



Psychagogie et mise en ordre : Comment la musique régule les rituels romains

Maxime Pierre

► To cite this version:

Maxime Pierre. Psychagogie et mise en ordre : Comment la musique régule les rituels romains. Les voies de l'efficacité sonore, Adeline Grand-Clément (LANGAREL), May 2016, Toulouse, France. hal-01949184

HAL Id: hal-01949184

<https://hal.science/hal-01949184>

Submitted on 9 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Psychagogie et mise en ordre

Comment la musique régule les rituels romains¹

Maxime Pierre, Université Paris Diderot

Introduction

La musique à Rome est partout : dans les banquets privés, dans les rituels religieux, à la guerre, à la campagne. Omniprésente et pourtant mal connue : si, sans les années 2000, les travaux de Valérie Pécché et Christophe Vendries ont ouvert une voie archéologique et musicologique dans le sillage d'Annie Bélis, les perspectives anthropologiques qu'ils inaugurent commencent à peine à être explorées². On découvre que les Romains ont leur propre conception du son : ils ont leur propre « paysage sonore » ou, pour employer le néologisme de l'anthropologue Maurizio Bettini, leur propre « phonosphère »³. Cette journée consacrée à l'efficacité sonore s'inscrit dans cette redécouverte : l'anthropologie nous invite à quitter nos notions ethnocentriques pour comprendre la place des sons des instruments à Rome, avec plus particulièrement un intérêt pour les rituels. Je m'intéresserai plus particulièrement à la notion de régulation et d'ajustement de la musique à l'action rituelle. Mais avant d'en venir au cœur de la question, je voudrais circonscrire le sujet, et tout d'abord la notion de « musique », indissociable à Rome du terme *carmen*.

- Pour les Romains, seuls les instruments à cordes et à vent produisent un *carmen* ou *cantus*. Il s'agit de la *tibia* (une sorte de double hautbois que j'appellerai flûte pour simplifier), la *tuba* (une sorte de trompe), la cithare (un instrument à cordes) et tout ce qui leur est apparenté.

- L'efficacité de ces instruments est bien distinguée de celle des percussions qui leur sont fréquemment associées : on pense au *scabellum*, sorte de claquette fixée au pied du flûtiste au théâtre ou bien aux tambourins et aux cymbales des processions de la Grande Mère. Ceci ne signifie pas que ces bruits soient insignifiants. Simplement, leur efficacité n'est pas du même ordre. Je me bornerai à deux remarques : ces instruments ne produisent pas du *carmen*, ils font du bruit : ils claquent, tonnent, ou crépitent. En outre, ils ne sont jamais produits seuls mais toujours en accompagnement du *carmen*.

Je bornerai mon exposé à la musique des vents et aux cordes qui, eux, peuvent être joués seuls et dont le terme *carmen* signale l'efficacité spécifique. Quelle efficacité désigne ce mot ? Comment agit-elle ?

¹ Communication donnée dans le cadre de la journée « Les voies de l'efficacité sonore : chants, musique et action rituelle », organisée par Adeline Grand-Clément à l'université Toulouse Jean-Jaurès, 20 mai 2016. Nous reprenons, en les développant, des pistes proposées dans le premier chapitre de notre thèse : PIERRE M., *Carmen : étude d'une catégorie sonore romaine*, Paris, Les Belles Lettres, série études anciennes, 2016. Voir aussi : PIERRE M., « Quand chanter n'est pas chanter », in CALAME C., DUPONT F., LORTAT-JACOB B., MANCA M. (dir.) *La Voix actée*, Paris, Kimé, 2011, p. 277-288.

² BÉLIS A., *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette-Littératures, coll. « La vie quotidienne » 1999; PÉCHÉ V. et VENDRIES C., *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'occident romain*, Paris, Errance, 2001 ; VENDRIES Christophe, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; BRULÉ P. et VENDRIES C. (dir.), *Chanter les dieux, Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001. Récemment : VINCENT A., *Jouer pour la Cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, 2016.

³ EMERIT S., PERRIT S., VINCENT A. (dir.), *Le paysage sonore de l'Antiquité : Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale du Caire, 2015 ; BETTINI M., *Voci, antropologia del mondo antico*, Einaudi, Turin, 2008.

