

Citharodie et rhapsodie sur un pilier funéraire de Chios (III^e siècle av. J.-C.) : de l'image au contexte culturel



RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de reconsidérer en détail l'iconographie d'un pilier funéraire trouvé à Chios et daté de la première moitié du III^e siècle avant Jésus-Christ. D'un style typique de Chios, incisé et non sculpté, le décor principal montre une citharode, tandis que sur chacune des deux faces latérales est figurée une Sirène jouant d'un instrument, *aulos* à gauche et cithare à droite. Ces images, dont la symbolique funéraire est assurée par l'usage de ces piliers comme marqueurs de tombe, peuvent être mieux comprises à l'aune de l'histoire culturelle de Chios, et plus particulièrement celle de ses représentations musicales, dans la mesure où ce pilier a été produit au moment où la cité pouvait se targuer d'avoir donné naissance à une vedette de la scène, la citharode Glaukē. Il convient donc d'évaluer la place que la citharodie occupait dans la cité de Chios afin de mieux cerner le contexte de cette représentation. La présence de sirènes sur les côtés du pilier engage aussi à considérer le cas de la rhapsodie, *a fortiori* dans une île qui se prétendait lieu de naissance d'Homère. Ces éléments posés, on pourra réévaluer la place du "pilier à la citharode" dans la vie culturelle de Chios au début de l'époque hellénistique.

Mots-clés: Iconographie; Citharodie; Chios; Époque hellénistique; Histoire culturelle

* Doutor em Arqueologia Grega na Universidade Paris-Sorbonne. Pesquisador do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) no laboratório da UMR 7044 Archimède - Archéologie et histoire ancienne: Méditerranée – Europe, Équipe II : Histoire et archéologie des mondes grec et romain. Encarregado de cursos no Departamento de Estudos Neo-helênicos da Universidade de Estrasburgo, França. CV: <https://cnrs.academia.edu/SylvainPerrot/CurriculumVitae>

Citharody and rhapsody on a funerary pillar from Chios (3rd century BC): from image to cultural context

ABSTRACT

The objective of this article is to reconsider in detail the iconography of a funerary pillar found in Chios and dated to the first half of the third century BC. In a typical Chios style, incised and not carved, the main decoration shows a citharode woman, while on each of the two side faces is a Siren playing an instrument, *aulos* on the left and cithara on the right. These images, whose funerary symbolism is ensured by the use of these pillars as grave markers, can be better understood in the light of the cultural history of Chios, and more particularly that of its musical representations, insofar as this pillar was produced at a time when the city could boast of having given birth to a star of the stage, the citharode Glaukē. It is therefore necessary to evaluate the place that the *kitharōidia* occupied in the city of Chios in order to better understand the context of this representation. The presence of Sirens on the sides of the pillar also invites us to consider the case of rhapsody, a fortiori in an island which claimed to be the birthplace of Homer. With these elements in place, we can reassess the place of the "citharode pillar" in the cultural life of Chios at the beginning of the Hellenistic period.

Keywords: Iconography; Citharody; Chios; Hellenistic period; Cultural history

Citaródia e rapsódia num pilar funerário de Quios (século III a.C.): da imagem ao contexto cultural

RESUMO

O objetivo deste artigo é reconsiderar em detalhes a iconografia de um pilar funerário encontrado em Quios e datado da primeira metade do século III a.C. Em estilo típico de Chios, inciso e não esculpido, a decoração principal mostra uma citareda, enquanto em cada uma das duas faces laterais há uma sereia tocando um instrumento, *aulos* à esquerda e cítara à direita. Estas imagens, cujo simbolismo funerário é assegurado pela utilização destes pilares como lápides, podem ser melhor compreendidas à luz da história cultural de Quios, e mais particularmente das suas representações musicais, na medida em que este pilar foi produzido numa época quando a cidade podia se gabar de ter dado à luz uma estrela do palco, a citareda Glaukē. É necessário, portanto, avaliar o lugar que a citaródia ocupava na cidade de Quios para melhor compreender o contexto dessa representação. A presença de sereias nas laterais do pilar também nos convida a considerar o caso da rapsódia, a fortiori numa ilha que dizia ser o berço de Homero. Com esses elementos no lugar, podemos reavaliar o lugar do "pilar da citareda" na vida cultural de Quios no início do período helenístico.

Palavras-chave: Iconografia; Citaródia; Quios; Período Helenístico; História Cultural



Dans un article recensant quelques découvertes d'artefacts qui venaient d'être faites sur l'île de Chios, à l'Est de la Mer Égée, Franz Studniczka mentionne celle d'un bloc de marbre gris-bleu rectangulaire (52 × 32,5 × 29,5 cm), qui avait fait l'objet d'un remploi dans un mur de la citadelle et venait de rejoindre les collections archéologiques (Studniczka, 1888, n° 16, p. 195-199). Apprêté et décoré sur trois faces, il montre une riche iconographie musicale, avec une femme citharode et deux sirènes musiciennes de part et d'autre. En-dehors de ce "pilier à la citharode", F. Studniczka a publié un autre monument, marqueur de la tombe d'un certain Mêtrodōros, comme l'indique l'inscription, dont une description soignée a été donnée par Alfred Brückner (Studniczka, 1888, n° 17, p. 199-201), qui en fournit également quelques éléments d'interprétation. Depuis, d'autres monuments ont été mis au jour et rassemblés par Nikolaos Kontoléon dans deux livraisons du *Bulletin de Correspondance Hellénique* (1947 et 1949), notamment un pilier de la fin du V^e siècle, qui montre des danseuses, peut-être dans le cadre d'un banquet.

Le "pilier à la citharode" s'intègre donc dans une série de piliers similaires, exposés aujourd'hui pour la majeure partie au musée de Chios, qui présentent la particularité d'avoir été décorés de motifs géométriques et/ou figurés, incisés et non sculptés. Esthétiquement, même si le dessin est souvent approximatif voire maladroit, les contrastes, d'une part entre la couleur sombre de la pierre et le tracé de l'incision, et d'autre part entre les surfaces lisses et creusées, contribuent à faire de ces petits monuments un ensemble particulièrement remarquable, dont l'iconographie semble puiser en partie ses thèmes et ses modèles dans l'art classique, tel qu'il se donne à voir sur les temples ou les monuments funéraires de plus grandes dimensions. Cette spécificité chiote, qui n'admet aucun autre parallèle que la Béotie (Vollgraff, 1902),¹ sensible pour sa part à l'influence artistique ionienne, apparaît dès l'époque archaïque et se maintient jusqu'à l'époque hellénistique.

Le pilier "à la citharode", daté du III^e siècle avant Jésus-Christ, n'a guère été étudié depuis son invention, à l'exception notable des pages que lui ont consacrées Ernst Pfuhl et Hans Möbius dans le deuxième volume de leur travail *Die ostgriechischen Grabreliefs* (Pfuhl & Möbius, 1979, n° XXI, p. 566-567). La face principale reprend l'iconographie bien connue de la défunte assise à qui une servante présente un coffret, à ceci près qu'elle tient une cithare dont elle semble jouer quelques notes depuis l'au-delà (Figure 1). Mieux encore, chacune des faces latérales porte une sirène jouant d'un instrument différent : l'une a une cithare (Figure 2) tandis que l'autre a un *aulos* (Figure 3). Or il me semble que l'on n'a pas exploré toutes les résonances que cette iconographie pouvait avoir dans la cité de Chios au début de l'époque hellénistique.

¹ Les deux stèles en question datent de la fin du V^e siècle. Une troisième a été trouvée depuis (Aravantinos, 2010, p. 282-287).

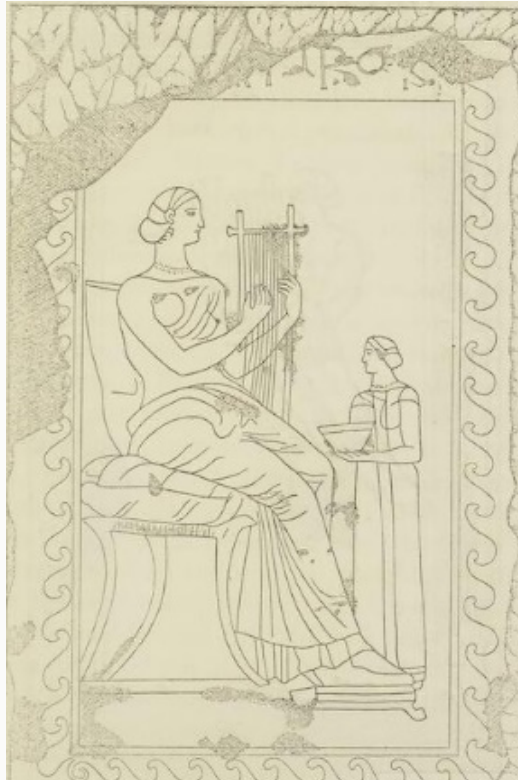


Figure 1. Dessin du pilier "à la citharode". Femme citharode

Référence: Studniczka, 1888, *AM*, 13, p. 197 (<https://doi.org/10.11588/diglit.35007#0213>)



Figure 2. Dessin du pilier "à la citharode". Sirène jouant de la cithare

Référence: Studniczka, 1888, *AM*, 13, p. 198 (<https://doi.org/10.11588/diglit.35007#0214>)



Figure 3. Dessin du pilier "à la citharode". Sirène jouant de l'*aulos*

Référence: Studniczka, 1888, *AM*, 13 p. 196 (<https://doi.org/10.11588/diglit.35007#0212>)

L'objectif de cet article est par conséquent de reconsidérer en détail ces images, dont la symbolique funéraire est assurée par l'usage de ces piliers comme marqueurs de tombe, comme pouvaient l'être les stèles sculptées dans d'autres régions. L'examen qui est proposé ici entend aussi replacer ces motifs musicaux dans l'histoire culturelle de Chios, dans la mesure où ce pilier a été produit au moment où la cité pouvait se targuer d'avoir donné naissance à une vedette de la scène, la citharode Glaukē. Il convient donc d'évaluer la place que la citharodie occupait dans la cité de Chios afin de mieux cerner le contexte de cette représentation. La présence de sirènes sur les côtés du pilier engage aussi à considérer le cas de la rhapsodie, *a fortiori* dans une île qui se prétendait lieu de naissance d'Homère. Ces éléments posés, on pourra réévaluer la place du "pilier à la citharode" dans la vie culturelle de Chios au début de l'époque hellénistique.

