



Faire l'archéologie d'un idiophone disparu : le cas des crotales

Sylvain Perrot

► To cite this version:

Sylvain Perrot. Faire l'archéologie d'un idiophone disparu : le cas des crotales. Pallas. Revue d'études antiques, 2021, 115, pp.47-65. hal-03344342

HAL Id: hal-03344342

<https://hal.science/hal-03344342>

Submitted on 20 Oct 2021

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.

Faire l'archéologie d'un idiophone grec disparu : le cas des crotales

Sylvain PERROT
UMR 7044 Archimède – Strasbourg

« Tu attaches à tes mains légères tes crotales retentissants, Myrrhinidion ma chérie, et à peine nue hors de la robe, tu étires tes membres nerveux. Que tu es jolie, les bras en l'air, les reins arqués et les seins rouges !

Tu commences : tes pieds l'un devant l'autre se posent, hésitent, et glissent mollement. Ton corps se plie comme une écharpe, tu caresses ta peau qui frissonne, et la volupté inonde tes longs yeux évanouis.

Tout à coup, tu claques des crotales ! Cambre-toi sur tes pieds dressés, secoue les reins, lance les jambes et que tes mains pleines de fracas appellent tous les désirs en bande autour de ton corps tournoyant !

Nous, applaudissons à grands cris, soit que, souriant sur l'épaule, tu agites d'un frémissement ta croupe convulsive et musclée, soit que tu ondules presque étendue, au rythme [*sic*] de tes souvenirs. »¹

Ce poème en prose, dans lequel Pierre Louÿs décrit sa vision très fantasmée de la « danseuse aux crotales », est tout hérité de l'orientalisme mais puise dans la représentation qu'on se faisait alors de l'Antiquité. Quelques années plus tard, Claude Debussy en propose sa propre interprétation dans une des *Six Épigraphes antiques*, un recueil de six pièces pour piano. Le modèle à l'origine du poème serait une figurine en terre cuite du Louvre (v. 325-280)², acquise en 1888, qui représente une jeune fille à la poitrine menue, vêtue d'une courte tunique à double ceinture et la tête coiffée d'un *calathiscos*³. Elle esquisse un pas gracieux, la jambe gauche en avant. Elle tient en main l'instrument qui fait l'objet de cet article, communément identifié comme des crotales. Dans les publications modernes, les crotales sont généralement décrits comme l'équivalent antique des castagnettes et essentiellement assimilés aux cortèges dionysiaques, ce qui au demeurant reflète la très grande majorité des représentations de ces instruments sur la céramique peinte⁴. La notice la plus complète a longtemps été celle du dictionnaire Daremberg-Saglio avant l'ouvrage d'A. di Giglio⁵, qui a le mérite de donner un certain nombre de textes et quelques références iconographiques, les vestiges archéologiques étant inexistant : les matériaux organiques se sont putréfiés et aucun élément métallique n'a pu être clairement identifié comme appartenant à un crotale. Le mot lui-même a une histoire particulière, en ce que le verbe κροταλίζω est attesté avant le nom même de l'instrument⁶, construit sur la base radicale κροτ-, sur laquelle sont formés aussi le verbe κροτέω et le substantif κρότος. Si de nombreux textes sollicitent cette constellation de

¹ Pierre Louÿs, *Les chansons de Bilitis, Épigrammes dans l'île de Chypre*, « La danseuse aux crotales », 1894-1897.

² Paris, Musée du Louvre, inv. Ca 237. Besques, 1972, D 423, p. 68 pl. 91.

³ Comme le note S. Besques, c'est un motif que l'on retrouve sur la colonne des danseuses de Delphes, qui inspira à Debussy une autre de ses pièces pour piano.

⁴ Paquette, 1984, p. 205 ; Bélis, 1988a ; Delavaud-Roux, 1995, p. 170-192.

⁵ Di Giglio, 2009, p. 31-45.

⁶ Homère, *Iliade*, XI, v. 159-161.

termes, un seul nous propose une définition complète du crotale, qui recourt au verbe κροτέω⁷ :

σκεύη δέ τινα τὰ κρόταλα, ἐξ ὀστράκου τυχὸν ἢ ξύλου ἢ χαλκοῦ, ἃ ἐν χερσὶ κροτούμενα θορυβεῖ.

« Les crotales sont un ustensile fabriqué à partir de coquille, de bois ou de bronze, qui fait du bruit quand on le fait claquer dans les mains. »

Cette définition, due à Eustathe de Thessalonique, est tardive par rapport à la majorité des images qui datent de l'époque classique. Elle a toutefois le mérite d'indiquer plusieurs matériaux et de proposer une caractérisation du son, sur laquelle on reviendra. En revanche, il n'y a aucune précision sur la forme, les dimensions ou la manière de jouer de ces instruments, sinon qu'ils sont tenus en main. Il est intéressant de remarquer que les lexicographes font de la *kroupeza*⁸ une sorte de crotales pour les pieds⁹ :

<κρουπέζαι> Βοιωτία ὑποδήματα ξύλινα, ἐν οἷς τὰς ἐλαίας πατοῦσιν. Οἱ δὲ κρόταλον, ᾧ ἐπιψοφοῦσιν οἱ αὐληταί.

« *Kroupezai* : sandales béotiennes en bois, qu'on chausse pour fouler les olives. D'autres appellent ainsi un crotale, avec le bruit duquel les aulètes s'accompagnent. »

Le corpus rassemblé par A. Di Giglio, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, n'apporte aucune information supplémentaire, mais elle reprend la typologie qu'avait mise en œuvre A. Benzi à partir des témoignages iconographiques (céramique peinte)¹⁰. Selon la forme des crotales, il distinguait en effet trois types de crotales : *crotali a bastoncino* (crotales en bâton), *crotali a elle* (crotales en L) et *crotali a becco di cicogna* (crotales à bec de cigogne). Ce n'est pas l'objectif de cet article que de revenir sur cette classification moderne qui ne trouve aucun écho dans les textes. On peut néanmoins remarquer que les figurines en terre cuite semblent indiquer l'existence de deux types d'instruments différents : des claquoirs et une forme de crécelle, la main tenant une poignée à laquelle sont attachés deux claquoirs (les *crotali a bastoncino*)¹¹, sans qu'il soit aisé de déterminer s'il s'agit d'une réalité organologique ou simplement de conventions iconographiques. S'agissant de la facture des claquoirs, il faut prêter attention au dispositif d'attache et de préhension : sur un fragment de coupe du Metropolitan Museum, on voit l'instrument en repos¹². Cette image est précieuse, car elle montre la rigoureuse symétrie des deux claquoirs et surtout la lanière en cuir qui permettait de tenir ensemble les deux lamelles.

L'enjeu de cet article consiste davantage à éclairer les contextes d'emploi de cet instrument et la manière dont les Grecs percevaient, concevaient et interprétaient le son des crotales. Une reprise attentive du corpus textuel (environ cent-quatre-vingt-dix occurrences de la base κροταλ-) et surtout iconographique montre qu'il restait en effet des

⁷ Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Iliade*, III, v. 176. Toutes les traductions sont miennes.

⁸ Bélis, 1988b.

⁹ La définition dans son ensemble est généralement attribuée au lexique du grammairien Pausanias, *Ἀπικῶν ὀνομάτων συναγωγή*, sur la foi d'Eustathe de Thessalonique (*Commentaire à l'Iliade*, III, v. 268), qui en réalité ne cite que la première partie. Toutefois, comme l'ensemble de la définition figure déjà dans le lexique de Photios, qui lui donne également comme synonyme βάταλον, on peut supposer que la source est bien Pausanias.

¹⁰ Benzi, 1992.

¹¹ Voir par exemple la figurine de Berlin, *Antikensammlung*, inv. TC 6822 (Athènes, début IV^e siècle av. J.-C.) et les figurines du « concert d'Égine », sur lesquelles je reviens plus loin.

¹² New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2011.604.1.1965. Un autre fragment du même musée montre l'instrument tenu en cours de jeu, inv. 2011.604.1.563.

pistes à approfondir, notamment la place de l'instrument dans le paysage sonore¹³ des Grecs, et plus précisément dans certains contextes culturels. L'objectif est de se détacher de l'image dionysiaque qui colle aux crotales pour envisager l'instrument dans toutes ses autres dimensions. J'entends en particulier m'appuyer ici sur certains types de support moins bien connus, comme les poupées articulées en terre cuite et les vases plastiques. Ces œuvres, mises en relation avec des textes eux aussi négligés, permettront de mieux comprendre les liens que les crotales entretiennent avec certaines divinités, notamment féminines. Pour ce faire, je considérerai les sources sous l'angle des *gender studies*, pour voir si l'on peut parler pour les crotales d'instruments genrés, au sens où ils seraient plus spécifiquement féminins. Puis j'examinerai la place de cet instrument dans les cultes autres que dionysiaques, pour mettre en évidence l'usage de crotales dans des fêtes ou des cérémonies liées à des divinités féminines et masculines, ainsi que la manière dont le son était compris par les Grecs. J'aborderai dans un dernier temps les rares sources que nous ayons sur la sociologie des instrumentistes.