I. Psychagogie et régulation

La première propriété des instruments à vents et à cordes est que leur musique est indissociable d'effets comme l'indique le terme *carmen* qui en latin renvoie aussi bien à des incantations. Elle est, plus précisément, pour utiliser un terme platonicien, « psychagogique » : elle agit sur les esprits. Tout d'abord, la douceur des cordes et des *tibiae* est utilisée pour charmer et apaiser les dieux : non seulement au théâtre mais dans de nombreux rituels, dans les festins, dans les hymnes, ou dans les supplications, la musique, par ses délicieuses sonorités, fait plaisir aux dieux⁴. Selon cette conception, Apulée décrit une procession où un *carmen* est intégré au spectacle offert à la déesse Isis :

Mulieres candido splendentes amicimine, uario laetantes gestamine, uerno florentes coronamine, quae de gremio per uiam, qua sacer incedebat comitatus, solum sternebant flosculis, aliae, quae nitentibus speculis pone tergum reuersis uenienti deae obuium commostrarent obsequium et quae pectines eburnos ferentes gestu brachiorum flexuque digitorum ornatum atque obpexum crinium regalium fingerent, illae etiam, quae ceteris unguentis et geniali balsamo guttatim excusso conspergebant plateas. [...] Symphoniae dehinc suaves, fistulae tibiaeque modulis dulcissimis personabant. Eas amoenus lectissimae iuuentutis ueste niuea et cathaclista praenitens sequebatur chorus, carmen uenustum iterantes, quod Camenarum fauore sollers poeta modulatus edixerat, quod argumentum referebat interim maiorum antecantamenta uotorum.

Partout des groupes de femmes vêtues de blanc, couronnées de guirlandes printanières, et portant gaiement divers attributs, jonchaient le sol de fleurs sur son passage. D'autres avaient suspendu sur leur dos des miroirs tournés vers la déesse, afin qu'elle pût avoir la perspective du train dévot qui la suivait. Quelques-unes, tenant en main des peignes d'ivoire, simulaient, par les mouvements du bras et des doigts, des soins donnés à la royale chevelure. D'autres enfin, secouant des gouttes d'un baume précieux et de mille autres essences, en arrosaient le sol au loin parfumé. [...] Ensuite, des concerts suaves de flûtes et de chalumeaux résonnaient en mélodies délicieuses. Elles étaient suivies par l'agréable chœur des jeunes gens les plus nobles, resplendissant dans leurs vêtements de neige et leurs robes de fête, reprenant un chant plein de séduction, qu'un poète habile avec l'aide des Camènes avait composé, et dont la matière constituait le prélude à de plus grands vœux⁵.

La musique fait donc partie d'un dispositif polysensoriel visant à séduire la déesse. La procession réjouit simultanément :

- la vue : les participants sont apprêtés, la déesse elle-même est invitée à se regarder dans un miroir pendant que des matrones la coiffent...
- l'odorat : le cortège répand des parfums
- l'ouïe : le chant est « séduisant » (*venustum*), les musiques « suaves » (*suaves*), les mélodies « délicieuses » (*dulcissimis*)

Méfions-nous cependant : cette force psychagogique des sons de flûtes est ambiguë car elle n'est pas systématiquement séduisante. C'est ce que Cicéron nomme la « force ambivalente » (*uis in utramque partem*) de la musique car dit-il, elle « excite ceux qui sont endormis, et calme ceux qui sont excités, tantôt détend et tantôt contracte les esprits »⁶. D'un côté du spectre, on a les cordes qui calment et qui séduisent : selon Horace, par exemple, la lyre est agréable et procure « une douce consolation aux maux »⁷. De l'autre côté, la *tuba* terrorise et excite par le son terrible en particulier à la guerre : « la *tuba*, de son airain sonore, fait retentir

⁴ Censorinus, *Du jour natal*, 12.

⁵ Apulée, *Métamorphoses*, XI, 9, 1-3 et 5-6.

⁶ Cicéron, *Des lois*, II, 15, 38 : *incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit.*

⁷ Horace, *Odes*, I, 32, 14-15 : *dulce lenimen laborum.*

au loin ses sonorités terrifiantes »⁸. Entre les deux, la *tibia* est un instrument ambivalent, qui si elle peut calmer et adoucir, peut également susciter une musique excitante suivant le type d'air exécuté :

...quae ad mouendos leniendosque adfectus plurimum ualet. Nam et Pythagoran accepimus concitatos ad uim pudicae domui adferendam iuuenes iussa mutare in spondium modos tibicina composuisse, et [...]. Est etiam non inerudite ad declamandum ficta materia, in qua ponitur tibicen, qui sacrificanti Phrygium cecinerat, acto illo in insaniam et per praecipitia delato accusari quod causa mortis extiterit.

