

La musique antique s'expose au Louvre-Lens

SIBYLLE EMERIT

VIOLAINE JEAMMET

Sibylle Emerit est chargée de recherche au laboratoire Histoire et sources des mondes antiques (CNRS HiSoMA, UMR 5189) et ancien membre scientifique de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire. Elle aborde l'étude de la musique égyptienne ancienne dans une perspective d'anthropologie sonore.

sibylle.emerit@mom.fr

Violaine Jeammet est conservateur en chef au musée du Louvre et membre de l'équipe Histoire, archéologie et littérature des mondes anciens (CNRS HALMA, UMR 8164). Elle est responsable de la collection de figurines de terre cuite grecques et romaines à laquelle elle a consacré notamment deux grandes expositions et de nombreux articles.

violaine.jeammet@louvre.fr

Un projet d'exposition sur les musiques de l'Antiquité peut paraître en soi une gageure. Plusieurs paris devaient être relevés, dont celui de rendre tangible l'éphémère. Le présent article propose un bilan de l'exposition « Musiques ! Échos de l'Antiquité » à la lumière des expériences muséographiques antérieures et de l'anthropologie sonore.

INTRODUCTION

Le Louvre-Lens a accueilli, du 13 septembre 2017 au 15 janvier 2018, une exposition ambitieuse et novatrice intitulée « Musiques ! Échos de l'Antiquité ». Elle est l'un des résultats du programme de recherche « Paysages sonores et espaces urbains de la Méditerranée ancienne », qui est porté par trois Écoles françaises à l'étranger depuis 2012¹. Elle se situe dans la lignée de nombreuses et récentes études, tant anthropologiques qu'historiques, qui témoignent de l'intérêt nouveau que l'on porte aux modalités sensorielles et à leur implication culturelle. À l'étude des couleurs – dont la correspondance avec les sons est l'une des composantes principales de la « synesthésie » – s'ajoutent en effet, depuis quelques années, les recherches sur les parfums, les sons et les émotions, par essence évanescents, mais qui témoignent d'une expérience sensible partagée par les individus d'une même culture².

Le principe même d'une exposition sur la musique antique et les sons est en soi une gageure. Si les sons sont par définition fugaces, ceux du passé semblent relever du pur fantasma : comment les restituer et comment les présenter au public ? Le défi paraît d'autant plus incongru que la majorité des instruments sont brisés et lacunaires, les notations musicales quasi-inexistantes et qu'aucune technique d'enregistrement n'a pu sauvegarder la moindre trace audible³. La documentation est pourtant loin d'être indigente si l'on considère l'iconographie et les textes ; il convenait alors d'expliquer et de montrer au public que la musique était une composante essentielle des cultures antiques.

Dans un esprit de totale transversalité (géographique, historique et disciplinaire), le projet avait un double

1. Ce projet n'aurait sans doute jamais pu voir le jour sans le soutien constant de l'Institut français d'archéologie orientale, l'École française d'Athènes, l'École française de Rome et la forte implication du Louvre-Lens à partir de 2016.

2. Le Musée royal de Mariemont en Belgique avait organisé en 2008 une exposition « Parfums de l'Antiquité : la rose et l'encens en Méditerranée » et, en 2014, s'est tenue au Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel en Suisse, « Émotions, une histoire naturelle ». On ne peut citer ici la riche bibliographie sur les études sensorielles et les émotions. Parmi quelques titres récents : Classen Constance, Howes David, *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*, Routledge, Londres, New-York, 2013 ; Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Vigarello Georges, *Histoire des émotions* (3 tomes), Seuil, Paris, 2016-2017 ; Gélard Marie-Luce,

Les sens en mots. Entretiens avec Joël Candau, Alain Corbin, David Howes, François Laplantine, David Le Breton, Georges Vigarello, Univers sensoriels et sciences sociales n°1, Petra, Paris, 2017 ; Grand-Clément Adeline, Rendu Loisel Anne-Caroline, Blakolmer Fritz (éd.), *Les traces du sensible : pour une histoire des sens dans les sociétés anciennes*, Trivium 27/2017 (<http://journals.openedition.org/trivium/5540>) ; Betts Eleanor, *Senses of the Empire. Multisensory Approaches of the Roman Culture*, Routledge, Londres, New-York, 2017.

3. On se souvient de la théorie émise, en 1969, par Richard G. Woodbridge selon laquelle les sillons des vases antiques auraient pu enregistrer la voix des potiers. Cette idée a même été étoffée dans les années 1990 par le prix Nobel de physique Georges Charpak, sans livrer aucun résultat.



Vue de l'entrée de l'exposition © Hiroshi Tanigawa

(Plusieurs photographies en couleur de la scénographie sont consultables en ligne : <https://atelier-atoy.com/musiques/>)

objectif : faire découvrir la richesse des musiques antiques et proposer un état de la recherche. Il avait pour ambition de couvrir un arc chronologique de plus de 3000 ans (du III^e millénaire av. J.-C. au IV^e siècle apr. J.-C.) et un espace géographique allant de l'Iran à la Gaule.

ÉTAT DE LA RECHERCHE ET PERSPECTIVES

Les musiques de l'Antiquité : un sujet largement méconnu

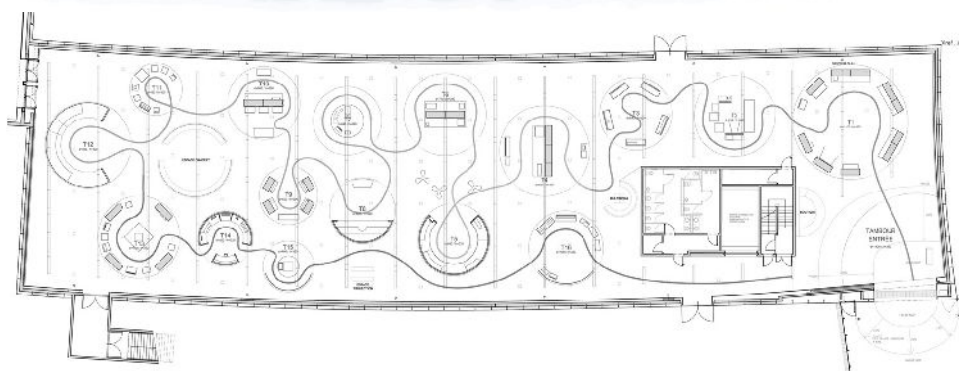
L'idée de ce projet d'exposition est née en 2011. Elle est liée à une découverte archéologique en Égypte par une équipe du Deutsches Archäologisches Institut, dirigée par Daniel Polz : trois harpes ont été mises au jour, entre 2002 et 2005, dans l'une des nécropoles qui jalonnent la rive ouest de Louqsor. L'état de conservation tout-à-fait exceptionnel de deux d'entre elles a permis de renouveler en profondeur notre connaissance de ces instruments de musique, notamment grâce à des études archéométriques qui ont permis d'identifier les matériaux utilisés pour leur construction⁴. Une comparaison avec des objets similaires entrés au musée du Louvre au cours du XIX^e siècle et dans la première

moitié du XX^e siècle a débouché sur le projet d'une exposition, qui visait à faire connaître au public l'étonnante variété des instruments de musique antiques qui nous sont parvenus, sans toutefois se limiter à ces seuls artefacts. L'enjeu était de montrer que les musiques de l'Antiquité sont un objet d'étude à part entière.

