

Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis

Agents, Images, and Practices

*Proceedings of the VIth International Conference
of Isis Studies (Erfurt, May 6–8, 2013 – Liège,
September 23–24, 2013)*

VOLUME 2

Edited by

Valentino Gasparini
Richard Veymiers



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Contents

VOLUME I

- Preface IX
Vinciane Pirenne-Delforge
Acknowledgments XIV
Participants XVI
List of Plates, Graphs and Tables XVIII
Abbreviations XXXII
- Introduction: Agents, Images, Practices 1
Richard Veymiers

PART I

Priests & Worshippers

- 1 Theorising Religion for the Individual 61
Jörg Rüpke
- 2 Identités religieuses isiaques : pour la définition d'une catégorie
historico-religieuse 74
Giulia Sfameni Gasparro
- 3 What is a Priest of Ēse, of Wusa, and of Isis in the Egyptian and Nubian
World? 108
Joachim Friedrich Quack
- 4 What is an Isiac Priest in the Greek World? 127
Paraskevi Martzavou
- 5 Les prêtres isiaques du monde romain 155
Laurent Bricault
- 6 Isis Names in Graeco-Roman Egypt 198
Willy Clarysse

- 7 Social Agentivity in the Eastern Mediterranean Cult of Isis 221
Jaime Alvar
- 8 *Isiastai Sarapiastai*: Isiac Cult Associations in the Eastern
Mediterranean 248
Ilias Arnaoutoglou

PART 2

Images & Objects

- 9 L'apparence des isiaques : la réalité des stéréotypes littéraires 283
Ludivine Beaurin
- 10 La figure de Pharaon dans la *Mensa isiacae* et ses avatars italiens.
Du temple pharaonique au temple isiaque 322
Marie-Christine Budischovsky
- 11 Du blanc, du noir et de la bigarrure : le jeu des couleurs dans les
représentations d'isiaques 340
Adeline Grand-Clément
- 12 Ministers of Isiac Cults in Roman Wall Painting 366
Eric M. Moormann
- 13 De « Scipion l'Africain » aux « prêtres isiaques » : à propos des portraits
au crâne rasé avec cicatrice(s) 384
François Queyrel & Richard Veymiers
- 14 Mourir en isiaque ? Réflexions sur les portraits de momie de l'Égypte
romaine 413
Gaëlle Tallet
- 15 The Garments of the Devotees of Isis 448
Sabine Albersmeier
- 16 Les dévotes isiaques et les atours de leur déesse 470
Michel Malaise & Richard Veymiers

- 17 Roman Children and the “Horus Lock” between Cult and Image 509
Annika Backe-Dahmen
- 18 Des empereurs aux traits isiaques ? Images et contextes 539
Emmanuelle Rosso

VOLUME 2

PART 3

Rites & Practices

- 19 Archéologie des *Isea* : sur la difficile reconnaissance des pratiques isiaques 571
William Van Andringa
- 20 Material Evidence and the Isiac Cults: Art and Experience in the Sanctuary 584
Molly Swetnam-Burland
- 21 Les préposés au luminaire dans les cultes isiaques 609
Jean-Louis Podvin
- 22 Pèlerinages isiaques 628
Françoise Dunand
- 23 Dreams and Other Divine Communications from the Isiac Gods in the Greek and Latin Epigraphical Record 649
Gil H. Renberg
- 24 Comments on the Egyptian Background of the Priests’ Procession during the *Navigium Isidis* 672
Stefan Pfeiffer
- 25 Jouer, chanter et danser pour Isis 690
Laurent Bricault & Richard Veymiers

26	Les acteurs sur scène. Théâtres et théâtralisation dans les cultes isiaques	714
	<i>Valentino Gasparini</i>	
	Postface	747
	<i>Robert Turcan</i>	
	Bibliography	761
	Index of Literary Sources	924
	Index of Epigraphical and Papyrological Sources	934
	General Index	957
	Plates	985

Jouer, chanter et danser pour Isis

Laurent Bricault & Richard Veymiers

Un camée en sardonxy de petites dimensions (fig. 25.1), acquis à Venise par la famille Grimani pour orner le « studiolo » de bois qu'avait commandité, au milieu du XVI^e s., le patriarche Giovanni¹, offre une composition singulière, dont manque la partie supérieure droite². Au centre, une femme drapée dans un himation noué sur la poitrine, laissant le sein gauche à nu, trône sur une saillie rocheuse. La main gauche portée à la chevelure, la dextre posée sur le genou, elle observe la danse effectuée à droite par deux femmes drapées, l'une, fragmentaire, jouant d'un tympanon, à moins qu'elle ne batte des mains. Derrière elles, un homme au crâne rasé et enrubanné, le haut du torse dénudé, joue de l'*aulos*³ double, le dos à terre, à côté d'un petit autel chargé d'offrandes. Un joueur⁴ de sistre, drapé et coiffé d'un chapeau pointu, l'accompagne debout à gauche, tout en portant une perche soutenant une charge. Enfin, à l'arrière-plan, debout sur le rocher, un dernier musicien, le torse dénudé et la tête rasée, joue de l'*aulos* traversier.

Véritable marqueur visuel, l'autel crée un espace religieux où se déroule une scène culturelle dynamique, mêlant danse et musique, autour d'une figure plus élevée, plus imposante, jouant manifestement le rôle de la divinité. Le nœud de l'himation incite à y reconnaître Isis, même si, dans les représentations de la déesse, la nudité de la poitrine, attestée dès l'époque hellénistique, demeure rare⁵. D'autres traits semblent confirmer l'ambiance égyptienne, sinon isiaque,

1 Sur les camées de la collection Grimani, cf. Nardelli 1999, 19–22.

2 Venise, Museo Archeologico Nazionale, inv. n° G 42 (première mention dans un inventaire de 1749). Dim. : 3,4 × 3,3 × 0,5 cm. Cf. Forlati Tamaro 1953, 18, n. 24 (« Venere seduta in trono »); Lemburg-Ruppelt 1984, 110, pl. 49.5; Favaretto & Ravagnan 1997, 126 et 241, cat. 122 (« Arianna e il *thiasos* bacchico »); Nardelli 1999, 22 et 33–34, n° 5.

3 Souvent traduit improprement par « flûte » (cf., entre autres, Vendries 2005a, 398).

4 Une expression empruntée à Chr. Vendries (Vendries 2002, 186; Vendries 2005a, 401; Vendries 2005b, 387 et 389) qui n'est toutefois pas sans ambiguïté, puisque tous les « porteurs » de sistre attestés dans la documentation n'en jouent pas à proprement parler (cf. *infra*, 707–708). D'ailleurs, il n'existe pas, en grec ou en latin, de forme verbale signifiant « jouer du sistre » (Saura-Ziegelmeier 2013, 229).

5 Cet agencement de l'himation, avec un nœud asymétrique, obtenu avec un seul pan du vêtement, laissant le sein gauche à nu, est, par exemple, celui d'une statuette en marbre d'Isis conservée au Museo di Antichità de Turin (inv. n° 673). Cf. Eingartner 1991, 10–11 et 112–113,

de la scène. C'est le cas du sistre⁶ tenu par un personnage dont la coiffe n'est pas sans évoquer certaines figures de l'imagerie nilotique⁷. Quant aux deux autres musiciens, dont l'un joue de l'*aulos* traversier, un instrument propre à l'Égypte⁸, ils revêtent l'apparence commune des desservants égyptiens, avec leur crâne rasé et allongé⁹, garni d'un ruban, et leur long pagne maintenu sous la poitrine¹⁰. En combinant danse et musique, la possible tympaniste illustrerait enfin une pratique bien documentée dans la vallée du Nil¹¹.

Si la nature de la scène ressort de la combinaison de ses composants, à quel contexte se rapporte-t-elle, à quelles intentions répond-elle ? Le camée qui la véhicule est, comme nombre de gemmes, de provenance inconnue. Son éditrice, Bruna Nardelli¹², proposait de le rattacher à l'ambiance artistique alexandrine du 11^e s. apr. J.-C. Toutefois, les petits camées de ce type mettant en scène

n° 8, pl. IX (170–150 av. J.-C.) ; Gentili 2013, 117 et 258, n° 33 (fin du 111^e – milieu du 11^e s. av. J.-C.). Contrairement à ce que l'on a longtemps cru (cf. Tran tam Tinh 1984, 1726–1727), la disposition asymétrique du nœud n'est toutefois pas propre à la seule déesse (cf. la contribution de M. Malaise & R. Veymiers, *supra*, 470–471, dans cet ouvrage, avec l'exemple de la jeune fille de Taormina). On la retrouve sur la statuette d'un acteur en bronze réputée provenir de Gaza (cf. *infra*, n. 77), dont l'himation est très proche de celui de la « dame au rocher » de notre camée.

6 Sur le sistre, cf. *infra*, n. 83.

7 Sa forme triangulaire la rapproche en effet du « chapeau-nélombo », soit une large feuille de nélombo renversée, avec ou sans tige sommitale, que certains personnages portent comme couvre-chef pour se protéger des ardeurs du soleil sur plusieurs mosaïques nilotiques (cf. Boissel 2007, 209–211). C'est notamment le cas d'un cocher sur l'un des fragments d'une mosaïque de Rome (Versluys 2002, 84–85, n° 025 [c. 110–100 av. J.-C.]) ou d'un Égyptien naviguant sur une embarcation de papyrus sur la mosaïque de Palestrina (Meyboom 1995, 34, fig. 22 [fin du 11^e s. av. J.-C.]). On retrouve une semblable coiffe triangulaire sur la tête de l'un des participants à une festivité religieuse, souvent considérée comme isiaque, sur un moulage en plâtre d'Athribis (Meyboom 1995, 308–309, fig. 87 [1^{er} s. av. J.-C.]). Des chapeaux pointus coiffent aussi divers paysans/esclaves porteurs de charges sur une série de terres cuites égyptiennes (cf., par exemple, Török 1995, 155–156, n° 238, pl. xv et cxxvi, pour un homme barbu coiffé du *pileus* [fin du 11^e s. av. J.-C.] ou Fischer 1994, 211–212, n° 390, pl. 37, pour un homme à faciès de Pygmée coiffé d'une « spitze Mütze mit wellenförmiger Struktur » [c. 200 apr. J.-C.]).

8 Sur l'*aulos* traversier, cf. *infra*, n. 84.

9 Ce sont ces « têtes d'œuf » dont traite Wood 1987. Sur la calvitie des prêtres égyptiens, cf. la contribution de L. Beaurin, *supra*, 283–321, dans ce volume.

10 Sur cette tenue masculine, qui aurait donné leur nom hors d'Égypte aux membres de l'association des « hypostoles », cf. Malaise 2007a, 309–316 (documentation iconographique) et 316–318 (origine du vêtement).

11 Cf. Emerit 2011. Bien des figurines égyptiennes en terre cuite montrent ainsi des danseurs instrumentistes (Vendries 2013, 212, 220 et 223, pl. IX 2a et d).

12 Nardelli 1999, 34.

plusieurs figures dans un cadre mythique ou culturel¹³, avec un style naturaliste, sont généralement attribués au 1^{er} s. av. et au 1^{er} s. apr. J.-C.¹⁴. Ils sont l'œuvre de graveurs grecs établis, ou du moins formés¹⁵, dans des ateliers du bassin oriental de la Méditerranée. L'artisan, le commanditaire, le ou les utilisateur(s) de cet objet personnel, originellement enchâssé dans une pièce de bijouterie, ne sont donc pas forcément à situer à Alexandrie, comme l'indique également l'analyse des réalités culturelles auxquelles son image se réfère.

Par des attributs, des gestes, des attitudes et des regards, un telle composition évoque des jeux sonores, visuels, tactiles et olfactifs relevant d'un paysage sensoriel spécifique que l'on peut tenter d'appréhender en croisant des sources de natures variées. Les sens fondent en effet la réalité sociale de l'espace, qu'il soit interne ou externe au sanctuaire, comme ils génèrent l'impact émotionnel du rituel. Les bruits et les sons des hommes, des instruments et des animaux, les matières, les formes et les couleurs des monuments et des végétaux, les parfums des foyers, des autels et des tablés sont autant de marqueurs sensoriels qui déterminent des ambiances, des atmosphères qu'il nous appartient de reconstituer pour mieux comprendre les expériences religieuses et les attentes de ceux qui les vivent. La tâche paraît toutefois bien délicate à accomplir avec une documentation muette, immobile, inodore et sans saveur, où la frontière entre réalités et représentations (*topoi*) est souvent difficile à définir.

