



HAL
open science

Les cultes des associations de musiciens dans l'Occident romain

Alexandre Vincent

► **To cite this version:**

Alexandre Vincent. Les cultes des associations de musiciens dans l'Occident romain. *Sacrum Facere. Atti edl VI seminario di Archeologia del Sacro 2019*, pp.229-263, 2021. halshs-03545659

HAL Id: halshs-03545659

<https://shs.hal.science/halshs-03545659>

Submitted on 27 Jan 2022

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

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

Alexandre VINCENT

Les cultes des associations de musiciens de l'Occident romain

ABSTRACT

Benché siano numerose le iscrizioni di associazioni di musicisti professionali, poche permettono di trattare della loro relazione con gli dèi. Meritano tuttavia considerazione, in particolare perché alcuni gruppi di musicisti erano impiegati nella realizzazione dei riti della religione pubblica. Le fonti epigrafiche conducono a trattare due casi studio. Il primo è relativo ai santuari laziali di Palestrina e di Nemi, nei quali i musicisti intervengono collettivamente. Il secondo riguarda più specificamente il legame dei *tibicines* con Minerva, manifestato tra l'altro dalle testimonianze sui *quinquatrus minusculae* e dalle iscrizioni a Roma e Tivoli.

KEYWORDS

Minerva, professional musicians, Latium, tibia-players, lyre-players, singers, theater

Le hasard de la découverte et de la conservation des vestiges archéologiques offre depuis 1847 un éclairage particulier sur les rapports entre musiciens et associations professionnelles dans le monde romain. À cette date fut découverte, dans une sépulture collective du premier mille de la *Via Appia*, une inscription conservant la référence la plus explicite à ce qu'il est convenu d'appeler la *lex Iulia de collegiis*. Par ce texte César puis Auguste intervenaient dans l'organisation du monde associatif, introduisant notamment la nécessité d'une autorisation du Sénat pour que les collègues puissent se fonder et se réunir¹. Or c'est un ensemble de musiciens qui rappelle son obtention du sésame sénatorial, par une inscription placée dans un édifice funéraire qui lui était pour partie réservé: les membres du *collegium symphonicorum*, une association regroupant les joueurs de *tibia* et de lyre impliqués dans les cultes de la religion publique.

Comme les autres détenteurs d'une connaissance technique (*ars*), autrement dit comme les autres artisans du monde romain, les musiciens professionnels ont en effet abondamment fréquenté les structures associatives². *Tibicines, fidicines, scabillarii, aenatores, cornicines, tubicines, cantores*³... il n'est aucune de ces grandes catégories d'instrumentistes qui intervenaient régulièrement dans la vie de la cité dont les membres ne se soient regroupés en association volontaire, leur ouvrant la voie aux délices de la sociabilité collective et à l'assurance d'une sépulture décente. C'est du moins les conclusions auxquelles conduit la prise en compte de l'ensemble des inscriptions en rapport avec des musiciens professionnels. Ainsi, sur les 257 musiciennes et musiciens non militaires dont l'épigraphie a conservé le nom, 141 apparaissent dans des textes inscrits en lien avec une association professionnelle⁴. Hommes d'associations – les femmes sont rares dans ce contexte –, les musiciens se présentent donc comme un cas d'étude valide pour une enquête sur les pratiques culturelles des *collegiati*, eux qui semblent avoir fréquenté de manière particulièrement assidue les *scholae*.

On pourrait ajouter à l'enquête un questionnement particulier, en lien avec la charge assignée aux musiciens dans le fonctionnement quotidien de la cité. La formulation de

¹ *CIL* VI, 4416 = EDR126266 (N. BALISTRERI). Sur le contexte de découverte, dans une sépulture collective du premier mille de la *Via Appia* voir VINCENT 2017a. Sur la dimension juridique du texte et ses implications dans le fonctionnement des associations: TRAN 2006, pp. 351-355.

² Sur le fait de considérer les musiciens comme des artisans VINCENT 2016, pp. 264-278. On entend par musicien professionnel tout individu, quel que soit son genre, désigné dans les textes par un substantif en rapport avec un instrument de musique (*tibicen* pour la *tibia*, *cornicen* pour le *cornu*, *tubicen* pour la *tuba*, etc.).

³ Sur les termes spécifiques au monde de la musique voir BÉLIS 1988; SCODITTI, LUISI 2010.

⁴ Le corpus des musiciens professionnels qui a servi à l'étude VINCENT 2016 est consultable sur le site de l'éditeur à l'adresse suivante: <https://www.efrome.it/publications/ressources-en-ligne/jouer-pour-la-cite-alexandre-vincent>. Dans la suite du texte les références à ce corpus seront faites par les acronymes *CMC* (pour *Corpus des Musiciens Civils*) et *CMM* (*Corpus des Musiciens Militaires*).

l'inscription du *collegium symphonicorum* déjà mentionné est sur ce point parfaitement explicite: l'autorisation de se constituer en association est accordée aux musiciens *qui sacris publicis praesto sunt*, c'est-à-dire à ceux d'entre eux qui participaient à la réalisation des cultes publics⁵. Ces derniers se trouvaient donc de fait distingués des autres qui n'intervenaient pas dans les cultes de la religion publique, non en ce qu'ils furent les seuls à recevoir l'autorisation de se constituer en association, mais en ce que cette dernière intégrait dans sa dénomination le fait que ses membres étaient des desservants religieux nécessaires bien que mineurs. Il en est par exemple ainsi des musiciens les plus visibles autour des autels sacrificiels, du moins dans la représentation iconographique que les Romains nous en ont laissé, les *tibicines* dont la présence efficace permettait la performance exacte des procédures religieuses⁶. Sans leur action dans la mise en place du *silentium* rituel, le sacrifiant risquait de ne pouvoir opérer le rite que l'on attendait de lui avec l'efficacité requise. Impliqués dans le fonctionnement des rites de la religion publique, les *collegiati* musiciens avaient-ils donc des pratiques rituelles qui présentaient un faciès particulier? Trouve-t-on dans leurs inscriptions ou, dans une moindre mesure, dans les rares textes les concernant, des traces d'une religiosité particulière, de rites spécifiques, de divinités singulièrement honorées?

Le questionnement ne paraît pas dénué d'intérêt. Néanmoins les réponses que l'on pourra y apporter souffrent de la grande rareté de la documentation à disposition. En effet, au sein du corpus épigraphique dont il a déjà été fait état, bien peu de textes peuvent être utilisés pour mener l'étude de la vie religieuse des associations professionnelles de musiciens. Quatorze inscriptions seulement, pour l'ensemble de l'Occident romain et sans restriction chronologique, sont susceptibles de soutenir la réflexion en plaçant les musiciens en tant que groupes associatifs dans un contexte religieux. Le chiffre est tellement faible qu'il pourrait inciter à l'abandon d'une tentative vouée à l'échec. Néanmoins, la cohérence du dossier encourage à la persévérance et peut au contraire stimuler la construction d'une étude de cas concentrée mais, espère-t-on, éclairante. Cette cohérence se retrouve tant dans la typologie des musiciens engagés dans des pratiques rituelles collectives, que dans la répartition géographique du matériel – il sera presque exclusivement question de cas du Latium –, ainsi que dans l'identité des divinités honorées/sollicitées. Se dessine ainsi peut-être un horizon religieux propre aux collèges de musiciens.

⁵ CIL VI, 2193 = EDR126266 (N. BALISTRERI): *Dis Manibus. / Collegio symphonicorum qui sacris publicis praest-o=V> sunt quibus / senatus c(oire) c(onuenire) c(olligi) permisit e / lege Iulia ex auctoritate / Aug(usti) ludorum causa*. Le développement de l'abréviation CCC (l. 6) retenu ici est celui de SAUMAGNE 1954.

⁶ VINCENT 2017b, pp. 643-658.

Honorer en groupe: les cas de Nemi et Palestrina

Une première série de textes a été retrouvée dans le contexte des grands sanctuaires latiaux de Diane à Nemi et de Fortuna *Primigenia* à *Praeneste*. Ces documents forment un ensemble dans la mesure où ils sont relatifs à une même période chronologique, la fin du II^e siècle a.C., temps de construction ou de réfection des édifices auxquels ils sont liés⁷. Par ailleurs il s'agit d'inscriptions réalisées par les mêmes catégories de musiciens: *tibicines*, *fidicines* et *cantores*. Leur insertion dans le corpus des inscriptions associatives ne fait que peu de doute. Dans le cas des joueurs de lyre de *Praeneste*, l'état de conservation du support, un fragment de base dont la partie gauche a été emportée, permet de lire à la première ligne les restes d'un *G* que l'on peut développer ainsi à la suite des éditeurs du *CIL* et de Annalisa Franchi De Bellis qui en a repris l'étude linguistique:

[Conle]g(ium) fidici[num / Fortuna]e P(rimigeniae) d(at) / [- - ?]⁸.

Il s'agit cependant du seul texte qui soit aussi explicite sur ce point. À Palestrina toujours, une inscription réalisée par les joueurs de *tibia* rappelle le don que ces derniers, désignés en tant que groupe au nominatif pluriel, ont réalisé en l'honneur de Fortuna *Primigenia*:

Tibicines F(ortunae) P(rimigeniae) d(onum) d(ant). / Curauerunt / L(ucius) Popili(us) L(uci) L(uci) l(ibertus) Phil(ippus?) / A(ulus) Selici(us) A(uli) l(ibertus) Gent(ius) / Philotimus Op(i)li - s(eruus) / Philotimus Opp(i)li - s(eruus)]⁹.

Bien que l'organisation collégiale n'apparaisse pas en toutes lettres il y a peu de raison de douter de son existence, tant la pratique consistant à désigner un ensemble d'individus par leur activité est courante au sein des formes associatives. Par ailleurs, le groupe avait délégué la responsabilité de réaliser le don à la divinité, une base gravée qui supportait très probablement une statuette dont trois points de fixation sont aujourd'hui encore visibles, à quatre de ses membres, une forme de délégation de la puissance d'agir collectivement qui n'est pas sans rappeler l'existence de hiérarchie interne aux structures associatives. Deux textes de *Praeneste*, gravés par des chanteurs d'une part et des joueurs de *tibia* et de lyre d'autre part, rendent explicite cette hiérarchie, puisqu'ils sont là encore

⁷ DEGRASSI 1971; COARELLI 1987; GRANINO CECERE 2000.

⁸ *CIL* I², 3063 (= EDR155374 [D. NONNIS]); *CMC* 071; FRANCHI DE BELLIS 2013, p. 173, tav. 5a-b.

⁹ *CIL* I², 3070 (= EDR121463 [D. NONNIS]); *CMC* 169, 170, 176, 200; FRANCHI DE BELLIS 2013, pp. 180-181, tav. 11A.

réalisés par une partie seulement des membres du groupe, les *magistri*, dont la présence atteste sans ambages de l'existence d'une structure associative:

[*Conlegium c]ant(orum) mag(istri) / [- - - Feid]enati L(uci) s(eruus) [- - - /- - -]*
*C(ai) s(eruus) Licinus / [- - - Men]opilu(s) Mersei C(ai) s(eruus) [- - -]*¹⁰.

D(onum) d(ant) tibi(cines) fidi(cines) / mag(istri) coirau(e)runt) / [-] Caili(us) P(ublii)
*l(ibertus) / [-] Sexstili(us) Sext(i) l(ibertus) / [- - -] l(ibertus) / [- - -]*¹¹.

Ce sont donc au total quatre collèges différents que les inscriptions de Palestrina et de Nemi mettent au jour, correspondant à trois pratiques musicales complémentaires. En effet l'inscription trouvée dans les environs du temple de Diane lors des fouilles de 1995 montre clairement que les *magistri* ont agi au nom d'un ensemble d'individus se désignant comme étant à la fois des *tibicines* et des *fidicines*. Il va de soi qu'il est impossible de jouer en même temps de la *tibia* et de la lyre, tout comme la difficulté à maîtriser l'une ou l'autre des techniques instrumentales exclut qu'un même homme ait pu être désigné par les deux spécialités musicales. Il faut donc reconnaître qu'à Nemi les *tibicines* et les *fidicines* s'étaient regroupés en une seule entité associative, là où dans les mêmes décennies, à la toute proche Palestrina, les musiciens composaient deux groupes professionnels distincts.

Un tel rapprochement, pour intéressant qu'il soit, n'est pas en mesure d'étonner. En effet, si la *tibia* est l'instrument-roi des rites de la religion publique («elle se faisait entendre dans les temples, entendre pendant les jeux, entendre dans la tristesse des funérailles», comme le synthétise Ovide dans un passage des *Fastes* sur lequel nous serons appelés à revenir¹²), la lyre apparaît près des autels dans la documentation latine à partir du II^e siècle a.C., sous l'influence d'un hellénisme de plus en plus présent dans la société romaine¹³. Plaute, dans l'*Epidicus* est le premier à témoigner de la présence d'un joueur de lyre au cours d'un sacrifice, certes privé¹⁴. Horace mentionne également l'usage de l'instrument lors d'un culte domestique¹⁵ mais fait plus largement

¹⁰ *CIL* I², 3059 (= EDR122548 [D. NONNIS]). Je suis le texte de l'*editio princeps*, reprise par DEGRASSI 1971, p. 11, n. 15, ainsi que FRANCHI DE BELLIS 2013, pp. 167-169. Cette dernière signale toutefois la possibilité d'un développement de la première ligne en [*d]ant* plutôt qu'en [*conlegium ca]nt(orum)*, retenue par David Nonnis pour la notice EDR. Les raisons de ce choix apparaissent dans la suite du développement.

¹¹ EDR129796 (D. NONNIS).

¹² Ov. *fast.* 6.659-660: *cantabat fanis, cantabat tibia ludis, cantabat maestis tibia funeribus*. Sauf mention contraires les textes et traduction cités sont ceux de la Collection des Universités de France.

¹³ Sur ce mouvement voir VENDRIES 1999, pp. 193-197.

