



HAL
open science

“ Trois pas vers les dieux. Le tripudium entre danse et divination ”, dans K. Schlapbach, Aspects of Roman Dance Culture, Stuttgart, 2022, 65-84

Francesca Prescendi

► **To cite this version:**

Francesca Prescendi. “ Trois pas vers les dieux. Le tripudium entre danse et divination ”, dans K. Schlapbach, Aspects of Roman Dance Culture, Stuttgart, 2022, 65-84. K. Schlapbach, Aspects of Roman Dance Culture, Stuttgart, 2022, 65-84, 2022, 978-3-515-13323-4. <hal-03905277>

HAL Id: hal-03905277

<https://hal.science/hal-03905277v1>

Submitted on 18 Dec 2022

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.



HAL Authorization

Aspects of Roman Dance Culture
*Religious Cults, Theatrical Entertainments,
Metaphorical Appropriations*

Edited by
Karin Schlapbach

Franz Steiner Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© Karin Schlapbach 2022
Veröffentlicht im Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
Druck: Druckerei Steinmeier GmbH & Co. KG, Deiningen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.
ISBN 978-3-515-13323-4 (Print)
ISBN 978-3-515-13325-8 (E-Book)
<https://doi.org/10.25162/9783515133258>

Table of Contents

List of tables and figures	7
----------------------------------	---

KARIN SCHLAPBACH

Introduction

<i>Dance at Rome – Roman Dance</i>	9
--	---

Part I: Religion

ANGELA BELLIA

Between Magna Graecia and Rome

<i>Towards an Archaeological Approach to Dance Performance in Cults</i>	37
---	----

FRANCESCA PRESCENDI

Trois pas vers les dieux

<i>Le tripudium entre danse et divination</i>	65
---	----

FRITZ GRAF

Ritual Dances in the Imperial Epoch

<i>What Epigraphy Can Teach about Dancing</i>	85
---	----

RENÉ BLOCH

‘Tänze, die keine Tänze waren’

<i>Widersprüchliches über den Tanz bei Philon von Alexandrien</i>	101
---	-----

RUTH WEBB

‘Making the God Present within Himself’

<i>Pantomime Dance and Devotion in Fourth-century Antioch</i>	117
---	-----

Part II: Spectacle Culture

LAURA GIANVITTORIO-UNGAR

- Envisioning and Reenacting the Chorus in Republican Tragedy
The Cases of Naevius' Lycurgus and Ennius' Eumenides 137

TIMOTHY J. MOORE

- Roman Comedy and the Final Dance 159

ZOA ALONSO FERNÁNDEZ

- Dance and the Senses at the *convivium* 179

SYLVAIN PERROT

- Toute peine mérite salaire
L'orchēstopalaistodidaktos Stephanos (P. Daris 7) 203

HELEN SLANEY

- The Kinetic Vocabulary of Tragedy 229

RAFFAELLA VICCEI

- Performative Aspects of the Pantomime and Performative Spaces
Alcestis Barcinonensis and Archeological Sites 247

Part III: Discourses

ELEONORA ROCCONI

- The Orator and the Dancer
Conceptualizing Gestures in Roman Performances 269

KARIN SCHLAPBACH

- Der Dichter als Tänzer und Körperperformer
Die Kinetik des Dichtens bei Horaz 285

LAUREN CURTIS

- Roman Rhythms
Music, Dance, and Imperial Ethics in Suetonius' Life of Augustus 307

- Index 327

- A. Authors and Passages 327

- B. Subjects 334

Trois pas vers les dieux

Le tripudium entre danse et divination *

FRANCESCA PRESCENDI

Abstract: This chapter examines the term *tripudium* as a form of dance and a form of divination. In the context of religious processions (Arvals, Saliens, and others), the *tripudium* denotes a sequence of three steps which associates the singing of an hymn to the rhythmical beats of the feet. In divination, it signifies a way of controlling the consentment of the gods by observing whether the chickens eat. These two practices can be linked if one admits the existence of an archaic form of divination based on the observation of how the chickens behaved in general, and in particular of how they hopped towards their fodder. A contact between these two practices could have occurred in the context of the Salien rites, both at the level of the divinatory practices performed by these priests and at the level of the symbolism suggested by their dance and by the myth of their origin.

La première attestation de *tripudium* dans la littérature latine se trouve chez Catulle (63, 26) quand il décrit la danse des Galles, les fidèles de la Mater Magna. Tite-Live utilise ce terme pour décrire le mouvement des soldats ibères et gaulois (21, 42, 3 ; 25, 17, 4 ; 38, 17, 4).¹ *Tripudium* a donc une acception large. Cependant, avant tout, il est un terme technique décrivant la démarche de deux prêtresses romaines en contexte rituel, les arvales et les saliens², ainsi que le nom d'une pratique divinatoire consistant à observer si les poulets, sortis de leurs cages, mangent abondamment et font tomber de la nourriture de leur bec. Comment interpréter cette homonymie ? Les savants ont proposé des explications, qui oscillent entre deux extrêmes : d'un côté, Pighi³, par exemple, affirme que les deux sens techniques du terme seraient complètement

* Je remercie Mélanie Lozat, qui a relu cet article et m'a donné des importantes suggestions. Je remercie également G. Ferri d'avoir discuté avec moi le dossier des Saliens. En particulier, je suis très reconnaissante à John Scheid pour ses précieuses suggestions sur ces rituels très complexes.

1 Cf. aussi Pighi 1949–1950, 149–150.

2 Sur la portée identitaire de ce terme dans la culture romaine, cf. Alonso Fernández 2016a. Plus en général sur la danse à Rome, cf. Alonso Fernández 2020.

3 Pighi 1949–1950. Cf. aussi Foti 2011.

indépendants l'un de l'autre ; de l'autre côté, Habinek⁴ considère que la danse serait une imitation du sautillerment des oiseaux constituant l'augure. Si je reviens sur cette question, c'est pour considérer quelques aspects qui me paraissent avoir été négligés. Cette analyse permettra d'articuler les deux phénomènes, l'un par rapport à l'autre, sur la base des critères ayant plus affaire au sens des rites qu'à la dérivation étymologique. Pour accomplir ce parcours, nous partirons de la confrérie des arvales, pour laquelle nous disposons de comptes rendus épigraphiques, qui, bien que plus récents, ont cependant l'avantage d'offrir une compréhension détaillée du rituel. On passera ensuite à la danse des saliens et enfin à la comparaison avec le *tripudium* augural.

Le terme *tripudium*

Étymologiquement, *tripudium* signifie « trois pieds » (*tris* et *pes*)⁵ et désigne le fait de frapper les pieds par terre en composant des unités de trois (trois pas qui se répètent constituant une unité rythmique). Ce geste peut être utilisé par exemple pour la scansion d'un rythme métrique. Un passage du Pseudo-Marius Victorinus est particulièrement intéressant parce qu'il ajoute une ultérieure signification au « pied » : « il est appelé pied soit parce que dans la percussion métrique le battement de pied est posé et levé ; soit parce que, puisque nous marchons et avançons grâce aux pieds, ainsi le vers avance et scande à travers les pieds métriques ».⁶ Le « pied » est ainsi compris comme le mouvement qui permet aux vers d'avancer de la même manière qu'avancent les humains.

Dans le contexte des confréries religieuses, *tripudium* désigne une démarche propre à certains rituels, où le rythme joue un rôle important parce qu'à la déambulation s'associe le chant. En effet, les arvales ainsi que les saliens effectuent le *tripudium* en chantant des hymnes.⁷ Si l'utilisation plus large prédomine dans la littérature latine, c'est cependant le *terminus technicus* qui nous intéresse ici.

Le *tripudium* des arvales

Lors de la fête annuelle dans le sanctuaire extra-urbain de Dea Dia, la sodalité des arvales accomplit le *tripudium* et récite le *carmen*.⁸ Le terme *tripudium* n'est jamais utilisé,

4 Habinek 2005, 28.

5 Pour une probable étymologie grecque cf. par exemple La Rue 1995, 26.

6 Marius Victorinus, GL VI, 44, 4–6 : *pes vocatur sive quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque, seu quia, ut nos pedibus nostris ingredimur atque progredimus, ita et versus per hos pedes metricos procedit et scandit*. Cf. aussi Marbach 1939.

7 Cf. Scheid 2007.

8 Le verbe utilisé est *tripodare* traduit par Ernout/Meillet 1932 comme « danser à trois temps ».

mais le verbe *tripodare* apparaît dans les comptes rendus de la confrérie pour décrire un rituel qui, comme l'a relevé John Scheid,⁹ n'accompagne aucun rite sacrificiel. Il se situe au contraire après les sacrifices et l'onction de la statue. La récitation de l'hymne scandée sur les trois pas représente, affirme-t-il, presque une conclusion des sacrifices et constitue un rite autonome qui, pour autant, se différencie de la prononciation d'une prière accompagnant d'autres gestes d'offrande. Elle est une offrande en elle-même.