-
- 13 Sur ces petits camées dominés par les mondes d'Aphrodite et de Dionysos, cf. Zwierlein-Diehl 2007, 178–180. Pour un exemplaire métroaque du Musée de l'Ermitage (Ж 286), figurant un sacrifice à Cybèle au son d'un aulète et d'une joueuse de cymbales, cf. Neverov 1971, 78, n° 15 ; Zwierlein-Diehl 2007, 180, 443, pl. 147, fig. 656 (3^e quart du 1^{er} s. av. J.-C.).
- 14 Dans sa recension du catalogue de Br. Nardelli, Platz-Horster 2002, 59, attribue notre camée à l'époque tibéro-claudienne. Erika Zwierlein-Diehl le daterait plutôt de la 1^{re} moitié du 1^{er} s. av. J.-C. à partir de critères stylistiques : en particulier, l'empilement de plaques rocheuses sur lequel s'appuie la déesse ou son interprète (cf., par exemple, l'alabastré de Stift Nottuln à Berlin ou le vase Portland dans Zwierlein-Diehl 2007, 169–174, 440–441, pl. 140–142, fig. 641 [50–30 av. J.-C.] et 642 [peu après 30 av. J.-C.]), ainsi que l'agencement des plis de son himation (qui rappellent ceux de l'Isis-Euthénia de la Tazza Farnèse ; cf. Zwierlein-Diehl 2007, 66–67, 372–373, pl. 57–58, fig. 231–232 [dernière décennie du 11^e s. av. J.-C.]). Quant à Gemma Sena Chiesa, elle proposerait une datation plus basse, à l'époque julio-claudienne, en raison de sa parenté avec les petits camées cités *supra*, n. 13. Nous remercions vivement E. Zwierlein-Diehl et G. Sena Chiesa pour l'expertise qu'elles ont eu la gentillesse de nous communiquer par courrier.
- 15 Certains sont certainement venus s'installer à Rome. C'est ce que suppose Zwierlein-Diehl 2007, 170, à propos du créateur, sans doute alexandrin, de l'alabastré en onyx de Stift Nottuln à Berlin.

1 Les moments scéniques

1.1 *Les cérémonies quotidiennes*

À l'instar de ce qui se pratiquait en Égypte¹⁶ et ailleurs dans le monde grec¹⁷, les desservants des sanctuaires isiaques encadraient le jour par des cérémonies d'ouverture et de fermeture du temple. Rituel essentiel qui, au matin, visait à éveiller la divinité par des libations et des sacrifices accompagnés de chants et de psalmodies¹⁸. Répondant à l'appel de son nom, le dieu ou la déesse se découvre alors aux dévots réunis, tel Lucius dans les *Métamorphoses* d'Apulée¹⁹, pour saluer « le retour de la lumière ». C'est à ces offices que participait,

- 16 Sur le culte journalier des dieux égyptiens, cf. Moret 1902 ; Alliot 1949, I, 1–197 (« la journée du culte 'régulier' à Edfou ») ; Sauneron 1957, 75–89. Cf. aussi, par exemple, le décret bilingue de Canope, daté du 7 mars 238 av. J.-C., relatif à la mise en place du culte de la princesse Bérénice, et instituant pour elle l'interprétation, chaque jour et lors des fêtes et panégyries des autres dieux, par des chanteurs, hommes et femmes, d'hymnes écrits par les hiérogammates (*I.Prose* 8, l. 58–59).
- 17 Cf., par exemple, un décret de Téos (Ionie) sous Tibère relatif au culte de Dionysos et aux hymnes chantés quotidiennement « par les éphèbes et le prêtre des enfants » en son honneur (*LSAM* 28 ; *SEG* 15, 718), avec les commentaires de Robert 1937, 20–39, et Chaniotis 2013a, 182 ; cf. aussi un décret de Stratonicée (Carie), qui ne serait pas antérieur à la fin du 11^e s., précisant que, chaque jour, un chœur d'enfants accompagnés d'un héraut et d'un citharède, se rendra au *Bouleuterion* en chantant un hymne composé par le secrétaire de la *Boulè* (*I.Stratonikeia* 11.1 1101), avec les remarques de Belayche 2013, 30–32.
- 18 Porph., *Abst.*, ap. Eus., *PE* III, 9, 5 = Chaerem.Hist. (Fr. 21D ; éd. Horst 1987, 34–37) : "Υδωρ δὲ καὶ πῦρ σέβονται, τὰ κάλλιστα τῶν στοιχείων, ὡς ταῦτα αἰτιώτατα τῆς σωτηρίας ἡμῶν, καὶ ταῦτα δεικνύντες ἐν τοῖς ἱεροῖς, ὡς ποῦ ἔτι καὶ νῦν ἐν τῇ ἀνοίξει τοῦ ἀγίου Σαράπιδος ἡ θεραπεία διὰ πυρὸς καὶ ὕδατος γίνεται, λείβοντος τοῦ ὑμνωδοῦ τὸ ὕδωρ καὶ τὸ πῦρ φαίνοντος, ὀπηνίκα ἔστως ἐπὶ τοῦ οὐδοῦ τῇ πατρίῳ τῶν Αἰγυπτίων φωνῇ ἐγείρει τὸν θεόν (« C'est le feu et l'eau qu'ils vénèrent le plus parmi les éléments, comme étant ceux qui concourent le plus à notre conservation. Ils en donnent la démonstration dans leurs temples, puisque, aujourd'hui encore, à l'ouverture du sanctuaire de Sarapis, le culte s'accomplit par le feu et l'eau : en effet l'hymnode fait des libations d'eau et montre le feu, lorsque, debout sur le seuil, il éveille le dieu dans la langue maternelle des Égyptiens » [trad. E. Des Places]).
- 19 Apul., *Met.* XI, 20, 3–4 : *Sic anxius et in proventum prosperiorem attonitus templi matutinas apertiones opperiebar. Ac dum, velis candentibus reductis in diversum, deae venerabilem conspectum adprecamur et, per dispositas aras circumiens sacerdos, rem divinam procurans supplicantis sollemnibus, deae de penetrali fontem petitem spondeo libat : rebus iam rite consummatis inchoatae lucis salutationibus religiosi primam nuntiantes horam perstrepunt* (« C'est ainsi que, dans l'attente anxieuse de quelque heureuse aubaine, je guettais l'ouverture matinale des portes du temple. Les rideaux blancs tirés de chaque côté, nous adorions l'image vénérable de la déesse ; le prêtre, faisant le tour des autels disposés çà et là, s'acquittait du service divin en prononçant les prières consacrées, et versait d'un vase à libations l'eau puisée au fond du sanctuaire, quand, ces actes pieux accomplis, retentit, annonçant la première heure du jour, la voix des fidèles qui saluaient le retour de la lumière » [trad. P. Vallette]).

le matin et le soir, les cheveux dénoués, Délia, l'amie de Tibulle, si belle à voir parmi les célébrants de Pharos, aux dires du poète²⁰. C'est à ceux-ci que certains savants ont voulu rattacher deux des plus fameuses fresques du corpus pictural isiaque²¹. L'une²² figure l'ostension de l'hydrie sacrée, sous les chants d'un chœur de fidèles, disposé en deux rangs par leur maître, et au son d'un aulète (*monaulos*) et de cinq joueurs de sistres, tandis que l'autre²³ met en scène un danseur devant une assemblée plus extasiée²⁴, accueillant deux aulètes (*aulos* double), une tympaniste et, de nouveau, cinq joueurs de sistres. D'autres²⁵ y voyaient en revanche une allusion aux deux grandes fêtes isiaques du calendrier romain, le départ de la procession du *Navigium Isidis* et la danse

- 20 Tib. 1, 3, 23–32 : *Quid tua nunc Isis mihi, Delia, quid mihi prosunt / illa tua totiens aera repulsa manu, / quidue, pie dum sacra colis, pureque lauari / te, memini, et puro secubuisse toro ? / Nunc, dea, nunc succurre mihi (nam posse mederi / picta docet templis multa tabella tuis), / ut mea uotiuas persoluens Delia uoces / ante sacras lino tecta fores sedeat / bisque die resoluta comas tibi dicere laudes / insignis turba debeat in Pharia* (« À quoi me sert maintenant, Délia, ton Isis ? À quoi me servent ces instruments de bronze tant de fois agités par ta main ? À quoi, ta dévotion fidèle, cette eau pure dont tu t'arrosais – il m'en souvient, – et cette couche pure où tu reposais chastement ? Maintenant, déesse, maintenant secours-moi (tu sais guérir, comme le prouvent les nombreux tableaux de tes temples) : ma Délia, s'acquittant des chants promis, se tiendra assise, vêtue de lin, devant ta porte sacrée, et, deux fois le jour, les cheveux dénoués, elle devra chanter les hymnes en ton honneur, belle à voir parmi la foule des célébrants de Pharos » [trad. M. Ponchont]).
- 21 Une hypothèse déjà émise par Böttiger 1809, suivi par d'autres, listés par Tran tam Tinh 1971, 46–47, et que l'on retrouve encore, par exemple, chez Van Andringa 2009, 166–167, ou Bragantini 2012, 24. Notons que les auteurs ne s'accordent pas sur l'association de telle fresque à telle cérémonie.
- 22 Connue dès le milieu du XVIII^e s. (Bayardi 1760, 317–321, pl. LX), la fresque est aujourd'hui au Museo Archeologico Nazionale de Naples, inv. n° 8924. Dim. : 0,82 × 0,81 m (d'après A. Dardenay). Cf. Tran tam Tinh 1964, 27, pl. XXIII ; Tran tam Tinh 1971, 29–38 et 83–84, n° 58, pl. XXVII, fig. 40 ; Malaise 1972a, 251–252, Herculaneum 3, pl. 35 ; Merkelbach 1995, 553, fig. 72 ; Krauskopf 2005a, 249, n° 611 ; Gasparini 2006, 123–124, fig. 7 ; Bricault 2013a, 231–232, n° 74 ; Siebenmorgen 2013, 185–186, n° 123. Sur cette fresque et la suivante, cf. aussi la contribution d'E. Moormann, *supra*, 366–383, dans ce volume.
- 23 Connue dès le milieu du XVIII^e s. (Bayardi 1760, 309–315, pl. LIX), la fresque est aujourd'hui au Museo Archeologico Nazionale de Naples, inv. n° 8919. Dim. : 0,87 × 0,83 m (d'après A. Dardenay). Cf. Tran tam Tinh 1964, 27–28, pl. XXIV ; Tran tam Tinh 1971, 39–342 et 85–86, n° 59, pl. XXVIII, fig. 41 ; Malaise 1972a, 252–253, Herculaneum 4, pl. 36 ; Merkelbach 1995, 554, fig. 73 ; Arslan 1997, 447, n° v.77 ; Beck, Bol & Bückling 2005, 747–748, n° 365 ; Krauskopf 2005a, 249, n° 611 ; Gasparini 2006, 120, 124, n° 11.87 ; Van Andringa 2009, 168, fig. 127 ; Bricault 2013a, 330–333, n° 106b ; Siebenmorgen 2013, 186–187, n° 124.
- 24 Mais dont la ferveur « n'est pas plus intense que celle qui caractérise les assistants du sacrifice en l'honneur des Lares de la maison de Sutoria Primigenia à Pompéi » (Van Andringa 2009, 169). Sur cette fresque, cf., entre autres, PPM II, 876–880, fig. 23–27 ; Clarke 2003, 77, fig. 39–49.
- 25 Tran tam Tinh 1971, 48, suivi notamment par Malaise 1972a, 252–253.

marquant les réjouissances de l'*Inventio Osiridis*. Et la liste des identifications proposées n'est pas close, bien des cérémonies ayant encore été imaginées, des rites initiatiques²⁶ notamment. Rien n'assure en fait que ces tableaux, réalisés par le même atelier, voire par la même main, ne faisaient pas partie d'un ensemble plus vaste, qui aurait décoré les murs d'un espace domestique plutôt que ceux d'un sanctuaire public²⁷. C'est d'ailleurs dans ce cas de figure que l'hypothèse d'une procession ferait davantage sens, car si le peintre avait voulu représenter une telle cérémonie, pourquoi n'en aurait-il illustré que le départ ? Bien d'autres choix de mises en scène auraient été à cette fin plus explicites pour le spectateur²⁸.

Ces hypothèses multiples, pointe émergée d'un iceberg de littérature savante, invitent à faire preuve de prudence. Musique et danse participent de procédés scénographiques visant à communiquer avec le divin et l'on ne peut guère concevoir un acte cultuel sans leur concours²⁹. Ainsi sommes-nous en droit de nous demander dans quelle mesure ces fresques doivent être rattachées à une fête précise³⁰. De telles images ne sont-elles pas avant tout des évocations génériques de cérémonies cultuelles isiaques, comme autant de modèles de beauté, de performativité et d'ordre, où sont reproduits les éléments les plus représentatifs du rituel (l'escalier menant au temple, l'autel et ses offrandes, les palmiers et les ibis, les guirlandes et les couronnes, les interprètes et leur assistance), bref tout ce qui le définit et l'identifie comme tel ? Des actes cérémoniaux comme l'ostension de l'hydrie et la danse sacrée devaient vraisemblablement avoir lieu à maintes occasions au cours de l'année.

À côté d'hymnes et d'arétologies qui étaient déclamés, les uns pour le plaisir des dieux, les autres pour l'édification des hommes, les actes rituels offraient chaque jour l'occasion d'interpréter, de chanter des textes poétiques avec un

26 Comme le supposait déjà Lafaye 1884, 114–116.

27 Pour Allroggen-Bedel 2009, 177, n. 36, les panneaux proviendraient d'un contexte domestique situé à proximité du théâtre. D'après le journal de fouille, transcrit dans Pagano & Prisciandaro 2006, 191, le tableau inv. n° 8924 aurait été découvert dans une « chambre » (*de una cámara*) le 13 septembre 1745.