1. Un instrument genré ?

À considérer l'ensemble des représentations de crotales, on pourrait penser que l'instrument est tenu exclusivement par des femmes, à l'exception notable des satyres¹⁴ et des nains¹⁵. Il arrive toutefois que quelques hommes jouent des crotales : ce sont des cômastes, comme sur une amphore à figures noires de Munich¹⁶ ou un peu plus tard sur une *chous* à fond blanc de Palerme¹⁷. Il arrive que certains d'entre eux se travestissent en femmes¹⁸, ce qui conduit à se demander ce que cet instrument a de féminin. Si le substantif κροταλίστρια (ou κροταλίστρις) existe, il n'y a pas d'équivalent au masculin. Ce dernier point doit cependant être nuancé, car ce substantif n'est attesté que dans les papyrus d'époque ptolémaïque et romaine, ce qui peut refléter une spécialisation professionnelle tardive. La question est donc de savoir si lorsque les hommes jouent des crotales, c'est par accident ou parce qu'il y a une certaine déformation de la réalité due à nos sources. Certains textes soulignent le caractère féminin de l'instrument, dans une opposition amour/guerre ou garçon/femme. C'est le cas d'une épigramme d'Antimachos¹⁹ :

Τίπτε, μόθων ἄτλητος, Ἐνυαλίῳ λέλογχας,
Κύπρι; τίς ὁ ψεύστας στυγνὰ καθᾶψε μάτην
ἔντα; σοὶ γὰρ Ἑρωτες ἐφίμεροι ἅ τε κατ' εὐνὰν
τέρψις καὶ κροτάλων θηλυμανεῖς ὄτοβοι.
δοῦράτα δ' αἱματόεντα κάθεσ· Τριτωνίδι δία
ταῦτα, σὺ δ' εὐχαίταν εἰς Ὑμέναιον ἴθι.

« Pourquoi donc, toi qui ne peux supporter les mêlées, as-tu reçu les attributs d'Ényalios, Ô Cypris ? Quel menteur t'a revêtu en vain de cette odieuse armure ?

À toi les amours désirables, les plaisirs du lit

et les bruits des crotales qui envoûtent les femmes.

Laisse là ces lances sanglantes ; à la divine Tritonis

tout cela, tandis que toi, va vers Hyménée à la belle chevelure. »

¹³ Perrot, 2015.

¹⁴ Voir notamment la coupe attique à figures rouges attribuée au Peintre de Brygos, v. 480, Cabinet des Médailles, inv. De Ridder 576. Musiques, 2017, p. 162 n° 74.

¹⁵ Voir *infra*.

¹⁶ Amphore attique à figures noires, vers 550-500, Munich, *Antikensammlung*, inv. 1416.

¹⁷ Musée archéologique de Palerme, vers 525-475, inv. N.I. 2132.

¹⁸ Delavaud-Roux, 1995, p. 100-109.

¹⁹ *Anthologie Grecque*, IX, 321.

À en juger par ces vers, les crotales sont dotés d'un pouvoir proprement magique, qui suscite une jouissance sensuelle et la *μανία*, mais c'est une folie féminine, qui n'est pas sans évoquer la transe des Bacchantes. La caractérisation du son, *ὄτοβος*, le situe du côté du bruit et du vacarme, loin d'un son de type musical. L'évocation des crotales dans un contexte érotique se trouve dans une autre épigramme, cette fois de Rouphinos²⁰ :

Οὐκέτι παιδομανῆς ὥς πρὶν ποτε, νῦν δὲ καλοῦμαι
θηλυμανῆς, καὶ νῦν δίσκος ἐμοὶ κρόταλον,

« Je ne suis plus fou des garçons comme jadis, maintenant on me dit
fou des femmes, et maintenant le disque est pour moi crotale. »

La folie est cette fois celle d'un homme dont l'homéoérotisme se meut en hétéroérotisme. Ce passage de l'un à l'autre, exprimé dans une dichotomie passé/présent, fait du crotale un attribut typique des activités féminines, là où le disque est celui des jeunes gens s'exerçant dans le stade. Il ne fait donc pas de doute que l'instrument a ici une valeur sémantique forte, posant la joueuse de crotales comme un équivalent du discobole. En même temps, il y a un certain déséquilibre, puisque le lancer de disque est une activité tout à fait commune aux éphèbes, alors que les crotales ne se trouvaient sans doute pas aux mains de toutes les femmes. L'image de la Ménade n'est jamais éloignée, comme le montre encore cette épigramme de Makédonios²¹ :

Τὴν ποτε βακχεύουσαν ἐν εἰδεῖ θηλυτεράων,
τὴν χρυσέῳ κροτάλῳ σειομένην σπατάλην
γῆρας ἔχει καὶ νοῦσος ἀμείλιχος·

« Celle qui autrefois faisait la bacchante dans le monde des belles femmes,
Qui avec son crotale d'or secouait ses ornements,
La vieillesse et la maladie amère la tiennent. »

Ce dernier texte laisse entendre le mouvement qui accompagne le jeu des crotales, qui est toujours intrinsèquement lié à la danse. L'iconographie appuie cette idée, en montrant par ailleurs des positions corporelles très variées. Sans rentrer dans le détail de cette gestuelle, on peut formuler quelques remarques sur ce répertoire iconographique. Tout d'abord, certains motifs semblent à ce point canoniques qu'on les retrouve sur différents supports. C'est le cas notamment si l'on compare deux plaques méliennes des années 480-460, conservées l'une au Louvre et l'autre au British Museum²², et le médaillon d'une fameuse coupe attique²³ : la position des bras et la posture de l'ensemble du corps sont rigoureusement les mêmes, comme si le même schéma avait été appliqué. Cette convention iconographique admet cependant des variantes, notamment dans la position des bras, alors que le torse n'est pas modifié, ainsi sur une coupe de Londres²⁴. La manière dont les danseuses tiennent les crotales est également significative. S'il existe une sorte de

²⁰ *Anthologie Grecque*, V, 19, v. 1-2

²¹ *Anthologie Grecque*, V, 271.

²² Londres, British Museum, inv. 1847,0806.80 ; Paris, Musée du Louvre, inv. CA 2143.

²³ Coupe attique à figures rouges, Python potier et Épiktétos potier, vers 520-210, Londres, British Museum, inv. 1843, 1103.9.

²⁴ Coupe attique à figures rouges, Euergidès potier, vers 510-500, Londres, British Museum, inv. 1920,0613.1.

langage commun, il convient de relever un cas plus rare, attesté aussi bien sur les vases²⁵ que sur les figurines²⁶ : le fait de tenir les deux crotales à la verticale.

Les figurines en terre cuite montrent l'attention que les sculpteurs portaient aux mouvements gracieux des danseuses. Les plis de leurs vêtements rendent les chorégraphies aériennes de ces artistes, qui soulevaient leur vêtement avec légèreté, avec des tenues courtes ou longues²⁷. Il semble évident qu'avec les crotales nous avons un exemple d'instrument qui devait accompagner plus spécifiquement les danses, ce que confirme la définition de κρεμβαλιάζειν, équivalent au moins partiel de κροταλίζειν. Hésychius écrit que ce verbe signifie « faire sonner des coques et des coquillages de sorte qu'ils produisent un son rythmé pour les danseurs » (κογχύλια καὶ ὄστρακα συγκροτοῦντας ἐνρυθμόν τινα ἦχον ἀποτελεῖν τοῖς ὀρχουμένοις)²⁸, sachant que Photios pour sa part indique qu'il a pour sens « jouer des crotales avec des objets en ivoire » (ἐλεφαντίνους τισὶ κροταλίζειν)²⁹. On a l'impression que les κρέμβαλα sont une sorte de sous-groupe des crotales, pour ceux qui sont en coquille ou en ivoire, quand d'autres peuvent être en bois ou en bronze. On peut ainsi rapprocher la définition d'Hésychius de la joueuse de coquilles³⁰ (ἡ τοῖς ὀστράκοις αὐτῇ κροτοῦσα) qu'Aristophane évoque dans la querelle entre Eschyle et Euripide qu'il met en scène dans les *Grenouilles*. C'est peut-être l'instrument que tient dans chacune de ses mains une poupée en terre cuite du British Museum³¹, produite à Corinthe au IV^e siècle, car il a une forme arrondie qui rappelle celle d'un coquillage. D'autres poupées articulées, en plus grand nombre et qui pour certaines sont nues, tiennent des crotales dont la représentation est parfaitement conforme à la céramique peinte ou aux autres figurines en terre cuite. Ces poupées, qui sont de production variée (béotienne³², corinthienne³³ ou attique³⁴, diversement datées dans le cours du IV^e siècle av. J.-C.), n'ont généralement pas de contexte, même s'il est probable qu'elles proviennent de tombes ou éventuellement de sanctuaires à Artémis, puisque d'autres sources attestent que les jeunes filles offraient leur poupée à cette déesse. Ces figurines n'obéissent pas à un modèle unique, notamment dans la représentation de la coiffure. Une des plus anciennes montre une coiffure typique de l'époque archaïque, qu'on retrouve sur d'autres terres cuites, le *polos*. D'autres montrent une attention plus grande aux formes féminines, ce qui est souligné aussi par une coiffure parfois très élaborée et ou par des bijoux. La question est de savoir qui ces personnages féminins sont censés représenter, des mortelles ou des déesses.