¹⁴ PLAUT. *Epid.* 502-503: (...) *conducta ueni, ut fidibus cantarem seni, dum rem diuinam faceret*.

¹⁵ HOR. *carm.* 1.36, 1-3: *Et ture et fidibus iuuat placare et uituli sanguine debito custodes Numidae deos* (...). (Il m'est doux de satisfaire par l'encens, la lyre et le sang promis d'un veau les dieux gardiens de Numida).

de la lyre l'«amie des temples» dans ses *Odes*, par l'entremise d'une image rappelant la composition de l'instrument originellement formé d'une carapace de tortue: «(...) et toi, écaille, savante à résonner sous les sept cordes, toi qui n'avais jadis ni voix ni charme, mais qu'aiment aujourd'hui et la table des riches et les temples (...)»¹⁶. Il est significatif que l'on voit également apparaître le duo composé d'un *tibicen* et d'un *fidicen* sur la scène de recensement figurée sur le relief dit de Domitius Ahenobarbus, soit dans un contexte chronologique très proche des inscriptions de Palestrina et Nemi. Les deux musiciens sont sculptés tout près de l'autel sur lequel un sacrifice pour Mars est en train d'être réalisé, à proximité immédiate du dieu cuirassé¹⁷. D'un point de vue iconographique les deux *togati* servent de transition entre la scène du recensement à proprement parler et celle du *lustrum*: le corps du *fidicen* est orienté vers le soldat alors que celui du *tibicen* est tourné vers l'autel sacrificiel. Sur le plan rituel ils témoignent tant de la nécessité de la présence des musiciens pour la réalisation orthopraxique des rites que de la perméabilité du rituel romain à l'influence du monde grec aux tournant des II^e-I^{er} siècles a.C. En effet, si le *tibicen* semble avoir avant tout permis de masquer les bruits environnant qui auraient pu perturber la prononciation exacte des formules du sacrifiant – ce sont les *dirae obstrepentes* de Pline¹⁸ –, le joueur de lyre paraît en revanche avoir davantage satisfait des exigences esthétiques. Le fait qu'à la fin de la période républicaine et sous le Haut-Empire le terme *symphoniacus* soit utilisé pour désigner la combinaison d'un joueur de *tibia* et d'un instrumentiste à cordes, selon une hypothèse formulée en d'autres circonstances, éclaire en effet sous un autre jour cette alliance musicale, la plaçant sous les auspices de l'harmonie (*συμφωνία*)¹⁹. Quelques décennies plus tôt, lorsque les *tibicines* et les *fidicines* de Nemi firent don d'une base avec statuette à la Diane de Nemi le terme n'était pas encore forgé: rien d'étonnant à cela dans la mesure où il s'agit, avec l'inscription contemporaine de *Praeneste*, de la première apparition des joueurs de lyre dans l'épigraphie latine.

Malgré leur ancienneté ces deux inscriptions témoignent d'une pratique déjà solide de l'utilisation des *fidicines* lors des rites sacrificiels de la religion publique. Non seulement les *fidicines* étaient assez nombreux pour se constituer en collègue mais encore

¹⁶ HOR. *carm.* 3.11.5-6: *tuque testudo resonare septem callida neruis, nec loquax neque grata, nunc est diuitum mensis et amica templis (...).*

¹⁷ Musée du Louvre: LL 399.

¹⁸ PLIN. *nat.* 28.3.11: *uidemusque certis precationibus obsecrare susses summos magistratus et, ne quod uerborum praetereatur aut praeposterum dicatur, de scripto praeire aliquem rursusque alium custodem dari qui adtendat, alium uero praeponi qui fauere linguis iubeat, tibicinem canere ne quid aliud exaudiat utraque memoria insigni, quotiens ipsae dirae obstrepentes nocuerint quotiensue precatio errauit; sic repente extis adimi capita uel corda aut geminari uictima stante.*

¹⁹ VINCENT 2008; VINCENT 2016, pp. 169-172; VINCENT 2017a.

s'agissait-il d'une association au nombre de membres suffisamment important pour justifier une organisation avec des *magistri*. Deux noms sont préservés par le monument de Nemi dans son état actuel et la présence d'un troisième *magister* est suggéré par les traces de la partie supérieure des lettres *lib(ertus)* au niveau de ce qui était la cinquième ligne du texte, aujourd'hui disparue. Sans que l'on puisse avec certitude affirmer avec l'éditrice du texte, Maria Grazia Granino Cecere, que cette association avait quatre ou six responsables au titre d'une similitude avec la moyenne des structures associatives, du moins se satisfait-on du constat d'une multiplicité de magistrats. Les trois individus dont il est question étaient des affranchis, ce en quoi ils ne constituent pas une exception. À *Praeneste* ce sont bien quatre hommes qui présidaient aux destinées du collège de *tibicines*, deux affranchis et deux esclaves. En ce qui concerne les *cantores*, on retrouve le nom de trois individus, tous esclaves, agissant pour l'association en tant que *magistri*. Si une telle proportion d'esclaves n'est pas la norme parmi les membres des associations, et *a fortiori* les magistrats de ces dernières, leur présence n'a rien d'irrégulier²⁰. Avec cinq esclaves sur les sept noms conservés, les associations de musiciens de *Praeneste* forment donc un ensemble particulier, sans qu'il soit prudent d'aller bien plus loin dans l'interprétation sur ce point.

L'onomastique des individus est en revanche riche d'enseignements, comme l'avait déjà remarqué Attilio Degrassi. Elle conduit en effet à mettre en avant la dimension locale du recrutement de ces collègues: on trouve parmi les esclaves et affranchis musiciens honorant Fortuna des gentilices par ailleurs connus dans l'épigraphie de la cité libre, notamment par l'exercice de charges publiques, démontrant leur implantation à *Praeneste*. Ainsi des *tibicines* Lucius Popilius Phil[- -], affranchi de la *gens* Popilia dont un membre est connu par une inscription funéraire du III^e siècle a.C.²¹, Aulus Selicius Gentius, affranchi d'une *gens* connue localement par pas moins de six inscriptions antérieures ou contemporaines à la réalisation de la dédicace par les *tibicines*²². L'esclave Philotimus appartenait pour sa part à un Opilius, dont le gentilice est connu notamment par une inscription du III^e siècle a.C.²³, quand son homonyme était membre de la *familia* servile des Oppii, dont on possède pas moins de 16 inscriptions

²⁰ TRAN 2006, pp. 49-65 qualifie la présence des esclaves dans les associations comme très minoritaire. Elle n'en est pour autant pas exceptionnelle. Voir également la contribution de Bassir AMIRI dans le présent volume.

²¹ EDR000321 (M. GIOVAGNOLI). Une inscription postérieure (première moitié du II^e siècle a.C.), également découverte à Palestrina, contient le nom d'une Popilia: EDR107138 (C. IORIZZO).

²² EDR110895 (C. IORIZZO), EDR111689 (C. IORIZZO), EDR120737 (V. PETTIROSSI), EDR120739 (V. PETTIROSSI), EDR120746 (V. PETTIROSSI) et EDR120747 (V. PETTIROSSI).

²³ EDR160886 (D. NONNIS). Voir également EDR111180 (C. IORIZZO), du II^e siècle a.C.

remontant pour certaines au III^e siècle a.C.²⁴. Les noms des maîtres d'esclaves *cantores* peuvent donner lieu à la même remarque, l'un d'entre eux appartenant à la *gens* des Feidenati, connue par une inscription funéraire du II^e siècle a.C.²⁵ ainsi qu'un texte attestant l'accession à la préture de l'un des membres de la famille avant la refondation de la ville en tant que colonie par Sylla²⁶. Menopilus, esclave de Gaius Merseius, faisait quant à lui partie d'une *familia* qui avait donné à *Praeneste* un édile au tournant de la moitié du II^e siècle a.C., Marcus Mersieius²⁷. L'insertion des musiciens dans ces familles bien attestées localement importe, en ce qu'elle permet de soutenir l'hypothèse selon laquelle il s'agit de musiciens originaires de la cité. La proximité de *Praeneste* avec Rome, combinée avec l'importance du sanctuaire de Fortuna *Primigenia* aurait en effet pu conduire à supposer que ce soient des *tibicines* et des *cantores* de Rome, a priori plus nombreux étant donnée l'ampleur de leur cité d'origine, qui seraient venus à Palestrina pour honorer la déesse. On comprend bien en quoi leur onomastique locale ne permet pas de soutenir une telle hypothèse et conduit au contraire à voir dans ces hommes des membres d'associations prénestines, engagés dans les célébrations en lien avec le grand sanctuaire.

Ce constat pousse dès lors à déporter le questionnement et à s'interroger quant à une forme de rattachement de ces collègues au sanctuaire. Serait-ce en tant que desservants du culte de Fortuna *Primigenia* que les joueurs de *tibia* et de lyre, ainsi que les chanteurs, avaient offerts à la déesse qu'ils servaient une statuette et une base gravée? En d'autres termes y aurait-il une spécificité locale dans le culte des musiciens envers Fortuna *Primigenia*? Ou simplement en tant qu'intervenants dans les cultes de manière générale? Voire hors de tout rapport avec la nature de leur activité?

La première étape du questionnement oblige à une réflexion sur le rattachement des musiciens au temple, un phénomène pour lequel plaide l'exceptionnel regroupement au sein d'un même sanctuaire de toute la panoplie des professionnels du son dont pouvait disposer un culte. On a déjà vu le rôle et l'utilité des *tibicines* et des

²⁴ EDR108019 (C. IORIZZO), EDR112031 (C. IORIZZO), EDR120528 (V. PETTIROSSI). EDR120524 (V. PETTIROSSI) est datée de la deuxième moitié du III^e siècle a.C. mais la séquence onomastique du défunt, Marcus Oppius, fait état de son père Marcus et de son grand-père Lucius, ce qui permet de remonter au début du siècle. Pour les autres inscriptions d'Oppii antérieures ou contemporaines à celle à l'étude: EDR107780 (C. IORIZZO), EDR110900 (C. IORIZZO), EDR111181 (C. IORIZZO), EDR111182 (C. IORIZZO), EDR111183 (C. IORIZZO), EDR112327 (C. IORIZZO), EDR120521 (V. PETTIROSSI), EDR120522 (V. PETTIROSSI), EDR120523 (V. PETTIROSSI), EDR120524 (V. PETTIROSSI), EDR120525 (V. PETTIROSSI), EDR120526 (V. PETTIROSSI), EDR120527 (D. NONNIS).

²⁵ EDR120451 (V. PETTIROSSI).

²⁶ EDR163875 (D. NONNIS).

²⁷ EDR110716 (D. NONNIS).

fidicines dans les cultes de la religion publique romaine, auquel celui de la Fortuna de *Praeneste* ne dérogeait pas. Il est moins évident d'associer des *cantores* au culte, eux dont Carlotta Caruso a bien montré, à la suite d'une longue tradition historiographique, en quoi ils étaient avant tout nécessaires aux prestations théâtrales²⁸. La structure même du répertoire romain, alternant *diuerbia* et *cantica* soutenus par le jeu de la *tibia*, imposait sur scène, outre des musiciens de plus en plus présents au fil des décennies, des chanteurs susceptibles de donner de la voix là où l'acteur jouait par les mouvements de son corps, selon une dissociation que les Latins faisaient remonter à Livius Andronicus²⁹. Toutefois on ne saurait séparer radicalement dans le monde romain les représentations théâtrales des célébrations religieuses: que les premières soient intégrées au seconde est un fait clairement établi³⁰. À *Praeneste*, plus peut-être qu'en d'autres cités encore, cette jonction doit être prise en considération: la structure du sanctuaire telle qu'il faut la restituer à partir de la fin du II^e siècle a.C. liait strictement les représentations théâtrales au culte de Fortuna *Primigenia*³¹. L'organisation spatiale de l'édifice plaçait au sommet de la colline, à l'extrémité septentrionale du sanctuaire, la *tholos* abritant la statue de la déesse. Elle couronnait un vaste escalier formant une *cauea*, dont l'utilisation à des fins liturgiques, si elle n'est pas totalement garantie, peut-être supposée³². La forme du «théâtre-temple», indépendamment des polémiques maintenant anciennes soulevées par la publication du livre de John Hanson, rendait possible la célébration de jeux dans lesquels des *cantores* auraient eu leur place, et ce dans l'enceinte même du sanctuaire voué à la divinité de Palestrina³³. Supposer l'existence d'une «utilisation liturgique et/ou spectaculaire», pour reprendre les mots prudents de Pierre Gros³⁴, permet ainsi de mieux

²⁸ CARUSO 2008. Le raisonnement est notamment fondé sur l'approche de ZUCHELLI 1963.

²⁹ Rendu muet à force de jouer Livius Andronicus aurait délégué la voix à un *cantor*. Tite-Live montre ainsi la mise en place du trio *actor-tibicen-cantor* dès les premières années des jeux scéniques à Rome: (LIV. 7.2: *Liuius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet – id quod omnes tum erant – suorum carminum actor, dicitur, cum saepius reuocatus uocem obtudisset, uenia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis uigente motu quia nihil uocis usus impediabat* (Des années après, Livius, osa le premier, laissant les "saturae", lier sa pièce par une intrigue; comme il jouait naturellement aussi, ce qui était général à l'époque, ses propres œuvres, les rappels répétés du public fatiguèrent sa voix; il demanda la permission de placer devant le *tibicen* un jeune garçon chargé du chant, obtint satisfaction et, dit-on, put jouer les parties chantées avec beaucoup plus de force dans le geste, libéré qu'il était de l'usage de la voix). Voir également VAL. MAX. 2.4.4.

³⁰ *ThesCRA* VII, pp. 243-244.

³¹ Dans le Latium *Praeneste, Gabii* et *Tibur*: HANSON 1959; COARELLI 1987.

³² COARELLI 1987; GROS 2011, pp. 138-139 et 277. Doutes: TOSI 2003, p. 91.

³³ HANSON 1959, pp. 33-36 et part. 35 sur l'usage de la *cauea*.

