

## Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce

In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 139e année, N. 4, 1995. pp. 1025-1065.

---

Citer ce document / Cite this document :

Bélis Annie. Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce. In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 139e année, N. 4, 1995. pp. 1025-1065.

doi : 10.3406/crai.1995.15550

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai\\_0065-0536\\_1995\\_num\\_139\\_4\\_15550](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1995_num_139_4_15550)

---

## COMMUNICATION \*

CITHARES, CITHARISTES ET CITHARÔDES EN GRÈCE  
PAR M<sup>me</sup> ANNIE BÉLIS

Particulièrement épris de musique, les Grecs de l'Antiquité ont pratiqué un nombre considérable d'instruments à vent, à cordes ou à percussion. Nous connaissons le nom de plus d'une soixantaine d'entre eux, parmi lesquels pas moins de vingt-neuf instruments à cordes, identifiables ou non.

Si, parmi les vents, l'*aulos* fait figure d'instrument vedette, surtout à Thèbes, c'est, parmi les cordes, la cithare qui, depuis l'époque archaïque jusque dans les derniers temps de l'Empire romain, reste l'instrument-roi.

A la différence de la lyre des écoliers athéniens ou des musiciens amateurs, elle fut, en Grèce du moins, réservée à l'usage des seuls musiciens professionnels, pour cette raison, formulée par Aristote dans ses *Politiques*, qu'elle est un instrument τεχνικόν, extrêmement difficile à jouer<sup>1</sup>, et requiert de l'exécutant une véritable virtuosité (χειρουργία) dont le musicien n'acquiert la maîtrise qu'au terme d'un apprentissage long et éprouvant, comme le soulignent plusieurs auteurs<sup>2</sup>.

L'étymologie du terme grec κιθάρα (qui sera repris tel quel par la langue latine) et de sa forme plus ancienne, κίθαρις, attestée chez Homère et Pindare<sup>3</sup>, n'est pas établie avec certitude : il pourrait s'agir d'un emprunt oriental<sup>4</sup>, au même titre que bon nombre de mots qui désignent d'autres instruments de musique dont

\* Les illustrations musicales de cette communication ont été assurées par Mireille Bélis et Marie-Hélène Thuillier sur des cithares réalisées par le luthier Jean-Claude Condi.

1. *Pol.* VIII, 6, 1341 a 17-19 et 1341 b 9. Il n'y a pas lieu de suivre F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, vol. II, p. 250, Gand, 1881 [reprint Georg Olms, Hildesheim, 1965], lorsqu'il écrit que la cithare « n'est autre chose qu'une lyre perfectionnée ». En réalité, les deux instruments sont de type très différent.

2. Plutarque, *De recta ratione audiendi*, § 17, 47 B : αἱ πρῶται μαθήσεις πολὺν ἔχουσι θόρυβον καὶ πόνον καὶ ἀσάφειαν. Le même terme πόνος se lit chez Denys d'Halicarnasse, *La comp. styl.* VI, 25, 38 : μανθάνοντες δέ γε χρόνῳ τε πολλῷ καὶ πόνῳ...

3. Homère, *Odyssée* I, 153 et VIII, 248 ; Pindare, *Pythiques* V, 65.

4. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1990, vol. I, p. 530, s. v. « κιθάρα » : l'accentuation de κίθαρις « a été considérée comme éolienne » ; quant à κιθάρα, c'est « un emprunt oriental probable ».

les auteurs grecs soulignent les origines « étrangères »<sup>5</sup>. Certains témoignages rattachent à l'Asie l'invention de la cithare : les expressions « cithare asiatique » (κιθάρα Ἀσιᾶτις) et « cithare d'Asie » (κιθάρα Ἀσιάδος) se lisent respectivement dans Strabon et dans l'*Hypsipyle* et le *Cyclope* d'Euripide<sup>6</sup>. Le cinquième lexique de Bekker (texte rectifié par Weil et Reinach) établit même une synonymie pure et simple entre les termes Ἀσιάς et κιθάρα<sup>7</sup>. A en croire Plutarque, « la forme de la cithare fut (...) fixée pour la première fois au temps de Kèpion, l'élève de Terpandre ; on l'appela *Asias* parce qu'elle était en usage chez les citharôdes de Lesbos, île voisine de l'Asie »<sup>8</sup>, entre 675 et 650 av. J.-C., à en croire les indications antiques<sup>9</sup>. Des études récentes, appuyées sur des vestiges d'instruments découverts à Ur, à Sumer et en Égypte, ainsi que sur des critères morphologiques, semblent confirmer l'origine asiatique de la cithare grecque<sup>10</sup>.

Je me propose d'évoquer tout d'abord l'instrument lui-même — forme, facture, composantes, matériaux — puis de dresser un bilan de ce que nous pouvons savoir aujourd'hui des musiciens, citharistes et citharôdes, qui se sont illustrés dans leur art. Pour ce faire, nous en appellerons non seulement aux textes littéraires ou musicographiques, grecs et latins, qui fourmillent de renseignements, mais aussi à des témoignages épigraphiques, moins étudiés mais tout aussi riches en informations, et enfin, à quelques-uns des très nombreux documents iconographiques (céramique attique, peintures murales, reliefs et sculptures...). A ce *corpus* somme toute assez « classique » dans les recherches sur l'antiquité, viendront s'ajouter deux sources spécifiques à la musique

5. Aristoxène de Tarente (fr. 95 Wehrli), cité par Athénée, *Deipnosophistes* IV, 182 f, énumère huit instruments à cordes sous l'appellation δ'ἐκφυλα ὄργανα. Strabon, *Géographie* X, 3, 17, assure que quelques instruments à cordes conservent en grec leurs appellations anciennes en langue barbare : τῶν ὀργάνων ἔνια βαρβάρως ὠνόμασται, par exemple le nablas, la sambuque, le barbitos, la magadis, « ainsi que bien d'autres encore ».

6. Strabon, *ibid.* ; *Hyps.*, fr. du P. Oxy. VI, 1908, n° 852, p. 19, et *Select papyri*, vol. III, p. 86, v. 63 (où l'un des fils d'Orphée raconte l'enseignement reçu de son père) ; *Cyclope* 443 : Ἀσιάδος κιθάρας.

7. Texte cité en note 71, p. 29 de l'édition du traité *De la musique* de Plutarque, Paris, Leroux, 1900.

8. Plutarque, *De musica*, ch. 6, 1131 C (trad. Weil-Reinach légèrement modifiée).

9. Les dates de Kèpion ne peuvent être estimées que par ce que nous savons de la carrière de son maître Terpandre, faute d'indications chronologiques sur l'élève : dans son ouvrage *Sur les vainqueurs des Carnéia*, cité par Athénée (XIV, 635 e), Hellanikos affirme que Terpandre fut le premier à remporter la victoire aux Carnéia de Sparte, fondés, à en croire Sosibius, en 676/3 av. J.-C. (29<sup>e</sup> Ol.).

10. Marcelle Guillemin et Jacques Duchesne, « Sur l'origine asiatique de la cithare grecque », *AntClass* 4, 1935, p. 117-123 et Marcelle Duchesne-Guillemin, « L'animal sur la cithare : nouvelle lumière sur l'origine sumérienne de la cithare grecque », dans *Hommages et opera minora*, vol. IX, « Orientalia J. Duchesne-Guillemin emerito oblata », E. J. Brill, Leiden, 1984, p. 129-141 et pl. I-XXIII.

antique : tout d'abord des partitions pour cithare seule ou pour voix et cithares, et d'autre part, des répliques modernes d'instruments, sur lesquelles seront exécutées ces œuvres.

## 1. LA CITHARE : FACTURE, TERMINOLOGIE ET ACCESSOIRES

Les représentations figurées sur la céramique attique à figures rouges mettent en évidence les différences morphologiques fondamentales qui distinguent la lyre et la cithare, ainsi que la spécificité de leurs usages<sup>11</sup>.

La lyre, appelée λύρα ou encore, dans des textes poétiques, χέλυς, par métonymie de la matière, est faite de deux éléments principaux : sa caisse de résonance est constituée d'une carapace de tortue de montagne<sup>12</sup>, dont le plastron a été enlevé, et d'un assemblage tripartite en bois, formé de deux montants verticaux sur lesquels vient s'encaster une traverse. Les bras de l'instrument étaient pleins, taillés et cintrés dans des branches de chêne-kermès ou de buis<sup>13</sup>. Sur la face antérieure de la carapace de tortue est tendue une peau de bœuf<sup>14</sup>.

La cithare, elle, est presque entièrement faite de pièces de bois, y compris pour sa table d'harmonie. De face, elle rappelle la forme du thorax humain : c'est d'ailleurs l'une des acceptions du terme κιθάρα<sup>15</sup>. Ses éléments, qu'énumèrent les lexicographes et qui nous sont connus également par les textes littéraires sont parfois dénommés de façon anthropomorphique : les montants sont appelés des « bras », πήγχεις, dont la partie courbe constitue le « coude » de l'instrument, ἀγκών<sup>16</sup>. Le terme κέρατα, « cornes »,

11. Malgré les conventions terminologiques imposées par la Société internationale de musicologie, je préfère garder tels quels les termes grecs et latins dans leur translittération française : « lyre » et « cithare ».

12. *Hymne Hom. à Hermès*, v. 33 : χέλυς ὄρεσι ζώουσα. On trouve également le terme χελύνα dans les poèmes de Sappho (P. Oxy. 1787, fr. 1 + 2.11 et *ap.* Hermogène, Περὶ ἰδεῶν, dans *Rhet. gr.* 3, 317 Waltz). Le latin utilise de même le mot *testudo* (par ex. Horace, *Épodes* 14, 11 ; Properce, *Élégies* IV, 6, 32). Pausanias témoigne que les tortues du mont Parthénios en Arcadie étaient particulièrement recherchées par les fabricants de lyre (VIII, 54. 6-7). La découverte de carapaces ayant servi de résonateurs à des lyres a permis d'identifier leur espèce : il s'agit de la *testudo hermanni hermanni* (cf. Paul Courbin, « Les lyres d'Argos », dans *Études argiennes*, BCH Suppl. VI, 1980, p. 99). Élien dit que les tortues de Libye se prêtaient bien à la fabrication des barbitons (*Nat. Anim.* XIV, 17).

13. Théophraste, *Hist. des plantes* V, 7, 6 (le chêne-kermès, bois « fort », convient pour les traverses des lyres et des psaltériens) ; Philostrate l'Ancien, *Imagines* I, 10 : la lyre d'une statue d'Amphion est « en buis, lisse et sans nœud ».

14. *Hymne homérique à Hermès* (I), 49 : ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βόος.

15. Comme l'a montré Françoise Skoda, « Les emplois de *kihara/kiharis* et d'*aulos* dans le vocabulaire de l'anatomie en grec ancien », *Documents du centre de recherches comparatives sur les langues de la Méditerranée ancienne*, Nice, 1983, p. 256-269.

16. Pollux, *Onomasticum* IV, 62 ; Hézychius, s. v. « ἀγκῶνες ».

paraît avoir été réservé aux seuls montants des lyres, peut-être parce qu'ils étaient, à l'occasion, faits en cornes ou qu'ils en imitaient la forme<sup>17</sup>. Le haut des montants, au-dessus de la traverse, portait le nom de σίμαι<sup>18</sup>. Comme les autres instruments à cordes d'égale longueur, la cithare est dotée d'un chevalet, appelé μαγάς ou μαγάδιον selon les auteurs, qu'Hésychius décrit comme une « planche rectangulaire légère qui reçoit les cordes de la cithare »<sup>19</sup>. La fixation des cordes se fait, en bas de l'instrument, au moyen d'un cordier, que les Grecs dénomment « tire-cordes », χορδότονον (Pollux IV, 62) ou encore, à en croire Nicomaque de Gérasa, βατήρ (*Encheiridion*, p. 248 Jan). Les cordes y sont nouées ; parfois, comme on le voit sur certains vases, les luthiers, par souci de masquer l'entortillement des cordes, adaptaient au cordier une sorte de planchette carrée, éventuellement peinte de motifs décoratifs, comme sur un dinos du Peintre de Berlin (fig. 1)<sup>20</sup>. Le bas de la cithare est constitué d'une semelle plate, ce qui permet, à la différence de la lyre ou du barbiton, dont la partie inférieure est arrondie, de poser l'instrument sur le sol lorsqu'on ne l'utilise pas. On ignore le nom antique de cet élément, dont le retour, sur la table d'harmonie, pouvait être orné de points ou de lignes.

Des textes grecs nous ont transmis des termes techniques qui désignaient telle ou telle partie des cithares, mais qui résistent, faute de précisions dans nos sources, à toute identification : c'est le cas des « petites grenouilles », βατραχίσκοι, d'Hésychius<sup>21</sup> ou des énigmatiques ἠχεῖα qui figurent, sans commentaire, dans l'énumération de Pollux (IV, 62) et dont Hésychius dit que « c'est une pièce de bronze placée sous le chevalet »<sup>22</sup>.

L'attache des cordes autour de la traverse se faisait au moyen de chevilles, que la langue grecque désigne par deux termes distincts, κόλλοπες et κόλλαβοι. Le premier terme, d'un emploi

17. Par exemple les bras de la lyre d'Amphion, telle que la décrit Philostrate, sont faits dans la corne d'une « chèvre bondissante », κέρας αἰγὸς ἰξάλου (I, 2, 9). La lyre de Thamyris avait des montants en corne, comme l'atteste Sophocle cité par Plutarque, *De cohibenda ira* 455 D, mais plaqués d'or : χρυσοδέτον κέρας. La céramique attique et italienne représente d'ailleurs traditionnellement le musicien thrace jouant d'un instrument mi-lyre, mi-cithare, dont les bras rappellent de très près des cornes de chèvre ou d'antilope. Hérodote (IV, 192) dit que les cornes de l'oryx, une antilope de Libye, servaient à faire les bras de la lyre appelée φοῖνυξ.

18. Hésychius, s. v. : τῆς κιθάρας τὰ ἄκρα. La notice laisse perplexe, dans la mesure où σιμός est un adjectif qui signifie, en parlant d'un nez ou d'un museau, « camus », « épaté ».