[La musique] est très efficace pour exciter (*mouendos*) ou apaiser (*leniendos*) les passions. C'est ainsi que Pythagore, dit-on, voyant des jeunes gens prêts à forcer une maison respectable, calma leur fureur en ordonnant à la musicienne de changer sa mélodie en air spondaïque. [...] ; il y a dans les écoles un sujet de déclamation assez ingénieux. On suppose qu'un joueur de flûte a fait entendre le mode phrygien pendant un sacrifice ; le prêtre devient fou, et s'élance dans un précipice ; le musicien est accusé comme auteur de sa mort⁹.

Les instruments peuvent aussi être combinés : on trouve ainsi des *tubae* menaçantes et des *tibiae* excitantes associées à des percussions bruyantes dans les processions de la Grande Mère, ce qui contredit l'idée que les musiques dans le rituel seraient toujours douces et calmes¹⁰.

II. Des signaux nécessaires

Cependant, la force des sonorités instrumentales n'agit pas seulement sur les âmes, elle fait agir. C'est pourquoi, si l'on retire les instruments, tous les rituels romains s'en trouvent perturbés. Telle est du moins l'histoire contée par Ovide et Tite-Live avec la grève des flûtistes qui arrête la vie religieuse de la cité : « On réclame la *tibia* sur la scène, on réclame la *tibia* pour les autels, nul chant funéraire n'accompagne les lits suprêmes. »¹¹ Les instruments sont donc nécessaires aux rituels. Comment agissent-ils ?

Je relèverai d'abord un pôle signalétique rempli en particulier par les *tubae* : les trompes ne fournissent pas une mélodie, mais de longs appels répétés qualifiés de *clangor* (« fracas ») et de mugissement (*mugitus*). Les appels des trompes sont utilisés pour donner le signal du début ou de fin. Le code de ces signaux nous est donné par Végèce pour l'armée :

Tubicen ad bellum uocat milites et rursum receptui canit. Cornicines quotiens canunt, non milites sed signa ad eorum obtemperant nutum. Ergo quotiens ad aliquod opus exituri sunt soli milites, tubicines canunt, quotiens mouenda sunt signa, cornicines canunt. Quotiens autem pugnatur, et tubicines et cornicines pariter canunt [...] Siue ergo ad uigilias uel ad agrarias faciendas siue ad opus aliquod uel ad decursionem campi exeunt milites, tubicine uocante operantur et rursus tubicine admonente cessant. Cum autem mouentur signa aut iam mota figenda sunt, cornicines canunt.

⁸ Virgile, *Énéide*, IX, 503: *At tuba terribilem sonitum procul aere canoro.*

⁹ Quintilien, *Institution oratoire*, I, 10, 33.

¹⁰ Lucrèce, *De la nature*, II, 618-621 : *Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concaua, raucisonoque minantur cornua cantu / et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis / telaque praeportant, uiolenti signa furoris.* (« Les tambourins tendus tonnent frappés par les paumes et les cymbales concaves retentissent tout autour, les trompes menacent de leur *cantus* au son rauque et la *tibia* excite les esprits de sa mélodie phrygienne, le cortège brandit des armes, emblèmes d'une violente fureur. »)

¹¹ Ovide, *Fastes*, VI, 667-668 : *Quaeritur in scaena caua tibia, quaeritur aris / ducit supremos nenia nulla toros*; cf. Tite-Live, *Histoire romaine*, IX, 30.