Il faut encore accorder une importance toute particulière à deux œuvres, qui constituent des *hapax* dans notre documentation. Il s'agit tout d'abord d'une figurine en terre cuite de l'*Antikensammlung* de Berlin, qui a conservé une exceptionnelle polychromie³⁵. La figurine, qui présente une gestuelle très ample, avec une tunique virevoltante, est casquée, ce qui pourrait faire écho à une danse de type danse armée, comme la pyrrhique, qui

²⁵ Coupe attique à figures rouges, attribuée à Euergidès potier, vers 510-500, Harvard Art Museum, inv. 1977.216.2388.

²⁶ Figurine trouvée dans la tombe 4 de la nécropole occidentale d'Assos, IV^e siècle av. J.-C., Musée de Troie, inv. 8106. Şare Ağtürk, Arslan, 2015.

²⁷ Voir notamment une figurine en terre cuite de Myrina, vers 100-75, Paris, Musée du Louvre, inv. Myr 250. Voir Besques, 1963 pl. 131d.

²⁸ Hésychius, s.v. κρεμβαλιάζειν (citation de Hermippos, fr. 31).

²⁹ Photios, s.v. κρεμβαλιάζειν.

³⁰ Aristophane, *Grenouilles*, v. 1305-1306.

³¹ Londres, British Museum, inv. 1852.0707.7.

³² Paris, Musée du Louvre, inv. CA 1457. Besques, 1972, p. 72 D 445, pl. 95.

³³ Londres, British Museum, inv. 1865.0720.36 et inv. 1865.0720.35.

³⁴ Londres, British Museum, inv. 1865.0720.34 ; Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.7883. Deux autres sont exposées à l'*Antikensammlung* de Munich (attiques, vers 350-300).

³⁵ Berlin, Antikensammlung, inv. TC 6822 : *Geschenke der Musen*, 2003, p. 288-289, n° 157.

intervenait généralement dans un contexte cultuel³⁶. La seconde œuvre est un vase plastique exceptionnel du IV^e siècle av. J.-C. trouvé dans la nécropole de Phanagoria, en face de Panticapée³⁷. Ce lécythe représente une figure féminine ailée jouant des crotales, portant une couronne radiée et se tenant auprès d'un autel. On peut se demander s'il s'agit d'une représentation de Psychè, de Nikè ou d'Iris. La scène a sans nul doute un sens rituel, comme le montre la présence de l'autel. Le vase en soi est un *unicum*, mais il faut remarquer que la figurine du Louvre dont il a été question en introduction présente dans le dos des fentes qui laissent penser qu'y étaient adaptées des ailes, ce qui en ferait un parallèle.

On en vient donc assez naturellement à se demander quel lien les crotales entretiennent avec le surnaturel, qu'il s'agisse de l'au-delà ou des divinités. En effet, ces quelques représentations contrastent avec l'image traditionnelle des joueuses de crotales dans un contexte dionysiaque. Si certaines poupées articulées et figurines en terre cuite viennent de sanctuaires, elles ont surtout été trouvées dans des contextes funéraires, ce qui souligne l'association des crotales avec le monde des morts, peut-être plus précisément des mortes. Par conséquent, on peut hésiter à reconnaître dans ces objets des représentations humaines ou divines. Et dans l'hypothèse qu'il s'agit de mortelles, on peut se demander si ce sont là des effigies dont les jeunes filles se séparent à l'âge adulte, le crotale étant alors un instrument lié à leur enfance, ou si ce sont des représentations de femmes participant à des cultes.

2. Un instrument de culte ?

À ce stade de la réflexion, il convient de revoir l'idée qui fait du crotale un instrument propre au culte dionysiaque. Si les crotales lui sont généralement associés, ils l'étaient originellement au cortège métroaque. Le texte le plus ancien qui mentionne les crotales est en effet l'hymne homérique à la Mère des Dieux :

Μητέρα μοι πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
ἔμνει Μοῦσα λίγεια Διὸς θυγάτηρ μέγαλοιο,
ἧ κροτάλων τυπάνων τ' ἰαχῇ σὺν τε βρόμος αὐλῶν
εὐαδεν, ἡδὲ λύκων κλαγγῇ χαροπῶν τε λεόντων,
οὔρεά τ' ἡχήμεντα καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι.
Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε θεαί θ' ἅμα πᾶσαι ἀοιδῇ.

« À la Mère de tous les dieux et de tous les hommes,
chante son hymne aigu, Muse, fille du grand Zeus.
Elle a plaisir au son des crotales et tambourins et au grondement des *auloi*,
au cri des loups et des lions sauvages,
aux montagnes qui résonnent et aux vallons boisés.
À toi mon salut dans mon chant, et à toutes les déesses. »

Ce court poème est riche en allusions sonores, provoquant presque une saturation de bruits sourds voire inquiétants³⁸. C'est un motif que l'on retrouve dans l'un des dithyrambes de Pindare :

Ματέρι πᾶρ μ[εγ]άλα ρόμβοι τυπάνων,
ἐν δὲ κέχ'λαδ[εν] κρόταλ' αἰθομένα τε
δαῖς ὑπὸ ξαν[θα]ῖσι πεύκαις·

³⁶ Ceccarelli, 1998.

³⁷ Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, inv. T.1852-50.

³⁸ Perrot, 2014.

« Auprès de la Grande Mère les rhombes des tambourins,
et alors ont résonné les crotales et la torche
enflammée grâce à la blonde résine de pin. »

Il semble donc que les crotales soient d'abord associés à une divinité féminine et originelle. En dehors de cette tradition, l'usage des crotales en contexte cultuel grec n'est guère documenté. On en trouve néanmoins trace dans un passage d'Athénée qui évoque un rite particulier ayant lieu dans le sanctuaire d'Aphrodite à Éryx en Sicile³⁹ :

Τῆς δὲ Σικελίας ἐν Ἑρῳ καὶρός τις ἐστίν, ὃν καλοῦσιν Ἀναγωγάς, ἐν ᾧ φασὶ τὴν θεὸν εἰς Λιβύην ἀνάγεσθαι. τότε οὖν αἱ περὶ τὸν τόπον περιστεραι ἀφανεῖς γίνονται ὥς δὴ τῇ θεᾷ συναποδημοῦσαι. καὶ μεθ' ἡμέρας ἐννέα ἐν τοῖς λεγομένοις Καταγωγίοις μᾶς προπετασθείσης ἐκ τοῦ πελάγους περιστερᾶς καὶ εἰς τὸν νεὼν εἰσπάσης παραγίνονται καὶ αἱ λουπαί. ὅσοι οὖν τότε περιουσίας εὖ ἤκουσι τῶν περιόικων εὐωχοῦνται, οἱ δὲ λοιποὶ κροταλίζουσιν μετὰ χαρᾶς, ὅξει τε πᾶς ὁ τόπος τότε βούτυρον, ᾧ δὴ τεκμηρίῳ χρῶνται τῆς θείας ἐπανόδου.

« Il y a à Éryx en Sicile un certain moment qu'on appelle le Départ, dans l'opinion qu'Aphrodite part alors en Libye. Alors les colombes disparaissent toutes de cet endroit-là comme pour accompagner la déesse. Neuf jours après, temps qu'on appelle celui du Retour, une fois qu'une colombe est revenue du large et vient se poser dans le temple, les autres arrivent. C'est pourquoi tous les gens des environs qui sont à leur aise font une fête. Les autres font résonner leurs crotales avec joie. Tout cet endroit-là exhale alors une odeur de beurre, et c'est le signe qu'on prend pour celui du retour de la déesse. »

On peut hésiter sur le sens à donner à κροταλίζω, dont l'évolution sémantique est telle qu'il peut signifier « frapper des mains, applaudir ». Mais il semble bien qu'on puisse lui donner ici le sens premier. Selon Scamon en effet, le crotale est une invention sicilienne⁴⁰ :

Σικελοὶ τε οἱ πρὸς τῇ Ἰταλίᾳ πρῶτοι φόρμιγγα εὖρον οὐ πολὺ τῆς κιθάρας λειπομένην καὶ κρόταλα ἐπενόησαν.