Cela ne va pas de soi, car le sujet, qui relève autant de l'histoire, de l'archéologie que

de la musicologie, ne trouve pas vraiment sa place dans le champ de la recherche. À cela s'ajoute que, pour des raisons propres à l'histoire de la constitution des collections muséales, les vestiges d'instruments de musique antiques sont conservés essentiellement dans les musées d'archéologie : ils sont alors peu pris en considération par les conservateurs des musées et souvent ignorés des visiteurs.

4. Emerit Sibylle, en collaboration avec Polz Daniel, « The Harps from Dra' Abu el-Naga: New Organological and Archeological Evidences », dans Eichmann Ricardo, Jianjun Fang, Koch Lars-Christian. (éd.), *Sound-Object-Culture-History, Studien zur Musikarchäologie 10, Papers from the 9th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 09 – 12 September, 2014, Orient-Archäologie 37*, p. 105-113 ; Emerit Sibylle, « Trois nouvelles harpes découvertes à Thèbes ouest : quel apport pour l'égyptologie ? », dans Guidotti Cristina, Rosati Gloria (éd.), *Proceedings of the XIth International Congress of Egyptologists, Florence, Italy 23-30 August 2015, Archaeopress Egyptology 19*, Archaeopress, Oxford, 2017, p. 192-197.



Maquette de l'exposition : chaque sous-section correspond à une forme circulaire nommée « tambour » qui accueille une scénographie toujours différente. Le fil d'ariane au sol change de couleur selon les sections © Atoy

L'éclatement des travaux sur les musiques antiques entre plusieurs disciplines induit une méconnaissance des sources, renforcé par le fait qu'il n'existait aucune synthèse, à ce jour, sur le sujet⁵. Le morcellement de

la bibliographie s'est même accentué dans la seconde moitié du XX^e siècle avec le développement de l'archéologie musicale. En dépit des efforts constants déployés par deux groupes de travail depuis les années quatre-vingt-dix, tout d'abord en Allemagne, avec la publication régulière de colloques dans la série *Studien zur Musikarchäologie*⁶, puis en Italie, avec l'association *Moisa*⁷, l'archéologie musicale n'a jamais été reconnue comme une discipline autonome. Sur le plan académique, le seul enseignement universitaire qui propose des cours sur l'histoire de la musique est la musicologie. La formation débute

avec le Moyen Âge, très rarement à la Préhistoire ou l'Antiquité⁸. Une bonne maîtrise des sources iconographiques et textuelles est pourtant indispensable pour les interpréter et les traduire, ce qui est du ressort des historiens et des linguistes.

Le développement de nouvelles problématiques de recherche

Depuis le XIX^e siècle, les travaux sur les musiques antiques ont privilégié l'étude des systèmes musicaux en usage, à travers l'analyse des instruments de musique (artefacts et iconographie); des notations musicales (uniquement pour le monde grec, puis pour l'Orient ancien grâce à la découverte de tablettes musicales au début du XX^e siècle) et l'analyse des traités musicaux. L'objectif des chercheurs était alors d'ajouter un chapitre à l'histoire de la musique et de montrer comment la musique grecque avait pu contribuer à la genèse de la musique occidentale dans un contexte culturel où l'hellénisme ancien demeurerait une référence culturelle majeure. La découverte de cultures musicales plus anciennes, d'abord en Égypte, puis au Proche-Orient, a amené, de nouveau, à les inscrire dans une continuité avec la musique grecque et donc occidentale, biaisant ainsi souvent l'analyse des sources.

Les problématiques se sont progressivement renou-

5. Le catalogue de l'exposition du Louvre-Lens présente, pour la première fois, une comparaison effective entre plusieurs cultures antiques (Emerit Sibylle, Guichard Hélène, Jeannot Violaine, Perrot Sylvain, Thomas Ariane, Vendries Christophe, Vincent Alexandre, Ziegler Nele (éd.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, Snoeck, Gand, 2017). Il rassemble également quatre essais (un par civilisation) et deux chapitres qui portent sur la redécouverte des musiques de l'Antiquité depuis le XVII^e siècle ainsi que sur la question des transferts culturels. Il est illustré de 400 images en couleur. Depuis la série *Musikgeschichte in Bildern*, qui remonte aux années 1960, aucun ouvrage sur le sujet ne contient une si riche iconographie.

6. <http://www.musicarchaeology.org/content/conference-volumes>

7. <https://www.moisasociety.org/>

8. Le sujet avait été abordé, par exemple, par François Picard à l'université Paris Sorbonne, en 2014 et 2015, lorsque la question au concours de l'agrégation de musique portait sur l'histoire de l'ethnomusicologie en France (1920-1980).

velées à partir des années quatre-vingt d'abord grâce à l'ethnomusicologie. Comme l'a écrit Gilbert Rouget « *la musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique...* »⁹ et elle peut s'appréhender de bien des manières, que ce soit pour elle-même ou au travers les multiples imbrications qu'elle crée avec la société qui la produit. Les contextes dans lesquels elle intervient, les liens qu'elle entretient avec d'autres formes artistiques, la pratique instrumentale, les musiciens et leur statut social, sont autant d'éléments qui permettent de donner une dimension anthropologique à l'analyse du fait musical dans une culture donnée. Les échanges disciplinaires entre musicologie, histoire, ethnomusicologie et archéologie musicale restent malheureusement rares¹⁰.

Trois expositions récentes reflètent ces évolutions de la recherche. Une expérience originale, intitulée « Une odyssée musicale » a ainsi eu lieu à Toulouse en 2013. Le fil conducteur devait se construire à partir des collections hétérogènes des institutions toulousaines. Les conservateurs ont proposé *in fine*, à travers le récit mythologique, une comparaison ethnographique avec les sources antiques. En 2013-2014, deux autres expositions, « Splendore e Venezia : art et musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime »¹¹ et « Entendre la guerre : sons, musiques et silence en

Passage vers la deuxième section avec le fil de guidage suivant le code couleur des sections ; les bâches supportent également une riche iconographie (photographies de sites ou dessins d'œuvres)

© Hiroshi Tanigawa



14-18»¹² remplaçaient le rôle de la musique et des sons dans un contexte historique précis. La première a montré de quelle manière deux formes artistiques, la peinture et la musique, ont pu s'épanouir dans la société vénitienne entre le XVI^e siècle et la fin du XVIII^e siècle, et occuper une place centrale dans la sphère publique et privée, tout en contribuant au prestige international de cette cité. La seconde a cherché à rendre compte du bruit inouï des armes de la première guerre mondiale bien que cette « *composante essentielle de l'univers sensible de millions de combattants* »¹³ n'ait jamais été enregistrée.

