

Processions et rites en musique

dans la religion publique romaine



Détail d'un fragment de relief architectural : musicien lors de la préparation d'un sacrifice. Marbre, début du II^e siècle. Paris, musée du Louvre. © DeAgostini/Scala

Tous les ans, le 13 juin, les rues de Rome étaient parcourues par une procession fantasque et sonore de joueurs de double hautbois. Cette procession rappelle le rôle tenu par les musiciens dans la religion publique romaine, indispensable pour le bon déroulement du sacrifice.



Relief de Claude le Gothique (268-270), scène de sacrifice. Marbre. Rome, Museo Naz. Romano, Palazzo Massimo.
© Electa/Leemage

LA PROCESSION ANNUELLE DES MUSICIENS

« Pourquoi aux ides de janvier les joueurs d'*aulos* ont-ils la permission de circuler dans la ville en tenue de femme ? ». En intitulant ainsi la cinquante-cinquième de ses *Questions romaines*, le polygraphe grec Plutarque (vers 46-125 après J.-C.) attire l'attention sur une curieuse cérémonie à laquelle pouvaient assister les habitants de la ville de Rome. Tous les 13 juin, les joueurs de double hautbois, les *tibicines*¹ parcouraient la ville, déguisés et avinés, afin de célébrer l'épisode rocambolesque de leur retour d'exil en 311 avant J.-C. Mécontents des modifications apportées par les magistrats romains à leur situation sociale, ces musiciens avaient alors tous décidé de quitter la ville et de s'installer dans la cité voisine de Tibur (l'actuelle Tivoli). Les Romains durent avoir recours à la ruse pour obtenir leur retour : un complice fit boire les *tibicines* plus que de raison, puis les plaça dans un chariot qui les ramena à Rome, ivres morts et travestis. Réveillés sur le forum, ils acceptèrent de rester et se virent octroyé le droit de perpétuer cette procession qui, bien des siècles plus tard, suscite encore la curiosité de Plutarque.

L'épisode, rapporté par de nombreux auteurs anciens, dépasse l'anecdote plaisante. Il interroge autant sur ses effets que sur ses causes. Tous les ans Rome était traversée d'un cortège donnant à ces musiciens une singulière visibilité : outre les déguisements, qui attiraient l'œil, les *tibicines* chantaient et jouaient de la musique, étendant ainsi acoustiquement l'espace concerné par leur

passage, dont le trajet n'est pas connu. Si les causes de l'exil varient suivant les auteurs, les raisons de la mise en place d'un stratagème pour faire revenir les musiciens sont en revanche claires. Elles signifient la fonction des *tibicines* dans la cité : en leur absence il n'y avait personne à Rome pour jouer pendant les sacrifices, selon la formule de Tite Live (*Histoire romaine*, 9, 30, 5). L'absence des *tibicines* près des autels perturbait donc la bonne réalisation du plus important rite de communication entre les citoyens et les dieux, le sacrifice. Il ne s'agissait pas d'une modification esthétique mineure, mais bien d'une remise en cause fondamentale de l'efficacité rituelle.

LES *TIBICINES*, INDISPENSABLES LORS DES SACRIFICES PUBLICS

L'abondante iconographie du sacrifice romain atteste en effet clairement la présence nécessaire du joueur de *tibia*, et ce sur un arc chronologique très ample, allant de la fin du II^e siècle avant J.-C. au IV^e siècle après J.-C. Le temps de la cérémonie le plus fréquemment représenté est celui de la *præfatío*, situé entre la procession et le sacrifice à proprement parler. Durant cette séquence, le sacrifiant jetait dans les flammes d'un feu allumé sur un autel ou un foyer portatif, l'encens et le vin qui attireraient l'attention des divinités. De tous les deservants, c'est le *tibicen* que les sculpteurs montrent alors le plus volontiers : sur l'autel dit de la salle des Muses (musées du Vatican), par exemple, le musicien est seul avec les sacrifiants.

1. *Tibicen* (pl. *tibicines*) : joueur de *tibia*, terme latin pour désigner l'*aulos* grec, ou double hautbois.



Autel représentant un sacrifice offert à Jupiter (moulage). Angera, Italie. Rome, musée de la Civilisation romaine. © DeAgostini/Scala

Autel dit de Domitius Ahenobarbus : scène de recensement avec un sacrifice (suovétaurile). Fin du II^e siècle avant J.-C. © RMN-GP (musée du Louvre)/H. Lewandowski

En effet, c'est bien au service de celui qui réalisait le rite que se mettait le *tibicen* lors du sacrifice. L'autel d'Angera offre la représentation d'un sacrifice et illustre parfaitement cette dimension : tous les desservants du culte, y compris le musicien situé derrière un autel rond, entourent le sacrificant. De taille légèrement supérieure, la tête recouverte d'un pan de toge, celui-ci renverse sa patère sur le foyer allumé. C'est bien vers lui que les sons de l'instrument sont dirigés : c'est avant tout pour le sacrificant que joue le *tibicen*. Pliny l'Ancien explique que le musicien fait partie d'un dispositif visant à aider le sacrificant à réaliser le rite avec perfection : « Pour éviter qu'aucun des termes ne soit sauté ou interverti, quelqu'un lit d'abord la formule d'après le texte, tandis qu'un autre en surveille l'exactitude et qu'un troisième enfin est commis à faire observer le silence ; pendant ce temps, un joueur de *tibia* se fait entendre pour qu'aucune autre parole ne puisse être perçue. » (*Histoire naturelle*, 28, 3, 11).