Ce rite est décrit de manière particulièrement suggestive dans les comptes rendus. Les arvaux présents dans le sanctuaire se rendent dans le temple de Dea Dia où ils accomplissent quelques autres rites, et ensuite :

Puis, ils s'assirent sur les bancs de marbre et partagèrent les pains 'décorés' de laurier entre les esclaves publics. Ils reçurent des savons (?) avec des raves et parfumèrent les déesses. Le sanctuaire fut fermé et tous sortirent. Enfermés à l'intérieur, la toge relevée, les livres pris, les prêtres frappèrent le sol de leurs pieds selon un rythme ternaire en scandant l'hymne en ces termes :

« Aidez-nous ô Lares, aidez-nous ô Lares ... Mars ... »

[...]

Après la danse, les esclaves publics entrèrent ensuite sur un signe donné et recueillirent les livrets.¹⁰

Selon John Scheid,¹¹ le fait que les arvaux soient enfermés dans le sanctuaire serait une manière de mimer l'activité des divinités invoquées sur le territoire romain représenté par cet espace fermé : les Lares, divinités du terroir donnent le cadre de l'opération demandée, Mars protège ce territoire et ses récoltes, et les Semones veillent sur ceux-ci. A cette interprétation, on peut ajouter encore quelques réflexions à propos de la « danse » en analysant de près des détails énoncés dans le texte.

Les arvaux se préparent pour accomplir le rite en remontant leur toge et en prenant les livres (*succincti libellis acceptis*)¹² qui leur sont donnés par les esclaves. Ces derniers

9 Scheid 2008, 22. Sur les arvaux, voir aussi Scheid 1990.

10 Scheid 1998, 295 ss. (traduction légèrement modifiée), inscription no. 100, a (recto), 29–38 (Elagabal année 218 ap. J. C.) : *Deinde in aedem intraver(unt) et ollas precati sunt et osteis apertis per clivum iacta / verunt, deinde subsellis marmoreis consed(erunt) et panes laureat(os) per public(os) partiti sunt ib<i> omn(es) l<oment>a / cum rapinis acceperunt et deas unguentaverunt et aed<e=I>s clusa e(st) omnes <f>or<a>s ex<i>erunt. Ibi sacerdotes / clusi succincti libellis acceptis carmen descendentes tripodaverunt in verba haec enos Lases iuvate / [e]nos Lases iuvate [...] / post tripodationem deinde signo dato publ<i>c<i> introier(unt) et libellos receperunt.*

11 Scheid 2008, 21.

12 Scheid 1998, 303 ss., inscription no. 101, 3–4 (année 219) : *et aed(es) clusa e(st) : omn(es) foras [exi] er(unt) ibi / sac[er]dotes clusi succinct(i) libellis acc(eptis) carm(en) dic(entes) tripodaver(unt) / deinde signo dato publ(ici) introier(unt) et libell(os) recep(erunt) ...* « Ensuite le sanctuaire fut fermé, tous sortirent. Enfermés à l'intérieur, la toge relevée, pris les livres, les prêtres frappèrent le sol selon un rythme ternaire en récitant l'hymne. Ensuite, au signal donné, les esclaves publics entrèrent et recueillirent les livrets ».

ensuite sortent, ferment les portes et ne reviennent qu'à la fin du rite, pour recueillir les livrets. Le fait de retrousser la toge est un geste qui indique la dimension cinétique du rituel. L'adjectif *succinctus* ou *incinctus* est d'ailleurs utilisé pour les Lares qui ont leur tunique remontée et serrée autour de leur taille par une ceinture. M. Bettini a relevé que cet adjectif est mentionné par Ovide et Perse comme une épithète de ces divinités.¹³ On parle de Lares *succincti* ou *incincti* comme si ce détail de leur habillement était déterminant pour leur identité. Effectivement, cette manière de porter les habits révèle un état d'activité : être *incinctus* est la marque de celui qui se met à accomplir des travaux, contrairement à celui qui est *discinctus*, c'est-à-dire qui porte la tunique détachée, signe de négligence et de détente. Bettini cite comme exemple un passage du *Rudens* de Plaute, dans lequel une prêtresse de Vénus accueille deux jeunes femmes et leur réchauffe l'eau pour le bain. Pour ce faire, elle retrousse sa tunique (411 : *eapse <sic> succincta*), signe qu'elle se met au travail. Retrousser (*succingere*) des habits permet en effet d'être plus rapide dans les mouvements et caractérise ceux qui les accomplissent avec zèle. Les Lares *succincti* sont donc des dieux en action.

Si on revient maintenant aux arvaes, on comprend que l'ajustement de la toge ne représente pas seulement un banal geste de préparation qui leur permettra de déambuler aisément sur un rythme ternaire, mais il constitue plutôt un marqueur de commencement, comme le geste de se laver les mains dans d'autres rites. En ajustant leur toge, les arvaes indiquent qu'ils passent à une dimension dynamique de la procédure rituelle. On pourrait évoquer comme comparaison le *cinctus Gabinus*, c'est-à-dire la manière de se draper la toge sur la tête propre de ceux qui s'apprêtent à se vouer aux ennemis pour sauver sa propre armée (*devotio*). Comme l'a remarqué A. Dubourdieu, se draper la toge selon le *cinctus Gabinus* est le geste de celui qui se met en action pour franchir une frontière, pour être à la fois sacrificateur et victime.¹⁴ Modifier l'habit d'une certaine manière est donc un signe tangible de l'entrée en action.

Quant aux livres, instruments leur permettant de bien prononcer l'hymne, utilisés à la manière d'autres supports rituels contenant des prières, ils sont gardés à la main lors de la déambulation. Le fait que les prêtres lisent des chants dans des livres tout en déambulant (*tripodantes carmen legerunt*)¹⁵ laisse imaginer que leur démarche devait être plutôt calme, sans sauts ni pas rapides. Le *carmen* d'ailleurs ne devait pas être un hymne chanté, mais plutôt récité : les textes précisent qu'il est lu ou parlé.¹⁶ Quant au mouvement des pieds, J. Scheid arrive à la conclusion que leur battement scande la

13 Cf. par exemple Ovide, *fast.* 2, 633–634 : *et libate dapes, ut, grati pignus honoris, / nutriat incinctos missa patella Lares* (« Offrez également des mets, comme gage d'un honneur apprécié, afin qu'une patelle envoyée nourrisse les Lares à la tunique retroussée »). Bettini 2015, 57–75.

14 Dubourdieu 1986, 16 ; cf. aussi Ferri 2017, 354 qui souligne le geste de se tenir le menton. Je remercie G. Ferri de m'avoir suggéré ce parallèle.

15 Scheid 1998, 334, no. 114, colonne 2 (année 240), 33–34 : *libellos acceperunt, et tripodantes carmen legerunt, et signo dato officialibus* ; ligne 35 : *libellos reddiderunt*.

16 Cf. Scheid 2008, 21.

métrique du *carmen* dans le sens où chaque *kolon* – c'est-à-dire chaque petite unité formée par des groupements des syllabes – est composé de trois temps : ce chant est donc une « tripodie ». C'est en scandant ces *kola* à trois temps que les arvaes exécutaient leur *tripudium*.

Scheid a également relevé le parallèle entre cette performance et la procession de 27 jeunes filles organisée à la suite des prodiges de 207 av. J.-C.¹⁷ Les autorités romaines avaient décidé d'expié des prodiges par différents rites. L'un d'eux était composé d'un hymne, rédigé par le poète le plus en vue du moment, Livius Andronicus, que les filles devaient chanter en procession :

Après quoi, les 27 jeunes filles, revêtues de longues robes, s'avançaient en chantant en l'honneur de Junon Reine un hymne à l'époque, peut-être, digne d'éloge pour des esprits incultes, mais qui, s'il était cité, serait aujourd'hui grossier et informe ; marchant derrière les rangs des jeunes filles, les décemvirs, couronnés de laurier et vêtus de la prétexte, allèrent de la porte au forum, en empruntant le vicus Jugarius. Au forum, la procession s'arrêta, et, faisant passer une corde par leurs mains (*reste data*), les jeunes filles s'avancèrent, accompagnant leur chant par le rythme obtenu par le battement de leurs pieds (*uirgines sonum uocis pulsu pedum modulantes incesserunt*).¹⁸

L'exhibition des jeunes filles a lieu au Forum, où la procession s'arrête pour que le chant et les mouvements des pieds ensemble se présentent comme une chorégraphie : elles accomplissent une performance en tant que groupe dans le cadre de la performance plus vaste. L'ablatif *reste data* est difficile à interpréter : il indique soit que les jeunes filles tenaient une corde, soit qu'elles se donnaient les mains afin de former une chaîne.¹⁹ Il convient de retenir principalement que les jeunes filles modulent le son de la voix sur le rythme de leurs pas (*sonum uocis pulsu pedum modulantes*) et que ce détail représente un parallèle pertinent avec le *tripudium* des arvaes. Comme eux, les filles constituent également un groupe à part à l'intérieur de la procession à laquelle participent aussi les décemvirs. L'hommage rendu à la déesse à travers le chant accompagné du rythme des pieds – qui dans le cas des filles n'est pas appelé *tripudium* – leur est confié comme la récitation de l'hymne est confiée aux arvaes.