³⁴ GROS 2011, p. 277.

comprendre l'insertion des *cantores* parmi les adorateurs de Fortuna, tout comme cela fournit une explication à l'abondance numérique de professionnels de la musique, notée précédemment. Il y avait, à Palestrina, un nombre important de *tibicines*, *fidicines* et *cantores*, regroupés en structures associatives, car l'organisation du culte de Fortuna *Primigenia*, avec les représentations théâtrales qu'appelaient la forme du sanctuaire, rendait nécessaire leur présence.

Le fait que des musiciens soient rattachés à un temple spécifique dans leur pratique professionnelle est attesté par les sources ailleurs qu'à Palestrina et Nemi, même si l'essentiel de la documentation est alors postérieure. Ainsi, une inscription urbaine datée du I^{er} siècle d.C., retrouvée près de la *Porta Salaria*, concerne deux musiciens en rapport avec le temple de *Mater Matuta* de la sixième région³⁵. Eucerus était *tibicen* dans ce temple; son épitaphe a été réalisée par un chanteur, probablement rattaché lui aussi au même lieu de culte³⁶. Le niveau de précision topographique fourni par cette inscription, comprenant la référence à l'une des quatorze régions augustéennes, est relativement rare. Il procède certainement de la volonté de distinguer ce temple de la sixième région du grand temple de *Mater Matuta* situé sur le *forum boarium*, c'est-à-dire dans la huitième région augustéenne³⁷. Eucerus, et probablement le chanteur qui entretenait avec lui une relation très personnelle, Iulius [- -]ilius, n'étaient donc pas rattachés au culte de *Mater Matuta* de manière générale, mais bien à ce temple de la déesse en particulier. La même argumentation peut être développée concernant Cn. Vergilius Epaphroditus, *magister odararius a Minerua Medica*, desservant donc explicitement le temple de Minerve sur l'Esquilin, près de la *Porta Praenestina*³⁸. On trouve également nombre d'indications topographiques dans les inscriptions des desservants de *Magna Mater*, comme dans celle de M. Aurelius Secundinus et M. Aurelius Augurinus, en lien avec le temple de Cybèle en son temple le plus pres-

³⁵ EDR072297 (G. CRIMI) (= CMC 094 et 116): *Delicius Matris Matutae VI reg(ionis) Eucerus hic situs est. Auletio cantor ubique / [- - ti]tulum fecit Iulius / [- -]ilius papati suo.*

³⁶ BRUUN 1996 suggère notamment de voir dans la précision *ubique* une abréviation pour *hic et ubique*, expression fréquente dans les graffiti, pour interpeller le lecteur et, souvent, lui souhaiter bonne chance. *Contra* BENZ 1961, p. 40, selon qui Eucerus était un musicien des rues, mais jouant plus particulièrement devant le temple de *Mater Matuta*. CARUSO 2008 semble refuser que les indications topographiques signifient un rattachement des chanteurs au culte mais l'accepte pour les autres musiciens (voir pp. 1426-1427).

³⁷ BRUUN 1996, p. 221. Cette inscription est la seule qui porte à notre connaissance l'existence d'un temple de *Mater Matuta* dans la sixième région, *Alta Semita*.

³⁸ EDR107467 (M. GIOVAGNOLI) (= CMC 223): *D(is) M(anibus). / Cn(aeus) Vergilius / Epaphroditus / magister odararius / a Minerua / Medica. Vixit annos / septuaginta et.* Pour une interprétation divergente de l'indication topographique, qui serait à prendre dans le sens d'une indication plus large, CARUSO 2008, pp. 1426-1427.

tigieux, sur le Palatin³⁹, ou encore celle de Ti. Claudius Glyptus, qui mentionne le *campus Caelimontanus*⁴⁰. À Ostie, la joueuse de tambourin Culcia Metropolis est qualifiée de *tympanistria utriusque portus*⁴¹, une indication topographique développée par M. Cutius Rusticus, *tibicen matris deum magnae portus Augusti et Traiani Felicis*⁴². On relèvera qu'un tel niveau de précision géographique n'avait de sens que dans le cadre des grosses communautés humaines, disposant de plusieurs lieux rattachés au même culte, comme à Rome et à Ostie. À l'inverse, dans les cités de plus petite taille, il n'était pas besoin de préciser outre mesure ledit rattachement. Lorsque les musiciens métroïques de Bénévent⁴³, d'*Aequum Tuticum*⁴⁴ ou de *Tergeste*⁴⁵ stipulent qu'ils sont

³⁹ EDR076344 (F. DE SANTIS) (= CMC 036): *D(is) M(anibus) / M(arcus) Aurelius Secundinus, (h)ymno(l)eg(us) / M(atris) d(eum) m(agnae) Idaeae Palatin(a)e fecit sibi / et Aur(elio) Augurino alumno suo / q(ui) b(ixit) ann(is) XVIII et Aurelio Principio, / fratris suo, et ceteris libertis lib(ertabusq(ue) posterisque eorum. Signum Laurentiorum. B(onis) b(ene).*

⁴⁰ CIL VI 9475 (= CMC 059): *Glypte benedict[e] / D(is) M(anibus) / Ti(berio) Claudio Glypto hymnologo de / campo Caelemonitano. Vixit annis / XXV me(n)sibus VIII. Felicit L(ucius) Ceionius Magnus fliastro / bene merenti / et Ti(berius) Claudius Chrysogon(us) / fratri pietissimo. Sur ces inscriptions et leur valeur topographique, en lien indubitable avec les lieux de cultes métrôïques de la capitale voir PAVOLINI 2015, part. pp. 366-373; PAVOLINI 2016a; PAVOLINI 2016b. Sur la fonction de chacun des desservants du culte de *Magna Mater*: VAN HAEPEREN 2011.*

⁴¹ EDR073440 (M. DE PAOLIS) (= CMC 084): *D(is) M(anibus) Culciae / Metropoli / tympanistriae / M(atris) d(eum) (Magnae) utriusq(ue) / portus.*

⁴² EDR148245 (R. MARCHESINI) (= CMC 086): *D(is) M(anibus) / Salonia Carpime / Saloniae Euterpe / sacerdoti M(atris) d(eum) m(agnae) port(us) Aug(usti) / et Traiani Felicis patronae / suae optimae bene merenti fecit et sibi et Salonio / Hermetis Salonio Dorae Salloniae Tertiae et eor(um) filis. / Pars dimidia inrantib(us) / laeua. // M(arcus) Cutius Rusticus / tibico (sic) M(atris) d(eum) m(agnae) Portus / Aug(usti) et Traiani Felicis / fecit sibi et Cutiae Thelodote et libertis lib(ertabusq(ue) posterisque eorum. Pars dimid(ia) ad dextra.*

⁴³ CIL IX, 1538 (= CMC 076): *Attini sacrum / et Mineruae Berecint(iae) / Concordia col(oniae) lib(erta) Ianuari[a] / c[y]mbal(istria) [l]oco secundo ob / criobolium factum M(atri) De(um) / Ma(gnae) tradentib(us) Septimio / Primitiuo augure et sac(erdotibus) / Seruilia Varia et Terentia / Elisuaniana sacerdotibus XVuir(alibus) / praeunte Mamio Secundo / haec iussu Matris Deum / in ara taurobolica duoldena cum uitula / crem(ata?) / sub die V idus Aprilis / Modesto II et Probo co(n)s(ulibus); EDR072969 (G. CAMODECA) (= CMC 191): *Col(l)egium tibicinum M(atris) d(eum) / [I]d(aeae?) mag(istri) curauerunt / M(arcus) Sabidi(us) M(arci) lib(ertus) C(aius) Atilius C(ai) lib(ertus) / Cn(aeus) Egnati(us) Cn(aei) s(eruus) Salanni(us) L(ucii) s(eruus); CIL IX, 1542 (= CMC 218): *Attini sac(rum) / et Mineruae / Paracentinae / Trebulana Iustina [t]ympanis / tr(ia) o[b] taurobol(ium) / tr(aditu)m a Seruii[l]ia [Va]ria sa[c(erdote)] / [prima] XI K(alendas) Aug(ustas). Sur la présence de Minerve dans ses inscriptions manifestement en lien avec le culte de *Magna Mater* voir les hypothèses d'identification de DUTHOY 1966.***

⁴⁴ EDR137932 (G. CAMODECA) (= CMC 232): *[- - - / - - -] + + + CH + [- - - / - - - in]nocenti femin(ae) / timpanistriae / Matris deum. / [O]pt(imae) con(iugi) Marcus / [b(ene)] m(erenti) f(ecit).*

⁴⁵ EDR007337 (F. MAINARDIS) (= CMC 199): *M(atri) D(eum) M(agnae). / Q(uintus) Publicius / Charito / sacerdos et / C(aius) Publicius / Hermes / aedituus / et / Secunda / cymbalistr(a).*

au service de *Magna Mater*, le niveau de précision est suffisant car leurs prestations musicales et culturelles ne pouvaient se dérouler qu'en un seul sanctuaire.

C'est dans une situation identique que se trouvent *Praeneste* et *Nemi*, cités pour lesquelles les inscriptions des musiciens ne fournissent pas de précision topographique. Le rattachement n'est pas exprimé par une formule spécifique, et pas même par un mot. Il ne fait guère de doute en effet que le développement *F(ortunae) P(rimigeniae)* dans les textes des *tibicines* et des *fidicines* doit bien être compris comme étant un datif, et non un hypothétique génitif qui aurait signifié l'attachement des musiciens à la déesse et à son sanctuaire⁴⁶. D'autres inscriptions utilisent en effet la même formule sans que l'on ait de raison de supposer que les professionnels qui en sont à l'origine soient particulièrement en lien avec le culte de la divinité. Ainsi des fabricants (ou conducteurs?) de chars pré-nestins, dont on ne voit guère quel service ils auraient pu rendre dans le déroulement du culte à *Fortuna*, et donc être considérés comme des desservants religieux, aussi mineurs soient-ils⁴⁷. Pourtant ces derniers font réaliser un don à la divinité par l'intermédiaire des magistrats de leur collège, selon un formulaire identique à celui des musiciens. Les dédicaces sont donc bien faites à la déesse et non par des collèges de professionnels qui lui seraient particulièrement attachés, du moins pas qui auraient souhaité exprimer par des mots un attachement qu'il faut supposer à défaut de le lire en toutes lettres.

Un tel constat doit conduire à resituer plus largement les textes des musiciens parmi l'ensemble des inscriptions votives datant de la même période découvertes à *Palestrina* et, dans une moindre mesure, à *Nemi*. Le recensement réalisé par *Attilio Degrassi* des inscriptions les plus anciennes en lien avec le culte de *Fortuna Primigenia* permet non seulement à l'auteur de proposer une datation précise de la construction du sanctuaire dans son état monumental dans la dernière décennie du II^e siècle a.C., mais également de présenter un état aussi complet que possible des individus ou groupes d'individus engagés dans le culte de la divinité par des dons attestés par l'épigraphie⁴⁸. La synthèse des dédicataires d'inscriptions est éloquente: outre les *tibicines*, les *fidicines* et les *cantores*, ce sont les *arcarii*, *cisiarii*, *centonarii*, *coqui atrienses*, *coronarii*, *fabri*, *fabri aerarii*, *lanii*, *fullones*, *latores*, *lecticarii*, *mercatores pequari*, *nummularii*, *scrutarii*, *sectores*, *uitores*, *eborarii* et *marmorarii* dont on trouve également trace dans les inscriptions des deux grands sanctuaires latiaux⁴⁹. Les musiciens et chanteurs ne furent pas les seuls à souhai-

⁴⁶ Voir *supra* nt. 8 et nt. 9.

⁴⁷ EDR118884 (D. NONNIS): *Cisariet Praenestinei F(ortunae) P(rimigeniae) d(onum) d(ant) / mag(istri) cur(auerunt) T(itus) Osenianus L(uci) l(ibertus) Licin(us) / M(arcus) Pompeius Feli(odorus) / ministrei Nicephorus C(ai) Talabarai s(eruus) / Nicephorus Mitrei*.

⁴⁸ DEGRASSI 1971; FRANCHI DE BELLIS 2013.

⁴⁹ DEGRASSI 1971, synthèse des pp. 11-17.

ter remplir d'offrandes un sanctuaire flambant neuf jugé par trop vide, pour reprendre l'hypothèse du savant triestin. Ils s'inscrivent au contraire dans une pratique regroupant bien d'autres collègues manifestant par-là l'expression d'une action rituelle collective.

Ainsi ce n'est donc pas avant tout en raison de leur service dans le déroulement des cultes de Fortuna que les musiciens firent réaliser un don à la déesse, mais bien parce qu'ils appartenaient au monde des artisans. Au même titre que les bouchers, les tourneurs d'ivoire ou les vanniers, les musiciens prénestins étaient inscrits dans des rapports sociaux qui se manifestaient par une vie religieuse collective. Bien que la documentation épigraphique soit moins riche à Nemi la même logique doit être appliquée aux *tibicines* et *fidicines* qui, réunis en collèges, participèrent à leur manière à la réfection du sanctuaire de Diane dans le dernier quart du II^e siècle a.C.⁵⁰.

Minerve et les musiciens

Un ensemble d'inscriptions d'origine urbaine enjoint à changer d'optique et à se concentrer sur les rapports entretenus par les collèges de musiciens avec Minerve. Trois monuments conservent des inscriptions votives en l'honneur de la déesse, réalisées par trois associations de musiciens, correspondant à trois spécialités musicales différentes. Il faut aborder la première avec prudence: il pourrait s'agir d'une dédicace à Minerve gravée par le collège des *fidicines*, mais cette identification repose sur le développement d'une lettre isolée par la dégradation du support. Le monument, découvert sur le Palatin, dans la zone du *paedagogium*, est aujourd'hui perdu⁵¹. La seconde, également perdue mais dont la lecture ne pose pas de problème, concerne une catégorie d'instrumentistes qui n'a pas encore été présentée: les *cornicines*⁵². Le collège de ces musiciens soufflant dans des grandes trompes de bronze recourbées aurait réalisé une dédicace à Minerve dans le courant du I^{er} siècle a.C. (selon l'orthographe du mot *conlegium*), en un lieu qui ne peut être identifié, étant donné la méconnaissance du contexte de découverte de l'inscription⁵³. Le troisième texte, conservé dans les magasins de la surintendance communale, appelle davantage de commentaires. Il s'agit d'un fragment de plaque de marbre

⁵⁰ GRANINO CECERE 2000, p. 37.