« Les Siciliens, peuples voisins de l'Italie, sont les premiers inventeurs de la phorminx⁴¹, qui diffère peu de la cithare ; ils ont aussi eu l'idée des crotales. »

Les Siciliens acclament ainsi le retour de la déesse avec cet instrument, qui serait spécifique aux pauvres. Il est intéressant de voir qu'Aphrodite part en voyage en Libye, donc dans une terre étrangère connue des Grecs. C'est sans doute une manière pour les Grecs de signifier et d'expliquer que cette Aphrodite a des traits étrangers. La déesse originelle d'Éryx, qui faisait l'objet d'un culte indigène, avait été dans un premier temps assimilée par les commerçants levantins à Astarté, avant de l'être par les Grecs à Aphrodite⁴². Par conséquent, cette Aphrodite avait reçu des attributs orientaux, ce qui faisait d'elle une puissante déesse liée à l'Orient, au même titre que Cybèle.

Deux autres passages indiquent l'usage de crotales dans des contextes étrangers, mais interprétés dans un système de représentation hellénique. C'est tout d'abord le cas d'un texte d'Hérodote qui évoque les Égyptiens allant rendre un culte à Boubastis en l'honneur d'une déesse interprétée identifiée à Artémis. Comme dans le texte sur Éryx, le son des crotales est associé à une atmosphère de fête⁴³ :

Ἐς μὲν νῦν Βούβαστιν πόλιν ἐπεὰν κομίζωνται, ποιεῦσι τοιάδε. Πλέουσι τε γὰρ δὴ ἅμα ἄνδρες γυναιξὶ καὶ πολλὸν τι πᾶθος ἐκατέρων ἐν ἐκάστη βάρῃ· αἱ μὲν τινες τῶν γυναικῶν κρόταλα

³⁹ Athénée, *Deipnosophistes*, IX, 394e-395a.

⁴⁰ Scamon, fr. 5 (cité par Eusèbe, *Préparation évangélique*, X, 6, 13).

⁴¹ Maas-Snyder, 1989, p. 23-30.

⁴² Pirenne-Delforge, 1994, p. 256-258.

⁴³ Hérodote, *Enquêtes*, II, 60.

ἔχουσαι κροταλίζουσι, οἱ δὲ αὐλέουσι κατὰ πάντα τὸν πλόον, αἱ δὲ λοιπαὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες αἰδοῦσι καὶ τὰς χεῖρας κροτέουσιν.

« Quand on se rend dans la cité de Boubastis, on fait ainsi. Hommes et femmes naviguent ensemble, avec une grande foule des deux sexes dans chaque bateau. Celles des femmes qui ont des crotales en jouent, les hommes de l'*aulos* pendant toute la traversée ; les femmes qui restent, comme les hommes, chantent et battent des mains. »

Le second texte est extrait du traité *Sur la déesse syrienne* de Lucien, qui mentionne cette fois l'usage des crotales dans le culte à Héra, c'est-à-dire Atargatis dans ce contexte. Il y évoque un sacrifice qui se célèbre deux fois par jour et auquel tout le monde assiste⁴⁴ :

Διὶ μὲν ὦν κατ' ἡσύχῃν θύουσιν οὔτε αἰδόντες οὔτε αὐλέοντες· εὐτ' ἂν δὲ τῇ Ἥρῃ κατάρχωνται, αἰδοῦσίν τε καὶ αὐλέουσιν καὶ κρόταλα ἐπικροτέουσιν.

« On sacrifie à Zeus⁴⁵ en silence, sans chants ni *aulos* ; mais quand on immole à Héra, on chante, on joue de l'*aulos*, on frappe des crotales. »

Et Lucien d'ajouter que ses informateurs n'ont pas pu lui dire au juste pourquoi. On remarquera que la différence entre les deux cultes est d'ordre sonore, sans que l'on puisse affirmer s'il s'agit d'une opposition purement genrée, car Lucien ne dit rien des desservants. En outre, il construit une opposition terme à terme (chant/chant, *aulos/aulos*), ce qui invite à restituer une opposition entre silence et crotales (avec le jeu étymologique sur la base radicale κροτ-). La description du culte d'Atargatis entre aussi en résonance avec les cultes phrygiens.

Nos sources présentent ainsi trois cas d'usage des crotales dans un culte pour une déesse féminine, en lien avec le monde oriental au sens large, le texte d'Hérodote précisant que les instrumentistes sont des femmes. On ne saurait exclure par ailleurs que le texte de Lucien ne soit une imitation d'Hérodote. Doit-on considérer ici les déesses Aphrodite, Artémis et Héra comme des avatars de la grande déesse anatolienne ?⁴⁶ Il est remarquable que Lucien souligne en un autre endroit que la déesse Héra offre aux regards une plus grande variété de formes : dans l'ensemble, cette Atargatis est bien identifiable à Héra, mais il y a chez elle des traits d'Athéna, d'Aphrodite, de la Lune, de Rhéa, d'Artémis, de Némésis et des Parques⁴⁷.

Nous disposons d'un autre témoignage associant le son des crotales à la déesse Artémis. Il s'agit d'un étonnant rhyton représentant un satyre tenant la coupe à boire⁴⁸. Sur cette vasque, on reconnaît Apollon à la cithare et derrière lui une femme jouant des crotales, identifiée par une inscription comme Artémis. C'est un cas exceptionnel, mais il prouve que l'on a pu associer les crotales à Artémis, comme l'avait fait Hérodote. Notons que ce n'est pas le seul exemple d'un cortège apollinien accompagné de crotales, mais dans d'autres cas les figures féminines qui tiennent ces instruments ne sont pas légendées et peuvent tout aussi bien être des Muses ou des Nymphes⁴⁹ : sur une calpis de Londres⁵⁰, la biche peut suggérer la présence d'Artémis, mais les quatre figures féminines tiennent des crotales. En revanche, dans un groupe en terre cuite (vers 25 av. J.-C. – 25 ap. J.-C.),

⁴⁴ Lucien, *Sur la déesse syrienne*, 44. Sur la déesse de Hiéropolis, voir Plutarque, *Vie de Crassus*, 17.

⁴⁵ Il s'agit d'Hadad, parèdre d'Atargatis.

⁴⁶ Sur cet épineux problème, voir Borgeaud, 1996.

⁴⁷ Lucien, *Sur la déesse syrienne*, 32.

⁴⁸ Rhyton attique à figures rouges, vers 500-480, Londres, British Museum, inv. 1873,0820.267.

⁴⁹ Skyphos à figures noires, vers 510, Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage, inv. 4498. Музыка и маски, 2005, n° 14. On trouve aussi Hermès en compagnie de ces divinités joueuses de crotales : amphore attique à figures noires, vers 520, Munich, *Antikensammlung*, inv. 1490.

⁵⁰ Calpis attique à figures noires, vers 500-490, Londres, British Museum, inv. 1864, 1007.163.

il ne fait pas de doute qu'Apollon avec sa cithare posée sur un pilier est accompagné d'Artémis, qui tient dans la main droite une torche et dans la main gauche des crotales, un animal à ses pieds (une panthère ou un chien de chasse ?)⁵¹. En outre, dans l'hymne à Artémis de Callimaque⁵², si l'instrument n'est pas mentionné, on comprend que le son des percussions désigné comme κρότος plaisait à la déesse et il semble aussi que le culte que Callimaque évoque, accompli par des femmes à Éphèse, a quelque chose d'oriental, plus exactement de lydien⁵³. Il s'agit d'une danse armée, comme sur la terre cuite de Berlin :

αἱ δὲ πόδεσσιν
οὔλα κατεκροτάλιζον, ἐπεψόφεον δὲ φαρέτραι.

« Avec leurs pieds,
Elles faisaient de forts battements, et leurs carquois résonnaient. »

D'autres sources laissent entendre que les crotales sont liés à des pratiques étrangères, comme souvent les percussions. On le voit dans un passage de Strabon qui décrit les mœurs indiennes⁵⁴ :

Ἐν δὲ τῇ Μουσικανοῦ καὶ σῖτον αὐτοφυῆ λέγει πυρρῷ παραπλήσιον καὶ ἄμπελον, ὥστ' οἰνοφορεῖν τῶν ἄλλων ἄοινον λεγόντων τὴν Ἰνδικήν· ὥστε μὴδ' αὐτὸν εἶναι κατὰ τὸν Ἀνάχαρσιν μὴδ' ἄλλο τῶν μουσικῶν ὀργάνων μὴδὲν πλὴν κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ κροτάλων ἃ τοὺς θαυματοποιοὺς κεκτῆσθαι.

« Le territoire de Musicanos offre aussi cette particularité qu'il y vient sans culture une espèce de grain ayant beaucoup de ressemblance avec le froment, et assez de vigne pour donner du vin, contrairement aux autres auteurs qui disent que l'Inde n'a pas de vin ; si bien que, selon Anacharsis, on n'y fait pas usage de l'*aulos* et des autres instruments de musique, si ce n'est peut-être des cymbales, des tambours et aussi des crotales, dont on dit qu'ils sont la propriété des bateleurs. »

Le philosophe scythe Anarcharsis est connu pour avoir formulé l'idée que les peuples barbares se caractérisent par l'absence de culture viticole et d'*aulos* et l'on voit bien ici que les percussions, idiophones comme membranophones, servent à caractériser des pratiques sonores aux marges du monde hellénisé. Ce qui vaut ici pour les Indiens se retrouve pour les Parthes, comme l'indique Plutarque à propos du cortège de Suréna célébrant la mort de Crassus⁵⁵ :

Κατ' οὐρὰν δὲ τῆς φάλαγγος εἰς χορείαν καὶ κρόταλα καὶ ψαλμοὺς καὶ παννυχίδας ἀκολάστους μετὰ γυναικῶν τελευτῶσαν.