19. S. v. μαγάς : σανὶς τετράγωνος ὑπόκυφος, δεχομένη τῆς κιθάρας τὰς νευράς. Ptolémée utilise μαγάς pour la cithare (*Harm.*, p. 81, 22 Düring) et μαγάδιον pour le canon et le monocorde (*ibid.*, 18, 11, 24 ; 37, 11).

20. Dinos datable de 480 av. J.-C., Bâle, Antikenmuseum, Inv. Lü 39.

21. S. v. « βατραχίσκοι », laconiquement défini : μέρος τι τῆς κιθάρας.

22. S. v. « ἠχεῖον » : τὸ χαλκίον· οἱ δὲ μουσικοὶ, τὸ πρὸς τῇ μαγάδι χαλκῶμα.



FIG. 1. — Apollon à la cithare ; dinos du Peintre de Berlin (ca. 480 av. J.-C.) ; Bâle, Antikenmuseum, inv. Lü. 39 (Photo C. Niggli).

très ancien, s'applique à des chevilles découpées dans une peau épaisse de porc ou de bœuf, prise de préférence dans le cou de l'animal, comme l'indiquent clairement les lexiques antiques<sup>23</sup>. C'est autour de ces chevilles de cuir que sont enroulées les cordes en boyau de brebis. Dans l'*Odyssée* (XXI, 406-407), il est dit que lorsque la cheville est neuve, il est plus facile de tendre la corde. A une époque plus récente, ces κόλλοπες cessèrent d'être en cuir. On utilisa alors le bois, comme l'atteste une divertissante description que donne Lucien d'une « vieille cithare », si vieille, dit-il, qu'elle était encore dotée de ξυλίνους (...) κολλόπας<sup>24</sup> dont jouait un citharède sans le sou, dont tout l'équipage, costume et couronne compris, ne valait pas 10 drachmes. L'emploi du mot κόλλοψ dans le texte de Lucien, est délibérément archaïsant : depuis longtemps, le terme a été abandonné au profit de κόλλαβος, d'origine peut-être populaire<sup>25</sup>. Il ne s'agit plus alors de morceaux de cuir épais autour desquels on enroule la corde mais bel et bien de « chevilles », πασσαλίσκοι, c'est-à-dire des bâtonnets en métal, précieux ou plus ordinaire, voire en bois, ou bien placés contre la traverse, à laquelle ils sont attachés par la corde, ou bien encore véritablement plantés dans le joug. Ainsi Hermès, aux dires de Lucien faisant parler Apollon, lorsqu'il inventa sa lyre, a-t-il « fiché » des κολλάβους dans la traverse de son instrument<sup>26</sup>. C'est dire que la lutherie antique a accompli à cette époque un progrès considérable, en substituant aux simples chevilles d'authentiques clefs d'accord, ce que confirment non seulement les témoignages lexicographiques qui indiquent qu'on les tourne pour amener la corde à la tension désirée<sup>27</sup>, mais encore les représentations figurées ainsi que les trouvailles archéologiques<sup>28</sup>. Cette révolution technologique a pu s'opérer dès l'époque hellénistique, à une date impossible à préciser davantage. Mais il est certain que le mécanisme des chevilles en bois, plantées dans la traverse de l'instrument, entraînant dans leur rotation la corde, existait au premier siècle avant notre ère ; il

23. Hézychius, s. v. « κόλλοπες » οἱ κόλλαβοι, περὶ οὓς αἱ χορδαί· τὸ γὰρ νωτιαῖον, τὸ τραχηλιαῖον τοῦ βοός, κόλλοψ. *Etym. magn.* 526.20 : κόλλοπες· τὰ τῶν ὄων καὶ βοῶν σκληρὰ δέρματα <τὰ> περὶ τῶν τραχήλων (...). Ἐλέγετο δὲ καὶ τὸ νωτιαῖον δέρμα.

24. Lucien, *Adv. Indoct.*, § 9.

25. P. Chantraine, *Dict. étym. de la langue grecque*, p. 556, s. v. « κόλλαβος » : « mot populaire en -βος, sans étymologie claire ».

26. Lucien, *Dialogue des dieux* 4, 223 : κολλάβους ἐμπήξας.

27. Schol. aux *Grenouilles* 574 c : κόλλοπες γὰρ λέγονται οἱ πασσαλίσκοι τῆς κιθάρας, εἰς οὓς ἀποδεσμοῦνται αἱ νευραὶ καὶ τείνονται στρεφομένων ἐκείνων.

28. Cf. les articles de Matthias Strauss, « Instruments à cordes dans un tumulus et la musique des morts » et de Maurice Byrne, « The invention of tuning peg and pin in the Hellenistic Age », dans *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, IV<sup>e</sup> rencontres internationales d'archéologie musicale de l'ICTM, Paris, 1994, p. 60 sq. et p. 102 sq. Pour des exemplaires de chevilles, cf. *Le carnyx et la lyre, archéologie musicale en Gaule celtique et romaine*, expositions de Besançon-Orléans-Évreux, 1993-1994, p. 64.

s'impose partout dans le monde grec et romain par la suite : sur les reliefs comme sur les mosaïques des premiers siècles, on reconnaît distinctement ce système d'attache des cordes.

L'arrière de la cithare n'est presque jamais représenté sur les vases attiques et italiotes<sup>29</sup>. Pour avoir quelque idée de sa morphologie, il faut s'en remettre à d'autres sources iconographiques, puisque aucun vestige de cithare n'est parvenu jusqu'à nous. Ce sont principalement les monnaies et les reliefs qui comblent les lacunes de la céramique : monnayages déliens, bien sûr, puisque l'île natale d'Apollon a choisi, au droit de ses didrachmes d'argent, de faire figurer l'instrument apollinien par excellence, vu de revers<sup>30</sup> (fig. 2), parfois surmonté de deux dauphins ; mais aussi amphictyoniques de Delphes ou les monnaies de la ligue chalcidienne à Olynthe.



FIG. 2. – Monnayage délien antérieur à 478 av. J.-C. ; au droit, cithare surmontée de deux dauphins (Photo EFA).

29. A la différence d'autres instruments à cordes comme les lyres, les barbitons (dont on voit fréquemment la carapace de tortue), ou encore les cithares à caisse arrondie.

30. Deux de ces représentations sont données par Tony Hackens, *Guide de Délos*, Paris, 1983, fig. 16, 1 et 2, p. 108.



Parmi les reliefs les plus riches en enseignements, celui du passage des Théores de Thasos, aujourd'hui au Louvre<sup>31</sup>, qui ne figure pas l'instrument de dos, mais de biais, se détachant progressivement du fond, fait apparaître, grâce à une cassure, que la caisse de la cithare d'Apollon n'était pas plate, mais qu'elle était en V, dont l'arête centrale se trouve dans l'axe médian de l'instrument. Ainsi, alors que sa face antérieure est plane, l'arrière exige du luthier qu'il sculpte dans la masse la bille de bois pour lui donner les courbures adéquates.

Quant aux éléments chantournés adaptés à l'intérieur des « coudes » de la cithare, leur forme, à peu près toujours identique sur la céramique à figures noires ou à figures rouges, et leur fonction ont fait couler beaucoup d'encre, sans qu'on parvienne à une explication vraiment satisfaisante. On a cru y voir le souvenir des animaux — plus particulièrement de l'ibex — dont sont décorés certains instruments sumériens<sup>32</sup>, non pas représentés de façon réaliste, mais tellement stylisés et épurés qu'ils en deviennent une simple composition de courbes géométriques. D'autres érudits ont voulu y reconnaître les énigmatiques ἠχεῖα en bronze que mentionnent les lexicographes<sup>33</sup>; d'autres, plus imaginatifs, mais très loin des réalités organologiques de l'antiquité grecque et romaine, se sont efforcés de démontrer, schémas à l'appui, qu'il s'agissait de systèmes à ressort pour rapprocher les montants l'un de l'autre<sup>34</sup> — opération irréalisable, sauf à briser la traverse au cours de la manœuvre.

Les auteurs grecs et latins sont avares d'informations sur les bois dont on se servait pour construire les cithares, mais plus loquaces en ce qui concerne des instruments de la même famille : les parties les plus « vigoureuses » du saule, dit Théopompe de Colophon, convenaient pour le *skindapsos*, un instrument tétracorde<sup>35</sup>.

La *pandoura*, telle que la décrit Pythagore d'Alexandrie dans son ouvrage *Sur la mer Rouge*, au début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., est

31. « La cithare du Relief des Théores ; essai de datation », *BCH* 119, 1995, p. 369-374 et fig. 2-3.

32. Marcelle Duchesne-Guillemain, article cité plus haut en note 10.

33. Sur des indications, à dire vrai délicates à interpréter, de Théophraste cité par Porphyre, *Comment. aux Harmon. de Ptol.* 64.13 Düring (extrait du livre II du Περὶ μουσικῆς de Théophraste = fr. 89 Wimmer), où il est question d'une pièce en bronze, χάλκωμα, appliquée au *kéras* ou au *coude* d'un instrument indéterminé, mais dont la puissance se voit ainsi renforcée ; de même, dans le *De audibilibus* aristotélicien, également cité par Porphyre, *ibid.*, p. 70 Düring (802 a). A Barker, *Greek Musical Writings*, II, n. 15, p. 102 et n. 34 p. 116, s'est rangé à cette interprétation.

34. Daniel Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Université de Lyon II, Bibliothèque Salomon Reinach, IV, 1984, p. 91 et addendum IV, p. 241-243. Martin West, *op. cit.*, p. 53-54 reprend cette thèse à son compte.

35. Cité par Athénée, IV, 183 a-b : σκινδαψὸν λυρόεντα μέγαν χεῖρεσσι τινάσσων, | οἰσίνον προμάλοιο τετυγμένον αἰζήεντος.

taillée dans du bois de mangrove, qu'il désigne par la périphrase « laurier qui pousse dans la mer », ἐκ τῆς ἐν τῇ θαλάσῃ φυομένης δάφνης<sup>36</sup>. Pour les *kinyrai* et les *nablai* dont s'accompagnaient les Lévites pour chanter leurs hymnes, le roi Salomon fit venir tout spécialement d'Ophir, aux abords de la mer Rouge, du bois de pin, à en croire Flavius Josèphe<sup>37</sup>. Comme on l'a vu plus haut, Théophraste atteste que la traverse des lyres et des psaltériens étaient en bois de chêne-kermès.

D'une manière plus générale, il apparaît que les luthiers grecs ou orientaux aimaient à travailler des bois réputés donner une belle sonorité, ces ξόαν' ἠδυμελῆ dont parle Sophocle à propos des *pektis*, des *lyres* et des *magadis* dans un fragment de son *Thamyris* transmis par Athénée (XIV, 637 a). Ils recherchaient également des bois robustes, « lisses et sans nœud », pour reprendre les termes de Philostrate, qu'ils rendaient aussi brillants que possible, comme le précise encore Flavius Josèphe<sup>38</sup>. Aucun de ces témoignages ne concerne la cithare elle-même, mais toujours des instruments à cordes asiatiques ou d'origine étrangère, comme dirait Aristoxène de Tarente, exception faite de la lyre. C'est donc sans certitude aucune qu'on imaginera que les fabricants de cithares grecs utilisaient des bois sinon identiques, du moins dotés de propriétés analogues à ceux de leurs confrères orientaux.

Nos informations sur la matière première dont on tirait les cordes des instruments de musique (toutes catégories confondues) sont assez complètes, et couvrent une longue période qui va des temps homériques jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère.

Il ne fait aucun doute qu'on s'est, dès l'époque archaïque, servi de boyaux de mouton : lorsqu'il inventa la lyre, dit l'*Hymne homérique*, Hermès tendit sur la traverse sept cordes en boyau de brebis<sup>39</sup>. Le terme grec χορδή signifie d'ailleurs au pluriel « boyaux, tripes », avant de désigner spécifiquement les cordes des instruments de musique, puis, par une extension compréhensible mais un peu abusive, toute note de musique, même produite par la voix humaine ou par un instrument à vent<sup>40</sup>. Il n'y a évidemment

36. Cité par Athénée, IV, 183 f ; ce matériau, précise Pythagore, est utilisé par les Troglodytes.

37. *Ant. jud.* VIII, 176 et 178 : ξύλων πευκίνων et τὰ τῆς πεύκης ξύλα.

38. *Ibid.*, 177 : il note que ce bois, appelé de son temps πεύκη, ressemblait alors beaucoup au figuier, en plus blanc et en plus brillant. Les commentateurs ont cru y reconnaître le bois de santal, l'*almug*.

39. *Hymne à Hermès* (I), 51 : ἐπτὰ δὲ συμφώνους οἶων ἐταννύσσατο χορδάς.

40. P. Chantraine, *Dict. étym.*, s. v., p. 1269. Platon, *Philèbe* 56 a, parle ainsi de l'aulétiq ue qui ambitionne de trouver la juste mesure pour chaque χορδή qui est émise. Au demeurant, Plutarque observe dans ses *Propos de table*, II, 4, 638 B-C, que certains termes techniques sont appliqués à l'*aulos* alors qu'ils proviennent du jeu de la lyre, ἀπὸ τῆς λύρας λαμβάνοντες τὰς προσηγορίας.

pas lieu d'accorder le moindre crédit aux sources qui prétendent qu'on aurait utilisé des cordes en lin jusqu'à ce que le musicien mythique Linos le remplace par du boyau : Théodore Reinach qualifiait, avec raison, cette légende « d'assez inepte »<sup>41</sup>, puisque aucun fil d'étoffe ne peut produire de son musical.