Deux brillantes citharodes de Chios, héritières d'une tradition de musique instrumentale

Sur la face principale du "pilier à la citharode" a été ménagé un rectangle lisse destiné à accueillir la représentation figurée incisée, et pris dans un cadre lui-même bordé par un motif en forme de chien courant traité en bas-relief. Le bord supérieur, brisé à gauche, était cependant resté vierge car il portait une inscription dont il ne reste que les dernières lettres, ainsi transcrites : [Λά]μπρο[ν?].² C'est de fait la restitution la plus probable, mais elle pose quelques difficultés. Il n'y a pas de place sur la pierre pour d'autres lettres, si bien que, si l'on retient

² *I. Chios* 382.

l'adjectif neutre λάμπρον, il faut supposer qu'un nom est sous-entendu car une formule du type λάνπρον (ἔστιν) ne ferait guère sens. Une enquête des occurrences de cet adjectif dans les inscriptions, notamment funéraires, permet d'envisager les formules λάμπρον (φῶς) ou, peut-être plus probablement, λάμπρον (σῆμα), soit "lumière brillante" ou "tombeau brillant". Toutefois, une inscription, datée d'environ 120 avant Jésus-Christ, apposée sur une stèle funéraire qui vient probablement de la nécropole de Rhénée, mais qui s'est retrouvée sur le marché des antiquités à Syros au début du XIX^e siècle, confirme que Λάμπρον peut être un nom propre :³

Λάμπρον [— — —]
 Στυμφαλία, γυνή δέ
 Σαραπίωνος, χρηστή
 χαίρει.

Lampron, (fille de ?)⁴
 de Stymphale, et épouse
 de Sarapiōn, excellente,
 salut.

Il n'y a pas d'autre attestation de ce nom, mais l'inscription de Rhénée est parfaitement conservée, ce qui enlève toute ambiguïté. Il semble donc acquis que la défunte chiote portait le nom de Lampron. Elle est ici représentée assise sur un siège recouvert d'un coussin, un repose-pied assurant sa stabilité. Vêtue d'un *chitōn*, un manteau sur les jambes, elle a un collier fait d'un double rang de perles, tandis que sa coiffure est maintenue par un bandeau. Des boucles d'oreille complètent sa parure. De la main gauche elle tient une cithare à sept ou huit cordes (le dessin est parfois imprécis), incisées grossièrement, y compris sur le bras gauche. Si le bas de la caisse de résonance n'est guère soigné, la figuration de la traverse et des montants est assez juste.

L'instrument est étroit et assez allongé. La morphologie et les proportions sont semblables à ce que l'on connaît de l'évolution de la cithare à l'époque hellénistique : elle devient plus rectangulaire, comme on le voit notamment dans les productions italiotes (Vergara Cerqueira, 2018, p. 277-280), et plus allongée, comme en témoignent certaines monnaies contemporaines de Grande-Grèce, notamment à Rhégion,⁵ et plus tard dans les fresques campaniennes et l'art romain. Le geste de la musicienne n'a rien de réaliste, le poignet droit est cassé et la main gauche est presque fermée, mais le graveur a visiblement voulu suggérer qu'elle était en train de jouer. Conformément aux conventions iconographiques des monuments funéraires, la figure de la maîtresse est très imposante par rapport à celle de la servante représentée face à elle. Vêtue d'un *chitōn* non ceinturé, elle lui présente une corbeille. L'ensemble est donc semblable à ce que l'on peut trouver sur les reliefs funéraires attiques classiques, à ceci près que tout est ici incisé et que rares sont les musiciennes sur de tels monuments : on peut tout au plus évoquer le cas d'une joueuse de crotales sur une stèle funéraire du IV^e siècle.⁶ C'est par conséquent un

³ IG XII, 5, 713 = Exploration Archéologique de Délos XXX, 270.

⁴ Le nom du père a été effacé.

⁵ British Museum Catalogues of Coins. *Italy – Rhegion* 43-44 (v. 351-280).

⁶ Athènes, Musée archéologique national, inv. 1896.

témoignage d'autant plus précieux que les femmes citharodes ne sont pas légion dans les sources iconographiques, et la céramique attique leur met aux mains l'instrument qu'on a pris l'habitude de désigner, depuis le travail de Max Wegner, sous le vocable de "cithare au berceau" (Wegner, 1949, p. 30-32). C'est dans les figurines en terre cuite, comme celles qui constituent le fameux "concert d'Égine",⁷ que l'on trouve des musiciennes jouant de cithares dont la caisse est quadrangulaire. Une des figurines en particulier présente plusieurs points communs avec la citharode de Chios dans la posture générale, mais aussi dans la forme de l'instrument. On peut également songer à la citharode qui figure au sein du banquet représenté sur la magnifique tombe macédonienne découverte à Aghios Athanasios en 1994, datée du dernier quart du IV^e siècle.

Mais qu'en était-il à Chios au début de l'époque hellénistique ? Les témoignages sur la citharodie à Chios sont peu nombreux, mais ils font la part belle à une femme, Glaukē, qui a acquis une réputation telle que son nom continuait de circuler des siècles plus tard. Ce n'est toutefois pas toujours à son honneur, car une partie de nos sources se concentre sur l'anecdote selon laquelle un bélier se serait épris d'elle.⁸ Selon des commentateurs tardifs, elle aurait même préféré le bélier au roi Ptolémée II, ce qui situe son *akmē* aux alentours de 285-279 (Reinach, 1907, p. 253), période à laquelle elle a dû séjourner à Alexandrie. Théocrite semble l'avoir connue et, dans une de ses idylles, il prête à Korydon, berger de Crotonne, une propension à reproduire sur l'*aulos* les chants de Glaukē et ceux de Pyrrhēs d'Érythrées.⁹ C'est peut-être d'elle qu'il est question dans une épigramme attribuée à Théocrite :¹⁰

Αὐδήσει τὸ γράμμα, τί σάμα τε καὶ τίς ὑπ' αὐτῷ·
„Γλαύκης εἰμι τάφος τῆς ὀνομαζομένης”

L'inscription dira quel est ce monument et qui est dessous.
« Je suis le tombeau de celle que l'on nomme Glaukē »

La question reste toutefois entière de savoir si le texte était bien celui du tombeau de la citharode ou s'il s'agit d'un exercice de style, un "tombeau littéraire". La réputation de Glaukē a également trouvé un écho dans une épigramme d'Hédylos, contemporain de Théocrite : un certain Theōn "jouait à l'*aulos* les fantaisies de Glaukē, écrites sous l'inspiration enivrante des Muses" (ἤυλει δὴ Γλαύκης μεμεθυσμένα παίγνια Μουσῶν).¹¹ Les talents de la citharode sont encore loués par Plutarque dans une comparaison avec la Pythie.¹²

⁷ Paris, Musée du Louvre, inv. CA 798-803.

⁸ Pline, l'Ancien, *Histoire Naturelle*, X, 51 (PLINE, l'Ancien, *Histoire Naturelle*, X, Traduction Stéphane Schmitt, Bibliothèque de la Pléiade, n° 593, 2013); Plutarque, *L'intelligence des animaux*, 972f ; Élien, *Histoires Variées*, IX, 39 ; *La personnalité des animaux*, I, 6, V, 29 et VII, 11. PLUTARQUE, *Oeuvres morales*. Tome XIV 1ère partie. Traité 63. L'intelligence des animaux. Texte établi et traduit par J. Bouffartigue. Paris: Les Belles Lettres, 2012.

⁹ Théocrite, *Idylles*, IV, 31 et la scholie qui la commente. THÉOCRITTE, *Idylles I-XI*. Texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand ; revu par Françoise Frazier ; introduction et notes par Françoise Frazier. Paris: les Belles lettres, 2009.

¹⁰ *Anthologie Grecque*, VII, 262 (= [Théocrite], *Épigramme*, XXIII).

¹¹ Cité par Athénée, *Deipnosophistes*, IV, 176d. ATENEO. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto. Prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, introduzione di Christian Jacob, voll. I-IV. Roma: Salerno Editrice, 2001.

¹² Plutarque, *Sur la disparition des oracles*, 397a. PLUTARQUE. *Œuvres morales*. Tome VI : Traités 24-26. Dialogues Pythiques. Texte établi et traduit par Robert Flacelière. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

Il n'est donc pas déraisonnable de penser que les deux citharodes, Lampron et Glaukē, ont vécu à peu près au même moment à Chios. Ces deux musiciennes s'inscrivent en outre dans une tradition de la citharodie à Chios qui remonte à une date ancienne mais incertaine. D'après le témoignage de l'historien Menaichmos, contemporain d'Alexandre, le citharode Diōn de Chios fut le premier à interpréter le *spondeion* de Dionysos à la cithare.¹³ La proximité phonique entre le nom de ce musicien et celui du poète Ion de Chios a fait suggérer qu'il s'agisse du même personnage, mais rien ne permet de l'affirmer. Ion fait partie des gloires littéraires locales, après avoir brillé à Athènes dans la tragédie : après avoir rencontré Eschyle aux concours isthmiques,¹⁴ Ion met en scène sa première pièce en 452. Il raconte dans ses *Épidémies* qu'en 440, il rencontra Sophocle dans un banquet à Chios.¹⁵ À une date indéterminée, il remporta la victoire aux Dionysies, aussi bien dans le concours de dithyrambe que dans le concours tragique : la tradition veut qu'Ion ait alors offert à chaque citoyen athénien du vin de Chios.¹⁶ On sait également qu'il se présenta aux Dionysies de 428, face à Euripide qui remporta la victoire avec son second *Hippolyte*, et face à Iophōn fils de Sophocle, selon l'argument de la pièce d'Euripide. On peut douter de la réalité de certaines anecdotes, dans la mesure où elles semblent s'être diffusées pour mieux intégrer Ion dans le concert des trois grands tragiques, mais sa popularité était réelle. Pour mon propos, il convient de souligner qu'on lui attribue également des innovations sur les instruments à cordes, sans que l'on puisse décider si l'idée lui est venue de pratiques de son île natale ou de ses rencontres. Le seul texte qui en fasse mention est une épigramme citée par le musicographe Cléonide (II^e siècle après Jésus-Christ), héritier d'Aristoxène de Tarente, qui est une invocation à la lyre à onze cordes, dont on attribue traditionnellement l'invention à Timothée de Milet, artisan de la révolution esthétique que les modernes qualifient de "Nouvelle Musique". Toutefois, comme T. Power l'a montré, Ion a sans doute glorifié cette lyre à onze cordes dans une perspective aristocratique typique du banquet, alors que Timothée l'a "démocratisée" en l'utilisant dans une démarche esthétique tout autre (Power, 2007). Ion serait donc le représentant d'une ancienne muse, admettant toutefois quelques changements dans la tessiture de l'instrument avant la "Nouvelle Musique".