Situé à la frontière de plusieurs disciplines, le programme « Paysages sonores et espaces urbains de la Méditerranée ancienne » a permis l'émergence, dans les études consacrées aux mondes anciens, d'un nouveau champ de recherche, celui de l'anthropologie sonore. Il s'inspire à la fois des méthodes de l'archéologie musicale, de l'ethnomusicologie et de l'histoire du sensible autour de la notion de « paysage sonore ». Auparavant, les cultures antiques (Mésopotamie, Égypte, Grèce, Rome) n'avaient jamais fait l'objet de travaux poussés sur l'étude des phénomènes sonores (sons, bruits, musique et silence) et de leur perception. Cette approche est d'autant plus novatrice que le concept même de « musique » n'est pas adapté à l'Égypte et l'Orient ancien où le mot n'existe pas et il recouvre une réalité lexicale beaucoup plus riche en grec et latin. Cette perspective émique qui interroge la manière dont les anciens décrivait les phénomènes sonores dans les textes qui nous sont parvenus est donc fondamentale pour dépasser une vision trop réductrice du fait musical qui, en plus, empruntait les classifications de la culture occidentale pour les plaquer artificiellement sur la documentation antique. Plusieurs aspects ont été défrichés avec succès : définition de la notion de « paysage sonore » appliquée aux sources de l'Antiquité¹⁴,

9. Rouget Gilbert, *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*, Paris, 1996, p. 7.

10. Les membres du programme « Paysages sonores et espaces urbains de la Méditerranée ancienne » s'efforcent de mettre en place cette synergie au sein des diverses tables rondes internationales qu'ils ont organisées.

11. Goldfarb Hilliard T. (dir.), *Splendore e Venezia : art et musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime* : exposition itinérante, musée des beaux-arts de Montréal, du 12 octobre 2013 au 19 janvier 2014, Portland Art Museum, du 15 février au 11 mai 2014, musée des beaux-arts, Hazan, Montréal, Paris, 2013.

12. Gétéreau Florence (dir.), *Entendre la guerre : sons, musiques et silence en 14-18*, [exposition présentée à l'Historial de la Grande Guerre à Péronne, du 27 mars au 16 novembre 2014], Gallimard, Historial de la Grande Guerre, Paris, Péronne, 2014.

13. Stéphane Audoin-Rouzeau, dans Gétéreau Florence (dir.), *op. cit.*, p. 9.

14. Emerit Sibylle, Perrot Sylvain, Vincent Alexandre (éd.), *Le paysage sonore de l'Antiquité, méthodologie, historiographie et perspectives, actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome le 7 janvier 2013*, Ifao, Le Caire, 2015.

15. « De la cacophonie à la musique. La perception du son dans les sociétés anciennes », table ronde internationale qui s'est tenue à Athènes du 12 au 14 juin 2014 organisées par Sibylle Emerit (Ifao), Sylvain Perrot (EFA) et Alexandre Vincent (EFR). Elle est en cours de publication aux presses de l'Ifao.

16. « La fabrique du sonore : l'artisanat des instruments de musique » table ronde internationale qui s'est tenue à Paris du 14 au 16 janvier 2016 organisée par Sibylle Emerit (Ifao), Sylvain Perrot (EFA) et Alexandre Vincent (EFR) en partenariat avec le C2RMF, le musée du Louvre, l'Ircam et le laboratoire CNRS UMR 7192, Proche Orient-Caucase.

17. Homo-Lechner Catherine, Vendries Christophe (éd.), *Le Carnyx et la Lyre, archéologie musicale en Gaule celtique et romaine*, [Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie, 4 septembre-2 novembre 1993], [Orléans, musée historique et archéologique de l'Orléanais, 18 décembre 1993-23 février 1994], [Évreux, musée de l'ancien évêché, 26 mars-30 mai 1994], musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, 1993.

18. Elle s'est tenue au musée du Cinquantenaire à Bruxelles du 26 février au 25 mai 2003. Hormis huit pièces des collections des musées royaux d'art et d'histoire, les 162 œuvres provenaient exclusivement de 35 musées archéologiques grecs (Andrikou Eleni, Goulaki-Voutira Alexandra, Lanara Charikleia, Padadopolou Zoi (éd.), *Don des musées, musiques et danses dans la Grèce ancienne*, ministère de la Culture de la République hellénique, 2003, Athènes).

19. En 1996, « Musée/Musique. À l'écoute de l'Antiquité » rassemblait 136 objets appartenant aux collections du musée d'art et d'histoire de Genève (Birchier Emery Patrizia, Bottini Brenno, Courtois Chantal, van der Wiele Frederike (éd.), *La musique et la danse dans l'Antiquité. Regards sur les collections du musée d'art et d'histoire de Genève*, université de Genève, unité d'archéologie classique, Genève 1996). Du 9 juillet au 3 novembre 2013, « *Lyra, Tibia, Cymbala... Musik im römischen Köln* » exposait les œuvres du Römisch-Germanisches Museum de Cologne (Naumann-Steckner Friederike (éd.), *Lyra, Tibia, Cymbala... Musik im römischen Köln, Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, Köln*). Signalons encore « *Muzy i maski, teatr i muzyka v anticnosti* » qui a eu lieu au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg du 1^{er} au 30 mai 2005 (Arsent Elena I., *Muzy i Maski: Teatr i muzyka v anticnosti. Katalog vystavki*, Imhof, Saint-Petersbourg, 2005).

approche lexicographique du vocabulaire du son¹⁵ et étude des instruments de musique antiques à la lumière des nouvelles technologies¹⁶.

Un projet d'exposition résolument interdisciplinaire

Il est rare qu'une exposition rassemble huit commissaires sans qu'un commissariat général soit désigné. Partant du constat que nul ne peut être spécialiste d'une aussi importante aire chrono-culturelle, il a paru tout à fait évident de travailler en collaboration. L'équipe a ainsi fonctionné en binôme, amenant conservateurs et chercheurs extérieurs au monde des musées à travailler de concert à toutes les étapes du projet. Trois départements du musée du Louvre, les Antiquités orientales, les Antiquités égyptiennes, et les Antiquités grecques, étrusques et romaines, se sont investis dans le projet. Les deux derniers sont des partenaires de longue date des Écoles françaises à l'étranger qui, par leurs fouilles en Égypte et en Grèce, ont contribué à l'enrichissement des collections du Louvre. De plus, le Louvre est devenu un collaborateur institutionnel à part entière du programme « Paysages sonores » à travers l'étude des instruments de musique conservés dans ses collections.

Le recours nécessaire aux sciences dites « exactes » pour dater les objets, analyser la nature des matériaux qui les composent et leur qualité acoustique a abouti à une étroite coopération avec le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), le Laboratoire de mesure du carbone 14 (CEA-Saclay LMC14), le Laboratoire Xylodata, Archéovision (UMS 3657 - SHS 3D) et l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). Le coût élevé représenté par les analyses archéométriques, les études acoustiques et l'imagerie 3D nous a poussés à déposer à plusieurs reprises, depuis 2013, des projets auprès de l'Agence nationale de la recherche (ANR) pour obtenir des financements mais, en dépit de l'interdisciplinarité affichée et de l'organisation d'une exposition pour valoriser les résultats auprès du grand public, aucun n'a passé le premier tour de la sélection. Grâce au soutien financier des Écoles françaises à l'étranger et l'implication des différents partenaires, il a néanmoins été possible de travailler sur plusieurs instruments de musique du musée du Louvre et du musée de Naples et d'exposer les résultats au Louvre-Lens ainsi que dans le catalogue. Ces analyses ont conduit à une bien meilleure connaissance de ces objets d'une haute valeur scientifique et ont permis d'en restaurer plusieurs. Le programme « Paysages sonores » et l'exposition ont ainsi fédéré conservateurs, historiens, archéologues, mais aussi spécialistes des matériaux, archéomètres et acousticiens.