Le terme χορδή, déjà employé dans l'*Odyssée* (XXI, 407), reste le plus fréquent à l'époque classique, aussi bien dans les textes littéraires que dans les traités musicographiques. Mais, à une date ultérieure apparaissent les termes νεῦρα, νευραί et, tardivement, νευρία, qui semblent indiquer que les fabricants de cordes avaient renoncé au boyau de mouton au profit de nerfs ou de tendons, toujours de mouton ou de brebis, à en croire le témoignage circonstancié d'Agathias le Scholastique, faisant parler un μουσικός « savant en matière de cithare », appelé Androtion : à une question sur la résonance mutuelle des cordes frappées par le plectre, il répond par l'explication suivante : « Toutes les cordes sont faites de nerfs de brebis que l'on fait sécher pêle-mêle », d'où leur naturelle affinité, qui les fait entrer toutes en vibration lorsque l'on joue l'une d'entre elles<sup>42</sup>. La solution au problème posé par le questionneur est évidemment de pure fantaisie, mais l'information est bonne à prendre, puisqu'elle se voit largement confirmée par ailleurs. Aristote parle ainsi de « corde de tendon bien tendue », en précisant le mot χορδή par l'adjectif νευρίνη<sup>43</sup>. Hésychius, dont la notice ne peut malheureusement pas être mise en parallèle avec d'autres sources, fait de σφίδη un synonyme de χορδή. Les linguistes considèrent aujourd'hui que c'est du pluriel de ce mot, σφίδες, que pourrait dériver le latin *fides* qui désigne génériquement tout instrument à cordes, au singulier, et dont le pluriel, lui, est réservé aux cordes de ces instruments<sup>44</sup>. Ces cordes, qu'elles fussent en boyau ou en nerf, étaient bouillies : Phérécrate parle ainsi dans un fragment de ses *Perses* transmis par Athénée, de « cordes de chevreau bouillies » (VI, 269 d). Leur fabrication incombait à un artisan spécialisé, le χορδοποιός, et leur vente, à un marchand qui vendait peut-être des cordes d'arc en même temps que des cordes de lyres ou de cithares, le χορδοπώλης<sup>45</sup>. Une bonne corde doit être rigoureusement lisse pour bien sonner et régulière sur toute sa longueur,

41. Dans *DA*, s. v. « lyra », p. 1443. Le principal responsable de cette légende est Pollux, qui dénombre les λίναι et les μίτοι parmi les parties des cithares (IV, 64).

42. *Anthologie grecque, Anthologie palatine XI*, 352, v. 11-12.

43. *Génération des animaux V*, 7, 787 b 18 : ὡσπερ χορδὴν τεταμένην νευρίνην.

44. Ernout-Meillet, *Dict. étym. de la langue latine*, p. 232-233. Il s'agit « sans doute d'un emprunt à une langue non-européenne ».

45. Pollux, VII, 153 citant Critias. Les cordes d'arc étaient des νεῦρα βόεια, *Iliade IV*, 122.

comme le souligne l'auteur aristotélicien du *Περὶ ἀκουστών* (802 b 15-16) : τῶν χορδῶν εἰσὶν αἱ λειόταται βέλτισται καὶ τοῖς πᾶσιν ὀμαλώταται. Inversement, une corde mal préparée voile la sonorité de l'instrument<sup>46</sup>. A en juger d'après le témoignage de Claude Ptolémée, les instrumentistes avaient du mal à se procurer tout un jeu de cordes qui fussent « tout à fait semblables »<sup>47</sup>.

Les détracteurs de la musique, à commencer par le Stoïcien Zénon, ne se privèrent pas de tourner en dérision, en parlant de la cithare, cet assemblage d'éléments organiques : Plutarque raconte comment le philosophe, emmenant ses disciples au théâtre où le très célèbre citharède Amoibeus donnait un récital, les invita à « constater comment des intestins, des nerfs, des morceaux de bois et des os peuvent produire, lorsqu'ils participent de la proportion, du rythme et de l'ordre, harmonie et musique », ὅπως καταμάθωμεν οἷαν ἔντερα καὶ νεῦρα καὶ ξύλα καὶ ὄστα, λόγου καὶ ῥυθμοῦ μετάσχοντα καὶ τάξεως, ἐμμέλειαν καὶ φωνὴν ἀφίησιν<sup>48</sup> — preuve que la langue grecque, comme plus tard le latin, ne perdait pas de vue le sens premier de ces termes techniques. Cicéron et Lactance se scandaliseront que Dicéarque et Aristoxène de Tarente aient pu formuler une théorie de l'âme reposant sur une analogie entre les parties du corps humain, harmonieusement assemblées, et la structure des instruments à cordes, avec ses « boyaux » et ses « nerfs », *viscera* et *nervi*<sup>49</sup>.

Pour les instruments de la famille de la harpe, on utilisait des cordes d'inégale longueur mais de même calibre. Lorsque, comme sur les lyres, les barbitons et les cithares, la structure de l'instrument exige qu'on y adapte des cordes de même longueur ; on joue alors sur leur calibre, ou, pour reprendre des termes grecs, sur leur « largeur » ou leur « épaisseur ». En principe, à longueur et à tension égales, une corde deux fois plus fine qu'une autre sonne à l'octave supérieure, de même qu'à diamètre égal, une corde deux fois plus courte qu'une autre donne une note une octave plus haute : ce sont là des constatations élémentaires qu'exploitèrent les théoriciens de l'école pythagoricienne et néopythagoricienne pour conforter leurs théories numériques des intervalles et par l'expérimentation sur un monocorde à laquelle

46. *Ibid.*, 804 a 39 : telle est l'interprétation que je donne à l'expression ἐπὶ τῶν χορδῶν τῶν παρανευρισμένων (dont le verbe ne se lit que dans ce texte), et ce, malgré Bailly : « être détendu, en parlant d'une corde d'un instrument. »

47. 17, 7-12 Düring.

48. *De virt. mor.*, c. 4, 443 a. L'anecdote se situe donc avant 261 av. J.-C.

49. Cicéron, *Tusc.* I, 10, 19 et Lactance, *Inst.* VII, 13 et *De opif. Dei* 16 ; pour une étude de ces termes, cf. mon article « La théorie de l'âme chez Aristoxène de Tarente », *RevPhil* 54/2, 1985, p. 239-246.

ils donnaient le nom de *κατατομή κανόνος*, la très fameuse « subdivision du canon »<sup>50</sup>.

Aucune information précise ne nous est parvenue sur la manière dont les fabricants de cordes travaillaient le boyau, le nerf et peut-être le métal. On peut présumer, à partir de la fabrication, restée traditionnelle, des cordes en boyaux, qu'on en ôtait la graisse en les faisant bouillir, avant de les découper en lanières (on ne garde que le centre) puis qu'on les immergeait dans un bain de natron. Le découpage se fait en quatre lanières, qu'on entortille avant de les faire sécher. L'ajout de sel évite le pourrissement prématuré de la corde, dont la durée de vie n'est pas très longue quoi qu'il en soit. Son imperméabilisation se fait à l'huile de lin<sup>51</sup>.

A l'époque classique, les cithares, comme les lyres et les barbitons, sont heptacordes ou octocordes et peuvent produire sept (ou huit) notes fondamentales, et leurs répliques à l'octave supérieure, dites « harmoniques », lorsque l'instrumentiste intercepte du bout d'un doigt de sa main gauche la corde à mi-hauteur, tandis qu'il attaque la corde du plectre ou à main nue au-dessus du chevalet (fig. 3). Les capacités de la cithare s'accroissent encore par les harmoniques de quinte supérieure. L'accord se fait corde par corde, en modifiant sa tension par rotation autour de la traverse de la cheville. La marge de manœuvre est d'environ un quart de tour, ce qui permet de baisser ou de monter la corde d'environ un demi-ton, sans risque qu'elle soit trop relâchée ou qu'elle ne vienne à se casser parce qu'elle est trop tendue.

La facture de la cithare n'a guère évolué aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, en Grèce (conservatisme qui touche également les lyres et les barbitons) alors que les instruments à vent, dans le même temps, progressent de façon considérable, grâce à l'invention de mécanismes nouveaux.

C'est à l'époque romaine, particulièrement dans les débuts de l'ère chrétienne, que les luthiers apportent aux cithares des modifications si importantes, qu'elles créent des instruments de types nouveaux.

50. Citons, entre autres (les textes étant pléthoriques) Nicomaque de Gérasa, *Encheiridion*, p. 245.19-249.26 Jan (= 10-13 Meibom) et p. 255.20 (= 20 Meibom). Dans ce dernier passage, Nicomaque indique que les « épaisseurs des cordes », αἱ τῶν χορδῶν παχύτητες, produisent, sur la hauteur du son émis, les mêmes effets que le diamètre de la perce des tuyaux dans les instruments à vent ; et d'ajouter que « des cordes à deux brins sonnent double des cordes à quatre brins », autrement dit, des cordes d'égale longueur mais dont l'une est deux fois plus épaisse que l'autre produisent un intervalle 2:1, d'octave. De même, Élien, *Comment. au Timée* cité par Porphyre, *Commentaires aux Harmoniques de Ptolémée*, p. 34.28-35.12 Düring.

51. Je dois toutes ces indications au luthier Daniel Friederich, que je remercie de sa coopération.



FIG. 3. – Cithariste figuré sur un fragment d'amphore attribué au Peintre de Kléophradès (500/490 av. J.-C.) ; Athènes, Musée National, inv. 609 (Photo Musée national d'Athènes).

L'utilisation de matériaux précieux est très anciennement attestée. On prête à Apollon, dieu de la musique, une cithare ou une phorminx sinon entièrement en ivoire, du moins plaquée d'ivoire<sup>52</sup>. On présume que les lyres comportaient également des pièces en ivoire : le haut de leurs bras, au-dessus de la traverse, est parfois peint en blanc sur la céramique attique et des sources écrites, littéraires et épigraphiques, mentionnent des lyres d'ivoire<sup>53</sup>. Peut-être en allait-il de même pour les cithares de concert, dont la partie supérieure des montants est elle aussi en blanc sur la céramique attique à figures noires.

52. Aristophane, *Oiseaux* 219, parle de l'ἑλεφαντόδετον κρόμιγγα de Phoibos. Stace, au I<sup>er</sup> siècle, désigne l'instrument par *ebur*, tout court (*Silves* I, II, 2).

53. Les inventaires du Parthénon mentionnent ainsi, parmi les ex-voto décomptés pour l'année 368/7 av. J.-C., outre une lyre « plaquée d'or », κατάχουσ[ος] et cinq autres en bois, ξύλινα Γ, quatre « lyres en ivoire », λύραι ἐλεφαντιναί |||| (Michel, *Choix d'inscriptions*, Supplément, n° 1534, 11.45-46). Une chanson amoureuse transmise par Athénée, XV, 695 c, fait état d'une « jolie lyre, une lyre en ivoire » qu'emportent les beaux garçons dans le chœur de Dionysos (cf. G. Lambin, *La chanson grecque dans l'antiquité*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 1992, p. 301-302).

A l'époque classique et jusqu'à l'époque hellénistique, il n'était pas d'usage d'employer pour les cithares de métaux précieux ni d'y incruster des pierreries. La traverse d'argent de la phorminx ouvragée sur laquelle Achille chante, dans l'*Iliade* (IX, 186) les exploits des héros, reste un cas isolé ; du reste, ne l'a-t-il pas prélevée dans le riche butin pris sur les Troyens ?

En revanche, à compter du moment où les virtuoses affectèrent d'étaler leur richesse, non seulement sur leur personne, mais par leurs instruments, les cithares furent dotées de décorations plus somptueuses les unes que les autres. Peut-être instaurée dans le dernier quart du IV<sup>e</sup> siècle par l'aulète thébain Isménias, ardent collectionneur de gemmes et toujours soucieux de faire montre de sa richesse, la mode des pierreries gagna l'ensemble des musiciens, à en croire Pline l'Ancien (*Nat. hist.* XXXVII, 6) pour connaître son apogée dans la Rome impériale. Les cithares des instrumentistes les plus en vue — dont les mosaïques mettent les équivalents entre les mains des dieux ou des Muses — sont désormais ornées de figures en relief et incrustées d'or, d'ivoire et même de pierres précieuses. Relatant la joute musicale entre Apollon, modèle de l'élégance et du raffinement, et le Satyre Marsyas, type même de la rusticité et du débraillé, Apulée met dans la bouche de l'aulète de vaines railleries contre son adversaire : « Faut-il parler de son vêtement, finement tissé, moelleux au toucher, et où rayonne la pourpre ? de sa lyre, où l'or lance des éclairs, où l'ivoire met sa blancheur, et que constellent des pierres précieuses?... *quid quod et lyra eius auro fulgurat, ebore candidat, gemmis uariegat* ?<sup>54</sup>

Dès le premier siècle, c'est une pratique bien attestée, du moins chez les instrumentistes professionnels les plus riches et (pour reprendre le mot de Pline l'Ancien) « les plus vaniteux », que d'orner leurs cithares de sculptures ou de gemmes. Dans un pamphlet sans doute dirigé contre les prétentions artistiques de l'empereur Néron, Lucien se moque d'un riche personnage qui se piquait de citharodie. Quoique dépourvu de tout talent, cet Evangélos de Tarente eut l'audace de se présenter aux concours pythiques de Delphes. Son arrivée y fit sensation : sa robe était pourpre et brodée d'or ; il portait une couronne de laurier dont les feuilles et les baies étaient elles aussi en or. Quant à sa cithare, poursuit Lucien, « c'était quelque chose d'extraordinaire par sa beauté et par son prix, entièrement faite d'or, ornée de gemmes et de bijoux de toutes les couleurs, et sculptée d'un relief figurant les Muses et Apollon, et Orphée : c'était une grande merveille à

54. *Florides* III, 11. Malgré l'emploi de *lyra*, il faut considérer qu'Apollon joue ici d'une cithare, comme l'atteste l'ensemble des témoignages, écrits et figurés, sur cet épisode.

voir »<sup>55</sup>. Même en faisant la part de l'exagération satirique, cette description doit correspondre, au moins en partie, aux réalités de l'époque, même si tous les citharèdes ne constellaient pas leur instrument d'émeraudes, de béryls et de saphirs — qu'Évangélos, honteusement chassé par les agonothètes, sous les rires et les huées de la foule, ramasse une à une parce qu'elles sont tombées de la cithare sous les coups de fouet des juges.

