

À travers

regards sur les objets archéologiques

les yeux du scribe

de la Préhistoire, du Proche-Orient et de l'Égypte



Depuis leurs premiers ouvrages
consacrés à l'Égypte ancienne,
les éditions Soleb ont élargi
leurs centres d'intérêt, agrandi
le champ de leurs publications
et se consacrent désormais
non seulement à l'Égypte
de toutes les époques,
mais également au Soudan
et à l'Éthiopie : nos ouvrages
parcourant l'axe naturel
de la vallée du Nil,
les « études d'égyptologie »
deviennent dès lors
« les nilotiques ».

Les anciennes publications
s'inscrivant clairement
dans le cadre de cette nouvelle
série, nous avons conservé
la numérotation des
« études d'égyptologie »
(ISSN 1639-3465).

version imprimée 35 euros

ISBN 978-2-35848-270-7 (Bleu autour)

diffusion Harmonia Mundi

ISBN 978-2-918157-71-7 (Soleb)

version numérique gratuite

ISBN 978-2-918157-72-4

<https://www.soleb.com/livres/>

À travers

regards sur les objets archéologiques

de la Préhistoire, du Proche-Orient et de l'Égypte

les yeux du scribe

recueil de textes dédiés à Évelyne Faivre-Martin

AssOciation
DE L'ÉCOLE DU LOUVRE



Ecole du Louvre
Palais du Louvre

Archéo-Nil

À travers

regards sur les objets archéologiques

de la Préhistoire, du Proche-Orient et de l'Égypte

les yeux du scribe

recueil de textes dédiés à Évelyne Faivre-Martin

sous la direction de Bénédicte Lhoyer et Yann Tristant

Que toutes les personnes dont le généreux concours a permis le bon déroulement des journées dédiées à Évelyne Faivre-Martin, ainsi que la réalisation de cet ouvrage, trouvent ici l'expression de notre profonde et sincère reconnaissance.

Nous souhaitons en premier lieu remercier l'École du Louvre, et tout particulièrement sa directrice Claire Barbillon, pour avoir accueilli dans ses locaux les deux journées d'étude dédiées à Évelyne Faivre-Martin. La confiance et l'enthousiasme d'Isabelle Bador, Françoise Blanc, Bertrand Meyrat et Anne Ritz-Guilbert nous ont accompagnés et soutenus à chaque étape de ce projet.

Nous adressons également nos remerciements les plus sincères à l'Association de l'École du Louvre, représentée par Jannic Durand, pour son soutien moral et financier ; à l'association Archéo-Nil, représentée par Marie-Noël Bellessort, Dominique Farout, Chloé Girardi, Alice Leplongeon, Laëtitia Maggio, Jane Maurisson et Béatrix Midant-Reynes ; et aux généreuses donatrices qui ont soutenu le projet : Isabelle Bador, Aline Barbier, Sonia Brunel, Françoise Courcel, Vanessa Desclaux, Hélène de Givry, Laurence Papouchado, Florence Saragoza, Émeline Thibert et Ghislaine Zimmerle.

Ce projet a bénéficié du parrainage du musée d'Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye, représenté par sa directrice Rose-Marie Mousseaux, ainsi que du musée du Louvre. Nous remercions plus particulièrement Vincent Rondot pour le département des Antiquités égyptiennes, Ariane Thomas pour le département des Antiquités orientales, et Maximilien Durand pour le département des Arts de Byzance et des chrétientés en Orient.

Plusieurs collègues ont accepté, avec une remarquable générosité, de faire partie du comité scientifique de ce projet. Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés pour leur disponibilité et la richesse de leur expertise : Christophe Barbotin (musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes), Vincent Blanchard (musée du Louvre, département des Antiquités orientales), Marc Étienne (musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes), Dominique Farout (Archéo-Nil, École du Louvre), Hélène Guichard (musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes), Fanny Hamonic (musée d'Archéologie nationale), Frédérique Leseur (École du Louvre), Christine Lorre (musée d'Archéologie nationale) et Daniel Soulié (musée du Louvre).

Nos remerciements s'adressent également aux intervenants des journées d'étude, dont tous n'ont pas nécessairement pu contribuer par un article à ce volume, mais dont les communications ont nourri et enrichi la réflexion collective : Christophe Barbotin, Sandrine Bernardeau,

Salomé Blœdé, Hélène Bouillon, Yoann Bourg, Marie-Astrid Calmettes, Gabrielle Charrak, Véronique Demonge, Marie Diagne, Marc Étienne, Dominique Farout, Franck de Frias, Francis Joannès, Inès Khazri, El Sayed Ahmed Mahfouz, Miral Mahmoud Kamel, Pascal Mongne, Thomas Lebée, Léa Legoux, Cathy Loiseau, Anne-Hélène Perrot, Renaud Pietri et Karine Robé Ramette. Quatre étudiantes ont aussi aidé bénévolement au bon déroulement de ces journées : un grand merci à Célia Auréjac, Marion Clément, Zoé Leroux et Jane Maurisson.

Nous souhaitons enfin remercier tout particulièrement Xavier et Étienne Faivre pour la confiance qu'ils nous ont accordée dans la réalisation de ce projet, qui les touche aussi de manière très personnelle.

Ce livre n'aurait pu voir le jour sans l'engagement exceptionnel d'Olivier Cabon, pour les éditions Soleb, dont l'enthousiasme pour ce projet, allié à la qualité de son investissement à la fois éditorial et humain, a été déterminant. Qu'il trouve en ces lignes l'expression de notre reconnaissance la plus amicale et fidèle ■

Bénédicte Lhoyer et Yann Tristant

remerciements	
Bénédicte Lhoyer et Yann Tristant	4
Les yeux du scribe introduction	
Bénédicte Lhoyer et Yann Tristant	8
éclairer, révéler, aimer	15
« Une vie au Louvre »	
Xavier Faivre et Étienne Faivre	16
Le Petit Chinois	
Véronique Demonge et Pascal Mongne	20
Jeudi 23 septembre 2004, neuf heures quinze	
Bénédicte Lhoyer	24
Évelyne Faivre-Martin et la Réunion des musées nationaux	
Sandrine Bernardeau	29
regarder, décrypter, déchiffrer	41
Un nouveau fils de Rêdjedef?	
Dominique Farout et Yann Tristant	42
Le bloc de Nebnefer ou comment lire un document atypique?	
Marie-Astrid Calmettes	68
Les vies multiples de la statue de la mère de Ramsès II	
Dominique Farout	90
La « Mission Daux » (1862-1867)	
et la collection de céramique punique d'Hadrumète	
Inès Khazri	118
observer, décrire, déduire	143
Les petits secrets du scribe royal Ramosé	
Christophe Barbotin	144

Les sistres à figure de Bès: une connotation funéraire? Regard sur des objets sans contexte Salomé Bløedé	156
L'animal hybride dans l'art égyptien: de la nature aux représentations divines Yoann Bourg	182
À propos des plateaux d'offrandes découverts dans la nécropole thébaine Anne-Hélène Perrot	202
considérer, interpréter, analyser	231
Chabas, Mariette et la question de l'«âge de pierre» égyptien Thomas Lebée	232
Comment interpréter un horoscope babylonien? Francis Joannès	252
Influence culturelle <i>versus</i> transculturalité: réévaluer la place de l'art égyptien en Méditerranée orientale à l'Âge du Bronze Hélène Bouillon	266
Avant Panofsky: de la forme symbolique à l'aspective Gabrielle Charrak	284
faire voir, admirer, transmettre	303
Regard(s) sur des collections antiques isolées Franck de Frias	304
Regard psychanalytique sur notre rapport à l'objet archéologique Cathy Loiseau	322
Les vases prédynastiques du collège Al-Salam à Assiout El-Sayed Mahfouz et Miral Mahmoud	336
liste des abréviations	360
les auteurs	364

Les yeux du scribe

Bénédicte Lhoyer et Yann Tristant

«(Si) tu es devenu un expert en paroles, [tu] deviendras fort.

En effet, c'est la force du roi que sa langue (car) les mots sont plus puissants que n'importe quel combat.¹ » Enseignement de Mérikarê, v. 2160-2055 av. J.-C.

Dans ce texte préservé sur plusieurs fragments de papyrus de la XVIII^e dynastie (v. 1550-1295 av. J.-C.), un roi égyptien de la Première Période intermédiaire (IX^e ou X^e dynastie, v. 2160-2055 av. J.-C.) donne des conseils de sagesse à son fils sur la manière de bien régner :

« On ne peut surprendre l'ingénieur ! [Tu t'assois] sur une natte (?). C'est [un rempart] pour les magistrats qu'un homme sage (car) ne peuvent l'attaquer ceux qui savent qu'il s'informe (et) une injustice ne peut survenir dans son voisinage : la vérité vient à lui (déjà) distillée comme les conseils des paroles des meilleurs des vénérables.

Surpasse tes pères (et) tes ancêtres ! Ce n'est qu'avec la connaissan[ce] que l'on atteint le suc[cès] ! Vois, (comme) leurs paroles sont restées dans les écrits, ouvre(-les) (afin) que tu puisses lire (et) que tu puisses obéir à la connaissance (puisque) un homme ingénieux devient un homme instruit !² »

On lit ici une réflexion vieille de plusieurs milliers d'années sur le pouvoir de la parole, du savoir et de la sagesse, appliqués ici dans l'exercice du pouvoir royal et administratif. Ces mots auraient tout aussi bien pu être prononcés par Évelyne Faivre-Martin, pendant l'un de ses cours à l'École du Louvre. Elle connaissait bien ce texte et aurait pu l'utiliser — mais peut-être l'a-t-elle vraiment fait ? — pour encourager ses élèves, qu'elle adorait, avant leur examen de fin d'année, et leur rappeler l'importance de la connaissance.

Le présent ouvrage, tout comme les deux journées d'étude qui l'ont précédé, organisées à l'École du Louvre les 4 et 5 avril 2024, veut rendre hommage à celle qui a inspiré plusieurs générations d'étudiants, certains devenus chercheurs ou enseignants aujourd'hui, de curieux et de passionnés venus l'écouter lors des visites-conférences qu'elle donnait au musée du Louvre puis à la Réunion des musées nationaux, ou lors de ses cours à l'École du Louvre.

À l'aise aussi bien dans l'étude de l'art de la Préhistoire que dans celles de l'égyptologie et de l'archéologie du Proche-Orient, Évelyne Faivre-Martin invitait ses étudiants à cultiver un regard personnel, attentif et exigeant. Observer minutieusement, décrire avec précision, s'attacher aux moindres détails afin, en définitif, de laisser l'œuvre s'exprimer : telle était la démarche qu'elle transmettait. Elle encourageait par ailleurs la curiosité intellectuelle et l'établissement de passerelles entre les civilisations anciennes, mettant en résonance règnes, motifs et textes dans une perspective résolument ouverte et dialogique. Conférencière au musée du Louvre, puis responsable des conférenciers à la Réunion des musées nationaux, Évelyne enseigna également la médiation culturelle en master à l'École du Louvre. Son expérience du terrain, alliée à une remarquable aptitude à guider et à fédérer un groupe au sein des salles du musée, constitua un atout précieux pour la formation de futurs professionnels du monde culturel.

1 CARRIER 2013, p. 289.

2 Idem, ibidem.

Les contributions réunies ici entendent lui rendre hommage en rassemblant ses quatre domaines de prédilection — la Préhistoire, le Proche-Orient ancien, l'Égypte et la médiation culturelle — autour d'un fil conducteur commun : la réflexion sur le regard. Ce regard est à la fois celui d'Évelyne, et celui qu'elle portait sur les collections muséales, le regard du chercheur sur un objet mais aussi celui — changeant — d'une société, d'un archéologue, d'un spectateur, d'un conférencier, voire le regard de l'œuvre elle-même. Ces articles contribuent ainsi à mettre en lumière les discours qui naissent de ces différents regards et qui nous aident à appréhender le passé à la lumière du présent. Ils sont classés suivant cinq thèmes liés au regard : « éclairer, révéler, aimer », « regarder, décrypter, déchiffrer », « observer, décrire, déduire », « considérer, interpréter, analyser » et « faire voir, admirer, transmettre ».