“C'est donc avant tout pour des raisons fonctionnelles – l'orthopraxie rituelle, c'est-à-dire la réalisation exacte des rites – que les *tibicines* étaient requis lors des sacrifices.”





Colonne Trajane, sacrifice du suovétaurile (porc, bœuf et bélier) en l'honneur de Mars. Moulage d'après l'original, Rome, musée de la Civilisation romaine. © Akg-images

C'est donc avant tout pour des raisons fonctionnelles – l'orthopraxie rituelle, c'est-à-dire la réalisation exacte des rites – que les *tibicines* étaient requis lors des sacrifices, ce qui ne manqua assurément pas de participer à la dévalorisation de la musique romaine dans l'historiographie moderne. On ne saurait toutefois négliger que le mouvement d'hellénisation de la société romaine à partir du II^e siècle avant J.-C. entraîna l'apparition d'instruments à cordes lors de ces mêmes rites sacrificiels. Le célèbre autel dit de Domitius Ahenobarbus fait ainsi figurer un joueur de lyre aux côtés du *tibicen*. C'est aussi le cas sur le petit autel rond de la villa Borghese, représentant un sacrifice à Hercule Victor ou Invictus, et daté du milieu du I^{er} siècle avant J.-C. L'épigraphie du temple de Diane à Nemi montre que *tibicines* et *fidicines*² se sont associés pour honorer la déesse, ce qui laisse entendre un lien fort entre les deux catégories de musiciens. À Rome, l'inscription de l'association des *symphoniaci* (musiciens préposés au culte public) permet de supposer que c'est sous cette appellation qu'étaient désignés les *tibicines* et *fidicines* jouant ensemble lors des rites de la religion romaine.

DE LA MUSIQUE À CHAQUE ÉTAPE DES SACRIFICES

Une scène de sacrifice figurant sur la colonne Trajane attire toutefois l'attention sur une autre catégorie de musiciens. Placé immédiatement en face de l'empereur en train de sacrifier, un jeune *tibicen* souffle dans son instrument. Derrière lui, les porte-enseignes assistent à la scène, qui se déroule au cœur d'un camp légionnaire. Une procession (*pompa*) les rejoint : elle conduit les animaux – ici représentés sous la forme d'un bœuf, d'un bélier et d'un porc – sur le lieu de leur sacrifice. Le cortège est ouvert par des musiciens, qui s'apprêtent à franchir les portes du camp en jouant de leur *tubae*, de longues trompes droites. L'image romaine, synthétique par nature, présente ici en parallèle deux temps du rite sacrificiel.

Ainsi, les sources anciennes conservent la trace d'une partition pour l'usage des instruments de musique lors des sacrifices : les grandes trompes, grâce à leur puissance acoustique, servaient à l'appel au cours de la procession, tandis que la *tibia* garantissait la bonne tenue du rite au moment de la *praefatio*. La série de documents figurés relatifs au culte des lares des carrefours et du génie d'Au-

2. *Fidicen* (pl. *fidicines*) : joueur de lyre.



guste (dit culte compitalice), réactivé et modifié par le *princeps* en 7 avant J.-C., illustre parfaitement cette spécialisation. Le grand relief dit des *vicomagistri* montre la procession conduisant sur les lieux du rite. Le cortège est ouvert par trois *tubicines*, qui précèdent les animaux offerts aux dieux. Avant les responsables portant les statuettes des lares sont représentés deux hommes qu'il convient d'identifier comme un *tibicen* et un joueur de lyre. Même si le mauvais état de conservation du relief à cet endroit ne permet pas d'être catégorique, il est probable que ces musiciens n'étaient pas en action. Au contraire, tous les autels compitalices figurant une scène de sacrifice montrent un *tibicen* soufflant dans son instrument. Il faut imaginer ce que pouvaient alors représenter pour les oreilles des habitants de Rome les célébrations des rites compitalices les 1^{er} mai et 27 juin : dans tous les quartiers de la Ville résonnaient trompettes et *tibiae*.

La religion publique romaine était intrinsèquement sonore, si ce n'est musicale, et l'envahissement de la ville par les *tubicines* le 13 juin n'était que l'un des épisodes pendant lesquels les rues de Rome résonnaient au son des instruments de musique.

Bibliographie

- FLESS (F.) — *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs*, Mayence, Philipp von Zabern, 1995.
- VINCENT (A.) — *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, École française de Rome, 2016.

Procession des *vicomagistri* avec les *tubicines* à droite (détail du relief, sans la partie gauche montrant les responsables tenant les statuettes des lares et deux hommes identifiés à un *tibicen* et à un joueur de lyre). Marbre, époque de Tibère (14-37). Rome, Musées du Vatican. © Akg-images/Nimatallah



Autel compitalice du *vicus Aesculeti*.
Musées du Capitole, Centrale
Montemartini.