LE DÉFI D'EXPOSER LA MUSIQUE ANTIQUE

Les expériences antérieures

En 1993, une première exposition « Le Carnyx et la Lyre, archéologie musicale en Gaule celtique et romaine »¹⁷ a été présentée au musée de Besançon, puis aux musées d'Orléans et d'Évreux en 1994. Pionnière dans le domaine de la musique antique, elle a bénéficié de nombreux prêts de musées français afin de mettre en lumière les particularismes musicaux de la Gaule celtique et les changements dus à la romanisation. Une dizaine d'autres initiatives ont suivi mais, en dehors du « Don des musées, musiques et danses dans la Grèce ancienne »¹⁸, commanditée par le ministère de la Culture de la République hellénique, en 2003, au moment où la Grèce présidait l'Union européenne, aucune n'a choisi de mettre l'accent sur une seule culture et période historique. Pour la majorité des musées, il s'agissait de présenter au public toutes les œuvres relatives aux musiques de l'Antiquité au sein de leur collection¹⁹ ou de collections muséales d'une



Le panneau pédagogique des instruments et le support multimédia permettant d'entendre des restitutions sonores et d'appréhender les principaux instruments
© Hiroshi Tanigawa

même région²⁰. En conséquence, ces expositions ont toujours concerné l'Antiquité classique, avec quelques évocations, à la marge, de l'Étrurie, mais aussi de l'Égypte et de l'Orient ancien. Si certaines d'entre elles ont tenté de rassembler les œuvres autour de deux ou trois thématiques, de manière générale, c'est la typologie qui a présidé à l'organisation du propos soit par grande famille instrumentale (selon le système mis au point en 1914 à l'Ethnologisches Museum de Berlin par deux musicologues Erich von Hornbostel et Curt Sachs) soit en fonction de la nature des supports (sculptures, figurines, vases, numismatique etc.). Trop souvent on a le sentiment que le discours muséographique utilise les œuvres pour les réduire à une simple évocation des pratiques musicales antiques : les civilisations semblent alors juxtaposées et les œuvres interchangeables. Ce sentiment est renforcé par le fait que la typologie instrumentale ne dissocie jamais les artefacts des images : l'image n'est là que pour conjecturer l'existence d'universaux dans la pratique musicale sans porter attention à la destination finale des œuvres. Le constat étant récurrent, l'absence d'un véritable parcours viendrait-il de la pauvreté du fonds qui a servi à construire l'exposition ? Toutefois les 124 objets de « *Mythen, Mensen en Muziek* »²¹, empruntés à divers musées européens, comme les 137 pièces de « *Sounds of Ancient Music* », qui élargissaient encore le spectre des civilisations représentées (Orient, Égypte,

Étrurie, Chypre, Grèce et Rome) tendraient à prouver qu'il s'agit bien plutôt d'un problème de conception initiale²².

Au-delà du monde classique, deux autres événements témoignent de l'intérêt croissant suscité par l'archéologie musicale : le premier, « La voix du dragon, trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne »²³, a eu lieu à Paris, à la Cité de la musique, en 2001 et s'est accompagné de l'organisation d'un colloque, dont les actes sont devenus un véritable jalon dans l'historiographie²⁴ ; le second, « Préhistoire de la musique. Sons et instruments de musique des âges du Bronze et du Fer en France »²⁵, au musée de la Préhistoire de Nemours en 2002 tentait une incursion vers des périodes plus anciennes. Parmi les expé-

20. « *Musica e archeologica: reperti, immagini e suoni dal mondo antico* » présentait, entre 2011 et 2012, une quarantaine de pièces égyptiennes, étrusques, grecques et romaines des collections des musées toscans (Paolucci Giulio, Sarti Susanna (éd.), *Musica e archeologica: reperti, immagini e suoni dal mondo antico*, Quasar, Rome, 2012).

21. Van Beek René (éd.), *Mythen, Mensen en Muziek: een expositie over muziek in de oudheid*, [exposition au Allard Pierson Museum à Amsterdam du 10 décembre 1999 au 12 mars 2000, puis au Museum Het Valkhof à Nimègue, du 1er avril au 18 juin 2000], Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson museum, Amsterdam, 2009.

22. L'exposition s'est tenue au Bible Land Museum à Jérusalem en 2007 (Goodnick Westenholz Joan (éd.), *Sounds of Ancient Music*, Bible Lands Museum, Jérusalem, 2007). Elle s'est appuyée sur les collections des musées israéliens et d'un musée étranger (Égyptisches Museum de l'université de Bonn). Si l'objectif était d'identifier les instruments de musique mentionnés dans la Bible, on constate que les vestiges archéologiques hébraïques sont très rares.

23. Rault Lucie (dir.), *La voix du dragon, trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne*, [exposition au musée de la musique, du 21 novembre 2000 au 25 février 2001], musée de la musique, Cité de la musique, Paris, 2000.

24. Laloue Christine, Vendries Christophe (éd.), *Archéologie et musique. Actes du colloque des 9 et 10 février 2001. Les Cahiers du Musée de la musique 2*, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2002.

25. Collectif, *Préhistoire de la musique. Sons et instruments de musique des âges du Bronze et du Fer en France*, [exposition au Musée de préhistoire d'Ile-de-France, du 17 mars au 10 novembre 2002], Musée de préhistoire d'Ile-de-France, Nemours, 2002.



riences muséales, il faut encore mentionner l'exposition itinérante « *Archaeomusica - The Sounds and Music of Ancient Europe* » qui a démarré en 2016 et se déplace depuis dans plusieurs pays européens (Chypre, Espagne, Italie, Slovaquie, Suède)²⁶. Elle se fonde uniquement sur des copies d'objets archéologiques et des répliques d'instruments de musique. Son propos est de mettre en évidence, à travers la musique, les racines communes des Européens. Les porteurs du projet ont en effet obtenu un financement considérable de la part d'un programme culturel de l'Union européenne [Education, Audiovisual and Culture Executive Agency (EACEA)] dont la fonction est de promouvoir des initiatives qui encouragent l'éclosion d'une citoyenneté européenne. La finalité de l'exposition reste pourtant, à nos yeux, discutable : si l'angle choisi permettait aux porteurs de répondre à l'appel à projet de l'EACEA, il contribue à instrumentaliser les sons du passé à des fins idéologiques²⁷.

Al Louvre-Lens : une exposition réellement transversale et comparatiste

L'exposition du Louvre-Lens n'est finalement pas la première à embrasser un cadre chronologique et géographique large, mais la sélection des œuvres a été déterminée par rapport à des thèmes scientifiques préalablement définis, tout en recherchant une représentation équilibrée de chaque civilisation. En cela, elle est le fruit d'un programme de recherche dont l'objet était justement de proposer des comparaisons entre quatre grandes aires culturelles antiques, afin de mieux cerner l'apport de chacune à l'histoire de la musique et de noter les différences entre elles. Cette démarche, amorcée en 2008 dans le cadre d'une table ronde internationale sur « Le statut du

musicien dans la Méditerranée ancienne : Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome »²⁸, avait montré l'intérêt d'un dialogue entre spécialistes de diverses disciplines dans une perspective diachronique ample pour renouveler notre connaissance des musiques antiques. Elle a débouché sur la mise en place, du programme cité en introduction, dont la transversalité répondait de surcroît à une demande globale du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

L'approche à la fois diachronique et synchronique, retenue pour l'exposition, s'avère un moyen efficace de mettre en lumière les traditions et les spécificités culturelles propres à chaque civilisation antique. Elle permet également de révéler au grand public les différences dans la nature des sources sur la musique qui nous sont parvenues selon les aires géographiques et qui témoignent de pratiques musicales variées. La prise en compte de la fonction des objets, du contexte dans lequel ils ont été produits et leur finalité aident à saisir ces singularités. On peut citer, à titre d'exemple, les milliers d'images qui décorent les vases grecs et nous livrent un large éventail des contextes de performances, en particulier celui des concours musicaux ou bien les textes notés sur tablettes d'argile qui nous laissent aujourd'hui accéder à la vie musicale des palais de l'Orient ancien. La documentation dévoile aussi parfois ce qui a disparu ailleurs : en Égypte, le climat sec a permis la conservation d'instruments de musique composés de matériaux organiques particulièrement fragiles (bois, roseau, cuir, fibres).