Dans la *Satire* VI de Juvénal, dont une vingtaine de vers est une dénonciation féroce des femmes qui font tout pour séduire des musiciens professionnels les plus en vue, il est question de la lyre d'Hédymélos (nom évidemment inventé), qui resplendit de sardoines incrustées « en rangs pressés » sur toute sa hauteur<sup>56</sup>.

L'Apollon Musagète du Vatican (fig. 4)<sup>57</sup> constitue à l'Évangélos de Tarente créé par Lucien une confirmation spectaculaire. En effet, le montant droit de sa lourde cithare, le plus éloigné du corps du musicien, porte en relief la silhouette du Satyre Marsyas supplicié, après son vain combat musical contre Apollon : il est figuré comme s'il était suspendu par les poignets, jambes jointes, symbole cruel de l'éclatante victoire de la cithare apollinienne sur l'*aulos* dionysiaque. Cette sculpture, ici dans le marbre, était-elle dans le bois de la cithare ou bien en bronze ? Nul ne le peut le dire avec certitude, faute de spécimen antique. Peut-être les luthiers étaient-ils capables de sculpter ces figures décoratives dans la masse, avec ou sans l'aide d'un artisan spécialisé. La petite cithare en bronze de l'Éros d'Anticythère, modèle en réduction d'une cithare d'époque hellénistique, paraît conforter cette thèse : sur le côté de son bras droit est sculptée une tête de Satyre<sup>58</sup>. Les mosaïques du II<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup> siècles ap. J.-C. représentent à l'aide de tesselles de couleurs diverses les pierres précieuses souvent alignées verticalement le long des côtés de l'instrument (fig. 5) incrustées sur la table d'harmonie des cithares romaines.

La description de la cithare grecque (et romaine) serait incomplète si l'on n'y incluait pas quelques mots des accessoires dont elle était obligatoirement accompagnée.

55. *Adv. ind.*, § 8 : ὑπερφυῆς τι χρῆμα εἰς κάλλος καὶ πολυτέλειαν, χρυσοῦ μὲν τοῦ ἀκηράτου πᾶσαν, σφαγίσι δὲ καὶ λίθοις ποικίλοις κατακεκοσμημένην, Μουσῶν μεταξὺ καὶ Ἀπόλλωνος καὶ Ὀρφῆως ἐντετορνευμένων, θαῦμα μέγα τοῖς ὄρωσιν.

56. « *Organa semper | in manibus, densi radiant testudine tota | sardoniches* » (v. 380-382) ; par-delà le double-sens obscène, observons que l'instrument de musique désigné dans ce passage tantôt par *testudo*, tantôt par *lyra*, tantôt enfin par *cithara*, ne peut être que celui des musiciens de métier, donc la grande cithare à caisse proéminente.

57. *LIMC*, s. v. « Apollo », n° 135. Inv. 516, copie romaine d'un modèle grec du III<sup>e</sup> siècle. Mais l'instrument est indubitablement d'époque impériale, avec son boudrier d'épaule, sa courbure caractéristique et sa caisse de résonance parallélépipédique (photographie en couleurs dans le catalogue de l'exposition « Démocratie et éducation classique », Athènes, Musée archéologique national, 1985, n° 40 et p. 72).

58. *Ibid.*, n° 50 (Athènes, Musée archéologique, inv. 15 104°).





FIG. 4. – Cithare décorée d'un relief figurant Marsyas pendu par les mains ; Rome, Musées du Vatican, inv. n° 516 (Photo X).



FIG. 5. – Cithare de la Muse Erato ; mosaïque de Vichten, Luxembourg (Photo MHT).

Le premier d'entre eux, sans lequel l'instrumentiste ne peut pas maintenir contre lui sa cithare, est la sangle de cuir ou d'étoffe brodée placée sur le côté extérieur de la cithare, juste au-dessus de l'endroit où le coude vient s'encaster dans la table d'harmonie. Les Grecs désignent cette lanière par le terme τελαμών, qui s'emploie aussi pour le baudrier auquel on suspend un glaive, — objet lui-même parfois richement orné<sup>59</sup>. On l'appelle également ἀορτήρ, dont l'acception courante est « courroie » ou « ceinturon », mais dont un commentateur à l'*Iliade* dit qu'il est aussi « la courroie de la cithare » [d'Apollon], qui était « en or », comprenons : brodée d'or<sup>60</sup>. En latin, ce baudrier est dit *balteus* ou *balteum*, termes qui désignent également le baudrier auquel on suspend l'épée, pièce qui pouvait être splendidement cloutée d'or ou même, à en croire Virgile, de pierres précieuses<sup>61</sup>. Il est à noter que le double emploi du mot latin est plus approprié qu'en grec. En effet, à l'époque romaine, la cithare étant devenue un instrument extrêmement pesant, il s'était avéré indispensable de trouver un moyen pour que l'instrumentiste, qui en jouait debout, puisse la maintenir contre son corps. Aussi le baudrier est-il désormais passé au-dessus de l'épaule droite du musicien, ses deux extrémités étant attachées par des boucles sur l'avant et l'arrière de la cithare, comme on le voit distinctement sur l'Apollon de Cyrène du British Museum (fig. 6) : de la sorte il se porte exactement comme le baudrier des soldats. En Grèce, en revanche, le τελαμών est toujours à l'horizontale, tendu au maximum par la traction qu'exerce sur lui le poignet du virtuose. La céramique attique montre amplement que cette courroie, en cuir ou en étoffe, était non seulement un accessoire utilitaire, mais également un objet décoratif. En outre, à l'anneau qui le relie au montant de la cithare sont presque toujours suspendues de longues franges — qui ne sont pas, contrairement à ce que l'on a pu écrire, des cordes de rechange : n'eussions-nous pas la confirmation textuelle que les cordes de rechange se rangeaient, probablement soigneusement enroulées, dans des coffrets *ad hoc*<sup>62</sup>, que le simple bon sens amènerait à la même conclusion, ne serait-ce que parce que des cordes en boyau ne tombent pas verticalement d'elles-mêmes.

59. L'*Iliade* parle de « baudriers en argent » (XVIII, 598) : ἕξ ἀργυρέων τελαμώνων. Il est à noter que les dictionnaires Bailly et Liddle-Scott-Jones ignorent l'un et l'autre l'acception de τελαμών au sens de « lanière de cithare » ou d'autre instrument à cordes.

60. Scholie à *Iliade* XV, 256, en commentaire à l'expression « Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον » : ἔλαβε δὲ παρ' αὐτοῦ τὴν λύραν ὄθεν καὶ χρυσάωρ ὠνομάσθη ἀπὸ τοῦ τῆς κιθάρας ἀορτήρος.

61. *En.* XII, 492. Cf. aussi Apulée, *Flor.* XV, 7-10 : *cithara balteo caelato apta strictim sustinetur*.

62. Ainsi un citharède se vantait-il de posséder une corde qu'il avait achetée 2 mines à Néron ; il la transportait partout avec lui ἐν κοτίδι, Philostrate, *Vie d'Apollonius* IV, ch. 39.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 6. – Apollon à la cithare provenant du temple d'Apollon à Cyrène ;  
British Museum, n° 1380 (Photo X).

Le plectre est le deuxième accessoire des joueurs de cithare. Ce n'est pas un archet, puisqu'il ne s'agit pas de frotter les cordes comme sur nos violons, mais comme l'indique l'étymologie du mot *πλῆκτρον*, de frapper la corde en la tirant ou la

poussant. Le plectre, en bois, en ivoire ou en corne<sup>63</sup>, est fait de deux pièces, un manche légèrement recourbé, pour s'adapter étroitement à l'intérieur de la paume, et une extrémité en feuille de trèfle.

Au bas du manche sont attachées des franges, que les peintres grecs rendent souvent en violet ou en rouge clair, qui masquent le départ du cordon qui relie le plectre au tire-corde.

Enfin, une longue draperie flottante, plus ou moins chargée de borderies et dotée de courtes franges, dépasse de la base de la cithare, comme si elle était enroulée autour de l'avant-bras du musicien. Le bas de cette sorte d'écharpe atteint à peu près les genoux de l'artiste (fig. 7). Là encore, ce peut être aussi bien un élément hautement décoratif qu'une étoffe assez ample pour envelopper l'instrument, ou du moins pour en protéger les parties les plus fragiles (les cordes, principalement). Le terme approprié était peut-être ἔλυτρον, « étui », « enveloppe », — qui, lui aussi, comme le « baudrier », désigne autrement une pièce de l'équipement du guerrier, le fourreau de l'épée (Aristophane, *Acharn.* 1120) ou du bouclier (Diodore de Sicile, 20, 11)<sup>64</sup>. Il n'est pas douteux que l'on rangeait les cithares, instruments coûteux et fragiles, dans des boîtes<sup>65</sup> lorsqu'on avait à les transporter, surtout dans les longs voyages qu'effectuaient les musiciens professionnels à travers tout le monde grec — pratique universellement adoptée d'ailleurs par tous les virtuoses, anciens et modernes.

Lors de leurs récitals comme dans les concours panhelléniques, les joueurs de cithare s'efforçaient d'offrir aux juges et à l'auditoire non seulement une prestation musicale sans défaut, mais aussi, le fait est bien attesté, un spectacle agréable à contempler. L'esthétique du temps exigeait d'eux en effet qu'ils doublent leur exécution de mouvements de tout le corps qui en

63. Platon, *Lois*, VII, 795 A, parle de plectres « en corne » (κερατίνοισ); « plectre d'ivoire », dans un poème anacréontique (Campbell, *Greek Lyric*, vol. II, fr. 60 a, p. 242, v. 5 : ἑλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ). L'inventaire du Parthénon, mentionné ci-dessus en n. 53, répertorie un plectre en bois, πλήκτρον ξύλινον. Pollux (IV, 60) assure que les Scythes utilisaient des plectres faits dans des sabots de chèvres : αἰγῶν δὲ χηλαὶ τὰ πλήκτρα.

64. Théodore Reinach, s'appuyant sur une notice d'Hésychius, pensait qu'on employait concurremment dans le même sens le terme ἔλυμος : Hésychius écrit en effet que c'est « l'étui de la cithare et de l'arc » (*DA*, s. v. « lyra », p. 1446). Pour ma part, j'ai quelque réticence à l'admettre : dans le langage musical, ἔλυμος semble réservé aux seuls *auloi* phrygiens, en lotos, dont un des tuyaux se terminait par un pavillon recourbé (Euripide, *Bacchantes* 121 ; *Hélène* 171 ; Cratinus le Jeune chez Athénée, IV, 177 a, entre autres). Peut-être y a-t-il eu confusion entre les deux termes, somme toute assez proches ?

65. Les textes n'en font pas mention. Une inscription fait état d'une « petite lyre d'ivoire dans sa boîte », ἐγ κιβωτίῳ λύριον ἑλεφάντινον, mais il s'agit manifestement d'un petit instrument votif, et pas d'une lyre véritable (inventaire du Parthénon, cf. ci-dessus n. 53).

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 7. – Cithare avec une draperie à motifs géométriques ;  
amphore panathénaïque du Peintre de Pan (ca. 460 av. J.-C.) ;  
*ARV* 2, 552/30, New York, Metropolitan Museum, inv. 20.245  
(Photo Metropolitan Museum).

fussent l'expression visible. Les sources textuelles et iconographiques en témoignent amplement : citharistes et citharôdes accompagnaient leur jeu de mouvements harmonieux de tout leur corps, sans que leurs pieds quittassent le plancher du podium, et sans gesticulation outrancière (comme le dit Aristote)<sup>66</sup>, donnant ainsi aux drapés de leur longue robe comme au flottement de l'écharpe de leur cithare un rôle jugé déterminant pour la qualité de leurs prestations (fig. 8).

Pour construire les répliques de cithares, j'ai pris pour modèles les instruments figurés, entre 490 et 480 av. J.-C., par le peintre de céramique attique à figures rouges le plus talentueux et qui, apparemment, connaissait très bien les cithares, si bien qu'on se demande même s'il n'en jouait pas lui-même : le Peintre de Berlin, et plus particulièrement trois de ses vases, où, notons-le, tout en étant de même structure, les instruments présentent néanmoins des variantes intéressantes pour certains détails<sup>67</sup> (fig. 1, 8 et 9).

## 2. CITHARISTES ET CITHARÔDES

Dans tous les cas, la cithare reste l'instrument des musiciens professionnels, et, sauf très rare exception, elle n'était jouée que par des hommes<sup>68</sup>. Deux spécialités sont à distinguer, en Grèce comme à Rome : la citharistique, discipline purement instrumentale, et la citharôdie, dans laquelle le musicien chante tout en s'accompagnant lui-même à la cithare.

Le *κιθαριστής* (lorsqu'il n'est le professeur de musique qui enseigne la technique de la lyre et les rudiments de solfège aux petits garçons athéniens)<sup>69</sup>, est un instrumentiste qui joue en solo ou bien qui accompagne un chœur d'hommes ou d'enfants. Les deux spécialités, d'abord confondues, finirent par être nettement distinguées, au point qu'on différençia les *ψιλοκιθαρισται*, solistes instrumentaux, des *χοροκιθαρισται* qui, comme leur nom l'in-

66. Aristote, *Poétique* 26, 1461 b 32 sq, où le philosophe s'en prend aux contorsions des « mauvais aulètes ». Mouvements harmonieux des citharôdes dans Athénée, I, 21 f - 22 a, qui concernent aussi bien leur visage que leur corps.

67. Il s'agit d'une amphore à anses torsadées du Metropolitan Museum of Arts, New York, n° 56.171.38 (Beazley, *ARV* 2, 197.38) ; dinos de Bâle, Antikenmuseum, inv. Lû 39 ; amphore du Musée languedocien de Montpellier, n° 54.

68. On connaît pourtant quelques femmes qui se produisirent dans les théâtres grecs ; la Thébaine Polygnota donne des récitals à Delphes en 89 av. J.-C. (*FD* III, 3, 249-50) ; une autre *choropsaltria* du nom de Kleinous fit de même au théâtre d'Iasos dans la première moitié du II<sup>e</sup> siècle (Michel, *Choix...*, n° 910, l. 23-25).