Pour en revenir à l'innovation dont le citharode Diōn est crédité, l'allusion prend place chez Athénée dans un développement où il est question des innovations apportées à la cithare à partir de l'*aulos*, c'est-à-dire une transposition des effets obtenus avec l'aérophone sur le cordophone, notamment dans l'école d'Epigonos de Sicyone. Une des innovations du citharode chiotte aurait donc consisté à adapter un répertoire traditionnellement dévolu à l'*aulos* pour la cithare, dans une démarche de transgression des genres. L'aulétique est une discipline où

¹³ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 638a. Voir Barker, 1982. ATHENAEUS. *The Learned Banqueters*. Volume VII: Books 13.594b-14. Edited and translated by S. Douglas Olson. Loeb Classical Library 345. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

¹⁴ Plutarque, *Comment s'apercevoir qu'on progresse dans la vertu*, 79e. PLUTARQUE, *Œuvres morales*, Tome I, 2e partie. Traités 3-9. Comment écouter – Moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami – Comment s'apercevoir qu'on progresse dans la vertu – Comment tirer profit de ses ennemis – De la pluralité d'amis – De la fortune – De la vertu et du vice. Texte établi et traduit par : Robert Klaerr, Texte établi et traduit par : André Philippon, Texte établi et traduit par : Jean Sirinelli. Paris : Les Belles Lettres, 1989.

¹⁵ Cité par Athénée, *Deipnosophistes*, XIII 603e. (Olson, 2011. Loeb 345).

¹⁶ Aristophane, *Paix*, v. 835 (et scholie) ; Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Odyssée*, I, p. 109. ARISTOPHANE, *Comedies: Tome II: Les Guêpes – La Paix*. Traduction Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1925.



les Chiotes s'étaient également illustrés. Si l'histoire de l'aulétique à Chios commence avec le dépôt dans le sanctuaire du port, à Emporio, d'un *aulos* dont un fragment a été retrouvé lors des fouilles menées par J. Boardman (1967, p. 242-243), c'est l'aulète Dēmokritos qui s'y est plus particulièrement illustré au V^e siècle, puisqu'il fut, selon Diogène Laërce, le contemporain de son homonyme philosophe.¹⁷ Peu de témoignages le concernent, mais ils sont unanimes pour en faire l'inventeur d'un style musical qui semble reposer sur l'usage du chromatisme, au point qu'un verbe fut inventé, *χιάζειν*, "jouer à la manière de Chios", comme il y eut aussi *σιφνιαίνειν*, "jouer à la manière de Siphnos", pour référer cette fois au style de Philoxenidēs de Siphnos. Aristophane semble avoir mis en parallèle ces deux verbes (*αὐτὸς δεῖξας ἔν <θ'> ἄρμονίαις χιάζειν ἢ Σιφνιαίνειν*),¹⁸ commentés ainsi par Pollux : "le fait d'utiliser des mélodies contournantes, à partir de Dēmokritos de Chios et Philoxenidēs de Siphnos, qui était aussi appelé Hypertonidēs" (*τὸ μέντοι σιφνιαίνειν καὶ χιάζειν, τὸ περιέργοις μέλεσι χρῆσθαι, ἀπὸ Δημοκρίτου τοῦ Χίου καὶ Φιλοξενίδου τοῦ Σιφνίου, ὃς καὶ Ὑπερτονίδης ἐκαλεῖτο*).¹⁹ La *Souda* donne encore la définition suivante pour le verbe *χιάζειν* : "Praxidamas dit que Dēmokritos de Chios et Philoxenidēs de Siphnos ont été les premiers à composer leur propre poésie dans le genre chromatique" (*Πραξιδάμας Δημόκριτον τὸν Χιον καὶ Θεοξενίδην τὸν Σίφνιον πρώτους ἐπὶ χρώματος τάξει τὴν ἰδίαν ποιήσιν*).

C'est donc dans les îles de la Mer Égée que se serait développé le genre chromatique, du moins dans l'aulétique, avant de marquer les genres méliques et dramatiques avec les Athéniens Euripide et Agathon ainsi que le Milésien Timothée. À ce titre, il n'est pas surprenant que l'harmonie iastienne, à laquelle était donc associée l'Ionie, ait eu la réputation d'être molle et relâchée chez les penseurs du IV^e siècle.²⁰ On peut se demander dans quelle mesure l'on a pu être sensible à ces évolutions esthétiques, d'autant que l'on remarquera qu'un autre poète de Chios, Likymnios, dont on hésite pour savoir s'il a vécu à la même époque que l'on ou quelque temps plus tard, s'est illustré dans le dithyrambe.²¹

La présence de musiciens chiotes dans l'Athènes classique est encore attestée dans un catalogue naval du début du IV^e siècle en la personne d'un aulète malheureusement anonyme. Le contexte permet toutefois de l'identifier à un aulète de trière. Ces musiciens ne faisaient certes pas partie de l'élite culturelle de l'époque, mais il n'est pas impossible qu'ils aient eu un statut équivalent à celui d'officier (Bélis, 1999, p. 75-79). On voit donc que les aulètes chiotes pouvaient avoir été recrutés par les Athéniens, de même que les aulètes siphniens, puisque parmi les deux autres aulètes mentionnés figure un certain Sōgenēs de Siphnos. De telles

¹⁷ Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, IX, 7, 49. *Vies et doctrines des philosophes illustres* (trad. sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé ; introd., trad. et notes de M.-O. Goulet-Cazé, Jean-François Balaudé, Luc Brisson, Jacques Brunschwig, Tiziano Dorandi, Richard Goulet, Michel Narcy), Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1999.

¹⁸ Aristophane, fr. 912. (Van Daele, 1925).

¹⁹ Pollux, *Onomastikon*, IV, 65-66. POLLUX, *Onomasticon*: Pollucis Onomasticon: e codicibus ab ipso collatis denuo edidit et adnotavit Ericus Bethe. 3 vol. Leipzig (Lipsiae B.G. Teubner), 1900-1966.

²⁰ Philodème, *De la musique*, col. 43.17 et 128.40. PHILODÈME DE GADARA. *Sur la musique*. Livre IV. 2 vols. Edité par D. Delattre (Collection des Universités de France, published under the auspices of the Association Guillaume Budé). Paris: Les Belles Lettres, 2007.

²¹ Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 603d. (Olson, 2011. Loeb 345).

fonctions n'ont pas dû aider à assurer une excellente réputation à ces musiciens, qui pouvaient être taxés d'appartenir à une école d'aulétique portée sur l'usage du chromatisme.

Ce détour par les pratiques instrumentales en faveur à Chios à l'époque classique éclaire sous un nouveau jour le pilier de Lampron. Si le répertoire de cette citharode reste à jamais silencieux, il est probable qu'il ait sacrifié à la mode du temps, d'autant que la forme de l'instrument est typique de son évolution à l'époque hellénistique. Le faisceau d'indices, tant du point de vue de la cithare que de l'*aulos*, qui font de Chios une terre d'innovation dans le domaine mélodique (accroissement de la tessiture et importance du genre chromatique), laisse à penser qu'au début du III^e siècle, le répertoire des citharodes chiotes pouvait sacrifier aux choix esthétiques de la "Nouvelle Musique". En somme, les témoignages sur les pratiques instrumentales à Chios de l'époque archaïque au début de l'époque hellénistique sont assez épars, mais ils montrent que Chios a joué un rôle sinon majeur, du moins actif dans l'exploration de nouveaux territoires sonores. Il est à noter que l'activité musicale concernait aussi bien les hommes que les femmes à un haut niveau : il convient de souligner à nouveau l'heureuse coïncidence qui veut qu'on ait conservé d'une part le nom de Glaukē et d'autre part le pilier funéraire de Lampron, toutes deux citharodes de Chios au début de l'époque hellénistique. Si des innovations se sont faites dans la pratique instrumentale, il apparaît toutefois que Chios a choisi de se singulariser plus particulièrement comme école de rhapsodie.

Sirènes et aèdes: les rhapsodes de Chios

Le "pilier à la citharode" fait précisément référence à des héroïnes des rhapsodies homériques. En effet, de part et d'autre, une grande représentation de sirène jouant d'un instrument de musique a été incisée, et, détail important, une ligne de sol figure le rocher sur lequel toutes deux se tiennent. Celle qui se trouve sur le côté gauche est en train de jouer de l'*aulos* : elle a les deux tuyaux en bouche et ses mains esquissent des doigtés, la main gauche sur la partie inférieure du tuyau tandis que la main droite est à mi-hauteur du tuyau. L'instrument est assez long, sans doute un écho à une réalité organologique qui veut que les *auloi* hellénistiques soient plus longs que leurs homologues classiques, afin de couvrir des tessitures plus larges. L'instrument toutefois n'est guère détaillé et il est figuré par une simple ligne. La sirène, qui est représentée nue, est ici vue sur son profil droit. Les traits du visage, de même que la coiffure retenue par une *tainia*, sont assez similaires à la représentation de la défunte, remarque qui vaut aussi pour la sirène figurée sur le côté droit du pilier. Il s'agit cette fois d'une citharode, toujours représentée sur le profil droit. Elle est en train de jouer, semble-t-il, puisque la main droite, dont on ne saurait dire si elle tient un plectre ou non, est au niveau des cordes. L'instrument n'a pas du tout la même forme que sur la face principale. On a vu que sur cette dernière, l'instrument avait une morphologie assez rectangulaire typique des représentations hellénistiques de la cithare. S'agissant de la sirène, l'instrument affecte une forme plus classique, avec une caisse bien plus trapézoïdale.