Le premier de ces thèmes (« éclairer, révéler, aimer ») regroupe trois contributions, toutes intimement et tendrement liées à la mémoire d'Évelyne. C'est d'abord le souvenir d'un petit personnage en plastique, l'objet sans doute le plus récent évoqué dans ce livre, qui permet à Véronique Demonge et Pascal Mongne d'évoquer avec délicatesse l'histoire du « Petit Chinois », une figurine facétieuse devenue le symbole d'une amitié d'enfance. Compagnon secret des années de lycée puis souvenir réactivé lors des adieux à Évelyne, il incarne l'espièglerie, la complicité et la fidélité d'un lien demeuré vivant au fil du temps.

Le deuxième texte relate ensuite la rencontre inoubliable de Bénédicte Lhoyer avec celle qu'elle accompagnera ensuite dans les salles du Louvre puis sur les rives du Nil. Il rend hommage à une professeure passionnée et exigeante de l'École du Louvre, dont le charisme et la pédagogie ont profondément marqué des milliers d'étudiants. À travers ses souvenirs de cours, de voyages et de rencontres, l'autrice souligne l'impact humain et intellectuel durable de cette figure emblématique de l'égyptologie, disparue trop tôt mais restée vivante dans la mémoire de tous.

Le dernier article de cette thématique retrace la carrière remarquable d'Évelyne Faivre-Martin à la Réunion des musées nationaux, où elle œuvra pendant trente ans comme conférencière, pédagogue, manager et actrice majeure de la médiation culturelle. Sandrine Bernardeau souligne son érudition, son engagement humain et syndical, son humour et l'empreinte durable qu'elle a laissée sur ses collègues, les publics et les institutions culturelles.

De la première idée qui jaillit devant l'objet qui sort de terre à une étude plus poussée qui prend en compte tous les détails et qui le replace dans son contexte, le regard reste le premier sens mobilisé par tout chercheur. Quel regard pose-t-on sur un objet antique ? Quelle grille de lecture utilise-t-on pour faire parler cet objet et comment arrive-t-on à révéler ce qu'il a à nous dire ? Le deuxième thème, « regarder, décrypter, déchiffrer », questionne les types de regard posé sur un objet archéologique et propose de mettre en lumière les chemins qui mènent à sa compréhension.

Le premier article, rédigé par Dominique Farout et Yann Tristant, analyse en détail la statue du prince Itysen récemment découverte à Abou Rawach, au nord des pyramides de Giza, en appliquant rigoureusement la méthode descriptive et déductive de l'École du Louvre. Le croisement des critères stylistiques, titulaires et techniques conduit à identifier Itysen comme un fils royal jusque-là inconnu, très probablement lié au règne de Rêdjedef, illustrant à la fois l'excellence de la sculpture de la IV^e dynastie et la solidité de la méthode d'attribution.

à travers les yeux
du scribe

IO

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Un bloc sculpté exceptionnel appartenant à Nebnefer, conservé à Kom Ombo (Haute Égypte), présente quant à lui un programme figuratif complexe associant sculptures en ronde-bosse, reliefs et inscriptions. À partir de l'exemple de ce monument retrouvé hors contexte, Marie-Astrid Calmettes nous invite à repenser les modes de classification et à envisager les objets égyptiens comme des systèmes de signes fondés sur le regard et l'efficiace symbolique.

L'étude d'Inès Khazri s'intéresse à la « mission Daux », organisée à Hadrumète (Tunisie) pour documenter la campagne africaine de Jules César. Auguste Daux rapporta au milieu du XIX^e siècle une importante collection de céramiques puniques et romaines. Rapidement dispersée dans les musées français et privée de son contexte, cette collection est longtemps demeurée méconnue. Grâce au récolement et à une relecture typologique, elle peut aujourd'hui être reconstituée et interprétée comme un témoignage majeur du faciès céramique néopunique tardif.

Au troisième thème du volume, « observer, décrire, déduire », correspond l'idée que la description d'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, répond à une méthodologie précise et un ordre logique qui s'est mis en place progressivement au gré de la constitution des disciplines. Les quatre articles de cette section s'attachent à cet aspect particulier de l'étude d'une œuvre, à savoir l'ordre des éléments à décrire, les mots de vocabulaire à adapter et la mise en relation des œuvres entre elles — des regards croisés — afin d'en tirer des conclusions.

La contribution de Christophe Barbotin rend ainsi hommage à Évelyne en illustrant, à partir de deux statues de Ramosé, la nécessité d'abandonner les réflexes interprétatifs modernes pour comprendre les objets égyptiens selon leur logique propre. En mobilisant la pensée aspective et la grammaire hiéroglyphique, l'auteur montre que ces sculptures transposent en volume des formules rituelles du *Livre des Morts* et du culte royal. L'analyse démontre que seule une méthode rigoureuse, attentive à la disposition concrète des images et des textes, permet de « faire parler » les objets égyptiens.

L'article de Salomé Blœdé propose de son côté une étude inédite des sistres à figure de Bès, en replaçant cet instrument singulier dans le réseau complexe des croyances égyptiennes liées à la musique, à la protection et aux rites de passage. Après avoir envisagé leur usage dans les cultes isiaques et liés à la naissance du dieu enfant, l'autrice avance l'hypothèse d'une fonction funéraire, fondée sur l'iconographie (lions, lotus, anatidés) et les liens de Bès avec la mort et la renaissance. L'analyse montre ainsi comment ces objets, mal documentés archéologiquement, peuvent être éclairés par une lecture fine des images et des symboles.

Yoann Bourg a choisi, quant à lui, d'analyser la manière dont les artistes égyptiens ont recomposé les formes du crocodile et de l'hippopotame dans les représentations hybrides, en particulier celles de Taouret, Sobek et de la Dévoreuse (Ammit). En confrontant les modèles animaliers aux œuvres, il met en évidence une grande porosité formelle, faite de modulations anatomiques, de jeux de proportions et de motifs évocateurs. Cette approche montre que les hybrides ne se réduisent pas à des assemblages fixes, mais relèvent d'un processus créatif souple et inventif, fondé sur la transformation progressive des formes.

Le dernier article de la thématique propose une relecture des plateaux d'offrandes en terre cuite découverts dans la nécropole thébaine, en les distinguant des maisons d'âmes et en examinant leur évolution formelle et leur contexte archéologique. À partir d'un corpus renouvelé,

notamment celui d'une tombe du Ramesseum, Anne-Hélène Perrot met en évidence une datation relative fondée sur les formes et suggère que ces objets participaient à un culte funéraire privé et familial, pratiqué de manière répétée par les vivants. Cette interprétation replace les plateaux au cœur de pratiques cultuelles actives, plutôt que comme de simples substituts « pauvres » des tables d'offrandes en pierre.

Poser le regard sur un objet d'une autre civilisation peut entraîner la mise en place d'un discours parfois éloigné de la réalité, provoquant réinterprétations fautives, relectures problématiques voire idéologiques. Au contraire, la mise à distance et la conjonction de différentes sources citées et analysées permettent de mieux cerner l'histoire et l'usage d'une œuvre ancienne. Le thème « considérer, interpréter, analyser » se penche sur les méthodes, la documentation et les enjeux qui entourent certains objets dans l'histoire de nos disciplines.

En analysant les écrits et la correspondance de François Chabas et d'Auguste Mariette concernant la découverte de silex taillés en Égypte à partir de 1869, Thomas Lebée retrace les premiers débats sur l'existence d'un « âge de pierre » en Égypte. Il montre que le scepticisme des savants reposait avant tout sur des exigences méthodologiques (stratigraphie, datation, fiabilité des preuves) plutôt que sur un rejet de principe de la Préhistoire égyptienne. L'étude met ainsi en lumière un moment fondateur dans l'élaboration des méthodes de l'égyptologie et le rôle du musée comme espace de démonstration scientifique.

Francis Joannès montre, dans son étude du plus ancien horoscope babylonien connu, comment les lettrés babyloniens ont élaboré une nouvelle forme de documentation astrologique fondée sur l'astronomie calculée et le zodiaque. Son analyse replace cet objet dans son contexte archivistique, savant et social, révélant une mutation majeure : le passage d'une science astronomique au service du pouvoir royal à une astrologie individualisée, destinée aux particuliers. L'horoscope apparaît ainsi comme le produit d'un savoir scientifique en voie d'autonomisation au sein des élites lettrées de la Babylonie achéménide.

À travers l'étude de la culture matérielle du Bronze Moyen et Récent, la contribution d'Hélène Bouillon remet en question la notion d'« influence égyptienne » unilatérale au profit du concept de transculturalité, fondé sur des échanges réciproques entre l'Égypte, le Proche-Orient et le monde égéen. En analysant notamment coiffures, vaisselle de luxe et figures hybrides comme le griffon, l'autrice montre que nombre de formes dites « égyptisantes » trouvent en réalité leur origine dans des traditions orientales ou mixtes. Cette approche propose une vision plus équilibrée et dynamique des interactions culturelles en Méditerranée orientale à l'Âge du Bronze.

L'article rédigé par Gabrielle Charrak retrace la généalogie théorique de la notion d'aspective, élaborée par Heinrich Schäfer et Emma Brunner-Traut, en la replaçant dans le contexte de la philosophie des formes symboliques et en amont de Panofsky. Il montre que l'aspective constitue un cadre philosophique autonome permettant de penser l'art égyptien à partir de ses propres conditions de perception, de temps et d'espace. L'étude souligne ainsi la portée critique et herméneutique de ce concept, à la croisée de l'histoire de l'art, de l'égyptologie et de la philosophie.

à travers les yeux
du scribe

12

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Une fois entré dans une vitrine, un objet archéologique change de statut. Il peut devenir inaliénable, un témoin précieux d'un passé révolu, une œuvre d'art et non plus un objet usuel, il change de discours. Le cinquième et dernier thème de ce volume, « faire voir, admirer, transmettre », souhaite aborder la question de la médiation qui redonne une voix à l'œuvre : quels regards se portent aujourd'hui sur les objets ? Quelles notions, fantasmes ou enjeux se mêlent aux regards des visiteurs de musées ? Comment faire voir ce qui relève parfois de l'indicible ou du complexe ?

L'article proposé par Franck de Frias interroge la place des collections antiques isolées dans les musées territoriaux en montrant que leur compréhension dépend du regard historiquement et culturellement construit que l'on porte sur elles. À partir d'exemples concrets (Belfort, Cambrai), il démontre que ces ensembles constituent des sources précieuses pour l'histoire des institutions, des disciplines et des pratiques de collectionnisme. L'auteur plaide ainsi pour une muséographie réflexive, faisant de ces objets des outils pédagogiques pour penser la fabrique du regard et du discours muséal.

Une lecture psychanalytique de notre rapport aux objets archéologiques, envisagés comme des supports de projections narcissiques, révèle des angoisses collectives liées à la perte, à la finitude et à la mort. C'est ce que Cathy Loiseau évoque à travers les concepts de vulnérabilité, de fétichisation et de restauration. Elle montre que la conservation-restauration agit aussi comme une réparation symbolique du narcissisme, et que la médiation culturelle apparaît comme essentielle pour transformer cette vulnérabilité en transmission de sens et de filiation entre les générations.

Ce recueil d'articles se termine par la réévaluation scientifique et muséographique de dix vases prédynastiques (Nagada II-III) conservés au musée du collège Al-Salam à Assiout, longtemps mal datés et mal exposés. Grâce à une étude typologique et comparative approfondie, El-Sayed Mahfouz et Miral Mahmoud précisent leur chronologie, leurs décors et leurs parallèles, tout en reconstituant leur contexte historique de dispersion. Ils formulent enfin des recommandations concrètes de conservation et de mise en valeur, soulignant le rôle pédagogique et patrimonial des collections régionales.