17 Pour le passage de Tite-Live et l'expiation des prodiges cf. Champeaux 1996 ; pour la procession cf. récemment l'interprétation de Curtis 2021.

18 Tite-Live 27, 37, 13–14 trad. Jal 1998, légèrement modifiée : *tum septem et uiginti uirgines, longam indutae uestem, carmen in lunonem reginam canentes ibant, illa tempestate forsitan laudabile rudibus ingeniis, nunc abhorrens et inconditum si referatur ; uirginum ordinem sequebantur decemviri coronati laurea praetextatique. a porta Iugario uico in forum uenere ; in foro pompa constitit et per manus reste data uirgines sonum uocis pulsu pedum modulantes incesserunt.*

19 Le seul autre parallèle connu dans la littérature se trouve chez Térence, *Adel.* 752, où un personnage affirme vouloir danser entre des femmes « en tirant une corde » (*tu inter eas restim ductans saltabis*). Pour avoir une idée de cette performance, on l'a comparée avec celle du célèbre tombeau de Ruvo en Apulie qui remonte à l'année 400 av. J. C. On y voit 27 jeunes filles qui dansent en se donnant la main et forment comme une corde. Cf. Champeaux 1996 ; Bellia dans ce volume.

Un regard porté au contexte italice permet d'établir un parallèle avec un autre rite composé d'une procession rythmée et d'un texte récité. Les Tables Eugubines présentent le terme *atripursatu* (< **a-tri-pod-a-tod*), qui est un impératif futur à la troisième personne se référant à l'officiant et qui semble construit sur la même racine que le terme *tripudium*²⁰. Il indique un mouvement à trois temps et est formé par un préverbe *a-* ou *aha-* correspondant à la préposition latine *ad* indiquant un déplacement vers un lieu.²¹ Il constitue la base d'une prière prononcée par l'*arfertur* du collège sacerdotal des *Atiierie*, c'est-à-dire celui qui encadre les prises d'auspices, effectue les sacrifices et organise le banquet des Frères.²² Cet officiant n'accomplit pas une danse, mais une procession lors de laquelle les pieds donnent le rythme à sa démarche et à ses gestes rituels. Il ne prononce pas un hymne, c'est-à-dire un chant ayant des ambitions littéraires, mais une prière fonctionnelle au rite. A la différence des arvales, donc, pour lesquels la récitation du *carmen* et la démarche *tripodantes* constituait une offrande aux dieux en elle-même, le *tripudium* iguvin semble être plutôt une forme d'accompagnement d'autres rituels tels que les gestes d'offrande auxquels les prières se réfèrent. En outre, il est accompli par une seule personne et à la vue de tous, tandis que les arvales récitent leur hymne tous ensemble et à huis clos dans le sanctuaire de Dea Dia. Cependant, au-delà des différences, même ce cas italice confirme quelques idées générales déjà vues en analysant le dossier des arvales, c'est-à-dire que le *tripudium* n'est pas une danse indépendante, mais une performance associant mouvement et parole, comme l'est aussi la *choreia*, présente au cœur de la vie politique et artistiques des cités grecques.²³ Le rythme constitue la base pour la scansion du texte, qu'il soit un hymne comme dans le cas des arvales, ou une prière comme dans le cas des tables de Gubbio.

Le *tripudium* des saliens

L'autre confrérie réputée pour le *tripudium* est celle des saliens. Les *prêtres danseurs de Rome* – pour reprendre le titre que R. Cirilli²⁴ donne à sa monographie – tirent leur nom de *salio*, *salire*, qui signifie « sauter, danser ». Selon Varron (*ling.* 5, 85), leur nom viendrait en effet de « *salitare* parce que, chaque année, sur le Comitium, au cours de leurs cérémonies rituelles, ils ont la coutume de le faire et ils doivent le faire ».²⁵ Le « saut de danse » est donc un élément fondamental de l'identité des saliens : Varron

20 Je remercie Emmanuel Dupraz pour avoir discuté avec moi ce terme et d'avoir clarifié les différents passages où il apparaît, c'est-à-dire II a 15 – II a 43 ; II b 1 – II b 29 ; VI b 16 ; VI b 36 ; VII a 23 ; VII a 36. Cf. Dupraz 2020, 59–60 et 88–89.

21 Untermann 2000, 62–63.

22 Lacam 2011.

23 Weiss 2020.

24 Cirilli 1913. Sur les Saliens cf. Bloch 1958; Ferri 2021 avec la bibliographie citée.

25 Varron, *ling.* 5, 85 : *Salii ab salitando, quod facere in comitio in sacris quotannis et solent et debent.*

utilise en effet les verbes *solent et debent* indiquant ainsi un devoir rituel. Le mythe qui raconte l'origine de la procession, lors de laquelle les saliens portent les boucliers, n'explique pas pourquoi elle est constituée de pas de danse. À part des divergences sur les origines (une peste, des foudres qui frappaient la terre), les auteurs concordent sur la structure de base : les 12 saliens²⁶ sont chargés de porter en procession un bouclier donné à Numa par Jupiter, pour lui témoigner que l'accord entre les dieux et les humains est rétabli, et 11 autres boucliers identiques sont fabriqués par un artisan nommé Mamurius Veturius en vue de protéger le vrai bouclier d'un possible vol. La procession des saliens, qui se déroule à travers la ville (*per urbem*, cf. Tite-Live ci-dessous), année après année, dans le temps cyclique du rituel, est un signe tangible du partenariat avec les dieux dans la gestion de la *res publica*.²⁷ Il s'agira dès lors d'examiner les gestes rituels accomplis lors de ces processions et de comprendre, en particulier, comment s'articule le *tripudium* aux autres éléments rituels.

Tite-Live raconte ainsi leur genèse :

Numa choisit également douze saliens en l'honneur de Mars Gradivus et leur donna comme costume distinctif une tunique brodée et par-dessus la tunique une plaque de bronze sur la poitrine. Il les chargea de porter les boucliers tombés du ciel qu'on nomme *ancilia* en chantant des hymnes accompagnés de trois pas cadencés et d'une danse cérémonielle.²⁸

Ce passage de Tite-Live indique que la tâche rituelle des saliens se compose de trois éléments : le chant des *carmina*, les séquences de trois pas cadencés et la danse sautée.

Le chant des *carmina* peut être synchronique aux mouvements des pieds, comme on l'a déjà vu dans les cas précédents. Le *tripudium* est évidemment l'unité de trois pas qui scandent le rythme par le battement des pieds. Cette interprétation est confirmée aussi par un passage d'Horace (*carmin.* 4, 1, 28), selon lequel des jeunes filles et garçons dansent en tapant la terre trois fois comme les saliens (*in morem Salium ter quatiant*

26 Il s'agit des *Salii Palatini* que la tradition fait remonter à Numa. 12 autres *Salii*, dit *Collini* auraient été ajoutés par Tullus Hostilius, cf. Ferri 2016.

27 Cf. Habinek 2005, 8–33 ; Curtis 2021. Selon G. Dumézil (1974, 286–287) l'intervention des saliens encadre le début et la fin de la saison guerrière : ils prennent part aux Quinquatrus du 19 mars, qui marquent le début des activités guerrières, et à l'Armilustrium du 19 octobre, qui, au contraire, en désigne la fin avec la purification des armes. Les saliens sont répartis en deux collèges : les Palatini, qui s'occupent du culte de Mars, et les Collini ou Agonales qui s'occupent du culte de Quirinus. Selon Rüpkke 1990, 24–25 cependant les saliens participent seulement aux festivités de mars et pas à celles du mois d'octobre. Cette présence automnale serait selon lui une interprétation de Dumézil à partir d'une lecture erronée d'un passage de Varron. Pourtant l'analyse détaillée des sources analysées par Wissowa 1912, 144 ; 449–450 ; 555–558 pourrait au contraire fournir des arguments pour suivre Dumézil et interpréter cette prétrise en lien étroit avec le cycle de la guerre, de la conservation des armes et de la triade Jupiter, Mars, Quirinus, comme l'affirme Serv. *Aen.* 8, 663.

28 Tite-Live 1, 20, 4 : *Salios item duodecim Marti Gradiuo legit, tunicaeque pictae insigne dedit et super tunicam aeneum pectori tegumen ; caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem ire canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu iussit* (trad. Baillet 1940, modifiée).

humum).²⁹ Mais comment les Anciens associent-ils le chant rythmé des hymnes saliens avec les sauts de danse ? La lecture d'autres sources nous permettra de mieux comprendre.