Le graveur n'avait qu'une connaissance très approximative de l'instrument: outre qu'il a tracé les six cordes à la fin de son dessin, de telle sorte qu'elles passent sur la main de la sirène, il a d'abord dessiné le bas de caisse et la partie des montants qui vont jusqu'aux résonateurs



métalliques, qu'il a malencontreusement intégrés aux montants, de sorte qu'on a l'impression de montants s'achevant en tête d'oiseau; dans un second temps, il a rajouté au-dessus la partie supérieure des montants et la traverse. On peut hésiter sur l'interprétation à donner à ce dessin: soit le graveur avait en tête un instrument plus petit et pensait simplement rajouter une traverse reliant les deux volutes, soit il a conçu dès le début la forme de l'instrument ainsi, sans bien en comprendre la structure. Quoi qu'il en ait été, malgré ces imprécisions, il semble bien que le graveur avait fait le choix délibéré de présenter un autre type de cithare aux mains de la sirène, ce qui me paraît pouvoir s'expliquer par une différence de temporalité : alors que la cithare de la défunte a une morphologie contemporaine des évolutions instrumentales, ancrant le personnage dans sa dimension historique, celle de la sirène est une citation classique, voire archaïque, dans la mesure où la figure appartient à un tréfonds mythologique.

Afin de bien comprendre la fonction des sirènes sur le pilier funéraire de Chios, il convient de rappeler que ces représentations de sirènes musiciennes s'inscrivent dans une tradition bien connue. C'est dans le chant XII de l'*Odyssée* que l'on rencontre les sirènes, dans un des passages les plus célèbres de l'épopée. Conformément à la structure narrative adoptée par l'aède, l'épisode est rapporté deux fois : dans un premier temps, Circé prévient Ulysse du danger que représente le récif où les Sirènes exercent leurs charmes mélodiques ; dans un second temps, c'est Ulysse lui-même qui livre sa propre expérience du péril.²² Les Sirènes peuplent l'art grec : de démons barbus représentés sur les vases en bronze dans l'art orientalisant, elles se féminisent pour devenir la figure mythologique bien connue de l'être mi-femme, mi-oiseau. Une caractéristique cependant se fait jour dans l'iconographie qui n'est pas directement héritée d'Homère : elles se mettent peu à peu à jouer d'instruments de musique, notamment sur les vases et dans la sculpture. Ce motif apparaît dans la céramique à figures noires, où les sirènes jouent principalement de l'*aulos* et de la lyre, mais une coupe de New York montre un trio de Sirènes jouant de l'*aulos*, de la lyre et des crotales, un indice du glissement de la sirène vers l'univers dionysiaque, dans ses liens avec l'au-delà.²³ Il faut en effet remarquer que si le lien avec le récit homérique est patent dans les scènes où les Sirènes sont en connexion iconique avec Ulysse et son navire, très tôt les Sirènes sont isolées de l'épisode et gagnent une certaine autonomie, dont on a déjà remarqué qu'elle était liée au contexte funéraire (Meyer-Baer, 1970, p. 234-257). Les sirènes musiciennes sont en effet souvent représentées sur les lécythes, à quoi il faut ajouter leur présence comme éléments de décor secondaire dans le couronnement de stèles ou *naïskoi* figurant la personne décédée. Le plus remarquable de ces monuments est une stèle conservée à Berlin,²⁴ qui date des années 400 et dont le couronnement adopte une forme qui permet de montrer deux sirènes de profil se faisant face, celle de gauche jouant de la cithare à berceau, dont j'ai parlé plus haut, et celle de droite de l'*aulos*. Toutes deux sont coiffées d'un petit *kalathos*. Plus récent (seconde moitié du IV^e siècle), le *naïskos* fragmentaire de Proxenidès²⁵ présente dans son couronnement une seule Sirène occupant le centre tandis que

²² Homère, *Odyssée*, XII, v. 29-58 et 142-200. HOMÈRE, *L'Odyssée*. Tome II : Chants VIII-XV. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

²³ New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 57.12.5. Sur les crotales, voir Perrot, 2021.

²⁴ Berlin, Antikensammlung inv. SK 755.

²⁵ Musée archéologique du Pirée, inv. 228.

sont agenouillées de part et d'autre deux figures féminines éplorées: il convient de souligner que c'est une cithare quadrangulaire qu'elle a en main. Ajoutons qu'une sirène de Baltimore²⁶ provenant probablement du couronnement d'un monument funéraire, car traitée en relief, datant de la seconde moitié du IV^e siècle, joue pour sa part d'une cithare de forme classique. La lyre continue d'apparaître dans l'iconographie, mais en en ronde-bosse : deux statues de sirènes à la lyre, du IV^e siècle, ont été trouvées dans la nécropole du Céramique, dont l'une pourrait avoir appartenu à l'enclos funéraire de Dexileos.²⁷ Un dernier exemple attique de la même époque atteste que la sirène peut encore jouer d'un autre instrument à cordes : sur ce fragment de stèle à loutrophore du musée national d'Athènes, la sirène qui occupe seule le couronnement tient en effet une harpe trigone (Meyer-Baer, 1970, p. 244, fig. 121).

De ces quelques documents il ressort que le duo de sirènes semble fournir une sorte de chaînon manquant entre les sirènes des vases qui, quand elles jouent d'un cordophone, ont en main une lyre, et celles qui à partir des années 350 ont une cithare. Ici nous avons une sorte d'étape intermédiaire, qui est la cithare que l'on prête généralement aux femmes dans l'iconographie attique, et qui morphologiquement semble dériver de la *phorminx* archaïque, telle qu'elle est représentée sur un *pinax* de Locres en terre cuite (Bellia, 2012, p. 47-50). Ces représentations de sirènes musiciennes en effet ne sont pas spécifiques à Athènes, puisqu'on en trouve d'autres encore en Grande-Grèce, notamment à Tarente, aussi bien sur des monuments funéraires que sur des boucles d'oreille en terre cuite (Perrot, no prelo). Quant à la céramique italote, elle témoigne aussi de l'évolution de la sirène musicienne, qui peut jouer de tous les instruments.²⁸ Pour les productions des coroplastes italotes du IV^e siècle, citons encore la très belle Sirène citharode en terre cuite polychrome de Canosa.²⁹

La principale difficulté est de savoir dans quelle mesure le lien avec le texte homérique est encore présent ou si l'image est complètement autonome, que les Sirènes se soient affranchies de l'épopée ou que les artistes aient puisé à d'autres sources que l'*Odyssée*. Dans le cas de Chios, l'arrière-plan homérique peut difficilement être éludé. La cité se revendiquait comme lieu de naissance d'Homère, une tradition qui tient son origine de l'Hymne homérique à Apollon où le poète dit de lui-même : "C'est un homme aveugle, et il réside à Chios la rocailleuse" (τυφλὸς ἀνήρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἐνὶ παιπαλοέσση).³⁰ Le paysage même en conserve la trace puisque longtemps a prévalu l'identification d'un rocher dans lequel une banquette a été taillée comme l'école d'Homère : l'espace, connu encore aujourd'hui sous le nom de *Daskalopetra*, est désormais considéré comme un sanctuaire de Cybèle par le monde académique.³¹

Un autre poète épique aurait également vu le jour à Chios,³² selon une version qui toutefois est loin d'être unanime, car la plupart des sources le font naître à Samos, île voisine: il s'agit de Kreōphyllos, auteur d'une *Prise d'Oechalie* et connu pour avoir offert l'hospitalité

²⁶ Baltimore, Walters Art Museum, inv. 23.3.

²⁷ Athènes, Musée National, inv. 774-775.

²⁸ Pour ne donner qu'un exemple, voir la sirène aulète sur le très beau plat paestan de Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. H5751.

²⁹ Madrid, Musée archéologique national, inv. 2004/95/1.

³⁰ *Hymne homérique à Apollon*, v. 172.

³¹ Schimpf, 2020, p. 221 (et bibliographie).

³² *Souda*, s.v. Κρεώφυλος.

à Homère,³³ Il est vain de trouver ici la frontière entre mythe et histoire, mais il convient de souligner l'existence de ce "triangle épique" formé par Smyrne, Chios et Samos, non seulement dans la production d'œuvres, mais aussi dans leur reproduction et leur conservation. Selon Plutarque en effet, le législateur spartiate Lycurgue aurait connu pour la première fois les poèmes homériques à Samos, où ils étaient conservés par les descendants de Kreōphylos.³⁴ Quelque temps plus tard, au VI^e siècle avant Jésus-Christ, le poète Kynaithos naît à Chios, dont on disait qu'il avait réorganisé les textes d'Homère, dont il se disait descendant. À ce nom semble liée l'existence d'un groupe de poète qui se donnait le nom de "Homérides", un nom attesté pour la première fois par Pindare au premier vers de sa deuxième *Néméenne*, puis par Isocrate et Platon, qui laisse entendre qu'ils se consacraient à faire connaître les œuvres attribuées à Homère.³⁵

Selon une scholie au vers de Pindare, Kynaithos aurait été le premier à avoir récité les poèmes homériques à Syracuse, vers la 69^{ème} Olympiade, soit dans les années 504-501. Cette date a été contestée, dans la mesure où l'arrivée d'Homère à Syracuse seulement à la fin du VI^e siècle paraît tardive, mais on a émis l'hypothèse que la date originale ne devait guère être plus ancienne, autour de 522, date à laquelle aurait été composé l'hymne homérique à Apollon dont Kynaithos a pu être considéré comme l'auteur (Burkert, 1979; Ford, 1988; West, 1975, 1999). Le rôle de Kynaithos dans la diffusion des poèmes homériques et dans la création d'œuvres imitées d'Homère est encore rappelé par Eustathe de Thessalonique.³⁶ La scholie à Pindare précise en outre que l'école de Kynaithos était importante parmi les Homérides, qui constituaient une confrérie de rhapsodes originaires de Chios prétendant descendre d'Homère, réellement ("fils d'Homère") ou spirituellement ("disciples d'Homère").³⁷ Selon le lexique d'Harpokration à l'entrée "Homérides", citant notamment les historiens Akousilaos et Hellanikos, cette corporation avait le nom de *genos*, ce qui souligne l'importance des liens qui les unissaient entre eux et à l'île de Chios. Il n'est donc pas déraisonnable, au vu des sources, de penser que le genre de la rhapsodie est né à Chios et s'est ensuite diffusé dans le reste du monde grec, notamment à Sicyone à l'époque du tyran Clisthène, qui veut interdire leurs prestations parce qu'elles sont trop à la gloire d'Argos³⁸ et à Athènes sous Pisistrate, où la rhapsodie figure au programme des Panathénées.