⁵¹ EDR134826 (S. MELONI) (= CMC 070): *Miner[uae] / sac[rum] / col[legium] f[idicinum?]*. Sara Meloni propose pour EDR le développement *f[abr(orum) tignariorum]*, excédant ainsi l'hypothèse émise par les rédacteurs du *CIL: f[abrorum]*.

⁵² EDR170504 (= CMC 069): *Miner[uae] / donum [dat] / conlegi[um] cor[nicin]um*.

⁵³ Sur ces musiciens, leur instrument et leur fonction dans la société romaine voir l'ouvrage de Cornua 2019 et plus particulièrement le chapitre de VINCENT 2019.

qui conserve trace des actions engagées par les magistrats quinquennaux du collège des *tibicines* de l'*Urbs*⁵⁴.

*[- -]jetus aed(iles) [cur(ules)] / [locum] dederunt. Con[l(egium)] / [tib]ic(inum)
Roman(orum) Miner(uae) d(ono) d(edit). / [M]ag(istri) quinq(ennales) coer(auerunt)
/ [- -]ttiedius P(ublii) f(ilius) Ser(gia) / [- -]Jusinius A(uli) l(ibertus) Philomusus /
[- -]ius C(ai) l(ibertus) Licinus.*

Les noms de trois d'entre eux expriment leur statut juridique, soit deux affranchis et un ingénu, ce dernier constituant une nouveauté par rapport à la documentation étudiée jusqu'à présent. Comme dans le cas des *cornicines*, l'orthographe *conlegium* conduit à supposer une datation relativement haute, au I^{er} siècle a.C. Le développement des deuxième et troisième lignes du texte a donné lieu à deux interprétations différentes. La première publication, dans les *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei* en 1973, signalée dans l'*Année épigraphique* de la même année, a proposé le développement *aed(iles) [cur(ules)] / [locum] dederunt con[l(egio)] / [tib]ic(inum) Roman(orum) Miner(uae) d(e)d(icato)*⁵⁵. Il s'agit de l'hypothèse encore privilégiée par Ilaria D'Oriente pour l'EDR, ainsi que par Francisca Feraudi pour l'*Epigraphic Database Heidelberg*, qui toutefois l'adjoint d'un point d'interrogation, également repris par Anne Daguet-Gagey dans son ouvrage sur les édiles⁵⁶. Ce signe de doute matérialise une autre hypothèse de développement, suggérée par Silvio Panciera en 1991, dans une note de bas de page relative à un autre texte des *tibicines*⁵⁷. Le savant italien doute de la précédente restitution et propose de lire pour ces mêmes lignes *aed(iles) [cur(ules)] / [locum] dederunt. Con[l(egium)] / [tib]ic(inum) Roman(orum) Miner(uae) d(ono) d(edit)*. Si le sens général de l'inscription ne s'en trouve pas bouleversé, il s'agit dans le détail de deux lectures dont les variantes sont au cœur du questionnement sur les pratiques religieuses des associations. L'hypothèse la plus retenue présuppose que le collège des musiciens était voué à Minerve, soit qu'il s'agisse d'une division du collège des *tibicines* romains bien attestés par ailleurs dans l'épigraphie, soit que ponctuellement ce dernier se soit estimé particulièrement lié à la divinité⁵⁸. La solution privilégiée par Silvio Panciera, sans nier le rapport entre Minerve et les *tibicines* puisque le collège se trouve placé en situation de dédicant vis-à-vis de la déesse, s'inscrit dans un formulaire plus courant d'expression du don. Elle mérite, à ce titre, toute l'attention et

⁵⁴ EDR075364 (I. D'ORIENTE) (= *CMC* 240, 249, 255).

⁵⁵ MALAVOLTA, RE, VASORI 1973, p. 139, n. 6.

⁵⁶ HD010241; DAGUET-GAGEY 2015, pp. 402-403.

⁵⁷ PANCIERA 1991, pp. 284-286, n. 43, nt. 114.

⁵⁸ VINCENT 2008.

doit à mon sens être préférée. En effet le développement en *d(e)d(icato)* est sans parallèle en ce genre de contexte. Si l'on peut recenser moins d'une trentaine de cas dans lesquels le développement des lettres *DD* en un dérivé du verbe *dedicare* fait sens, dans aucun il n'est question d'une communauté d'individus, sous une forme ou une autre, qui serait consacrée à une divinité. Il s'agit au contraire d'une abréviation bien connue pour *donum dat* (dans toutes ses déclinaisons): une simple logique statistique fournit donc un argument solide pour la lecture proposée par Silvio Panciera. Par ailleurs les deux lettres *D* semblent être séparées d'une marque d'interpunctation identique à celles que le texte montre en d'autres lignes⁵⁹. Ce signe fait donc également davantage penser à la séparation entre deux mots, comme en toutes les autres circonstances du texte, qu'à une abréviation interne au mot *dedicato*; il renforce l'argumentation dans le sens proposé par Silvio Panciera. En vertu de cette position, le collègue n'était donc pas voué à Minerve mais avait dédié un monument, probablement une statue reposant sur une base supportant l'inscription, posée sur une portion de sol public dont l'occupation avait été concédée par les édiles curules aux musiciens regroupés en association.

Bien que cette solution ait ma faveur il faut bien reconnaître que l'idée selon laquelle le collègue des *tibicines* était dédié à Minerve n'est pas sans logique. Certaines inscriptions déjà présentées démontrent ainsi combien des musiciens pouvaient exprimer leur attachement au culte d'une divinité comme une forme d'appartenance à ce dernier. Un texte funéraire de Bénévent conserve ainsi la formule *timpanistriae Matris deum* dans laquelle le génitif est sans ambiguïté⁶⁰. Dans le cas des *tibicines* et de Minerve, une telle 'appartenance' des musiciens à la divinité aurait eu un sens d'autant plus évident que les liens entre les musiciens et la déesse étaient particulièrement importants. Déesse de l'artisanat et des artisans par excellence, «déesse de mille arts»⁶¹, Minerve était également celle des musiciens, comme en attestent les trois inscriptions ici étudiées, et plus particulièrement encore des joueurs de *tibia* qui se trouvaient liés à elle par le récit étymologique d'invention de l'instrument. Ovide laisse la parole à Minerve quand, dans les *Fastes*, il est question de narrer cet épisode⁶²: elle aurait été la première à percer un tuyau de buis, puis à souffler dedans, inventant la *tibia*. Se rendant par la suite compte des effets esthétiques

⁵⁹ Observation faite sur photographie et non directement sur la pierre. Une marque volontaire arrondie peut être observée entre les deux lettres, plus rapprochée de la première. Elle paraît identique à celle qui suit le S de la ligne 1, le T de la ligne 2, qui marque l'abréviation de *quina(uennalis)* à la ligne 4 et ponctue la séquence onomastique du premier *magister* à la ligne 5, entre le S, le P et le F.

⁶⁰ EDR137932 (G. CAMODECA) (= CMC 232): [- - - / - - -] + + + CH +[- - - / - - - in]nocenti femin(ae) / timpanistriae / Matris deum. / [O]pt(imae) con(iugi) Marcus / [b(ene)] m(erenti) f(ecit).

⁶¹ Ov. *fast.* 3.817-834 (v. 833: *mille dea est operum*). L'expression de «déesse par excellence» des artisans est reprise de GRANINO CECERE 2001, p. 26.

⁶² Ov. *fast.* 6.695-708.

désastreux de sa pratique musicale sur son visage, elle aurait jeté le nouvel instrument, l'offrant involontairement au satyre Marsyas. Ce dernier en aurait tellement maîtrisé l'art qu'il n'aurait pas hésité à défier Apollon lui-même, provoquant alors sa perte par son *hybris*. Malgré cet épisode peu glorieux c'est bien Minerve qui revendique la maternité de l'instrument: «c'est moi qui ai inventé et lancé cet art musical: voilà pourquoi ses professionnels honorent mes jours de fête»⁶³. De fait, c'est une telle scène qui se trouve figurée sur un autel romain réalisé par les *ministri ludi secundi* d'une association que John D. L. Pearse a définitivement identifiée comme étant le *collegium fabrum tignariorum*⁶⁴. Bien que les musiciens ne soient pas concernés par le regroupement associatif, on constate la présence d'un *tibicen* en pleine action, sur la face principale de l'autel sculpté. Minerve est présente par l'intermédiaire d'une sculpture posée sur une base ronde, devant laquelle se déroule une cérémonie. À gauche deux desservants en tunique sont représentés; à droite un *togatus* regarde la statue, probablement en proposant de ses mains quelques offrandes à la divinité vers laquelle son corps est orienté; en arrière-plan se découpe la silhouette reconnaissable entre toutes d'un *tibicen* portant à sa bouche son instrument double. Le monument reprend tous les codes de la religion publique, y compris dans la figuration d'un *tibicen* lors du temps sacrificiel, bien qu'il s'agisse d'une cérémonie de nature privée puisque réalisée par une association professionnelle. Il n'est pas anodin que ce soit dans le cadre d'un rite honorant Minerve qu'on le retrouve, même si l'implication de joueurs de *tibia* dans les sacrifices privés est par ailleurs connue dans l'iconographie, notamment par la série des laraires vésuviens⁶⁵.

Au sein des *Fastes*, la justification par l'instrument du lien particulier unissant les *tibicines* à Minerve n'arrive toutefois que dans un second temps, au terme d'un développement consacré à la fête des petites *Quinquatries*, que le poète fait courir sur plus d'une soixantaine de vers soit bien plus que pour les cinq jours des grandes *Quinquatries* du mois de mars auxquelles la célébration estivale doit son nom⁶⁶. Il est alors question d'expliquer ce qui paraît être une tradition étonnante, un cortège urbain débridé des *tibicines*: «Pourquoi les joueurs de *tibia* errent-ils à l'aventure dans toute

⁶³ Ov. *fast.* 6.709-710: *Sum tamen inuentrix auctorque ego carminis huius: hic est, cur nostros ars colat ista dies.*

⁶⁴ EDR075876 (A. FERRARO); PEARSE 1975. Pour une description complète RYBERG 1955, pp. 88-89.

⁶⁵ FRÖHLICH 1991.

⁶⁶ Ov. *fast.* 3.809-850; Ov. *fast.* 6.651-710. Sur la dérivation de nom des grandes aux petites *Quinquatries* voir VARRO *ling.* 6.17: *Quinquatrus Minusculae dictae Iuniae Idus ab similitudine Maiorum, quod tibicines tum feriati uagantur per Urbem et conueniunt ad aedem Mineruae* (On a appelé les Ides de juin petites *Quinquatries* par analogie avec les grandes, parce qu'alors les joueurs de *tibia* en congé circulent dans la Ville et se rassemblent au temple de Minerve). Sur l'évolution de la durée des grandes *Quinquatries* et de la divinité en l'honneur de qui elles étaient réalisées: GRANINO CECERE 2001; CINAGLIA 2016.

la ville? Que signifient ces masques, ces longues robes?»⁶⁷. Les interrogations d'Ovide quant à l'origine de ce rite ne sont pas sans écho. Valère Maxime se penche également sur les origines d'une scène qu'il qualifie de *licentia*⁶⁸, tout comme Plutarque qui lui consacre la cinquante-cinquième de ses *Questions romaines*, sous le titre «Pourquoi permet-on aux ides de janvier aux aulètes de circuler dans la ville en portant des vêtements de femme?»⁶⁹. L'intitulé de la question plutarquienne exprime en partie les raisons de la quête étiologique qui semble avoir stimulé les auteurs, à la recherche d'un sens pour cette pratique rituelle⁷⁰. Le 13 juin – Tite-Live est le seul auteur faisant état de trois jours de célébration et Plutarque s'est trompé de mois⁷¹ –, donc, les *tibicines* réalisaient en l'honneur de Minerve un rite qui leur conférait une visibilité particulière, tant en raison de la centralité topographique des lieux dans lequel il prenait place, que par l'excentricité de sa pratique. Déguisés, portant masques et vêtements de femme, peut-être rendus exubérants par les vapeurs de l'alcool⁷², les *tibicines* parcouraient la ville, soufflant dans leurs instruments, chantant des vieux couplets sur de vieux airs, pour reprendre les termes des *Fastes*⁷³. Ce faisant ils interrompaient le fonctionnement régulier de la cité, important leur apparent dérèglement festif – apparent seulement car la célébration avait bien fait l'objet d'une autorisation – au milieu des pratiques quotidiennes: «L'association des *tibicines*, elle aussi, attire régulièrement sur elle, au forum, l'attention de la foule, quand elle mêle aux manifestations sérieuses qu'on organise en public ou en privé, des concerts qu'elle donne avec un masque sur le visage et des costumes bigarrés»⁷⁴.

⁶⁷ Ov. *fast.* 6.653-654: *Cur uagus incendit tota tibicen in Vrbe? Quid sibi personae, quid stola longa uolunt?*

⁶⁸ VAL. MAX. 2.5.4: *Inde tracta licentia*. Tite-Live l'utilise également pour décrire la divagation urbaine des *tibicines*, Liv. 9.30.10: *licentia per Urbem uagarentur*.

⁶⁹ PLU. *Moralia* 55. (trad. J. SCHEID 2012). Plutarque commet plusieurs erreurs chronologiques dans son récit, y compris dans la date du rite, dont les autres sources confirment qu'il se déroulait en juin et non en janvier.

⁷⁰ Sur la dimension étiologique des trois récits mentionnés, notamment par rapport à celui de Tite-Live (cf. *infra*), voir GIRARD 1973.

⁷¹ Liv. 9.30.10.

