



**HAL**  
open science

## La redécouverte d'un papyrus musical du Louvre

Laurent Capron

► **To cite this version:**

Laurent Capron. La redécouverte d'un papyrus musical du Louvre. Reconstitution de la musique et transmission du patrimoine immatériel, Composante CRPBC de l'HiCSA (EA 4100 – Histoire culturelle et sociale de l'art), Mar 2014, Paris, France. halshs-02552737

**HAL Id: halshs-02552737**

**<https://shs.hal.science/halshs-02552737v1>**

Submitted on 27 Apr 2020

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

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

# **Reconstitution de la musique et transmission du patrimoine immatériel**

Samedi 1<sup>er</sup> mars 2014

Auditorium Colbert

2, rue Vivienne – 75002 Paris

*Colloque organisé par la composante CRPBC de l'HiCSA  
Équipe d'accueil 4100 – Histoire culturelle et sociale de l'art*

\* \* \*

## **LA REDÉCOUVERTE D'UN PAPYRUS MUSICAL DU LOUVRE**

Laurent CAPRON (Centre Jean Pépin – CNRS)

Avant de commencer cet exposé, je tiens à remercier Monsieur Pierre Leveau qui m'a invité à intervenir aujourd'hui. Je dois aussi préciser que mon approche sera celle d'un papyrologue, une approche à la croisée de la philologie, de la paléographie et de la considération du support matériel de l'écriture. J'exposerai donc essentiellement une expérience ou, devrais-je plutôt dire, une aventure, qui nous amènes, Annie Bélis et moi-même, d'une découverte à une reconstitution, à une compréhension, d'un objet éminemment matériel à son contenu poétique et musical, philologique et artistique, tout en abordant le travail de compréhension des partitions musicales sur papyrus, depuis leur déchiffrement jusqu'à leur interprétation, ce travail méticuleux et patient auquel Annie Bélis, Nathalie Berland et moi-même travaillons depuis plusieurs années en collaboration étroite, chacun apportant sa part de connaissances et de compétences propres.

À la lecture des axes proposés pour cette rencontre, une question m'est venue à l'esprit, qui ne m'a pas quitté depuis : quelles sont les différentes frontières de la matérialité et de l'immatérialité de ce patrimoine ? La transmission de la musique grecque s'étant effectuée par une lourde perte de partitions, de pratiques et de connaissances, j'ai voulu réfléchir aussi à la dé-matérialisation de la musique, et, en tant que chercheur, aux conditions de sa re-matérialisation. J'ai travaillé à l'inventaire des papyrus grecs du Musée du Louvre entre les années 1997 et 2005. Mon activité a tout d'abord consisté à répertorier et classer des papyrus déjà connus et étudiés, et à en dresser la bibliographie, puis à m'intéresser aux nombreuses boîtes de fragments, que le Louvre avaient acquises dans les années 1880-1890 en particulier, à une époque où le conservateur du Département des Antiquités égyptiennes était Eugène Révillout, un homme peu embarrassé de méticulosité et de rigueur. Sa méthode consistait en général à inscrire dans le Livre d'inventaire, sous un numéro donné, la mention « boîte de fragments », parfois – lorsque les jours étaient fastes – « beau fragment grec ». Autant dire que ce qui sortait des sables égyptiens retombait dans un épais brouillard parisien, prêt à

y passer incognito vingt autres siècles de tranquillité absolue. Pour des raisons de cohérence, tous les objets provenant d'Égypte sont conservés au Département des Antiquités égyptiennes, où les conservateurs ont une formation d'égyptologues. Les papyrus grecs ont donc longtemps été le parent pauvre de ce département.

Par ailleurs – et ici, la faute n'en incombe pas aux conservateurs du Louvre mais à une certaine vision du patrimoine – les papyrus sont, la plupart du temps, des fragments délabrés d'une documentation historique dont l'intérêt ne saute pas aux yeux immédiatement. Combien de reçus de versement de taxes pour quelques papyrus d'Homère ! Combien de contrats de vente d'ânes ou de sacs de blé pour quelques vers de Ménandre ! La politique d'acquisition des papyrus, telle qu'elle transparaît dans les délibérations des Comités consultatifs du Musée du Louvre au XIX<sup>e</sup> siècle, montre que l'on ne s'intéressait guère aux papyrus trop fragmentaires ou trop communs. Par contraste, on était prêt à déboursier plusieurs milliers de francs de l'époque pour des fragments encore inconnus d'Hypéride ou d'Alcée. Le Musée était alors conçu comme un lieu de conservation d'œuvres déjà identifiées et possédant une valeur reconnue, une valeur conforme à l'échelle traditionnelle d'évaluation, depuis les papyrus littéraires bien conservés jusqu'aux misérables fragments indéterminés.