³³ Callimaque, *Épigrammes*, 60, Callimaque, *Les origines – Réponses aux Telchines – Élégies – Épigrammes – lambes et pièces lyriques – Hécélé – Hymnes*. Texte établi et traduit par E. Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1924; Strabon, *Géographie*, XIV, 1, 18. Strabon, *Géographie*. Tome Premier. Livre XIV. Traduction par Amédée Tardieu. Paris: Librairie de l'Hachette, 1867.

³⁴ Plutarque, *Vie de Lycurgue*, 85. PLUTARQUE. *Vies*. Tome I: Thésée-Romulus. Lycurgue-Numa. Avec la contribution de Jean Irigoin, Texte établi et traduit par Emile Chambry, Texte établi et traduit par Robert Flacelière et Marcel Jumeaux. Paris: Les Belles Lettres, 2019.

³⁵ Platon, *Ion*, 530 d-e. PLATON. *Œuvres complètes*. Tome V, 1^{re} partie: Ion - Ménexène - Euthydème. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 2019. Voir aussi *Phèdre* 252b et *République*, X, 599e.

³⁶ Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Illiade*, I, p. 11. Eustathe De Thessalonique, *Commentaire à l'Illiade*, Chants I-XII. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Grec 2697.

³⁷ Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 65. ISOCRATE. *Discours*. Tome I : Contre Euthynous - Contre Callimakhos - Contre Lokhitès - Sur l'attelage - Trapézitique - Eginétique - A Démonicos - Contre les Sophistes - Hélène - Busiris. Texte établi et traduit par E. Brémond, Texte établi et traduit par Georges Mathieu. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

³⁸ Hérodote, *Enquêtes*, V, 67. HÉRODOTE. *Histoires*. Tome V, Livre V. Texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 2019.



Il paraît donc douteux que des citoyens éduqués dès leurs plus jeunes années à apprendre Homère n'aient pas eu à l'esprit les vers de l'aède en voyant une représentation de sirène, mais force est aussi de constater que ces images obéissent à leurs propres règles et doivent d'abord être analysées dans les relations qu'elles entretiennent entre elles sur le monument. Dans le cas du pilier à la citharode, il est évident que d'une part les deux sirènes musiciennes se répondent et que d'autre part elles constituent un petit ensemble musical destiné à accompagner la défunte dans l'Hadès. Cette idée que la sirène puisse être un messager vers l'au-delà s'est peu à peu construite dans la culture grecque et trouve sa plus belle expression dans les vers – assez mal transmis – qu'Euripide fait dire à Hélène dans sa pièce éponyme:³⁹

πτεροφόροι νεάνιδες,
 παρθένοι Χθονὸς κόραι,
 Σειρήνες, εἴθ' ἔμοις
 ἑγὼ μοι τὸ Λίβυον
 λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ
 φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖσι
 τοῖς ἔμοισι σύννοχα δάκρυα,
 πάθει πάθει, μέλεσι μέλεα,
 μουσεῖα θρηνήμα-
 σι ξυνωιδά, πέμψαιτε
 Φερσέφασσα ἑφονία χάριτας
 ἵν' ἐπὶ δάκρυσι παρ' ἐμέθεν ὑπὸ
 μέλαθρα νύχια παιᾶνα

Jeunes femmes ailées, vierges filles de la Terre, Sirènes, venez accompagner mes gémissements du son du lotus libyen, des *phorminges* [ou des syrinx ?], que vos larmes soient en accord avec mes maux déplorables, vos douleurs avec mes douleurs, vos chants avec mes chants ; que Perséphone envoie des mélodies répondant à mes thrènes, afin que dans son palais nocturne elle reçoive de moi le péan baigné de larmes nos hymnes en l'honneur des morts disparus.

Ce fameux passage, comparé à l'iconographie des Sirènes aulètes, sert de point d'appui à la démonstration de M. Carastro pour montrer le rôle clef qu'a pu jouer l'*aulos* dans la constitution de l'image de la sirène musicienne. L'*aulos* est en effet l'instrument le plus approprié aux funérailles, au point même qu'on utilisait une variété spécifique, le *gingras*, réputé d'origine phénicienne, plus aigu que l'*aulos* commun, en quoi il répondait bien aux cris et aux lamentations. À quoi il faut ajouter que le thrène était généralement accompagné d'*aulos*, comme le montre l'existence même du mot *θηρηναύλης* dans la terminologie (Bélis, 1999, p. 85). Le texte de l'*Hélène* pose en outre une difficulté, puisqu'il mentionne les *phorminges*, alors qu'il est dit plus loin (au v. 185) que c'est un chant sans lyre, au point que des éditeurs ont préféré lui substituer les syrinx, également pour des raisons métriques. Le fait est que dans l'iconographie, les sirènes jouent tout autant de l'*aulos* que de la lyre. Dans son analyse du chant des sirènes, M. Carastro défend l'idée que le plus important, ce sont les sonorités aiguës, en donnant ce sens

³⁹ Euripide, *Hélène*, v. 167-176. Euripide, *Tragédies. Tome V : Hélène – Les Phéniciennes*. Texte établi et traduit par F. Chapouthier; Henri Grégoire et Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1950 (2002).

précis à l'adjectif λιγύς qui peut également se rapporter au chant de l'aède s'accompagnant de la *phorminx*: c'est une des pierres angulaires de son argumentation en faveur de l'hypothèse selon laquelle les Sirènes sont "une figure extrême de l'aède homérique". Les sonorités aiguës de leurs chants dans l'épopée et de leurs instruments dans les images auraient ainsi la même fonction que les vers du poète, "assurer l'immortalité du héros chanté" (Carastro, 2006, p. 139). La plaque de Locres évoquée plus haut, antérieure à la tragédie d'Euripide, ne laisse aucun doute sur le fait que les sirènes peuvent aussi bien jouer de l'*aulos* que de la *phorminx*.

On comprend donc le rôle que les sirènes musiciennes peuvent jouer sur le marqueur funéraire de Lampron, qui se trouve confirmé par un autre monument chiote de la première moitié du III^e siècle, le pilier funéraire de Mētrodōros fils de Theogeitōn, aujourd'hui à l'Antikensammlung de Berlin (SK 766a). La pierre est davantage décorée, avec plusieurs registres. La partie supérieure du pilier, au-dessus de l'inscription du nom du défunt, est divisée en trois registres: d'abord un motif de feuilles de vigne, puis une frise représentant quatre sirènes musiciennes et une frise montrant une centaumachie, très probablement le combat des Lapithes et des Centaures, à en juger par la femme qui fuit au centre de la représentation. L'inscription est entourée de part et d'autre d'un motif très abîmé de volutes. Enfin, la partie inférieure de la stèle montre deux biges conduits par des figures ailées, des *Nikai* selon toute vraisemblance, semblant s'affronter autour d'une colonne qui pourrait suggérer l'hippodrome. Sur le côté droit, les frises se poursuivent, avec les sirènes musiciennes, tandis que la partie centrale est occupée par une représentation d'un archer devant un arbre, le champ étant complété par une colonne en haut de laquelle se trouve une amphore, prix de victoire. Le côté gauche quant à lui, très abîmé, fait voir dans le champ principal des objets typiques des exercices athlétiques (strigile, éponge, petits vases à huile), le tout accompagné d'un manteau sur une colonne ainsi que d'une amphore panathénaïque. Les champs principaux caractérisent le défunt comme un jeune homme s'étant adonné aux exercices du gymnase, tandis que les frises mythologiques instituent un passé mythique qui entre en résonance avec l'au-delà. C'est en quelque sorte une copie miniature des grands mausolées qui ont un programme iconographique similaire avec des centaumachies, ainsi le mausolée d'Halicarnasse et le Ptolemaion de Limyra, mais aussi le sarcophage trouvé dans le mausolée de Belevi (Bentz, 2009, p. 190-195), attribué à Antiochos II Theos, mort en 246, qui montre une frise de figures humaines ailées aux pattes d'oiseau, dont trois jouent de la cithare.

Considérons de plus près la frise des sirènes sur le pilier de Mētrodōros. Sur la face principale du pilier, quatre sirènes bien distinctes les unes des autres sont représentées dans une scène de musique et de danse. La plus à gauche tient un tympanon et une paire de cymbales au bout d'une lanière. Elle fait face à une deuxième sirène qui joue des crotales, dans un geste assez commun consistant à les tenir à la verticale. La troisième a un mouvement plus prononcé, le buste penché vers la droite avec les mains jointes, dans une posture typique de l'*oklasma*, danse d'origine perse, que l'on peut voir sur la céramique attique. Enfin, la sirène la plus à droite est vue de face, en train de souffler dans des *auloi*. On distingue encore deux sirènes sur la face droite de la pierre, la mieux conservée étant une joueuse de cithare. Selon M. Bentz, il y aurait également une joueuse de *tympanon*, une de harpe trigone et une d'*aulos* sur la face gauche.