L'approche comparatiste pose la question des transferts culturels et invite à revenir sur les théories qui concernent la diffusion des instruments de musique. Ces dernières se sont fondées essentiellement sur des comparaisons iconographiques qui ont conduit maints chercheurs à tracer des routes de circulation à l'échelle de la Méditerranée ancienne (et même jusqu'en Chine). Il reste toutefois difficile de prouver de tels cheminements selon des critères archéologiques et organologiques. Des carrefours d'influences ont néanmoins été évoqués dans l'exposition avec les exemples de Chypre et d'Alexandrie. L'absence d'autres cultures musicales antiques telles que la Phénicie, l'Étrurie ou la Gaule s'explique par le souci d'éviter au visiteur, déjà confronté à quatre aires culturelles complexes, un risque supplémentaire de confusion, sans compter l'augmentation des prêts générant un important surcoût. De plus, les patrimoines sonores de l'Orient, de l'Égypte, de la Grèce et de Rome offrent une certaine cohérence du point de vue de l'historiographie, car elles sont souvent perçues comme fondatrices de la musique occidentale et nourrissent, depuis le XIX^e siècle, de nombreux clichés sur lesquels l'exposition souhaitait revenir.

Que donner à entendre ?

Le désir d'entendre les sons du passé remonte au XIX^e siècle. Les fouilles à Pompéi, à Thèbes (en Égypte), à Tralles (en Turquie) et à Delphes ont mis au jour

26. <http://www.emaproject.eu/>

27. Le fait de détourner les musiques antiques pour nourrir des discours identitaires est un phénomène qui remonte au XIX^e s. et qui est toujours vivace de nos jours. Sur ce sujet, se reporter aux 1^{res} Journées internationales du programme POLIMUS, « Origin-Musics » qui se sont tenues à l'université Paris Ouest Nanterre, Maison de l'archéologie et de l'ethnologie, du 1 au 2 octobre 2015, organisées par Christine Guillebaud (CREM-LESC UMR 7186), Salwa Castelo-Branco (Instituto de Etnomusicologia (INET), universidade Nova de Lisboa) et Sibylle Emerit (Ifao). Les actes sont en cours de publication.

28. Emerit Sibylle (éd.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne : Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*, Bibliothèque d'Étude 159, Ifao, Le Caire, 2013.

non seulement des instruments de musique, mais aussi les premières notations musicales (épithaphe de Seikilos et hymnes d'Apollon)²⁹. Chercheurs, facteurs d'instruments, compositeurs et artistes ont contribué à construire un imaginaire collectif en offrant des réinterprétations modernes des musiques de l'Antiquité³⁰. Le péplum hollywoodien en est l'une des expressions les plus populaires³¹.

À côté de ces créations, les quelques bribes de notations musicales qui nous sont parvenues ont fait l'objet, depuis les années soixante-dix d'une production discographique à laquelle des scientifiques ont pris part. Or, le déchiffrement de ces notations représente une entreprise hasardeuse. En 1976, l'assyriologue, Anne Draffkorn Kilmer, le musicologue Richard Crocker, et le physicien Robert Brown de l'université de Berkeley, réalisent la première tentative de reconstitution d'un chant découvert à Ougarit (aujourd'hui en Syrie) en utilisant des répliques modernes d'anciennes lyres sumériennes³². Le nom de l'instrument indiqué dans le texte reste encore aujourd'hui incompris et aucune indication n'est donnée sur la longueur des notes. Dans le domaine de la musique grecque, un projet comparable a vu le jour en Espagne en 1978. Gregorio Paniagua et l'*Atrium Musicae* de Madrid enregistrent « pour la première fois les rares fragments musicaux à nous être parvenus de la Grèce antique »³³. Cette démarche a été reprise en France par Annie Bélis, directrice de recherche au CNRS et spécialiste de la

musique grecque antique. L'ensemble Kérylos, qu'elle dirige, fait appel à des chanteurs d'opéra et joue avec des répliques d'instruments³⁴.

Ces reconstitutions sont reçues diversement par le public. La part d'interprétation est grande, d'autant qu'il est impossible de savoir de quelle manière les chanteurs utilisaient leur voix. La musicalité de la langue et son accentuation est aussi une composante essentielle : la manière dont on prononçait le grec ancien ou la langue hourrite fait encore débat. Enfin, les choix dans les reconstitutions d'instruments sont souvent discutables et aucune copie ne peut être réellement fidèle à l'original³⁵. Ces notations constituent néanmoins un terrain de recherche fondamental pour les chercheurs, tout comme l'étude des vestiges des instruments de musique pour la connaissance de l'artisanat antique.

Quelle que soit la période historique, exposer la musique reste en réalité un défi auquel la revue *Musées et collections publiques de France* a consacré deux numéros

29. Jusqu'à ces découvertes, seuls quatre fragments de Mésomède de Crète étaient connus grâce à la tradition manuscrite.

30. Cette question a été approfondie dans le cadre des journées d'étude qui se sont tenues au Louvre-Lens, du 14 au 15 décembre 2017, sous le titre : « Figures de savants et musiques antiques au XIX^e siècle : l'élaboration d'un discours ». Elles ont été organisées par Sibylle Emerit (CNRS UMR 5189), Christophe Corbier (CNRS-EHESS UMR 8666) et Christophe Vendries (université Rennes 2, LAHM CReAAH UMR 6566).

31. Vendries Christophe, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963). Entre reconstitution et réinvention », *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité* 127-1, 2015, p. 259-303 (<http://journals.openedition.org/mefra/2791>).

32. Le disque *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music* (BTNK 101, 1976, Berkeley) est accompagné d'un livret explicatif de 24 pages dans lequel sont exposés la démarche et les choix scientifiques. Plusieurs interprétations possibles d'une même pièce musicale sont proposées.

33. *Musiques de la Grèce antique, Atrium Musicae de Madrid* (Harmonia Mundi 1015, juin 1978, Asnières).

34. Deux CD ont été édités : *De la pierre au son. Musique de l'antiquité grecque* en 1996 (K 617-069, 1996, France) et *D'Euripide aux premiers chrétiens. Musiques de l'antiquité grecque et romaine* en 2016, dont un seul volume est actuellement paru (B01GKJMJJO, 2016, Paris). On peut voir les copies d'instruments sur le site Internet <http://www.kerylos.fr/>

35. Les limites inhérentes à toute copie d'un instrument ancien ont fait l'objet d'un colloque : Dugot Joël, Vaidelich Stéphane (éd.), *Utopia instrumentalis : fac-similés au musée, Actes du colloque du 27 novembre 2010*, Musée de la musique, Cité de la musique, Paris, 2012.