Le joueur de *tuba* appelle les soldats au combat et donne le signal de la retraite. Quand sonnent les joueurs de cor, ce ne sont pas les soldats mais les enseignes qui se conforment à leur commandement. Ainsi donc, à chaque fois que les soldats doivent sortir seuls pour accomplir quelque tâche, les joueurs de *tuba* sonnent, à chaque fois qu'il faut déplacer les étendards, les joueurs de cor sonnent. Cependant, quand il s'agit du combat, les joueurs de *tuba* et de cor sonnent ensemble. [...] Si donc les soldats sortent pour les changements de veilles ou pour une excursion ou pour accomplir quelque tâche ou pour faire une manœuvre hors du camp, ils agissent à l'appel du joueur de *tuba* et sont appelés à revenir à nouveau par le joueur de *tuba*. Quand, en revanche, on doit déplacer les étendards ou qu'après qu'ils ont été déplacés, on doit les planter, ce sont les joueurs de cor qui sonnent¹².

Nous avons de nombreux exemples concrets de ce fonctionnement dans les descriptions de batailles à toutes les époques. Dans la ville en revanche, les trompes convoquent le peuple aux comices. La *bucina*, plus courte que la *tuba*, a quant à elle pour rôle de sonner le veilles¹³.

Face à ces signaux, on peut relever un pôle mélodique : la musique donne un fond sonore aux rituels. Il s'agit principalement des cérémonies mentionnées par Censorinus : les banquets offerts aux dieux (*epulum*), la première partie du sacrifice, les jeux scéniques, les hymnes, les processions funéraires, les processions de triomphe, les processions en l'honneur d'un dieu. La mélodie crée une durée sonore qui coïncide avec une durée sacrée. C'est ce que Plinie l'Ancien nomme pour le sacrifice un *silentium*. Selon Plinie, la *tibia* « joue » (*canit*) « afin qu'on n'entende rien d'autre » que la prière¹⁴.

Dans les deux cas – signaux des trompes ou musiques des cordes et des flûtes – le *carmen* exerce une action contraignante. Au demeurant, les deux pôles sont souvent associés : la mélodie peut fonctionner comme un signal. Ainsi, dans le banquet de Trimalchion, « la symphonie donne le signal »¹⁵. (Relevons que ce fonctionnement se trouve dès la Grèce Archaique par exemple dans la première *Pythique* de Pindare, les chanteurs obéissent « aux signaux » (*samasin*) de la lyre¹⁶). Réciproquement, les signaux de la *tuba* sont souvent associée aux musiques lors des processions de la Grande mère, du triomphe, ou des processions funéraires : sa sonorité est alors assimilée elle-même à un *cantus*.

III. Quelles régulations ?

Comment la musique opère-t-elle ? Notons tout d'abord l'emploi fréquent du vocabulaire de l'harmonie et de l'ajustement : *concentus* et *symphonia*. Ces deux mots renvoient à l'union harmonieuse des sonorités musicales qu'il s'agisse des instruments ou des voix humaines. Cette harmonie est un *topos* bien connu de la littérature grecque et latine puisqu'elle sert de métaphore à la cité bien ordonnée mais aussi à l'ordonnance du monde. Ainsi, Cicéron, dans *la République*, compare l'harmonie de la cité à l'harmonie d'un concert¹⁷. L'accord des sons (*concentus*) est alors associé à deux autres notions : *concordia* et *congruentia*, deux mots contenant le même préfixe et indiquant un accord. Cette notion d'accord est indiquée par le mot grec *harmonia* apparenté au verbe *harmozō*, « ajuster » : « Ce que les musiciens nomment harmonie (*harmonia*) dans la musique, dans l'État c'est la concorde »¹⁸. La musique se caractérise donc par un ajustement harmonieux entre ses différentes composantes instrumentales et vocales.

¹² Végèce, *De la chose militaire*, II, 22.

¹³ Guerre : Tite-Live, X, 19, 12 ; *Ibid.* X, 40, 14. *Ibid.* XXVII, 14, 2. Comices : Varron, *Langue latine*, V, 91. Veilles : Salluste, *Jug.*, 99, 1 ; Properce, IV, 4, 63, etc.

¹⁴ Plin., *Hist. nat.*, XXVIII, 11, 7 : *ne quid aliud exaudiatur*.

¹⁵ Pétrone, *Satyricon*, 34, 1 : *signum symphonia datur*.

¹⁶ Pindare, *Pythiques*, 1, 1-4.

¹⁷ Cicéron, *République*, II, 69 (in *Aug. Cité de Dieu*, 2,21).

¹⁸ *Ibid.* : *quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia*.