Il est donc acquis que si les vers d'Homère étaient bien connus de la plupart des Grecs, ils avaient une résonance particulière à Chios et l'épisode des Sirènes y avait sans doute toute sa place. Si cette imagerie s'inscrit dans un ensemble iconographique plus large, il convient également de replacer ces monuments dans le contexte local, c'est-à-dire dans la tradition poétique d'interprétation des œuvres homériques à Chios. Il ne faut cependant pas surestimer le lien. Dans l'*Odyssée*, les sirènes ne jouent pas d'instrument et l'iconographie des sirènes musiciennes s'est très largement développé indépendamment de Chios qui a connu des influences athéniennes certaines à l'époque classique, puisqu'elle était membre de la Ligue de Délos et rejoint la seconde confédération athénienne, même si elle fait défection respectivement en 412 et 357. Mais ces représentations d'instruments ne sont pas complètement étrangères au texte homérique, comme l'a bien montré M. Carastro. Il s'agit plutôt pour les peintres de vases attiques, auxquels du reste on peut ajouter les coroplastes d'Italie du Sud, de réinvestir par d'autres moyens le sens que le verbe *θέλγειν* prend dans les vers d'Homère : cette séduction qui s'exerce sur les marins par les sirènes est un chant de mort aux sonorités aiguës qui sont celles de l'*aulos*, notamment dans les funérailles. À cette analyse résistent toutefois les représentations de sirènes à la lyre ou à la cithare, dont les sonorités sont moins réputées pour être aiguës. Mais sans doute les cordophones font-ils leur apparition dans l'imagerie pour compenser les connotations négatives que pourrait avoir le seul *aulos*. Tout est dans l'ambiguïté de la *θέλις* homérique. Les peintres ou coroplastes ont pu trouver l'*aulos* une évocation du paysage sonore des funérailles, mais le spectateur ou l'auditeur a peine à comprendre ce que des mélodies stridentes et plaintives ont de charmant. Ce sens était toutefois assumé, dans la mesure où certaines images ont évolué de la sphère funéraire à l'univers dionysiaque, où l'*aulos* joue un rôle majeur, mais aussi les percussions, notamment les cymbales et les crotales. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'attitude des sirènes sur la frise qui décore le pilier funéraire de Métrodōros, comme l'a bien vu M. Carastro : ces sirènes jouant tympanon, cymbales et crotales évoquent la posture des Ménades ou des Bacchantes, dans une transe qui doit donc accompagner le défunt dans l'au-delà : les accointances entre Dionysos et les cultes de la régénérescence n'y sont pas étrangères, comme le montre l'exemple du cratère de Ferrare représentant Dionysos Sabazios et Cybèle honorés par l'*aulos*, le tympanon et les cymbales.⁴⁰

Comment comprendre alors la juxtaposition de cette frise presque dionysiaque à la sirène cithariste qui se trouve sur le côté ? On remarquera d'abord que ce n'est pas le cordophone traditionnel du cortège dionysiaque, qu'était le barbiton, et je ne connais pas de représentation de sirène au barbiton, comme si les cordophones ne devaient pas être associés dans ce contexte aux manifestations culturelles les plus bruyantes que connaissait le monde grec. Choisir de figurer les cordophones pouvait donc répondre à ce souci de rendre visible la *θέλις*, d'autant que les Pythagoriciens ont fait des sirènes, comme le reprend également Platon dans le mythe d'Èr le Pamphylien, l'expression même de l'harmonie du *kosmos*. Cette interprétation philosophique de la sirène aura construit une strate supplémentaire dans le symbolisme eschatologique de la sirène : si ses liens avec la mort et l'Hadès en ont fait une figure psychopompe, la réinterprétation qu'en ont faite les pythagoriciens et les platoniciens

⁴⁰ Ferrare, musée archéologique, inv. T 128.

lui confère la capacité à connaître les secrets de l'univers, et pas seulement l'histoire des héros comme elles le chantent dans l'*Odyssée*.

La place du pilier dans la vie musicale à Chios à l'époque hellénistique

Ces quelques éléments d'interprétation de l'iconographie posés, il convient encore de resituer la production de ces images dans le contexte historique et culturel de Chios à l'époque hellénistique. Les informations à notre disposition sont assez maigres, mais le III^e siècle constitue un moment de développement de la cité : productrice depuis l'époque archaïque d'un vin de haute qualité, prisé tout autour de la Méditerranée et même au-delà, elle tire sa richesse d'importantes exportations.

Sur le plan diplomatique et culturel, on sait qu'à cette époque, Chios entretient des relations étroites avec le sanctuaire de Delphes, qui se matérialisent par l'érection du monumental autel devant le temple d'Apollon, comme l'indique la dédicace qui y a été inscrite. Cette offrande est une manière de réactiver des liens anciens, puisque selon Hérodote, déjà au VI^e siècle, les Chiotés avaient pourvu à la construction de l'autel.⁴¹ D'autres inscriptions montrent l'activité artistique des Chiotés dans le sanctuaire pythique. Tout d'abord, un certain Diophantos de Chios a participé comme aulète aux *Sōtēria* amphictyoniques en 272 à Delphes,⁴² à un moment où les Étoliens deviennent les maîtres de l'amphictyonie pyléo-delphique. À en juger par la structure de l'inscription, il a accompagné un chœur tragique composé d'hommes adultes. Au début des années 240, les citoyens de Chios reconnaissent l'élévation des *Sōtēria* au rang de concours isopythiques, donc stéphanites et pentétériques, en réponse à une demande des Étoliens.⁴³ En vertu d'alliances passées avec eux, Chios intègre alors la confédération au moins jusque vers 190 : Chios remercie ainsi les Étoliens de l'avoir admise dans l'amphictyonie.⁴⁴ À la fin des années 240, un décret delphique honore comme poète épique⁴⁵ Amphiklos de Chios, qui a été hiéromnémon.⁴⁶ Il est à noter qu'une inscription du sanctuaire de Thermon, capitale de la ligue étolienne, datée de la fin du III^e siècle – début du II^e siècle,⁴⁷ mentionne un certain Phanēs, fils de Deinias, de Chios, à qui a été donnée la proxénie. Son nom figure également sur une plinthe du théâtre d'Athènes,⁴⁸ si bien que Bruno Snell a suggéré qu'il se soit agi d'un poète tragique ou d'un dithyrambographe.⁴⁹

À la même époque, un autre hiéromnémon de Chios, Hermoklēs, profite de sa mission diplomatique dans le sanctuaire pythique pour mettre ses compétences de poète-compositeur au service des Delphiens en composant un hymne à Apollon à l'occasion du festival des

⁴¹ Hérodote, *Enquêtes*, II, 135. (Barguet, 1990).

⁴² *Syll.*³ 424. Le concours des *Sōtēria* a été fondé après la défaite des Galates devant le sanctuaire en 279 avant Jésus-Christ.

⁴³ Fouilles de Delphes III 3, 215.

⁴⁴ Fouilles de Delphes III 3, 214.

⁴⁵ Fouilles de Delphes III 3, 217.

⁴⁶ *Sylloge inscriptionum graecarum*, 3^{ème} édition 444C.

⁴⁷ *Inscriptiones Graecae IX*, 1², 1, 31, l. 154

⁴⁸ *Inscriptiones Graecae II/III*² 3778.

⁴⁹ *Tragicorum Graecorum Fragmenta I*, p. 284.



Théoxénies. Musique et politique se rejoignent ici, pour exalter les liens qui unissent Delphes et Chios et se perdent dans la mythologie, par le truchement d'une figure mythologique, Ion, comme le dit explicitement le décret delphien en faveur d'Hermoklès. La naissance du héros, fils d'Apollon et de Créüse, est située à Athènes, mais son enfance s'est faite dans le sanctuaire pythique, comme l'a mis en scène Euripide. Il devient ensuite l'ancêtre commun de tous les peuples ioniens, parmi lesquels figurent les Chiotes. L'histoire légendaire et la musique deviennent donc un outil essentiel à la stratégie diplomatique des Chiotes. On en a d'ailleurs un autre exemple, du début du II^e siècle avant Jésus-Christ (après la paix d'Apamée), dans un décret qui honore un agonothète local, qui avait séjourné à Rome, et qui ensuite, sur décret de la cité, a organisé un sacrifice et des concours musicaux et gymniques en l'honneur de la déesse Rome, agréant ainsi les Romains de passage sur l'île.⁵⁰

Un des thèmes des compositions musicales a pu être le mythe de fondation de Rome, à en juger par la consécration d'une représentation figurée de la légende de Romulus et Rémus d'une valeur de mille drachmes alexandrines, si l'on retient l'interprétation de A. Chaniotis, plutôt qu'un récit gravé sur la pierre, comme le suggère I. Salvo (Chaniotis, 1988, p. 94-99; Salvo, 2012). Kontoleon avait d'ailleurs proposé de reconnaître dans cet agonothète le hiéromnémon Hermoklès, qui après avoir été dépêché à Delphes, aurait continué son action diplomatique à Rome (Kontoleon, 1964). Ajoutons que ce personnage avait consacré un autel aux Muses et, selon A. Chaniotis toujours, au poète Homère, dans la mesure où les Chiotes avaient donné à leur gymnase le nom d'Homèreion (Peek, 1976), de même qu'à la même époque les Pariens consacraient un Archilocheion.⁵¹ Mais il y a une ambiguïté dans le décret pour Hermoklès : si l'interprétation consistant à reconnaître dans l'Ion du décret la figure mythologique est naturelle, il n'en demeure pas moins qu'il peut également d'agir du poète Ion de Chios, contemporain d'Euripide, dont il a été question plus haut. Il est crédité d'une *Fondation de Chios*, un ouvrage historique imitant le style d'Hérodote en dialecte ionien (Mac Sweeney, 2013, p. 17-23). Astre du matin, selon Aristophane,⁵² Ion avait également eu le surnom de "fils de Xouthos ce qui était une manière évidente de faire le lien avec le héros mythique, comme l'indique la notice que la *Souda* lui consacre. Ces quelques éléments laissent à penser qu'Ion, qui était une gloire locale à Chios, faisait figure de jalon poétique dans les relations entre Chios et Delphes.