28 Cf., par exemple, la procession ornant un *triclinium* de la Maison de Mars et Vénus à Pompéi (VII, 9, 47) qui fut parfois considérée à tort comme isiaque. Sur cette fresque, cf. *PPM* VII, 358–359, 373–377, et la contribution d'E. M. Moormann, *supra*, 378–379, dans cet ouvrage.

29 Aristid. Quint. II, 4, 24 : θεῖοι μὲν ὕμνοι καὶ τιμαὶ μουσικῇ κοσμοῦνται (« les hymnes et les cérémonies qui s'adressent aux dieux se parent de musique » [trad. Fr. Duysinx]). Tel était le cas, par exemple, de l'acte sacrificiel (Vendries 2005a, 406–408).

30 Comme le font encore Beard, North & Price 1998, 303, n° 12.4e, en y voyant deux épisodes du *Navigium Isidis*, ou Gasparini 2010a, 231, deux épisodes des *Isia*.

accompagnement musical³¹. C'est ce que faisaient assurément les hymnôdes et les péanistes mentionnés tant en Orient qu'en Occident dans les sources textuelles³², ainsi que la cinquantaine de choristes figurés sur l'une des fresques d'Herculanum. Il faut certainement rapporter à ces chants culturels les péans³³ composés par Démétrios de Phalère en l'honneur du dieu après que Sarapis lui a rendu la vue³⁴ ou encore l'hymne que Mésomède de Crète écrivit et mit en musique pour Isis à l'époque d'Hadrien³⁵, dont la notation musicale n'a

- 31 C'était l'un des devoirs quotidiens des prêtres en Égypte. Porph., *Abst.* iv, 8, 2 = Chaerem. Hist. (Fr. 10 ; éd. Horst 1987, 20–21) : διήρουν δὲ νύκτα μὲν εἰς ἐπιτήρησιν οὐρανίων, ἐνίοτε δὲ καὶ ἀγιστεῖαν, ἡμέραν δὲ εἰς θεραπείαν τῶν θεῶν, καθ' ἣν [ἦ] τρις [ἦ] τετρακίς], κατὰ τὴν ἔω [καὶ τὴν ἑσπέραν] μεσουρανοῦντά τε τὸν ἥλιον καὶ πρὸς δῦσιν καταφερόμενον, τούτους ὑμνοῦντες (« Ils [*les prêtres*] distribuent le temps de la nuit pour l'observation des corps célestes, parfois même pour des dévotions, et le temps du jour pour le culte rendu aux dieux, auxquels par trois [ou quatre fois], à l'aurore, [et le soir], à midi et au coucher du soleil, ils chantent des hymnes » [trad. M. Patillon & A.-Ph. Segonds]). Sur ces hymnes égyptiens, cf. Barucq & Daumas 1980, 115–179. Chantres et musiciens occupaient une place privilégiée dans le monde des temples égyptiens (Sauneron 1957, 65–68). C'est ce que confirme paradoxalement Str. xvii, 44 : Ἐν δὲ τῇ Ἀβύδῳ τιμῶσι τὸν Ὀσίριν· ἐν δὲ τῷ ἱερῷ τοῦ Ὀσίριδος οὐκ ἔξεστιν οὔτε ᾄδδον οὔτε αὐλήτην οὔτε ψάλτην ἀπάρχεσθαι τῷ θεῷ, καθάπερ τοῖς ἄλλοις θεοῖς ἔθος (« À Abydos, on vénère Osiris ; et dans le temple d'Osiris, il n'est permis ni à un chanteur, ni à un aulète ou un harpiste de préluder aux rites en l'honneur du dieu, comme il est d'usage de le faire pour les autres dieux » [trad. P. Charvet revue]). Cf. Charvet & Yoyotte 1997, 164, n. 414, qui rapportent ces interdictions à celles des décrets divins gravés sous le règne d'Hadrien à l'*Abaton* de Philae.
- 32 Cf. *infra*, 710–711. Ainsi que le signale Malaise 1972b, 134, d'aucuns ont voulu prêter à ces interprètes de chants sacrés le titre de « hiérophône » que nous font connaître trois inscriptions (*I.Ephesos* III 974 + Add. p. 23 [Éphèse, début du III^e s.] ; *I.Alex.Imp.* 44, pl. XXIV [Alexandrie, milieu du II^e s.] ; *RICIS* 503/1211 [Portus Ostiae, 222–226]), mais qui pourrait tout aussi bien recouvrir les porte-voix de divinités oraculaires comme Sarapis.
- 33 Sur ce type de chants culturels, traditionnellement chantés en l'honneur d'Apollon, cf. notamment Käppel 1992. On rencontre des péans adressés à d'autres divinités, Asclépios par exemple (cf. Piguet 2012).
- 34 D.L. v, 5 : Λέγεται δ' ἀποβαλόντα αὐτὸν τὰς ὄψεις ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, κομίσασθαι αὐθις παρὰ τοῦ Σαράπιδος· ὅθεν καὶ τοὺς παιᾶνας ποιῆσαι τοὺς μέχρι νῦν ἄδομένους (« On dit qu'il [*Démétrios de Phalère*] perdit la vue à Alexandrie, mais qu'il la recouvrit grâce à Sarapis ; sur quoi il composa les péans que l'on chante encore aujourd'hui » [trad. L. Bricault – R. Veymiers]) ; cf. Bricault 2013a, 510 et 514, n^o 165d.
- 35 Powell 1925, 198, n^o 36 : Εἷς ὕμνος ἀνά τε γᾶν / ἀνά τε νηὺς ἀλιπόρους / ἄδεται· πολυτρόποις / ἐν τέλος ἐν ὄργιοις // ἄ βαθύκερως Ἴσις, / ἄτ' ἔαρος ἄτε θέρεος / ἄτε χεΐματος ἄγει / νεογόνους ἡνίας. / Τὸ καλεῦσι πῦρ Ἄϊδος, // ὁ χθόνιος Ὑμέναιος, / αἱ φυτῶν ὠδίνες, / οἱ Κύπριδος Ἴμεροι, / τὸ νηπιάρχου γονά, / πῦρ τέλεον ἄρρητον, // οἱ Ῥέας Κούρητες, / ὅ τε Κρόνιος ἄμητος. / Ἄστυα διφρηλάτῃ / πάντα δι' ἀνακτόρων / Ἴσιδι χορεύεται (« Un seul hymne, sur terre et sur les nefs qui courent les mers, se chante ; sous des rites multiformes il n'est qu'un mystère : Isis au croissant profond, qui au printemps, comme en été, comme en hiver, tient les rênes nouvellement nées. Ils t'invouent, feu d'Hadès, l'hyménée souterraine, le travail de la végétation, les désirs de Cypris ; elle t'invoué, la naissance du tout petit, ô feu parfait, ineffable ; les Courètes de Rhéa, la moisson de Cronos, les villes

malheureusement pas été conservée, contrairement à ceux qu'il dédia à Hélios ou Némésis³⁶.

1.2 *Les cérémonies ponctuelles*

Présentes au quotidien, musique et danse participent à la mise en scène, à la mise en œuvre de cérémonies plus ponctuelles, qu'elles soient collectives ou individuelles.

Les fêtes³⁷ isiaques annuelles ou pluri-annuelles que sont les *Ploiaphesia* ou le *Navigium Isidis*, les *Isia* et l'*Inventio Osiridis*, les *Serapia* et le *Sacrum Phariae*, d'autres encore, qui se déroulent pour partie à l'extérieur du temple, au cœur de l'espace public, urbain le plus souvent, sont l'occasion de démonstrations sonores et colorées que nous rapportent plusieurs sources littéraires, pour les encenser parfois, les dénigrer souvent, ainsi que nombre de supports figurés, de natures et d'origines fort diverses.

Conformément aux usages agonistiques grecs, les *Sarapieia* offraient aux musiciens, aux acteurs, aux poètes, à bien d'autres encore, l'occasion de se produire, sans doute parfois grâce à des compositions inédites. Une inscription de Tanagra, datée de 90–85 av. J.-C., nous a ainsi conservé les noms des vainqueurs de ce concours artistique qui se déroulait tous les quatre ans³⁸, avec des participants provenant de l'ensemble du monde grec³⁹. C'est sans doute à l'issue d'une manifestation de ce genre que la communauté de Maronée, en Thrace, décida d'immortaliser sur une stèle affichée dans le sanctuaire un éloge en prose d'Isis qui avait plu pour ses qualités littéraires, à la fin du II^e s. av. J.-C.⁴⁰.

Les processions qui marquaient les grandes solennités publiques étaient l'occasion pour tous de découvrir l'atmosphère singulière de ces cultes. Si Martial⁴¹

pour le cocher, tout cela est dansé pour Isis à travers les *anaktora* » [trad. E. Des Places revue]. L'édition de Heitsch 1963 (1961), 26–27, n° 5, substitue ἄστρα (« astres ») à ἄστεα (« cités ») au v. 17, relayant une correction d'U. von Wilamowitz-Moellendorf acceptée par Des Places 1969, 160, et Lanna 2013, 66, mais qui ne s'impose pas, comme le suggère Burkert 1992 (1987), 85 et 130, n. 23 (« le 'cocher' étant Triptolème, qui voyage 'à travers le monde' »).

36 Heitsch 1963 (1961), 25–26, n° 2 et 3.

37 Sur les fêtes isiaques, cf. dernièrement Bricault 2013a, 371–394.

38 Contrairement à Amorgos et Méthymne où il était annuel (*RICIS* 202/1501, 202/1503 et 205/0401) ; cf. Bricault 2013a, 372–376.

39 *RICIS* 105/0201. Cf. Calvet & Roesch 1966.

40 *RICIS* 114/0202. Sur ce texte important, cf. Grandjean 1975 ; Martzavou 2012 ; Bricault 2013a, 77–80 et 505, n° 15c.

41 Mart. IX, 29, 5–6 : *Heu quae lingua silet ! non illam mille catastae / uincebant, nec quae turba Sarapin amat, / nec matutini cirrata caterua magistri, / nec quae Strymonio de grege ripa sonat* (« Ah ! Quelle langue s'est tue ! Elle était plus bruyante que mille marchés d'esclaves, que la foule des adorateurs de Sarapis, que la bande aux cheveux bouclés qui

ou, plus tard, Ausone⁴² insistent sur leur caractère bruyant, voire agressif, Apulée évoque, dans le cortège du *Navigium Isidis* à Cenchrées, qui suit une mascarade⁴³ populaire et colorée avec laquelle il contraste jusque dans la blancheur absolue de ses principaux participants, l'« harmonieuse symphonie » émanant des joueurs de *fistulae* (flûtes de Pan) et de *tibiae* (*auloi*), d'un chœur de jeunes hommes, des *tibicines* du grand Sérapis, et enfin des joueurs de sistres⁴⁴. Cette

court à l'aube chez le maître d'école, que les vols des grues qui font retentir les bords du Strymon » [trad. H. J. Izaac]).

- 42 Aus., *Epist.* XXI : *Nil mutum natura dedit (...) / Cymbala dant flictu sonitum, dant pulpita saltu / icta pedum, tentis reboant caua tympana tergis ; / Isiacos agitant Mareotica sistra tumultus, / nec Dodonaei cessat tinnitus aeni, / in numerum quotiens radiis ferientibus ictae / respondent dociles moderato uerbere pelues. / Tu, uelut Oebaliis habitas taciturnus Amyclis / aut tua Sigalion Aegyptius oscula signet, / obnixum, Pauline, taces* (« [...] La nature n'a rien créé de muet [...]. Les cymbales rendent un son quand on les heurte, de même que la scène lorsqu'elle est frappée par les pieds des danseurs ; les tambourins creux retentissent sous la peau tendue ; les sistres maréotiques provoquent le vacarme des fêtes d'Isis, et à Dodone l'airain ne cesse de tinter lorsque les bassins frappés en cadence par des baguettes répondent docilement au rythme des coups. Toi, comme si tu étais un habitant muet de l'ébaliennne Amyclae, ou comme si l'Égyptien Sigalion avait scellé ta bouche, obstinément, Paulin, tu te tais » [trad. D. Amherdt]). Cf. aussi Sidon. Apollin., *Carm.* 9, 184–185 : *non Apin Mareoticum sonabo / ad Memphitica sistra concitari* (« Je n'acclamerai pas l'Apis maréotique, excité par les sistres de Memphis » [trad. L. Bricault]).
- 43 Apul., *Met.* XI, 8. Sur ces *anteludia*, cf. le commentaire de Gwyn Griffiths 1975, 171–180, et les études de Genaille 1978 et Gianotti 1981, en attendant celle à paraître de Ian Moyer.
- 44 Apul., *Met.* XI, 9, 16–26 : *Symphoniae dehinc suaues, fistulae tibiaeque modulis dulcissimis personabant. Eas amoenus lectissimae iuuentutis ueste niuea et cataclista praenitens sequabatur chorus, carmen uenustum iterantes, quod Camenarum fauore sollers poeta modulatus edixerat, quod argumentum referebat interim maiorum antecantamenta uotorum. Ibant et dicati magno Sarapi tibicines, qui per oblicum calamum, ad aurem porrectum dexteram, familiarem templi dei que modulum frequentabant, et plerique, qui facilem sacris uiam dari praedicarent* (« Puis venaient, harmonieuse symphonie, des flûtes de pan et des *tibiae* qui faisaient entendre de douces mélodies. Un chœur charmant suivait, formé d'une élite de jeunes hommes, éblouissants dans la blancheur de neige de leurs robes de fête. Ils reprenaient ensemble un bel hymne, qu'un poète de talent avait, par la grâce des Muses, composé avec sa musique, et dont le texte préludait aux vœux solennels attendus. Venaient ensuite des *tibicines* voués au grand Sérapis, qui, sur leur instrument oblique allongé vers l'oreille droite, jouaient l'air traditionnel du dieu dans son temple, sans compter tous ceux qui criaient qu'on laissât libre passage au pieux cortège » [trad. P. Vallette]). Apul., *Met.* XI, 10, 1–7 : *Tunc influunt turbae sacris diuinis initiatae, uiri feminaeque omnis dignitatis et omnis aetatis, linteae uestis candore puro luminosi, illae limpido tegmine crines madidos obuolutae, hi capillum derasi funditus uerticem praenitentes, magnae religionis terrena sidera, aereis et argenteis immo uero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes* (« Alors arrive à flots pressés la foule des initiés aux divins mystères, hommes et femmes de tout rang et de tout âge, resplendissants dans la blancheur immaculée de leurs robes de lin. Les femmes avaient les cheveux, humides de parfums, enveloppés d'un voile transparent ; les hommes, la tête complètement rasée, avaient le crâne luisant : c'étaient les astres terrestres de l'auguste religion. De leurs sistres de bronze, d'argent et même d'or,