⁷² Le fait que les musiciens soient avinés est une précision rapportée par le seul Censorin dans la ligne qu'il consacre à ce rite au sein d'un paragraphe explicitant l'importance de la musique et plus particulièrement de celle des *tibicines* dans la vie religieuse (CENS. 12.1: *aut Quinquatribus minusculis, id est idibus Iuniis urbem uestitu, quo uellent, personatis temulentisque peruagari*).

⁷³ Ov. *fast.* 6.691-692: *Res placuit cultuque nouo licet Idibus uti et canere ad ueteres uerba iocosa modos*.

⁷⁴ VAL. MAX. 2.5.4: *Tibicinum quoque collegium solet in foro uulgi oculos in se conuertere cum inter publicas priuatasque serias actiones personis tecto capite uariaque ueste uelatum concentus edit*.

Ce passage de Valère Maxime intéresse ici car il exprime clairement combien l'organisation du rituel de juin était lié à l'association des joueurs de *tibia* et non à ces derniers en tant qu'individus: *tibicinum collegium*. Il y aurait donc là trace d'un rite spécifique aux joueurs de *tibia*, et plus spécifiquement encore, parmi eux à ceux qui appartenaient à un collège qui, comme pour toutes les associations privées au Haut-Empire, ne fit jamais l'objet d'une inscription obligatoire. Cette dimension collective, en lien avec le fonctionnement associatif, est fondamentale tant dans la célébration qui continuait à se dérouler les 13 juin dans les rues de Rome à l'époque impériale, qu'à son origine, dans l'événement qui fit que l'on accorda aux musiciens ce privilège.

L'épisode qui déclencha la création des petites *Quinquatries* est fameux, malgré la petitesse des gens qu'il concerne, pour paraphraser Tite-Live⁷⁵, et finalement assez bien connu par des sources qui se complètent au moins autant qu'elles divergent dans le détail. Les joueurs de *tibia*, estimant avoir subi une perte, quittèrent un jour Rome en signe de protestation. Ils trouvèrent refuge dans la cité voisine de *Tibur*. Leur absence révéla aux Romains l'importance de leur place dans le fonctionnement civique quotidien. En effet, sans eux aucune communication rituelle efficace entre les dieux et la cité ne pouvait avoir lieu. Face au refus obstiné des *tibicines* de réintégrer la Ville, ces derniers furent ramenés par la ruse. Un complice des Romains fit boire les *tibicines* plus que de raison, puis les plaça, ivres morts, dans un chariot qui les ramena là où leur absence se faisait cruellement sentir. Réveillés sur le forum, les musiciens acceptèrent de rester et de reprendre leur fonction. Ils obtinrent notamment en compensation le droit de déambuler en ville en une cérémonie enregistrée dans les fastes sous le nom de *Quinquatries*, en écho à la fête du mois de mars également vouée à Minerve, leur divinité de prédilection.

Au même titre que les célébrations postérieures, l'exil à *Tibur* semble avoir fait l'objet d'un consensus au sein des musiciens concernés, qui partent «en corps constitué», selon l'analyse de Jean-Marie Pailler du texte de Tite-Live⁷⁶. Le collège des *tibicines* faisant partie des plus anciennes associations professionnelles reconnues par les Romains, il est fort probable qu'il faille le reconnaître derrière la décision du départ de Rome. Plutarque intègre effectivement les joueurs d'*aulos*, c'est-à-dire l'équivalent grec de la *tibia* latine, parmi les

⁷⁵ Tite-Live montre à deux reprises son mépris pour la catégorie d'individus que représentent les *tibicines*: au début d'une narration qu'il avoue répugner à réaliser n'était-ce qu'elle concerne le fonctionnement de la religion (9.30.5: *eiusdem anni rem dictu paruum praeterirem, ni ad religionem uisa esset pertinere*) puis dans la qualification du stratagème mis en place pour faire revenir à Rome les musiciens (9.30.7: *postquam perpelli nequibant, consilio haud abhorrente ab ingeniis hominum eos adgrediuntur*).

⁷⁶ PAILLER 2001, p. 344. Liv. 9.30.5: *uno agmine abierunt, adeo ut nemo in urbe esset qui sacrificiis praecineret*. Les autres auteurs se contentent de désigner les musiciens par le substantif de leur profession, au pluriel, comme il arrive toutefois qu'on le rencontre – dans les inscriptions il est vrai – pour désigner les membres d'un collège professionnel.

tous premiers collèges professionnels, fondés par Numa afin d'unifier la cité par la constitution de solidarités nouvelles⁷⁷. Bien qu'il ne soit pas question de chercher une exactitude chronologique dans cette mention, elle témoigne assurément de l'ancienneté de la considération accordée aux *tibicines*, aisément compréhensible au regard de leur fonction dans l'orthopraxie religieuse. C'est donc bien dans le cadre de leur regroupement professionnel que les musiciens choisirent l'exil tiburtin en signe de protestation – d'où la terminologie fréquemment rencontrée dans la littérature contemporaine de «grève des joueurs de flûtes», dans laquelle le concept de grève est tout aussi inexact que celui de joueur de flûte – quand, au cours de la censure d'Appius Claudius Caecus, les musiciens protestèrent formellement contre ce qu'ils considéraient comme une atteinte à leur privilèges acquis⁷⁸. La nature de ces derniers change suivant les auteurs: deux versions s'opposent, qui ne sont toutefois pas incompatibles. Selon Ovide, les musiciens auraient voulu signifier leur désaccord face à une décision s'approchant d'une réglementation somptuaire, limitant à dix le nombre de joueurs de *tibia* présents dans les cortèges funèbres⁷⁹. Il aurait, en réalité, été question que

⁷⁷ PLU. Num. 17: Τῶν δὲ ἄλλων αὐτοῦ πολιτευμάτων ἢ κατὰ τέχνας διανομὴ τοῦ πλήθους μάλιστα θαυμάζεται. τῆς γὰρ πόλεως ἐκ δυεῖν γενῶν, ὡσπερ εἴρηται, συνεστάναι δοκούσης, διεστώσης δὲ μᾶλλον καὶ μηδενὶ τρόπῳ μιᾶς γενέσθαι βουλομένης μηδὲ οἷον ἐξελείψαι τὴν ἑτερότητα καὶ διαφορὰν, ἀλλὰ συγκρούσεις ἀπαύστους καὶ φιλονεικίας τῶν μερῶν ἔχούσης, διανοηθεὶς ὅτι καὶ τῶν σωμάτων τὰ φύσει δύσμικτα καὶ σκληρὰ καταθραύοντες καὶ διαιροῦντες ἀναμιγνύουσιν, ὑπὸ μικρότητος ἀλλήλοις συμβαίοντα μᾶλλον, ἔγνω κατατεμεῖν τομὰς πλείονας τὸ σῦμπαν πλῆθος· ἐκ δὲ τούτων εἰς ἑτέρας ἐμβάλων διαφορὰς τὴν πρώτην ἐκείνην καὶ μεγάλην ἀφανίσαι ταῖς ἐλάττωσιν ἐνδιασπαρεῖσαν. ἦν δὲ ἡ διανομὴ κατὰ τὰς τέχνας, αὐλητῶν, χρυσοχόων, τεκτόνων, βαφέων, σκυτοτόμων, σκυτοδεψῶν, χαλκίων, κεραμίων. τὰς δὲ λοιπὰς τέχνας εἰς ταῦτ' συναγαγὼν ἐν αὐτῶν ἐκ πασῶν ἀπέδειξε σύστημα. (De toutes ses institutions sociales, la plus admirée est la division du peuple selon les métiers. La ville semblait, je l'ai dit, composée de deux nations, ou plutôt déchirée en deux nations qui ne voulait en aucune manière s'unifier ni laisser effacer la différence qui les séparait et produisait entre le deux des heurts et des querelles interminables. Or, Numa, considérant que, lorsque des corps sont durs et difficiles, par nature, à mélanger, on les brise et on les divise en morceaux pour les amalgamer et qu'ainsi réduits en petits éléments, ils s'accordent mieux entre eux, résolu de faire de même, de pratiquer de nombreuses coupures dans la masse du peuple et, mettant entre les groupes des différences nouvelles, de faire ainsi disparaître cette première et grande différence, en l'éparpillant entre les plus petites. Il répartit donc le peuple dans les divers métiers de flûtiste (αὐλητῶν), orfèvres, charpentiers, teinturiers, cordonniers, corroyeurs, forgerons et potiers. Quant aux autres métiers, il les réunit tous en un seul bloc et forma de tous une corporation unique).

⁷⁸ La date de 311 a.C. est retenue pour l'exil des *tibicines* mais, en raison de l'emploi par Tite-Live de l'expression *a proximis censoribus*, l'année exacte où prirent place lesdites restriction est bien moins évidente à déterminer. Pour l'approche chronologique la plus détaillée voir PALMER 1965, ainsi que HUMM 2005, pp. 496-473 et BUCHET 2010. Comme le rappelle justement DUMÉZIL 1973, p. 185, Plutarque se trompe d'Appius Claudius en mettant à l'origine de l'épisode de l'*decemvir consulari potestate*: il confond les homonymes, censeur et *decemvir*, qu'un siècle sépare. L'abréviateur de Valère Maxime, Nepotianus, commet lui aussi une erreur en attribuant l'origine de l'épisode à une décision du Sénat (*per senatus consultum*).

⁷⁹ Ov. *fast.* 6.663-664.

de revenir à ce qu'autorisait la loi des XII Tables, si l'on en croit ce que dit Cicéron⁸⁰. Tite-Live, repris par Valère Maxime, donne comme raison la décision des censeurs de retirer un antique privilège accordé aux *tibicines*⁸¹. Il aurait alors été question de leur interdire de procéder au banquet dans le temple de Jupiter, privilège qu'ils détenaient de toute antiquité, selon l'annaliste⁸². Plutarque, lui, se contente de mentionner l'abrogation «de grands honneurs que le roi Numa leur avait conférés en raison de leur piété pour tout ce qui touchait le divin»⁸³, ce qui renvoie de nouveau à la dimension associative de ces-dits privilèges qu'il est tentant d'identifier au moins en partie avec la possibilité d'un banquet dans le temple de Jupiter exprimée par Tite-Live.

Ce n'est pas ici le lieu de revenir sur le choix de *Tibur* comme lieu d'exil par les musiciens, tant d'un point de vue politique que religieux⁸⁴. En revanche il convient d'insister, au prix d'un détour dans la réflexion sur les rapports entre les musiciens et Minerve, sur la permanence des relations entre cette cité et les *tibicines romani*. De manière générale Rome et *Tibur* semblent avoir possédé un horizon sacré commun, ce que manifeste notamment le fait qu'il y ait eu des Vestales dans l'ancienne Tivoli, comme il n'y en avait que dans les cités les plus liées à Rome dans les récits des origines (*Bovillae*, *Lavinium*, *Alba Longa*)⁸⁵. Deux inscriptions tiburtines confirment que les *tibicines*, agents rituels de la tradition ancestrale par excellence, participaient également à la définition de ce paysage religieux unissant les deux cités. L'état de conservation de la première, base de pierre emmurée dans une rue de Tivoli et dont la face principale est aujourd'hui illisible, permet seulement d'attester l'activité épigraphique à *Tibur* d'un *magister quinquennalis* de l'association des *tibicines* de Rome, dont le *cognomen* était probablement Panerotianus ou Synerotianus⁸⁶.

[- -]V+[- -] / [..]nerotianu[s] / [ma]gister q(uin)q(uennalis) [col]legi tibic(inum)
[R]omanorum [q]ui sacris / public(is) / [praesto sunt].

⁸⁰ Cic. *leg.* 2.23.59.

⁸¹ Liv. 9.30.5; Val. Max. 2.5.4.

⁸² Il s'agit de la seule raison retenue par RÜPKE 1995, p. 258 qui lie cet épisode à la réforme du calendrier par Appius Claudius Caecus.

⁸³ Plu. *Moralia* 55.

⁸⁴ On se référera sur ce point aux analyses de PALMER 1965; MASSA-PAIRAULT 1985 et surtout en dernier lieu de BUCHET 2010; BUCHET 2015, avec un intéressant retournement de perspective du point de vue tiburtin.

⁸⁵ EDR073163 (G. ALMAGNO), EDR129911 (C. RICCI), EDR173309 (G. ALMAGNO); GRANINO CECERE 2003, pp. 80–81.

⁸⁶ L'inscription a été publiée par GRANINO CECERE 2003 (reprise dans *AE* 2003, 573 = *CMC* 250).

La formulation conduit à proposer un *terminus post quem* correspondant au règne d'Auguste⁸⁷. Si la nature du support rend possible l'hypothèse d'une inscription votive, la perte des premières lignes du texte ne permet pas d'aller plus loin dans l'identification de la divinité que ce magistrat de l'association des *tibicines* de Rome avait honorée dans la cité tiburtine. Hercule serait un bon candidat, pour d'évidentes raisons de topographie religieuse. C'est à lui qu'était dédié le grand sanctuaire de l'ancienne Tivoli, que les vestiges actuels permettent de dater des dernières décennies du II^e siècle ou du début du I^{er} siècle a.C.⁸⁸. La présence dans ce sanctuaire d'un théâtre en avant du temple en lui-même aurait d'ailleurs pu fournir aux *tibicines* une raison de participer à des *sacra* pour lesquels ce sont les musiciens de la proche capitale qui seraient intervenus et non, comme à *Praeneste*, des joueurs de *tibia* locaux⁸⁹. L'hypothèse récemment émise par Élisabeth Buchet selon laquelle l'épisode des *Quinquatries* fossiliserait une pratique de théâtre rituel tiburtine qui aurait été ensuite transférée à Rome renforce effectivement l'idée d'une communauté sur ce point entre les deux cités⁹⁰. Toutefois, comme le reconnaît l'auteure elle-même, cette nouvelle idée ne va pas sans poser un certain nombre de questions, dont l'absence finale d'Hercule dans les textes rapportant le rituel des *Quinquatries*, au profit de Minerve. Cette dernière pourrait donc tout autant correspondre à la divinité honorée à Tivoli par le *magister* des *tibicines* de Rome.