Enfin, le décret spécifie que les couronnes doivent être proclamées à Delphes et à Chios "aux Dionysies, quand les chœurs de garçons s'apprêtent à concourir". C'est là un des témoignages des Dionysies de Chios,⁵³ qui attestent l'existence d'une vie agonistique dans l'île et le culte qu'elle rendait à Dionysos, ce qui peut expliquer aussi l'univers dionysiaque dans lequel les sirènes de Mētrodōros évoluent. Le premier texte à en faire état est un décret pris par la cité de Chios, dans les années 278-270, honorant l'émissaire de Ptolémée Apolophanès pour ses services de médiateur et de juge dans l'île et la proclamation doit en être faite par le héraut sacré "aux Dionysies, dans le théâtre, quand les chœurs de garçons s'apprêtent à

⁵⁰ Supplementum Epigraphicum Graecum 30.1073.

⁵¹ Supplementum Epigraphicum Graecum 15.517.

⁵² Aristophane, *Paix*, v. 835. (Van Daele, 1925).

⁵³ Robert 1935, p. 465, n. 2, sur le possible caractère stéphanite de ces Dionysies au III^e siècle.

concourir" (ἀνειπεῖν) τὸν ἱεροκήρυκα Διονυσίους ἐν τῷ θεάτρῳ, ὅταν οἱ τῶν [παίδων χοροὶ μέλ]λωσιν ἀγωνίζεσθαι τότε τὸ κήρυγμα).⁵⁴ On voit ici qu'un théâtre avait été construit à Chios, lequel existe toujours au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, à en croire Appien :⁵⁵

Ὅς δὲ καὶ ταῦτ' ἐπεπλήρωτο, αἰτιασάμενος τὸν σταθμὸν ἐνδεῖν ὁ Ζηνόβιος ἐς τὸ θέατρον αὐτοὺς συνεκάλει, καὶ τὴν στρατιὰν περιστήσας μετὰ γυμνῶν ξιφῶν ἀμφὶ τε τὸ θέατρον αὐτὸ καὶ τὰς ἀπ' αὐτοῦ μέχρι τῆς θαλάσσης ὁδοὺς ἤγε τοὺς Χίους, ἀνιστὰς ἕκαστον ἐκ τοῦ θεάτρου, καὶ ἐνετίθετο ἐς τὰς ναῦς.

Quand ils eurent rassemblé cette somme, Zenobios leur reprocha que le poids n'était pas suffisant et il les convoqua au théâtre. Il encercla avec ses soldats, épées dégainées, le théâtre lui-même ainsi que les rues qui menaient de l'édifice à la mer. Il les fit sortir du théâtre, un par un, et les mit dans les navires.

En revanche, il ne reste aucun vestige en place. Il n'y a guère qu'une frise de masques dont on peut penser qu'elle a fait partie du décor du théâtre, trouvée non loin de l'église Aghios Nikolaos, mais ce n'est guère suffisant pour y situer l'édifice (Boardman, 1954, p. 124; Le Guen 2001, p. 267). C'est probablement dedans qu'eurent lieu également au II^e siècle des compétitions musicales attestées par l'inscription suivante:⁵⁶

[ἐ]πί πρυ[τ]άνεως Ἀθη[νοδ]ώρου, γ[υμνασι]-
αρχούντων Ἑρμησίλεω τοῦ Ξούθο[υ, Δίν]-
νυος τοῦ Ἐλίξου, Νικίου τοῦ Μήτρωνο[ς, οἶδε]
ἐνίκων τῶν τε παίδων καὶ τῶν ἐφήβω[ν καὶ τῶν]
νέων τοὺς τιθεμένους ἀγῶνας καὶ [ἔ]θυσαν]
ταῖς τε Μούσαις καὶ τῷ Ἡρακλεῖ ἀπὸ τῆς πρ[οσό]-
δου τῆς δεδομένης κατὰ τὸ ψήφισμα τὸ Υ[—]
τευς τοῦ Λυσίου. ἀναγνώσεως Ἀγαθοκλή[ς]
Ἀγαθοκλεῦς. ῥαψωιδίας Μιλτιάδης Διονυσίου.
ψαλμοῦ Ξένων Τιμοκλεῦς. κιθαρισμοῦ Κλε[οκύ]-
δης Διονυσίου.

Sous la prytanie d'Athēnodōros, étant gymnasiarques Hermēsīlēs, fils de Xouthos, Dinnyos, fils d'Elixos, Nikias fils de Mētrōn. Voici ceux des enfants, des éphèbes et des jeunes qui ont remporté les concours organisés et qui ont sacrifié aux Muses et à Herakles sur les revenus donnés selon le décret que ..., fils de Lysias. Récitation : Agathoklēs fils d'Agathoklēs ; rhapsodie : Miltiadēs fils de Dionysios ; jeu à la harpe : Xenōn fils de Timoklēs ; jeu à la cithare : Kleokydēs fils de Dionysios.

⁵⁴ I. Chios 13.

⁵⁵ Appien, *Histoire romaine*, XII, 47. APPIEN, *Histoire romaine*. Tome VII, Livre XII: La Guerre de Mithridate. Texte établi et traduit par Paul Goukowsky. Paris: Les Belles Lettres, 2019.

⁵⁶ I. Chios 57 = SIG 959.

Le concours dont il est question n'était visiblement pas régulier, puisqu'il a été organisé conformément à un décret ponctuel et il était associé à un sacrifice pour des divinités qui protègent les arts et les activités athlétiques (le reste de l'inscription mentionne du reste toute une série d'épreuves de course et de combat). Cette liste est tout d'abord la preuve que la pratique de la rhapsodie s'est maintenue à l'époque hellénistique. En outre, on voit que les instruments à cordes occupaient une part importante de ce qui devait être un petit concours local destiné à sanctionner les compétences de la jeunesse chiotte. Il y a hésitation sur le sens précis à donner à ψαλμός et κιθαρισμός, qui peuvent renvoyer soit à un instrument différent, soit à une technique de jeu différente. Originellement, ψάλλειν signifie "jouer sans plectre", "jouer à main nue", et donc on peut très bien imaginer que les deux épreuves étaient exécutées sur cithare. C'est la présence dans d'autres inscriptions hellénistiques de musiciens identifiés comme ψάλτης ou χοροψάλτρια⁵⁷ qui fait penser que le terme renvoie à un instrument spécifique que serait la harpe, dont on joue effectivement sans plectre. Sans qu'on en ait toutefois la preuve formelle, on peut se demander si le rhapsode et le cithariste ne sont pas frères, dans la mesure où ils ont le même patronyme. L'énoncé des disciplines, notamment la présence de la récitation publique, a conduit à proposer un parallèle avec une inscription de Téos mentionnant les épreuves d'un concours de jeunes gens, qui cependant appartient sans doute à un autre cadre, celui de la formation dans le cadre des technites dionysiaques qui avaient leur siège à Téos.⁵⁸

Un autre témoignage épigraphique indique que la citharodie continue d'être pratiquée avec succès à Chios au II^e siècle après Jésus-Christ. Il s'agit d'une liste agonistique relative aux *Mouseia* de Thespies,⁵⁹ datée des années 150-160, mentionnant un certain Kastrianos, fils de Kastrianos, de Chios comme vainqueur du concours des citharistes. L'origine des autres vainqueurs est récapitulée dans le tableau suivant:

⁵⁷ Délos: *IG* XI,2 105 et 120; Delphes: *Syll.*³ 689 et *FD* III 3:249; lasos: *lasos* 142.

⁵⁸ I. Téos 82. Voir Perrot 2019.

⁵⁹ I. *Thespieae* 177.



Tableau 1. Liste agonistique relative aux *Mouseia* de Thespies avec la discipline, le nom et l'origine des concurrents

Discipline	Nom	Origine
Poète de chant de procession	Eumarōn	Thespies
Héraut	Gnaios Pompēios Sōsimos	Corinthe
Trompette	Zōsimos	Thèbes
Poète d'éloge de l'empereur	Markos Antōnios Maximos	Néocésarée
Poète d'éloge aux Muses	Markos Antōnios Maximos	
Poète pour l'empereur	Threptos, dit Neikanōr	Kos
Poète pour les Muses	-mophanēs	Thespies
Rhapsode		Hypata
Pythaulé		
Cithariste	Kastrianos	Chios
Comédien de l'ancienne comédie	Klaudios Apollōnios	Milet
Tragédien (ancienne tragédie)	Mētrobios dit Philēmōn	Athènes
Poète (nouvelle comédie)	Loukios Marios Antiokhos	Corinthe
Acteur (nouvelle comédie)	Phlabios Ennykhos	Thespies
Poète (nouvelle tragédie)	Apollōnios	Aspendos
Acteur (nouvelle tragédie)	Loukios Marios Antiokhos	Corinthe
Citharode	Memmios Leōn	Larissa
Choraule	Markos Antios Artemidōros	Alexandrie
Poète (drame satyrique)	Loukios Marios Antiokhos	Corinthe
Toutes catégories	Klaudios Apollōnios	Milet

Référence: I. *Thespieae* 177

Il semble qu'à cette époque, le concours de Thespies, isopythique depuis la fin du III^e siècle avant Jésus-Christ, ait encore attiré des artistes venus de cités aussi bien proches qu'éloignées. Le cithariste de Chios n'est pas le seul qui ait traversé la mer Égée, puisque l'on compte un citoyen de Néocésarée, deux de Milet, un de Kos et même un d'Alexandrie, qui détient de ce point de vue le record de la distance. Même s'il est difficile de tirer beaucoup de conclusions de cette inscription sur la pratique de la cithare à Chios à l'époque impériale, il est certain qu'elle s'est poursuivie et qu'elle pouvait briller dans des concours qui disposaient d'une renommée au-delà des mers.

Quant à l'activité théâtrale, elle semble aussi avoir perduré à l'époque romaine, pour laquelle nous comptons deux témoignages. Le premier est une inscription du II^e siècle de notre ère qui prend place dans un ensemble constitué de mémoriaux de délégations venues au sanctuaire d'Apollon Klarios, gravées sur des colonnes (Macridy, 1912, n° 5, p. 47). L'une d'entre elles a fait le voyage depuis Chios et ses membres ont interprété un hymne en l'honneur du dieu "sous le chorège des Chiotés Sōzōn deuxième du nom, et sous la conduite du maître et héraut sacré à vie Kritōn fils de Mētrodōros". Comme l'a bien montré J.-L. Ferrary (2008, p. 1400), le chorège était un notable qui devait financer la délégation, tandis que le héraut sacré faisait également office de maître de chœur, et c'est donc à lui qu'incombait la tâche d'apprendre l'hymne aux dix-huit choristes, onze garçons et sept filles. Trois garçons et une fille sont potentiellement les enfants du chorège, puisqu'ils ont pour patronyme Sōzōn.