description du livre XI des *Métamorphoses* est si célèbre que l'on a souvent tenté d'en rapprocher les scènes processionnelles isiaques qui nous sont parvenues, parfois en forçant quelque peu les choses. Un harpiste, un tympaniste, un joueur de sistre et un aulète, jouant sans doute du *monaulos*⁴⁵, figurent ainsi parmi les desservants au crâne rasé qui défilent, affrontés par deux, au bas des colonnes égyptisantes⁴⁶ en granodiorite installées sous Domitien à l'entrée de la cour de l'*Iseum Campense* (fig. 25.2)⁴⁷. On retrouve un aulète, jouant cette fois de l'*aulos* double, un joueur de sistre, voire un harpiste, dans le cortège d'un relief⁴⁸ de marbre, fruit d'un montage moderne associant en réalité deux faces

ils tiraient un son clair et aigu » [trad. P. Vallette]]. Cf. le commentaire de Gwyn Griffiths 1975, 184–193; Vendries 2005a, 410–411, n° 36; Fless & Moede 2007, 261; Bricault 2013a, 379–384, n° 128b.

- 45 Comme le note Vendries 2005b, 392, le sculpteur l'a doté d'un second attribut (cf. *infra*, n. 47).
- 46 S'inscrivant dans la tradition des colonnes historiées égyptiennes; cf. celles de l'avant-cour du temple d'Hathor à Philae, datées du règne de Ptolémée VI Philomètor, montrant des musiciens associés à des prêtres (une analogie notée par Vendries 2005b, 395–396).
- 47 Les musiciens figurent sur deux des quatre colonnes conservées; cf. à leur sujet Vendries 2005b, qui n'exclut pas la possibilité qu'il y en ait eu à l'origine davantage. L'une, déjà relevée par C. Dal Pozzo (Vermeule 1966, n° 8517), A. Kircher (Kircher 1652, I, 226; Montfaucon 1719, II.2, 286–287, pl. CXVI) et J. Spon (Spon 1685, 21 et 23, pl. XLVII–XLIX, et 306–307, pl. VII; Montfaucon 1719, II.2, 285, pl. CXV, fig. 5, et III.2, 346–347, pl. CXC1), est conservée au Museo Archeologico de Florence, inv. n° 402. Seul en subsiste le tronç historié (h. 0,92 m; d. 0,92 m). On y trouve l'harpiste associé au tympaniste, et le joueur de sistre, qui tient aussi une palme, associé au porteur d'une enseigne coiffée d'un bovidé sacré. Cf. Colin 1920, pl. I–III; Malaise 1972a, 203, Roma 386; Roulet 1972, 57–58, n° 16, pl. XXV, fig. 37–38; Bongrani 1990, 59 et 67, fig. 41; Bongrani 1992, 67, 69 et 73, pl. III (colonne D); Lembke 1994a, 188, cat. D 6, pl. 8; Vendries 2005a, 402, n° 11*; Vendries 2005b, fig. 3, 5 et 8; Müskens 2017, 244–245, n° 116. L'autre, mise au jour en 1923, est exposée, avec les deux dernières, aux Musei Capitolini dans la cour du Palazzo dei Conservatori à Rome (h. c. 4 m; d. 0,95 m). On y voit l'aulète, qui tient aussi une fleur de papyrus, couplé avec un porteur d'encensoir papyriforme. Cf. Malaise 1972a, 195, Roma 352; Roulet 1972, 58, n° 19, pl. XXVI, fig. 39, pl. XXXII–XXXIV, fig. 45–47; Bongrani 1990, 59, 64–66, fig. 37–40 (colonne 14); Bongrani 1992, 70 et 73 (colonne C); Lembke 1994a, 186, cat. D 3, pl. 5.1; Estienne 2005, 102, n° 109*; Vendries 2005b, fig. 3 et 9; Müskens 2017, 242–243, n° 115.
- 48 Potsdam, Schloss Klein-Glienicke, Gartenhof, Wand 111 K., Inv. Gl. 182. Berlin-Brandenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Skulpturensammlung 4445. Ex coll. du prince Charles de Prusse. Dim. : 0,44 × 0,27 m. Cf. Schede 1926, 60–61, pl. 4; Goethert 1972, II, n° 67, pl. 30; Malaise 1972a, 236–237, Roma 442a, pl. 26; Grenier 1977, 150, n° 232, pl. XXII; Leclant 1981, 870, n° 71; Nehls 1987, 23–24 et 94, fig. 60; Tran tam Tinh, Jaeger & Poulin 1988, 431, n° 219; Clerc & Leclant 1994b, 127, n° 81; Merkelbach 1995, 616, fig. 146; Fless 2004, 41, n° 28; Estienne 2005, 102, n° 111; ainsi que la contribution de S. Albersmeier, *supra*, 450, fig. 15.3, dans cet ouvrage.

d'un autel⁴⁹ du II–III^e s. apr. J.-C., peut-être issu, avec d'autres du même type⁵⁰, d'un sanctuaire isiaque de Rome. La mosaïque nilotique de Palestrina illustre, à la fin du II^e s. av. J.-C., la participation d'un(e) aulète (*aulos* double) et de tympanistes à un cortège égyptien dont la nature exacte reste toutefois discutée⁵¹. C'est le sistrophore qui apparaît clairement comme la figure obligée de la procession isiaque, ainsi qu'en témoignent quelques fresques campaniennes du I^{er} s. apr. J.-C.⁵², un bas-relief romain en marbre d'époque hadrienne⁵³, des médaillons d'applique rhodaniens des I^{er} et II^e s.⁵⁴, une

- 49 Bartoli & Galeotti 1752, II, 106–112 et 116–119, pl. XLV–XLVI et XLIX–L; Cacciotti 2008, 223 et 232, fig. 3a–b.
- 50 R. Veymiers et L. Bricault préparent une étude globale de ces autels égyptisants ayant appartenu à Livio Odescalchi (1652–1713).
- 51 Palestrina, Museo Nazionale Prenestino. Cf. Meyboom 1995, 38–39, 55–60, 277, n. 189, fig. 24 (après restauration) et 26 (relevé de C. Dal Pozzo), qui l'identifie à la procession funéraire d'Osiris. On aperçoit des musiciens sur d'autres *nilotica* : un cithariste accompagnant des danseurs sur l'*emblemata* d'une mosaïque nilotique de Rome (Donati 1998, 252 et 319, n° 160; Versluys 2002, 64–65, n° 013, fig. 19 [c. 30 av. J.-C.]); une cymbaliste et une tympaniste auprès d'un trompette, revêtant l'apparence d'un prêtre égyptien, sur la « mosaïque du Nil » de Leptis Magna (Hermann 1960; Merkelbach 1995, 624, fig. 155; Versluys 2002, 185–186, n° 091, fig. 114 [c. 250–300 apr. J.-C.]).
- 52 Une fresque d'un *cubiculum* de la Villa de Campo Varano à Stabies montre trois hommes barbus avec sistre et situle entre deux porteuses d'hydrie. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. n° 8972. Cf. Malaise 1972a, 291–292, pl. 53, Stabiae 1; Allroggen-Bedel 1977, 36–37, pl. 3.2; De Vos 1980, 43, n° 21, pl. H; Merkelbach 1995, 619, fig. 149, pl. VIII b; Krauskopf 2005a, 249, n° 612* ; De Caro 2006a, 185, cat. III.52. On retrouve des sistrophores parmi les 22 célébrants qui ornaient les murs d'un *triclinium* de la Maison du Centenaire à Pompéi (IX, 8, 3.6). Cf. Tran tam Tinh 1964, 150, n° 63; De Vos 1980, 34–43, n° 20, fig. 7–24, 26, pl. LVII; *PPM* IX, 1048–1049, fig. 274–276; *PPM. Disegnatori*, 874–875. La seule femme qu'accueillait la fameuse *pompa Isidis* du péristyle de l'*Iseum* de Pompéi brandit également le sistre tout en soutenant une patère. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. n° 8923. Du portique sud. Cf. Tran tam Tinh 1964, 137–138, n° 36, pl. IV.4; Merkelbach 1995, 497, fig. 13; *PPM* VIII, 772, fig. 62; De Caro 2006a, 100, n° II.21, 1.21; De Caro 2006b, 49, n° 45. Sur ces trois ensembles, cf. aussi la contribution d'E. Moormann, *supra*, 366–383, dans ce volume.
- 53 Ce relief, connu depuis longtemps (Bartoli & Bellori 1693, pl. 16; Montfaucon 1719, II.2, 286, pl. CXVI), est aujourd'hui au Museo Gregoriano Profano du Vatican, inv. n° 16637. Cf. Malaise 1972a, 234–235, Roma 441, pl. du frontispice; Rouillet 1972, 63, n° 43; Merkelbach 1995, 615, fig. 145; Estienne 2005, 102, n° 110; Krauskopf 2005a, 249, n° 615* ; Sinn 2006, 284–289, n° 170, pl. 94.1–3 (avec toute la bibl. ant.); Bricault 2013a, 385–386, n° 128d. Sur ce relief, cf. aussi la contribution de M. Malaise & R. Veymiers, *supra*, 485, fig. 16.10, dans cet ouvrage.
- 54 Le mieux conservé, adhérent à un vase découvert à Orange, est au Metropolitan Museum of Art de New York, inv. n° 17.194.870. Sur ce médaillon, et ceux, fragmentaires, qui lui sont apparentés, cf. Podvin 2014b, 126–127, n° 35–40, pl. 6–7 (avec la bibl. ant.).

planche de sarcophage égyptien des environs de 200⁵⁵, voire des petits bronzes des *Vota Publica* frappés et distribués à Rome au IV^e s. (fig. 25.3)⁵⁶.

En dehors des processions qui suivaient un itinéraire bien déterminé dans l'espace public, pour déboucher sur le rivage dans le cas du *Navigium Isidis*, la plupart des cérémonies marquant ces solennités devaient avoir lieu dans l'enceinte du sanctuaire, voire, comme l'a bien montré V. Gasparini⁵⁷, au sein d'un théâtre situé à proximité, devant une audience forcément plus limitée. Les lamentations, les acclamations et les réjouissances qui ponctuaient la fête des *Isia* s'accompagnaient, à en croire Sénèque⁵⁸ et bien d'autres⁵⁹, de représentations dramatiques reconstituant des épisodes du mythe isiaque⁶⁰. De tels spectacles rituels pouvaient vraisemblablement être mis en scène en d'autres

55 Hildesheim, Pelizäus-Museum, inv. n° 2373. Dim. : 43,8 × 22,3 × 3,2 cm. Cf. Kayser 1973, n° 2373, fig. 94 ; Bianchi & Fazzini 1988, 240, n° 129 ; Schoske & Wildung 1989, 295, n° 123 ; *Égypte Romaine* 1997, 210, n° 219 ; Beck, Bol & Bückling 2005, 635, n° 218.

56 Ces émissions montrent au revers un(e) sistrophore dans un bige, parfois accompagné(e) d'un Anubophore portant une palme. Cf. Alföldi 1937, 22, pl. XVI, 19–25 ; Bricault & Drost (à paraître).

57 Cf., pour le cas de Pompéi, Gasparini 2013, et de manière plus générale, sa contribution, *infra*, 714–746, dans cet ouvrage.

58 Sen., *De superst.* (fr. 34–35 ; éd. Haase), ap. August., *C.D.* VI, 10 : *Iam illa, quae in ipso Capitolio fieri solere commemorat et intrepide omnino coarguit, quis credat nisi ab invidentibus aut furentibus fieri ? Nam cum in sacris Aegyptiis Osirim lugeri perditum, mox autem inventum magno esse gaudio derisisset, cum perditio eius inventioque fingatur, dolor tamen ille atque laetitia ab eis, qui nihil perdidissent nihilque inveniunt, ueraciter exprimat* (« Il [Sénèque] passe ensuite aux cérémonies qui se déroulent au Capitole et il les flétrit nettement avec intrépidité. Qui ne croirait, en effet, qu'il y a là dérision ou folie ? Il s'est moqué d'abord des mystères de l'Égypte, Osiris qu'on pleure parce qu'il est perdu, puis qu'on retrouve bientôt avec allégresse, alors que sa perte et sa réapparition sont fictions pures et que des gens qui n'ont rien perdu et rien retrouvé expriment leur douleur et leur allégresse avec des airs de vérité » [trad. J. Perret]).