« Mais à la queue de la phalange ce n'étaient plus que courtisanes, crotales, chants, nuits entières données au commerce des femmes. »

Aux connotations étrangères se superpose la dimension érotique que nous avons rencontrée plus haut : le portrait que dresse ici Plutarque condamne très clairement les Parthes pour des pratiques débridées qui caractérisent une figure d'un autre fantasmé, qui suscite autant d'attrance que de répulsion. Il y a derrière cette image un arrière-plan qui sonne dionysiaque.

Dès lors, si la statistique parle en faveur du cortège dionysiaque, quelques textes, certes peu nombreux et associés à une lecture grecque de cultes étrangers, montrent néanmoins que les crotales apparaissent dans des contextes culturels plus variés, où les divinités

⁵¹ Paris, Musée du Louvre, inv. Myr 199. Besques, 1963, p. 83.

⁵² Callimaque, *Hymne à Artémis*, v. 246-247.

⁵³ Perrot, 2012.

⁵⁴ Strabon, *Géographie*, XV, 1, 22.

⁵⁵ Plutarque, *Vie de Crassus*, 32, 5.

honorées sont des déesses qui présentent des traits communs, au point que l'on peut se demander s'il n'y a pas une origine commune à l'utilisation des crotales dans les rites, liée à la figure de la Mère des Dieux. Son goût pour ce type de percussions se serait également reporté sur Dionysos, ce qui n'a rien de surprenant.

3. Description et interprétation du son des crotales

Afin de mieux comprendre l'emploi des crotales dans ces contextes, il est temps de regarder de près la caractérisation du son des crotales dans nos sources écrites. Comme on l'a vu, le nom de l'instrument est indissociable de celui d'un son, κρότος, comme le τύμπανον. Le jeu étymologique apparaît dans une intéressante synesthésie dans l'*Hypsipyle* d'Euripide⁵⁶ :

ἰδοὺ κρότος ὅδε κροτάλων·

« Vois, ce claquement des claquoirs. »

À l'origine, ce son se dit particulièrement du bruit des chars⁵⁷ :

πολλοὶ δ' ἐριαύχενες ἵπποι
κεῖν' ὄγεα κροτάλιζον ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας
ἡνιόχους ποθέοντες ἀμύμονας·

« Et beaucoup de chevaux aux longs cous
Faisaient claquer les chars vides sur les chaussées de guerre
En manque de cocher hors pair. »

De là vient un proverbe, pour évoquer les chars qui continuent leur course sans conducteur⁵⁸ :

<Κενὰ κροτάλιζεις ὄχη> ἐπὶ τῶν ἄνευ κυβερνητῶν ἀτάκτως κινουμένων.

« Tu fais claquer des chars vides : concerne ceux qui se meuvent de façon désordonnée, sans conducteur. »

Le claquement des crotales est également décrit comme un κτύπος, le bruit issu d'un choc. Tandis qu'il développe la question de la confusion entre cultes crétois et phrygiens due au syncrétisme qui s'opère à l'époque hellénistique, Strabon revient sur l'origine des noms des divinités et du personnel cultuel qu'on trouve plus particulièrement associés à ce contexte et il y voit un lien avec le son des instruments, dans l'idée que la musique est un signe de la présence divine⁵⁹ :

Τῷ δ' αὐτῷ καὶ κτύπῳ κροτάλων τε καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ταῖς ἐπιβοήσεσι καὶ εὐασμοῖς καὶ ποδοκρουστίαις οἰκεῖα ἐξεύροντο καὶ τινα τῶν ὀνομάτων, ἃ τοὺς προπόλους καὶ χορευτὰς καὶ θεραπευτὰς τῶν ἱερῶν ἐκάλουν, Καβεῖρους καὶ Κορύβαντας καὶ Πᾶνας καὶ Σατύρους καὶ Τιτύρους καὶ τὸν θεὸν Βάκχον καὶ τὴν Ῥέαν Κυβέλην καὶ Κυβήβην καὶ Δινδυμήνην κατὰ τοὺς τόπους αὐτούς.

« Ils ont inventé des noms appropriés à l'*aulos*, au bruit fait par les crotales, les cymbales et les tambourins, et aux cris, aux évohés et aux tapements de pieds et certains des noms en usage pour les officiants, les danseurs et les desservants du culte, Cabires, Corybantes, Pans, Satyres et Tityres, ainsi que le dieu Bacchos et la déesse Rhéa sous ses épithètes de Cybèle, Kybèbè et Dindymènè selon les lieux eux-mêmes. »

⁵⁶ Euripide, fragment 12, v. 23.

⁵⁷ Homère, *Illiade*, XI, v. 159-161.

⁵⁸ *Mantissa Proverbiorum*, centurie 1, section 92.

⁵⁹ Strabon, *Géographie*, X, 3, 15.

Mais le terme le plus fréquent pour désigner le bruit des crotales est ψόφος, qui semble désigner un bruit plutôt consonantique. C'est le terme qui est utilisé par Pausanias pour qualifier le bruit des crotales utilisés par Héraclès pour chasser les oiseaux du lac Stymphale⁶⁰ :

Πείσανδρος δὲ αὐτὸν ὁ Καμireὺς ἀποκτείνειν τὰς ὄρνιθας οὐ φησιν, ἀλλὰ ὡς ψόφῳ κροτάλων ἐκδιώξειεν αὐτάς.

« Cependant Peisandros de Camiros dit qu'il ne tua pas les oiseaux, mais qu'il les pourchassa avec le bruit des crotales. »

Cet épisode est également rapporté dans la *Bibliothèque* attribuée à Apollodore⁶¹ :

Ἀμνημονῶντος οὖν Ἡρακλέους πῶς ἐκ τῆς ὕλης τὰς ὄρνιθας ἐκβάλῃ, χάλκεα κρόταλα δίδωσιν αὐτῷ Ἀθηναῖα παρὰ Ἡφαίστου λαβοῦσα. Ταῦτα κρούων ἐπὶ τινος ὄρους τῇ λίμνῃ παρακειμένου τὰς ὄρνιθας ἐφόβει· αἱ δὲ τὸν δοῦπον οὐχ ὑπομένουσαι μετὰ δέους ἀνίπταντο, καὶ τοῦτον τὸν τρόπον Ἡρακλῆς ἐτόξευσεν αὐτάς.

« Héraclès ne sachant comment chasser les oiseaux hors de la forêt, Athéna lui donne des crotales de bronze qu'elle avait eus d'Héphaïstos. Les faisant sonner sur une montagne voisine du marais, il effrayait les oiseaux. Ne pouvant supporter ce bruit, ils s'envolaient saisis de crainte, et de cette manière Héraclès les tua à coups de flèches. »

On note une variation dans la caractérisation sonore avec l'emploi de κρούω (il faut noter la paronomase) et δοῦπος (une variante de κτύπος), autrement dit un ensemble assez cohérent de mots. Le son est ici clairement métallique, puisque les crotales sont de bronze. Dans les deux textes, on voit bien qu'Héraclès utilise le son des crotales comme un moyen de repousser, de chasser. Les crotales ont donc ici une fonction apotropaïque, ce qui se retrouve dans le motif fameux des Pygmées chassant les grues, selon le témoignage d'Hécatee rapporté par Eustathe⁶², ce que confirme par ailleurs une scholie⁶³ :

Ἱστορεῖται δὲ καὶ ὅτι κέρατα παρατίθενται καὶ ἐν σχήμασι κριῶν, ὡς Ἐκαταῖος φησι, κρόταλα ψοφοῦσι, καὶ οὕτω τὰς πυγμαιομάχους γεράνους ἀμύνονται.

« On raconte que les Pygmées se mettent des cornes sur la tête à la manière des bœufs, comme Hécatee le rapporte, ils font sonner des crotales, et ainsi ils protègent les combattants pygmées des grues. »

Les sources attestent que souvent le son des percussions a quelque chose d'inquiétant, d'inexpliqué voire de surnaturel. C'est ainsi que dans le corpus aristotélicien on trouve cette anecdote à propos d'un phénomène sonore censé se produire sur un tombeau à Lipari⁶⁴ :

Ἐν μιᾷ τῶν ἐπτὰ νήσων τῶν Αἰόλου καλουμένων, ἣ καλεῖται Λιπάρα, τάφον εἶναι μυθολογοῦσι, περὶ οὗ καὶ ἄλλα μὲν πολλὰ καὶ τερατώδη λέγουσι, τοῦτο δ' ὅτι οὐκ ἀσφαλές ἐστι προσελθεῖν πρὸς ἐκεῖνον τὸν τόπον τῆς νυκτός, συμφωνοῦσιν· ἐξακούεσθαι γὰρ τυμπάνων καὶ κυμβάλων ἤχον γέλωτά τε μετὰ θορύβου καὶ κροτάλων ἐναργῶς.