69. Les scènes d'école figurées sur les vases attestent qu'on y travaillait la lyre et jamais la cithare. Platon décrit ainsi leur enseignement : « Quand l'élève sait jouer de son instrument, le maître lui fait apprendre les œuvres des bons poètes-compositeurs, obligeant ainsi les âmes des enfants à se pénétrer des rythmes et des mélodies en les leur faisant exécuter » (*Protagoras* 326 a-b).

Illustration non autorisée à la diffusion

**FIG. 8.** – Citharôde en récital ou en concours ; amphore à anses torsadées du Peintre de Berlin, New York, Metropolitan Museum, inv. 56.171.38 (ca. 500/490) ; *ARV* 2, 197.3 et p. 1633 (Photo Metropolitan Museum).



dique, doublent les chanteurs. Cette distinction apparaît au début de l'époque hellénistique et devient canonique à partir des dernières années du IV<sup>e</sup> siècle. Ainsi aux noces d'Alexandre à Suse, en février 324, figurent parmi les musiciens en compétition dans le concours trois *psilocitharistes*<sup>70</sup>, auxquels succèdent deux citharôdes.

Les citharôdes sont, plus encore que des instrumentistes, considérés comme des chanteurs, et les meilleurs qui soient : un proverbe grec courait parmi les Technites dionysiaques selon lequel « on devient aulôde [c'est-à-dire un chanteur accompagné par un joueur d'*aulos*] quand on n'a pas réussi à devenir citharôde »<sup>71</sup>. Grande était la rivalité entre citharistes et citharôdes, les premiers jouissant d'une considération bien moindre que les seconds. Élien relate ainsi comment, au cours d'une conversation houleuse sur des questions musicales, le cithariste Nicostratos, excédé, finit par lancer au citharôde Laodocos « que l'autre valait peu dans un art majeur, et lui, beaucoup dans un art mineur »<sup>72</sup>. On convenait en effet que l'art de la citharôdie était, techniquement, le plus difficile à maîtriser. Auteurs grecs et latins se sont plu d'ailleurs à en souligner les composantes, autour de l'idée centrale qu'il exige à la fois de grandes qualités vocales et de la virtuosité instrumentale : « Les citharêdes ne surveillent-ils pas à la fois leur mémoire, le timbre et les multiples inflexions de leur voix, tandis qu'en même temps, ils parcourent certaines cordes de la main droite, et de la main gauche, en tirent, en étouffent, en libèrent d'autres, et que leur pied lui-même ne reste pas inactif, puisqu'il bat la mesure, et tout cela, simultanément ? » (Quintilien, *Inst. orat.* I, 12, 3).

La technique instrumentale qui vaut pour les citharistes comme pour les citharôdes, comprend, dans toute l'Antiquité, deux catégories principales, le ψαλμός c'est-à-dire le jeu à mains nues, et le jeu avec plectre, καθαρισμός μετὰ πλήκτρου. Les écoles de musique confiaient l'enseignement de ces deux techniques à un seul et même professeur, comme on le voit par une inscription de Téos datable du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., mais qui donnaient lieu, au terme de l'apprentissage, à deux épreuves musicales distinctes<sup>73</sup>.

70. Athénée, XII, 538 e-f, citant le livre X des *Histoires d'Alexandre* de Charès. Je crois bien que c'est la plus ancienne occurrence du terme.

71. *Ut aiunt in Graecis artificibus, eos auloedos esse, qui citharoedi fieri non potuerint*, Cicéron, *Pro Murena* 29. Il faut prendre sans doute *artifex* comme l'équivalent latin du grec τεχνίτης [Διονυσιακός].

72. *Varia historia* IV, 2 : ἐκεῖνος μὲν ἐστὶν ἐν μεγάλῃ τέχνῃ μικρός, αὐτὸς δὲ ἐν μικρῇ, μέγας.

73. Inscription dite « de la fondation de Polythrou » (*Sylloge* 3<sup>2</sup>, n° 578, l. 15-20), où est prévu le recrutement d'un καθαριστής ou d'un ψάλτης, dont le salaire annuel est fixé à 700 drachmes, pour qu'il enseigne la théorie musicale ainsi qu'à καθαρίζειν ἢ ψάλλειν. Au terme de l'année, les élèves subissaient un examen dans chacune des deux disciplines, qui aboutissait à un classement (inscriptions de Chios, Michel, *Choix*, n° 898, l. 10 et 11 et de Téos, *ibid.*, n° 913, toutes deux du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.).



FIG. 9. – Citharède figuré sur une amphore attribuée au Peintre de Berlin (ca. 490/480 av. J.-C.) ; Montpellier, Musée languedocien, inv. n° 54 (Photo D. Kuentz).

Dans l'exécution d'un morceau pour cithare, chaque main accomplit sa tâche propre, comme en témoigne clairement le texte de Quintilien. La droite manie le plectre, qui attaque, à peu près à mi-hauteur de l'instrument, au-dessus du chevalet, les cordes l'une après l'autre. La main gauche, dont le poignet tend le baudrier, reste toujours dans la même position, à ceci près que les doigts, eux, touchent telle ou telle corde, soit pour en arrêter la vibration, soit encore, en les interceptant à la moitié de leur longueur, pour produire des harmoniques d'octave. C'est dire que l'art citharistique combine en fait les deux techniques de jeu, le ψαλμός et le καθαρισμός μετὰ πλήκτρου. Traditionnellement, les doigts de la main gauche sont figurés ou décrits par les textes tendus, bien écartés<sup>74</sup>. Comme l'écrit Cicéron, commentant dans les *Verrines* (I, 20, 53) le proverbe grec Ἀσπένδιος καθαριστής, « le cithariste d'Aspendos » (dont le nom nous reste malheureusement inconnu), réalisait, pour le plus grand plaisir des spectateurs émerveillés, une prouesse technique que personne ne parvenait à s'expliquer, grâce à l'habileté de sa main gauche, en partie dissimulée derrière les cordes. Il « chantait en dedans », comme dit l'expression latine *intus canere*, que le Pseudo-Asconius tente d'élucider : « Lorsque les citharistes jouent, chacune des deux mains a son office propre. » La main droite se sert du plectre : c'est ce qu'on appelle « jouer en dehors », *foris canere*. Les doigts de la main pincent les cordes à nu, ce qui est « jouer en dedans », *intus canere*. Un tour de force difficile était celui que réalisait le cithariste d'Aspendos : au lieu de partager le chant entre les deux mains, il jouait entièrement de la main gauche, c'est-à-dire en dedans. De là vient l'expression proverbiale « citharistes d'Aspendos », par laquelle les Grecs désignent les voleurs, parce qu'ils cachent leurs larcins, comme lui cachait son jeu<sup>75</sup>.

En Grèce comme à Rome, le public se montre intraitable avec les musiciens pris en défaut : à la première erreur ils s'attirent des huées, des sifflets, voire des jets de fruits secs, de pierres ou de tessons<sup>76</sup>. Denys d'Halicarnasse raconte qu'il a vu « un bon

74. Par exemple, Philostrate, *Imagines* I, 10, 8-9 décrit Amphion dont « la main gauche touche également les cordes, les doigts bien droits ». Même position de la main d'une statue de citharède dans le temple de Junon à Samos, dans la description qu'en fait Apulée, *Floridaes* XV, 9 : « La [main] gauche, les doigts écartés, se pose sur les cordes ».

75. Asconius, *Ad Cic. Verr. II*, livre I, 20, 53, cf. Zénobius dans *Corpus paroemiograph. graec.* I, s. v. « Ἀσπένδιος καθαριστής ». Théodore Reinach cite, traduit et commente le passage dans « Deux fragments de musique grecque », *REG* 9, 1898, p. 201-202.

76. Le citharède Polycator recevait des lentilles et des pierres parce qu'il jouait mal (Athénée, VI, 245 d) ; Macrobe, *Saturnales* II, 6, 1, raconte qu'un édile, après avoir été chahuté à coups de pierres, fit adopter une loi qui interdisait aux spectateurs de lancer dans l'arène d'autres projectiles que des fruits secs.

cithariste, de grande réputation, se faire huer par le public pour une seule fausse note qui avait gâté la mélodie »<sup>77</sup>.

Inversement, la foule adule les artistes qui ont l'heur de lui plaire. Pour les entendre, on accourt de très loin, si bien que les rues des villes sont désertes lorsqu'un virtuose de renommée donne un récital dans le théâtre. Polyen raconte ainsi que plusieurs chefs militaires prirent des villes sans coup férir, grâce à des stratagèmes auxquels participèrent, bon gré mal gré, des musiciens célèbres<sup>78</sup>, en particulier pendant la guerre du Péloponnèse : « Alexandre, phrouarque d'Éolide, engagea les meilleurs artistes de l'Ionie [...] et fit annoncer un spectacle. Tous les habitants des villes environnantes, alléchés par la célébrité des artistes, accoururent. Lorsque le théâtre fut plein, Alexandre le fit cerner par les soldats de sa garnison et s'empara des spectateurs. Il les relâcha contre rançon. »<sup>79</sup>

A partir du règne d'Alexandre, bientôt imité par des princes comme Nicocréon de Chypre, puis par ses successeurs, un nombre croissant de musiciens s'attache à la personne des chefs de guerre ou à des monarques, qu'ils divertissent par leur musique lors des banquets ou pour lesquels ils donnent des récitals privés, contre des rétributions parfois énormes, et non sans s'octroyer, pour eux comme pour leur famille, une influence politique. C'est le cas des musiciens de l'entourage d'Alexandre qui vivent auprès de lui ou viennent, sur demande, prendre part aux compétitions musicales organisées par le roi. L'un d'entre eux, dont la célébrité n'égalait pourtant pas celles d'un Évios de Chalcis ou d'un Timothée de Thèbes, était le citharède Aristonicos d'Olynthe. Ayant suivi Alexandre en Asie, il perdit la vie dans une embuscade lors de laquelle il combattit vaillamment. Voulant saluer ce courage « inattendu, disent nos sources, de la part d'un citharède »<sup>80</sup>, Alexandre lui fit élever dans le sanctuaire de Delphes une statue de bronze, qui le figurait une lance brandie d'une main, et sa cithare dans l'autre. Théopompe, que cite Athénée (X, 435 b), le range parmi les musiciens compagnons ordinaires des beuveries de Philippe II de Macédoine avec lesquels le roi festoya au soir de la bataille de Chéronée, dix ans plus tôt. A en juger par ces propos,

77. *De comp. verb.* VI, 11, 8 : la scène eut lieu dans l'un de ces « théâtres les plus populaires qu'emplit une foule inculte et bigarrée », mais intraitable avec les musiciens — citharistes, chanteurs ou aulètes, qu'aucun des spectateurs ne pourrait seulement essayer d'imiter, qu'ils accablent cependant à la moindre faute de justesse ou de rythme.

78. L'une de ces ruses de guerre musicales permit la prise de Corinthe par Aratos en 244 av. J.-C. ; Plutarque, *Aratos* 17, 4-5 et Polyen, *Stratagèmes* IV, 5, 1 (récital du citharède Amoiheus).

79. Polyen, *op. cit.* VI, 10.

80. Plutarque, *Fortune d'Alexandre* (II), 334 F et Arrien, *Anabase d'Alexandre* I, 16, 6-7. L'épisode est datable de 328 av. J.-C.

aucun d'entre ces artistes n'était d'un grand talent, au contraire des virtuoses, travailleurs inlassables et disciplinés, qui fleurissent dans la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle.

La carrière des citharistes et des citharôdes se déroule autour de trois activités principales : les récitals, les concours musicaux, panhelléniques ou régionaux et enfin, pour la plupart d'entre eux, l'enseignement à des disciples triés sur le volet.

À l'époque classique, les musiciens n'ont pas à voyager loin ou très longtemps, comme auront à le faire leurs confrères de l'époque hellénistique puis romaine, pour se produire en public. Ils restent en Grèce continentale, pour prendre part aux trois compétitions musicales panhelléniques de la « périodos » (exception faite d'Olympie, où la seule épreuve musicale est le concours de trompette).

Les concours ont lieu à intervalles réguliers, dans un ordre et à des dates fixes depuis 582 av. J.-C., calculées par Olympiade. La première année, à Némée, en été ; la deuxième, au milieu du printemps à l'Isthme ; la troisième, au mois de Boukatios (août/septembre), ce sont les Pythia de Delphes. La quatrième année, ont lieu deux concours : en hiver à Némée et au printemps à l'Isthme.

Rien n'est plus prestigieux pour un musicien que de remporter une victoire pythique, ne serait-ce que parce que la compétition ne revient que tous les quatre ans, alors qu'à l'Isthme et à Némée, les concours sont triétés. Mais à cela s'ajoute le fait que les concours pythiques admettent toutes les disciplines musicales, — *aulos* solo, aulôdie, citharistique, citharôdie, auxquelles s'ajouteront, à l'époque hellénistique, de nouvelles catégories : *aulos* avec chœur et cithare avec chœur. S'y affrontent les musiciens capables d'excellence, et eux seuls. Les autres ne se présentent même pas, sachant que leurs chances d'obtenir le titre sont nulles, et aussi, retenus qu'ils sont par la crainte de se ridiculiser devant leurs juges et le public. Il arrive parfois qu'un candidat soit tellement bon que ses adversaires, reconnaissant d'avance sa supériorité, se retirent de la compétition. Ils s'évitent ainsi une humiliation qui compromettrait la suite de leur carrière.