Cependant un autre texte épigraphique incite à la prudence. On doit le rapprochement des deux fragments qui le composent à Maria Grazia Granino Cecere⁹¹. Ainsi assemblé le texte, également gravé sur une base de pierre, révèle qu'il fut rédigé par des magistrats quinquennaux de l'association des joueurs de *tibia* de la capitale, en l'honneur de deux divinités, *Mens Bona* et *Salus* pour lesquels des statues furent sculptées⁹²:

⁸⁷ En raison de la présence de la formule *qui sacris publicis praesto sunt*, écrite en toute lettres probablement car n'étant pas aussi connue des lecteurs tiburtins que des romains, selon la supposition de Maria Grazia Granino Cecere. Voir le raisonnement dans VINCENT 2016, pp. 323-326.

⁸⁸ COARELLI 1987, pp. 85-112.

⁸⁹ L'identification de la *cauea* devant le temple comme une partie d'un édifice théâtral est rendue beaucoup plus claire qu'à Palestrina par l'inscription EDR173443 (G. ALMAGNO), par lesquels les *quattuorviri* célèbrent notamment la réalisation de la *porticus pone scaenam*, terme sans ambiguïté. TOSI 2003, pp. 306-308; BUCHET 2015, p. 226.

⁹⁰ BUCHET 2015, pp. 204-222.

⁹¹ GRANINO CECERE 2003. Le rapprochement de ces deux monuments aujourd'hui perdu se fait sur la base de la mention chez l'antiquaire tiburtin Marco Antonio Nicodemi d'une frise représentant des licteurs couronnant le champ épigraphique de l'inscription *CIL* XIV, 3564.

⁹² EDR173780 (G. ALMAGNO), complété par *ibidem* (= *CMC* 021 et *CMC* 044).

[Col- ou Con]leg(ium) teibeic(inum) Ro[manorum], / Menti Bonae, Saluti. // Q(uintus) Caecilius Q(uinti) l(ibertus) Philadelphus / P(ublius) Aquillius P(ublili) l(ibertus) Dacus / mag(istri) quinq(ennales) ex pec(unia) con(lata) f(aciendum) c(urauerunt) / idemque signum dedicarunt.

Comme il est fréquent dans les inscriptions associatives, les deux magistrats, deux affranchis, agirent au nom de l'ensemble de l'association, notamment d'un point de vue financier. C'est donc bien la totalité des *tibicines* romains, du moins tous les membres de l'association, qui intervenaient dans le paysage religieux de *Tibur*, en faveur de divinités relativement mineures. Le début catastrophique de la deuxième guerre punique conduisit à l'introduction à Rome du culte de *Mens*, suite à la défaite du lac Trasimène. La consultation des livres sibyllins commanda l'érection sur le Capitole d'un temple consacré à la vertu de sagacité divinisée, édifice dédié le 8 juin 215 par le préteur Titus Otacilius Crassus⁹³. Par la suite le culte de la divinité connut une évolution, notamment vers la figure de *Mens Bona*, divinité de l'équilibre psychique, de la santé mentale, le plus souvent honorée par des esclaves et des affranchis – comme dans le cas tiburtins –, selon les observations de Mario Mello⁹⁴. Son appariement avec *Salus*, divinité de la santé physique, fait donc sens pour former une dédicace complète en faveur de la santé et du bien-être en général, *Salus* dont le temple à Rome fut consacré en 302 a.C. par le dictateur C. Iunius Bubulcus après un vœu qu'il avait fait lors de son consulat en 311, l'année même de l'exil des *tibicines*⁹⁵.

On ne peut qu'avancer avec grande prudence dans la compréhension du choix opéré par les *tibicines* d'honorer ce couple de divinités qui apparaissent ensemble dans l'énumération de ces «forces qui ne peuvent avoir été administrées que par un dieu», pour reprendre les mots que Cicéron place dans la bouche du stoïcien Balbus⁹⁶. Une première solution pourrait être avancée hors du cadre musical ou du rôle religieux des musiciens, en fonction de la composition sociale du collège des *tibicines*. Sur les 40 *tibicines* membre d'un collège dont l'épigraphie a conservé le nom, 25 sont des affranchis, six des ingénus, cinq hommes présentent un statut légal incertain et trois sont des esclaves⁹⁷. Bien que les ingénus ne soient pas rares, une majorité de ces musiciens appartenaient donc aux strates affranchies et serviles qui étaient, semble-t-il, davantage enclines à honorer les divinités de la santé. Un autre cadre interprétatif a été prudemment avancé par Maria Grazia

⁹³ Ov. *fast.* 6.241-248; Liv. 22.9.1 et Liv. 23.31.9. Le temple de *Mens* fut érigé parallèlement à celui de Vénus *Erycina*, toujours selon les prescriptions des livres sibyllins, BITTO 1977.

⁹⁴ MELLO 1968, pp. 93-94 et 100-101.

⁹⁵ Liv. 9.43.25; Liv. 10.1.9. GUITTARD 2016.

⁹⁶ Cic. *nat. deor.* 2.23.61.

⁹⁷ VINCENT 2016, pp. 289-290.

Granino Cecere, qui inscrit son hypothèse dans le rite des petites *Quinquatries*: les musiciens auraient peut-être souhaité honorer à *Tibur* les divinités qui signifiaient le retour à l'état d'équilibre après l'épisode de dérégulation en lien avec l'exil à *Tibur*⁹⁸. Enfin une troisième piste est indirectement entrouverte par Francesca Cenerini dans un article consacré à une autre dédicace à *Mens Bona*: l'auteure envisage que *Mens* et Minerve soient des divinités proches, notamment en raison d'une étymologie qui les unirait⁹⁹. Faudrait-il donc voir dans la dédicace à *Mens Bona* et *Salus* une référence à Minerve? Cette solution, reposant sur un lien par le verbe *memorare* et soutenue dans les sources seulement par un passage d'Arnobé, paraît bien fragile¹⁰⁰. Il n'est cependant pas besoin de passer par elle pour réintégrer les joueurs de *tibia* dans des rapports privilégiés avec la divinité honorée lors des *Quinquatries*. Le simple fait que *Tibur* soit la seule cité hors de Rome dans laquelle on ait à ce jour trouvé trace d'une action collective du collège des *tibicines* de la capitale suffit à mettre en avant la spécificité des rapports entre les deux cités, probablement ancrée dans l'épisode fondateur de l'exil de 311. Pour cette raison il semble raisonnable de supposer avec Maria Grazia Granino Cecere que l'association des *tibicines* romains devait disposer à *Tibur* d'un espace qui lui était réservé: soit une zone ouverte dans laquelle aurait été située toutes les bases avec statues offertes par l'association, soit un petit édifice fermé dans lequel les musiciens auraient pu se rassembler lors de leur venue dans la cité.

En effet si aucun témoignage ne spécifie formellement que les *tibicines* romains se rendaient régulièrement à *Tibur*, un faisceau d'indices permet de le supposer. On ne pense pas seulement aux deux inscriptions mais également au déroulement de la cérémonie des *Quinquatries* minuscules qui prenait la forme d'un déplacement collectif des musiciens dans le tissu urbain, une déambulation bien plus qu'une procession régulièrement ordonnée, si l'on en croit les termes utilisés par les auteurs latins. Tite-Live utilise le verbe *uagare* pour décrire leur déplacement, introduisant l'idée d'un mouvement erratique et sans ordre¹⁰¹. On a cependant déjà relevé le mépris qu'il

⁹⁸ GRANINO CECERE 2003, pp. 81-82.

⁹⁹ CENERINI 1986, pp. 111-112. Hypothèse rapidement évoquée dans MEILLET, ERNOUT 1959, p. 404.

¹⁰⁰ ARNOB. *nat.* 3.31: *Eandem hanc alii aetherium uerticem et summitatis ipsius esse summam dixerunt, memoriam nonnulli, unde ipsum nomen Minerua quasi quaedam Meminerua formatum est.*

¹⁰¹ LIV. 9.30.10: *Tunc concursus populi factus, impetratoque ut manerent, datum ut triduum quotannis ornati cum cantu atque hac quae nunc sollemnis est licentia per urbem uagarentur, restitutumque in aede uescendi ius iis qui sacris praecinerent.* (Il leur fut accordé de se promener chaque année, durant trois jours, par la ville, en chantant et en se livrant à cette joie licencieuse qu'ils font éclater encore aujourd'hui. On leur rendit aussi le droit de prendre part aux banquets dans le temple du dieu, toutes les fois qu'ils joueraient pendant les sacrifices).

éprouvait pour le genre d'hommes qu'étaient les musiciens et peut avoir trouvé dans ce terme une nouvelle manière de les déprécier. Le même mot est toutefois utilisé par Ovide dès la ligne introductrice de l'épisode, ainsi que par Varron¹⁰². Comme il a été vu, Valère Maxime signale pour sa part que la célébration des musiciens se mêlait aux activités quotidiennes des citoyens qui n'étaient en rien à l'arrêt le 13 juin: il s'agissait là d'un *lusus*, pour reprendre son mot, consistant à introduire volontairement une perturbation rituellement tolérée dans le cours régulier de la vie de la cité; un carnaval pour employer un terme contemporain¹⁰³.

Bien que les auteurs anciens laissent ouvertement apparaître une forme de souplesse dans le déplacement des musiciens, ils conservent également la trace de points de repères fermes qui permet de supposer qu'il existait un parcours régulier – et, pour quoi pas, signifiant – pour ce déplacement. Les sources nous obligent sur ce point à travailler à l'envers, dans la mesure où seul le point d'arrivée est clairement explicité par Varron: «On a appelé les ides de juin petites *Quinquatries* par analogie avec les grandes, parce qu'alors les *tibicines* en congé circulent dans la Ville et se rassemblent au temple de Minerve»¹⁰⁴. Ainsi mentionné sans plus de précision, l'*aedes Minervae* dont il est question doit correspondre au temple situé sur l'Aventin. Il s'agit en effet du plus ancien lieu de culte dédié à la divinité, connu qui plus est pour abriter le siège de collègues comme celui des scribes et des acteurs¹⁰⁵. Par ailleurs le lieu dédié à *Minerva Capta*, sur le Célius, qui abritait la fin de la procession des grandes *Quinquatries* et aurait donc pu, étant donné le rapport entre les deux célébrations, avoir la même fonction le 13 juin, n'est pas un *aedes* – terme choisi par Varron – mais un simple *delubrum*¹⁰⁶. Que l'*aedes Minervae* accueille la fin de la déambulation des musiciens a conduit Jean-Marc Flambard à situer l'ensemble du parcours dans la topographie des lieux de cultes de la déesse, une hypothèse qui fait sens sans toutefois être soutenue par aucune source narrative¹⁰⁷. Ainsi, avant de conclure leur procession carnavalesque

¹⁰² OV. *fast.* 6.663: *Cur uagus incedit tota tibicen in Urbe?* (Pourquoi les *tibicines* errent-ils à l'aventure dans toute la ville?); VARRO *ling.* 6.17.

¹⁰³ VAL. MAX. 2.5.4: *Quibus et honos pristinus restitutus et huiusce lusus ius est datum.* (On leur rendit les honneurs dont ils jouissaient précédemment et en même temps on leur accorda d'organiser le jeu dont nous parlons).

¹⁰⁴ VARRO *ling.* 6.17: *Quinquatrus Minusculae dictae Iuniae Idus ab similitudine Maiorum, quod tibicines tum feriati uagantur per Urbem et conueniunt ad aedem Minervae.*

¹⁰⁵ FEST. p. 423L: *in Auentino aedis Minervae in qua liceret scribis histrionibusque consistere ac dona ponere.* LTUR III, s.v. *Minerva, aedes (Aventinus)*, p. 254 (N. VENDITELLI).

¹⁰⁶ OV. *fast.* 3.835-838: *Caelius ex alto qua mons descendit in aequum, hic ubi non plana est sed prope plana uia, parua licet uideas Captae delubra Minervae, quae dea natali coepit habere suo.*

¹⁰⁷ FLAMBARD 1987.

dans le temple de Minerve sur l'Aventin les musiciens auraient pu passer soit aux abords de la chapelle de la déesse sur le Célius, déjà mentionnée, soit près de l'*aedes Mineruae in foro transitorio*, à partir de la période flavienne évidemment. Enfin, dès le début de leur procession, les *tibicines* auraient défilé devant le temple de *Minerva Medica* sur l'Esquilin. Séduisant, ce parcours inscrit dans la topographie minervienne de la ville repose en partie sur des suppositions et en partie sur des faits auxquels il convient de s'accrocher.

Toujours en remontant le trajet depuis son point d'arrivée, le temple de Minerve sur l'Aventin, il apparaît que le lieu le plus solidement attesté correspond au *forum romanum*. D'une part il est possible de le deviner comme étant l'espace accueillant les «manifestations sérieuses»¹⁰⁸ que venaient perturber les irruptions sonores des *tibicines* en fête. Si d'autres lieux pouvaient prétendre héberger des moments importants et sérieux de la vie politique, judiciaire ou économique de la cité, le forum était assurément celui qui, tant à la période républicaine qu'impériale les abritait par excellence. C'est d'ailleurs bien là que le récit d'origine des *Quinquatrus minusculae* situe la résolution du conflit opposant les musiciens et la Cité. Faute de réussir à faire revenir les exilés par la discussion, les magistrats romains eurent recours à la ruse: avec l'aide d'un soutien tiburtin les musiciens furent copieusement avinés au cours d'un banquet, tant et si bien qu'ils sombrèrent dans l'alcool et le sommeil, furent mis dans un chariot couvert qui les ramena nuitamment à Rome, où ils se réveillèrent, selon Ovide, au milieu du forum¹⁰⁹. D'autre part, outre ces deux passages qui placent le forum au cœur du récit étimologique, une inscription contenant le nom de dix magistrats du *collegium tibicinum qui sacris publicis praesto sunt* abonde dans le même sens. Découverte en 1873 sur le forum, près des Rostres où elle est encore conservée aujourd'hui, puis complétée en 1910 par un fragment repéré devant la *basilica Aemilia*, l'inscription est gravée sur une base de marbre de grande taille¹¹⁰.