59 Par exemple, Firm., *Err.* II, 3 : *Haec est Isiaci sacri summa. In adytis habent idolum Osyridis sepultum, hoc annuis luctibus plangunt, radunt capita, ut miserandum casum regis sui turpitudine dehonestati defleant capitis, tundunt pectus, lacerant lacertos, ueterum uulnerum resecat cicatrices, ut annuis luctibus in animis eorum funestae ac miserandae necis exitium renascatur. Et cum haec certis diebus fecerint, tunc fingunt se lacerati corporis reliquias <quaerere>, et cum inuenerint quasi sopitis luctibus, gaudent* (« Voici en substance la liturgie isiaque. Au plus secret de leurs sanctuaires, ils conservent une idole d'Osiris au tombeau. À cette idole ils vouent les lamentations d'un deuil annuel. Ils se rasent le crâne afin de pleurer, avec la disgrâce d'une tête défigurée, le malheur pitoyable de leur souverain ; ils se battent la poitrine, se lacèrent les bras, retaillent les cicatrices des blessures passées pour que ces deuils annuels fassent renaître dans leurs cœurs la détresse d'un trépas funeste et pitoyable. Une fois ces rites accomplis en des jours fixes, ils font semblant de <chercher> les restes du corps déchiqueté, et quand ils les ont retrouvés, ils se réjouissent comme si leurs chagrins funèbres étaient assoupi » [trad. R. Turcan]).

60 Cf. Bricault 2013a, 386–394.

circonstances⁶¹ et à chaque fois se parer de musique et de danse. Avec son pagne, ses feuilles, son masque, le danseur basané de la fresque d'Herculanum interprète de toute évidence un rôle sur le parvis du temple, qu'on a parfois proposé d'identifier, à tort vraisemblablement, à celui de Bès dansant⁶², qui adopte à l'occasion semblable posture⁶³. Un relief de marbre du début du II^e s. (fig. 25.4), trouvé réemployé dans une tombe⁶⁴, le long de la Via Appia, près d'Ariccìa, doit se rattacher à une cérémonie de ce genre⁶⁵. On y voit les danses collectives effectuées au son du claquement des castagnettes et des baguettes, ainsi que du battement des mains, notamment par le public, dans la cour centrale d'un sanctuaire isiaque, qui n'est pas nécessairement à identifier à l'*Iseum Campense*⁶⁶. C'est également à l'intérieur d'un lieu de culte, comme le révèle l'autel, que dansent et jouent les figures⁶⁷ de notre camée (fig. 25.1), sans doute dans le cadre de l'un de ces drames rituels. Assise sur le rocher, une main sur le genou, l'autre à la tête, Isis, ou du moins son interprète, épouse une attitude qui évoque directement celle de la déesse dolente⁶⁸, telle qu'on la voit sur une

-
- 61 Veg., *Mil.* IV, 39, évoque un combat solennel et un spectacle public (*sollemni certamine publicoque spectaculo*) lors de la fête marquant l'ouverture de la navigation dans de nombreuses villes.
- 62 Tran tam Tinh 1971, 40–41.
- 63 C'est, par exemple, le cas d'une série de terres cuites égyptiennes (cf. Perdrizet 1921, 48, pl. XLII, n° 140, pl. XLIV, n° 141). Sur Bès dansant, une main sur la hanche, l'autre à la hauteur de la tête, cf. aussi Tran tam Tinh 1986, 102–103, n° 44–52. Or, une analogie de schémas n'implique nullement une même identification, cette posture étant aussi celle d'autres danseurs dans la coroplastie égyptienne (cf., par exemple, le nain danseur dans Fischer 1994, 205, pl. 34, n° 375).
- 64 On ne peut suivre Malaise 1972a, 59, qui considérerait qu'il faisait « probablement partie de la décoration d'un tombeau réservé à un fidèle d'Isis ».
- 65 Rome, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. n° 77255. Dim. : 1,12 × 0,50 × 0,06 m. Cf. Paribeni 1919; Malaise 1972a, 58–59, Ariccìa 1, pl. 2; Rouillet 1972, 27–29, pl. XIII, fig. 20; Kater-Sibbes & Vermaseren 1975, 17–19, n° 293, pl. XLV; Lembke 1994a, 174–176, n° 1, pl. 3.1; Lembke 1994b; Merkelbach 1995, 661, fig. 197; Arslan 1997, 21, 664, n° XI.1; Walker & Higgs 2000, 254–255, n° IV.35; Manera & Mazza 2001, 25 et 109, n° 77; De Angelis d'Ossat 2002, 266–267; Beck, Bol & Bückling 2005, 640–641, n° 224; Estienne 2005, 102, n° 112; Fless & Moede 2007, 257; Bricault 2013a, 387–388, n° 129c. Un possible fragment de ce relief (l'angle supérieur gauche) était autrefois conservé à l'Ägyptisches Museum de Berlin, inv. n° 16777. Cf. Rouillet 1972, 28–29, pl. XIV, fig. 21; Lembke 1994a, 176, n° 2, pl. 3.1.
- 66 *Contra* l'hypothèse de Lembke 1994a, 176–178.
- 67 Avec sa nudité transparaisant à travers le réseau des plis de son vêtement, la danseuse du premier plan rappelle fortement celles du relief d'Ariccìa.
- 68 Sur Isis dolente, cf. Bricault 1992.

statue en marbre de Fiesole (fig. 25.5) dédiée au II^e s. par un vétéran romain à l'Isis de Taposiris⁶⁹, c'est-à-dire à Isis déplorant la perte de son époux Osiris.

Si la scénarisation de ces expériences collectives ne s'est pas effectuée sans en appeler aux émotions induites par une ambiance particulière, celle qui marquait l'acte individuel qu'était l'initiation n'a pu se concevoir sans une véritable mise à l'épreuve des sens, uniquement partagée par ceux qui l'avaient déjà vécue. Les reconstitutions dramatiques avaient, comme l'écrit Plutarque⁷⁰, leur place dans « les rites les plus sacrés ». Bien que la documentation fasse défaut, musique, danse, chant devaient y être parties prenantes. C'est ainsi que l'*Hymne à Isis* de Mésomède⁷¹, dont les vers à connotation éleusiniennes se réfèrent obliquement aux épisodes des mystères⁷², se clôture en affirmant que « tout cela est dansé pour Isis à travers les *anaktora*⁷³ ».

2 Les interprètes du culte et pour le culte

Textes et images nous font connaître de nombreux types d'interprètes exerçant leur savoir-faire en diverses circonstances dans le paysage sensoriel isiaque. Pour autant, ces musiciens, chanteurs, danseurs et acteurs intervenaient également, pour la plupart, dans d'autres cadres religieux. Il est ainsi souvent difficile de savoir en dehors de mises en scène explicites à quel culte se rattachaient

69 Fiesole, Museo Civico Archeologico, inv. n° 21. Cf. Bricault 1992, 38–39, pl. 12a–c, doc. I-4; Arslan 1997, 480, n° v.136. Pour la dédicace, cf. *CIL* XI 1544; *RICIS* 511/0102 : *Dom[in]ae Isidi Taposiri / C. Gargennius Sp(urius) fil(ius) Sca(ptia tribu) Maximus veteranus / nomine fratris sui M. Gargenni Sp(urii) fil(iii) Sca(ptia tribu) Macrini veterani* (« À notre maîtresse Isis de Taposiris, Caius Gargennius Maximus, fils de Spurius, de la tribu Scaptia, vétéran, au nom de son frère Marcus Gargennius Macrinus, fils de Spurius, de la tribu Scaptia, vétéran » [trad. L. Bricault]).

70 Plut., *De Is. et Os.* 27 (361D–E) : (...) ἡ δὲ τιμωρὸς Ὀσίριδος ἀδελφὴ καὶ γυνὴ (...), ἀλλὰ ταῖς ἀγνωστάταις ἀναμίξασα τελεταῖς εἰκόνας καὶ ὑπονοίας καὶ μιμήματα τῶν τότε παθημάτων εὐσεβείας ὁμοῦ δίδαγμα καὶ παραμύθιον ἀνδράσι καὶ γυναιξίν ὑπὸ συμφορῶν ἐχομένοις ὁμοίων καθωσίωσεν (« [...] comment celle qui vengea Osiris, sa sœur et épouse, [...] incorpora dans les rites les plus sacrés des images, des symboles et des représentations de ses épreuves d'alors, consacrant en eux une leçon en même temps qu'un exemple de courage pour les hommes et les femmes qu'accablèrent les mêmes malheurs » [trad. Chr. Froidefond]). Cf. aussi Minuc. XXII, 1, à propos des reconstitutions de la quête d'Isis à travers « les cultes et les mystères en eux-mêmes » (*sacra ipsa et ipsa mysteria*).

71 Cf. *supra*, n. 35.

72 Sur les références éleusiniennes de l'hymne, cf. Burkert 1992 (1987), 85 et 127, n. 116; Merkelbach 1995, 226–228; Beck 1996, 135–136.

73 L'*anaktoron* était le petit bâtiment central à l'intérieur du *Telestèrion* (« salle des mystères ») d'Éleusis. Cf. Ginouvès 1998, 36–37 et n. 43.

les représentations figurées de ces personnages. Que dire de ces nombreuses figurines en terre cuite de fabrication égyptienne dont le contexte est souvent perdu⁷⁴ ? Et même de celles trouvées à Amathonte, sur l'île de Chypre, dans une *favissa* comportant certes une trentaine d'Isis, mais aussi, entre autres, des Aphrodite et des Artémis⁷⁵ ? Parfois, les artisans ont marqué de telles figures par des signes qui pourraient les rattacher à la sphère isiaque. Des terres cuites égyptiennes de femmes au tympanon (fig. 25.6), à la cithare ou à la harpe ont ainsi l'himation noué et frangé⁷⁶, à l'instar d'un acteur de bronze réputé provenir de Gaza et daté du 1^{er} s. apr. J.-C. (fig. 25.7a–b)⁷⁷ ou d'une statue romaine en marbre du 11^e s. apr. J.-C. à l'effigie d'une aulète (*aulos* double)⁷⁸. Sur d'autres tympanistes en terre cuite⁷⁹, ainsi que sur un aulète (*aulos* double) de bronze⁸⁰, c'est le *basileion*, le disque à cornes et à plumes, qui pourrait les rapporter au culte d'Isis et des siens. De tels indices n'ont toutefois pas une valeur univoque et doivent être évalués avec prudence, en fonction des contextes d'utilisation. Par exemple, si la connotation harpocratique⁸¹ des boutons de lotus qui coiffent les terres cuites d'aulète en Égypte vient en premier à l'esprit, ils ne sont pas pour autant exclusifs au dieu enfant⁸².

- 74 Cf. les exemples réunis dans Vendries 2013, en attendant sa monographie sur les musiciens dans la coroplatie égyptienne et leurs liens avec le monde des fêtes et des cérémonies religieuses.
- 75 Queyrel 1988, 95–108, n° 271–303 (musiciennes) et 304–334 (danseuses), pl. 29–34.
- 76 Sur la série des tympanistes, importante dans le corpus coroplastique entre les 1^{er} s. av. et 11^e s. apr. J.-C., cf. Vendries 2013, 207, pl. IX 2c. Pour un bel exemplaire (polychrome) au Museo Egizio de Turin, inv. n° 7246, cf. Donadoni Roveri *et al.* 1988, 212 ; Arslan 1997, 668, n° XI.8. Pour d'autres, cf., par exemple, Dunand 1973, I, 248–249, pl. XL, fig. 2, et pl. XLI, fig. 1 ; Dunand 1979, 193–195, pl. XLIII–XLIV, n° 84–87 ; Dunand 1990, 192–195, n° 522–531 ; Fischer 1994, 354, n° 886–887, pl. 93. Les harpistes à l'himation noué sont beaucoup plus rares (cf. Dunand 1973, I, 248, pl. XL, fig. 1 ; Fischer 1994, 381, n° 977, pl. 104). Il en va de même pour les citharistes (Fischer 1994, 244–245, n° 508, pl. 49).
- 77 Coll. A. Herrmann (États-Unis). H. 8 cm. Acheté à Jérusalem et dit de Gaza ; revendu à Bâle. Cf. Seyrig 1955, pl. v ; Mitten & Doeringer 1967, 124, n° 124 (1^{er} s. apr. J.-C. ?) ; Münzen und Medaillen, *Kunstwerke der Antike*, Auktion, 60, Basel 21 sept. 1982, 60–61, n° 121, pl. 39 (1^{er} s. av. J.-C.) ; Bianchi & Fazzini 1988, 216, cat. 109 ; Schoske & Wildung 1989, 264, cat. 105.
- 78 Rome, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. n° 128073. H. 66 cm. Découverte sur la Via Tripoli. Cf. Manera & Mazza 2001, 117, n° 86 ; De Angelis d'Ossat 2002, 268 ; Vendries 2005b, 392, fig. 11 ; Müskens 2017, 104, n° 22.
- 79 Cf., par exemple, au Musée du Caire, inv. n° 57500. Cf. Dunand 1973, I, pl. XLI, fig. 2 ; Dunand 1979, 192, n° 80, pl. XLI. Pour d'autres exemplaires, cf. Dunand 1979, 192, n° 81, pl. XLI et 193, n° 83, pl. XLII.
- 80 Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. n° 7973. H. 7,1 cm. Cf. *Mythen, mensen en Musiek* 1999, 35, cat. 11 (1^{er} s. apr. J.-C.) ; Vendries 2005b, 392, fig. 10.
- 81 Vendries 2013, 207. Pour un exemplaire du Szépművészeti Múzeum de Budapest, cf. Török 1995, 112–113, n° 150, pl. XII.
- 82 Török 1995, 113, évoquant des portraits avec diadème à boutons de lotus (cf., par exemple, Bothmer 1960, 163, n° 126, pl. 117, fig. 315–316). Dans le corpus coroplastique analysé par