Denys d'Halicarnasse affirme que les saliens « accomplissent des mouvements en rythme avec les armes au son de la flûte tantôt tous ensemble, tantôt en alternance et ils chantent des hymnes ancestraux ensemble avec des danses ».³⁰ Même si Denys d'Halicarnasse ne fait aucune mention des « trois pas », il parle de rythme, terme sous lequel il faut certainement entendre le *tripudium*. En outre, il relève que les saliens dansent tantôt ὅμοῦ (« ensemble »), tantôt παραλλάξ (« en alternance »). Cet élément a été clarifié par la comparaison avec les sources latines. Des chercheurs ont en effet montré que les verbes *antruare* et *redantruare*, cités exclusivement par Festus et Paul Diacre,³¹ désignent des figures chorégraphiques, lors desquels le *praesul*, c'est-à-dire celui qui dirige la danse, fait des mouvements, imités ensuite par les autres saliens. De nombreuses études³² ont pointé la dimension circulaire de cette chorégraphie, puisque le verbe *antruare* est comparé par Paul Diacre au mouvement obtenu par une louche qui remue des *exta* (partie de viande réservée aux dieux) qui bouillent dans une casserole.³³ Un terme en particulier a suscité beaucoup de discussions. Le poète satirique Lucilius (2^e av. J.-C.) cité par Festus p. 334 Lindsay aurait utilisé le terme *vulgus* pour désigner la communauté qui imite les mouvements du chef de danse : *praesul ut ampruet inde*, <ut> *uulgus redampruet* (« quand le chef des danseurs danse, la foule lui répond avec les mêmes mouvements »). La question porte sur le groupe désigné par *vulgus*. En effet ce terme, qui signifie littéralement « la foule », pourrait signifier d'un côté toutes les personnes qui assistent à la danse des saliens reproduisant les mouvements du *praesul*. Dans ce cas, *vulgus* représenterait tous les Romains qui dansent avec

29 Cf. Scheid 2008, 22.

30 Denys d'Halicarnasse 2, 70, 5 : κινούνται γὰρ πρὸς αὐλὸν ἐν ῥυθμῷ τὰς ἐνοπλίους κινήσεις τοτὲ μὲν ὁμοῦ, τοτὲ δὲ παραλλάξ καὶ πατρίους τινὰς ὕμνους ἄδουσιν ἅμα ταῖς χορείαις, trad. personnelle.

31 Festus p. 334 Lindsay : *Redantruare dicitur in Saliorum exultationibus*, « cum praesul ampruauit », quod est, motus edidit, ei referuntur inuicem idem motus. Lucilius (320) : « praesul ut ampruet inde, <ut> uulgus redampruet †at†. » Pacuius (104) : « Promerenda gratia simul cum uideam Graios nihil mediocriter redampruare, opibusque summis persequi. » (« Redantruare : on dit cela dans les danses des saliens, parce que, lorsque le chef des danseurs ampruauit, c'est-à-dire qu'il a exécuté certains mouvements, on reproduit en retour les mêmes mouvements. Lucilius (320) : « Quand le chef des danseurs danse (*ampruet*), la foule lui répond avec les mêmes mouvements (*redampruet*) ». Pacuvius (104) : « Il faut mériter sa faveur, d'autant que je vois les Grecs redonner en retour non de manière mesurée (*redampruare*) et poursuivre des plus grandes richesses. » Guittard 2007, 61–97 ; Alonso Fernández 2016b ; Ferri 2016. Ce mouvement a été comparé avec celui que mettent en scène les jeunes lors qu'ils accomplissent le *lusus Troiae*, cf. *infra*.

32 Cf. Alonso Fernández 2016b et la bibliographie citée.

33 Festus p. 9 Lindsay : *antroare gratias referre. Truant moventur. Truam quoque vocant, quo permovent coquentes exta*. (« *antroare* : rendre grâce. *Truant* ils se meuvent. Ils appellent aussi *trua* l'ustensile avec lequel ils remuent les entrailles, en les faisant cuire »). Sur la relation de ce mouvement avec celui accompli par les jeunes représentés sur l'oinochoé de Tragiatella, censés accomplir le *lusus Troiae*, cf. Menichetti 1992 ; 1994, 57–65.

la confrérie. De l'autre côté, Lucilius aurait pu utiliser *vulgus*, dans un style propre à la satire, pour indiquer la sodalité des saliens comme si elle était une « foule »³⁴. Dans ce cas, donc, aux mouvements du *praesul*, répondraient seulement les confrères. Les arvaes ainsi que les 27 jeunes filles vues auparavant sembleraient plutôt valider cette deuxième hypothèse. Pour les arvaes, nous avons remarqué que la récitation du *carmen* au rythme ternaire du pied, qui se fait à huis-clos après avoir fait sortir les esclaves, constitue un moment de cohésion du groupe. De même, les jeunes filles dansent entre elles à l'intérieur d'une procession ayant plusieurs acteurs. En outre, il serait plutôt étonnant qu'aucun texte ne fasse allusion à une foule de Romains dansant avec les saliens. A mon avis, il est donc plus probable que la procession des saliens constitue un moment lors duquel la confrérie se montre dans la ville en tant qu'unité, en mettant en valeur sa cohésion corporative.

Quelques autres informations intéressantes sont présentes chez Plutarque qui décrit la danse accomplie pendant le mois de mars : « ils frappent les boucliers avec des petits poignards. La danse consiste principalement en un mouvement des pieds ; les saliens se déplacent gracieusement, en décrivant des tours et des figures sur un rythme rapide et précipité, avec un mélange de force et légèreté ».³⁵ En parlant de Mamurius Veturius, l'artisan qui aurait construit les onze boucliers semblables à celui descendu du ciel, Plutarque affirme encore : « on dit que Mamurius, fut récompensé de son habileté par la mention (de son nom) dans le chant récité par les saliens avec la pyrrhique ».³⁶ La performance rituelle des saliens, rapprochée aux danses grecques de type militaire (pyrrhique), se déroule selon un parcours vaste de la ville de Rome,³⁷ comme le disait aussi Tite-Live, et se compose d'une chorégraphie complexe, réunissant des sauts vigoureux au son de la flûte et au rythme des boucliers frappés par les poignards ainsi que du chant des hymnes.

D'après les descriptions analysées, le *carmen saliare* semblerait chanté à la différence du *carmen arvale* qui, comme nous l'avions vu, est dit ou lu, mais pas chanté. Tite-Live en effet emploie pour les saliens le verbe *canere* ; Denys d'Halicarnasse (ἄδουσιν) et Plutarque (δι' ᾠδῆς) parlent aussi de chant. Contrairement aux arvaes, qui lisent le *carmen* dans des livres, les saliens ne semblent pas utiliser de supports écrits. On peut imaginer que lors des processions des saliens, il pouvait y avoir des moments de marche accompagnée du son des armes entrechoquées et des moments où la performance acrobatique prenait le dessous et lors desquels les saliens accomplissaient

34 Pour la discussion de ce terme cf. Alonso Fernández 2011, 274–276 ; 2016b, 14 ; 2017.

35 Plutarque, *Num.* 13, 5 : ἐγχειριδίους δὲ μικροῖς τὰ ὄπλα κρούοντες. ἢ δὲ ἄλλη τῆς ὀρχήσεως ποδῶν ἔργον ἐστὶ : κινουῦνται γὰρ ἐπιτερωπῶς, ἐλιγμούς τινος καὶ μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κουφότητος ἀποδιδόντες (trad. Ozanam 2001, modifiée).

36 Plutarque, *Num.* 13, 7 : τῷ δὲ Μαμουρίῳ λέγουσι μισθὸν γενέσθαι τῆς τέχνης ἐκείνης μνήμην τινὰ δι' ᾠδῆς ὑπὸ τῶν Σαλίων ἅμα τῇ πυρρίχῃ διαπαινομένης (trad. personnelle). Sur la pyrrhique, cf. Ceccarelli 1998.

37 Cf. Ferri 2016.

des figures « avec un mélange de force et légèreté », comme le dit Plutarque. Servius Danielis ajoute que « les saliens entouraient les autels en faisant le *tripudium* ; tandis qu'ils dansaient armés à la manière ancienne après la victoire des Tiburtins sur les Volsques » :³⁸ le *tripudium* donc semble être la démarche qui caractérise le mieux l'attitude des saliens quand ils s'adressent aux dieux.

En comparant ces descriptions avec le mythe d'origine, on est frappé par le rôle des boucliers. Si la tradition raconte en effet que cette procession a été établie pour mettre en valeur ces objets, qui sont des *pignora imperii*, c'est-à-dire des objets dont dépend la stabilité de l'empire,³⁹ et dont un serait « achéiropoïète » puisque descendu du ciel, le rite ne semble pas leur accorder la place d'objets sacrés. Ils sont portés en procession en tant qu'instruments rituels, tels que les livres par les arvaes. Ils ne semblent pas traités comme *mirabilia* à vénérer, comme on s'attendrait en lisant le mythe d'origine. Au contraire, leur fonction est clairement celle de produire un son peut-être pour battre le rythme ou pour d'autres raisons rituelles, par exemple pour produire un effet de protection grâce au bruit, comme le soutient Castaldo.⁴⁰

Le fameux passage de Sénèque (*Epist. Lucil.* 15, 4), toujours cité quand on parle des saliens,⁴¹ compare leurs sauts à ceux des *fullones*, c'est-à-dire à ceux qui foulent les tissus. Ce travail en effet, consistait à battre, sous des coups des pieds, des tissus de laine dans des vasques pleines de l'argile et d'eau chaude jusqu'à ce qu'ils feutrent et donnent un produit plus imperméable. Titinius, auteur des comédies à peu près contemporain de Terence, écrit une pièce ayant pour titre *Fullones* ou *Fullonia*, dont nous sont conservés quelques fragments. Un passage fait justement référence à ce travail des pieds : « c'est ici la terre, et non l'eau, où tu as l'habitude de babiller tes pieds, en foulant la craie, puisque tu laves les vêtements ».⁴² Le fait de presser ces tissus sous les pieds était donc en effet considéré comme typique de cette profession, pas seulement à Rome : un hiéroglyphe égyptien utilisait déjà deux jambes dans l'eau pour représenter le foulon. Même s'il s'agit probablement d'un hasard il vaut la peine de signaler que les *fullones* ont leur fête au même moment que les saliens, c'est-à-dire le 19 mars, lors de la fête des Quinquatrus.⁴³

38 Servius Danielis, in *Aen.* 8, 285 : *Salii sunt, qui tripudiantes aras circumibant. saltabant autem ritu veteri armati post uictoriam Tiburtinorum de Volscis* (trad. personnelle).