Par le plus grand des hasards, et en tout cas totalement par erreur, le Musée du Louvre a acquis quelques paquets de papyrus dont l'unique mérite à l'époque était de contenir un ou plusieurs fragments jugés intéressants, au milieu de centaines d'autres qui allaient rester dans l'anonymat le plus total pour les décennies à venir. C'est au cours du XX<sup>e</sup> siècle que l'on prit réellement conscience de tout ce que la papyrologie, jugée par de nombreux hellénistes comme une science des poubelles, pouvait apporter à la connaissance du monde gréco-romain. Il fallut apporter évidemment quelques cautions, comme la redécouverte de livres perdus de grands auteurs. Mais aujourd'hui les choses ont changé et cette discipline apparaît comme l'un des derniers espoirs de découvrir de nouveaux textes d'importance, quand les grandes découvertes dans les manuscrits médiévaux se font de plus en plus rares.

Lorsqu'il me fut proposé de poursuivre le travail ébauché par Monsieur Jean-Louis de Cénival sur l'inventaire des papyrus grecs du Louvre, mon enthousiasme était intact. Quelques années au milieu des milliers de fragments informes empilés dans des boîtes de cartons ou de fer blanc l'ont quelque peu écorné au début. Mais très vite, je pris conscience de la richesse du patrimoine endormi dans ces réserves. En novembre 2002, je trouvai une boîte à biscuits au fond d'un placard de conservation de papyrus. Son contenu n'était pas des plus ragoûtants : on y trouvait pêle-mêle des fragments très abîmés et chiffonnés de papyrus, des déchirures de journaux, un mégot de cigare, un cadavre de mulot séché. Il semble bien que cette boîte contenait en vrac tout ce qui traînait au sol au moment de quitter un chantier de fouilles mené tambour battant. Cette boîte fut acquise en 1891 auprès d'un antiquaire égyptien avec une caisse de fragments divers. Sa provenance précise est malheureusement entièrement inconnue.

Lors du dépliage et de la restauration des papyrus contenus dans la boîte, j'ai remarqué la nature particulière d'un des fragments, un petit coupon d'une dizaine de centimètres de côté. Ses lignes me sont apparues étrangement disposées ; de plus, certaines lettres isolées étaient disposées dans l'interligne au-dessus des mots. En procédant par élimination, j'ai dû me résoudre à l'inconcevable : j'avais sous les yeux une partition musicale. Ma connaissance dans ce domaine étant nulle à cette

époque, j'ai immédiatement fait appel à Annie Bélis pour qu'elle confirme mon hypothèse, ce qu'elle fit.

Après restauration, voici l'apparence actuelle de ce papyrus (P.Louvre inv. E 10534) :



Comme vous le voyez, ce fragment est très endommagé. On voit encore nettement la marge supérieure et le côté droit, mais le bas est effiloché et lacunaire, et une bande à gauche, qui contenait le début des vers, est entièrement perdue. À cela, il faut encore ajouter les nombreux trous du papyrus.

Avant de se désoler de ces pertes, considérons ce qui reste, et nous allons voir qu'il nous a été possible d'en tirer un certain profit. Je ne vais pas refaire ici la communication qu'Annie Bélis a déjà donnée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres il y a dix ans, après un an et demi de travaux quasi quotidiens sur ce papyrus et les centaines d'heures que nous avons passées à déchiffrer ce papyrus dans les réserves du Louvre. Je tiens plutôt à montrer la difficulté de ce travail de

reconstitution et, cependant, ce qu'il apporte à la connaissance de la musique de l'Antiquité gréco-romaine à travers ce que celle-ci a de moins immatériel, à savoir les partitions musicales qui, bien que muettes en soi, fixent une mélodie et la rendent justement pleinement matérielle.

Notre texte se divise en quatre parties distinctes et aisément reconnaissables: deux lignes de texte seul, trois lignes de texte avec notation musicale, six lignes de texte seul, quatre lignes de texte avec notation musicale. On observe ensuite que les lignes récitées sont écrites à raison d'un vers par ligne, alors que les lignes chantées sont écrites sans séparation des vers, mais avec une marque de séparation dans la partition, ce qui nous donne l'équivalent de quatre vers chantés dans la première partie, et cinq dans la seconde.