Ma[g(istri)] quinq(uennales) / c[oll(egi)] teib(icinum) Rom(anorum) qui / s(acris) p(ublicis) p(rae)sto s(unt) f(ec(erunt)) Iou(i) Epul(oni) sac(rum) / [- - -]ius C(ai) l(ibertus) Saluius / [- - -]us C(ai) l(ibertus) Nestor / [- - -]us C(ai) l(ibertus) Staius / [- - -]ius M(arci) l(ibertus) Baro / [- - -] M(arci) l(ibertus) Lucumo / [- - -]us C(ai) l(ibertus) Alexan[der] / [- - -]us L(uci) l(ibertus) Philom[usus] / [- - -] Q(uinti) l(ibertus) Nico / [- - -] L(uci) l(ibertus) Rufus / [- - -]us L(uci) l(ibertus) Nicoma[chus].

¹⁰⁸ VAL. MAX. 2.5.4: (...) *cum inter publicas priuatasque serias actiones personis tecto capite uariaque ueste uelatum concentus edit.*

¹⁰⁹ OV. *fast.* 3.684: *in medio plaustra fuere foro.*

¹¹⁰ EDR135265 (S. MELONI) (= CMC 239, 241-243, 245-247, 252-254).

L'orthographe *teib(icinum)* conduit à une datation relativement haute, probablement de la fin de la période républicaine ou au début du Principat¹¹¹. Il s'agit d'une dédicace réalisée par l'association, représentée par ses dix (ou dix de ses?) magistrats quinquennaux, tous affranchis, en l'honneur de Jupiter *Epulo*. Il n'est donc pas que l'emplacement de découverte de l'inscription qui la rapproche des petites *Quinquatries*, mais également l'épithète accolée à la divinité. On se rappellera en effet que parmi les griefs avancés par les auteurs pour justifier le départ des musiciens se trouve le fait d'avoir été privés de leur antique privilège de pouvoir banqueter avec Jupiter. Or leur retour contraint et forcé dans la cité se solda, si l'on en croit Valère Maxime, par le renouvellement de cette possibilité qui leur était laissée, très probablement le jour de la célébration de leur importance dans le fonctionnement religieux, le 13 juin¹¹². La transparence de l'épithète *Epulo*, qui se rapporte au banquet et plus particulièrement au banquet sacrificiel, ne laisse planer que peu de doute quant à la référence¹¹³: si le Jupiter des *tibicines* du I^{er} siècle a.C. est *Epulo* c'est bien que les musiciens commémoraient le dieu avec lequel ils avaient reçu le privilège de banqueter. Il faut donc supposer que la divagation urbaine des souffleurs de *tibia* comprenait une étape importante, sur le Capitole, devant le temple de Jupiter et non loin de la *cella* de Minerve, étape qui voyait se dérouler le banquet des *tibicines*, manifestation rituelle et reconnaissance par la Cité de l'ancienneté tout comme de l'importance de leur rôle dans le fonctionnement de la religion publique. Le 13 juin, jour des Ides traditionnellement sous l'influence de Jupiter, les *tibicines* honoraient Minerve mais banquetaient avec Jupiter, non loin de la demeure de la déesse palladienne, signifiant clairement l'intrication, tant dans le temps que dans l'espace, des honneurs voués aux deux divinités. Ce banquet, tout comme la déambulation carnavalesque, était le fruit d'une action collective. La formulation de l'inscription découverte sur le forum est sans ambiguïté sur ce point: elle résulte de la décision non pas d'individus musiciens mais bien du collègue des *tibicines* dans son ensemble, et plus encore d'un collègue qui, à ce stade de son existence, a obtenu de pouvoir signifier sa participation aux rites religieux dans sa titulature-même par les termes *qui sacris publicis praesto sunt*¹¹⁴.

¹¹¹ *Contra* Sara Meloni, rédactrice de la notice EDR qui propose une datation très tardive de la deuxième moitié du II^e siècle d.C. ou première moitié du III^e siècle d.C., sur la base de la paléographie.

¹¹² Valère Maxime donne l'interdiction «de tenir au temple de Jupiter le banquet qu'ils avaient fait si souvent conformément à leur antique tradition (*uetiti in aede Iouis, quod prisco more factitauerant, uesci*)» comme raison à l'épisode de l'exil et conclut sa narration par les mots suivants: «On leur rendit les honneurs dont ils jouissaient précédemment (*Quibus et honos pristinus restitutus*)». On trouve la même construction chez Liv. 9.30.5 et 10.

¹¹³ MEILLET, ERNOUT 1959, p. 198. VAL. MAX. 2.1.2 décrit *Iouis epulo*. On retrouve le même Jupiter *Epulo* honoré par les *calatores* dans une inscription datée du règne de Nerva: EDR073311 (G. ALMAGNO).

¹¹⁴ Sur la chronologie compliquée de la formation du collègue des *tibicines* qu'on nous permette de

Pour qui souhaite conserver une approche strictement factuelle des sources, la reconstitution de la divagation des musiciens s'arrête sur le forum. Rien dans les textes ou dans les inscriptions ne permet, à mon sens, de placer le cortège ailleurs dans la ville. Pour autant peut-on considérer qu'un parcours de quelques centaines de mètres entre le forum et les contreforts de l'Aventin suffisait à permettre à Ovide d'écrire, certes dans une œuvre poétique, qu'on entendait alors les *tibicines* «dans toute la ville»¹¹⁵? Il semble raisonnable de supposer que les musiciens jouaient dans un espace public plus vaste, ce qui ouvre la porte à deux hypothèses. La première consiste à s'en remettre au terme *uagare* et à supposer que le cortège des musiciens allaient effectivement par monts et par vaux sans logique spatiale récurrente. C'est prendre les textes au pied de la lettre. La seconde suppose que le parcours des musiciens n'était pas aussi erratique que les auteurs anciens ne le laissent à penser mais qu'il comprenait une dimension mémorielle, ce que retranscrivent eux-mêmes les récits étiologiques servant à la réflexion. C'est bien dans cette direction qu'incitent à avancer les deux points topographiques fermes déterminés précédemment, le temple de Minerve sur l'Aventin et le *forum uetus*, qui tous deux s'inscrivent dans une sémantique spatiale en rapport avec l'épisode de l'exil volontaire. La déambulation du 13 juin serait alors une fossilisation rituelle et spatiale des événements de 311, selon le processus de construction de la mémoire culturelle mis en avant notamment par Jan Assmann¹¹⁶. Dans une telle perspective, on pourrait émettre l'hypothèse que l'inscription qui a servi de point de départ à ce long développement, et qui conserve la trace d'un don fait à Minerve par le collège des *tibicines* sur une portion de sol public accordée par les édiles curules, était également inscrite dans un lieu sollicité par le déplacement urbain des musiciens¹¹⁷. Il n'est cependant pas possible, en l'état des connaissances, d'approfondir cette hypothèse: actuellement conservée dans les dépôts archéologiques du théâtre de Marcellus, l'inscription fut probablement découverte dans cette zone mais sans que l'on puisse aller plus loin dans la précision du contexte de découverte¹¹⁸.

En revanche, un troisième lieu de la Ville pourrait être inséré dans le parcours de manière relativement assurée, la *Porta Esquilina*, percée à travers la muraille dite ser-

renvoyer à VINCENT 2008; VINCENT 2016, pp. 323-326. À partir de la fin de la période républicaine ou de l'époque augustéenne toutes les inscriptions du collège des *tibicines* font état de la participation de ses membres aux *sacra publica*, ce qui correspond à une évolution par rapport aux siècles antérieurs. L'instauration de la *lex Iulia de collegiis* a probablement fourni l'occasion de ce changement.

¹¹⁵ Ov. *fast.* 6.653.

¹¹⁶ ASSMANN 2010, p. 54 pour l'importance de l'espace, p. 82 sur la répétition rituelle et la préservation du sens et p. 125 sur l'importance de ces rites dans la construction identitaire du groupe.

¹¹⁷ EDR075364 (I. D'ORIENTE), cf. nt. 54.

¹¹⁸ MALAVOLTA, RE, VASORI 1973.

viennaise: Ovide rapporte effectivement que le retour des *tibicines* abrutis par le vin se fit «par les Esquilies»¹¹⁹. La *Porta Esquilina* pourrait donc fournir un troisième point de passage du défilé du 13 juin, voire un point de départ si l'on estime que la manifestation était confinée aux limites de la Ville. Jean-Marc Flambard a fort justement remarqué que c'est dans un espace proche de cette porte qu'a été découverte une autre inscription – non votive – relative au collège des *tibicines*¹²⁰. Mise au jour au cours des fouilles d'extension de Roma Capitale menées sur l'Esquilin par Rodolfo Lanciani le 8 mai 1875, l'inscription appartient au contexte des sépultures pauvres situées immédiatement à l'extérieur de la *Porta Esquilina*, à proximité de l'église San Vito¹²¹. Gravée sur un fragment d'architrave aujourd'hui conservé aux musées capitolins, elle fut découverte déposée contre la paroi d'une pièce de 5 x 3,5 m à laquelle se rapportait également une frise sculptée qui en ornait l'extérieur¹²². Tout près d'elle furent également mis au jour les vestiges de deux statues de *tibicines*, portant tunique et manteau et serrant leur instrument dans la main gauche¹²³. La fonction du monument n'est pas clairement établie. Il fut immédiatement identifié par Rodolfo Lanciani comme une chambre funéraire, sans que le compte rendu de la fouille publié dans le *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* ne fournisse de critère autre que le contexte fonctionnel général de la zone. Domenico Mustilli suivit cette identification. John Bodel, dans son étude sur les lois des sépultures a proposé d'y voir plutôt le siège du collège des *tibicines*, ce en rapport avec son argumentation selon laquelle les *libitinarii* eux-mêmes auraient disposé dans la zone d'un lieu de réunion. Il n'est pas ici le lieu de résoudre cette question complexe, la *schola* des *tibicines* ayant par ailleurs été régulièrement située dans des espaces plus centraux de l'*Urbs*, sur la base du contexte de découverte d'un certain nombre d'inscriptions, mais sans qu'aucun argument ne puisse être considéré comme définitif. Quelle que soit la solution adoptée, et dans l'optique de la présente réflexion, il est possible de dire que les *tibicines* disposaient à proximité immédiate de la *Porta Esquilina* d'un espace occupé par l'association et qui aurait pu servir de point de ralliement, voire de point de départ pour la déambulation urbaine.

¹¹⁹ Ov. *fast.* 6.683-684: *Iamque per Esquilias Romanam intrauerat urbem et mane in medio plaustra fuere foro.*

¹²⁰ FLAMBARD 1987, p. 121. EDR121646 (G. CRIMI) (= CMC 128, 172, 175): *[Col]legiei tibicinum [romanorum] / L(ucius) Pontius L(uci) C(ai) [(i)bertus]? – - -] / L(ucius) Licinius L(uci) [(i)bertus] [- - -] / P(ublius) Platorius [- - -]*.

¹²¹ BCAR 1875, pp. 44-45. Pour le contexte générale de découverte voir BODEL 1986, pp. 36-54, part. p. 50.

¹²² MUSTILLI 1939, p. 12.

¹²³ Voir la reproduction des clichés d'époque dans PÉCHÉ 2001, figg. 2-3.

Enfin, la logique mémorielle mise en avant précédemment peut conduire à pousser plus avant encore les hypothèses topographiques: ce ne serait pas de Rome que partirait la procession, mais de *Tibur* elle-même, cité finalement guère éloignée de la capitale et aisément joignable à pied. Est-ce pour cette raison que Tite-Live – et lui seul – fait état d'un *triduum* consacré aux célébrations des musiciens, incluant ainsi dans la durée de la fête le temps du déplacement depuis *Tibur*? Nous ne pouvons en avoir aucune garantie, pas plus que du fait que l'ancienne Tivoli était le point de départ des petites *Quinquatries*. Si toutefois tel avait été le cas, les deux inscriptions du collège des *tibicines* romains trouveraient une parfaite justification de leur découverte à *Tibur*, tout comme l'hypothèse de l'espace de réunion accordé par la cité aux musiciens pour faciliter leur célébration.

Ainsi l'examen de l'ensemble des sources à disposition conduit à penser que les *Quinquatries minusculae* se manifestaient dans Rome grâce à un cortège qui partait de *Tibur*, entrant dans la Ville par la *Porta Esquilina* puis se rendait sur le *forum romanum* et s'achevait dans le temple de Minerve sur l'Aventin. Il est possible que ce parcours soit également passé à proximité des autres grands lieux de culte de la déesse et de la portion de sol public qui avait été mis à disposition du collège des *tibicines* de la capitale impliqué dans les *sacra* à partir de la fin de la période républicaine. Ces musiciens disposaient donc, en tant qu'entité collective, d'une cérémonie qui leur était propre et se déroulait aux yeux et aux oreilles de tous et toutes, dans l'ensemble du tissu urbain de la capitale. Ils constituent en cela une particularité, se distinguant y compris des autres associations de musiciens. Pour les *fidicines*, dont on a vu qu'eux aussi honorèrent probablement Minerve, il n'était pas question d'une fête à part: c'est sans doute durant les *Quinquatries maiores* qu'ils honoraient la déesse, avec les autres artisans.