39 Cf. Servius, in *Aen.* 7, 188 et Ferri 2010, 203–206.

40 Sur l'importance du son dans ce rite cf. Castaldo 2022, que je remercie de m'avoir permis de lire avant publication. Elle met en relief que le bruit produit par les boucliers peut être comparé à celui d'autres rites de protection de territoires.

41 Cf. par exemple Alonso Fernández 2011, 171 ; Ferri 2016, 87.

42 Nonius Marcellus p. 245, 32 ; cf. Blümner 1875, 161–162 ; Bardon 1956, vol. 2, 39–40.

43 Ovide, *fast.* 3, 821–822 : les *fullones* célèbrent en effet la fête pour Minerve la déesse des activités artisanales et les saliens célèbrent leur cortège comme pendant d'autres jours de mars, cf. Dumézil 1974, 286.

Le discours tourne de plus en plus autour du battement des pieds, un geste qui, combiné à l'élan des sauts, doit avoir créé un climat particulier, probablement ressenti comme joyeux. Dans un de ses *carmina* (1, 37, 1-4), Horace fait en effet appel à l'image des saliens pour inciter à avoir une attitude heureuse après la nouvelle de la mort de Marc Antoine et Cléopâtre, ennemis de Rome (30 av. J.-C.). Sur la base d'une poésie du poète grec Alcée, il compose à son tour : « Maintenant tu peux boire, tu peux frapper ton pied libre sur la terre ; maintenant, amis, le temps est venu d'orner le lit de banquet (lectisterne) des dieux avec un repas digne des saliens ». ⁴⁴ Horace n'hésite pas à mobiliser l'image des saliens pour inciter à boire, à manger et à danser. Le repas des saliens devait être renommé pour son abondance et leur danse devait bien se prêter à peindre ce climat d'excitation. Il se pourrait, dans ce contexte, que le terme *tripudium* acquiert une coloration de « joie » ⁴⁵ en association avec l'*exsultatio*. En effet, le *tripudium* se laisse peu à peu attirer dans la sphère sémantique de *exsultare* jusqu'à contaminer sa signification originelle pour prendre celle d'effervescence émotionnelle, et ensuite aussi d'élan de joie. ⁴⁶ On peut citer à ce propos aussi la probable étymologie commune de *tripudium* et de *triumphus*, c'est-à-dire d'un rite qui, selon Bonfante, passe d'une procession de purification à celle d'une « personal glorification of the general ». ⁴⁷ D'ailleurs, le terme « triumphe » scande le *carmen arvale*. ⁴⁸

Le *tripudium* des saliens est donc l'emblème de la fête et leur danse acrobatique avec le battement des pieds constitue une « icône » de cette performance. Cela est compréhensible si on pense à l'impact visuel et sonore provoqué par ces douze jeunes qui atterrissent tous ensemble avec leurs boucliers à la main. On comprend la préoccupation de Catulle (17, 5), qui craint pour la stabilité d'un pont à leur passage ! ⁴⁹ A la différence du *tripudium* des arvaux, qui semble être plutôt une « pavane » maîtrisée – les livres à la main dénotant une certaine *gravitas* –, et de l'*atripursatu* de Gubbio avec son avancement posé qui accompagne rites et prières, le *tripudium* des saliens est la base d'un vrai spectacle chorégraphique, avec saut et acrobaties : il véhicule une effervescence joyeuse.

44 Horace, *carm.* 1, 37, 1-4 : *Nunc est bibendum, nunc pede libero / pulsanda tellus, nunc Saliaribus / ornare pulvinar deorum / tempus erat dapibus, sodales* (trad. personnelle). Voir Schlapbach dans ce volume, ci-dessous p. 291.

45 Pour décrire quelqu'un qui a satisfaction à accomplir des méfaits, Cicéron (*Sest.* 88) utilise les participes présents *exsultantem ac tripudiantem* hors du contexte de la danse des saliens. Cf. aussi Alonso Fernández 2011, 125-126 et, en particulier sur ce passage, 87.

46 La Rue 1995 met en relief cette connotation qui se renforce surtout à partir des textes de l'antiquité chrétienne.

47 Bonfante Warren 1970, 66.

48 Scheid 1998, no. 100, a (recto) 29-38.

49 Guittard 2007, 69.

Le *tripudium* dans la divination

L'*auspicium ex tripudiis* est un *terminus technicus* de la langue augurale indiquant une manière de contrôler le consentement des dieux de la part des généraux quand ils veulent accomplir une entreprise guerrière. A la fin de la République, il consiste à observer si les poulets, préalablement gardés dans une cage et affamés, une fois libérés, mangent et font tomber quelques bribes de leur bec. Il est décrit, entre autres, dans le fameux passage de Cicéron :

L'auspicant dit : « S'ils mangent, annonce-le ! » – « Ils mangent. » Quels oiseaux ? Et où ? On répond que l'officiant appelé pour cette raison « pullaire » a apporté les poulets (*pulli*) dans une cage. C'est donc cela les oiseaux messagers de Jupiter ! Qu'ils mangent ou non, quelle importance ? Cela n'a aucun rapport avec les auspices. Mais puisqu'il est nécessaire, quand ils mangent, que quelque chose tombe de leur bec et frappe la terre (cela s'appelait d'abord *terripavium* puis *terripudium*, et cette forme se dit maintenant *tripudium*), puisque donc une boulette tombe du bec d'un poulet, un *tripudium* parfait (*tripudium solistimum*) est annoncé à l'auspicant.⁵⁰

Cicéron affirme qu'il y a *tripudium solistimum*, le signe parfait, si la nourriture tombe du bec des poulets. Si l'on considère que l'adjectif augmente et met en exergue la valeur du nom, quelle est alors la signification du substantif simple ?⁵¹

En lisant attentivement le passage de Cicéron, il semblerait que le premier élément relevé par le pullaire est que les poulets mangent. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'il annonce que la nourriture tombe de leur bec et que le *tripudium solistimum* s'est vérifié. Le *tripudium* pourrait donc être constitué par le fait que les poulets mangent et ce signe devient *solistimum* quand les poulets ont tellement d'appétit qu'ils font tomber la nourriture par terre. L'adjectif *sol(l)istimus* est en effet un superlatif de *solus*, un terme attesté principalement en osque, qui signifie « entier »⁵². Ce superlatif, propre de la langue augurale, est utilisé exclusivement avec *tripudium*. La nourriture qui tombe du bec des poulets est donc le signe de cette perfection. D'ailleurs, l'expression *tripudium solistimum* est utilisée aussi pour désigner le présage produit (ac-

50 Cicéron, *De la divination* 2, 72 : *Tum ille : dicitur, si pascentur. – Pascuntur. – Quae aves ? aut ubi ? Attulit, inquit, in cavea pullos is, qui ex eo ipso nominatur pullarius. Haec sunt igitur aves internuntiae Iovis! quae pascantur necne, quid refert ? Nihil ad auspicia ; sed quia, cum pascentur, necesse est aliquid ex ore cadere et terram pavire (terripavium primo, post terripudium dictum est ; hoc quidem iam tripudium dicitur) – cum igitur offa cecidit ex ore pulli, tum auspicanti tripudium solistimum nuntiatur* (trad. Freyburger/Scheid 1992).

51 Pighi 1949–1950.

52 Ernout/Meillet 1932, *sub voce* : *sollus* « entier » ; de Vaan 2008 *sub voce* : *sollus* « complete », *sollistimum* « satisfying the rites ».

cidentallement) par d'autres objets comme des noix⁵³ ou des arbres qui tombent sans intervention humaine.⁵⁴

Paul Diacre qui reprend un lemme corrompu de Festus affirme :

Puls : on donnait préférentiellement de la pâtée (*puls*) aux poulets (*pullis*) dans les auspices, parce qu'il était nécessaire que tombât par terre quelque chose, qui faisait le *tripudium*, c'est-à-dire le *terripuuuium* (*terra* et *pauire*). *Pauire* signifie en effet frapper. Ils pensaient que c'était un bon augure si les poulets, à travers lesquels ils prenaient les auspices, mangeaient, surtout si, alors qu'ils mangeaient, quelque chose leur tombait du bec. Par contre s'ils ne mangeaient pas du tout, ils pensaient qu'un danger était sur le point d'arriver.⁵⁵

Dans la première partie de ce passage, Paul Diacre se réfère à la même étymologie déjà présente aussi chez Cicéron, qui faisait de *tripudium* une contraction de *terra* et *pavire*, c'est-à-dire de « frapper la terre ». Évidemment, ce qui prédomine est l'idée de tomber. Cependant, dans la deuxième partie du passage, il confirme ce que nous venons d'affirmer : le signe premier est donné par le fait que les poulets ont envie de manger (*bonum augurium ... comedissent*), tandis qu'un manque d'appétit annoncerait un danger proche (*non edissent ... periculum imminere*). Faire tomber de la nourriture est un surplus, quelque chose qui s'ajoute au fait déjà positif qu'ils mangent (*praesertim si eis edentibus*).