Annie Bélis a reconnu dans ces quelques vers un fragment de la tragédie *Médée* de Carcinus le Jeune, tragédie composée vers 360 av. J.-C. Pour résumer très rapidement, la *Médée* de Carcinus, contrairement à celle d'Euripide, n'est peut-être pas coupable d'infanticide, du moins, elle semble bien s'en défendre fermement, et l'on utilise contre elle l'absence des enfants qu'elle dit avoir éloignés ou cachés pour la condamner à mort. C'est ce passage poignant qui nous est conservé ici. Quelles sont les étapes qui permettent de reconstituer à la fois le texte et la musique de ce passage ? Pour un grec, un texte chanté est inséparable de sa musique : la restitution de l'un passe donc par celle de l'autre. Par exemple, les notes surplombent la syllabe chantée, ce qui nous donne un indice éventuel sur le nombre de syllabes manquantes lorsque seules les notes sont préservées et que le texte est perdu. Par ailleurs, les syllabes longues porteront une note longue ou plusieurs notes brèves ou longues, alors que les syllabes brèves porteront des notes brèves.

La compréhension et l'interprétation des parties musicales suppose en premier lieu un relevé précis des différents signes, qui ne sont autres que les lettres de l'alphabet grec, éventuellement modifiées afin d'obtenir un plus grand nombre de signes. Dans cette double partition, on relève ainsi les signes suivants : A Z I K O C Φ X 1 7

Dans la première partie chantée, seuls les sept premiers signes sont utilisés, alors qu'on en compte deux ou peut-être trois supplémentaires dans la seconde partie.

Le seul relevé des signes ne suffit pas. Il faut faire en outre appel aux théoriciens qui ont exposé les règles de la composition musicale. Je ne vais pas faire ici l'exposé de ce système très élaboré bien que reposant sur des règles originellement simples. Parmi ces théoriciens, un dénommé Alypius a effectué le relevé complet des signes utilisés selon les tropes et les genres utilisés, c'est-à-dire l'ensemble des combinaisons possibles de signes. La comparaison entre ces tables et le relevé effectué dans le papyrus du Louvre montre sans ambiguïté que le compositeur a écrit sa mélodie en iastien diatonique, dont l'échelle est celle-ci :

*Iastien diatonique d'après les tables d'Alypius*

W H 7 1 X Φ C O      K I Z A Ū Θ O'

Si l'on reprend les signes relevés, on observe alors que le premier air est composé à l'aide de sept signes se situant parmi les notes les plus aiguës de cette échelle musicale, alors que le deuxième air ajoute trois notes plus graves. Une ligne de texte particulièrement lisible du premier air nous donne le texte suivant : οὐκ ὤλεσα οὐς ἔτεκον, « je n'ai pas tué ceux que j'ai enfantés ».

C'est donc l'air chanté par Médée, laquelle se défend de ce dont on l'accuse. L'intervention d'un personnage non identifié s'achève quant à elle par ces mots: Ἰᾶσον, ὡς βούλει, κτάνε, « Jason, comme tu le veux, tue-la ». Il est donc fort probable, bien que le texte soit ici très mutilé et difficilement compréhensible, que le second air soit celui de Jason.

Pour autant, l'objectif de déchiffrement de la partition est loin d'être atteint et l'on est vite confronté à un certain nombre de problèmes : non seulement le papyrus en tant que support est très abîmé, mais l'encre est parfois effacée, suite à l'abrasement de la surface du papyrus ; de plus, l'écriture de ce texte en particulier est très irrégulière, ce qui nous empêche parfois d'identifier avec assurance certains mots ; s'ajoute encore le fait que, comme dans la plupart des papyrus, les mots ne sont ni séparés ni accentués. Les moyens d'aboutir à un déchiffrement à peu près assuré relèvent donc d'un va-et-vient permanent entre toutes sortes d'hypothèses philologiques et paléographiques. Enfin, et c'est le plus difficile, s'il est parfois possible de restituer avec certitude la fin d'un mot, que ce soit pour des raisons de sens, de grammaire ou de paléographie, l'opération est plus délicate pour restituer les notes de musique. Certes, nous connaissons, ou avons réussi à établir, des règles qui nous orientent sur telle ou telle lecture plutôt qu'une autre, mais dans bien des cas, il est difficile de deviner la ou les notes que le compositeur a choisies lorsque celles-ci sont perdues ou incertaines. Le papyrologue doit ici réduire au maximum la part de subjectivité en faisant pourtant appel à la sensibilité qu'il a acquise à la lecture du papyrus. Il est d'usage, par exemple, que la syllabe accentuée d'un mot porte la note la plus haute de toutes les notes chantées sur ce mot, afin de suivre le mouvement naturel de la langue ; mais cette règle ne donne que des données relatives. Prenons l'exemple de ce court passage, à la cinquième ligne :