Les listes antiques de vainqueurs pythiques ne nous sont pas parvenues, mais quelques témoignages écrits, littéraires ou épigraphiques, ont conservé le nom de quelques pythioniques mémorables. Dans la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le citharôde Aristonoos aurait remporté six fois la couronne de laurier, à en croire Plutarque<sup>81</sup>, égalant ainsi le palmarès de l'au-

81. Plutarque, *Lysandre* 18, 9, qui signale comment, par pure flagornerie, il s'était promis de se faire proclamer sous le nom d'Ἀριστόνοος Λυσάνδρου, s'il gagnait une septième fois : le génitif s'entend aussi bien au sens de « fils de Lysandre » que d'« esclave de Lysandre » ; Lysandre repoussa l'offre avec le dédain qu'elle méritait.

lète Pythokritos de Sicyone<sup>82</sup>, avant d'être à son tour égalé par le citharède athénien Nikoklès, fils du citharède Aristoklès, dont une inscription du théâtre de Dionysos à Athènes (fig. 10) revendique six victoires aux Pythia<sup>83</sup> acquises entre la fin du IV<sup>e</sup> siècle et le premier quart du III<sup>e</sup> siècle, en tout cas sur une période d'au moins vingt-quatre ans.

*in fronte:*

Ν Ι Κ Ο Κ Λ Η Ξ

*in cor. oleagina:* Α Ρ Ι Ξ Τ Ο Κ Λ Ε Ο Υ Ξ

*in corona laurea:* Π Υ Θ Ι Α    *in corona laurea:* Π Υ Θ Ι Α    *in corona laurea:* Π Υ Θ Ι Α    Π Α Ν Α Θ Η Ν Α Ι Α    *in corona laurea:* Π Υ Θ Ι Α    *in corona laurea:* Π Υ Θ Ι Α    *in corona laurea:* Π Υ Θ Ι Α

*in corona hederacea:*

Α Η Ν Α Ι Α  
Δ Ι Θ Υ Ρ Α Μ Β Ο Ι

*in latere sinistro:*

*in corona:* Ι Ι Ι Ι Ε Ι Α    *in corona:* Ε Κ Α Τ Ο Μ Β Ο Ι Α    *in cor. pinea:* Ι Σ Θ Μ Ι Α    *in corona:* Β Α Σ Ι Λ Ε Ι Α    *in corona quercea?* Β Α Σ Ι Λ Ε Ι Α    *in corona:* Η Λ Ι Ε Ι Α    *in corona:* Β Α Σ Ι Λ Ε Ι Α    *in corona:* Α Ξ Κ Λ Η Γ Ι Ε Ι Α

*in latere dextro:*

Π Ρ Ω Τ Ο Ξ    Ε Ν Μ Α Κ Ε Δ Ο Ν Ι Α Ι    Ε Ν Α Λ Λ Ε Ξ Α Ν Ρ Ε Ι Α Ι

FIG. 10. – Victoires du citharède Nikoklès, fils d'Aristoklès (relevé de l'inscription du théâtre de Dionysos à Athènes, *IG II<sup>2</sup>*, 3779).

Outre ses six succès à Delphes, ce citharède brillant a remporté dix autres couronnes, disposées sur la pierre par ordre décroissant de « dignité », pour reprendre l'expression de Louis Robert<sup>84</sup> ou de « prestige », ainsi qu'on le constate dans d'autres inscriptions relatives aussi bien à des athlètes qu'à des musiciens. Ici, la victoire commémorée en tête est celle des Grandes Panathénées, où Nikoklès concourait dans la catégorie du dithyrambe. Viennent ensuite les Pythia, puis encore pour l'exécution d'un dithyrambe, les Lénéennes. Pas plus que les Panathénées, ce n'est un concours panhellénique, mais sans doute le musicien a-t-il voulu les mettre en bonne place, étant donné que l'inscription devait être gravée à Athènes, au théâtre de Dionysos. La

82. Pausanias, VI, 14, 9-10.

83. *IG II<sup>2</sup>*, 3779 : la pierre, en marbre pentélique, porte 16 couronnes dans lesquelles est gravé le nom des victoires. Les six couronnes de lauriers inscrites ΠΥΘΙΑ encadrent, trois par trois, la couronne des Grandes Panathénées, et sont disposées sous le nom et le patronyme du musicien.

84. *OMS V*, p. 663.

seconde partie du texte énumère, de gauche à droite, huit autres victoires, acquises non seulement en Grèce même mais aussi en Macédoine, en Égypte et à Rhodes. La mention *πρῶτος*, « premier », dans la couronne des Isthmia, semblerait indiquer que Nikoklès fut le premier à avoir remporté la compétition de citharôdie, épreuve qui n'aurait donc été introduite à l'Isthme qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup>. Il est bien possible qu'il ait été également un des tout premiers à avoir été couronné aux Basiléia d'Alexandrie instituées par le roi Ptolémée en 305/304 av. J.-C.

A côté des victoires glanées à Delphes, à Argos, à Épidaure, à l'Isthme, à Alexandrie et à Rhodes, pour lesquelles le citharède devait avoir exécuté un nome, c'est-à-dire une partition longue, descriptive, en quatre ou cinq parties qui lui permettaient de déployer toutes les ressources de son talent, figurent ses couronnes des Grandes Panathénées et des Lénéennes, dans la catégorie du dithyrambe. Voilà qui indique une évolution très importante dans l'exécution de ces œuvres, jadis écrites pour des chœurs dont l'effectif était de cinquante hommes ou enfants<sup>86</sup>, tous amateurs, comme l'indiquent plusieurs inscriptions choragiques, instruits par un chorodidascale et accompagnés, lors de la représentation, par un aulète<sup>87</sup>.

Toutefois, les citharôdes étaient susceptibles d'assumer seuls, par leur voix et leur accompagnement à la cithare, l'exécution des dithyrambes. Une anecdote célèbre, transmise par Pausanias, raconte comment tout le théâtre acclama le général Philopoemen, en 207 av. J.-C., lorsque Pylade, le plus fameux citharède de l'époque, entonna lors du concours des Néméa, le début du dithyrambe de Timothée de Milet, *Les Perses*, qui dit : « Ô toi qui donnes à la Grèce une illustre, une grande parure, celle de la liberté... »<sup>88</sup>. On sait encore par une inscription de Téos, datable du milieu du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., que lors de compéti-

85. Qui comportait déjà une épreuve de cithare solo. Cf. Reisch, *De mus. Gr. certam.*, 1885, p. 77, contre l'explication, inacceptable, de Breuer, selon laquelle les concours isthmiques auraient donné lieu à un classement des meilleurs compétiteurs ; même interprétation que Reisch dans Boeckh, *CIG* n° 3779.

86. Aristote, *Poétique* 2, 1448 a 14 et 4, 1449 a 11. En 320/19 av. J.-C., le chœur d'enfants de la tribu Kékropis remporta la victoire en chantant l'*Elpénor* de Timothée de Milet, accompagné par l'aulète Pantaléon de Sicyone (*IG* II<sup>2</sup>, 1246).

87. *Anth. gr.*, *Anth. pal.* XIII, 28 : épigramme censée avoir été écrite par Bacchylide ou Simonide pour la tribu Akamantis, dont le chœur d'hommes avait remporté la victoire ἐπὶ διθυράμβοις, avec pour aulète l'Argien Aristôn. A en croire Lucien, *Harmonides*, l'aulète Timothée de Thèbes remporta le prix avec la tribu Pandionis en jouant *Ajax furieux*, dithyrambe composé par son glorieux homonyme milésien (§ 1) ; l'épisode se situe sans doute avant 357, si, comme l'écrit Lucien, l'œuvre a été composée « pour » le jeune aulète. En 354, trois aulètes exécutent des dithyrambes lors du siège de Méthoné, tous des *Cyclopes*, peu avant que Philippe II ne perde un œil (Marsyas de Pella cité par Didyme, *Ad Dem. Philipp.* 12, 56-62).

88. Pausanias, VIII, 50, 3 et Plutarque, *Philopoemen*, c. 11.

tions célébrées en l'honneur du roi Attale II de Pergame, le citharède Démétrios de Phocée joua victorieusement un dithyrambe intitulé *Perséphone*<sup>89</sup>. Dernier exemple, épigraphique lui aussi, et toujours du II<sup>e</sup> siècle : un ambassadeur crétois du nom de Ménèklès se voit honoré pour avoir chanté « lors de récitals nombreux » des œuvres de Timothée, de Polyidos et « de nos anciens compositeurs [crétois], en s'accompagnant à la cithare », μετὰ κιθάρας<sup>90</sup>, c'est-à-dire soit des dithyrambes, soit encore des nomes citharôdiques.

Ainsi, le soliste se substitue au chœur d'hommes et à son aulète cyclique, renouant ainsi avec une tradition qui voulait que les compositeurs, lorsqu'ils devaient enseigner à un chœur une œuvre nouvelle, le faisaient eux-mêmes, sans recourir aux services d'un instructeur de chœur, et en s'accompagnant de leur lyre ou de leur cithare, tel ce « musicien et compositeur lyrique » Amphiclès de Rhénée, honoré à Délos en 167 av. J.-C. pour avoir « composé un *prosodion* pour la cité », qu'il a enseigné « aux fils de citoyens à chanter au son de la lyre »<sup>91</sup>, πρὸς λύραν τὸ μέλος αἰδεῖν. Ne dit-on pas que Sophocle aussi bon danseur qu'habile instrumentiste, joua de la cithare lors de la création de son *Thamyris*, après avoir en personne instruit le chœur ?<sup>92</sup>

Aux Carnéia de Sparte figurait une épreuve de citharôdie très anciennement attestée (premier quart du VII<sup>e</sup> siècle), qui fut dans les premiers temps remportée par l'école citharôdique de Lesbos, avec Terpandre et Périkleitos<sup>93</sup>, et lors de laquelle les épheores sanctionnèrent Timothée de Milet et exigèrent qu'il retranche les cordes qu'il avait ajoutées à sa cithare<sup>94</sup>, sans doute pour jouer l'un de ses dithyrambes nouvellement composé. Il faut voir là l'origine de l'évolution de la musique instrumentale, citharistique et citharôdique, qui, abandonnant les traditions de sobriété ancestrales, s'adonne avec passion aux innovations les plus hardies et recherche systématiquement la virtuosité, au grand dam des conservateurs. Timothée de Milet revendique haut et clair son choix stylistique dans ses *Perses*, en disant qu'il

89. *BCH* 4, 1880, n° 37, p. 177 ; Le Bas-Waddington, n° 93 ; Stephanis, *Διον. τεχν. ...*, n° 639, p. 129-130.

90. *CIG* II, 3053, l. 8-10.

91. F. Dürrbach, *Choix d'inscriptions de Délos*, vol. I, fasc. 1, n° 78, p. 121-125 [reprint Chicago 1977].

92. Athénée, I, 20 f : καὶ τὸν Θάμυρον διδάσκων αὐτὸς ἐκιθάριζεν.

93. Hellanicos cité par Athénée, XIV, 635 e-f et Plutarque, *Mus.*, c. 6, 1132 d-1133 c.

94. Plutarque, *Inst. lac.* 17, 238 c ; Pausanias, III, 12, 10 ; Nicomaque de Gérasa, *Enchiridion*, § 4 dans Jan, *Musici scriptores graeci*, p. 274. Les autorités lacédémoniennes auraient même pris un décret contre le musicien, dont Boèce prétend transcrire le texte dans son *Inst. mus.* I, 1, p. 182 Friedlein. Dans ses *Perses*, Timothée fait lui-même allusion à la vindicte des Spartiates contre lui (v. 206 à 212).



donne une vie nouvelle à la cithare avec ses mètres et ses rythmes plus riches (v. 229-233). A compter de cette époque, c'est-à-dire entre 410 et 390 av. J.-C., ce sont les compositeurs-citharôdes, et non pas les aulètes ou les citharistes, qui vont radicalement briser toutes les habitudes, toutes les normes musicales, essentiellement dans leurs dithyrambes : c'est le cas de Télèstès de Sélinonte, de Philoxène de Cythère ou de Phrynis de Mitylène, tous compositeurs et citharôdes, d'abord furieusement décriés par leurs adversaires<sup>95</sup>, mais dès le IV<sup>e</sup> siècle, admirés de tous, à commencer par Alexandre, qui lors de ses campagnes en Asie, se fit envoyer leurs œuvres<sup>96</sup>, alors devenues des « classiques ». Diodore de Sicile (XIV, 46, 6) et Denys d'Halicarnasse les tiendront également pour des modèles de compositeurs de dithyrambes<sup>97</sup>, ainsi qu'Antiphane dans son *Tritagoniste* cité par Athénée, qui fait même de Philoxène « un dieu parmi les hommes » (XIV, 643 d-e), non sans quelque ironie peut-être, mais en reprochant à ses contemporains, trop peu créatifs, d'intercaler dans leurs œuvres des passages entiers empruntés aux grands anciens<sup>98</sup>.

Ainsi, au cinquième et au quatrième siècle, les citharôdes les plus talentueux combinent deux activités dans les concours sacrés panhelléniques ou régionaux, l'écriture musicale et poétique ainsi que l'exécution de leurs propres œuvres, dans deux genres musicaux et littéraires : le dithyrambe, pour les Panathénées, les Lénéennes, les Carnéia, et, dans les compétitions triétériques ou pentétériques de la période, celle des nomes citharôdiques, également de leur propre composition. Ces nomes, comme l'indique leur nom, étaient, à la différence des dithyrambes, soumis à des règles immuables, pour ne pas dire intangibles, touchant aussi bien à leur structure qu'à leurs caractéristiques métriques, mélodiques et rythmiques. Il était interdit d'en modifier le genre ou le trope (ce qui vaut non seulement pour la citharodie, mais aussi pour toutes les autres disciplines)<sup>99</sup>.

95. Le poète comique Phérécrate, cité par Plutarque, *Mus.* 1141 D-1142, où il est question « d'autres poètes comiques » qui ont à leur tour dénoncé les innovations citharôdiques.

96. Plut., *Alexandre* 8, 3.

97. *Comp. styl.* VI, 19, 8.