Ainsi, de page en page, ce volume nous rappelle que regarder n'est jamais un acte neutre : c'est une pratique exigeante, fondée sur l'attention, la connaissance et la responsabilité, par laquelle le chercheur, à l'image du scribe, transforme l'observation en pensée, et la pensée en héritage pour ceux qui viendront après.

« Donne ton amour au pays entier. C'est celui qui a une bonne réputation que l'on évoque des années plus tard. Tu seras qualifié de "Celui qui a mis fin à un temps de malheur" par ceux qui sont venus après dans ma maison Khéty en se projetant vers ce qui est arrivé aujourd'hui. Vois, je t'ai dit une chose utile au fond de moi ! Agis donc en ayant confiance dans ton regard ! »

bibliographie

CARRIER 2013

Cl. Carrier, *Anthologie des écrits de l'Égypte ancienne*, Paris, 2013, p. 289.

éclairer, révéler, aimer

« Une vie au Louvre »

Xavier Faivre

Étienne Faivre

«**Je voudrais tout d'abord remercier** les organisateurs de ces journées autour d'Évelyne, en particulier Bénédicte Lhoyer et Yann Tristant, ses anciens étudiants, la direction de l'École du Louvre, en la personne de Claire Barbillon, qui nous reçoit dans ce cadre prestigieux, ses collaborateurs, ceux qui y ont pris part, à divers titres, ainsi que tous les intervenants, et enfin toutes les personnes qui se sont déplacées aujourd'hui. Étienne et moi-même en sommes très touchés. Évelyne s'en trouverait très honorée.

C'est en tant que celui qui l'a connue pendant quarante ans et côtoyée quotidiennement pendant trente-quatre années de vie commune, que je veux rappeler — mais ce n'est un secret pour personne — combien la vie professionnelle d'Évelyne est associée au musée du Louvre et à son école. C'est là que nous nous sommes connus à vingt ans, étudiants, c'est là qu'elle a fait ses premiers pas comme conférencière, chargée de visites-conférences pour les élèves de l'École du Louvre : cette époque me rappelle, alors que je faisais mon service militaire au ministère de l'armée, que je pouvais commencer de suivre une de ses visites au Louvre vers 13 heures — on rentrait alors au Louvre comme on voulait —, traverser la Seine, devant la gare d'Orsay encore en travaux (pour devenir le grand musée que l'on connaît), et recommencer mon service à 14 heures, rue Saint-Dominique. Mais ce créneau était la plupart du temps, ainsi que beaucoup d'autres, occupé à reprendre ensemble des cours de muséologie, qu'elle avait pris au carbone à mon intention ; ce qui m'a permis, grâce à sa méthode et à sa constance (et aussi à mon travail, tout de même), d'obtenir avec succès le diplôme en fin d'année.

Si elle a eu le titre de conférencière des musées nationaux, major de sa promotion en 1988, je me souviens, dès cette période, de beaucoup de dons de temps bénévole, parfois des après-midi entières, consacrées à des groupes ou à des personnes privées, pour les aider à préparer leur examen ou à connaître les œuvres des départements d'antiquités égyptiennes et orientales principalement, voire d'autres départements en fonction de la demande. Don d'elle-même aussi lors de son enseignement à l'École du Louvre où elle a formé des générations d'étudiants (qu'elle évoquait souvent en les appelant « mes petits chéris »), toujours avec enthousiasme et bienveillance. Elle reconnaissait — et j'en suis témoin puisque nous suivions le même enseignement — sa dette envers Mme Anne-Marie Loyrette, alors chargée de travaux dirigés, dont la méthode, fondée sur le regard, l'analyse rigoureuse des œuvres et les critères de datations, l'a toujours inspirée dans son enseignement.

Cet enseignement d'égyptologie, elle l'a poursuivi à l'institut Khéops, pendant de nombreuses années, où elle a de plus contribué à y introduire l'Orient ancien, et lors de voyages en Égypte, qu'elle connaissait bien et chérissait, organisés pour ses étudiants ou divers publics.

Elle a toujours été passionnée par la médiation culturelle, multiforme et destinée à tous types de publics, jeunes et seniors, étudiants et auditeurs, cours de synthèse, travaux dirigés devant les œuvres, ateliers (qu'elle avait parfois créés), et une fois encore je suis témoin que, jusqu'au bout, alors qu'elle était déjà alitée, elle continuait à suivre ses masters de médiation, en échangeant des conseils par courriels. L'injustice est que la maladie l'a frappée en ce qui était son instrument de travail, la privant de cette médiation orale qu'elle aimait tant et, le mal progressant, de la possibilité de se faire comprendre oralement, ce qui ajoutait à une souffrance physique, une souffrance psychologique. Mais il est à préciser que c'est grâce à l'insistance de ses étudiants et au soutien bienveillant de la direction de l'École du Louvre qu'elle a pu maintenir ses cours pendant un certain temps, ce qui a été pour elle d'un grand réconfort.

Cela n'avait pas entamé son énergie, qu'elle a démontrée lors de sa reconversion en tant que manager des conférenciers du Louvre en 2009, puis, en dernier lieu, à la direction scientifique de la Réunion des musées nationaux Grand Palais (RMNGP). En toute chose, elle toujours su se réinventer.

Enfin, pour ce parcours voué à la transmission, elle, qui était toujours restée modeste par éducation, a été très touchée de recevoir les palmes académiques, honorée aussi d'être nommée vice-présidente d'Archéo-Nil.

Pour conclure, alors que nos parcours personnels avaient pris des chemins autonomes, je lui ai souvent dit en rigolant : « Tu aurais pu écrire "Une vie au Louvre" », comme l'avait fait autrefois, quand nous étions étudiants, Madeleine Hours, ex-directrice du laboratoire des musées de France. Cette vie au Louvre, c'est un peu ce que traduisent ces deux journées d'hommage en ces lieux. Je vous en remercie ■ »

Remerciements formulés par Xavier Faivre, son époux,
à l'issue de la journée du 4 avril 2024,
en hommage à Évelyne Faivre-Martin

« J'ai accompagné maman au Louvre dès que j'ai su marcher. J'adorais aller dans le local où tous les conférenciers se rassemblaient dans l'attente de leurs conférences. Je les connaissais toutes et tous individuellement, ainsi que le personnel de l'accueil des groupes. J'y étais choyé. Toutes et tous étaient adorables avec moi.

Maman m'emmenait dans les salles et me faisait visiter les départements des Antiquités égyptiennes et orientales. J'ai connu très tôt le sphinx de Tanis, la crypte de l'Osiris, le code d'Hammurabi ou les taureaux de Khorsabad (fig. 1). Plusieurs de ses collègues m'emmenaient visiter d'autres départements : la Grèce, Rome, les peintures. Au Louvre, j'étais un peu chez moi. Je savais que maman enseignait dans une autre partie du palais, plus éloignée, à de jeunes étudiants, dont certains ont fait une belle carrière dans les musées ou en égyptologie.

Plus tard, lorsque maman était devenue manager des conférenciers du Louvre, elle m'emmenait parfois à la Réunion des musées nationaux Grand Palais (RMNGP) où elle avait son bureau. Là encore je connaissais ses proches collègues, très maternelles avec moi.

Cela m'a donné le goût des musées et particulièrement du Louvre où mes parents avaient, l'un et l'autre, une histoire dans le cadre de leurs études ou de leur travail et où ils ont laissé un peu d'eux-mêmes : à l'École du Louvre, aux Antiquités égyptiennes et orientales, ou encore dans les fossés du Louvre médiéval. J'y ai d'abord fait plusieurs stages, puis travaillé deux ans comme vacataire. C'est un peu une histoire de famille.

Maman était une personne tournée vers les autres, généreuse, enthousiaste, travailleuse, une personne connue au-delà du musée, solaire et bienveillante. C'est pour cela que tout le monde l'aimait. Je l'admirais pour tout ce qu'elle faisait. Elle me manque chaque jour ■ »

Étienne Faivre, son fils



fig. 1 *Lamassu* (taureaux ailés à tête humaine) et bas-reliefs du palais de Dur-Sharrukin (aujourd'hui Khorsabad en Irak), à l'est du fleuve Tigre, construit pour le roi assyrien Sargon II; musée du Louvre © Vania Teofilo, Wikimedia Commons.

Le Petit Chinois

Véronique Demonge et Pascal Mongne¹

¹ Véronique Demonge, amie d'enfance d'Évelyne Faivre-Martin, est comédienne et Pascal Mongne, son frère, est archéologue et historien de l'art américaniste. Depuis 2001, il enseigne à l'École du Louvre où il a créé le cours de spécialité « Arts des Amériques ». Tous deux sont restés très proches d'Évelyne jusqu'à la fin de sa vie.

La petite figurine en plastique jaune se dandine exagérément sur le verni. Il est vrai qu'il lui manque un pied, perdu depuis longtemps. Il faudrait lui en trouver un autre, mais ce n'est pas le moment et d'ailleurs cela n'a pas grande importance.

Elle se déplace doucement, avec beaucoup de précaution même, d'un bout à l'autre de la table : tantôt se dirigeant vers l'encrier puis vers la trousse des crayons, marquant le pas comme pour chercher son chemin. Elle avance de nouveau, chute, cachée cette fois sous la main qui la guide, réapparaissant cul par-dessus tête, pour se raviser et entreprendre le parcours inverse, avant de disparaître dans une manche ou une poche.

Bien que fort discrète, il lui arrive de parler. C'est alors une petite voix nasillarde que peuvent entendre les proches — les *initiés* devrait-on dire — marquée par un très fort accent asiatique que l'on doit supposer chinois. C'est en tous les cas l'identité affirmée du personnage, effectivement coiffé du chapeau conique et vêtu d'une tunique tout aussi caricaturale.

Le *Petit Chinois* — tel est son nom — est apparu il y a bien longtemps dans un lycée de Boulogne, aux portes de Paris, durant les cours de français ou de mathématiques, ou d'anglais, et probablement bien d'autres encore... Il avait été trouvé dans l'un de ces paquets de lessives bien connus à l'époque et appartenait à une jeune fille qui, pour faire rire sa meilleure amie, n'avait pas hésité à l'emporter en cours. Ainsi, bien des fois, et peut-être durant plusieurs années, il arpenta fort discrètement les tables de cours, au risque d'une punition ou, pire encore, de la confiscation.

Sachons cependant qu'il ne fut jamais découvert, habilement sous-trait aux yeux inquisiteurs des profs, pour resurgir dès que le danger s'était éloigné. Et puis les doutes ne se dirigeaient pas vers sa propriétaire, trop bonne élève pour être soupçonnée, mais vers la copine, moins assidue au travail peut-être, connue pour son attrait exubérant vers le théâtre et, surtout, incapable de contenir ses rires.

Et puis le temps est passé. Les deux amies ont poursuivi chacune leur chemin. La rieuse, Véronique, est devenue comédienne, et celle qui savait garder son sérieux a entrepris des études d'archéologie pour devenir égyptologue, au sein de l'École du Louvre : Évelyne Faivre-Martin, notre Évelyne. Mais les voies qui s'éloignent ne conduisent pas à l'oubli. Et tout au long de ces longues années, les deux amies d'enfance ne se perdront jamais de vue, se retrouvant aussi souvent que possible pour évoquer leur art : la scène pour l'une, le Nil pour l'autre.

Et le *Petit Chinois* dans tout cela, qu'est-il devenu ? Bien sûr, lui n'avait pas grandi et n'avait pas non plus vieilli. Alors, il avait regagné sa boîte et y sommeillait, sous la garde de la comédienne qui en avait reçu tutelle.



à travers les yeux
du scribe

22

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Il sortira de sa retraite en ce jour d'août 2018 au cimetière de Jonquières (non loin de Compiègne) pour rendre un dernier hommage à notre Évelyne, notre amie dont l'humour pince-sans-rire et le grand savoir, indissociables, avaient toujours donné à sa présence un charme indéfinissable. Cette fois, Véronique le présentait et lui laissa la parole.