Si elle révèle bien des convergences, la documentation fait apparaître certaines catégories de musiciens qui sont spécifiquement liées aux cultes isiaques, du moins en dehors du sol égyptien. Les mieux connus, ou les plus célèbres, sont évidemment les joueurs de sistre⁸³, attestés sur nombre de monuments tant en Orient qu'en Occident. C'est vraisemblablement le cas aussi des joueurs d'*aulos* traversier⁸⁴, cet *obliquus calamus* évoqué par Apulée à propos des *tibicines* du grand Sarapis⁸⁵, et que l'on aperçoit sur notre camée, ainsi que sur une base de colonne⁸⁶ du III^e s. peut-être issue d'un sanctuaire isiaque romain (fig. 25.8)⁸⁷. Il semble enfin que l'usage de la harpe angulaire ou trigone⁸⁸, sculptée sur l'une des colonnes de l'*Iseum Campense* (fig. 25.2), soit resté cantonnée aux isiaques dans les contextes cultuels de l'Occident latin⁸⁹.

-
- Dunand 1990, ces boutons de lotus se retrouvent sur la tête d'Isis (142–143, n° 378), de nains qualifiés de « pseudo-Harpocrate » (189–192, n° 512–518 et 520–521), de joueuses de tambourin (194–195, n° 528–531), d'une harpiste (196, n° 535) et d'un aulète (198, n° 541), entre autres. Dans Fischer 1994, 339, n° 838–839, pl. 88, on les retrouve sur la tête de Baubo.
- 83 Vendries 2005a, 401–402 (« Le sistre : un objet sonore propre aux Isiaques »). Sur cet « objet sonore » à percussion, d'abord lié au culte d'Hathor en Égypte, cf., entre autres, Genaille 1976–1977 ; Genaille 1984 ; Ziegler 1984 ; Saura-Ziegelmeier 2013 ; Saura-Ziegelmeier 2015.
- 84 Sur cet instrument, cf. Hickmann 1952. On en a plusieurs illustrations dans le corpus coroplathique égyptien (cf., par exemple, Török 1995, 113, pl. LXXIX, n° 151, et Vendries 2013, 206 et 220, pl. IX 2a, pour une figurine qui l'associe à un danseur).
- 85 Pour le passage, cf. *supra*, n. 44 (Apul., *Met.* XI, 9, 6). Cf. le commentaire de Gwyn Griffiths 1975, 188–189, qui rejette à raison l'interprétation de cet instrument par Tran tam Tinh 1967, 101–112, ce que confirme Vendries 2002, 187, n. 108.
- 86 Ce monument, attesté dans la coll. Mattei à Rome avant 1770 (Venuti 1778, pl. xxv, fig. 2 ; Vermeule 1966, 17, n° 8294, 62, n° 8010, et 92, fig. 35–36), fait apparaître deux aulètes, jouant l'un de l'*aulos* traversier, l'autre de l'*aulos* double, de part et d'autre d'Héraclès assis sur un rocher à côté d'autres divinités, et de divers acteurs et accessoires cultuels. Vatican, Museo Pio-Clementino, inv. n° 2547. H. 0,66 m ; dia. sup. 0,48 m. Cf. Visconti 1807, 27–29, pl. xv ; Lippold 1956, 270–273, n° 40, pl. 59 et 123 ; Malaise 1972a, 169, Roma 311 ; Kater-Sibbes & Vermaseren 1975, 12–13, n° 282-I, pl. xxviii–xxx1 ; Clerc 1994, 126–127, fig. 3–6 ; Müskens 2017, 141, n° 59.
- 87 Clerc 1994, 126, et n. 243, qui la rapproche, ainsi qu'une seconde base du même type (Vatican, Museo Pio-Clementino, inv. n° 2599), des colonnes historiées en granodiorite de l'*Iseum Campense* (cf. *supra*, n. 47).
- 88 Sur cet instrument, cf. Vendries 2002, 174–177 et 185–187 ; Vendries 2005a, 401 ; Vendries 2005b, 387–388.
- 89 Vendries 2002, 185. Les représentations de ce cordophone sont rarissimes en dehors de l'Égypte ; cf. en outre la mosaïque de Palestrina avec une harpiste jouant sous une pergola (Meyboom 1995, 33–34, fig. 20–21). Sur cet instrument, emblématique de la musique égyptienne, citons aussi un passage d'Ath. IV, 183, à propos du succès rencontré à Rome par un harpiste alexandrin à la fin du II^e s.

Ces spécificités se reflètent dans des récits étiologiques accordant, selon un modèle littéraire⁹⁰ qui, lui, n'a rien d'isiaque, l'invention de certains de ces instruments à nos divinités. C'est ainsi qu'Isidore de Séville prête celle du sistre à Isis, la reine des Égyptiens⁹¹. On n'en trouve toutefois pas écho dans les aréalogies, à l'exception de celle de Karpocrate à Chalcis, en Eubée, datant de la fin du III^e ou du début du IV^e s., qui en fait une création du jeune dieu pour sa mère Isis⁹². Quant à l'*aulos* traversier, le *πλαγίαυλος* des Grecs nommé *photinx* chez les Égyptiens, une tradition en attribue l'invention à Osiris, si l'on en croit notamment Athénée de Naucratis⁹³ citant Juba II de Maurétanie⁹⁴. Rien d'étonnant donc à ce que des dévots aient trouvé opportun de consacrer à ces dieux des instruments qui ont pu être les leurs, comme cette harpe notifiée dans un inventaire du temple d'Anubis à Délos⁹⁵ ou ce sistre, dans celui du temple d'Isis à Némis⁹⁶.

90 La musique était considérée dans l'Antiquité comme un don des dieux. Cf., entre autres, les contributions consacrées au « dieu musicien et son attribut musical » dans Brulé & Vendries 2001.

91 Isid., *Etym.* III, 21, 12 : *Sistrum ab inuentrice uocatum. Isis enim regina Aegyptiorum ibi genus inuenisse probatur. Iuuenalis : Isis et irato feriat mea lumina sistro. Inde et hoc mulieres percutiunt, quia inuentrix huius generis mulier extitit. Vnde et apud Amazonas sistro ad bellum feminarum exercitus uocabatur* (« Le sistre tire son nom de celle qui l'a inventé. C'est en effet, on s'accorde à le penser, Isis, reine d'Égypte, qui a inventé ce genre d'instrument. Juvénal : Qu'Isis frappe mes yeux de son sistre irrité. Ce sont les femmes qui le frappent en mesure, parce que l'inventrice de cet instrument est une femme. Voilà pourquoi, chez les Amazones, c'est le sistre qui convoquait pour la guerre leur armée de femmes » [trad. J.-Y. Guillaumin]).

92 *RICIS* 104/0206 : (...) Καρποκράτης εἰμι ἐγώ, Σαράπιδος καὶ Ἴσιδος υἱός, Δῆμητρος καὶ Κόρης καὶ Διονύσου καὶ Ἰάχ[χου ---], Ὑπνου καὶ Ἥχου ἀδελφός. (...) σείστρον Ἴσιδι κατεσκευασάμην ἐγώ. (...) (« [...] Moi je suis Karpocrate, fils de Sarapis et d'Isis, [...] de Déméter, Korè, Dionysos et Iacchos, frère du Sommeil et d'Écho. [...] J'ai créé le sistre pour Isis. [...] » [trad. L. Bricault]. Sur ce texte, cf. Matthey 2007.

93 Ath. IV, 78, 1–8 (175E) : Ἰόβας μὲν γὰρ ἐν τῷ προειρημένῳ συγγράμματι Αἰγυπτίους φησὶν λέγειν τὸν μόναιλον Ὀσίριδος εἶναι εὐρημα, καθάπερ καὶ τὸν καλούμενον φῶτιγγα πλαγίαυλον (« Juba dit, dans le livre que je viens de citer [son *Histoire du théâtre*], que le *monaulos*, ou l'*aulos* simple, est, selon les Égyptiens, une invention d'Osiris. Ils lui attribuent aussi celle de l'*aulos* oblique que l'on appelle *photinx* » [trad. Lefebvre de Villebrune]).

94 Cf. aussi Poll. IV, 77, 2–4, et, beaucoup plus tard, Eust., *Il.* XVIII, 526.

95 *RICIS* 202/0428, l. 51 (145/144 av. J.-C.) : Τάδε ἐν τῷ ΠΡΟΝΑΩΙ ΚΑΙ ἐν τῷ τοῦ ΑΝΟΥΒΙΔΟΣ (...) ὀφθαλμῶν τύπια δύο χρυσᾶ πρὸς τῷ ψαλτηρίῳ (« Ceux qui sont dans le pronaos et dans [le temple] d'Anubis. [...] ; deux reliefs d'yeux en or près de la harpe ; [...] »).

96 *RICIS* 503/0301, l. 6 (1^{er} s. apr. J.-C.) : *Res traditae fanis utrisque : (...), sistrum argenteum inauratum, (...)* (« Objets livrés aux deux temples : [Temple d'Isis]. (...), un sistre en argent doré, (...) »).

Mais offrir, voire porter de tels instruments revenait-il forcément à en jouer ? Non adaptée aux processions⁹⁷, une harpe comme celle de la colonne de l'*Iseum Campense* (fig. 25.2) ne devait être en pareille circonstance qu'un objet cultuel servant de signe de reconnaissance, à moins de considérer que les haltes donnaient lieu à l'interprétation de pièces musicales. La question est d'autant plus compliquée pour le sistre qu'il s'agit d'un attribut commun d'Isis⁹⁸. Réalisé en argent, le sistre de l'inventaire de Némi a dû uniquement être destiné à un usage votif en tant qu'emblème divin⁹⁹. C'est seulement à ce titre que sa présence se justifie dans la main droite¹⁰⁰ de nombre de personnages qui sont des hiérophores difficilement assimilables à des musiciens. Peut-on considérer, à l'instar de M. Malaise¹⁰¹, les très nombreuses isiaques figurées sur les stèles funéraires attiques¹⁰² comme des « chanteuses et musiciennes »

97 Comme le note Vendries 2005a, 401, ou Vendries 2005b, 396.

98 Cf. par exemple la description du sistre tenu par la statue d'Isis chez Apul., *Met.* XI, 4 (où l'objet est désigné d'*aereum crepitaculum*, « crécelle de bronze » ; sur ce qualificatif, précédant l'initiation isiaque de Lucius, cf. Genaille 1994b, 223). Le sistre en est même venu à désigner par métonymie la déesse elle-même ; cf. Ov., *Pont.* I, 1, 37–40 et 45–46, qui met en parallèle Isis et Cybèle à travers leurs instruments les plus représentatifs : (37–40) *Ecquis ita est audax ut limine cogat abire / iactantem Pharia tinnula sistra manu ? / Ante deum Matrem cornu tibicen adunco / cum canit, exiguae quis stipis aera negat ?* (« Est-il quelqu'un d'assez audacieux pour chasser de son seuil l'homme dont la main agite le sistre sonore de Pharos ? Quand, devant la Mère des dieux, le musicien joue de sa tibia courbe, qui lui refuse une pièce de cuivre ? ») ; (45–46) *En, ego pro sistro Phrygiique foramine buxi / gentis Iuleae nomina sancta fero* (« Eh bien ! moi, au lieu du sistre et du tube en buis de Phrygie, je porte les noms sacrés de la gens Julia » [trad. J. André revue]). Cf. Gaertner 2005, 112–122. Isis peut exceptionnellement apparaître avec d'autres instruments ; elle tient, par exemple, une harpe trigone sur quelques patères égyptiennes en pierre (cf. un fragment en serpentine au Musée du Louvre, Paris, inv. n° Ma 2735, dans Bel et al. 2012, 270, fig. 253, et une complète en stéatite au J. Paul Getty Museum, Malibu, inv. n° 83.AA.327, dans Endreffy 2014, 48–49, fig. 5).