Intérieur du tambour « Honorer les dieux » dans la section « L'oreille des dieux ». Au centre la stèle dite « de la Musique » (Irak du sud, XXII^e / XXI^e siècle av. J.-C., musée du Louvre) © Hiroshi Tanigawa



(273 et 274) en 2015 sous la thématique « Musées et musique »³⁶. Les articles rappellent à quel point présenter dans des vitrines des instruments de musique provoque un sentiment de frustration chez le public qui ne peut ni les toucher, ni les entendre, ni encore moins en jouer. Aujourd'hui, le recours aux supports numériques (audio et vidéo), mais aussi à des copies d'instruments, aide à répondre à ces attentes. Toutes les expositions sur les musiques de l'Antiquité ont présenté, à côté des artefacts antiques, des répliques modernes, que les visiteurs peuvent parfois manipuler, mais elles sont rarement accompagnées d'un discours pédagogique sur les limites d'une telle démarche d'un point de vue scientifique.

UN ENJEU À LA FOIS SCIENTIFIQUE ET PÉDAGOGIQUE

Le choix de thématiques communes

L'une des difficultés de la transversalité a été de trouver des thèmes qui fassent sens pour l'ensemble des aires culturelles et qui puissent être illustrés avec des pièces muséales. Plutôt que de proposer un parcours chronologique et par civilisation, une approche thématique permettait aux visiteurs de se rendre compte, par eux-mêmes, que chaque culture avait donné sa propre interprétation du fait musical. L'exposition s'ouvrait avec une question directement adressée aux visiteurs « Les sonorités antiques : un monde à jamais disparu ? » afin de les inviter à abandonner leurs idées préconçues sur le sujet. Plusieurs œuvres montraient les réinterprétations modernes des musiques de l'Antiquité depuis le XIX^e siècle dans la peinture, la littérature, l'opéra, le cinéma et la bande-dessinée. Puis venaient les grandes expéditions et découvertes archéologiques du XIX^e siècle, avant de présenter les vestiges des instruments de musique, du simple débris à l'objet pratiquement complet. L'exposition se divisait ensuite en quatre grands thèmes. Le premier « L'oreille des dieux » rappelait l'importance des croyances religieuses avec, d'une part, les divinités qui président à l'art musical et celles qui inventent la musique et, d'autre part, la nécessité du son pour les vénérer et

attirer leur bienveillance sur les hommes. Dans toutes les cultures antiques, musiques, bruits et silence contribuent ainsi à l'efficacité des rites, au-delà d'une fonction purement esthétique. Le deuxième thème portait sur « Les sons

du pouvoir » et la manière dont les musiciens mettent en scène l'autorité des puissants. Dans l'Égypte et l'Orient anciens, les musiciens participent à l'apparat de la cour, tandis que la famille royale, garante des cultes, joue et chante devant les dieux. La naissance de la démocratie à Athènes au V^e siècle avant J.-C. a apporté une dimension civique à la musique que tout jeune citoyen doit apprendre. Le développement du théâtre et des concours a modifié le statut social des musiciens et désormais certains accèdent à des carrières auréolées de gloire. La dernière composante concernait la guerre et le rôle du son sur le champ de bataille ou lors des cérémonies triomphales. Le troisième thème, « Le pouvoir des sons », s'intéressait aux vertus attribuées aux sons dans l'Antiquité que ce soit dans le domaine de la séduction ou de la protection ; ils accompagnaient même les rites conjuratoires liés à la naissance et à la mort. S'il est délicat d'évoquer les paysages sonores antiques, cette section permettait en tout cas de souligner les connotations magiques attachées aux bruits et au silence, la musique pouvant même faire l'objet d'interdits dans certaines cérémonies. Un dernier thème, « Les métiers de la musique », regroupait plusieurs aspects depuis le geste du musicien dans l'iconographie, les statuts sociaux, les formations, sans oublier la question de la transmission et de l'usage de la notation musicale. Le savoir-faire des artisans était mis en lumière à partir des instruments de musique qui ont fait l'objet d'analyses archéométrique et acoustique. L'exposition se concluait avec « Des instruments qui voyagent » à travers l'exemple de la harpe, du luth et du sistre que l'on rencontre dans les quatre aires culturelles. S'il est difficile de savoir de quelle manière les échanges se sont passés, l'orgue hydraulique offrait en contrepoint un exemple bien documenté de foyer musical puisque nous connaissons même le nom de son inventeur à Alexandrie au III^e siècle avant J.-C.

Une scénographie inédite adaptée aux œuvres

La conception du parcours thématique par les huit commissaires a conduit à sélectionner environ quatre-cents œuvres d'une grande diversité (tablettes cunéiformes, sceaux cylindres, stèles, statuettes, vestiges d'instruments de musique, vases grecs, sarcophages romains, papyrus etc.) empruntées à plus d'une vingtaine de musées, parmi lesquels figuraient : la Bibliothèque nationale de France ; la Cité de la musique/Philharmonie de Paris ; le Metropolitan Museum of Art de New York ; le British Museum ; les musées archéologiques de Naples et d'Athènes ; le Musée du Capitole et le Musée national romain de Rome ; le Römisches Germanisches Museum de Cologne. Si des

36. Voir également le dossier *La musique dans les musées de société*, dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 16, *Musiques à voir*, 2003 (<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/568>) ; Gétreau Florence, Aubert Laurent, « Musiques à écouter, musiques à voir : la musique dans les musées de société », dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 15, 2002, p. 237-246 (<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/836>).

œuvres majeures ont été concédées, la transversalité a aussi montré ses limites puisque, pour des raisons de coûts, il a fallu renoncer à certaines pièces afin de ne pas multiplier le nombre de musées et donc de frais de transport et d'assurance. Toutefois, l'obligation de se restreindre à environ cent objets par civilisation a eu comme incidence positive de sélectionner des pièces exceptionnelles d'un point de vue artistique

trois scénographes qui ont répondu à l'appel d'offre du Louvre-Lens, le projet proposé par l'Atelier AtoY a séduit l'ensemble des commissaires et toute l'équipe du musée en dépit des nombreuses contraintes techniques. Alors que les scénographes des expositions précédentes optaient pour une présentation cloisonnée par l'implantation de cimaises délimitant un parcours précis, Naori Yamazoe³⁷ et Chiaki Yatsui, ont eu l'idée



Début de l'exposition et entrée dans la première section avec le tableau de Gérôme (*Musée des Augustins, Toulouse*) en point focal. Le discours pédagogique est inscrit sur les bâches © Hiroshi Tanigawa

mais aussi selon leur intérêt scientifique, pour chaque aire culturelle. Les collections du Louvre constituent néanmoins le socle principal de cette exposition avec 295 œuvres prêtées à Lens. Une partie d'entre elles ont été restaurées pour cette occasion et d'autres ont été sorties des réserves.