Il siège depuis sur son bureau, toujours souriant, gardien d'une amitié liée par l'enfance, le rire et la complicité. Nul doute qu'il s'associe à nous pour ces quelques lignes ■



jeudi 23 septembre 2004,

Bénédicte Lhoyer

neuf heures quinze

École du Louvre

La première fois que j'ai vu Évelyne Faivre-Martin, nous étions le jeudi 23 septembre 2004 à 9 h 15. Si la date et l'heure se sont aussitôt gravées dans ma mémoire, c'est notamment parce que cette rencontre fut déterminante pour la suite, sans doute pour d'autres personnes de mon groupe également.

Ce matin-là marquait le début des cours au sein du musée du Louvre pour les « premières années », les fameux TDO (« travaux dirigés devant les œuvres ») qui font partie intégrante de l'ADN de l'École du Louvre. Notre classe d'une vingtaine d'étudiants, entre 18 et 50 ans, faisait le pied de grue à côté de la « Stèle des vautours » d'Eannatum, roi de Lagash, dans l'ancienne salle 1 du département des Antiquités orientales (aujourd'hui salle 236).

À l'heure précise, dans l'encadrement de la porte en marbre, apparut alors une dame imposante toute vêtue de noir. Elle avait les cheveux teints avec des reflets roux coiffés en carré long avec une frange droite, comme les dames de l'Ancien Empire apprendrai-je plus tard. Son maquillage, qui la faisait ressembler à une jolie poupée de porcelaine, faisait ressortir et briller ses yeux bleu-vert d'une rare intensité. Une écharpe colorée était jetée sur l'une de ses épaules, tenue en place par une broche dorée.

« Groupe n° 7 ? » lança-t-elle en nous embrassant du regard. Devant l'acquiescement général et les contorsions pour attraper cahiers et stylos dans nos sacs respectifs, elle ajouta en souriant en coin : « Vous êtes à moi. » Une fois l'appel expédié, elle se posta près d'une vitrine murale où s'alignaient fragments de poterie, figurines humaines schématiques et quelques vagues formes en pierre. Et elle se mit à parler.

Je souhaite à quiconque de rencontrer un jour une personne capable, en ouvrant simplement la bouche, de vous transporter subitement en arrière à travers l'espace et le temps. Évelyne avait clairement ce pouvoir, doublé d'un certain charisme qui nous faisait boire ses paroles. D'un coup, à 6000 ans d'écart, nous étions plongés dans le Natoufien au Levant, les cultures de Halaf et de Samarra en Mésopotamie, avant de finir par la Jordanie avec les premières figures humaines de grande taille en plâtre. Un cours de deux heures qui paraissait n'avoir duré que vingt minutes, si bien que nous étions tous restés avec nos stylos suspendus en l'air quelques secondes quand elle nous annonça que ce TDO était fini. Nous avions alors réalisé ce jour-là ce qu'était vraiment l'École du Louvre et ce qui allait être notre quotidien pendant des années : arpenter un univers de cultures où tout devenait compréhensible, où tout signe était lecture, où toute forme était sens.

Devant une telle *maestria*, j'avais choisi de m'inscrire dans ses travaux pratiques — il y avait deux professeurs en ce temps-là — celui du vendredi soir de 16 h 30 à 18 h 30. À l'époque, point de cours de TP dans une salle avec des diaporamas : tout se faisait dans le musée en trotinant derrière Évelyne qui alternait entre explications archéologiques, petites anecdotes

25
jeudi

23 septembre

2004, 9h15

historiques et analyses de critères de datation. Puis venait le temps des exposés où, avec méthode et logique, au doigt et à l'œil, elle nous apprit à décortiquer un objet pour en tirer le maximum, à se fier à son propre regard (maladroit au début il faut bien le dire) et à ne jamais s'arrêter à l'évidence.

Elle était exigeante mais juste, cassante parfois mais pour mieux nous remettre dans le droit chemin. Elle se faisait un devoir de nous dire les choses droit dans les yeux pour nous inciter à nous corriger et à nous perfectionner. Évelyne restait donc là, droite comme un piquet, la mine impassible mais l'œil brillant aux aguets, quand nous tremblions de peur à côté de la vitrine de notre objet à présenter. Il était impossible de feinter ou de tenter de lui jeter de la poudre aux yeux : elle était de celles qui ne se font jamais avoir. Passer sous silence un petit pan de l'étude de l'œuvre revenait à lui tendre une perche. La petite moue qui se dessinait alors sur ses lèvres colorées était annonciatrice d'un passage en règle sur le gril.

Gare à l'élève qui commençait son exposé par un détail ! Malheur à celui qui n'avait pas jeté un œil sur *le Vandier* ou *le Cherpion* ! La sentence était irrévocable et la correction impitoyable. Mais avec le recul et la maturité, je me rends compte à quel point cela nous a forgé le caractère et appris que la discipline, le travail et l'effort sont les conditions *sine qua non* pour réussir dans cette voie. À force de côtoyer cette pédagogue exceptionnelle, nous avons la sensation de bâtir des fondations solides pour faire face à n'importe quel examen. Finalement, nous l'aurions suivie les yeux fermés.

Au Louvre depuis 1981

Évelyne Faivre-Martin faisait partie du corps enseignant de l'École du Louvre depuis l'année 1981. Elle y était encore étudiante quand elle débuta les TDO en archéologie égyptienne, avant de prendre en charge ceux d'archéologie orientale et de méthodologie huit ans plus tard. C'est aussi en 1989 qu'elle devient chargée de cours des travaux pratiques de la spécialité égyptologie qu'elle ne quitta qu'en 2014. Entre 2002 et 2005, elle enseigna la partie consacrée au Nouvel Empire lors des « cours de synthèse » dévolus aux étudiants, avant de le prendre totalement en main de 2014 à 2018. Mais Évelyne s'occupait aussi d'une partie du Master Médiation dès 2013, en plus de séminaires pour les futurs conférenciers. Elle animait en sus des visites-conférences pour les auditeurs de l'École du Louvre, qui en gardent toujours aujourd'hui un vibrant souvenir.

M. Richard Chaby, qui suivit l'un de ces cycles de cours sur les hiéroglyphes en 2006, raconte : « Je me souviens qu'un jour, à la suite d'une remarque qu'elle avait faite et qui m'avait intéressé, je lui ai demandé si elle pouvait me donner un tiré à part de l'article où elle en faisait état. Étonnée, elle m'a répondu après un court silence : "Je vais même faire encore mieux." »

Au cours suivant, elle m'a remis dans une grande enveloppe un exemplaire de la revue *Égypte, Afrique & Orient* (le numéro 39 d'octobre 2005) où elle avait publié l'article intitulé "À propos du style ramesside et de la postérité amarnienne". J'avais beaucoup apprécié. » Évelyne avait aussi cette générosité de partager son savoir, quel que soit le support nécessaire.

Le « tableau de chasse » de ses interventions était impressionnant et son emploi du temps rivalisait parfois avec ceux des ministres en exercice. Cependant, elle trouvait toujours un moment pour discuter à la fin d'un cours ou quand on la croisait dans les couloirs. Elle gardait toujours un œil sur nous et sur le déroulé de nos études.

En Égypte avec les étudiants

C'est à partir de 2006 que reprirent les voyages en Égypte pour les étudiants, une demande qu'elle avait acceptée avec plaisir en nous concoctant un programme taillé sur mesure. Cette dizaine de jours d'octobre dans le sud du pays — où il fallait avoir bon pied bon œil tant nous devons crapahuter partout — fut l'occasion de mettre à l'épreuve nos jeunes connaissances en égyptologie. Il fallait nous voir, carnet en mains, suivre comme une meute de chiots une Évelyne intarissable dans le musée en plein air de Karnak. Ce fut aussi la découverte des jus de citron frais et le partage de ses souvenirs d'étudiante avec la monumentale Christiane Desroches-Noblecourt. Je me rappellerai aussi toujours de son refus obstiné de donner le poids de sa valise au comptoir d'*Egyptair* à l'aéroport de Louxor.

Puis en 2007, ce fut la Moyenne Égypte, où je la revois encore nous raconter les nomarques de Béni Hassan et pousser des cris d'orfraie à Hermopolis parce qu'on s'aventurait dans les hauts fourrés qui entouraient la basilique romaine. Nous n'avions alors pas froid aux yeux, malgré le danger évident de se retrouver nez à nez avec un nid de serpents.

C'était aussi, à Akhmîm, la démonstration de son savoir encyclopédique sur la datation des œuvres lorsque, face à un buste posé sur une banquette de briques, elle s'exclama triomphalement : « Toutânkhamon » ! À la vue de cette œuvre en bien mauvais état, martelée et craquelée de partout, nous nous étions tous regardés à la fois interloqués et admiratifs. Oui, appren-tis que nous étions, cela ne nous avait pas vraiment sauté aux yeux...

2008 devait être le voyage « spécial pyramides » avec un circuit entre Le Caire et Meïdoum, pour finir par Alexandrie. J'étais alors en Master 1 et accumulais les heures de baby-sitting pour économiser en vue de m'offrir cette excursion. Mais une fois arrivée à l'agence parisienne pour m'inscrire et verser les premières arrhes, catastrophe : le voyage était déjà plein ! Je me suis donc retrouvée sur liste d'attente, un nouveau coup dur à digérer pour cette année

27

jeudi

23 septembre

2004, 9h15

qui était particulièrement difficile. Je faisais déjà le deuil de cette opportunité quand, le 7 mai, un mail d'Évelyne me fit bondir de joie. « Bénédicte, avait-elle écrit, j'ai été très triste lorsque j'ai vu que vous étiez seulement sur la liste d'attente pour le voyage de la Toussaint... Alors j'ai dit à Laura (la dame de l'agence) que vous étiez la mascotte de mes voyages ! Et qu'il fallait vous inscrire en priorité, et je crois qu'elle l'a fait. Je m'en réjouis. À bientôt. Évelyne Faivre ».

Malheureusement, elle n'eût pas l'occasion de nous emmener voir les pyramides car ce fut quelques semaines plus tard qu'on lui diagnostiqua un cancer et qu'elle dû, à regret, se mettre en retrait le temps du traitement. Ce fut son acolyte de toujours, Dominique Farout, qui nous récupéra alors à la volée pour nous enseigner les beautés de la grammaire égyptienne sur les linteaux des mastabas.

Il fallut du temps pour qu'Évelyne puisse revenir enseigner à l'École du Louvre. Elle restait néanmoins en contact avec nous par mail ou via Dominique Farout qui nous donnait parfois quelques nouvelles en cours de hiéroglyphes. Elle revint nous voir lors des examens de juin, transformée par cette épreuve. Elle plaisantait en disant qu'elle avait retrouvé sa taille de guêpe mais que ses cheveux qui repoussaient la faisaient ressembler à un caniche. Son regard brillant, par contre, n'avait pas changé. Malgré ses difficultés à s'exprimer, elle continua à tenir le cours de synthèse auprès des étudiants. Elle dut néanmoins abandonner les conférences et les TDO au musée du Louvre qu'elle aimait tant afin de se concentrer sur son travail principal à la RMN.

L'annonce de son décès, le matin du 15 août, nous a tous frappés en plein cœur. Cinq jours plus tard, en l'église Saint-Eustache de Paris, sa famille, ses nombreux amis et la foule de ses anciens élèves avaient recouvert son cercueil de fleurs roses. C'était sa couleur. Six ans après sa disparition, les journées d'étude dédiées à Évelyne Faivre-Martin furent l'occasion de réunir à l'École du Louvre ses proches, collègues, amis et anciens élèves, mais aussi de faire découvrir à ceux qui ne l'ont pas connue l'impact qu'elle a pu avoir sur nombre de gens. Car la mémoire est persistante. Il me semble parfois, en marchant dans le département égyptien du musée du Louvre, sentir son parfum flotter dans l'air — *Un jardin sur le Nil*, d'Hermès — comme un sillage qu'elle aurait laissé juste en passant.

Mais c'est surtout au crépuscule, quand une douce lumière baigne la salle chronologique de l'Ancien Empire de l'aile Sully, que je retrouve le regard clair et intense d'Évelyne quand je plonge les yeux dans ceux du « scribe accroupi ».