Maintenant comment s'articule-t-elle aux gestes des rituels ? Cet ajustement est plus spécifiquement indiqué par la préposition *ad* en latin, et *pros* en grec : le rituel suit littéralement la musique. En Grèce, la lyre donne le signal du chant. Lisons en intégralité le passage déjà cité de Pindare :

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
 σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾷς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά,
 Πείθονται δ' ᾠοῖδοι σάμασιν
 ἀγησιχόρων ὅπταν προοιμίων
 ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα

O lyre d'or, trésor commun d'Apollon et des Muses aux tresses noires, toi que le mouvement des pieds, prélude de la fête, écoute ; Les chanteurs obéissent à tes signaux, lorsque vibrante, tu fais résonner les premières notes des préludes qui mènent les chœurs¹⁹.

Le mouvement des pieds dans la danse « écoute la lyre ». Elle est dite *agesichoros* : elle « mène les chœurs ». À Rome, également, la musique est première. Le modèle le plus clair de ce fonctionnement est fourni par le théâtre romain. On comprend d'après le récit de Tite-Live des origines du théâtre la présence de trois protagonistes : le flûtiste, le danseur, le chanteur²⁰. D'abord, ce sont des danseurs qui ajustent leurs gestes « sur les airs de la flûte » (*ad tibicinis modos*), ensuite c'est le chant et la danse qui suivent la flûte : « Le chant et le mouvement s'accordaient (*cantu motuque congruenti*) en suivant le son du joueur de flûte » (*ad tibicinem*) ». La préposition *ad* indique la prééminence de la musique : elle fournit le cadre sonore sur lequel viennent s'adapter les chants et les danses. Il est intéressant de relever à nouveau la notion de *congruentia* que l'on trouvait chez Cicéron, non plus seulement entre les sons mais entre les sons de flûte, le chant et la danse.

Mais que signifie concrètement régler un rituel *ad tibicinem*, expression que l'on retrouve pour le sacrifice²¹. Nous devons ici faire appel à la notion de « rythme ». Sur ce point également, nous devons faire attention à ne pas faire preuve d'ethnocentrisme. Si les mouvements se calent sur un « rythme », signalons tout d'abord que la notion grecque de *rhuthmos* n'est pas une cadence mais ce qui donne une forme à un flux, suivant l'analyse bien connue de Benveniste²². Les Romains traduisent ce terme par *numerus* et *modus* employées par exemple par Cicéron pour décrire la contrainte que le son des *tibiae* exerce sur la danse de l'acteur :

....solet idem Roscius dicere se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tardiores tibicinis modos et cantus remissiores facturum.

...ce même Roscius raconte que plus il avançait en âge, plus il faisait relâcher les mesures et les musiques du joueur de flûte²³.

Plus la musique est lente plus les gestes du danseur seront lents. Roscius est « contraint par une certaine régulation des rythmes (*numeratorum*) et des pieds » (*astrictus certa quadam numeratorum moderatione et pedum*)²⁴.

¹⁹ Pindare, *Pythiques*, 1, 1-4.

²⁰ Tite-Live, *Histoire romaine*, VII, 2, 3-7.

²¹ Cicéron, *Des lois*, II, 93, 5-9.

²² BENVENISTE É., « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Journal de psychologie*, 1951 (repris dans *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 327-335). Voir aussi WALTZ R., « ῥυθμός et *numerus* », *REL*, 26, 1948, p. 109-120.

²³ Cicéron, *De l'orateur*, I, 60, 254.

²⁴ *Ibid.* : *astrictus certa quadam numeratorum moderatione et pedum*.

Les mots *numerus* et *modus* sont proches du *rhuthmos* si ce n'est que *numerus* implique fréquemment l'idée de distribution (comme l'indique sa parenté avec le verbe grec *nomao*) et que *modus* apparenté à *moderatio* implique la notion de règle et de mesure. En outre, *modi* et *numeri* ne règlent pas seulement le rythme des sons mais aussi leur hauteur : *modi* et *numeri* désignent donc de façon plus large la mise en forme de la musique dans tous ses aspects mélodiques et rythmiques. Ils concernent plus globalement la distribution des sons. Notons en outre que le mot *numerus* comme le mot grec *rhuthmos* peut aussi bien s'appliquer à des gestes, en particulier la forme rythmique d'une danse.