99 L'argent est en effet relativement inadapté pour faire sonner le sistre ; ceux retrouvés à Herculaneum et signalés par Tran tam Tinh 1971, 81, n° 55–56, vu leurs tailles respectives (2,7 et 1,4 cm), sont même davantage des amulettes que des objets sonores ; il en va de même pour le sistre en bois, haut de 3,4 cm, trouvé dans une maison d'Herculaneum (*Ins. Or.* II, 10) : Tran tam Tinh 1971, 81, n° 54 ; De Caro 2006a, 194, 111.72. Sur les « sistres voués à Isis », cf. Vendries 2005a, 403–404, qui évoque aussi les exemplaires de bronze mis au jour dans l'*Iseum* de Pompéi (De Caro 2006b, 74, n° 110 ; Siebenmorgen 2013, 183, n° 116), ainsi qu'à l'emplacement de l'*Iseum Campense* à Rome (Lembke 1994a, 252, n° 61 ; Arslan 1997, 179, n° IV.34).

100 Le sistre n'est en effet jamais tenu de la main gauche (Vendries 2005b, 393 ; Saura-Ziegelmeier 2013, 223).

101 Malaise 1992, 344–345, en se rattachant à la tradition pharaonique (cf. *supra*, n. 31).

102 Sur les stèles funéraires attiques d'isiaques, cf. Moock 1998, ainsi que les études plus spécialisées de Walters 1988 et Eingartner 1991, avec les articles complémentaires de Walters 2000 et Mele 2006.

participant activement au culte ? Tout comme la situle et l'himation noué, le sistre était pour toutes ces femmes un moyen de se revendiquer de la déesse et d'afficher ainsi leur appartenance religieuse¹⁰³. Cela dit, le sistre est avant tout un instrument à usage cultuel, rythmant notamment les processions de ce « son clair et aigu » dont parle Apulée¹⁰⁴. Si sa technique ne nécessitait pas de véritable apprentissage¹⁰⁵, il avait toute sa place dans l'habillage musical des cérémonies, comme le suggère notre camée qui en associe le détenteur à des aulètes¹⁰⁶, l'assimilant ainsi à un véritable musicien¹⁰⁷.

Même lorsque leur(s) rôle(s) et fonction(s) semble(nt) avéré(s), les interprètes préposés aux cultes isiaques ne se laissent pas aisément cerner. Qui étaient ces hommes qui jouaient pour et avec les dieux, à l'image de cet acteur en bronze¹⁰⁸ (fig. 25.7) paré d'une tenue isiaque semblable à celle de l'Isis de

103 Sur le jeu mimétique des isiaques, revêtant les atours de leur déesse, cf. la contribution de M. Malaise & R. Veymiers, *supra*, 470–508, dans cet ouvrage. Le sistre servit aussi de signe de reconnaissance isiaque sur les monuments funéraires de l'Occident romain (cf., par exemple, Genaille 1994a ; Genaille 1994b ; et la contribution de L. Bricault, *supra*, 155–197, dans ce volume).

104 Sur la sonorité du sistre, cf. Saura-Ziegelmeier 2015. Notons un passage désabusé d'Ov., *Ars III*, 635 : *Quid faciat custos cum sint tot in Vrbe theatra, / cum spectet iunctos illa libenter equos, / cum sedeat Phariae sistris operata iuvencae / quoque sui comites ire vetantur, eat.* (« Que peut faire un chaperon quand il y a tant de théâtres dans la Ville, quand elle [*la femme*] peut librement assister aux courses de chevaux, quand elle peut s'asseoir, occupée par les sistres de la génisse de Pharos, et se rendre là où ses compagnons ne peuvent la suivre » [trad. L. Bricault]).

105 Vendries 2005b, 389.

106 On retrouve semblable combinaison sur les deux fresques d'Herculanum (cf. *supra*, n. 22–23) et le bas-relief romain appartenant originellement à un autel (cf. *supra*, n. 48), des images qu'il faut toutefois se garder d'interpréter comme des instantanés rituels impliquant le jeu simultané des instruments présents. C'est peut-être aussi le cas sur une intaille de cornaline de la coll. Jacobini (cf. Coarelli & Ghini 2013, 368, n° 32 [sacrificio alla dea Iside], où le sistre demande toutefois à être confirmé). Le sistre est également associé à l'*aulos* dans la procession memphite évoquée dans le poème que Claudien composa l'hiver 397–398 afin de célébrer le 4^e consulat de l'empereur Honorius (Claud., *Prob.* III, 574–576 : *Nilotica sistris / ripa sonat Phariosque modos Aegyptia ducit / tibia* [« La rive du Nil retentit de sistres. Et la *tibia* égyptienne joue les rythmes de Pharos » ; trad. R. Veymiers]).

107 Saura-Ziegelmeier 2013, 228–229, est à ce titre plus sceptique (« il ne semble pas que l'individu tenant le sistre soit un musicien aux yeux des Anciens »), notant que le vocabulaire relatif au sistre est peu musical dans la littérature ancienne. Or, faisant office de parents pauvres dans les études sur la musique antique (comme le note d'ailleurs Saura-Ziegelmeier 2013, 215), les instruments à percussion semblent parfois victimes d'un jugement de valeur qui peut conduire à en déprécier la qualité musicale. Le vocabulaire antique ne fait que transcrire la sonorité propre à ces instruments, une sonorité rythmique, peu mélodique, produite par des individus qui constituent bel et bien une catégorie de musiciens dans des ensembles souvent disparates.

108 Cf. *supra*, n. 77.

notre camée ? Il convient de tenter de déterminer leur identité, de s'interroger sur leur statut, qu'il soit social ou religieux.

La documentation fait apparaître une grande diversité en la matière, qui a pu varier aussi selon les lieux et les époques. Des « hommes et femmes de tout rang et de tout âge », sans doute, en citant Apulée¹⁰⁹. L'une des fresques d'Herculanum fait apparaître un chœur de fidèles portant la toge qui donne une image de la communauté rassemblée derrière ses divinités. Ce sont des citoyens issus de la bonne société, ce qui n'étonne pas sur un monument renvoyant un tableau rituel forcément idéal, parmi lesquels aurait pu prendre place une demi-mondaine comme la Délia de Tibulle¹¹⁰, mais aussi cette élite de jeunes hommes qui composait le « chœur charmant » de la procession de Cenchrées chez Apulée¹¹¹.

Si la place des femmes paraît particulièrement importante en contexte isiaque, peut-on pour autant faire ressortir une répartition des spécialités par sexe ? C'est ce que laisserait à penser une notice d'Isidore de Séville où le sistre est présenté comme un attribut féminin¹¹², mais ce qu'infirmes, outre les fresques d'Herculanum¹¹³, un brûle-parfum de bronze¹¹⁴ (fig. 25.9) montrant un chanteur assis, les jambes croisées, sur un autel circulaire enguirlandé¹¹⁵, serrant le sistre dans sa main droite. De même, si l'*aulos* est considéré comme

109 Cf. *supra*, n. 44 (Apul., *Met.* XI, 10, 1–2).

110 Cf. *supra*, n. 20. Sur la thèse littéraire et dépassée d'un culte d'Isis réservé aux femmes du demi-monde romain, cf. Becher 1970.

111 Cf. *supra*, n. 44 (Apul., *Met.* XI, 17–22). Ces choristes de bonne famille devaient surtout être constitués d'amateurs (Vendries 2005a, 415 [Les musiciens amateurs : des choristes]). Notons toutefois dans une lettre adressée par Julien au préfet d'Égypte Ecdicius (Jul., *Ep.* 56) la mention de cent jeunes garçons de bonne famille choisis parmi le peuple d'Alexandrie pour se former au chant sacré.

112 Cf. *supra*, n. 91.

113 Citons aussi notre camée et l'une des colonnes historiées de l'*Iseum Campense* (cf. *supra*, n. 47), ainsi que quelques stèles funéraires attiques où il s'agit davantage d'un signe de reconnaissance isiaque (cf., par exemple, Eingartner 1991, 154–155, n° 120, pl. LXXIII ; Mook 1998, 137, n° 274, pl. 42 ; et, pour la dédicace, *RICIS* 101/0902).

114 Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. n° 87.AB.144 (1^{re} moitié du 1^{er} s. apr. J.-C.). Cf. "Acquisitions/1987: Antiquities", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 16, 1988, 142, n° 3, avec fig. ; J. J. Herrmann, in Kozloff & Mitten 1988, 303–306, n° 55 ; Oliver 1993, 332 ; *Getty Museum* 2002, 179 ; Bricault 2013a, 331 et 333, n° 106d.

115 Une posture identique à celle d'autres brûle-parfums en bronze figurant des acteurs masqués interprétant des esclaves venus se réfugier sur un autel (cf., par exemple, "Acquisitions/1987: Antiquities", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 16, 1988, 141, n° 2, avec fig. = J. J. Herrmann, in Kozloff & Mitten 1988, 299–303, n° 54 = *Getty Museum* 2002, 178 [Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. n° 87.AB.143] ; Oliver 1993 [Hartford, Wadsworth Athenaeum, inv. n° 1917. 886] ; Empereur 1998, 166, n° 113 [trésor de Tantah, trouvé à Sa el-Haggar, l'antique Saïs ; Musée de Tanta, inv. n° TA 3369]).

proprement masculin¹¹⁶, force est de constater qu'une femme souffle dans ses tuyaux sur une sculpture romaine¹¹⁷. Dans la procession du relief romain appartenant originellement à un autel¹¹⁸, c'est un jeune garçon qui joue de cet instrument à vent, dont la maîtrise exigeait un véritable apprentissage, comme le révèle, à Alexandrie, en 13 av. J.-C., le contrat¹¹⁹ de l'esclave Narcisse, se formant au jeu de sept instruments, dont les « *auloi* citharistériens de Sérapis »¹²⁰. Cette participation active des enfants est également suggérée par l'autre fresque d'Herculanum¹²¹ où l'un d'eux, debout dans le naos, brandit le sistre.

À quel(s) titre(s) tous ces interprètes participaient-ils aux cérémonies cultuelles ? Nombre d'entre eux ont dû appartenir, entre autres pour des raisons de visibilité, à des structures associatives professionnelles organisées de façon hiérarchisée¹²². Les *tibicines* du grand Sarapis évoqués par Apulée sont vraisemblablement réunis en collège¹²³. C'est assurément le cas de ces péanistes du grand Sarapis et du dieu Auguste qui font acte d'adoration sur l'un des murs de la salle hypostyle du temple de Karnak¹²⁴. Cette structure de type hellénique¹²⁵ se retrouve à Rome dans une inscription grecque trouvée sur la Via

116 Vendries 2005a, 415 ; Vendries 2013, 212.

117 Cf. *supra*, n. 78.

118 Cf. *supra*, n. 48.

119 BGV IV, 1125 : [Γάιος Ίούλιος Φίλιος Γαίω Ίουλίω Ἑρωτι χάρειν.] Ὁμολ[ο]γῶ ἐγδεδοῦσθαι σοὶ τὸν δοῦλόν μου, Νάρκισσον [- c 50 -] [- c 27 - ἐπὶ χρόνον ἑνιαυτ]ὸν ἕνα ἀπὸ Φαρμούθι τοῦ ἐνεστώτος ἐπτακαιδεκάτῳ ἔτ[ο]ς Καίσαρος, ὥστε αὐλεῖν μαθήσεσθαι (...) (...) , κιθαριστηρίοις Σαραπιακοῖς ὑποαλισμοῦς δύο καὶ ὑπουργεσίας δύο (...) (« [Gaius Julius Philios à Gaius Julius Eros, salut.] Je reconnais t'avoir confié mon esclave Narcisse [--- pour la durée] d'un [an] à compter de Pharmouthi de l'année en cours, la dix-septième [de César, ... afin que, comme aulète, il apprenne à jouer :] [Sont présentées les sept catégories d'auloi] – [3°] sur (les *auloi*) citharistériens de Sérapis, deux accompagnements et deux parties secondes. [...] » [trad. D. Delattre]). Sur cet acte juridique privé, cf. l'analyse de Bélis & Delattre 1993 et son résumé par Delattre 1995.

120 Sur les (αὐλοῖ) κιθαριστηρίοι Σαραπιακοῖ (l. 3 du contrat), soit des *auloi* à deux tuyaux, propres à être joués avec des cithares, dont on se servait dans le culte et les fêtes de Sarapis, cf. Bélis & Delattre 1993, 141–144 et 153 ; Vendries 2002, 178.

121 Cf. *supra*, n. 23.

122 Sur les *collegia* de musiciens dans l'Occident latin, cf., entre autres, Vincent 2012.

123 Sur l'importance de la structure associative pour les *tibicines* à Rome, cf., entre autres, Péché 2001, 307–338 ; Vincent 2008.

124 Lefebvre 1913, 103–105, n° XXV ; SB I 5803 ; Rutherford 2001, 41, n. 2 : τὸ προσκύνημα τῶν παηανιστῶ[ν] τοῦ μεγάλου Σεράπιδος καὶ θεοῦ Σεβαστοῦ παρὰ τοῖς θεοῖς τοῖ[ς] εἰς Διοσπόλεις πάσας (« Le proscynème des péanistes du grand Sérapis et du dieu Auguste, devant tous les dieux de Diospolis » [trad. L. Bricault]).

125 On connaît des Péanistes à Rhodes dès le 11^e s. av. J.-C. (IG XII.1 155, l. 75). Le lien avec le culte impérial rappelle l'association des *technitai* dionysiaques à l'époque ptolémaïque dont les membres étaient aussi voués à la maison royale (cf. Dunand 1986b).