Pour comprendre davantage ce rite, il faut penser à l'histoire de cette pratique divinatoire. Comme John Scheid l'a montré, l'observation des volatiles est attestée à partir du 3^e-2^e s. av. J.-C., quand l'armée romaine commence à conduire des batailles de plus en plus loin de Rome et que les conditions de consultation se font plus difficiles notamment à cause du manque de personnel spécialisé sur place.⁵⁶ C'est à cette époque que l'*auspicium ex tripudiis* prend la forme que nous connaissons et venons de décrire : si jusqu'alors on a observé le comportement des oiseaux sauvages en liberté,⁵⁷ à partir de ce moment on observe au contraire des oiseaux domestiques en captivité, c'est-à-dire dans des cages permettant de les transporter et de contrôler leur alimentation.⁵⁸ La

53 Servius Danielis, in *Aen.* 8, 29.

54 Sur les arbres qui tombent, cf. Festus p. 386 Lindsay. Cf. aussi Virgile, *Aen.* 6, 198–200, où Vénus envoie à Énée des oiseaux qui laissent tomber des miettes de son bec : ils sont interprétés comme un signe positif.

55 Paul Diacre p. 285 Lindsay : *Puls potissimum dabatur pullis in auspiciis, quia ex ea necesse erat aliquid decidere, quod tripudium faceret, id est terripuuuium. Pauire enim ferire est. Bonum enim augurium esse putabant, si pulli, per quos auspicabantur, comedissent, praesertim si eis edentibus aliquid ab ore decidisset. Sin autem omnino non edissent, arbitrabantur periculum imminere* (trad. personnelle).

56 Bouché-Leclercq 1882, 4, 204–205 ; Scheid 2011.

57 Cicéron, *div.* 2, 35 affirme en effet que selon une antique loi le *tripudium* pouvait se faire sur tout type d'oiseaux. Linderski 1986, 2156 parle du passage d'une forme d'*auspicia oblativa*, c'est-à-dire qui se manifeste de manière casuelle, à une forme d'*auspicia impetrativa*, c'est-à-dire « demandés ».

58 Bouché-Leclercq 1879, 1, 144 relève que même en Grèce il y avait des moyens pour faciliter les observations des oiseaux, même s'il n'y avait pas une pratique comparable à la divination romaine par

procédure devient plus ritualisée et la marge d'échec se réduit sensiblement : il y a en effet une grande probabilité que des poulets affamés sortis de leur cage se précipitent sur la nourriture et montrent ainsi le consentement des dieux. Le changement de la pratique augurale correspond chronologiquement à la grande diffusion des poulets dans l'alimentation des populations italiennes.⁵⁹ Il est logique de penser que la grande présence des poulets peut avoir exercé une certaine influence dans ce changement.

Si on connaît le fonctionnement du *tripudium* après l'introduction des poulets, il est légitime de se demander comment cette pratique divinatoire fonctionnait avant. En remontant vers une époque plus ancienne, quand la divination était faite avec des oiseaux sauvages, on peut supposer que le champ d'observation devait être plus vaste. Si depuis l'introduction des poulets, l'analyse s'est focalisée sur un seul geste – l'appétit –, anciennement elle pouvait porter sur beaucoup plus d'éléments. En observant les oiseaux sauvages, on pouvait en effet prêter attention à tout type de comportement : à leur vol, à leur manière de se déplacer, de chanter, à la direction dont ils provenaient, etc. Cela semble être confirmé par un lemme de Festus qui parle de *oscinum tripudium* qu'il explique comme étant un augure – ici *tripudium* a vraisemblablement la signification plus générale d'« augure » – annoncé par le chant de certains oiseaux.⁶⁰ La manière de manger et de sautiller n'étaient donc que deux des éléments observés. Cependant, en partant de l'étymologie du terme *tripudium* (*tris-pes*), on arrive à l'idée que le sautiller, en général ou vers une nourriture offerte exprès à ce but, pouvait être à l'origine d'un certain type de divination.⁶¹ Il devait être tellement relevant qu'il avait pris l'acception de « signe » et plus probablement de « signe de bon auspice ».⁶² Malheureusement, il ne reste aucun document attestant clairement l'observation de ce sautiller. Un passage très fragmentaire de Festus (p. 498 Lindsay) unit le terme *tripudium*, le saut de danse (*exultatio*) et le contexte de la divination :

les poulets. Quelques passages des tragédies, en effet, attestent que des oiseaux divinatoires sont nourris par les devins (cf. par exemple Eschyle, *Sept.* 24 ; Sophocle, *Antig.* 1000).

59 De Grossi Mazzorin 2005 ; De Grossi Mazzorin/Minniti 2019.

60 Fest. p. 214 Lindsay : *Oscinum tripudium est, quod oris cantu significat quid portendi ; cum cecinit coruus, cornix, noctua, parra, picus.* (« *Oscinum* : c'est un augure, qui signifie un présage annoncé par le chant ; quand a chanté le corbeau, la corneille, la chouette, l'engoulevent, le pivert).

61 Ernout/Meillet 1932 *sub voce* : *tripodare* : « *tripudium* a désigné aussi le présage donné par le sautiller des oiseaux et, par fausse étymologie, le présage fourni par les miettes tombant de leur bec ».

62 Bouché-Leclercq 1882, 4, 203 définit l'*auspicium ex tripudiis* comme des « auspices par les trépi gnements ». Il avance l'idée que l'observation sur les oiseaux vise tous les actes de ces messagers des dieux et que le fait qu'on fasse attention au fait qu'ils mangent ne constitue pas une exception, parce que beaucoup de légendes grecques racontent que des oiseaux fatidiques laissent tomber de leur bec un morceau de viande sacrificielle. Le fait d'observer l'appétit des poulets donc ne constitue pas une innovation, continue-il : la vraie innovation consiste au contraire dans le fait de « restreindre l'observation à ce détail pris isolément ».

Tripudium ... <au>spiciis in exultatione tripudiat ... a terra pauienda sunt dicta. Nam pauire ... et ferire, a quo et pauimenta.

Tripudium ... dans le cadre des auspices, il accomplit trois pas en faisant un bond ... sont ainsi appelés du fait de frapper la terre (a terra pauienda). Car pauire (frapper) ... et ferire (frapper), d'où vient aussi dallages (pauimenta).

S'il n'était pas si fragmentaire, ce passage aurait pu être intéressant parce qu'il aurait pu constituer le chaînon manquant entre les deux phénomènes que nous étudions (danse et divination). On y trouve en effet la démarche de trois pas associée aux sauts euphoriques propres aux saliens dans le contexte des auspices.

Quel lien y a-t-il entre divination et danse ?

Quel lien pouvait-il donc y avoir entre le *tripudium* des oiseaux ainsi reconstruit et celui de la danse illustré auparavant ?

D'après les analyses conduites jusqu'ici, nous pouvons tenter de proposer d'autres pistes de réflexion que celle 'négationniste' de Pighi – selon laquelle le terme *tripudium* désignant la danse n'aurait rien à voir avec celui désignant la divination – ; ou celle mimétique de Habinek, qui considère que la danse serait une imitation du sautillerment des oiseaux.⁶³ Exclure qu'il y a un rapport entre les deux termes, serait en méconnaître l'étymologie. Cependant, il n'y a à mon avis aucun élément qui puisse indiquer la danse comme imitation de la pratique augurale. D'autres explications peuvent entrer en ligne de compte. Des éléments que nous avons pu mettre au clair, il me paraît que ce lien puisse se repérer plutôt dans le cadre des rites des saliens.

Tout d'abord, il ne faut pas exclure la possibilité d'un réel contact de ces deux pratiques : quelques indices pourraient faire penser que le *carmen saliare* contient une allusion à l'*auspicium ex tripudio*. On connaît l'existence d'un *tripudium* qualifié comme *sonivium*, un adjectif rare et toujours utilisé avec ce substantif.⁶⁴ Cicéron le rappelle à côté du *tripudium solistimum* dans un passage où ces signes sont décrits de manière indépendante, mais proches l'un de l'autre : « je n'ai pas consulté les dieux par le *tripudium solistimum* ni par le *tripudium sonivium*, mais il y a d'autres signes que j'observe ». ⁶⁵ Festus affirme que *sonivius* signifie « sonore », ⁶⁶ et, dans un passage très fragmentaire (p. 370 Lindsay), il dit qu'il s'agit d'un terme utilisé dans des *carmina* : *so>niuio si-*

63 Cf. les références au début de l'article.

64 Guittard 2007, 70 ; Sarullo 2014, 290.

65 Cicéron, *epist. ad fam.* 6, 6, 7 : *nec ex tripudiis solistimis aut soniviis tibi auguror, sed habeo alia signa quae observem* (trad. personnelle).