Un passage d'Aulu-Gelle nous permet de synthétiser notre analyse de l'action contraignante des instruments tout en l'approfondissant. De fait la substitution par les Spartiates des *tibiae* aux *tubae* révèle une parenté entre ces instruments :

Auctor historiae Graecae gravissimus Thucydides, Lacedaemonios summos bellatores non cornuum tubarumve signis, sed tiliarum modulis in proeliis esse usos, refert : [...] neque autem ut excitarentur atque evibrarentur animi, quod cornua et litui moliuntur : sed contra, ut moderatiores modulatioresque fierent ; quod tibicinis numeris temperatur.

Le grave historien des Grecs, Thucydide, rapporte que les vaillants guerriers de Lacédémone n'allaient point au combat en suivant les signaux des clairons et des trompes, mais les mélodies de la flûte. [...] c'est qu'ils voulaient, au lieu d'exciter et de remuer les âmes par des sons éclatants comme ceux du clairon, les rendre plus modérées et plus ordonnées, en les réglant par les rythmes de la flûte²⁵.

La substitution permet de préciser les propriétés des *numeri* des *tibiae* : modérer, créer de la discipline (*diciplina*). Les *numeri* ordonnent une mise en ordre qui s'oppose explicitement à la dispersion ou pour reprendre la citation de Thucydide donnée par Aulu-Gelle :

ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προσέλθοιεν, καὶ μὴ διασπασθεῖν αὐτοῖς ἡ τάξις· ὅπερ φιλεῖ τὰ μεγάλα στρατόπεδα ποιεῖν ἐν ταῖς προσόδοις.

« le but de cette coutume, c'est que les soldats puissent s'avancer au combat du même pas, avec ordre, sans rompre leurs rangs, sans se disperser, comme il arrive souvent aux grandes armées, quand l'action s'engage.²⁶ »

La musique des *tibiae* agit donc de façon contraignante en assurant la cohésion de l'armée : elle maintient la *taxis* c'est-à-dire la disposition de l'armée en rangs et en colonnes.

Conclusion

En conclusion, ce n'est pas tellement pour leurs propriétés esthétiques que les cordes et les vents sont utilisés à Rome. Ce n'est pas la beauté que les Romains apprécient mais la sensualité de ces musiques, indissociable d'une efficacité. Elle agit sur les esprits et fait agir, selon deux modalités que j'appellerais :

- « verticale » : fixer un moment, généralement le début ou la fin dans une séquence.
- « horizontale » : fixer une durée rituelle et distribuer la vitesse et l'ordre des voix et des gestes grâce aux *numeri* (rythmes, mélodies).

La musique n'est donc jamais un « accompagnement ». Elle fonctionne comme une trame de signaux contraignants qui ordonnent et distribuent les éléments de la cérémonie.

maxime.pierre@univ-paris-diderot.fr

²⁵ Aulu-Gelle, *Nuits attiques* I, 11, 1- 5.

²⁶ *Ibid.*

Bibliographie

- BENVENISTE É., « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Journal de psychologie*, 1951 (repris dans *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 327-335).
- BÉLIS A., *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette-Littératures, coll. « La vie quotidienne », 1999.
- BETTINI M., *Voci, antropologia del mondo antico*, Einaudi, Turin, 2008.
- BRULÉ P. et VENDRIES C. (dir.), *Chanter les dieux, Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- EMERIT S., PERRIT S., VINCENT A. (dir.), *Le paysage sonore de l'Antiquité : Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale du Caire, 2015.
- PÉCHÉ V. et VENDRIES C., *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'occident romain*, Paris, Errance, 2001.
- PÉCHÉ V., *Musiciens et instruments à vent de type tibiae dans le théâtre à Rome du troisième siècle avant J.-C. au deuxième siècle après J.-C.*, thèse de doctorat sous la direction d'Annie Bélis, Paris EPHE 1998.
- PIERRE M., *Carmen : étude d'une catégorie sonore romaine*, Paris, Les Belles Lettres, série études anciennes, 2016.
- PIERRE M., « Quand chanter n'est pas chanter », in CALAME C., DUPONT F., MANCA M., LORTAT-JACOB B., (dir.) *La Voix actée*, Kimé, 2011, p. 277-288.
- VENDRIES C., *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- VINCENT A., *Jouer pour la Cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, 2016.
- WALTZ R., « ῥυθμός et numerus », REL, 26, 1948, p. 109-120.