Tel est le souvenir vivant que laisse cette femme inoubliable et remarquable, dont le nom résonnera encore et pendant longtemps entre les murs de ce musée qu'elle aimait tant. Merci donc, chère Évelyne, pour tout et bien plus encore ■

Évelyne Faivre-Martin

Sandrine Bernardeau

et la Réunion

GrandPalaisRmn, Paris

des musées nationaux

Collègue d'Évelyne Faivre-Martin depuis 1993 (fig. 1), j'ai eu la grande chance de travailler avec elle, de beaucoup apprendre à ses côtés et de devenir l'une de ses amies. À l'annonce de son décès survenu le 14 août 2018, de très nombreux témoignages sont parvenus rappelant non seulement son savoir considérable et son professionnalisme sans faille, mais aussi son charisme incroyable ou son humour parfois féroce. Ces messages provenaient aussi bien des musées que de différentes directions de notre établissement puisque, depuis trente ans, elle avait eu l'occasion d'y travailler à différents titres. Elle laissait toujours une impression marquante à ceux qui la rencontraient.

C'est en novembre 1988, en tant que conférencière, qu'Évelyne a intégré la Réunion des musées nationaux (la RMN, devenue ensuite Réunion des musées nationaux-Grand Palais, RMN-GP et aujourd'hui GrandPalaisRmn). Elle réussit brillamment l'examen d'inscription sur la liste d'aptitude au métier de conférencier national, devint conférencière-stagiaire pendant un an et enchaîna les vacations à destination des scolaires (activité qui relevait alors de la direction des Musées de France) et celles destinées au public adulte (relevant de la RMN).

En janvier 1992, la gestion de toute l'activité des visites-conférences dans les musées nationaux fut dorénavant dévolue à la RMN et, comme ses collègues, Évelyne devint désormais salariée sous contrat à durée indéterminée dans cet établissement public. Cela n'empêchera jamais cependant ses activités professorales à l'École du Louvre ou dans d'autres structures et associations ainsi que l'accompagnement de voyages culturels, surtout en Égypte, principalement à destination de ses étudiants et de quelques collègues.

Évelyne a toujours été passionnée par l'enseignement, la médiation culturelle et le partage des connaissances au sens large (fig. 2). Les domaines de prédilection et d'expertise de ses différentes activités resteront toujours l'Égypte ancienne, le Proche-Orient ancien et le monde islamique. De ce fait, elle interviendra donc essentiellement au musée du Louvre, au sein des collections permanentes ou dans les expositions temporaires, mais elle aura également l'occasion d'œuvrer ponctuellement dans d'autres musées et de présenter des expositions dans les Galeries nationales du Grand Palais.

Au Louvre, le département des Antiquités égyptiennes a été pionnier dans la médiation à destination de tous les publics, notamment scolaires, et a toujours travaillé en ce sens avec les conférenciers de la RMN avec lesquels la conservation entretenait une forte relation de confiance. C'est lors de l'exposition *Naissance de l'écriture, cunéiformes et hiéroglyphes* au Grand Palais en 1982 qu'ont été créés les premiers ateliers, mêlant visite face aux œuvres et application pratique en atelier pédagogique. Au sein des salles égyptiennes du musée du Louvre, la galerie d'Alger était un espace où fut ensuite développé ce type de proposition à destination des enfants. Naturellement Évelyne y interviendra régulièrement en créant de nouveaux ateliers (fig. 3).



fig.1 Évelyne Faivre-Martin en 2015 © GrandPalaisRmn.



fig. 2 Évelyne dans les salles égyptiennes © droits réservés.



fig. 3 Dans la galerie d'Alger en 2000 © droits réservés.

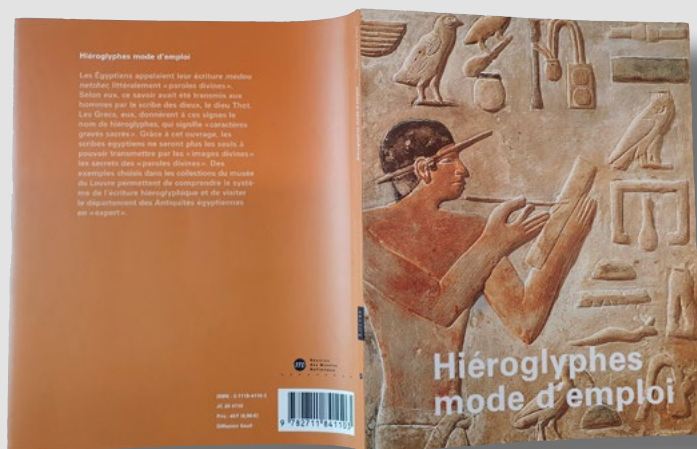


fig. 4 *Hiéroglyphes mode d'emploi*.

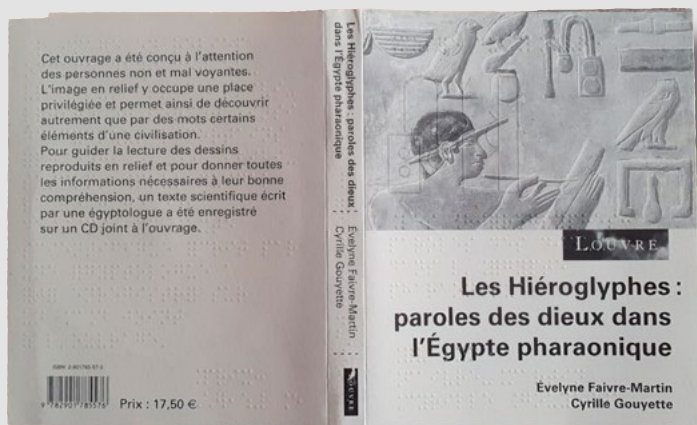


fig. 5 *Les Hiéroglyphes : paroles des dieux dans l'Égypte pharaonique*.

C'est également à la demande du département des Antiquités égyptiennes que les conférenciers égyptologues de la RMN ont participé à l'enregistrement du nouvel audioguide du Louvre entre 2006 et 2008. Évelyne en sera naturellement partie prenante.

De même, il fut un temps, déjà lointain, où l'expertise des conférenciers de la RMN en histoire de l'art et en médiation était pleinement reconnue également par le service culturel du musée du Louvre. Il concevait alors sa programmation pour adultes, enfants et groupes scolaires en étroite collaboration avec eux. À ce titre, Évelyne a pu créer et présenter de nombreux cycles de conférences et ateliers pour enfants et adultes. Retrouver les programmes de ces années-là évoque un âge d'or désormais révolu pour beaucoup de conférenciers qui l'ont connu... Les auditeurs étaient très nombreux et souvent fidèles ; Évelyne avait de véritables « fans ».

Le service culturel du Louvre fera souvent appel à Évelyne pour représenter ses actions ou pour d'autres projets. Ainsi, le 19 avril 2000, en présence de Pierre Rosenberg, alors président-directeur du musée, Évelyne était aux côtés de Christiane Ziegler, directrice du département des Antiquités égyptiennes, pour évoquer *Le Louvre insolite*, en direct sur le plateau de l'émission *Des racines et des ailes*. Un court reportage la montrait en train de présenter un atelier « Hiéroglyphes » pour une classe dans les salles du musée et la Galerie d'Alger puis elle expliqua les rudiments de cette écriture à un Patrick de Carolis admiratif.

Pour le Service culturel du Louvre, elle a écrit *Hiéroglyphes mode d'emploi* dans la collection « Chercheurs d'art », une coédition Louvre/RMN en 2000 (fig. 4). Sur le même sujet, à destination des personnes non et mal voyantes, Évelyne et Cyrille Gouyette ont publié en 2003 *Les Hiéroglyphes : paroles des dieux dans l'Égypte pharaonique* en braille et gros caractères aux éditions du Louvre, collection « Un autre regard » (fig. 5).

Pour la formation des professeurs, Évelyne a également participé à la réalisation du dossier pour enseignants *Les conventions plastiques de l'art égyptien au temps des pharaons* de Manon Potvin, publié en 2002 par les éditions du Louvre, collection « Visite jeune public ».

La lecture de l'art égyptien et des critères stylistiques qui permettent de dater les œuvres était d'ailleurs un sujet qui passionnait Évelyne — avec précision elle savait montrer l'évolution d'un type de perruque ou de la forme d'un pagne... Elle en parlait lors de ses cycles de conférences au Louvre, de formations à destination de ses collègues ou de cours donnés avec Dominique Farout à l'Institut Khéops. Nous étions nombreux à attendre impatiemment leur publication d'un ouvrage sur le sujet...

En 2008, la maladie a malheureusement arrêté douloureusement sa carrière de conférencière à la RMN. Même après son traitement, il lui sera impossible d'assurer trois visites par jour dans un Louvre de plus en plus bruyant...

Hors des salles du musée, mais au prix de grands efforts, elle pourra malgré tout continuer d'enseigner à l'École du Louvre, donner quelques conférences pour des associations ou la formation des conférenciers et accompagner des voyages en Égypte (fig. 6 et 7).

À la RMN, de 2010 à 2017, elle a continué d'œuvrer toujours dans ce domaine qu'elle connaissait si bien mais désormais à un autre niveau, en tant qu'animatrice réseau, manager de l'équipe des conférenciers affectés au musée du Louvre, au château d'Écouen et aux Gobelins. Elle gérât leurs affectations, les évaluait, organisait des formations, tout en sachant se montrer objective avec ses anciennes collègues « de terrain » désormais sous son autorité et en restant toujours profondément juste et humaine (fig. 8).

Elle n'a jamais ménagé ses forces lorsqu'il s'agissait de discuter de l'activité avec les musées et de présenter les actions de la RMN lors de salons et forums. De même, elle accompagnait volontiers des conférenciers lors de déplacements professionnels ou d'animations en boutiques (fig. 9).

Jamais dans la plainte, elle a toujours gardé sa fantaisie et son humour se moquant même souvent de ses grandes difficultés de parole. Nos fous rires étaient mémorables (fig. 10-12).

Durant cette période, Évelyne a participé à la mise en place par la RMN de deux projets importants de médiation à destination du grand public : *Panorama de l'art* et *Histoires d'art au Grand Palais*. Elle a su y apporter la rigueur scientifique et pédagogique qui fait leur succès.

En 2011 est né le site internet *Panorama de l'art* (fig. 13) qui propose des fiches synthétiques sur des œuvres choisies, rédigées par des conférenciers. Évelyne en écrira aussi et j'ai conservé ses notes (fig. 14), avec son écriture ronde au feutre de couleur, pour la future fiche consacrée au Scribe du Louvre.

En 2016, a vu le jour le programme *Histoires d'art au Grand Palais*, des cours d'histoire de l'art (fig. 15) présentés par des conférenciers en auditorium (également en ligne depuis les confinements). J'en suis à l'origine, mais sa réalisation n'aurait pu se faire aussi efficacement sans le suivi attentif d'Évelyne.

En reconnaissance de ces différentes actions, c'est la RMN qui proposera Évelyne pour l'attribution des palmes académiques, pour services éminents à l'éducation. Elle a été reçue au grade de chevalier dans la promotion du 14 juillet 2015.

En parallèle, un autre aspect important de son implication dans l'établissement a été son engagement syndical à la Confédération française de l'encadrement-Confédération générale des cadres (CFE-CGC) pendant de très nombreuses années, en tant que déléguée syndicale, déléguée du personnel ou membre du conseil d'administration. Nous sommes nombreux à avoir été défendus par elle pour l'obtention d'un contrat ou une évolution de carrière.



fig. 6 Évelyne donnant un cours en 2012 © Nadine Marcelot.



fig. 8 Séminaire des conférenciers en 2012 ; de gauche à droite : les animateurs réseau Muriel Mignot, Charles Gaultier, Évelyne Faivre-Martin, Nezha Daouas et leur cheffe Valérie Salomon.



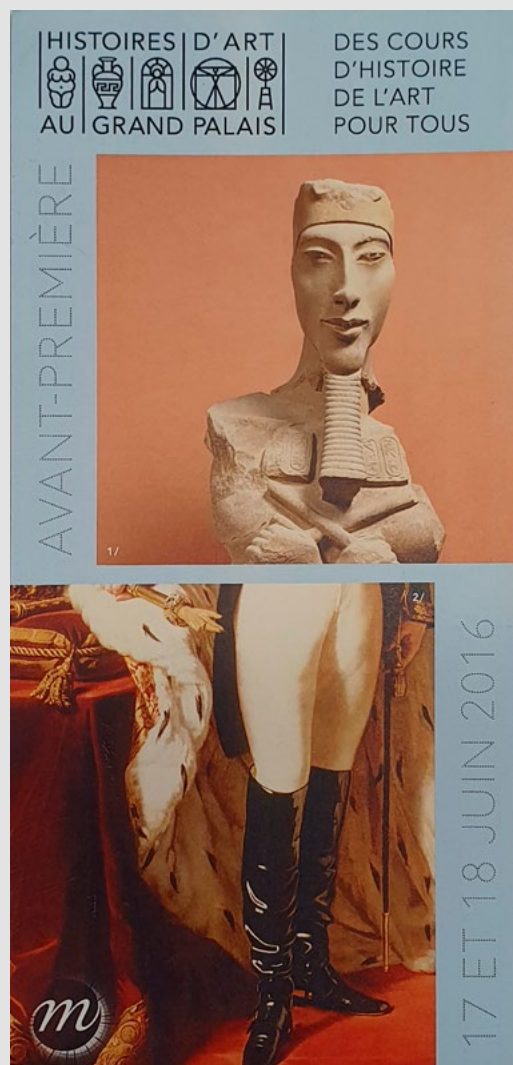
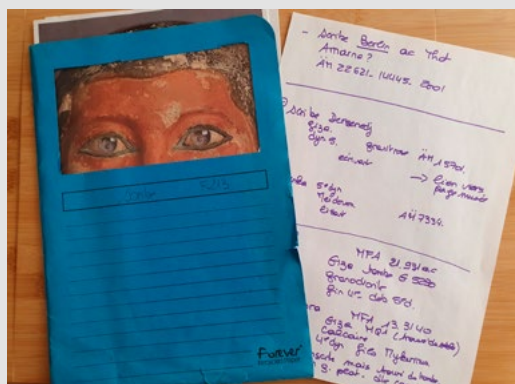
fig. 7 Voyage en Égypte en 2011 © Nadine Marcelot.



fig. 9 Interview de France Bleue à l'Haropa de Rouen, 2014 © Sandrine Bernardeau.



fig. 10, 11 et 12 Animation-boutique au Louvre en 2014, avec Liliane Hognon, Sandrine Bernardeau et Nathalie Gathelier © Sandrine Bernardeau et Nathalie Gathelier.



À partir d'octobre 2017, la maladie revenue, Évelyne a terminé sa carrière à la RMN comme chargée de mission de documentation à la direction scientifique où ses connaissances, notamment en égyptologie, furent mises à profit pour diverses recherches, de la préparation de l'exposition *La Lune, du voyage réel aux voyages imaginaires*, au Grand Palais, au choix d'objets pour le jeu *Assassin's Creed Origins* par exemple.

Le choc fut immense lorsque nous avons appris la mort d'Évelyne le 14 août 2018. Nous avons ressenti une infinie tristesse teintée d'incrédulité tant nous étions persuadés qu'elle allait pouvoir vaincre une nouvelle fois cette terrible maladie. Ses connaissances, son rire, ses réparties nous manqueront toujours... Avoir placé « *À travers les yeux du scribe* » ces journées en hommage à Évelyne, est une belle image pour ceux qui ont eu la chance de croiser son regard si expressif (fig. 16 et 1) ■

Caroline Dubail, conférencière

« Évoquer Évelyne, c'est d'abord sourire en repensant à son agenda "de ministre" qu'elle sortait de son sac dès son arrivée au local des conférenciers. Il était empli de post-it, dates, "penser à", beaucoup surlignés en rose fluo, et de son écriture ronde et large. Elle l'ouvrait et commentait tout haut la journée à venir.

C'est rire de ses bons mots, ses évocations quelques fois truculentes, Évelyne aimait raconter et savait captiver.

C'est râler ensemble et soupirer quand une réunion de service ou une réunion syndicale quittait l'ordre du jour ; en tout elle était rigoureuse, dans ses recherches, dans son métier.

C'est parler de fouilles en Égypte, de nos groupes, de nos enfants, de son fils Étienne, de nos lectures, des parfums qu'elle aimait, de mode aussi, le samedi au local. Là, presque rituellement, on se reposait un moment après la dernière conférence de la semaine.

C'est soigneusement conserver mon cahier de notes sur son initiation aux écritures anciennes. Je la revois devant le tableau blanc, tellement sérieuse et concentrée sur son sujet ■ »

37
Évelyne

Faivre-Martin
et la Réunion
des musées
nationaux

Sonia Brunel, conférencière

« L'humour d'Évelyne est inoubliable ! Elle provoquait toujours des fous rires en imitant certaines personnes à qui elle attribuait des surnoms invraisemblables ! J'adorais son esprit vif et caustique. J'admiraits son érudition et sa simplicité. Elle nous manque ! »

Marie-Claire Villaça, élue CFE-CGC au CSE

« J'ai connu Évelyne dans le cadre de notre organisation syndicale, la CFE-CGC pour laquelle elle était élue administratrice salariée. Elle était très investie et avait à cœur la défense des droits des salariés de notre établissement.

Évelyne était une personne agréable et souriante avec qui nous avons eu quelques bons moments d'échanges constructifs et de fous rires. Elle ne se plaignait jamais.

Je suis sûre qu'elle continue à nous suivre de son regard pétillant et bienveillant de l'endroit où elle se trouve. Son travail et sa présence amicale nous manquent beaucoup. Merci chère Évelyne ! »

Françoise Besson, conférencière

« En repensant à Évelyne, je me souviens surtout de son regard malicieux et de son humour ravageur, en dehors de sa grande érudition qui impressionnait. Elle nous a beaucoup fait rire, quand elle était conférencière, mais aussi après, en dépit de la maladie.

Je crois aussi que l'année de stage comme conférenciers en 1989 nous a beaucoup soudés et a créé des liens indéfectibles entre ceux de cette promotion. Après, je me souviens aussi de son soutien quand elle était ma *manager* et que je suis passée en classe 5 grâce à elle ! »



regarder, décrypter, déchiffrer

Un nouveau fils de Rêdjedef?

La statue du fils royal Itysen : mode d'emploi

Dominique Farout, École du Louvre, Paris

et Yann Tristant, KU Leuven, Louvain

À seulement 15 km à l'ouest du Caire, Abou Rawach est à la lisière de la vallée du Nil et du désert libyque. Autrefois simple hameau perdu, le site est désormais englobé par le développement urbain de la capitale égyptienne, où zones commerciales et industrielles ont redessiné son visage. Pourtant, son patrimoine archéologique, souvent éclipsé par la célébrité des pyramides de Giza toutes proches, en fait un site d'exception. La pyramide de Rêdjedef, troisième souverain de la IV^e dynastie (v. XXVI^e siècle av. J.-C.¹), constitue le monument funéraire royal le plus septentrional de la vaste nécropole memphite. Le site abrite aussi une nécropole réservée à l'élite (« cimetière F »), comptant une cinquantaine de mastabas de l'Ancien Empire, parmi lesquels les fils de Rêdjedef, ainsi que des tombes de la I^{re} dynastie (« cimetière M »), témoignages précieux des origines de l'architecture funéraire égyptienne².

Le 27 mai 2019, des fouilles de sauvetage étaient organisées par le ministère du tourisme et des antiquités (MoTA) à Abou Rawach où les gardiens du site venaient de découvrir une tête de statue en bois affleurant le sol. C'est à cette occasion que les inspecteurs locaux ont mis au jour une autre statue, en pierre, représentant un homme assis, grandeur presque nature (fig. 1). Malheureusement, les informations publiées dans un court article³ par les archéologues ne permettent pas de préciser dans quelle partie de ce site très étendu ils l'ont découverte⁴. Les auteurs de l'article parlent des « montagnes de Montet » (« Montet mountains at the Abu Rawash antiquities site »). Ce toponyme est une invention locale qui fait semble-t-il référence au cimetière M fouillé par Montet sur une des collines d'Abou Rawach. Yann Tristant, qui a dirigé les fouilles de ce cimetière M, a été invité par Mohammed Youssef, directeur de la zone archéologique, en novembre 2024, à venir voir l'emplacement de la découverte. D'après les inspecteurs, les statues ont été découvertes au pied de deux tombes rupestres datées du Nouvel Empire situées à la même altitude que le cimetière F de l'Ancien Empire, mais de l'autre côté du ouadi⁵. L'emplacement de la découverte ne correspond donc pas à celui du cimetière M⁶, situé à environ 500 m au sud-est.

La statue était prise dans une couche de débris que les archéologues égyptiens décrivent comme très compacte, très dure, composée de poudre de calcaire mélangée à des fragments de pierre et du sable, rigide et calcifiée.

- 1 Aucune date précise n'est vraiment possible pour l'Ancien Empire : nos chronologies sont actuellement trop aléatoires.
- 2 Les auteurs ont tous les deux participé aux travaux menés par l'Institut français d'archéologie orientale sur le site. Voir BAUD *ET AL.* 2003 ; TRISTANT 2008, 2016, 2017, 2019 ; TRISTANT *ET AL.* 2014.
- 3 WAZIRY & EL-SEADY 2024.
- 4 WAZIRY & EL-SEADY 2024, p. 406.
- 5 BAUD *ET AL.* 2003, p. 20.
- 6 MONTET 1938, 1946 ; TRISTANT 2008.

La statue se trouvait donc en place depuis fort longtemps. Nous devons en conclure qu'il y a peu de chances qu'elle ait été cachée là par des pilliers à une époque récente. Ses inventeurs l'ont envoyée au Grand Egyptian Museum le jour même, où lui a été attribué le numéro d'inventaire GEM 80831. Elle y est aujourd'hui présentée au public dans une vitrine individuelle qui met en valeur son importance.

Pour rendre hommage à Évelyne, nous organisons cet article selon la méthode que nous préconisons ensemble dans nos cours d'histoire de l'art, suivant un ordre descriptif et déductif qui est appliqué à l'École du Louvre : fiche d'objet, description (attitude, attributs, modelé), critères de datations correspondants, déductions par le croisement des informations et la mise en valeur du plus petit dénominateur commun. Il est crucial de choisir un ordre précis et de s'y tenir immuablement, sans oublier aucun détail même s'il semble sans intérêt, car c'est la seule façon d'éviter les erreurs d'attribution. Cet exercice peut sembler fastidieux, pourtant il est indispensable à l'historien d'art comme à l'archéologue.

Fiche d'objet

Lieu de conservation : Grand Egyptian Museum, Giza

Numéro d'inventaire : GEM 80831

Provenance : Abou Rawach, fouilles de sauvetage du MoTA
(27 mai 2019, objet 1506), dans les « montagnes de Montet ».

Dimensions : H. totale 1,27 m ; H. du personnage 85 cm ;
base : H. 42 cm ; l. 40 cm ; E. 73 cm.

Matière : roche cristallisée de couleur dorée, probablement un grès silicifié (quartzite) ou peut-être un calcaire cristallisé (comme celui de la couche sédimentaire du plateau de Hatnoub) ; elle est traversée d'une bande rectiligne rouge violacée partant du trapèze droit du personnage et descendant jusqu'à l'extrémité du socle devant son pied gauche couvrant le deuxième et le troisième orteil, qui est peut-être une inclusion naturelle. Il se trouve d'autres traces de cette couleur, en particulier une bande horizontale, sur la perruque et le front. La surface porte des traces de peinture ocre rouge et noire, ainsi que des restes de pâte d'incrustation noire.

État de conservation : très bon. Il y a une petite épaufure sur la perruque, un minuscule coup sur le bout du nez et une toute petite cassure à l'extrémité du pouce droit. Les couleurs sont très effacées. La pâte noire qui incrustait les hiéroglyphes est en partie perdue.

Date : première moitié de la IV^e dynastie, règnes de Khéops et de Rêdjedef d'après les critères de datation ; fourchette que nous pouvons réduire au règne de Rêdjedef en raison du lieu de provenance.



fig. 1 Le prince Itysen,
GEM 80831, face avant.
Photographie
Alain Guilleux.

45
un nouveau fils
de Rêdjedef?

Description

Attitude

Il s'agit d'un personnage masculin en ronde-bosse, monolithique, assis sur un siège cubique, à large plaque dorsale qui monte jusqu'au niveau de la nuque (fig. 1-3). Il est en position frontale, le cou très légèrement avancé, la tête à peine rejetée en arrière. Son dos, légèrement penché en arrière, ne touche pas directement la plaque dorsale, car il en est séparé par une couche de matière réservée. De même, il n'est pas directement assis sur le siège, en raison d'une fine couche de matière réservée.

Les bras sont pliés le long du corps, séparés de ce dernier par de la matière réservée. Sa main gauche est posée à plat sur la cuisse gauche juste au-dessus du genou gauche, paume en bas, pouce de « profil » appuyé contre l'index, l'auriculaire déborde légèrement à l'extérieur de la cuisse gauche. Sa main droite est fermée tenant verticalement un boudin à ne pas confondre avec le linge plié (cf. *infra*). Elle est posée sur la cuisse droite en débordant légèrement à l'extérieur. Les jambes parallèles ne se touchent pas mais sont légèrement écartées. Elles ne sont pas verticales, s'écartant du siège au niveau des talons. Les pieds nus sont posés à plat sur un socle horizontal, épais, qui avance bien au-delà de l'extrémité des orteils.

à travers les yeux
du scribe

46

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Attributs

Coiffure

Le personnage est coiffé d'une perruque courte encadrant le visage, laissant la partie inférieure du front dégagé et couvrant les oreilles, dont la limite inférieure touche l'arrière du maxillaire inférieur et descend légèrement vers l'arrière, couvrant l'intégralité de la nuque, jusqu'à ce qu'elle touche le dos. En vue de face (fig. 4), elle présente une courbe convexe de part et d'autre du visage ; alors que de profil elle est presque rectiligne derrière la nuque (fig. 5). Sa partie supérieure forme une demi-boule assez élevée au-dessus du crâne. Cette coiffure est constituée de 31 rangées de boucles plus ou moins rectangulaires, très serrées, surmontées d'une calotte composée de 63 mèches étroites rayonnantes (fig. 6). Leur nombre et la qualité d'exécution de l'ensemble sont presque inégalés à l'Ancien Empire (cf. *infra*).

Vêtement

Le personnage est torse nu. On devine en négatif la trace d'un collier-*ousekh* peint, actuellement effacé. Il est habillé d'un pagne court, lisse, qui s'arrête juste au-dessus des genoux. La limite du bord inférieur du pagne est marquée par une simple incision au-dessus de son genou droit vers le creux poplité, qui part de l'auriculaire gauche en diagonale vers le creux poplité gauche.



47
un nouveau fils
de Rêdjedef?

fig. 2 Le prince Itysen, GEM 80831, côté gauche.
Photographie Dominique Farout.

à travers les yeux
du scribe

48

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin



fig. 3 Le prince Itysen, GEM 80831, côté droit.
Photographie Alain Guilleux.



fig. 4 Le prince Itysen,
GEM 80831, visage de face.
Photographie
Dominique Farout.



fig. 5 Le prince Itysen,
GEM 80831, profil droit.
Photographie
Dominique Farout.



fig. 6 Le prince Itysen,
GEM 80831, perruque
à calotte haute.
Photographie
Dominique Farout.

La limite supérieure au-dessus de la hanche est à peine marquée côté droit et invisible côté gauche. Entre les genoux, l'épaisseur du pagne déborde largement en avant de la face du siège. L'homme est jambes et pieds nus.

Siège et inscriptions

Le siège massif est très large (fig. 1). Il est composé d'un trône à peu près cubique posé sur une extension horizontale, adossé à une plaque verticale, l'ensemble correspondant au signe hiéroglyphique  *s.t.* La face située derrière les jambes présente un fruit, alors que les côtés sont verticaux. Une fine ligne horizontale est incisée en bas de la face droite du siège. Nous n'en avons trouvé trace ni sur le côté gauche ni sur le dos. La plaque dorsale verticale, épaisse, monte jusqu'au niveau des épaules. Elle n'est pas exactement rectangulaire car ses deux tranches verticales se courbent imperceptiblement en se rapprochant du sommet. Elle est aussi large que le siège, de même que l'extension horizontale formant socle qui s'étend loin devant les orteils, ce qui permet d'encadrer les jambes et les pieds de deux inscriptions verticales et d'une inscription horizontale composées de hiéroglyphes en fort creux incrustés d'une pâte de couleur noire. Ces signes sont orientés de façon à être tous lisibles par un spectateur placé face à la statue (fig. 7). Il n'y a aucune forme de décor sur les côtés ni sur le dos du siège et de la plaque dorsale.

à travers les yeux
du scribe

50

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Colonne de texte à côté de sa jambe gauche (D-G) :



s3 n(y)-sw.t n(y) h.t=f mrr(w) nb=f Jty-sn

Le fils charnel du roi, que son maître aime, Itysen

Remarque : le s est inversé.

Colonne de texte à côté de sa jambe droite (G-D) :



smr w't(y) hrp(w) 'h (j)r(y) nfr-h3.t Jty-sn

L'ami unique, conducteur du palais-*âh*, préposé au diadème, Itysen.

Remarque : les deux s sont inversés.

Ligne de texte devant les pieds (D-G) :



shkr(w) s.t shm.ty (?)

Celui qui orne la place du pschent

Remarque : le s n'est pas inversé.



SI
un nouveau fils
de Rêdjedef?

fig. 7 Le prince Itysen, GEM 80831, le siège inscrit
vu de face. Photographie Yann Tristant.



à travers les yeux
du scribe

52
recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

fig. 8 Le prince Itysen, GEM 80831, profil gauche.
Photographie Dominique Farout.

Modelé

Traces d'outils et polissage

La partie située entre les jambes est restée brute, ce qui permet d'observer la technique de piquetage avec une pointe métallique, probablement en percussion indirecte. Nous y constatons aussi quelques traces rectilignes laissées par un ciseau métallique très étroit. Ailleurs, on reconnaît des traces du piquetage suivi d'un polissage. C'est bien visible sur le siège et sur la plaque dorsale. Le haut du dos de la plaque dorsale a été poli, mais pas le bas, ce qui permet de voir les traces d'un outil plat métallique, probablement un ciseau.

Visage

Le haut du front du personnage est caché par la perruque, la partie visible est assez « plate » (fig. 8). Les sinus frontaux suivent une ligne continue qui s'incurve en descendant légèrement vers les tempes, suivant la courbe des yeux. Les sourcils ne sont pas marqués spécifiquement, mais l'arcade sourcilière rejoint la racine du nez.

Les yeux sont placés sur une ligne assez horizontale, montant très légèrement vers les tempes. La courbure de la paupière inférieure est beaucoup moins forte que celle de la paupière supérieure qui présente une courbure plus forte vers le nez que vers la tempe. L'extrémité lacrymale est assez longue. Elle est presque horizontale, ne suivant ni la courbe supérieure ni la courbe inférieure de l'œil. Le globe oculaire est rendu en volume et se devine sous les paupières inférieures et supérieures. Le bourrelet des paupières supérieures est limité par une ligne incisée à la manière du signe  D6 ('n; dgj).

Il y a un creux notable entre les yeux et le nez ainsi qu'entre les yeux et les pommettes qui sont bien marquées. Les joues sont pleines mais relativement plates.

Le nez d'Itysen est droit mais pas tout à fait pointu, l'arête du nez n'est pas aiguë et les narines ouvertes sont assez dilatées (fig. 8). La zone nasogénienne forme une légère dépression sans que ce soit marqué par un sillon creusé.

La distance naso-labiale est courte et le canal naso-labial est creusé assez profondément en V. La bouche saillante, finement découpée, est construite sur un axe rectiligne horizontal, les lèvres étant de volume comparable, les commissures bien marquées. La bouche s'inscrit dans un losange étiré. Elle n'est pas très large.

La zone située entre la bouche et le menton forme une dépression et le menton forme une légère bosse courbe.

L'attache entre la mâchoire et le cou est presque rectiligne, descendant légèrement vers le cou qui est épais et court, impression renforcée par la connexion avec la perruque

Jambes

Les épaules sont larges et épaisses sans indication de musculature. La poitrine est lourde, les seins (fig. 10) proéminents et écartés. Les tétons en relief sont cernés d'une incision circulaire, pointant horizontalement, en frontalité. De face, la limite supérieure de l'abdomen suit une courbe très accentuée. L'abdomen est relativement plat et ne présente pas de plis de graisse. Les bords du torse descendent en se resserrant (en V) jusqu'à la taille assez serrée, bien marquée par un changement d'angle à hauteur du pli de la saignée du bras. Le nombril est en creux, de forme plus ou moins ovale, légèrement étiré horizontalement.

Bras

Les bras sont épais et plus longs qu'au naturel. La saignée est marquée par un pli prononcé. La matière réservée entre les bras et le tronc est peinte en ocre rouge. Une ligne noire rectiligne marque le bord gauche de son biceps droit (fig. 9).

Les poignets sont assez épais. La main gauche, ouverte, est relativement grande, la proportion relative des doigts est réaliste (fig. 2, 3 et 7). L'extrémité des doigts de la main droite qui tient le « boudin » n'est pas pliée, mais les deux dernières phalanges suivent le même axe. Aucune ride n'est indiquée sur les mains, mais les ongles courts, laissant déborder la chair en coussinet à l'extrémité distale, sont finement sculptés.

Les cuisses sont épaisses (fig. 2 et 3). Les os des genoux sont très accentués. De face, les genoux ont une forme de « diabolo » avec un fort creux de part et d'autre de la rotule. Les tibias sont bien marqués, la partie supérieure en Y. La courbure du mollet est plus marquée à l'extérieur qu'à l'intérieur. La partie sous les genoux est étroite.