66 A part le passage cité dans le texte, Festus cite ce type de *tripudium* aussi dans un autre passage très corrompu (p. 382 Lindsay), dans lequel on apprend qu'il se réfère à un ouvrage de Appius Claudius Pulcher qui avait écrit un ouvrage sur la pratique augurale.

gnificat in car<min ... a>ugurali, sonanti. La lacune ne permet pas de comprendre de quel type de *carmina* il s'agit, ni à quel substantif se réfère l'adjectif *auguralis*. Dans sa collection des fragments des *carmina saliaria*, Maurenbrecher l'a intégré de cette manière : « 'sonivius' signifie dans le *carmen saliare* un 'tripudium augural qui sonne' » (<so>nivio significat in car<mine saliarum tripudio a>ugurali sonanti).⁶⁷ Si nous suivons cette intégration, nous admettons que l'expression *tripudium sonivium* était contenue dans les *carmina saliaria*. Cette confrérie fournissait-elle un augure consistant en trois pas qui résonnent ? Il y a une probabilité que le « son » des trois sauts des saliens qui frappent les boucliers soit considéré comme un signe positif. Nous avons d'ailleurs déjà souligné la place accordée dans les descriptions anciennes au son produit par les armes des saliens et fait allusion au pouvoir de protection souligné par Castaldo.⁶⁸

Si l'hypothèse d'un *tripudium* augural contenu dans le rite des saliens reste à confirmer, on peut néanmoins encore ajouter un indice même si celui-ci demeure tout aussi incertain que le précédent. La procédure du *tripudium* augural semble avoir été décrite dans le passage d'un antiquaire du I^{er} s. ap. J.-C., Sabidius, autrement inconnu, qui a écrit un commentaire du *carmen saliare*.⁶⁹ Son texte, dont un seul fragment est connu de manière très rudimentaire, est rapporté par les *scholia Veronensia* à Virgile⁷⁰ et illustre grâce aussi à d'importantes intégrations le *tripudium solistimum* avec un langage technique. Si nous admettons l'authenticité de ce texte,⁷¹ il est légitime de se demander, pourquoi Sabidius cite une pratique augurale qu'on appelait *tripudium* en parlant du chant des saliens. On peut supposer qu'il décrit la procédure augurale parce que cette pratique était mentionnée dans le *carmen* ou était pratiquée lors de la danse des saliens.

L'état des sources ne permet pas de spéculer davantage sur ce lien direct entre le *tripudium* comme pratique divinatoire et les rites des saliens. Cependant, l'interprétation de Dumézil, selon laquelle ces rites célèbrent l'ouverture de la saison guerrière pourraient renforcer cette hypothèse. En effet, on pourrait y voir une analogie entre ces rites annuels du début des activités guerrières et la prise des auspices que les généraux accomplissaient avant de livrer bataille.

En deuxième lieu, on pourrait trouver un rapprochement de nature plus symbolique. La démarche des saliens transmettant cet élan pourrait être un signe de bon auspice comme celle des oiseaux qui se rapprochent de la nourriture. En effet, le *tripudium* et l'*exultatio* en tant qu'éléments joyeux et affirmant une énergie positive peuvent consti-

67 Maurenbrecher 1894, fr. 16 ; cf aussi Guittard 2007, 70.

68 Cf. *supra* ; Castaldo 2022.

69 Bardon 1956, vol. 1, 297.

70 *Scholia Veronensia, ad Virg. Aen.* 10, 243–244 (Baschera 1999, 123) l'auspiciant, libérés les poulets devant les soldats, dit : « Qu'on annonce un augure bon, gauche et parfait, et celui parmi vous qui le voit, annonce qu'il y a le tripude » (*obnuntiatio a<ugurium bon>um <sinisterum solisti>mum, quisqu<is vestrum viderit>, tripudi<atum nunt>iato* (trad. personnelle).

71 L'authenticité de ce texte est mise en doute par Sarullo 2014, mais acceptée dans l'édition critique de Baschera 1999.

tuer un signe favorable. Il ne s'agit donc en aucun cas de penser que les saliens imitent les poulets, à mon avis, mais plutôt de rapprocher l'élan des uns et des autres.⁷² Cela permettrait de comprendre aussi pourquoi les soldats cités par Tite-Live sont dits faire le *tripudium* :⁷³ il décrit par ce terme une tension, une excitation capable de se transformer en énergie de guerre. C'est probablement cette excitation qui est à la base de la comparaison que Denys d'Halicarnasse fait entre les saliens et les Courètes⁷⁴ dans le contexte des danses armées, et que d'autres auteurs comme Catulle⁷⁵ font entre les saliens et les *galli*, en focalisant sur la perte de contrôle et l'aspect forcené de la danse. Cela aide à comprendre pourquoi cette excitation se transforme en véritable transport de joie dans le lexique plus tardif, surtout chez les auteurs chrétiens. Ennodius par exemple utilise l'expression *laetae urbis tripudia* (« la joie de la ville heureuse »), qui indique une émotion partagée par tous les concitoyens à la suite d'une paix stipulée.⁷⁶ A cette expression suit immédiatement *exultatio infinita provinciarum* (« l'exultation infinie des provinces », p. 349, 23), comme à montrer que les deux termes sont désormais un couple insécable capable d'exprimer une émotion d'euphorie collective.

En troisième lieu, il convient de relever un autre point de contact également sur le plan symbolique. Les textes, qui parlent de l'origine du rite des saliens, n'expliquent pas vraiment le lien entre la danse et les boucliers. Nous avons déjà remarqué que les descriptions du rite ne traitent pas des boucliers comme des objets d'origine divine mais plutôt comme des objets d'usage rituel. Or, il est clair que leur présence est en accord avec le caractère guerrier de la *sodalitas*, qui porte aussi une armure et des habits spéciaux.⁷⁷ En plus, les boucliers, déposés dans la *regia*, sont « bougés » (*commovere*) par les généraux de l'armée romaine, en prononçant la formule *Mars vigila*, avant de partir pour une campagne militaire.⁷⁸ Ils sont donc des éléments qui renvoient au contexte guerrier. Comme le disent F. Dupont et P. Letessier, les Saliens, « dansent la guerre avec leurs boucliers rituels et ouvrent ainsi la saison militaire en installant la guerre ». Dans ce sens, continuent Dupont et Letessier, cette danse n'est pas une imitation de la guerre, mais a une valeur performative.⁷⁹ Cependant les mythes ne soulignent pas cet aspect. Le seul élément qui est mis en exergue est la descente du bouclier vers le bas. En lisant ces récits on a l'impression que la danse soit créée non parce que les saliens

72 Sur le rapport entre les coqs et valeurs humains même si dans un contexte différent, cf. Vespa 2019.

73 Cf. les passages cités au début de l'article.

74 Denys d'Halicarnasse, 2, 70, 4-5 ; 71, 3-4 ; cf. Graf dans ce volume (pp. 92-95). Je remercie M. Lozot d'avoir partagé avec moi ses recherches et de la discussion que nous avons eue à ce propos.

75 Cf. Catulle 63, 26, cité au début de l'article.

76 Ennodius, *Vita B. Epiphani* p. 349, 22 Hartel.

77 Ferri 2016.

78 Servius, in *Aen.* 7, 603 : in *Martis sacrario ancilia commovere* ; 8, 3 *ancilia commovebat* [...] *dicens 'Mars vigila'*. Cf. Wissowa 1912, 144. Je remercie John Scheid d'avoir attiré mon attention sur cet aspect.

79 Dupont/Letessier 2011, 20.

veulent évoquer par le martèlement des pieds la descente du bouclier – qui d’ailleurs n’est pas décrit comme un objet provoquant un impact violent sur la terre, où il descend léger et atterrit dans les mains de Numa –, mais plutôt pour fêter cet évènement prodigieux dans toute la ville. En effet, la descente du bouclier fonctionne comme un prototype du présage favorable et suscite beaucoup d’émotion : c’est l’objet envoyé par les dieux pour témoigner qu’ils protégeront la ville parce que les Romains jouissent de leur accord de principe. Ce mythe a donc la même valeur que l’*auspicium ex tripudio* pour les généraux qui veulent accomplir une opération militaire : dans les deux cas ce qui compte c’est d’attester que les Romains ont le consentement des dieux. La nourriture qui tombe du bec des poulets ainsi que les noix ou les arbres qui tombent sans intervention humaine et constituent un *tripudium solistimum* partagent le même mouvement de descente du haut vers le bas avec ce prototype de présage favorable.