98. Antiphane écrit sa comédie au IV<sup>e</sup> siècle.

99. Le jeu de mots νόμος/« loi » et νόμος/« nome musical » est omniprésent chez les auteurs grecs, à commencer par Platon, qui dans ses *Lois*, fait édicter à l'Athénien le décret suivant : « Que les airs populaires et sacrés, que dans sa totalité la danse de la jeunesse, au même titre que tout autre nome, soient des lois que l'on ne puisse transgresser ni dans l'exécution musicale, ni dans les pas de danses » (VII, 799 e-800 a). De même, *Souda* s. v. « νόμος ». Le passage le plus complet sur le thème de la loi et du nome se lit dans le Περὶ μουσικῆς de Plutarque, c. 3-4, 1132 C-D ; Plutarque insiste sur le fait que Terpandre composa des nomes en hexamètres et qu'il les « chanta lui-même dans les concours ». Enfin, signalons le méprisant jugement de Stratonicos d'Athènes, citharôde impitoyable envers les médiocres, qui dit que Polyidos n'écrivait que des « décrets musicaux », ψηφίσματα, tandis que Timothée, lui, composait d'authentiques νόμοι (Athénée VII, 352 b).

En récital, citharistes et citharôdes choisissent librement leur programme, mais s'efforcent (les philosophes le regrettent assez) de puiser dans le répertoire des œuvres aimées et connues du public, pensant ainsi s'assurer d'entrée de jeu leur faveur : Platon, suivi par Aristote dans ses *Politiques*, s'insurge contre cette pratique<sup>100</sup> que condamnent aussi les musiciens les plus exigeants. Quelques anecdotes en témoignent. Entendant des coulisses du théâtre, la foule hurler de plaisir et applaudir à tout rompre un musicien complaisant, Asopodoros de Phlionte s'écria que, puisque la prestation suscitait un tel enthousiasme du vulgaire, elle devait être spécialement mauvaise<sup>101</sup>. A l'inverse, certains artistes se refusent à une popularité acquise au prix d'un abatardissement de leur musique, quitte à essayer de la part des auditoires ou des juges, huées et rebuffades. Il faut citer ici la belle parole de l'un de ces vertueux musiciens, qui, entendant chahuter par la foule l'un des ses meilleurs élèves, le consola en lui disant : « Joue pour les Muses et pour moi. »<sup>102</sup>

La faveur dont jouissent les « vedettes » auprès des foules aboutit à deux conséquences, l'une, sociale, l'autre, politique. Alors qu'à l'époque classique, les musiciens accomplissent leur métier en recherchant moins la fortune que les couronnes conquises dans les concours sacrés, à partir du quatrième siècle, leurs ambitions sont de connaître aussi vite que possible la gloire, δόξα, et, simultanément, d'amasser des richesses. Ce thème de la gloire et de la fortune est omniprésent dans les témoignages écrits de cette époque et davantage encore, d'époque impériale : l'*Harmonidès* de Lucien est entièrement consacré à cette question, dont débattent Timothée de Thèbes et l'un de ses jeunes disciples qui veut bien peiner dans son apprentissage, pourvu d'arriver rapidement à la consécration et à la fortune.

Les exigences des musiciens, jadis raisonnables, deviennent exorbitantes : au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, le citharôde Amoibeus demandait, pour un seul récital à Athènes, un cachet d'un talent attique et n'acceptait de jouer que s'il était logé tout près du théâtre (Athénée, XIV, 623 d). Les couronnes de laurier ou de pin ne suffisaient plus : les uns après les autres, les concours sacrés donnent pour prix des sommes d'argent importantes, sans parler

100. Platon, *Lois* II, 669 a-b (sur la « théâtrocratie »), *Rép.* VII, 530 d sq. et sur les musiciens « dégénérés », *Lois* III, 700 d sqq. Cf. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, P.U.F., Paris, 1959, p. 239-244 et 290-296. Aristote, *Pol.* VIII, 7, 1341 b 9 sq.

101. Athénée, XIV, 631 f. Quelques lignes plus bas, Aristoxène de Tarente parle d'une musique « vulgaire » et « prostituée ».

102. Cicéron, *Brutus*, § 187 ; Dion Chrysostome, *Disc.*, 77/78, § 18-19 ; Valère Maxime, III, ch. 7, § 11, ext. 2 ; Empereur Julien, *Misopogon* § 1 (338).

des concours officiellement « rétribués », qui se multiplient à travers tout le bassin méditerranéen.

Parallèlement, généraux, princes et potentats attachent à leur service des musiciens qui jouent parfois un rôle politique réel, tout en réclamant de leurs protecteurs honneurs, titres et largesses. Quand le chanteur Hégémon de Thasos gagne 50 drachmes à Athènes en 413 av. J.-C., Vespasien alloue 200 000 sesterces et des couronnes d'or aux citharèdes Terpnus et Diodore<sup>103</sup>.

Bref, la vie des citharistes et des citharôdes, dans les premiers siècles de l'Empire, est une longue itinérance de ville en ville, dans des sortes de tournées qui s'étalent, au gré du calendrier des concours, sur quatre années. Les palmarès deviennent impressionnants, avec la création continue de concours « isopythiques », d'un bout à l'autre du bassin Méditerranéen, dont une partie de plus en plus importante se déroule en Asie — à Pergame, Smyrne, Tralles, Antioche, Éphèse, sans oublier en Occident, les fêtes de Rome, Pouzzoles, Naples.

Entraînés par des « professeurs de voix »<sup>104</sup> (à distinguer des simples professeurs de chant), les citharèdes, souvent musiciens de père en fils, tout comme les autres chanteurs ou instrumentistes, consacrent enfin une partie de leur carrière à la transmission de leur savoir, souvent dans une pièce de leur demeure, transformée en *διδασκαλεῖον*. À en juger par les sources écrites, malheureusement trop peu nombreuses, ces maîtres ès musique choisissaient soigneusement leurs élèves (sauf lorsqu'ils donnaient des leçons de circonstance, au cours de leurs séjours dans telle ou telle cité). Timothée de Thèbes, dit-on, réclamait double salaire des disciples qui venaient de chez un autre professeur<sup>105</sup>. En quoi consistait leur enseignement ? Les informations sont rares. On sait cependant que le cithariste athénien Stratonicos tenait école pour quelques élèves privilégiés<sup>106</sup>, auxquels il n'enseignait pas seulement à jouer de la cithare mais encore, à l'aide d'une sorte de tablature de son invention, les notions de l'harmonie<sup>107</sup> : *πρῶτος μαθητὰς τῶν ἁρμονικῶν ἔλαβε καὶ διάγραμμα συνεστήσατο*.

103. Pour le récital d'Hégémon, Athénée, XV, 698 f. Largesses de Vespasien à des acteurs et à des musiciens en vue, Suétone, *Vesp.*, § 19.

104. Il s'agit des *φωνασκοί/phonasci*, qui cumulent, à en croire certaines inscriptions, les fonctions d'entraîneurs et d'agents auprès des citharèdes, qu'ils suivent dans leurs tournées. Outre les chanteurs, d'autres professionnels de la voix avaient recours à leurs services : orateurs, hérauts et comédiens (cf. A. Bélis, « Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales », *RPh* 62/2, 1988, p. 246-247).

105. Quintilien, *Inst. or.* II, 3, 3 : *duplices ab iis quos alius instituisset, solitum exigere mercedes, quam si rudes traderentur*.

106. Athénée, VIII, 348 d : il ne prenait pas plus de deux aspirants citharistes dans son *διδασκαλεῖον*.

107. Phainias le Péripatéticien, livre II du *Περὶ ποιητῶν* cité par Athénée, VIII, 352 c.

Ce témoignage semble indiquer qu'à la différence de ses collègues citharistes et citharôdes, Stratonicos, entre 400 et 360 av. J.-C., doubla son enseignement technique d'un endoctrinement théorique, par le moyen d'un « diagramme » particulier, qui pouvait être une sorte de tableau utilisant les signes de notation instrumentale — notation fort complexe que n'utilisaient pas les instrumentistes dans leur pratique courante.

Il n'est pas impossible que nous possédions, sinon le diagramme de Stratonicos, du moins un de ses pareils, grâce à deux manuscrits de Munich et de la Bibliothèque nationale de Paris, identifiés en 1847 et déchiffrés par Théodore Reinach<sup>108</sup>, sous un intitulé et avec des notes marginales qui incitent à y voir une tablature ou même un exercice de citharôdie, *κατὰ κίθαροῦδιαν*, avec deux colonnes de signes musicaux, l'un, dit le texte « pour la main gauche », l'autre, « pour la main droite » (*ἀριστεροῦς χειρὸς, δεξιᾶς χειρὸς*) (fig. 11).

Le deuxième document qui nous livre un spécimen de musique pour cithare seule provient d'un ensemble de courts traités anonymes assez tardifs (IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> s.) qu'ils concluent, dont chaque section est introduite par une indication : « à quatre, à six à huit, à onze, à douze et à dix-huit signes »<sup>109</sup> (fig. 12).

En ce qui concerne les partitions dont il ne fait aucun doute qu'elles étaient citharôdiques, nous en connaissons quatre, attribuables au compositeur Mésomède de Crète, très en vogue sous le règne d'Hadrien dont il était l'ami, et dont la contribution à l'art de la citharédie comme à l'écriture musicale lui valurent des honneurs posthumes sur l'ordre de Caracalla en 213 ap. J.-C.<sup>110</sup> : il s'agit de deux courts préludes, l'un à une Muse, l'autre à Calliope et à Apollon, et de deux hymnes de quelque ampleur, au Soleil et à Némésis. Autour d'un hymne à Antinoos, salué par Saint Jérôme comme un « poète et musicien de chants avec cithare »<sup>111</sup>, son œuvre lui survit largement puisque au cinquième siècle, Synésios de Cyrène atteste que l'on chantait *πρὸς λύρῳ*<sup>112</sup> son hymne à Némésis (fig. 13).

On ne saurait évoquer la vie musicale des citharistes et des citharôdes sans dire un mot de ceux qui, plutôt que de mener

108. A. J. H. Vincent, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi et autres bibliothèques*, t. XVI, Paris, Imprimerie royale, 1847, p. 254-259. Th. Reinach, « Deux fragments de musique grecque », *REG* 9, 1898, p. 420-423 ; Egert Pöhlmann, *Denkmäler Altgriechische Musik*, Nuremberg, 1979, n° 6, p. 32-35, s'abstient de tout essai de transcription musicale de ces documents très difficiles à interpréter.

109. *Anonymes de Bellermand*, § 96-104, p. 30-33 Najock.

110. Dion Cassius, LXXVII, § 13 ; *Hist. Aug.* (Antonin le Pieux, 7, 8) ; Dion Cassius, LXXVIII, 8 (cf. Souda s. n. et Exc. Val. 376, p. 749).

111. *Citharicorum carminum musicus poeta*.

112. Synésios, *Epist.* 95. Cf. aussi « Inscriptions grecques relatives à des compositeurs », dans *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, Paris, 1994, vol. I, p. 51.

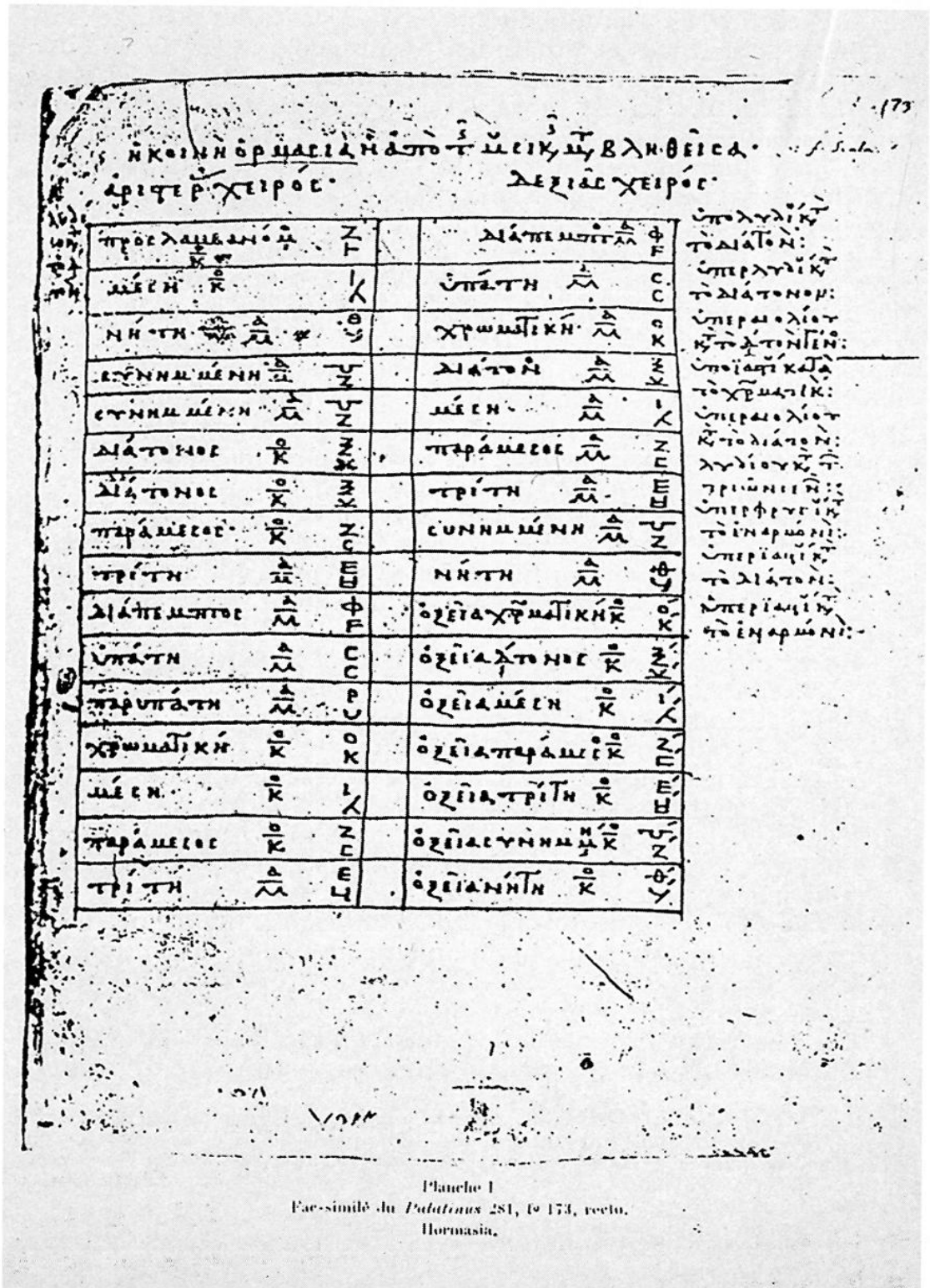


FIG. 11. - Fac-similé du manuscrit Palatinus 281, f° 173, r° de l'Hormasia.