« Sur une des sept îles qu'on dit d'Éole, celle qui porte le nom de Lipara, on raconte qu'il y a un tombeau au sujet duquel on rapporte beaucoup d'histoires extraordinaires, et en particulier qu'il n'est pas sûr d'aller en ce lieu de nuit, de l'avis de tous. En effet, on peut y entendre distinctement le son des tambours et des cymbales, ainsi qu'un rire avec fracas et crotales. »

⁶⁰ Pausanias, *Périégèse*, VIII, 22, 4.

⁶¹ [Apollodore], *Bibliothèque*, II, 93.

⁶² Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Illiade*, III v. 6 (= Hécatee, fr. 266b Jacoby).

⁶³ *Κροτάλοις γὰρ αὐτὰς ἀλέζονται* (« Ils les repoussent avec des crotales »).

⁶⁴ Aristote, *Mirabilium auscultationes*, 838b-839a.

Lipari était riche en sons inquiétants à cause des phénomènes volcaniques. Selon Callimaque par exemple, c'était le siège des Cyclopes⁶⁵. On retrouve l'association du bruit (ici désigné simplement comme ἤχος) des percussions avec le monde des morts, un son qui vient de l'au-delà. Il faut également remarquer que les crotales sont mentionnés indépendamment des autres instruments, avec un rire particulièrement bruyant : l'explication en est peut-être la ressemblance des crotales avec des mâchoires qui s'entrechoquent. On revient ainsi à la question de la place des crotales dans les rites de passage et on peut se demander si les crotales renvoient à un deuil réel ou symbolique. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre l'épigramme votive suivante, composée par Léonidas de Tarente⁶⁶ :

Εὐφιμόν τοι σφαῖραν ἐγκρόταλόν τε Φιλοκλῆς
 Ἑρμείη ταύτην πυξινὴν πλατάγην
 ἀστραγάλας θ', αἷς πόλλ' ἐπεμήνατο, καὶ τὸν ἐλικτὸν
 ῥόμβον, κουροσύνης παίγνι', ἀνεκρέμασεν.

« Philoclès a consacré sa balle renommée et les bruyants claquoirs
 De buis que voici à Hermès,
 des osselets qui le rendaient complètement fou, son rhombe
 tourbillonnant, jouets de son enfance. »

Le crotale est ici un instrument d'enfance qui est consacré à Hermès, le dieu des jeunes gens qui effectuent leur passage à l'âge adulte. D'autres sources confirment que les crotales sont un instrument lié au monde de l'enfance. La nourrice joue de crotales pour endormir les enfants. Télès écrit en effet que « quand la nourrice veut que l'enfant s'endorme, elle fait du bruit avec un crotale » (*κοιμηθῆναι θέλει, ἢ δὲ κρόταλον ἔχουσα ψοφεῖ*)⁶⁷. Le fragment cité plus haut de l'*Hypsipyle* d'Euripide met précisément en scène le personnage éponyme comme nourrice d'Opheltès. Pollux le confirme⁶⁸ :

Τὸ δὲ πλαταγώνιον οἱ ἐρῶντες ἢ αἱ ἐρῶσαι ἔπαιζον· καλεῖται μὲν γὰρ οὕτω καὶ τὸ κρόταλον καὶ τὸ σεῖστρον, ᾧ καταβυκαλῶσιν αἱ τίτθαι ψυχαγωγοῦσαι τὰ δυσπνοῦντα τῶν παιδίων.

« Ce sont les amants et les amantes qui jouaient du *platagónion*. C'est ainsi qu'on appelle le crotale et le sistre dont les nourrices se servent pour endormir les enfants qui ont du mal à trouver le sommeil en les calmant. »

Les crotales sont également liés à l'enfance chez les Macédoniens⁶⁹ :

Ἐγὼ γὰρ ἐκδύσας αὐτὸν τὴν πορφύραν καὶ πληγὰς δοῦς ἀποστελῶ αὐτὸν εἰς τὴν αὐτοῦ πατρίδα Μακεδονίαν πρὸς τὴν αὐτοῦ μητέρα Ὀλυμπιάδα, δοῦς κρόταλα καὶ ἀστραγάλους, οἷς Μακεδόνων παῖδες παίζουσιν.

« Pour ma part, après lui avoir enlevé sa pourpre et donné des coups, je l'ai renvoyé dans sa patrie, en Macédoine, auprès de sa mère Olympias, après lui avoir donné des crotales et des astragales, avec lesquels jouent les enfants des Macédoniens. »

Ces crotales utilisés comme des hochets n'étaient probablement pas qu'un jouet, au sens où ils étaient censés chasser les mauvais esprits pour protéger l'enfant, comme le laisse deviner Pollux. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre la consécration d'un crotale dans le sanctuaire d'Asclépios à Athènes⁷⁰.

⁶⁵ Callimaque, *Hymne à Artémis*, v. 46-49.

⁶⁶ *Anthologie Grecque*, VI, 309.

⁶⁷ Télès, *Περὶ τοῦ μὴ εἶναι τέλος ἡδονῆν*, fr. 50 (cité par Stobée, *Anthologie*, IV, 34, 72).

⁶⁸ Pollux, *Onomastikon*, IX, 127.

⁶⁹ *Vie d'Alexandre*, I, 39.

⁷⁰ *IG II²* 1534, l. 200. Voir Perrot, 2016.

Ainsi, quand on confronte l'ensemble des données sur les crotales dans un contexte cultuel et la symbolique que les Grecs attribuaient au son de ces instruments, on voit qu'ils sont associés à des divinités féminines en lien plus ou moins direct avec l'Orient mais aussi à des divinités masculines liées aux rites de passage ou à la guérison. Dans l'ensemble, il semble bien que le crotale ait une fonction apotropaïque. Si l'on considère le lécythe de Phanagoria dans cette perspective, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit de Psychè, une figure de l'âme du défunt qui joue des crotales pour éloigner les mauvais esprits. Les poupées offertes par les jeunes filles à Artémis ou déposées dans leurs tombes avaient sans doute la même fonction, de même que les danses armées où résonnaient les crotales. Il reste donc à cerner l'identité de ces joueuses de crotales et la place qu'elles occupaient dans la société.

4. Éléments de sociologie

Il paraît évident qu'il faut distinguer plusieurs joueuses de crotales. On ne saurait reconnaître dans les poupées des courtisanes, mais plutôt des participantes à un culte⁷¹, peut-être celui d'Artémis, dont on sait qu'elle appréciait les percussions. En effet, des figurines de joueuses de cymbales en bronze ont été offertes à Artémis Orthia à Sparte et des cymbales à Artémis Limnatis en Laconie⁷². Le *polos* de la plus ancienne poupée irait dans ce sens. Peut-être ces participantes étaient-elles les jeunes filles elles-mêmes, qui au moment de leur mariage offraient à la déesse ces instruments qui protégeaient leur enfance. En revanche, les conserver et continuer à en jouer à l'âge adulte faisait d'elles des courtisanes.

Il est indéniable que certaines de ces joueuses de crotales, professionnelles si l'on ose dire, étaient des courtisanes. Elles se servaient de ces instruments dans un but de divertissement. Considérons de ce point de vue une calpis de Madrid⁷³ qui montre une scène originale : une femme joue de l'*aulos*, tandis qu'une autre se contorsionne et que deux jeunes gens jouent des crotales pour accompagner l'acrobate dans l'une de ses douze positions, comme dirait Aristophane⁷⁴. Dans le *CVA*⁷⁵, on peut lire qu'il s'agit d'une scène de palestre avec des éphèbes : c'est dire si la scène a de quoi laisser perplexe. Le musée présente désormais ce vase en des termes moins flatteurs, « en el burdel », ce qui paraît plus approprié à la situation. Si les jeunes gens sont des éphèbes, cela signifierait qu'il s'agit de jeunes gens fréquentant les maisons closes et jouant des crotales pour rythmer les mouvements de la dame et l'encourager dans ses évolutions. Cependant, c'est là une lecture réductrice, car on peut tout aussi bien y reconnaître des prostitués exerçant dans les maisons closes⁷⁶, auquel cas les crotales pourraient insister sur le caractère efféminé de ces garçons offrant leurs services à d'autres hommes.

Que peut-on savoir du statut de ces femmes ? Étaient-elles des hétaires comme les autres, ou plus courues comme les aulètes ? Impossible de répondre à cette question. Une stèle funéraire d'Athènes, datée du milieu du IV^e siècle av. J.-C., dans sa sobriété, donne

⁷¹ Dans une tombe de la nécropole occidentale d'Assos (entre le début du V^e siècle et le milieu du IV^e siècle) a été retrouvée une *protomè* de figure féminine qui tient des crotales sur ses seins, mais il est impossible de savoir s'il s'agit d'une représentation humaine ou divine, Çanakkale inv. 6630. Voir Tolun, 2015, p. 378 et p. 383 fig. 17.