En guise de conclusion

En définitive, le *tripudium* religieux dans le cadre des rites des saliens ainsi que dans la divination est constitué de trois pas d’une démarche ritualisée qui met en communication le monde humain avec celui des dieux et qui révèle l’accord de ces derniers. En m’inspirant d’une phrase de Zoa Alonso Fernández,⁸⁰ je dirai que l’étude de ce terme montre comment le corps – et probablement le corps en général des humains et des animaux – est générateur de significations, qui sont ensuite interprétées pour lire le monde. Dans ce contexte en particulier, au mouvement rythmé s’associent les paroles et l’exaltation des sauts, et le corps dans sa démarche vers l’avant devient un signe positif pour toute action imminente.

Bibliographie

- Alonso Fernández, Z. 2011. *La danza en época romana : una aproximación filológica y lingüística*. PhD Dissertation. Madrid.
- Alonso Fernández, Z. 2016a. ‘Choreography of Lupercalia : Corporeality in Roman Public Religion’, *Greek and Roman Musical Studies* 4.2 : 311–332.
- Alonso Fernández, Z. 2016b. ‘Redantruare : Cuerpo y cinestesia en la ceremonia saliar’, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 21 : 9–30.
- Alonso Fernández, Z. 2017. ‘Rethinking Lupercalia : From Corporeality to Corporation’, *Greek and Roman Musical Studies* 5.1 : 43–62.
- Alonso Fernández, Z. 2020. ‘Roman Dance’, in T. A. C. Lynch / E. Rocconi (eds), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken : 173–185.

80 Alonso Fernández 2016b, 177.

- Baillet, G. 1940. Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre I, trad. G. Baillet. Paris.
- Bardon, H. 1956. *La littérature latine inconnue*. 2 vol. Paris.
- Baschera, C. 1999. *Gli scolii veronesi a Virgilio*. Verona.
- Bettini, M. 2015. *Dèi e uomini nella città. Antropologia, religione e cultura nella Roma antica*. Roma.
- Bloch, R. 1958. 'Sur les danses armées des Saliens', *Annales E. S. C.* 13 : 706–715.
- Blümner, H. 1875. *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*. Leipzig.
- Bonfante Warren, L. 1970. 'Roman Triumphs and Etruscan Kings : the Changing Face of the Triumphs', *JRS* 60 : 49–66.
- Bouché-Leclercq, A. 1879–1882. *Histoire de la divination dans l'Antiquité. Divination hellénique et divination italique* vol. 1–4 (nouv. éd. 2003). Grenoble.
- Castaldo, D. 2022. 'Musique et danse des rituels saliens : entre textes, archéologie et ethnologie', in S. Emerit / A. Vincent / S. Perrot (eds), *De la cacophonie à la musique. La perception du son dans les sociétés antiques*, BiEtud 180. Le Caire: 183–195.
- Ceccarelli, P. 1998. *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*. Pisa/Roma.
- Champeaux, J. 1996. 'Pontifes, Haruspices et Décemvirs. L'expiation des prodiges de 207', *REL* 74 : 67–91.
- Cirilli, R. 1913. *Les prêtres danseurs de Rome : étude sur la corporation sacerdotale des Saliens*. Paris.
- Curtis, L. 2021. 'Remembered but Not Recorded : The Strange Case of Rome's Maiden Chorus', in L. Curtis / N. Weiss (eds), *Music and Memory in the Ancient Greek and Roman Worlds*. Cambridge : 81–100.
- De Grossi Mazzorin, J. 2005. 'Introduzione e diffusione del pollame in Italia ed evoluzione delle sue forme di allevamento fino al medioevo', in I. Fiore / G. Malerba / S. Chilardi (eds), *Atti del 3° Convegno Nazionale di Archeozoologia, Siracusa 3–5 novembre 2000*, Studi di Paleontologia II, Collana del *Bullettino di Paleontologia Italiana*. Roma : 351–360.
- De Grossi Mazzorin, J. / Minniti, C. 2019. 'The exploitation and mobility of exotic animals : zooarchaeological evidence from Rome', *Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series* 107 : 85–100.
- Dumézil, G. 1974. *La religion romaine archaïque* (réed. 2000). Paris.
- Dubourdieu, A. 1986. 'Cinctus Gabinus', *Latomus* 45 : 3–20.
- Dupont, F. / Letessier, P. 2011. *Le théâtre romain*. Paris.
- Dupraz, E. 2020. *Aufbau und Inhalt der umbrischen Gebetstexte*. Heidelberg.
- Ernout, A. / Meillet, A. 1932. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots. Quatrième édition revue corrigée et augmentée d'un index* (nouv. éd. 2001). Paris.
- Ferri, G. 2010. *Tutela Urbis, Il significato e la concezione della divinità tutelare cittadina nella religione romana*. Berlin/New York.
- Ferri, G. 2016. 'I Salii e gli ancilia', in A. Mastrocinque / G. Casadio / C. Santi (eds), *Apex. Studi storico religiosi in onore di Enrico Montanari*. Roma : 87–95.
- Ferri, G. 2017. 'La devotio : per un'analisi storico-religiosa della (auto)consacrazione agli dèi inferi nella religione romana', *MEFRA* 129.2 : 349–371.
- Ferri, G. 2021. 'Ritual movement and the construction of Rome's sacred landscape : from the Salians to Our Lady of Mount Carmel', *Mythos* 15 : 1–15.
- Foti, G. 2011. 'Funzioni e caratteri del pullarius in età repubblicana e imperiale', *Annali della facoltà di Lettere dell'università di Milano* 64.2 : 89–121.
- Freyburger, G. / Scheid, J. 1992. Cicéron, *De la divination*, trad. G. Freyburger / J. Scheid. Paris.
- Garelli, M.-H. 1996. 'Autour de tripudium / tripudiare : lieux communs et idées fausses', *La Lettre de Pallas* 4, note 10 : 15.

- Guittard, Ch. 2007. *Carmen et prophéties à Rome*. Turnhout.
- Habinek, Th. 2005. *The World of Roman Song : From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore/London.
- Jal, P. 1998. Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre XXVII, trad. P. Jal. Paris.
- La Rue, D. 1995. 'Tripudium. Its Use in Sources from 200 BCE to 1600 CE', *ARTS : The Arts in Religious and Theological Studies* 7.3 : 25–29.
- Lacam, J.-C. 2011. « Le 'prêtre danseur' de Gubbio. Étude ombrienne (IIIe–IIe s. av. J.-C.) », *RHR* 228 : 5–26.
- Linderski, J. 1986. 'The Augural Law', *ANRW* II.16.3 : 2146–2312.
- Marbach, E. 1939. 'Tripudium', in A. Pauly / G. Wissowa, *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart : 230–234.
- Maurenbrecher, B. 1894. *Carminum Saliarium reliquiae*. Leipzig.
- Menichetti, M. 1992. 'L'oinochoe di Tragliatella. Mito e rito tra Grecia ed Etruria', *Ostraka* 1.1 : 7–30.
- Menichetti, M. 1994. *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano.
- Ozanam, A.-M. 2001. Plutarque, *Vies parallèles de Numa*, trad. A.-M. Ozanam. Paris.
- Pighi, G. B. 1949–1950. 'Tripudium', *Rendiconto delle sessioni della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna* 5.3 : 145–159.
- Rüpke J. 1990. *Domi militiae. Die religiöse Konstruktion des Krieges in Rom*. Stuttgart.
- Sarullo, G. 2014. *Il Carmen Saliare. Indagini filologiche e riflessioni linguistiche*. Berlin.
- Scheid, J. 1990. *Romulus et ses frères : Le collège des Frères Arvales, modèle du culte public dans la Rome des empereurs*. Roma.
- Scheid, J. 1998. *Commentarii Fratrum Arvalium Qui Supersunt. Les copies épigraphiques des protocoles annuels de la Confrérie Arvale (21 av.–304 ap. J. C.)*. Roma.
- Scheid, J. 2007. 'Carmen et prière. Les hymnes dans le culte public de Rome', in Y. Lehmann (ed.), *L'Hymne antique et son public*. Turnhout : 439–450.
- Scheid, J. 2008. 'Le carmen dans la religion romaine', *Mythos* 2 n. s. : 17–24.
- Scheid, J. 2011. 'Le rite des auspices à Rome – quelle évolution ? Réflexions sur la transformation de la divination publique des Romains entre le III^e et le I^{er} siècle avant notre ère', in St. Georgoudi / R. Koch Piettre / F. Schmidt (eds), *La raison des signes. Présages, rites, destin dans les sociétés de la méditerranée ancienne*. Turhout : 109–128.
- Untermann, J. 2000. *Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen*. Heidelberg : 62–63.
- Vaan, de M. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Language*. Leiden.
- Vespa, M. 2019. 'Rituale, spettacolo o gioco d'azzardo ? Memorie del combattimento dei galli in Grecia antica. Considerazioni linguistiche e antropologiche', *Enthymema* 23 : 434–460.
- Weiss, N. A. 2020. 'Ancient Greek Choreia', in T. A. C. Lynch / E. Rocconi (eds), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken : 161–172.
- Wissowa, G. 1912. *Religion und Kultus der Römer*. München.

FRANCESCA PRESCENDI (École Pratique des Hautes Études, Paris, France, et Université de Genève, Suisse)