Le cas des *cornicines*, dont on a vu qu'une inscription romaine les mettait en lien avec Minerve, est toutefois moins évident. En effet, si les sources narratives ne fournissent pas à leur sujet un dossier aussi étoffé que pour les *tibicines*, il est malgré tout tentant de les rapprocher d'un autre rituel en l'honneur de Minerve, le *tubilustrium*, qui prenait place le dernier jour des grandes *Quinquatries*, le 23 mars. Selon Ovide, «le dernier de ces cinq jours invite à purifier les trompettes sonores et à sacrifier à la vaillante déesse»¹²⁴. Les trompettes dont il est question sont probablement celles qui étaient engagées dans les rites en lien avec la guerre, comme incite à le croire la construction chronologique qui voyait le *tubilustrium* ouvrir l'archaïque saison de la guerre, qui se terminait par l'*armilustrium* du 19 octobre¹²⁵. Ainsi peut-on comprendre que dans le cadre des collèges de musiciens militaires ceux qui soufflaient dans les grandes trompes de bronze aient encore

¹²⁴ Ov. *fast.* 3.854-855: *Summa dies e quinque tubas lustrare canoras admonet et forti sacrificare deae.*

¹²⁵ STORCHI MARINO 1979; VINCENT 2016, pp. 159-161.

voué une affection particulière à Minerve, comme en témoignent deux inscriptions du *limes* rhéno-danubien¹²⁶:

*Mineruae / Aug(ustae) sacr(um) / scola (sic) tubicinum / ex uot(o) pos(uit),
imp(eratore) d(omino) n(ostro) Alexandro III et Mone co(n)s(ulibus).*

*Mineruae / aenatores / coh(ortis) I Seq(uanorum) / et Raur(acorum) eq(itatae) /
u(otum) s(oluerunt) l(aeti) l(ibentes) m(erito).*

La première inscription, datée de 229, fut gravée sur demande des joueurs de *tuba*, de la *legio* XXX, alors stationnée à *Brigetio*, en Pannonie supérieure. La seconde pour sa part fut rédigée par l'ensemble des trompettistes d'un corps d'auxiliaires, la première cohorte des Séquanes et des Rauraques, dans la deuxième moitié du II^e siècle ou la première moitié du III^e siècle d.C. Le terme *aenatores* sert en effet à désigner tous ceux qui soufflaient dans un instrument en bronze, soit, dans le cadre militaire, les joueurs de *tuba* et ceux de *cornu*. Honoraient-ils Minerve en tant que divinité associée à la purification des trompes militaires dans le calendrier archaïque? Est-ce ainsi que l'entendaient également les *cornicines* de Rome? Lui réalisaient-ils des dons comme le faisaient les autres gradés, les *principales* auxquels ils appartenaient à partir de la deuxième moitié du II^e siècle d.C.¹²⁷? Le manque de textes oblige à laisser ces questions ouvertes.

Conclusion

Bien que la documentation permettant d'accéder aux pratiques rituelles des collèges de musiciens de l'Occident romain ne soit pas très fournie, elle présente une admirable cohérence à plusieurs niveaux. Cohérence géographique tout d'abord: l'ambition d'aborder l'ensemble de l'Occident romain se heurte, à l'exception des deux inscriptions de collèges militaires, à la réalité des découvertes épigraphiques qui concentre les témoignages à Rome et dans les cités du Latium. Concentration chronologique également, dans la mesure où la majorité des inscriptions concernées contiennent les traces d'une chronologie relativement précoce, datant de la fin de la période républicaine. Concentration thématique enfin, particulièrement en rapport avec Minerve. Le dossier assemblé autour de la cérémonie des petites *Quinquatries* permet d'affiner la connaissance que nous avons d'un rite spécifique à une certaine catégorie de musiciens, les joueurs de *tibia*. Il s'agit d'un cas exceptionnel qui correspond ainsi à une forme de spécificité religieuse pour une

¹²⁶ CIL III, 10997 (= CMM 311); CIL XIII, 6503 (= CMM 310).

¹²⁷ SCHMIDT HEIDENREICH 2013, p. 152.

association professionnelle, qui disposait d'un rite à elle dont les racines ne manquent pas de poser problème, tant aux Anciens qu'aux Modernes. Toutefois il convient de ne pas oublier que malgré les manifestations originales que prenait la dévotion des *tibicines* le 13 juin, inscrites dans l'ancienneté et l'importance de leur rôle au service de la religion publique, ces musiciens

1. ne correspondent qu'à une minorité des praticiens de la musique à Rome
2. sont mis en rapport avec une divinité, Minerve, qui se trouve être également celle qui reçoit les honneurs des artisans de manière générale.

Ainsi, sans oblitérer combien les *tibicines* sont dans une position particulière, il convient sans doute de garder en tête qu'à bien des égards les musiciens étaient des artisans comme les autres, dont les pratiques religieuses collectives se trouvaient de fait insérées dans une régularité rituelle partagée par tous.

BIBLIOGRAFIA

ASSMANN 2010

J. ASSMANN, *La mémoire culturelle: écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris.

BÉLIS 1988

A. BÉLIS, *Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales*, «RPhil» 62, 227-250.

BENZ 1961

R. BENZ, *Unfreie Menschen als Musiker und Schauspieler in der römischen Welt*, Eberhard Karls Universität.

BITTO 1977

I. BITTO, *Venus Erycina e Mens. Un momento della propaganda politica romana durante la seconda guerra punica*, «Archivio storico messinese» 18, 121-133.

BODEL 1986

J. P. BODEL, *Graveyards and Groves. A Study of the «Lex Lucerina»*, Cambridge.

BRUUN 1996

C. BRUUN, *A Temple of Mater Matuta in the Regio Sexta of Rome*, «ZPE» 112, 219-223.

BUCHET 2010

É. BUCHET, *La grève des tibicines*, «BAssBudé» 2010/1, 174-196.

BUCHET 2015

É. BUCHET, *Tibur et Rome: l'intégration d'une cité latine*, Dijon.

CARUSO 2008

C. CARUSO, *La professione di cantante nel mondo romano. La terminologia specifica attraverso le fonti letterarie ed epigrafiche*, in M. L. CALDELLI, G. L. GREGORI, S. ORLANDI (a cura di), *Epigrafia 2006. Atti della XIV rencontre sur l'épigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori*, Roma, 1407-1430.

CENERINI 1986

F. CENERINI, *Mens Bona e "aures". Nota epigrafica*, «Epigraphica» 48, 99-113.

Chanter les dieux

P. BRULÉ, C. VENDRIES (a cura di), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine. Actes du colloque, Rennes et Lorient 16, 17 et 18 décembre 1999*, Rennes 2001.

CINAGLIA 2016

T. CINAGLIA, *Le "Quinquatrus". Una festa di Minerva*, «Gerión» 34, 145-167.

COARELLI 1987

F. COARELLI, *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma.

Cornua

C. VENDRIES (a cura di), *Cornua de Pompéi: trompettes romaines de la gladiature*, Rennes 2019.

DAGUET-GAGEY 2015

A. DAGUET-GAGEY, *Splendor aedilitatium. L'édilité à Rome (I^{er} s. avant J.-C.- III^e s. après J.-C.)*, Rome.

DEGRASSI 1971

A. DEGRASSI, *Quando fu costruito il santuario della Fortuna Primigenia di Palestrina*, in *Scritti vari di Antichità. IV*, Trieste, 2-22.

DUMÉZIL 1973

G. DUMÉZIL, *Mythe et épopée. 3. Histoires romaines*, Paris.

DUTHOY 1966

R. DUTHOY, *La Minerva Berecynthia des inscriptions tauroboliques de Bénévent* (CIL IX. 1538-1542), «AntCl» 35/2, 548-561.

FLAMBARD 1987

J.-M. FLAMBARD, *Des Esquilies à l'Aventin. Lecture topographique de la fête des flûtistes en grève*, in F. THÉLAMON (a cura di), *Sociabilité, pouvoirs et société. Actes du colloque de Rouen 24-26 novembre 1983*, Rouen, 117-126.

FRANCHI DE BELLIS 2013

A. FRANCHI DE BELLIS, *Le iscrizioni dei conlegia di Praeneste*, «Quaderni dell'Istituto di linguistica dell'Università degli Studi di Urbino» 14, 109-240.

FRÖHLICH 1991

T. FRÖHLICH, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur «volkstümlichen» pompejanischen Malerei*, Mainz.

GIRARD 1973

J.-L. GIRARD, *Minerve et les joueurs de flûte*, «REL» 51, 36-37.

GRANINO CECERE 2000

M. G. GRANINO CECERE, *Contributo dell'epigrafia per la storia del santuario nemorense*, in J. R. BRANDT, A.-M. LEANDER TOUTATI, J. ZAHLE (a cura di), *Nemi- Status quo. Recent research at Nemi and the sanctuary of Diana*, Roma, 35-44.

GRANINO CECERE 2001

M. G. GRANINO CECERE, *Quinquatrus. Tradizione popolare e tradizione antiquaria di una festività del calendario romano*, «ZivaAnt» 51, 25-38.

GRANINO CECERE 2003

M. G. GRANINO CECERE, *Tibicines Romanorum qui sacris publicis praesto sunt tra Roma e Tibur*, in M. L. LAZZARINI, P. LOMBARDI (a cura di), *L'Italia centro meridionale tra Repubblica e Primo Impero. Alcuni aspetti culturali e istituzionali. Giornata di studio, Roma, 13 dicembre 2002*, Roma, 75-91.

GROS 2011³

P. GROS, *L'architecture romaine*, Paris³.

GUITTARD 2016

C. GUITTARD, *Dieux de la joie et dieux du bonheur à Rome: quelques entités religieuses*, in M. MAZOYER, V. FARANTON (a cura di), *Joie et bonheur: croyances, mythes, idéologies*, Paris, 83-92.

HANSON 1959

J. A. HANSON, *Roman Theater-Temples*, Princeton.

HUMM 2005

M. HUMM, *Appius Claudius Caecus. La République accomplie*, Rome.

MALAVOLTA, RE, VASORI 1973

M. MALAVOLTA, R. RE, O. VASORI, *Iscrizioni latine dal teatro di Marcello*, «RendLinc» 28, 129-148.

MASSA-PAIRAULT 1985

F.-H. MASSA-PAIRAULT, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, Rome.

MEILLET, ERNOUT 1959

A. MEILLET, A. ERNOUT, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, histoire des mots*, Paris.

MELLO 1968

M. MELLO, *Mens bona. Ricerca sull'origine e sullo sviluppo del culto*, Napoli.

MUSTILLI 1939

D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, Roma.

PAILLER 2001

J.-M. PAILLER, *Et les aulètes refusèrent de chanter les dieux... (Plutarque, Question romaine, 55)*, in *Chanter les dieux*, 339-348.

PALMER 1965

R. E. A. PALMER, *The Censors of 312 B.C. and the State Religion*, «Historia» 14/3, 293-325.

PANCIERA 1991

S. PANCIERA, *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, in *Epigrafia. Actes du Colloque international d'épigraphie latine en mémoire de Attilio Degrassi pour le centenaire de sa naissance*, Rome, 241-491.

PAVOLINI 2015

C. PAVOLINI, *La musica e il culto di Cibele nell'Occidente Romano*, «ArchCl» 66, 345-375.

PAVOLINI 2016

C. PAVOLINI, *Gli "hymnologi" di Cibele a Roma*, «RendPontAc» 88, 221-242.

PAVOLINI 2016b

C. PAVOLINI, *Ancora sui culti orientali a Roma: dagli hymnologi di Cibele alle nuove ipotesi topografiche*, in V. GASPARINI (a cura di), *Vestigia. Miscellanea di studi storico-religiosi in onore di Filippo Coarelli nel suo 80° anniversario*, Stuttgart, 337-348.

PEARSE 1975

L. PEARSE, *A forgotten altar of the collegium fabrum tignariorum of Rome*, «Epigraphica» 37/1-2, 100-123.

PÉCHÉ 2001

V. PÉCHÉ, *Collegium tibicinum romanorum, une association de musiciens au service de la religion romaine*, in *Chanter les dieux*, 307-337.

RÜPKE 1995

J. RÜPKE, *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, Berlin-New York.

RYBERG 1955

I. S. RYBERG, *Rites of the State Religion in Roman Art*, Roma.

SAUMAGNE 1954

C. SAUMAGNE, «Coire», «convenire», «colligi», «Revue d'histoire du droit français et étranger» 32, 254-263.

SCHMIDT HEIDENREICH 2013

C. SCHMIDT HEIDENREICH, *Le glaive et l'autel. Camps et piété militaires sous le Haut-Empire romain*, Rennes.

SCODITTI, LUISI 2010

F. SCODITTI, A. LUISI, *Musicae Latinae glossarium*, Roma.

STORCHI MARINO 1979

A. STORCHI MARINO, *Artigiani e rituali religiosi nella Roma arcaica*, «RendNap» 54, 333-357.

TOSI 2003

G. TOSI, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma.

TRAN 2006

N. TRAN, *Les membres des associations romaines. Le rang social des collegiati en Italie et en Gaules sous le Haut-Empire*, Rome.

VAN HAEPEREN 2011

F. VAN HAEPEREN, *Les acteurs du culte de "Magna Mater" à Rome et dans les provinces occidentales de l'Empire*, in S. BENOIST, A. DAGUET-GAGEY, C. HOET-VAN CAUWENBERGHE (a cura di), *Figures d'empire, fragments de mémoire: pouvoirs et identités dans le monde romain impérial, I^{er} s. av. n. è.-VI^e s. de n. è.*, Villeneuve-d'Ascq, 467-484.

VENDRIES 1999

C. VENDRIES, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain. Etude historique et archéologique, I^{er} siècle av. J.-C. - V^e siècle ap. J.-C.*, Paris.

VINCENT 2008

A. VINCENT, *Auguste et les tibicines*, «MEFRA» 120/2, 427-446.

VINCENT 2016

A. VINCENT, *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome.

VINCENT 2017a

A. VINCENT, *Le second columbarium Codini: une "ambiance musicale"?*, in D. MANACORDA, N. BALISTRERI, V. DI COLA (a cura di), *Vigna Codini e dintorni. Atti della giornata di studi, Roma, Istituto di Studi Romani, 10 giugno 2015*, Bari, 151-163.

VINCENT 2017b

A. VINCENT, *Une histoire de silences*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales» 72/3, 633-658.

VINCENT 2019

A. VINCENT, *Les cornua dans le monde romain. Usages et perceptions*, in *Cornua*, 13-30.

ZUCHELLI 1963

B. ZUCHELLI, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia.