



HAL
open science

Corrections dans un papyrus portant un compte financier d'artistes et de musiciens (papyrus de Cologne)

Annie Bélis

► **To cite this version:**

Annie Bélis. Corrections dans un papyrus portant un compte financier d'artistes et de musiciens (papyrus de Cologne). 2015. hal-01159389

HAL Id: hal-01159389

<https://hal.science/hal-01159389>

Submitted on 3 Jun 2015

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.

Corrections dans un document financier relatif à des musiciens (P. Köln inv. 4974)

Sous l'intitulé « Abrechnung von Künstlerlöhnen », Giuseppina Azzarello a publié en 2001 un feuillet de papyrus inédit de petites dimensions (7,9 cm x 9,4 cm), qui porte au *verso* une dizaine de lignes dans lesquelles on reconnaît une suite de dépenses. On présume, sans aucune certitude, qu'il provient de l'Arsinoïte, et son écriture, grâce à quelques rapprochements, invite à le dater du II^e ou du III^e siècle de notre ère. Son éditrice y voyait une liste de dépenses en vue d'une fête dont la nature reste à préciser. Le document n'a pas connu d'autre publication depuis.



Photo du papyrus © APIS

La forme du document est limpide: chacune des 9 premières lignes conservées est occupée par un substantif au datif (singulier ou pluriel) et se termine par une somme en drachmes, comme l'indique l'abréviation qui la précède, et, après un blanc, la fin du texte, qui donne un total. En voici le texte, tel qu'établi par sa première éditrice:

1	----- <i>Spuren</i>	
	[.] . π . ()	(δραχμαί) πη
	π τ ()	(δραχμαί) κδ
4	ποδαρίοις	(δραχμαί) νβ
	ὑποβολεῖ	(δραχμαί) δ
	πρωταύλη	(δραχμαί) κ
	ἄρμονικ.ι.	(δραχμαί) η
8	σκληνιόλω	(δραχμαί) λ.
	αὐληταῖς	(δραχμαί) π
10	(γίνονται)	(δραχμαί) Γχιβ

Il est possible d'améliorer quelques lectures, et nécessaire d'en modifier quelques autres.

Ligne 1: S'il est difficile de reconnaître quelque lettre que ce soit dans les infimes vestiges qui en subsistent, en revanche, si, dans ce qui était l'emplacement des chiffres, il ne reste quasiment rien de l'abréviation pour la monnaie, on distingue deux traces (celle de gauche, verticale, et l'autre, légèrement arrondie), qui correspondent exactement au haut des deux hastes de la lettre-chiffre π, tel qu'il est tracé à la ligne du dessous. Ce chiffre de dizaine était peut-être suivi d'un chiffre pour une unité.

Ligne 2: En début de ligne, avant le π qui se lit partiellement, mais dont la présence est certaine, l'éditrice suppose la disparition de 3 lettres; l'espace correspond bien à 3 lettres à la ligne 5, mais suffit à 4 lettres à la ligne 4. Derrière le π, un peu plus haut, se voit un petit ο surmonté d'un trait horizontal d'abréviation. Dans le contexte, on peut supposer un substantif composé (au datif, singulier ou pluriel) se terminant par - πο(ιός) ou par - πο(ιητής)¹, et l'on songe immédiatement à [μελο]πο(ιός), « poète-compositeur », avec quatre lettres dans la lacune initiale; [σκευο]πο(ιός), « accessoiriste de théâtre » (dont on a des attestations épigraphiques dans des décrets relatifs aux Technites dionysiaques) serait envisageable, mais, avec 5 lettres à suppléer devant -πο(), le mot semble un peu trop long. Il existe une autre possibilité à ne pas exclure: qu'il y ait eu dans cette ligne un adjectif suivi d'un substantif abrégés tous les deux, comme [διθυ](ραμβο)πο(ιός), [τραγ](ικός) πο(ιητής) ou [κωμ](ικός) πο(ιητής), qui supposent une lacune initiale de trois ou de quatre lettres. Derrière le signe <, les deux chiffres π et η se voient clairement : il est superflu de pointer le π.

¹ J'exclus comme trop improbable [χορὸς] πο(λιτικός), qui ne s'applique qu'à certains spectacles mentionnés dans des inscriptions à une date beaucoup plus ancienne (début du IIIe s. av. J.-C.), et organisés par des cités, qui impliquent pour cette raison à la fois la participation de professionnels, les Technites dionysiaques, et la participation d'un chœur de citoyens, hommes ou enfants.

Ligne 3 : G. Azzarello s'est montrée trop prudente en donnant pointé un π, puis quatre lettres perdues, puis un τ lui aussi pointé, avec un signe d'abréviation, les lettres partiellement effacées dans l'intervalle pouvant être interprétées de plusieurs façons. Dans son commentaire, elle a envisagé deux hypothèses. Dans la première, il s'agirait de quelque chose se terminant en παικτ(), τῷ παίκτ(η), « au danseur », « au joueur » et, en supposant que le terme équivaut à καλοπαίκτης, « pour l'acrobate ». Il serait étonnant que le nom ait été à cette seule ligne précédé de l'article : ailleurs, il n'est jamais utilisé, même lorsqu'il s'agit d'un terme au singulier (lignes 5, 6 et 7); dans la seconde hypothèse, il s'agirait de παλ<λ>ῆτ(οι). G. Azzarello n'a pas opté. Mais il n'y a pas d'hésitation à avoir : παλλιατ() se lit parfaitement, avec deux *lambdas*, et il n'est nécessaire de pointer que le premier alpha.

Lignes 6, 7, 9 et 10 : L'abréviation pour δραχμαί est cursive, alors qu'elle est angulaire ailleurs.

Ligne 7 : On lit ἀρμονικῶι dont la finale est sûre (il n'y a pas lieu d'hésiter entre le singulier et le pluriel). Le κ est tracé très écarté. Avant l'abréviation ζ l'éditrice a vu deux lettres difficilement identifiables. Pour celle qui concluait la terminaison du datif, elle a songé à un η, interprétable selon elle comme le chiffre 8, « aux 8 ἀρμονικοί », ce qui aurait été étonnant non seulement parce que 8 drachmes à partager entre huit artistes font un cachet bien misérable, mais aussi parce que dans le reste du document, lorsque les termes sont au pluriel, le nombre des artistes impliqués n'est *jamais* spécifié. C'est donc bien à un *harmonicien* unique que revenaient les huit drachmes. Derrière ἀρμονικῶι, on lit distinctement deux lettres, assez hautes, dont la deuxième est surmontée d'un trait d'abréviation : ΘΥ(). Je n'en vois que deux explications possibles : ou bien θυ(μελικῶ), à moins qu'il ne s'agisse, mais c'est moins probable, d'un musicien recruté pour accompagner un sacrifice, θυ(σία).

Ligne 8 : C'est la ligne la plus problématique. L'éditrice a lu σκληνιόλω où le premier λ serait mis pour un ρ. La transposition du terme latin en grec se serait doublée d'un *lambdacisme*, explique G. Azzarello. Mais il n'a en rien affecté le ποδαρίοις de la ligne 4, dont, nous expliquait-on, la suffixation grecque est tirée cependant du latin *-arius*. Dans ces conditions, pourquoi aurait-on eu σκληνιόλωι et pas ποδαλίοις ?

Six des neuf ou dix lettres du terme se lisent sans doute possible. Ce sont : ΣΚ, ΗΝ, Ι et Ι; la troisième lettre n'est certainement pas ce que l'éditrice a pris pour un Λ : partout ailleurs, dans ὑποβολεί, dans πρωταύλη et dans αὐληταίς, les Λ ont été tracés sans lever le calame, comme un Δ sans base, et non pas, comme ici, avec deux traits obliques dont le point de contact du trait ascendant se situe au milieu du trait descendant. Cette lettre peut être lue comme un Α dont le tracé, au lieu d'être à boucles comme dans le πρωταύλη de la ligne 6, est aplati, et n'est formé que de deux traits, exactement comme dans ποδαρίοις (ligne 4) et comme l'énorme α initial d'αὐληταίς, ligne 9, dont l'aller et le retour se confondent en une seule ligne épaisse. Après le Ι, la reprise d'encre a formé

un petit pâté qui pourrait être pris pour un minuscule o, et le tracé des lettres (ou de la lettre) qui précèdent l'Ω final est épais et très écarté. Il présente des ressemblances avec le κ d' ἄρμονικῶι comme avec celui du début du mot, mais, je le concède, la lecture -ολ était tentante. Je préfère néanmoins lire, sans la moindre hésitation en ce qui concerne les cinq premières lettres, et avec plus de prudence en ce qui concerne la lettre qui précède la désinence: σκαηρικῶι; le papyrus est troué là où était écrit le I final.

Le chiffre des dizaines, derrière <, est λ ou μ suivi d'un chiffre qu'Azzarello (sans le transcrire dans son texte) lisait comme un ς ; j'y verrais plutôt un η.

Ligne 10 : Après le blanc, le scribe a fait le total. L'éditrice donnait p. 105 : ' Γχιβ, soit 3612 Drachmes, comme elle l'écrit p. 103; mais p. 109, dans sa traduction du texte, elle parle de 1692 Drachmes. En réalité, après le signe pour les milliers, on peut hésiter entre *alpha* et *gamma* (c'est-à-dire entre 1000 et 3000), et pour le signe des dizaines, entre *iota* et *koppa* (c'est-à-dire entre 10 et 90). Les tracés correspondent presque à coup sûr à un *alpha* et à un *koppa*. Le total s'élevait donc à 1692 drachmes.

Le texte s'établit donc comme suit:

	[_ _ _ _ _]	
1	[_ _ _ _ _]π .	
	[μελο]πο(ιῶ)	< πη
	παλλιᾶτ(οις)	< κδ
4	ποδαρίοις	< νβ
	ὑποβολεῖ	< δ
	πρωταύλη	ζ κ
	ἄρμονικῶι θυ(μελικῶ)	ζ η
8	σκαηρικῶι	< μη
	αὐληταῖς	ζ π
10	γ(ίνονται) (δραχμαί) ,αχϞβ	

Cette liste et ses libellés appellent quelques remarques. Ce que nous lisons sur ce feuillet n'est que la fin d'un compte, dont l'écart considérable entre le total indiqué et l'addition des chapitres budgétaires conservés montre que la majeure partie est perdue. Pour un récapitulatif de 1692 drachmes, le total des neuf sommes ne s'élève qu'à 308 drachmes + un chiffre supérieur ou égal à 80 drachmes et inférieur à 89 drachmes (ligne 1). Il nous manque donc les postes budgétaires correspondant à une somme comprise entre 1292 drachmes et 1304 drachmes. A quoi correspondaient-elles ? Combien y en avait-il ? Voilà ce qu'un examen de la partie conservée peut nous aider à comprendre, si du moins nous parvenons à déterminer quelle était exactement la nature du document financier, qui étaient les artistes concernés, et de quel spectacle (et n'y en avait-il qu'un ?) relevaient ces dépenses.

Commençons par examiner globalement la liste en tant que telle. La première constatation, c'est qu'elle n'est pas nominale, contrairement à ce que l'on observe lorsqu'il s'agit de paiements effectués après une prestation (« A Untel, exerçant telle profession, telle somme»). La lecture σκληνιόλω que proposait Giuseppina Azzarello en rompait l'éventuelle unité, puisqu'elle introduisait une « petite boîte », autrement dit, un accessoire de théâtre, dans une suite de termes désignant des individus impliqués dans un certain type d'activités. La substitution du terme σκαηνικός à σκληνιόλιον lui rend sa cohérence: les huit termes désignent une profession, une spécialité ou un emploi, toujours en relation avec le spectacle : il s'agit d'artistes qui sont ou bien des musiciens ou bien des hommes de théâtre. Hormis les αὐληταί qui terminent la liste, ils sont désignés par des mots rares, voire par des *hapax*, qui sont tellement techniques qu'il semblent appartenir à la terminologie ou au jargon propre au milieu artistique. Il conviendra d'en établir le sens par tous les moyens possibles non pas *in abstracto* mais afin de déterminer *en quoi consistait* le travail qui incombait à chacun des « emplois » listés ici. Dans trois cas, il s'agit à coup sûr d'un individu seul (1 ὑποβολεύς, 1 πρωταύλης, 1 ἀρμονικός), auquel s'ajoute probablement le [μελο]ποιός ou le [τραγ(ικός) πο(ιητής)] de la première ligne. Ailleurs, les termes sont au pluriel (παλλιᾶτοι, ποδάριοι, σκαηνικοί et αὐληταίς) sans que soit jamais précisé le nombre des artistes en question. Quant à l'ordre qui sous-tend l'énumération, il n'a rien d'évident. Cette liste apparaît même plutôt désordonnée : les singuliers et les pluriels ne sont pas regroupés, les sommes ne sont ni croissantes, ni décroissantes. La succession des entrées ne relève donc pas de la pure logique financière et, si ordre il y avait, il faudra le rechercher dans le domaine artistique, ce qui ne peut se faire qu'après avoir traité en détail chacun des huit termes.

1) Il est impossible de formuler quelque hypothèse que ce soit pour les infimes vestiges de lettres de la ligne 1. La seule indication est le chiffre des dizaines, peut-être un π, que l'on discerne en fin de ligne. Si la somme était bien comprise entre 80 et 89 et, en la supposant multiple de 4, conformément aux calculs effectués par Geneviève Husson, elle aurait été de 80, de 84 ou de 88 drachmes, elle est loin d'être négligeable, pour un seul individu.

2) Qu'on suppose un composé en -]πο(ιός), comme [μελο]πο(ιός) ou [σκευο]πο(ιός) ou deux mots, un adjectif et un substantif en -]πο(ιητής) qui serait [τραγ(ικὸς)] πο(ιητής) ou [κωμ(ικὸς)] πο(ιητής), il s'agit toujours d'un homme qui compose ou qui fabrique, et non d'un interprète, acteur ou musicien. En quoi consistait le travail d'un [σκευο]πο(ιός) ? Le terme se lit dans un décret des Technites dionysiaques d'Égypte² datable de la fin du règne de Ptolémée II Philadelphe, à la suite duquel sont donnés vingt-quatre noms de Technites sous douze intitulés, indiquant les fonctions au sein de la compagnie. Le σκευοποιός Βάτων est le dernier de la liste, après deux poètes de tragédie, deux poètes de comédie et trois poètes épiques, un citharède, un cithariste, un danseur, un τραγωδός, six κωμῳδοί, quatre συναγωνισταὶ τραγικοί, un χοροδιδάσκαλος, un aulète de tragédie et un trompette. Brigitte Le Guen en fait un « costumier », alors qu'il existe le terme plus précis d'ἱματιομίσθης, « fournisseur de costumes » qui se lit non seulement chez Aristophane et Aristote, mais aussi dans des inscriptions, et particulièrement dans la loi eubéenne du début du III^e siècle avant notre ère qui règle en détail la participation des Technites à diverses festivités. Une rétribution importante, de 300 drachmes déméttriques, y est prévue ἱματιομίσθῃ³. Comme son nom l'indique, le σκευοποιός fabrique des σκεῦα, des objets indispensables à toute représentation dramatique, c'est-à-dire non seulement les costumes (si aucun ἱματιομίσθης n'en fournit) mais aussi les accessoires. C'est, au sens vrai du mot, un accessoiriste. Si c'est bien d'un [σκευο]πο(ιός) qu'il s'agissait à la ligne 2, les 88 drachmes qui sont prévues pour lui seul représentent 10 fois le cachet de l'ἄρμονικός et 22 fois celui de l'ὑποβολεύς, sans doute parce qu'elles couvrent à la fois son salaire et le prix de revient des objets qu'il met à la disposition de la troupe⁴.

S'il s'agissait d'un auteur-compositeur, [μελο]πο(ιός), [διθυ(ραμβο)]πο(ιός), [τραγ(ικὸς)] πο(ιητής) ou [κωμ(ικὸς)] πο(ιητής), la somme de 88 drachmes n'a rien de très normal, pour une tâche aussi lourde que l'était l'écriture d'une œuvre dramatique ou d'un dithyrambe, texte et musique, sans parler du travail d'instruction du chœur que les auteurs assumaient parfois eux-mêmes.

² Voir en dernier lieu Brigitte Le Guen, *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, *Études d'archéologie classique XI*, Nancy, 2001, vol. I, n° 62 pp. 296-300.

³ On notera que dans cette inscription, les fonctions ne sont *jamais* précédées de l'article, exactement comme dans le papyrus de Cologne.

⁴ Dans le décret des villes d'Eubée, les διδάσκαλοι de comédie, de tragédie et de dithyrambe sont trois fois moins payés que le costumier; le cachet de l'aulète s'élève au double (600 drachmes), celui de l'acteur comique et de l'acteur tragique est de 400 drachmes (tableaux donnés par B. Le Guen, *op. cit.*, vol. II, pp. 72-73).

3) Ainsi que l'indiquait justement G. Azzarello, c'est dans une phrase des *Fabulae* d'Hygin (CCLXXIV, 7), qui tente de faire remonter l'origine des termes *pythaulés* et *choraulés* aux jeux funèbres, organisés à Némée par Hercule en l'honneur de Pélops, qu'on trouve la meilleure explication du mot *palliati*/παλλιᾶτοι: *His quoque ludis, Pythaulés, qui Pythia certaverit⁵, septem habuit palliatos, qui uoce cantauerunt, unde postea appellatus est Choraules*. Ce ne sont pas des « acteurs », comme l'écrit Jean-Yves Boriaud dans sa traduction, mais des chanteurs, accompagnés par un *choraules*. A la différence des choreutes *togati*, qui portaient la toge et jouaient des pièces « romaines », *fabulae togatae*, les *palliati* étaient revêtus de la robe talaire grecque à haute ceinture et ils chantaient en grec des pièces grecques ou à sujet grec selon Varron (*Sat. Mén.* 56), qui ajoute une précision importante: dans les théâtres, ils se tenaient dans *l'orchestra* (dite aussi θυμέλη) et, à la différence des chœurs de tragédie et de comédie, une fois en place, ils restaient immobiles. On les appelle quelquefois « chœur thymélique ». Il est possible que leur répertoire n'ait pas été exclusivement théâtral: aux *cantica* de tragédie et de comédie s'ajoutaient aussi des dithyrambes, mais, me semble-t-il, leur activité principale, à l'époque impériale, est de chanter les fables de la pantomime. Selon Hygin, à l'origine il y aurait eu sept *palliati* autour de l'aulète. Est-ce à dire que tel est aussi leur effectif dans le compte de Cologne, rien n'est moins sûr. On leur alloue 24 drachmes, somme qui n'est pas divisible par 7 (à supposer des parts égales). Avec 6 choreutes, les cachets individuels s'élèveraient à 4 drachmes, un μίσθος égal à celui de l'ὑποβολεύς (ligne 5)⁶.

⁵ Jean-Yves Boriaud et Mary Grant donnent ici *cantauerunt*, au pluriel, un pluriel difficile à admettre, alors que le sujet est *pythaulés* (qu'il n'y a pas lieu d'écrire avec une majuscule). Je propose donc cette correction mineure, qui rend tout son sens au texte.

⁶ Avec un effectif de sept *palliati*, dont un chef de chœur dont la part serait double, les 24 drachmes seraient réparties comme suit : 3 drachmes pour les six choreutes de rang, et 6 drachmes pour leur chef. Je n'y crois pas trop, la rétribution des chanteurs me semblant dérisoire.

4) Giuseppina Azzarello supposait à juste titre qu'il fallait relier le terme ποδάριοι à son étymologie : ποῦς et qu'il s'agissait donc de « *Menschen, die mit den Füßen arbeiten* ». Certes, mais il ne s'ensuit pas obligatoirement, comme elle l'affirme, que ces artistes qui « travaillaient avec leurs pieds » étaient des danseurs (p. 106 et dans sa traduction p. 109 : *den Tänzern*). En effet, les sources épigraphiques et littéraires (et leur recoupement) nous invitent à formuler une seconde interprétation. Les glossaires antiques expliquent et traduisent le mot ποδοψόφοι par le latin *podarii* qui est, bien entendu le ποδαρίοι du papyrus. C'étaient des aulètes, qui portaient au pied droit, dit un scholie à Eschine⁷, un ὑποπόδιον διπλοῦν dans lequel (comme l'a expliqué jadis Louis Robert) il faut reconnaître évidemment un *scabellum*, cette ingénieuse percussion actionnée par le pied, qui donne rythme et tempo⁸. L'un des emplois épigraphiques de ποδάριοι⁹ montre qu'ils étaient regroupés en compagnies, exactement comme l'étaient les *scabellarii* de Rome.

⁷ Sch. au Contre Tim. 126.

⁸ C'est la κρουπέζα ou κρουπέζιον des Grecs. Sur l'instrument, ses représentations figurées et son fonctionnement, voir mon article du *Bulletin de Correspondance Hellénique*, « ΚΡΟΥΠΕΖΑΙ, *scabellum* », 112 (1988), pp. 323-339.

⁹ Une inscription de Manisa en Lydie mentionne en effet une σύνοδος τῶν νέων ποδαρίων (*I. Manisa 283 = TAM V 1 92*).

Leur rétribution collective est de 52 drachmes. Toujours en calculant à parts égales, on peut envisager aussi bien 2 ποδάριοι à 26 drachmes chacun que 4 à 13 drachmes ou encore, à l'inverse, pour retrouver les 4 drachmes de l'ὑποβολεύς et des παλλιᾶτοι, 13 instrumentistes payés 4 drachmes. 5) Si l'ὑποβολεύς était, comme l'écrit Azzarello, un « souffleur », nous quittons le domaine purement musical pour revenir au théâtre, non plus chanté, mais récité. Le mot ne se lit qu'une seule fois dans la littérature grecque¹⁰, dans les *Praecepta gerendae reipublicae* de Plutarque (817 F 2), cité fort à propos mais trop partiellement par G. Azzarello. Le passage, assez long, établit un parallèle entre l'homme d'État et les acteurs, qu'il doit imiter, μιμῆσθαι τοὺς ὑποκρίτας. Au concours, écrit ce fin connaisseur de la vie agonistique, ils apportent (μέν) leur propre caractère et leurs émotions personnelles, mais ils écoutent aussi l'ὑποβολεύς (τοῦ δ' ὑποβολέως ἀκούοντας), qui leur évite « de dévier des mètres et des rythmes » (μὴ παρεκβαίνειν τοὺς ῥυθμούς καὶ τὰ μέτρα). Je ne vois pas comment on peut en conclure qu'il s'agit d'un souffleur de théâtre, comme le voudraient les dictionnaires : certes, il n'est pas contestable que Plutarque parle bien d'acteurs, mais d'acteurs qui récitent un texte (ὑποκρίται) et non de chanteurs tragiques, qu'il aurait désignés par le terme τραγωδοί. Mais s'ils écoutent attentivement l'ὑποβολεύς, ce n'est pas pour pallier un éventuel trou de mémoire et retrouver leur *texte*, ou des *mots*; Plutarque parle expressément de rythmes et de mètres, c'est-à-dire de prononciation ou de diction, du grec probablement. Je serais donc tentée de voir dans ce personnage une sorte de maître de diction grecque, qui veille à ce que des acteurs, éventuellement non-Grecs, comprennent leur texte, le prononcent correctement c'est-à-dire sans accent, et respectent scrupuleusement la prosodie des vers si la pièce de théâtre qu'ils jouent est écrite dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle. Dans cette interprétation, il n'y a plus lieu de distinguer deux sens différents du terme, d'un côté « souffleur de théâtre » et de l'autre, « interprète », « traducteur » : dans tous les cas, l'ὑποβολεύς est donc un *répétiteur*, spécialiste de la langue grecque, qui traduit les textes, montre comment réciter en cadence et avec les intonations correctes des vers grecs, pour des acteurs qui ne sont pas Grecs, qu'ils soient Syriens, Égyptiens ou Romains. Naturellement, il n'intervient pas durant les représentations, mais avant que les acteurs ne se produisent devant le public.

Sa rétribution est de 4 drachmes. C'est le salaire de base, à ce qu'il semble, des artistes du rang qui n'ont pas le rôle prépondérant qu'ont les chefs de chœur ou les chefs de pupitre.

6) Avec le terme πρωταύλης, inusité dans les textes littéraires mais bien attesté dans les papyrus documentaires et connu aussi par quelques inscriptions, la nature du document s'éclaire notablement: ce papyrus n'est pas un état de dépenses effectuées à des artistes par un organisateur de spectacles, mais plutôt une répartition de cachets distribués après, ou prévus avant un

¹⁰ Le renvoi du Dictionnaire Bailly à Diogène Laërce I, 57 est inexact: le terme employé dans le passage est ὑποβολή.

spectacle. Comme en témoignent amplement les contrats d'engagements de troupes d'artistes et de musiciens, le πρωταύλης pouvait cumuler deux fonctions, artistique et administrative. Aulète, il était avant tout le *premier* (sans doute le meilleur ou le plus expérimenté) des aulètes de la συμφωνία, c'est-à-dire, dans les faits, son chef d'orchestre. Certaines compagnies dépendaient d'un impresario (προνοητής συμφωνίας), qui administrait l'ensemble et était seul habilité à négocier et à signer des contrats, sans aucunement se mêler de musique. Mais, lorsqu'il n'y avait pas d'impresario, c'était au πρωταύλης qu'incombaient ces responsabilités.

Sans être comparables aux 88 drachmes que nous avons supposé revenir au poète-compositeur, ses 20 drachmes constituent une rétribution élevée — et tout à fait justifiée : elle représente le quintuple du salaire de base des simples musiciens, choristes ou aulètes-percussionnistes, et plus du triple de ce que touche l'άρμοικός.

7) En admettant pour la ligne 7 la restitution ἀρμονικὸς θυ(μελικός), on dispose avec l'adjectif d'un élément décisif pour tenter de définir le rôle de ce musicien, désigné une fois de plus dans le papyrus par un terme aussi spécialisé qu'il est rare. Pour en faire un « *Musikexpert* », Giuseppino Azzarello invoquait un seul texte littéraire — encore un traité de Plutarque, le *De cohibenda ira* 456 A —, où Plutarque rappelle comment l'esclave Licinius, placé derrière Gaius Gracchus, porté à trop monter la voix, lui redonnait une note plus grave à l'aide d'une petite flûte (συρίγγιον) en ivoire, similaire à celui dont se servent les ἀρμονικοί, écrit-il, pour amener progressivement la voix de ton en ton les deux sens, grave et aigu. Il décrit ici les exercices d'assouplissement et d'échauffement de la voix que connaissent et pratiquent tous les professionnels de la voix: on monte de demi-ton en demi-ton, chaque note fondamentale étant donnée par un instrument, généralement le piano, puis on redescend, sans rien forcer, sur des syllabes à vocalisation variée (toutes les voyelles successivement ou combinées) pour éclaircir la diction en faisant travailler les lèvres et les muscles des joues. Les chanteurs solistes, eux, n'ont besoin de personne pour pratiquer leurs exercices, chacun choisissant ceux qui lui conviennent le mieux ou dont il ressent le besoin à un moment donné. C'est l'une des tâches, essentielle, dévolue au chef de chœur avant de commencer la répétition proprement dite. Mais, comme le montrent d'autres sources, littéraires et musicographiques, le rôle de l'ἀρμονικός ne se limite pas à l'échauffement vocal d'un chœur, loin de là¹¹. Dans son acception la plus courante, qui est aussi étymologique, le terme s'applique en effet à un spécialiste de la théorie musicale, ἀρμονική (sc. ἐπιστήμη ou τέχνη) ou τὰ ἀρμονικά. Dans les *Propos de Table* de Plutarque¹², Ammonios s'amuse que l'ἀρμονικός Ératon, connu pour excréter l'emploi des *chromatismes* irréguliers (irrégulier, j'y insiste) en musique, ait rempli son propre banquet de couronnes de toutes les nuances et de tous les tons. Selon Athénée, le célèbre cithariste athénien Stratonicos fut le premier à dispenser, dans le dernier tiers du IV^e siècle avant notre ère, un enseignement d'harmonique à ses élèves instrumentistes et à établir à leur intention, un διάγραμμα, qu'il faut identifier comme une table de notation : πρῶτος μαθητὰς τῶν ἀρμονικῶν ἔλαβε καὶ διάγραμμα συνεστήσατο.¹³ Il ressort des textes littéraires¹⁴ que l'ἀρμονικός était un homme de l'art, plus théoricien que praticien. Ce n'était pas, en tout cas, un concertiste. La difficulté est de comprendre le rôle assigné à un professionnel du solfège dans le document financier qui nous intéresse, surtout avec la précision θυ(μελικός). Jamais le mot ne se lit dans les contrats d'engagement de troupes de musiciens. Qu'il ait fait travailler un chœur ne fait aucun doute. En quoi consistait son rôle ? On ne saurait raisonnablement envisager qu'un chœur thymélique, d'hommes ou d'enfants, qui chantait des *cantica* ou des dithyrambes, ait reçu un enseignement solfégique, fût-il rudimentaire, et encore moins qu'un orchestre ait employé à plein temps et salarié un *harmonicien*. Si le premier cité des témoignages de Plutarque est à prendre à la lettre, alors, il faut supposer que l'expression ἀρμονικὸς θυ(μελικός) se substitue ici aux termes, bien plus courants

¹¹ Ordinairement, c'était un φωνασκός qui se chargeait de faire travailler leur voix aux acteurs,

pour ne pas dire normalement attendus, de χοροδιδάσκαλος ou de διδάσκαλος τοῦ θυμελικοῦ χοροῦ. Aussi est-on dans l'obligation de lui assigner, outre l'éventuelle fonction de chef de chœur thymélique, une autre, plus technique, qui a le mérite de ne pas laisser de côté la spécificité du mot, de spécialiste de la notation musicale, comme nous invite directement Athénée. C'était un lecteur de partitions, dont les signes mélodiques et rythmiques, comme on le sait, n'étaient lisibles qu'à un petit nombre de musiciens qu'on pourrait appeler *solfégistes*. Les autres n'employaient pour solfier qu'un système d'écriture plutôt sommaire, une solmisation syllabique¹⁵. Il était indispensable qu'on leur fasse apprendre d'oreille toutes les œuvres qu'ils devaient chanter. Tel Stratonicos, cet ἀρμονικός s'aidait peut-être d'un instrument à cordes, une cithare, pour faire entendre aux choreutes les partitions qu'ils ne connaissaient pas. Les compositeurs eux-mêmes ne maîtrisaient généralement pas la notation savante et devaient recourir aux services de notateurs professionnels (qui ne composaient pas eux-mêmes), qui écrivaient sous leur dictée. Comme nous avons cru reconnaître à la ligne 2 un [μελο]ποιοῦς ou un poète-compositeur — de tragédie, de comédie ou de dithyrambe — il est tentant de faire le lien avec l'énigmatique ἀρμονικός. A la fois théoricien ultra-spécialisé et praticien de la musique, capable d'apprendre une partition nouvelle aux choreutes, il aurait noté la musique au fur et à mesure qu'elle était composée et l'aurait fait travailler au chœur thymélique. Voilà qui nous conduirait à préférer voir dans ledit compositeur plutôt un διθυραμβοποιός qu'un dramaturge. En tout cas, cela donnerait au papyrus de Cologne, dont nous soulignons plus haut l'apparent désordre, une vraie cohérence. Ce serait en effet une sorte de devis pour la composition, la production et l'interprétation publique d'une œuvre thymélique originale, qui nécessitait donc l'intervention de tous les musiciens ou techniciens mentionnés, à commencer par l'ὑποβολεῦς sans qui nos chanteurs παλλῆατοι les moins familiers de la langue grecque auraient écorché les vers dithyrambiques, que la sophistication du vocabulaire, la complexité métrique et rythmique, et les fioritures vocales rendaient extrêmement difficile à mémoriser et à chanter.

8) L'abandon de la lecture d'Azzarello σκλημιόλω (lecture laborieusement établie au prix d'un *lambdacisme*) au profit de σκαηρικῶ élimine de la liste d'artistes la mention d'un accessoire, cette « petite boîte » à 36 ou, si on veut lire μη, 48 drachmes, dont la présence était, il faut bien le dire, particulièrement incongrue. Dans l'interprétation donnée ci-dessus au terme ἀρμονικός, la

aux citharèdes, aux orateurs et aux hérauts, chaque discipline requérant des performances particulières.

¹² III, 1, 1, 645 D.

¹³ *Deipnosophistes* VIII 352 C (= fr. 32 Wehrli de Phainias le Péripatéticien).

¹⁴ Aux deux évoqués ici s'ajoutent encore deux autres passages des *Propos de Table* de Plutarque, I, 4, 620 F et III, 9, 1, 657 A, où l'*harmonikos* s'occupe d'accorder les cordes selon de justes proportions (tierce, quarte et quinte), et *De la tranquillité de l'âme*, § 15, 474 B.

¹⁵ Sur ce système et ses usages dans la pratique courante, voyez « Un nouveau document musical », *BCH* 108 (1984), pp. 99-109.

distinction qu'établit désormais le papyrus entre le σκαηνικός et les παλλιᾶτοι est toute naturelle. Elle correspond à la nette différenciation, traditionnelle, hiérarchique, entre les musiciens de l' ὀρχήστρα, le chœur des παλλιᾶτοι et les ποδάριοι, et un artiste soliste, qui évoluait sur l'estrade derrière laquelle était tendue la toile peinte de décor appelée σκηνή, solistes qu'on appelait par un léger raccourci οἱ ἀπὸ σκηνῆς ou, dans un latin qui est ici directement translittéré par σκαηνικός, les *scaenici* (sc. *artifices*). Les références abondent sur cette distinction. Avec le terme au singulier, σκαηνικός a toutes les chances de désigner un danseur de pantomime, discipline fort prisée des Romains comme des Égyptiens de l'époque impériale, et dont la Syrie s'était fait une spécialité réputée. Il est prévu pour ce danseur-acrobate une rétribution conséquente, de 48 drachmes, bien en accord avec les tarifs élevés pratiqués par la corporation, tant les bons pantomimes étaient recherchés.

9) C'est par les αὐληταί que se clôt la liste. De leur présence, on ne peut pas tirer de conclusion assurée sur le genre de spectacle auquel ils étaient appelés à participer, parce que leur rôle n'est pas spécifique : ils sont indispensables à toutes les festivités, théâtrales et musicales. A eux tous, ils reçoivent 80 drachmes, et leur rétribution, cela va de soi, est moindre que celle du πρωταύλης. Leur nombre est donc supérieur à quatre. S'ils étaient quatre, ils recevaient autant que le πρωταύλης, c'est-à-dire 20 drachmes, ce qui est impensable. On peut envisager d'autres possibilités: ou bien, en comptant que le πρωταύλης a droit (comme le veut la tradition) à double part, huit αὐληταί touchant chacun 10 drachmes, ou bien, en inversant les chiffres, 10 aulètes à 8 drachmes chacun. Dans les deux cas, l'effectif est suffisant pour former un petit orchestre à vent. Dernier cas de figure: en ne leur attribuant que le μίσθος de base de 4 drachmes, alors, on arrive à une formation particulièrement fournie, de 20 aulètes. La chose est indécidable.

Traduction

???	
[Au(x) ? ? ? ?	8? drachmes
Au compositeur	88 drachmes
Aux <i>palliati</i>	24 drachmes
Aux percussionnistes	52 drachmes
Au répétiteur	4 drachmes
A l'aulète-chef	20 drachmes
A l'harmonicien thymélique	8 drachmes
Au (pantomime) scénique	48 drachmes
Aux aulètes	80 drachmes

Soit un total de : 1692 drachmes

CONCLUSIONS

Des constatations faites au fil des dix entrées que comporte le papyrus, dont la lecture ou l'interprétation ont été partiellement corrigées ou retouchées, il apparaît que nous avons ici la dernière partie d'un document financier dont la nature et l'origine exactes restent à définir. A mon avis, il ne s'agit pas d'une liste de paiements effectués à des musiciens (on aurait alors donné leur nombre et/ou leur nom), mais plutôt d'un devis ou d'un budget prévisionnel des dépenses qu'occasionnerait la production (du moins la seule partie artistique) artistique complète d'un spectacle original, par une troupe d'artistes, comme l'indique l'usage du terme πρωταύλης. L'estimation couvre les rémunérations de tous les artistes qu'elle impliquerait, depuis la composition, l'écriture, et la notation musicale de l'œuvre musicale (dont nous avons cru pouvoir supposer que c'était une œuvre nouvelle en grec), jusqu'aux salaires de tous les artistes, choreutes et leur répétiteur de versification et de langue, en passant par les instrumentistes, aulètes et percussionnistes, auquel s'ajoute un soliste ἀπὸ σκηνῆς qui devait être un pantomime, accompagné par l'*aulos* et le *scabellum* des ποδάριοι, comme en témoigne le Περὶ ὀρχήσεως de Lucien, grand connaisseur en la matière. Les textes soulignent la passion des Romains pour ces cymbales aux sons clairs et pénétrants, qui présentaient l'avantage de laisser libres les deux mains de l'aulète, qui donnait à la fois la mélodie et le rythme. Son rôle était donc déterminant pour accompagner et soutenir les évolutions du pantomime soliste, avec lequel il formait un duo entraîné : à tout moment, il doit sentir les possibilités acrobatiques et techniques de son danseur et adapter son jeu à elles; si son *tempo* devient trop rapide ou trop lent, il conduit le pantomime à la chute ou à l'épuisement prématuré, pantomime « à la grecque », dont la vogue bat son plein au deuxième siècle, et dont des contrats d'engagement atteste la popularité en Egypte.

Dans la partie perdue du document figuraient les autres dépenses. Elles concernaient probablement la confection ou la location des costumes, le prix des couronnes, les accessoires de scène, les décors peints etc.. A qui était destiné le devis ? A en juger par l'utilisation systématique de termes peu courants dans les textes littéraires, et tous d'une grande précision technique (Plutarque connaît ὑποβολεύς, en homme que ses fonctions de grand-prêtre de Delphes amène à côtoyer les artistes), c'était un budget établi par des professionnels, à usage interne : il s'agit pour eux d'additionner les postes budgétaires, pour fournir la somme totale, avec ses éléments, producteurs désireux de financer le projet. Il est fort possible que plusieurs des rétributions listées n'aient pas concerné des membres permanents de la troupe, mais, pour ainsi dire, des collaborateurs recrutés pour l'occasion, sans qu'on puisse déterminer lesquels; néanmoins, le πρωταύλης, les αὐληταί, les ποδάριοι et les παλλιᾶτοι devaient appartenir à la συμφωνία. Le prix de revient total, de 1.692 drachmes, est élevé. Il montre en tout cas que le spectacle, dont l'occasion n'est pas connue, n'avait rien de chiche, et, avec les estimations d'effectif auxquelles

nous avons procédé, la seule partie qui subsiste impliquait l'intervention de vingt ou trente artistes au moins. Enfin, si l'on doit en croire la terminologie, qui distingue les musiciens thyméliques du σκαηικός, ce n'est pas dans une maison privée que devait se donner la (ou les) représentation(s), mais dans un théâtre, doté d'une *orchestra* et d'une σκήνη, ce qui laisserait à penser qu'il ne s'agissait pas d'une festivité privée.

Annie Bélis
Directeur de Recherches au CNRS
ENS / AOROC