Le texte y est très endommagé et nous ne sommes pas parvenus à le lire de manière satisfaisante à l'heure actuelle. Seules les dernières lettres de la série sont lisibles avec certitude (-ευσασα). Quant aux signes musicaux, ils se laissent lire aisément : Ζ Ι Ι Κ Ι : Ζ Ι Φ C. Ceci nous donne la ligne mélodique suivante :



Pourtant, si jamais le trou à droite du *phi* avait été un peu plus à gauche, nous n'aurions vu que le haut de sa haste, et nous aurions alors pu le confondre avec le haut d'un *iota* ou celui d'un *kappa*, sans contradiction avec les restes d'écriture ni avec l'échelle mélodique, ni même avec la règle de la note la plus haute sur la syllabe accentuée.

En d'autres endroits, malgré le nombre d'heures passées à lire le papyrus à l'aide d'un puissant microscope, nous avons dû commettre quelques erreurs de lecture. Ainsi, où nous avons initialement lu un *zêta*, il faut peut-être lire, au choix, sans que l'on puisse se déterminer avec assurance, un *gamma retourné* ou un *zêta inachevé* – ainsi que les nomme Alypius dans ses tables – lesquels correspondent aux degrés proches du *khi* que nous lisons systématiquement à proximité. Ceci m'amène à dire que le déchiffrement, et par suite, la reconstitution de la musique antique, sont soumis aux contingences de la recherche scientifique, qui s'apparente ici à la toile de Pénélope. Soyons bien conscients que, même si nos connaissances en matière de musique antique ne sont pas négligeables, elles se sont beaucoup développées au cours de ces dernières décennies, notamment grâce aux nouveaux témoignages papyrologiques. Mais bien des questions apparaissent régulièrement qui nous obligent à remettre en cause le travail déjà fourni, si sérieux qu'il ait pu être. Il nous faut ainsi admettre aujourd'hui avec humilité que ce travail pourra encore être amélioré.

Est-ce à dire pour autant qu'il n'est pas possible de reconstituer, ou même d'approcher la reconstruction la plus authentique possible de la musique grecque, certainement pas ! Bien sûr, certaines partitions nous sont parvenues dans un état lacunaire tel qu'il est difficile d'en tirer plus qu'une succession mal ajustée de quelques notes. Nous connaissons des cas où les lacunes, passées au crible de nos connaissances scientifiques, peuvent être réduites autant qu'il est possible, et où la compréhension globale de l'œuvre, même partielle, nous permet d'émettre des hypothèses plus que plausibles. Je prendrai l'exemple d'un papyrus contenant une partition pour instrument, et conservé à Ann Arbor, au Michigan (P.Michigan inv. 1205 : <http://quod.lib.umich.edu/a/apis/x-3368/1205r.tif>). Le premier éditeur avait commis une erreur d'interprétation d'un signe, un signe qui n'avait encore jamais été rencontré dans les papyrus. Au lieu d'y voir la seule note qui manquait aux groupes des huit notes qui formaient l'octave principale utilisée, il y avait vu une note située beaucoup plus haut sur l'échelle. Suite à cela, il obtenait des séries de sauts de septièmes ou de neuvièmes surgissant de manière incongrue tout au long de la partition. Lorsque j'ai identifié ce signe, non seulement la mélodie devint soudain agréable à écouter, mais encore l'analyse que Nathalie Berland et moi-même en avons fait nous a permis d'en comprendre l'architecture : il s'agit en fait d'une partition qui consiste en modulations entre quatre tropes qui ont la particularité d'avoir un tétrachorde, un groupe de quatre notes consécutives, en commun. Le compositeur passe alors de l'un à l'autre trope au moyen des notes communes. Ce moyen de pratiquer la modulation d'un trope à l'autre est attesté par les théoriciens anciens, et nous permet de combler certaines lacunes en confrontant la ligne mélodique et les données relatives au trope utilisé. Au final, si l'on peut encore regretter de n'avoir conservé que trop peu de cette partition, il nous est aujourd'hui possible d'en réentendre certains passages. Nous avons aussi des cas où, sans avoir la partition complète, nous pouvons définir le style d'un compositeur. Tel, comme Carcinus, jouera sur l'austérité la plus stricte, ne s'autorisant aucun écart par rapport aux règles anciennes de la composition musicale ; tel autre usera de tous les artifices ornementaux mis à sa disposition – je pense notamment au compositeur de l'évocation des morts retrouvée dans un papyrus d'Oslo (P.Oslo inv. 1413), qui surcharge chaque nom propre de plusieurs notes pour le faire retentir avec autant de virtuosité qu'il est possible ; ou au