Le second est une inscription faite par un acteur étranger sur l'île voisine de Psara, sur un bloc rectangulaire de marbre blanc. La pierre a été inscrite sur trois côtés à de multiples reprises. Parmi ces textes de nature très diverse, figure une marque du passage du comédien Soulpikios Pöllion (Bardani, 1985).

Σουλπίκιος
Πωλλίων
κωμωδός
Ζμυρναῖος
ἐμνήσθη
τῆς ἰδίας
πατρίδος.

Soulpikios Pöllion, comédien, de Smyrne, s'est souvenu de sa propre patrie.

Conclusion

Au terme de ce travail, le pilier funéraire de la citharode Lampron est un cas d'étude stimulant au regard de la micro-histoire: ce monument, dont malheureusement le contexte d'origine est mal connu – selon toute vraisemblance, une des nécropoles de la cité –, nous ouvre une fenêtre sur une vie culturelle particulièrement active dans la cité de Chios au III^e siècle. Si le parallèle avec la citharode Glaukē s'impose, tant d'un point de vue chronologique que socio-historique, ce pilier trouve aussi un écho dans celui de Mētrodōros pour ce qui est de la représentation des sirènes. Il y a donc dans la Chios du début de l'époque hellénistique une conjonction de phénomènes culturels dont le pilier se fait l'écho: une tradition de musique instrumentale qui concerne aussi bien la cithare que l'*aulos*, dont les représentations certes grossières témoignent néanmoins des évolutions organologiques contemporaines, et une iconographie funéraire qui montre la transformation progressive des personnages mis en scène par Homère, dont le culte a été vivifié par les Homérides et les rhapsodes. Un examen du contexte culturel, marqué par une vie agonistique attestée par différentes inscriptions, notamment celles qui évoquent les Dionysies, montre que la musique fait partie intégrante de la vie des Chiotés, jusque dans ses liens diplomatiques avec Delphes et la confédération étolienne tout au long du III^e siècle: Ion de Chios, innovateur en matière de citharodie et devenu gloire de la cité, a sans doute contribué à construire une politique culturelle dont le pilier montre l'extension au sein de la communauté chiote. Strabon écrivait ainsi:⁶⁰

Ἄνδρες δὲ Χῖοι γεγόνασιν ἐλλόγιμοι Ἴων τε ὁ τραγικὸς καὶ Θεόπομπος ὁ συγγραφεὺς καὶ Θεόκριτος ὁ σοφιστής· οὗτοι δὲ καὶ ἀντεπολιτεύσαντο ἀλλήλοις. Ἀμφισβητοῦσι δὲ καὶ Ὀμήρου Χῖοι, μαρτύριον μέγα τοὺς Ὀμηρίδας καλουμένους ἀπὸ τοῦ ἐκείνου γένους προχειριζόμενοι, ὧν καὶ Πίνδαρος μέμνηται „ὄθεν περ „καὶ Ὀμηρίδαι ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἄοιδοί.“

⁶⁰ Strabon, *Géographie*, XIV, 1, 35. (Tardieu, 1867).



Des hommes de Chios ont acquis de la notoriété : Ion le tragique, Théopompe l'historien, et Theokritos le sophiste ; ces deux derniers s'opposèrent politiquement. Les citoyens de Chios se réclament d'Homère, alléguant pour grand témoignage ceux que l'on appelle les Homérides du fait de leur ascendance, dont Pindare lui-même rappelle le souvenir : « Comme les Homérides, chanteurs de vers cousus, la plupart du temps... ».

Cette liste ne doit cependant pas faire oublier tous les autres acteurs de la vie musicale de Chios, et ses actrices, Glaukē et Lampron.

Références bibliographiques

- Aravantinos, V. (2010). *The Archaeological Museum of Thebes*. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation.
- Barker, A. (1982). The Innovations of Lysander the Kitharist. *The Classical Quarterly*, 32/2, 266-269.
- Bardani, V. N. (1985). Ἐπιγραφή από τα Ψαρά. *Horos*, 3, 119-124.
- Bélis, A. (1999). *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette.
- Bellia, A. (2012) *Il canto delle Vergini Locresi. La musica a Locri Epizefirii nelle fonti scritte e nella documentazione archeologica (secoli VI-III a. C.)*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Bentz, M. (2009). The Reception of Architectural Sculpture in Two-Dimensional Art. In R. Von Den Hoff & P. Schultz (Orgs.). *Structure. Image. Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*. (pp. 188-197). Oxford: Oxford University Press.
- Boardman, J. (avec M. S. F. Hood & J. K. Anderson). (1954). Excavations on the Kofina Ridge. Chios. *ABSA*, 49, 123-182.
- Boardman, J. (1967). *Excavations in Chios. 1952-1955*. Athens: British School at Athens.
- Brueckner, A. (1888). Zum Grabstein des Metrodoros aus Chios. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*. Atenas: Deutschen Archäologischen Instituts, 363-382.
- Burkert, W. (1979). Kynaithos. Polycrates and the Homeric Hymn to Apollo. In G. Bowersock, W. Burkert, W. & M. Putnam, (Orgs.). *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B. M. W. Knox*. (pp. 53-62). Berlin: De Gruyter.
- Carastro, M. (2006). *La cité des mages : penser la magie en Grèce ancienne*. Grenoble: Éditions J. Million.
- Chaniotis, A. (1988). *Historie und Historiker in den griechischen Inschriften: epigraphische Beiträge zur griechischen Historiographie*. Estugarda: Steiner Verlag Wiesbaden.
- Ferrary, J-L. (2008). Les apports du dossier des mémoriaux de délégations de Claros dans le Fonds Louis Robert. *CRAI*, 152, 1377-1404.
- Ford, A. (1988). The Classical Definition of ῥαψωδία. *Classical Philology*, 83, 300-307.
- Kontoléon, N. M. (1947). Monuments à décoration gravée du Musée de Chios. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 71-72, Athènes: École française d'Athènes, 273-301.



Kontoléon, N. M. (1949). Monuments à décoration gravée du Musée de Chios. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 73, Athènes: École française d'Athènes, 384-397.

Kontoléon, Nicolas, M. (1964). Zu den literarischen ἀναγγραφαί. *Akten des IV. Internationalen Kongresses für griechische und lateinische Epigraphik*. Viena: H. Böhlau, 192-201.

Le Guen, B. (2001). L'activité dramatique dans les îles grecques à l'époque hellénistique. *REA*, 103, 261-298.

Macridy, Th. (1912). Antiquités de Notion II. *JÖAI*, 15, 36-67.

Mac Sweeney, N. (2013). Autour des mythes de fondation de Chios et Samos. In F. Delrieux & O. Mariaud, (Orgs.). *Communautés nouvelles dans l'Antiquité grecque. Mouvements, intégrations et représentations*. (pp. 15-35). Chambéry: Université de Savoie.

Meyer-Baer, K. (1970). *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*. Princeton: Princeton University Press.

Peek, W. (1976). Epigramm aus Chios. *ZPE*, 23, 87-90.

Perrot, S. (2019). La place de la musique dans la politique culturelle de Téos dans la première moitié du II^e siècle avant notre ère. *Ktèma*, 44, 179-195.

Perrot, S. (2021). Faire l'archéologie d'un idiophone disparu: le cas des crotales. *Pallas*, 115, 47-65.

Perrot, S. (no prelo). Les hauts et les bas du paysage sonore tarentin. In M. Augier & C. Camberlein (Orgs.). *Mélanges pour A. Jacquemin*. Bordeaux: Ausonius.

Pfuhl, E. & Möbius, H. (1979). *Die ostgriechischen Grabreliefs II*. Mayence: Verlag Philipp von Zabern.

Power, T. (2007). Ion of Chios and the Politics of *Polychordi*. In A. Katsaros & V. Jennings (Orgs.). *The World of Ion of Chios = Mnemosyne Suppl.* 288. (pp. 179-205). Leida: Brill.

Reinach, A.-J. (1907). Argeia et Sperchis dans les «Syracusaines». *REA* 9, 233-260.

Robert, L. (1935). Sur les inscriptions de Chios. *BCH*, 59, 453-470.

Salvo, I. (2012). Romulus and Remus at Chios Revisited: A Re-examination of SEG XXX 1073. In P. Martzavou & N. Papazarkadas (Orgs.). *Epigraphical Approaches to the Post-classical Polis*. (pp. 125-137). Oxford: Oxford University Press.

Schimpf, F. (2020). On Urban Rock Sanctuaries of Eastern Greece. In R. Haussler & G. F. Chiaia (Orgs.). *Sacred Landscapes in Antiquity: Creation. Manipulation. Transformation*. (pp. 219-228). Oxford: Oxbow Books.

Studniczka, F. (1888). Aus Chios. *AM*, 13, 160-201.

Touchefeu-Meynier, O. (1968). *Thèmes odysseens dans l'art antique*. Paris: De Boccard.

Vergara Cerqueira, F. (2018). The Apulian Cithara. a Musical Instrument of the Love Sphere: Social and Symbolic Dimensions According to Space Representations. In S. Montel & A. Pollini (Orgs.). *La question de l'espace au IV^e siècle avant J.-C. dans les mondes grecs et étrusco-italiques*. (pp. 277-306). Besançon: PUFC.

Vollgraff, W. (1902). Deux stèles de Thèbes. *BCH*, 26, 554-570.



Wegner, M. (1949). *Das Musikleben der Griechen*. Berlin: De Gruyter.

West, M. L. (1975). Cynaethus Hymn to Apollo. *The Classical Quarterly*. New Series. 25, 2, 161-170.

West, M. L. (1999). The Invention of Homer. *The Classical Quarterly*. 49, 2, 364–382.

Reçu le: 13 juillet 2021
Approuvé le: 13 août 2021