⁷² Perrot, 2019.

⁷³ Calpis attique à figures rouges, Madrid, Musée archéologique, inv. 11129.

⁷⁴ Aristophane, *Grenouilles*, v. 1327-1328.

⁷⁵ *CVA* Madrid, Museo arqueologico nacional 2, III-I D, p. 4, pl. 89-90, n° 6.2 et 7.1-3.

⁷⁶ Schmitt-Pantel, 2003.

quelques indices sur le statut de la joueuse de crotales⁷⁷. Il n'y a aucun nom sur cette stèle, mais on reconnaît bien une femme aux crotales, qui est bien loin d'avoir les mouvements qu'on rencontre habituellement chez ces instrumentistes. La défunte est vêtue d'une longue tunique dans un drapé mouillé, maintenue par des cordons. Cette posture, consistant à tenir les crotales avec les bras le long du corps, dans un geste de repos, se trouve également sur des figurines en terre cuite, ainsi dans la tombe 247 de la nécropole de Contrada Diana à Lipari⁷⁸. L. Bernarbò Brea, qui a publié la figurine en remarquant qu'elle avait conservé des traces de polychromie, la met en lien avec le monde du spectacle, estimant que le coroplaste a saisi une danseuse au moment où elle salue le public⁷⁹. Que l'on associe ce geste à la fin d'une prestation ou d'une vie de musicienne, c'est une manière de représenter le silence, qui fait contraste avec les représentations habituelles des joueuses de crotale.

L'anonyme de la stèle en outre dirige un regard mélancolique vers un enfant. Cette pierre tombale montre que la joueuse de crotales jouissait d'un certain statut social : elle avait un entourage qui était en mesure de payer une stèle en marbre sculptée. En outre, si l'enfant est bien le sien, la défunte était mère. Est-ce que l'enfant est issu d'une union légitime ou est-il un accident dû aux activités de courtisane ? Rien ne permet de le dire, sinon que la stèle semble indiquer qu'il y avait un vrai lien entre la mère et l'enfant. En somme, il est impossible de savoir si cette joueuse de crotales a eu un enfant dans le cadre de ses activités ou si elle s'est rangée et a fondé une famille. Dans tous les cas, les stèles représentant des musiciens sont assez rares, ce qui rend celle-ci particulièrement exceptionnelle. Il y a dans ce motif une forme de reconnaissance sociale de la joueuse de crotales.

Du point de vue de l'organisation des spectacles, il faut aussi souligner que les joueuses de crotales du monde des courtisanes interviennent rarement seules. Elles forment souvent un duo avec une joueuse d'*aulos*, comme on le voit par exemple sur un rhyton du Louvre en forme de tête d'âne⁸⁰. C'est un phénomène attesté à l'époque classique et aux époques ultérieures. Elles peuvent aussi faire partie de petits ensembles, comme on en a l'illustration avec le fameux « concert d'Égine » conservé au musée du Louvre⁸¹. Ce groupe de figurines en terre cuite, presque exclusivement féminin, montre un petit orchestre constitué de cordophones et de crotales. Cet ensemble, qui provient vraisemblablement d'une tombe, a une connotation funéraire, mais il représente sans doute ce qui pouvait être une réalité. Ce type de figurines symbolisait probablement un concert qui se poursuit dans l'au-delà pour accompagner l'âme du défunt, à la fois pour le réjouir et de chasser les mauvais esprits. La dimension sinon réaliste, du moins pittoresque, est soulignée par la présence d'un nain qui a les jambes attachées. C'est un motif typique de l'époque hellénistique qu'on trouve notamment sur des figurines en bronze, avec les fameux nains de Mahdia⁸², dans un mode de représentation qui provient d'Alexandrie. Nous tenons peut-être là un élément sociologique supplémentaire : à côté de femmes qui

⁷⁷ Athènes, Musée archéologique national, inv. 1896. Karouzou, 1968, p. 117 ; Kaltsas, 2002, p. 188 n° 370 ; Musiques, 2017, p. 321 n° 363.

⁷⁸ Lipari, Musée archéologique L. Bernarbò Brea, inv. 357e. Je remercie A. Bellia pour m'avoir indiqué l'existence de cette figurine.

⁷⁹ Voir notamment Bernarbò Brea, 1981, p. 115 fig. 192 ; Bernarbò Brea, Cavalier 2005, p. 99 ; Bellia, 2009, p. 92 fig. 192 ; Pagliara, 2016.

⁸⁰ Rhyton attique à figures rouges, vers 470-460, Paris, Musée du Louvre, inv. Cp 3561.

⁸¹ Paris, Musée du Louvre, inv. Ca 798-803 (800 et 803 pour les joueurs de crotales). Besques, 1972, p. 51, D 285-290, pl. 59, 60 b et d ; Tanagras, 2010, p. 172-175 n° 134-139 ; Musiques, 2017, p. 294 n° 286.

⁸² Tunis, Musée du Bardo Voir aussi Londres, British Museum, inv. 1926.015.32.

jouaient des crotales pour le divertissement des hommes mais aussi d'autres femmes, les nains pouvaient trouver dans cet instrument une certaine qualité sociale⁸³.

Ce sont les papyrus décrivant certaines formations de musiciens qui permettent de compléter ce petit tableau sociologique, mais les sources qui nous renseignent sur le statut des joueuses de crotales datent surtout du III^e siècle de notre ère, ainsi une Isidōra qui est également directrice d'une petite troupe embauchée pour un festival privé devant durer six jours, à raison de 36 drachmes par jour et pour chaque artiste avec quelques paiements en céréales⁸⁴. Mais pour l'époque hellénistique, nous n'avons qu'un papyrus, daté de 245 av. J.-C., qui mentionne une troupe avec des crotales, trouvé à Hibeh, à la frontière septentrionale de la Haute-Égypte⁸⁵ :

Δημοφῶν Πτολε-
μαίωι χαίρειν. ἀπό[σ-]
τειλον ἡμῖν ἐκ παν-
τὸς τρόπου τὸν αὐ-
λητὴν Πετωδῶν ἐχοντ[α]
τούς τε Φρυγίους αὐ-
λ[ο]ύς καὶ τοὺς λοιπούς, κ[αὶ]
ἐάν τι δέηι ἀνηλῶσαι
δόξ, παρὰ δὲ ἡμ[ῶ]ν κοι-
εῖ. ἀπόστειλον δὲ ἡμῖν
καὶ Ζηνόβιον τὸν μάλα-
κὸν ἔχοντα τύμπανον καὶ
κύμβαλα καὶ κρόταλα, χρει-
α γάρ ἐστι ταῖς γυναιξίν πρὸς
τὴν θυσίαν· ἐχέτω δὲ
καὶ ἱματισμόν ὥς ἄσ-
τεϊότατον. κόμισαι δὲ
καὶ τὸν ἔριφον παρὰ Ἀρισ-
τίωνος καὶ πέμψον ἡμῖν.
καὶ τὸ σῶμα δὲ εἰ συνεί-
ληφας παράδος [[αὐτο]]
Σεμφθεῖ ὅπως αὐτὸ δι-
ακομίσηι ἡμῖν. ἀπόσ-
τειλον δὲ ἡμῖν καὶ τύ-
ρους ὅσους ἂν δύνῃ καὶ
κέραμον κρ[ι]νὸν καὶ λά-
χανα π[αν]τὸς ἀπα καὶ
ἐάν ὅσον τι ἔχη[ς(?)].
ἔρρ[ωσο].
ἐμβάλου δὲ αὐτὰ καὶ φυ-
λακίτας οἱ συνδιακομιού-
σιν [[α]] τὸ πλοῖο[v].
v
Πτολεμαίωι.

« Démophon à Ptolémaïos, salut. Par tous les moyens, envoie-nous l'aulète Petous avec les *auloi* phrygiens et les autres *auloi*. Si tu as besoin de faire des dépenses, paie et nous te rembourserons. Envoie-moi aussi Zénobios l'efféminé avec son tambourin, ses cymbales et

⁸³ Dasen, 2013.

⁸⁴ P. Corn. 9. Il n'y a pas à douter que dans ce contexte les crotales soient ceux qu'on connaît depuis l'époque archaïque, et non l'instrument désigné ainsi par H. Hickmann pour un type d'idiophone attesté par les vestiges et l'iconographie dans l'Égypte tardive. Voir Straus, 2018.