Lata près de l'*Iseum Campense* et datée du 6 mai 146 à la fois selon le calendrier julien et le calendrier alexandrin¹²⁶. La confrérie sacrée (ἱερὰ τάξις) des « péanistes de Zeus Hélios grand Sarapis à Rome et des dieux Augustes », peut-être Vespasien et Titus¹²⁷, dont le temple, dédié par Domitien, s'élevait à proximité, y honore son président (πατήρ), l'égyptien Embès, qui était aussi προφήτης, en lui consacrant un buste de marbre dans son propre *oikos*¹²⁸.

Certains des membres de ces associations étaient indiscutablement de rang sacerdotal, à l'instar de ces « chantres » attestés en Égypte¹²⁹, dont le processionnaire instrumentiste¹³⁰ évoqué par Clément d'Alexandrie¹³¹. Une autre association, représentée tant dans la Délos hellénistique que la Rome impériale,

126 IG XIV 1084; *RICIS* 501/0118: 'Ἡ ἱερὰ τάξις τῶν Παιανιστῶν / τοῦ ἐν Ῥώμῃ Διὸς Ἡλίου / μεγάλου Σαράπιδος καὶ θεῶν / Σεβαστῶν ἐτείμησαν Ἐμβήν / προφήτην, πατέρα τῆς προ/γεγραμμένης τάξεως, προτο/μῆ μαρμαρινῆ, ἢ ἀνατεθείσα / ἐν τῷ οἴκῳ τῶν Παια/νιστῶν τῆ προ[θ] α' νωνῶν / Μαίων, ἣτις ἐστὶν κατὰ / Ἀλεξανδρεῖς Παχῶν ια', / ἐπὶ κουράτορος Μετειλίου / Ἀμπλιάτου πρεσβυτέρου, / Σέξτω Ἐρουκίῳ Κλάρω / β', Γνέω Κλαυδίῳ / Σεβήρω κως (« La confrérie sacrée des Péanistes de Zeus Hélios grand Sarapis à Rome et des dieux Augustes a honoré Embès, prophète, père de la confrérie susnommée, en dédiant son buste en marbre dans l'*oikos* des Péanistes, la veille des nones de Mai, qui est le 11 du mois de Pachôn selon le calendrier d'Alexandrie, sous le curatorat de Métellos Ampliatos l'ancien, Sextos Éroukios Klaros pour la seconde fois et Gnaioi Klaudios Sévéros étant consuls » [trad. L. Bricault]). On retrouve la mention de péanistes et d'un *oikos* dans une inscription bilingue (grec/latin) d'époque sévérienne découverte hors de Rome sur la Via Nomentana (*CIL* VI 3770 = *IG* XIV 1059).

127 Si l'on suit Palmer 1993 qui évoque les pouvoirs thérapeutiques que les deux empereurs auraient partagés avec Sarapis. On retrouve la même proposition chez Luke 2010, 94–96.

128 Contrairement à Vendries 2005b, 394, nous ne pensons pas que Martial (*supra*, n. 41) fasse allusion à ces chanteurs lorsqu'il évoque une femme plus bruyante que « la foule des adorateurs de Sarapis ». Il s'agit plus vraisemblablement du crépitement des sistres et des cris de joie émanant des célébrants de l'*Inventio Osiridis*.

129 Cf. les prêtres appartenant à une τάξις ᾠδική mentionnés sur un papyrus du II–III^e s. apr. J.-C. (*P.PalauRib.*, 13–14, n° 2, l. 3). On rencontrait déjà des ᾠδοί dans le décret de Canope daté de 238 av. J.-C. (*OGIS* I 56, l. 68–70; *I.Prose* 8).

130 Selon la tradition pharaonique, le harpiste, par exemple, était avant tout un chanteur (Hickmann 1954 [1951], 270). On peut ranger parmi ces chanteurs instrumentistes le sistrophore du brûle-parfum de bronze conservé à Malibu (cf. *supra*, n. 114).

131 Clem.Al., *Strom.* VI, 1, 4, 35, 3, à propos d'une procession d'Osiris à Alexandrie: Μετίασι γὰρ οἰκείαν τινὰ φιλοσοφίαν Αἰγύπτιοι· αὐτίκα τοῦτο ἐμφαίνει μάλιστα ἡ ἱεροπρεπῆς αὐτῶν θρησκεία. Πρῶτος μὲν γὰρ προέρχεται ὁ <ᾠδός>, ἐν τι τῶν τῆς μουσικῆς ἐπιφερόμενος συμβόλων. Τοῦτόν φασὶ δύο βίβλους ἀνειληφέναι δεῖν ἐκ τῶν Ἑρμοῦ, ὧν θάτερον μὲν ὕμνους περιέχει θεῶν, ἐκλογισμὸν δὲ βασιλικοῦ βίου τὸ δεύτερον (« Les Égyptiens développent une philosophie qui leur est propre ; cela apparaît de façon très claire, par exemple dans l'ordonnancement sacré du culte qu'ils pratiquent. En tête vient le chantre, qui porte avec lui l'un des symboles de la musique : il doit avoir appris, dit-on, deux des livres d'Hermès, dont l'un contient des hymnes aux dieux et l'autre une règle de vie des rois » [trad. P. Descourtieux]). Derchain 1951, 269, l'identifiait au « chef des chanteurs » attesté dans

est celle des Mélanéphores dont la fonction, sacerdotale ou non, a dû être d'interpréter le deuil d'Isis, toute de noir vêtue¹³². Le statut religieux n'est guère plus appréhensible dans la documentation iconographique. Il n'est pas possible de déterminer avec certitude si les musiciennes du corpus coroplastique égyptien étaient des prêtresses d'Isis ou de simples adeptes¹³³. D'autres monuments, tel notre camée, suggèrent que, parmi les musiciens, certains étaient des officiants, d'autres non.

Si ces interprètes, comme les péanistes à Rome, semblent parfois attachés à un sanctuaire bien précis, il arrivait que l'on fasse appel à des artistes professionnels dont on louait – dans tous les sens du terme – les talents. C'était de toute évidence le cas dans la 1^{re} moitié du 1^{er} s. apr. J.-C. de Caius Norbanus Sorex, membre de l'association théâtrale des *parasiti Apollinis*¹³⁴, mime spécialisé dans le second rôle, qui s'était vu honoré pour ses prestations d'un hermès inscrit (fig. 25.10) placé dans l'*Iseum* de Pompéi¹³⁵. L'intervention dans le culte

divers cultes jusqu'à l'époque impériale (cf. Emerit 2013b). Tran tam Tinh 1971, 47, le rapprochait du « maître de chœur » de l'une des fresques d'Herculanum (cf. *supra*, n. 22).

132 Sur les Mélanéphores, cf. Baslez 1975 (prêtres de rang secondaire) ; Vidman 1970, 68 et 72–74 (collèges de fidèles) ; Bricault 2013a, 289–293 (association de dévots) ; ainsi que la contribution d'A. Grand-Clément et celle de M. Malaise & R. Veymiers, *supra*, 340–365 et 470–508, dans cet ouvrage. Isis est dite « mélanéphore » dans le troisième hymne d'Isidôros à Narmouthis (*LMétriques* 175, III, l. 34), et dans Orph., *H.* XLII, 9. À Talmis, elle est dite « mélanostole » (*LMétriques* 167).

133 Cf., par exemple, Dunand 1979, 97 : « avec les terres cuites du Caire, c'est à des prêtresses, ou en tout cas à des auxiliaires du culte que l'on a affaire » ; Griesbach 2013, 155 : « Priesterinnen oder Anhängerinnen » ; Vendries 2013, 205 : « la plupart des figurines de femmes au tambourin ont été d'emblée cataloguées comme des 'prêtresses d'Isis' mais pourraient n'être que des dévotes ». En revanche, on suivra moins Vendries 2013, 207, lorsqu'il écrit que l'image du tambourin est si importante dans le corpus coroplastique égyptien qu'elle semble, à elle seule, « résumer le moment de la procession et de la fête isiaque ».

134 C'est ce que nous apprend la stèle de marbre qu'il dédia lui-même (avec son portrait aujourd'hui perdu) dans le *sacellum* de M. Servilius Quartus dans le sanctuaire de Diane à Némi : *C. Norbanu[s ...] / Sorex / secundarum (partium) / parasitus / D(ianae) N(emorensi) d(ono) d(edit)*. Cf. Granino Cecere 1988–1989, fig. 1–3 (*AE* 1990, 125) ; Roberts 1997, 121 ; Bombardi 2000, 122–123. Sur le collège des *parasiti Apollinis*, cf. Roberts 1996, 174–175.

135 Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. n° 4991. Cf. Piranesi, Piranesi & Guattani 1804, pl. LXXII, fig. 4a ; Tran tam Tinh 1964, 47–48 ; Granino Cecere 1988–1989, fig. 5–6 ; Roberts 1996, 173–174 et 186, fig. 14a ; Roberts 1997, 123 ; De Caro 2006a, 113, n° II.55 ; De Caro 2006b, 6, 66–67, n° 85 ; La Rocca, Parisi Presicce & Lo Monaco 2011, 235, 3.11 ; Bricault 2013a, 335–336, n° 107g. Pour la dédicace, cf. *CIL* X 814 ; *RICIS* 504/0207 : *C. Norbani / Sorici / secundarum / mag(istri) pagi / Aug(usti) Felici / suburbani / ex d(ecreto) d(ecurionum) / loc(o) d(ato)* (« [Hermès] de Caius Norbanus Sorex, acteur spécialisé dans le second rôle, *magister* du faubourg suburbain *Augustus Felix*, sur un emplacement donné par décret des décurions » [trad. L. Bricault]). Un hermès portant une inscription identique a été mis

n'allait en effet pas sans conférer à de tels interprètes prestige et respect, s'exprimant dans le matériel votif.

3 Conclusion : la prudence est de mise ...

Jouer, chanter et danser pour Isis et les siens était affaire quotidienne, qu'il s'agisse d'ouvrir son temple ou de célébrer le retour d'Osiris. Cette théâtralisation des rituels, saluée ou dénigrée par les auteurs anciens, nous est aussi révélée par des images qui sont autant de témoignages qu'il s'agit de recevoir et d'analyser avec toute la prudence requise. Le plus souvent décontextualisés, ces documents ne doivent pas être compris comme des reproductions analogiques du réel, comme des données immédiats de scènes de la vie religieuse. Il faut tenir compte du ou des milieu(x) dans le(s)quel(s) les supports de ces compositions ont circulé pour tenter de définir les critères qui ont présidé à leur élaboration et d'imaginer l'impact émotionnel qu'elles ont pu susciter. À cet égard, la scène livrée par notre camée vénitien s'avère l'une des plus poignantes qui soit, donnant corps à ces *symphoniae suaves*¹³⁶ qui émanaient, à en croire Apulée, du cortège isiaque approchant du rivage de Cenchrées.

au jour (sans portrait) au Forum de Pompéi dans l'édifice d'Eumachia ; cf. Tran tam Tinh 1964, 47–48 ; Granino Cecere 1988–1989, fig. 4 ; Roberts 1996, 173 et 186, fig. 14b.

136 Pour Vendries 2005b, 397, n. 96, *symphonia* désignerait le concert plutôt que sa mélodie.



25.1 Camée en sardonyx du Ier s. av. ou apr. J.-C. montrant une cérémonie isiaque
© VENISE, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE, INV. N° G 42



25.2 Tronc historié d'une colonne en granodiorite de l'*Iseum Campense* à Rome, règne de Domitien

© FLORENCE, MUSEO ARCHEOLOGICO, INV. N° 402



25.3 Monnaie romaine des *Vota Publica*, AE, IV^e s. apr. J.-C.: buste d'Héliosarapis et sistrophore dans un bige. Coll. privée. D'après Classical Numismatic Group, Electronic Auction, 229, 2010, n° 445



25.4 Relief de marbre du début du 11^e s., remployé dans une tombe près d'Ariccia, montrant une cérémonie isiaque. Rome, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. n° 77255. D'après De Angelis d'Ossat 2002, 266



25-5 Statue en marbre d'Isis dolente, Fiesole, 11^e s. apr. J.-C.
© FIESOLE, MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO, INV. N° 21



25,6 Tympaniste en terre cuite,
Égypte, 1^{er}-11^e s. apr. J.-C. Turin,
Museo Egizio, inv. n° 7246.
D'après Donadoni Roveri *et al.*
1988, 212



25.7a–b Acteur isiaque
de bronze dit de Gaza et
du 1^{er} s. apr. J.-C. © Coll.
A. Hermann



25.8 Base de colonne en marbre, Rome (?), III^e s. apr. J.-C.: détail montrant l'aulète jouant de l'*aulos* traversier

© VATICAN, MUSEO PIO-CLEMENTINO, INV. N° 2547. CL. S. MUSKENS



25.9 Brûle-parfum de bronze, de la 1^{re} moitié du 1^{er} s. apr. J.-C., à l'effigie d'un sistrophore chantant sur un autel

© MALIBU, J. PAUL GETTY MUSEUM, INV. N^o 87.AB.144



25.10 Hermès de Caius Norbanus Sorex,
Iseum de Pompéi, 1^{re} moitié du 1^{er} s.
apr. J.-C.

© NAPLES, MUSEO ARCHEOLOGICO
NAZIONALE, INV. N° 4991