ταδ τεδ τοδ υλβ υπς φιβ φος χμη ψκθ ψξη ωξδ λοβ , ακδ (<αρνβ , ασζς)

7-Γ R Φ C P M I Z E Υ Θ λ (Μ' Ι')  
 7-Γ L F C Ο Γ < C U Z Η Υ (Γ' <)

μέ- παρά-  
 ση μεσος

Τετράσημος

Γ Γ Ḳ Ḳ  
 Γ Ḳ Ḳ Ḳ  
 Γ Ḳ Ḳ Ḳ  
 Γ Ḳ Ḳ Ḳ  
 Γ Ḳ Ḳ Ḳ  
 Γ Ḳ Ḳ Ḳ

Οκτάσημος

Γ Λ Γ Ḳ F C F C  
 Γ Ḳ Γ Ḳ F C Ḳ Ḳ  
 Γ Ḳ L Ḳ Γ Ḳ Ḳ Ḳ  
 C F(F) F Ḳ F L Ḳ

Κῶλον ἐξάσημον

Ḳ Ο < Ḳ C ζ Γ Ο Ḳ < Γ F C Ḳ  
 Ο Ḳ Ο Ḳ Ḳ <

Ἄλλος ἐξάσημος

(1)  
 Γ F L Ḳ  
 Γ Ḳ Γ Ḳ  
 Γ Ḳ Γ Ḳ  
 Γ Ḳ F Ḳ  
 Γ Ḳ F Ḳ  
 Γ Ḳ L Ḳ

Ενδεκάσημος

Γ Λ F Γ F C Λ C L Γ Λ  
 C Λ F Ḳ L Γ Λ Γ F L Ḳ  
 Γ Ḳ Γ Ḳ Ḳ F Ḳ C Ḳ F Ḳ  
 C Ḳ C Ḳ Ḳ F Ḳ C Ḳ Γ Ḳ

Δωδεκάσημος

(2)  
 Γ Γ Λ Ḳ F Ḳ Ο Γ Ḳ ζ  
 ζ Γ Ḳ Ο Ḳ F Ḳ Γ Λ Ḳ

FIG. 12. – Partitions instrumentales des *Anonymes de Bellermann*.

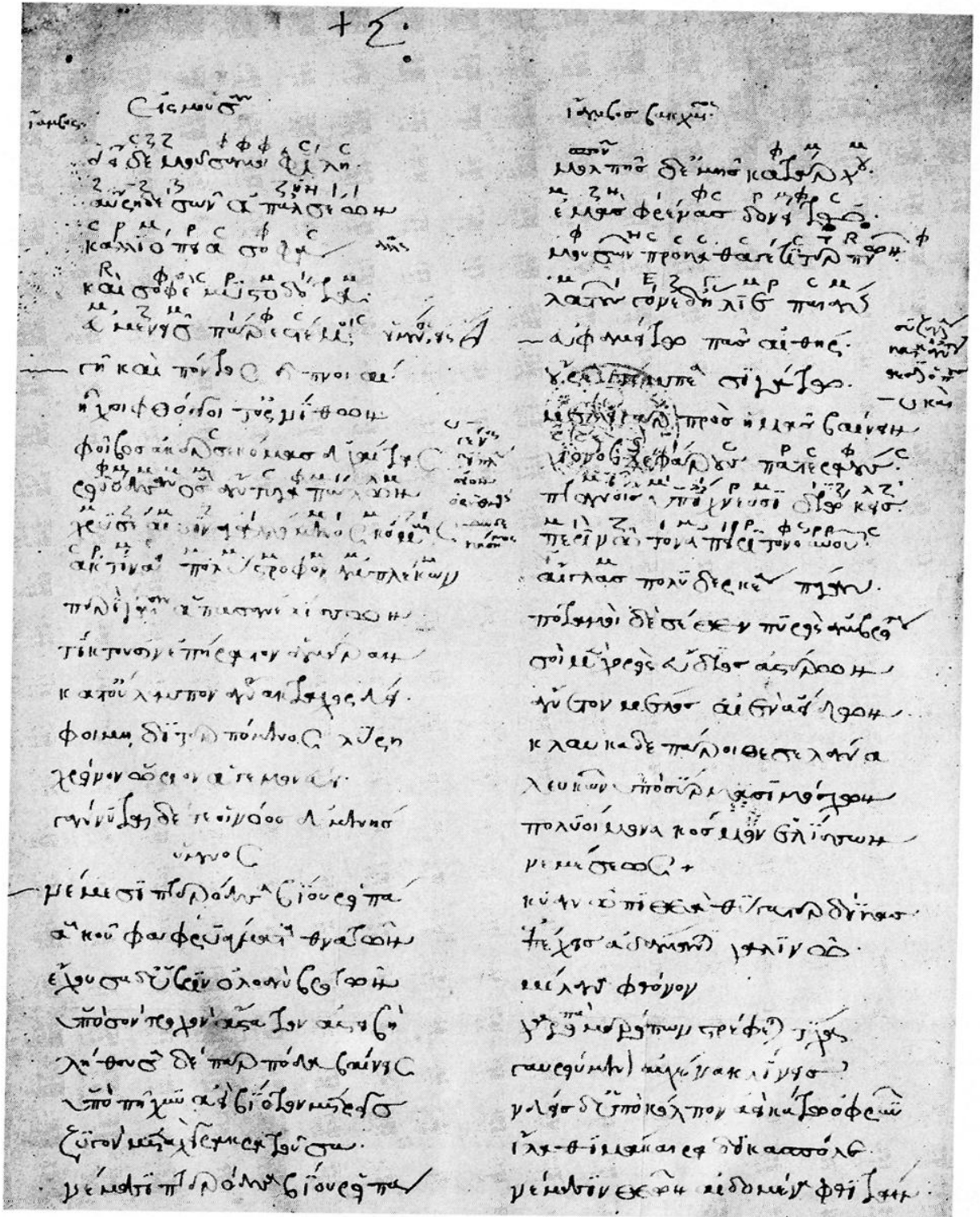


FIG. 13. - Partitions des hymnes citharédiques attribués à Mésomède de Crète (Cod. Ven. VI.10, f<sup>o</sup> 205, v<sup>o</sup>).

une carrière individuellement, entraient dans les puissantes compagnies de Technites dionysiaques, rejoignant ainsi acteurs, musiciens, costumiers, sous l'autorité du grand prêtre de Dionysos. Constituées au début du troisième siècle avant notre ère, ces troupes négocient avec les cités ou les riches particuliers des contrats qui stipulent longtemps à l'avance, le lieu, la durée, la nature, les rétributions et l'effectif requis pour des fêtes ou des concours. Marquée par des rivalités parfois brutales entre confréries, leur histoire se confond avec l'histoire musicale du monde antique.

### CONCLUSIONS

Très peu de vestiges de cithares antiques ont été retrouvés, à la différence des centaines de fragments d'*auloi* grecs et de *tibiae* romaines. L'iconographie compense pourtant en partie la perte irrémédiable de ces instruments qui n'ont plus de parallèles dans l'orchestre moderne, comme le soulignait Théodore Reinach<sup>113</sup>. Elle montre la différence radicale entre les usages grecs et romains. Autant les luthiers de l'époque classique ont fait preuve de conservatisme dans la construction de leurs cithares, dont la structure générale et les caractéristiques changent peu, autant, à Rome et dans l'Empire, la créativité des fabricants s'est montrée dans toute sa diversité. D'un instrument unique naissent des dérivés si nombreux qu'il devient presque impossible d'en dresser une typographie, tous désignés qu'ils sont par le même terme latin. L'évolution organologique s'effectue au nom d'une recherche perpétuelle de la puissance (souci ignoré des Grecs), mais aussi de la beauté morphologique et de la richesse, parfois tapageuse, qui plaisaient tant aux virtuoses et aux publics romains. Curieusement, les artistes, très souvent Grecs ou adoptant des noms grecs, ne sont pas toujours des hommes libres : beaucoup, proches du pouvoir, sont des affranchis, quelques-uns même sont de condition servile, comme ce Nicias, esclave d'une dame du nom de Iulia, dont on a la stèle funéraire<sup>114</sup> à Vienne.

La maigreur de nos sources écrites, au moins littéraires, sur les citharistes n'est pas vraiment surprenante : leur discipline, purement instrumentale, n'en a jamais fait des musiciens ni très en vue ni très recherchés, à la différence des citharôdes grecs et des citharêdes romains, qui, chanteurs et instrumentistes tout à la

113. *La Musique grecque*, Paris, Payot, 1926 [Reprint 1992, Les Introuvables], p. 117.

114. *CIL* XII, n° 1923 (cf. *Le carnyx et la lyre*, n° 88, p. 67-68 et fig.) : D.M. | NICIAE | CITHAROE | DO IVLIA(E) [ ] IM.



fois, sont auréolés du prestige de musiciens complets, adonnés à une discipline d'autant plus admirée qu'elle est plus exigeante et plus périlleuse. Juvénal en atteste dans ses *Satires* impitoyables pour les travers de la société romaine de la fin du 1<sup>er</sup> siècle : les femmes, oubliant toute dignité, poursuivaient de leurs assiduités les plus effrénées les citharèdes célèbres — Chrysogonos, Échion, Glaphyrus ou Séleucus<sup>115</sup>, quitte à ainsi « ruiner leur voix ».

La Grèce, quelques siècles plus tôt, n'avait pas échappé à ce phénomène social : les poètes comiques se divertissent joyeusement des frasques d'amateurs de citharôdes aussi talentueux que jolis garçons<sup>116</sup>.

Ce n'est pas un hasard si les sources littéraires, musicographiques, épigraphiques et iconographiques sont si abondantes : elles sont le reflet documentaire, artistique et (oserai-je le mot ?) ethnologique des activités de luthiers, de chanteurs, d'instrumentistes et de compositeurs, qui ont été les témoins et les acteurs de leur temps.

Trois périodes se sont dégagées lors de cette investigation.

La première, entre 580 et 350 av. J.-C., est celle d'une tradition qui se forge et se maintient autour d'une priorité musicale, celle de la sobriété. Ses pôles géographiques sont l'Attique et le Péloponnèse et ses hauts lieux, les sanctuaires panhelléniques.

L'époque hellénistique et les débuts de la Rome impériale voient se déplacer vers l'Est et vers le Sud du bassin méditerranéen les centres de la vie musicale. Les carrières des virtuoses s'y déroulent ou bien individuellement (de plus en plus dans l'entourage des grands de ce monde) ou au sein de compagnies de Technites. La facture de la cithare et son répertoire délaissent progressivement les formes anciennes et l'on recherche plutôt la virtuosité que la sobriété.

Enfin, par un curieux paradoxe, et contrairement à une idée trop répandue, l'Antiquité tardive aura connu une sorte d'explosion musicale, qui touche surtout la citharédie et la citharistique. S'il est vrai que la latinité a échoué à formuler des théories harmoniques qui ne soient pas directement puisées aux doctrines grecques, en revanche, les luthiers romains ont su créer, avec une ingéniosité remarquable, des cithares d'un type nouveau, qui firent les délices de leurs utilisateurs comme de leurs auditeurs. Les artistes viennent essentiellement des grandes cités d'Asie Mineure — Smyrne, Pergame, Éphèse, où foisonnent les

115. VI, 74 sq. et 379-395 ; X, 211.

116. Parmi eux, Misgolas, raillé par Eschine, *Tim.* I, 41, par Antiphane (cité par Athénée, VIII, 339 a) et Alexis, également *ap.* Athénée, VIII, 339 c. Le sel de l'affaire est que *καθαρωδός* désignait, outre le musicien chanteur, un poisson dont la chair était estimée.

concours isopyhiques ou rétribués. Souvent fixés à Rome et en Italie où il existe des ἀγῶνες à la grecque, ils sillonnent l'ensemble du monde connu, jouant un répertoire sans cesse renouvelé, enrichi de leurs propres œuvres au goût du jour, mais qui comprend aussi les morceaux de bravoure, toujours populaires, tirés des dithyrambes ou des tragédies d'Euripide : le papyrus de l'*Oreste* atteste la survie durable de ces musiques anciennes.

Mais, par-delà la diversité des instruments, des hommes et des époques, il me semble que c'est l'image idéalisée du citharède apollinien, image inlassablement reprise et remaniée par les poètes et par les sculpteurs, qui restera pourtant fixée durablement dans notre mémoire :

*C'est un jeune homme d'une beauté remarquable. Ses cheveux, séparés sur son front en bandeaux symétriques, tombent le long de ses joues et, par-derrière, l'opulente toison laisse apercevoir çà et là sa nuque étincelante, qu'elle protège jusqu'aux épaules [...] L'attitude est exactement celle du citharède : les yeux fixés sur la déesse, il a l'air de chanter ; sa tunique aux broderies multicolores tombe jusque sur ses pieds, retenue par une ceinture à la grecque ; sa chlamyde couvre ses deux bras jusqu'à l'attache du poignet et flotte en plis gracieux sur le reste du corps. Sa cithare est étroitement assujettie au baudrier gravé qui la soutient ; ses mains sont délicates et allongées : la gauche, les doigts écartés, se pose sur les cordes ; la droite, dans le geste du musicien qui joue, approche le plectre de la cithare, comme prête à en frapper les cordes dans les intervalles où la voix se repose, cependant qu'un chant semble s'échapper de sa bouche arrondie, dont les lèvres sont entrouvertes (Apulée, *Florides* XV, 7-18).*

\*

\* \*

MM. Paul BERNARD, Gilbert DAGRON, Pierre AMANDRY, Robert-Henri BAUTIER et Jean FAVIER interviennent après cette communication.