⁸⁵ P. Hibeh 1, 54.

ses crotales, car les femmes en ont besoin pour le sacrifice. Et fais en sorte qu'il ait une tenue aussi urbaine que possible. Demande à Aristion le chevreau et envoie-le moi. Et si tu as arrêté l'esclave, confie-le à Semphtheus pour qu'il nous l'apporte. Envoie-nous aussi autant de fromages que tu peux, des jarres vides, des légumes de toute sorte, et tout ce que tu peux avoir de mets raffinés. Salut. Mets-les à bord avec les gardes qui accompagneront le convoiement. Verso : à Ptolémaïos. »

Les musiciens sont ici des hommes. Petous d'une part est un aulète qui doit jouer des *auloi* phrygiens, c'est-à-dire des *auloi* dont l'un des tuyaux présentait un pavillon en corne. Comme leur nom l'indique, ces *auloi* avaient un lien plus marqué avec l'Anatolie, et donc Cybèle. La dimension phrygienne de ce duo aulète/percussionniste est soulignée par les instruments dont joue Zénobios, qui est qualifié d'efféminé (*μαλακός*), ce qui correspond bien à l'image que l'on se fait des dévots de Cybèle puis de Dionysos. Ce Zénobios avait visiblement une certaine réputation quant à son habillement. On retrouve l'idée que les percussions sont plutôt un instrument féminin. Ce petit spectacle trouve un écho dans une épigramme de l'anthologie qui mentionne un petit groupe qui a mimé un Galle et autres dévots de Cybèle⁸⁶. La nécessité de la venue de Zénobios est ici justifiée par une réclamation venant des femmes à l'occasion d'un sacrifice, ce qui montre bien que les instruments de percussion pouvaient être utilisés dans un cadre rituel. Malheureusement, la nature de ce sacrifice n'est pas précisée, mais il s'agit selon toute évidence d'un culte réservé aux femmes. Il y avait donc possibilité, dans l'Égypte lagide, d'embaucher un joueur de crotales à des fins cultuelles et pas seulement de divertissement, même s'il s'agissait de prestations ayant lieu dans un cadre privé.

Pour conclure, si l'on « oublie » un instant toute l'iconographie dionysiaque, un usage plus complexe des crotales se fait jour. S'il est impossible pour les crotales de parler d'un instrument exclusivement féminin, il reste étroitement lié à la sphère féminine, mais pas seulement pour célébrer Dionysos. Les origines du jeu des crotales sont sans doute à chercher en Orient, dans le culte à Cybèle : son association avec la fête a tout naturellement contaminé le monde dionysiaque. Mais la dimension de culte rendu à une divinité féminine ne doit pas être négligée. Il semble avoir survécu dans des pratiques liées à des cultes d'origine étrangère mais aussi à des cultes traditionnels, entre autres à Hermès ou Artémis, pour lesquels on décèle dans le crotale le signe d'un rite de passage. Le crotale est ainsi un instrument de l'enfance, destiné au divertissement mais aussi de façon plus profonde à l'éloignement des mauvais esprits par la dimension apotropaïque du bruit qu'il génère. La présence de joueuses de crotales dans les tombes, poupées comme terres cuites, est à la fois une représentation de la fête qui se poursuit par-delà la mort et une manière d'accompagner le ou la défunte en le ou la gardant des mauvais génies, en particulier quand il ou elle n'a pas atteint l'âge adulte. Par conséquent, si les enfants quittent cet instrument quand ils passent à l'âge adulte, ils ne peuvent plus en jouer. On comprend alors qu'il devienne marginal chez les adultes, associé aux joies du vin et de la danse. Les femmes qui en jouent sont généralement des hétaires, mais elles semblent pour certaines développer des compétences toutes particulières qui continuent d'être appréciées aux époques ultérieures. Le crotale donc peut fonctionner comme un marqueur social, distinguant certaines courtisanes des autres, les tirant peut-être davantage vers le monde du spectacle que celui de la maison close. Ainsi, la danseuse aux crotales n'est pas seulement une source d'inspiration pour poètes et musiciens en manque de fantasmes sur l'Antiquité, mais bien une figure importante de l'histoire culturelle et culturelle de la Grèce antique.

⁸⁶ *Anthologie Grecque*, XI, 195.

Bibliographie

- BÉLIS, A., 1988b, Κρονπέζαι, *scabellum*, *BCH*, 112, p. 323-339.
- BÉLIS, A., 1988a, Musique et transe dans le cortège dionysiaque, *Cahiers du GITA*, 4, p. 9-29.
- BELLIA, A., 2009, *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.) = Biblioteca di Sicilia Antiqua* 3, Rome-Pise.
- BENZI, A., 1992, Le forme alternative dei crotali nella Grecia antica, *RIM*, 27, p. 3-23
- BERNARBÒ BREA, L., 1981, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Gênes.
- BERNARBÒ BREA, L. et CAVALIER, M., 2005, *Belleza e eleganza femminile nella Lipari greca ed ellenistica*, Palerme.
- BESQUES, S., 1972, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*. III, *Époques hellénistique et romaine, Grèce et Asie Mineure*. Musée du Louvre et Collection des Universités de France, Paris.
- BORGEAUD, P., 1996, *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris.
- CECCARELLI, P., 1998, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pise-Rome.
- DASEN, V., 2013, Des musiciens différents ? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain, dans S. Emerit (dir.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne : Égypte, Mésopotamie, Grèce et Rome*, Le Caire, p. 259-277.
- DELAUVAUD-ROUX, M.-H., 1995, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence.
- DI GIGLIO, A., *Gli strumenti a percussione nella Grecia antica*, 2009
- KALTSAS, N., 2002, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles.
- KAROZOU, S., 1968, *Musée archéologique national. Collection des sculptures*, Athènes.
- MAAS, M. et SNYDER, J. M., 1989, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven.
- MOLLARD-BESQUES, S., 1963, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*. II, *Myrina*. Musée du Louvre et Collection des Universités de France, Paris.
- PAGLIARA, A., 2016, Masks of Death, Music, Theatre and Burial Customs in Lipari, Fourth-Third Centuries BCE, dans A. Bellia et C. Marconi (éd.), *Musicians in Ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions = Telestes: Studi e ricerche di archeologia musicale nel Mediterraneo*, 2, Pise-Rome, p. 141-155.
- PERROT, S., 2012b, Greek Auloi from Archaic Times in an Archaeological Context, *Studien zur Musikarchäologie* VIII, p. 315-324.
- PERROT, S., 2014, Musique et paysage dans la poésie grecque du Vème siècle avant Jésus-Christ, dans M. Fumaroli, J. Jouanna, M. Trédé et M. Zink (éd.), *Hommage à Jacqueline de Romilly. L'empreinte de son œuvre*, Paris, p. 77-93.
- PERROT, S., 2015, Pour une archéologie des expériences sonores en Grèce antique, dans S. Emerit, S. Perrot et Al. Vincent (éd.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Historiographie, méthodologie, perspectives*, Le Caire, p. 175-208.
- PERROT, S., 2016, The apotropaic function of music inside the sanctuaries of Asclepios: votive offerings and ritual soundscape, *GRMS*, 4, p. 209-230.
- PERROT, S., 2019, A Topographical and Anthropological Approach to an Ancient Greek Soundscape: The example of Sparta, *Studien zur Musikarchäologie* XI, p. 199-209.
- PIRENNE-DELFORGE, V., 1994, *L'Aphrodite des Grecs*, Athènes-Liège.
- ŞARE AĞTÜRK, T., et ARSLAN, N., 2015, *A Terracotta Treasure at Assos*, Istanbul.
- SCHMITT-PANTEL, P., 2003, Le banquet et le « genre » sur les images grecques, propos sur les compagnes et les compagnons, *Pallas* 61, p. 83-95.

STRAUS, J., 2018, Κροταλίστρια, κροταλιστρίς = joueuse de crotales, mais..., dans P. Davoli et N. Pellé (éd.), *Πολυμάθεια. Studi classici offerti a Mario Capasso*, Lecce-Rovato, p. 413-418.

TOLUN, V., 2015, Terracotta Figurines from the Western Necropolis of Assos, dans A. Muller et E. Laflı, *Figurines de terre cuite en méditerranée grecque et romaine 2 : iconographie et contextes*, Lille, p. 375-384.

Catalogues d'exposition

GESCHENKE DER MUSEN, 2003 : E. Andrikou, A. Goulaki-Voutyra, C. Lanaka et Z. Papadopoulou (éd.), Μουσών δώρα: μουσικοί και χορευτικοί απόηχοι από την αρχαία Ελλάδα / Geschenke der Museen: Musik und Tanz im antiken Griechenland, Athènes-Berlin.

MUSIQUES, 2017 : S. Emerit, H. Guichard, V. Jeammet, S. Perrot, A. Thomas, A. Vincent, C. Vendries et N. Ziegler (éd.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, Lens-Gand.

TANAGRAS, 2010 : V. Jeammet (éd.), *Tanagras : Figurines for Life and Eternity, the Musée du Louvre's Collection of Greek Figurines*, Valence.

МУЗЫ И МАСКИ, 2005 : Музы и маски. Театр и музыка в античности. Античный мир на петербургской сцене, Saint-Petersbourg.