musicien qui, dans un autre papyrus conservé à Ann Arbor (P.Mich. inv. 2958), ajouta un mélisme de dix notes à une syllabe qui en contenait déjà huit, cas unique dans les témoignages papyrologiques ; tel autre encore, dans un papyrus conservé à Yale (P.Yale CtBYR inv. 4510), créa sur mesure pour une parole attribuée au dieu Apollon, une échelle hors norme descendant plus grave que toutes les échelles jamais transmises par les théoriciens.

On touche ici du doigt l'apport que procure une familiarité avec l'ensemble des composantes du patrimoine musical grec, où les théories des Anciens sont confrontées constamment avec la réalité du matériel qui nous a été transmis, qu'il soit papyrologique, épigraphique, iconographique, archéologique, pour reconstruire au plus près ce que fut la musique grecque. Nous avons la chance inestimable que les partitions qui nous sont parvenues, si elles sont rares, sont aussi des œuvres d'une très grande beauté, ce qui apparaît même quand les fragments sont maigres. C'est ce qui nous permet parfois d'éliminer certaines hypothèses hasardeuses, comme dans l'exemple instrumental que je citais plus tôt.

Enfin, ce patrimoine transmis dans des conditions trop souvent lacunaires n'a pas vocation, à nos yeux, à demeurer silencieux. Annie Bélis a créé en 1990 l'ensemble Kérylos, un ensemble musical dont la vocation est de faire entendre la musique grecque telle que les Grecs eux-mêmes avaient pu l'entendre, au moyen de reconstitutions d'instruments fidèles aux originaux. L'objectif était à la fois de restituer fidèlement ce qui nous était conservé tout en donnant l'opportunité d'entendre de la musique, et non seulement des notes éparses. Les lignes musicales de nos papyrus sont bien souvent si lacunaires que les enchaînements des fragments de lignes mélodiques ne permettent pas au public de percevoir pleinement l'esthétique d'une œuvre. Quelques propositions de restitutions sont donc indispensables pour interpréter des morceaux dont la transmission n'a pu se faire de manière complète.

Revenons à Médée. Plusieurs années de travaux assidus ont été nécessaires pour dévoiler cet air bref mais ô combien intense d'une Médée accusée à tort de l'horrible crime d'infanticide. Cet air s'achève sur la note centrale et conclusive de l'échelle musicale dans laquelle il est composé, comme pour signifier que Médée, consciente que son sort est déjà scellé, lance ses derniers feux dans cette défense vaine mais qui la libèrera définitivement, puisqu'elle se sait innocente.

Il n'est pas anodin de découvrir un papyrus musical : parmi les centaines de milliers de papyrus grecs répertoriés à ce jour, nous possédons à peine plus d'une centaine de fragments musicaux. Ces partitions sont pour nous quasiment le seul moyen de connaître la musique grecque dans sa réalité la plus concrète. Ni les représentations figurées des instruments, ni les restes trouvés en fouilles, ni les traités de théorie musicale des Anciens, ni les commentaires de divers auteurs sur l'esthétique musicale, ne nous permettent d'approcher aussi près de ce qu'était la musique des Grecs, sinon en la lisant à nouveau dans ces partitions recopiées par ces musicographes pour qu'elle passe les siècles. Assurément, ces notateurs voulaient que la musique ne disparaisse pas, qu'il en reste la trace matérielle, pour leur génération et celles à venir. J'espère avoir montré, à travers la présentation de ces lambeaux de chair musicale, que ce patrimoine n'a d'immatériel que ce que nous en perdons. Un patrimoine est avant tout un héritage et pour qu'il demeure bien matériel, il est de notre ressort de le re-matérialiser inlassablement.