La scénographie devait prendre en considération, à la fois les différences de taille et de matériaux entre les objets, mais aussi la dimension de la galerie d'exposition temporaire du Louvre-Lens qui offre un espace de près de 1 700 m². Des cercueils égyptiens, des sarcophages romains et diverses statues demandaient en effet une mise en valeur particulière. Parmi les

audacieuse de créer des espaces circulaires de tailles variées qui constituent autant de salles (dénommés « tambours ») dévolues à des sous-sections. Dans une scénographie fluide et lumineuse, différente à l'intérieur de chacun des « tambours », ces structures légères et rondes, fabriquées dans de grandes toiles, laissaient la galerie totalement ouverte autorisant une circulation libre d'un « tambour » à l'autre et un contact intime avec les œuvres. Un fil d'Ariane au sol qui suivait les couleurs de chaque section permettait néanmoins de suivre le parcours de l'exposition dans l'ordre. Ces toiles, suspendues depuis le plafond, offraient, qui plus est, un jeu de transparence et ménageaient des effets scénographiques

37. Elle faisait partie de l'équipe de l'agence d'architecture Saana qui a conçu la muséographie du Louvre-Lens et les grandes bulles en verre du hall principal. Leur forme a inspiré la création des « tambours » dans la galerie d'exposition.

particulièrement heureux. Elles portaient le discours pédagogique constitué de textes introductifs aux sections mais aussi des images de sites archéologiques

38. Concert de harpe et de musique vocale des élèves d'Audrey Perrin, professeure au conservatoire Mozart à Paris, pour évoquer différentes facettes de l'Égypte ancienne dans le répertoire orientaliste, ou encore déclamation de la langue grecque par Philippe Brunet. L'orchestre symphonique *Divertimento* de la Scène-Saint-Denis est aussi venu jouer dans l'exposition ainsi qu'à l'auditorium.

39. De très nombreux groupes scolaires, de tous les niveaux, sont venus visiter l'exposition. Il ne reste plus aucun livret de visite tiré à 27 000 exemplaires, tout comme le livret pour les enfants qui a dû même faire l'objet d'un second tirage (9 000 exemplaires en tout).

40. La BIP – ou Brigade d'intervention poétique – est une intervention impromptue où les comédiens donnent à entendre des « poèmes-minute » dans des écoles ou des lycées. Sans prévenir, les acteurs s'introduisent dans les classes, lisent un poème, laissent la feuille et disent au revoir... Ils répètent l'expérience sur deux semaines. Le professeur reprend son cours où il a été arrêté sans faire de commentaire sur ce qui vient de se passer ou ce qui vient d'être lu. Le dernier jour, place à l'échange. Le concept a été mis en place par Christian Schiaretti et Jean-Pierre Siméon lorsqu'ils étaient à la Comédie de Reims.

ou d'œuvres remarquables qui n'avaient pu être empruntées. Les scénographes ont joué de ces effets pour mettre certaines pièces en regard des images imprimées, mais aussi restituer des ambiances. Une scène construite au milieu des « tambours » accueillait par moment, au sein de l'exposition, des concerts de musiques vivantes³⁸ qui faisaient écho aux ensembles de l'Antiquité représentés sur les toiles. Cette scénographie aérienne invitait à une expérience sensorielle de l'espace à travers le mouvement du corps, la sollicitation du regard et de l'ouïe.

Un discours pédagogique au service des publics et des médias

Les équipes du Louvre-Lens ont travaillé sur différents types de supports (papier,

audio et visuels, dispositif multimédia) susceptibles de répondre aux attentes des divers publics. L'une des contraintes notables fut l'obligation du musée d'employer systématiquement trois langues (français, anglais et néerlandais) pour tous les supports pédagogiques. Les clés graphiques étaient données à l'entrée de l'exposition, notamment l'utilisation de pictogrammes pour les cartels afin que chaque aire culturelle puisse être aisément identifiée. Le visiteur était également accueilli par une carte groupant les principales dates des quatre civilisations de même qu'une immense carte qui lui permettait d'englober ce vaste territoire géographique avec la Méditerranée en point focal.

Le service de la médiation a pu expérimenter des visites sensibles et immersives en lien avec les œuvres, afin de solliciter les sens à l'intérieur même de l'exposition, mais aussi dans des ateliers de modelage pour reproduire les postures des musiciens antiques. Fondées à la fois sur le son (rythmes, voix, cymbalettes et sistres modernes) et la gestuelle, elles s'adressaient aussi bien aux enfants, aux scolaires qu'aux adultes³⁹. En collaboration avec le Centre de formation de musiciens intervenants (CFMI) de l'université Lille 3, des performances musicales inattendues, sur le modèle des Brigades d'intervention poétique⁴⁰, ont eu lieu au sein du musée, mais aussi en dehors, dans les écoles et les Instituts universitaires de technologies (IUT). Des

Depuis le fond de la salle, le petit amphithéâtre installé pour recevoir des manifestations musicales.
À droite, le tambour qui amorce la section sur « Les métiers de la musique » © Hiroshi Tanigawa



chorales se sont également emparées de l'espace du Louvre-Lens pour l'occasion. Même si ces prestations n'avaient pas de lien avec les musiques de l'Antiquité, elles révèlent l'intérêt du public pour le sujet.

En ce qui concerne les sons et les airs que les visiteurs pouvaient entendre sur des bornes dans l'exposition, le souci prédominant était qu'ils comprennent ce qui est de l'ordre de la reconstitution scientifique, de ce qui relève de l'interprétation moderne des musiques antiques, d'autant que les deux peuvent parfois s'entremêler. Ils pénétraient dans l'exposition au son des trompettes de l'opéra *Aïda* de Verdi pour rappeler que les musiques de l'Antiquité ont inspiré nombre d'artistes dont les airs font aujourd'hui partie de notre culture musicale. Cet exemple est particulièrement frappant puisque les trompettes d'*Aïda* ont été inspirées d'un objet pharaonique entré dans les collections du Louvre en 1857 et qui s'est révélé, dans les années soixante-dix, être le pied d'un brûle parfum... Dans cette section, il était possible d'entendre l'harmonisation très moderne qu'a livrée Gabriel Fauré, des hymnes de Delphes découverts en 1893. Lorsque les objets archéologiques étaient suffisamment bien conservés, tels que les cymbales, les sistres en bronze ou encore les hochets et sifflets en terre cuite, les conservateurs de musées avaient donné leur accord pour qu'ils soient enregistrés et audibles sur une borne multimédia placée après le « tambour » consacré aux vestiges des instruments de musique. Au mur, un tableau récapitulait les grandes familles instrumentales et le nom de chaque instrument (selon notre nomenclature moderne) pour aider les visiteurs à les reconnaître ensuite sur les œuvres⁴¹. Des copies d'instruments à vent (*auloi*) et à cordes (lyre et barbiton) réalisées par l'helléniste Stefan Hagel de l'Académie de Vienne pouvaient aussi y être écoutées. Un court texte expliquait quel objet ou image avait servi de modèle pour construire la copie et si la mélodie jouée par le chercheur était de sa propre inspiration. Le film de la reconstitution numérique du fonctionnement de l'orgue hydraulique, réalisé par l'équipe de Philippe Fleury de l'université de Caen, y était aussi accessible⁴².

Dans le « tambour » qui présentait des tablettes et papyrus musicaux, plusieurs extraits sonores d'une même pièce musicale antique (les hymnes de Delphes, l'épithame de Seikilos et le chant d'Ougarit) étaient proposés à l'écoute afin de souligner les grandes différences possibles dans la manière de les interpréter. Enfin, les travaux récents menés sur le fonctionnement

mécanique et l'acoustique d'une harpe égyptienne ancienne et d'un *cornu* (trompe) de Pompéi ont fait l'objet de deux courts-métrages et d'un dispositif sonore élaboré par l'Ircam pour illustrer le « tambour » sur l'artisanat antique. Dans l'auditorium du Louvre-Lens, toute une programmation avait été mise en place autour de l'exposition : conférences, journées d'étude, concerts, projections de films (*Quo Vadis*). La dernière conférence qui a porté sur les instruments de musique découverts à Pompéi a attiré plus d'une centaine d'auditeurs pour entendre Stefan Hagel jouer des copies de *tibiae* (hautbois) et Géry Dumoulin (conservateur au Musée des Instruments de musique de Bruxelles), d'une réplique de *cornu* fabriquée par Victor Mahillon à la fin du XIX^e siècle.

L'exposition du Louvre-Lens a bénéficié d'une excellente couverture médiatique⁴³. À l'échelle régionale, elle a fait, par exemple, la Une de *La Voix du Nord* et l'objet d'un sujet sur France 3 Hauts-de-France. La presse nationale lui a aussi consacré des articles dans des journaux à gros tirage tels que *Le Figaro*, *Libération*, *La Croix* ou encore *Télérama*. Des papiers sont également parus dans la presse internationale [*Al-Ayat* (Monde arabe), *Le Soir* et *Le Vif* (Belgique), *La Lettura* (Italie)]. France Inter, France Culture, France Musique et Radio classique lui ont dédié de nombreuses émissions radiophoniques, dont une journée complète le 3 novembre 2017. Un reportage télévisuel a été diffusé par France 2 (Télématin). L'une des récompenses majeures, pour les commissaires, est de se rendre compte que le discours pédagogique a parfaitement été compris tant des journalistes que du grand public sans pour autant oublier la réception très favorable de la presse spécialisée (*CNRS. Le journal*, *Diapason*, *L'Histoire*, *Le monde de la Bible*, *Les Dossiers d'Archéologie*, *Archéologia*, *Le monde des Religions*, *Ça m'intéresse*, *Les Cahiers de Science*) et des collègues universitaires qui sont venus avec leurs étudiants. Environ 70 000 visiteurs ont fait le déplacement avec un démarrage en fanfare la première semaine grâce aux journées du patrimoine (plus de 6000 entrées) et des témoignages enthousiastes du public dans le livre d'or et sur les réseaux sociaux. Enfin, le catalogue a été récompensé par le jury du prix *France Musique des Muses* lors de l'inauguration du *Livre Paris*, le 15 mars 2018.

41. Les instruments ont été regroupés en trois grandes familles (vents, cordes, percussions) car les termes académiques (aérophones, cordophones, idiophones et membranophones) ont été jugés trop complexes par le service de la médiation du Louvre-Lens.

42. <https://www.unicaen.fr/cireve/rome/machines.php?fichier=/orgues/orgue>

43. Plus de 308 retombées médiatiques ont été référencées par le Louvre-Lens, de la simple annonce à l'article de plusieurs pages, émissions audiovisuelles comprises.



Vue de la vitrine « concours et théâtre » en Grèce antique dans la même section. Vases à figures rouges et œuvres de petite et grande plastique illustrent le rôle de l'agôn dans la cité grecque © Hiroshi Tanigawa

CONCLUSION

En définitive, « Musiques ! Échos de l'Antiquité » est la première exposition d'envergure à avoir croisé, autour du thème de la musique antique, histoire, archéologie, conservation du patrimoine et recherche scientifique. Elle a révélé au public que cet art, bien que disparu, est une clé d'accès originale pour comprendre le fonctionnement religieux, politique et social des sociétés anciennes. Si certaines pratiques musicales semblent constituer des « universaux », comme le jeu du tambourin que l'on retrouve sur chaque rive de la Méditerranée, elle a montré qu'en réalité les modes d'expression varient beaucoup d'une aire culturelle à l'autre.

Elle a aussi mené à une compréhension nouvelle des patrimoines sonores antiques, ainsi que des enjeux

esthétiques dont ils font l'objet depuis le XIX^e siècle. La musique, faut-il le rappeler, est un langage artistique qui, loin d'être anodin, véhicule des valeurs identitaires et émotionnelles, ce dont témoignent les réappropriations contemporaines des musiques du passé. L'exposition incitait les visiteurs à dépasser le sentiment de familiarité que suscitent généralement ces musiques, pour découvrir ce que les sources antiques nous enseignent au contraire de leur altérité.

Un autre de ses apports est d'avoir sensibilisé les visiteurs à l'existence d'un nombre important de vestiges archéologiques d'instruments qui sont d'une valeur inestimable pour l'histoire de la musique. On espère d'ailleurs que cette exposition incitera les conservateurs à valoriser la muséographie et la pédagogie autour des instruments qu'ils conservent. L'exposition a également présenté des travaux innovants de modélisations et de reconstitutions sonores à la pointe de la recherche actuelle, reflet des expériences sensorielles vers lesquelles les musées se tournent toujours davantage.⁴⁴

« Musiques ! Échos de l'Antiquité » a bénéficié d'un fort soutien de la part du Louvre-Lens, dont la programmation, couplée à des scénographies originales, cherche à se démarquer de l'offre culturelle parisienne afin d'attirer les visiteurs. Son audience a pu également s'élargir grâce à une collaboration avec la *Obra Social* « *La Caixa* », qui l'accueille en Espagne lors de deux étapes, l'une à Barcelone, du 8 février au 6 mai 2018, l'autre à Madrid du 6 juin au 16 septembre 2018.

Pour les chercheurs, cette expérience partagée avec des collègues venus d'horizons divers est une invitation à poursuivre toujours plus avant l'interdisciplinarité qui est à l'origine de ce projet et a permis son succès.

44. Par exemple : « Rituels grecs. Une expérience sensible », musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, du 24 novembre 2017 au 25 mars 2018. L'exposition « Entendre la guerre » déjà mentionnée *supra* avait fait appel à Luc Martinez, compositeur et *designer* sonore, pour restituer l'environnement sonore, tout comme celle qui a eu lieu à Versailles jusqu'au 25 février 2018 « Visiteurs de Versailles, voyageurs, princes, ambassadeurs 1682-1789 » pour laquelle la musicologue Mylène Pardoën (ISH Lyon) a créé des boucles sonores. La part interprétative de ces reconstitutions, bien que fondées sur des sources historiques, est tout aussi importante que pour les musiques antiques. Il est possible d'écouter en ligne un certain nombre d'expériences récentes faites dans le cadre d'expositions : <http://syntone.fr/ecouter-le-passe/>

De gauche à droite et de haut en bas :

Section « Les sonorités antiques: un monde à jamais disparu » avec à gauche le tambour « la redécouverte de la musique antique » et à droite, « les vestiges des instruments de musique »
© Hiroshi Tanigawa

Le cornu pompéien du musée de Naples permettant d'évoquer les modélisations acoustiques réalisées avec l'IRCAM
© Christophe Vendries

À la transition entre le tambour « Bruits et silence » et « les sons du deuil » dans la 4^e section « Pouvoir des sons ». À droite, la grande statue en bois d'Osiris encadré de l'une de ses deux sœurs (Musée du Louvre)
© Hiroshi Tanigawa