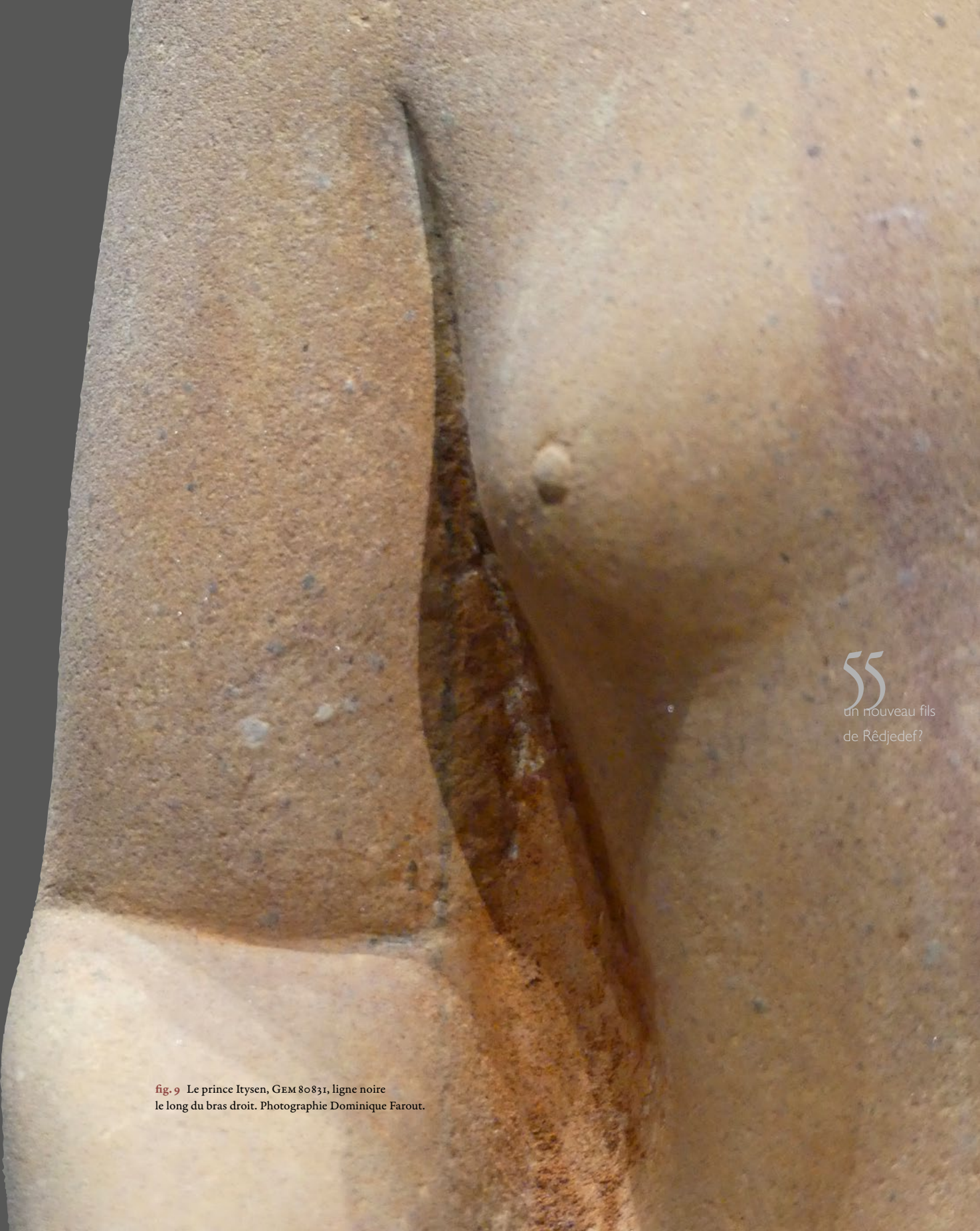
Les chevilles sont épaisses et sommaires, la malléole externe simplement indiquée par une légère protubérance. Les pieds sont longs et fins, les orteils « en goutte », séparés, ongles détaillés.

Analyse des critères d'attribution

Critères « Attitude »

Les premières attestations de main droite fermée tenant verticalement un boudin — que les égyptologues nomment aussi « rouleau » — remontent au règne de Khéops, comme en témoigne la statue du vizir Hémounou¹. Il s'agit d'une réponse au problème technique posé par la transposition en trois

¹ Hildesheim, Römer Pelizeus Museum, inv. 1962, calcaire, H. 1,55 m, Giza mastaba G 4000 (KAYSER 1973, p. 47, fig. 15-16 ; http://www.giza-projekt.org/Photos/Arbeitsphotos/Hildesheim/Hemlunu/1962/1962_Hemiun.html [page consultée le 26/5/2026]).



55
un nouveau fils
de Rêdjedef?

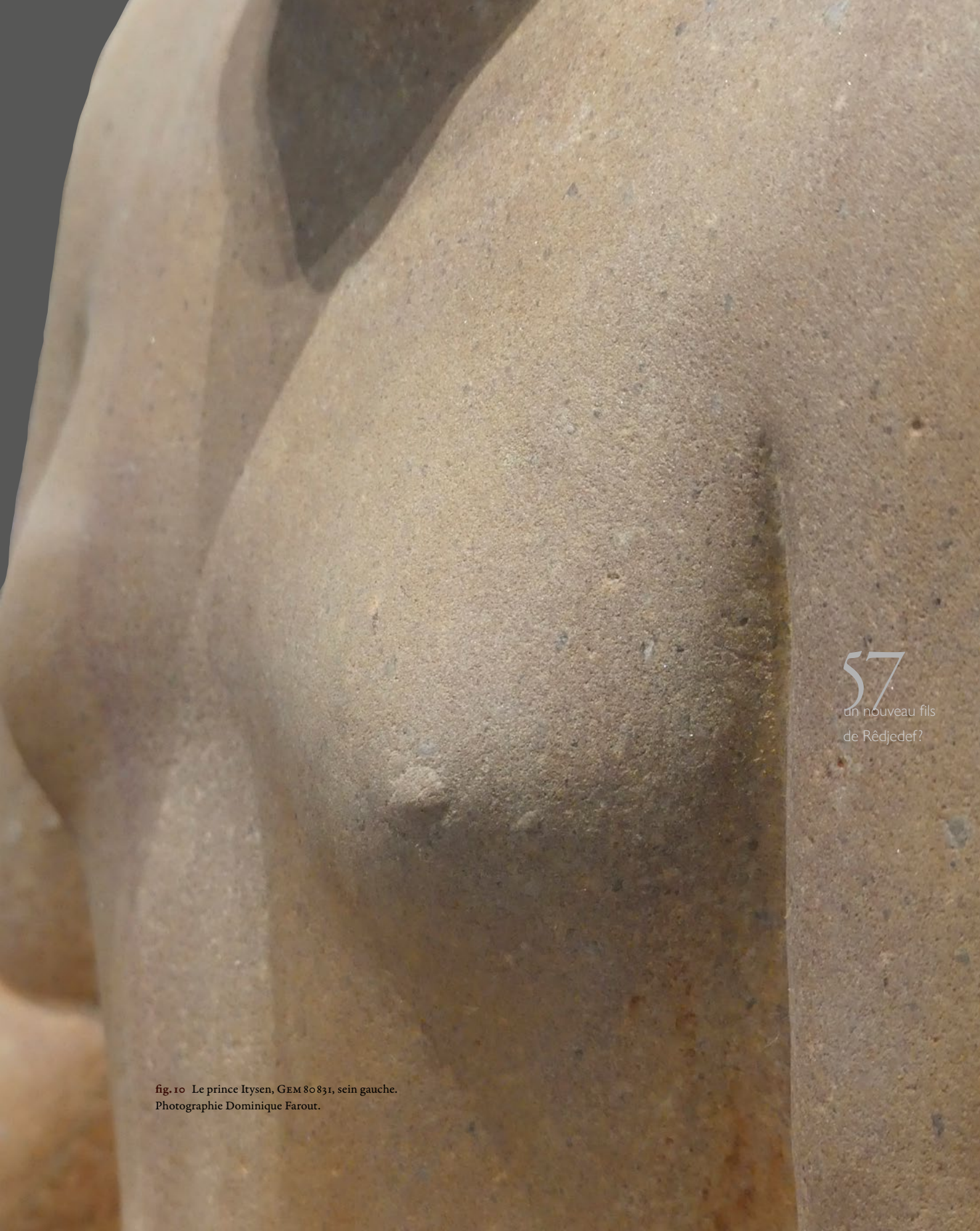
fig. 9 Le prince Itysen, GEM 80831, ligne noire
le long du bras droit. Photographie Dominique Farout.

dimensions et en pierre de l'image du « magistrat »  *sr*, personnage debout, jambe en avant tenant une canne et un sceptre. La première solution les rabat sur la surface. Les statues du grand de dix de Haute Égypte Sépa¹ en sont les plus célèbres exemples. La deuxième solution consiste à représenter le sujet sans les objets, mimant seulement l'attitude induite, ainsi le personnage du Louvre² datant de la III^e dynastie ou le prince Râhotep³ provenant de la nécropole de Snéfrou à Meidoum. La troisième solution, trouvée à l'époque de Khéops, sera la plus prise pendant toute l'ère pharaonique, au point de devenir une caractéristique de la statuaire égyptienne et d'être à l'origine du type du Kouros grec⁴. Il s'agit de transposer en trois dimensions l'idée du simple trait placé dans la main pour écrire un signe tenant un ustensile quel qu'il soit. Grâce à cet artifice — qu'il ne faut en aucun cas confondre avec un « espace négatif » — le bras peut pendre le long du corps et la statue rester solide.

Rapidement, dès l'Ancien Empire, cette nouvelle iconographie avec les bras le long du corps, mains tenant un « boudin » est devenue le véhicule d'un nouveau message : « statue de magistrat ». De ce fait, elle sert souvent à transposer les images de statues en deux dimensions⁵ ; et on trouve aussi des statues en bois dans cette attitude, même lorsque les bras sont rapportés⁶, donc sans raison technique.

Enfin, ce marqueur de pouvoir se fond avec un marqueur de richesse, parce que la forme de ce dernier ressemble au boudin : le ballot de lin. Même s'il est en réalité trop grand pour être pris en main, son hiéroglyphe peut être réduit à n'importe quelle échelle. C'est ainsi qu'on peut peindre le « boudin » en blanc pour l'assimiler au matériau précieux et véhiculer la double signification⁷. C'est probablement cette dernière étape qui est la cause de la confusion par certains égyptologues entre le « boudin » et le linge plié qui correspond à la lettre *s* pour signifier *sr* « magistrat ».

- 1 Musée du Louvre N 37 = A 36, calcaire, H. 1,65 m et N 38 = A 37, calcaire, H. 1,69 m (ZIEGLER 1997, p. 141-147 ; FAROUT 2017, p. 43). Pour d'autres applications de ce procédé, voir par exemple FAROUT 2023.
- 2 Musée du Louvre E 25578, granit rose, H. 24,5 cm (ZIEGLER 1997, p. 215-216).
- 3 Musée du Caire CG 3, calcaire peint, yeux incrustés, H. 1,21 m.
- 4 RICHTER 1970.
- 5 Par exemple dans le mastaba de Ti, voir WILD 1966, pl. 173. Sur ces questions, voir en dernier lieu RIZZO 2021.
- 6 Par exemple, musée du Louvre E 6207 d, bois d'acacia stiqué et peint, H. 71,5 cm, V^e dynastie (ZIEGLER 1997, p. 189-191).
- 7 Un exemple en bois : Musée du Louvre E 10357, figuier, H. 195-197, VI^e dynastie (ZIEGLER 1997, p. 195-197). Un exemple en pierre : groupe de Ptahkhenouy et son épouse, Boston MFA 06.1876, calcaire peint, H. 70,14 cm ; Giza, tombe G 2004, fin IV^e-V^e dynastie. Voir aussi FAROUT 2009, p. 10-15.



57
un nouveau fils
de Rêdjedef?

fig. 10 Le prince Itysen, GEM 80831, sein gauche.
Photographie Dominique Farout.

Critères « Attributs »

Coiffure

Le volume de la perruque (fig. 4-6) la situe à mi-chemin entre la perruque boule du type que nous appelions avec Évelyne « *Jackson five* », caractéristique de la III^e dynastie, et celle du type que nous surnommions « casque de moto », une forme caractéristique des IV^e-V^e dynasties¹. En effet, ce n'est plus tout à fait la coiffure de Sépa², puisqu'elle est assez rectiligne sur la nuque, mais elle est plus arrondie que celle de la tête royale du musée de Berlin³. Il s'agit donc d'un type intermédiaire entre celui de la III^e dynastie et celui de la IV^e dynastie. Au-dessus du front, elle est très proche de celle de Sépa.

Le nombre de boucles et de mèches atteste de l'importance du personnage. Elles sont beaucoup plus fines et plus nombreuses que sur la tête de Berlin, plus proches de Sépa du Louvre par leur traitement et par leur nombre.

Aucune confusion n'est possible avec le type des perruques courtes de la VI^e dynastie qui est totalement différent. La finesse du travail de cette coiffure avec autant de rangées de boucles aussi fines et aussi nombreuses est une exception dans la statuaire de l'Ancien Empire.

La représentation de Métjen en deux dimensions dans son mastaba, au-dessus de l'ouverture du serdab⁴, porte une perruque semblable avec un nombre légèrement inférieur de boucles. La statue d'Iteti⁵ a presque autant de rangées de boucles. Une statue anépigraphe⁶ présentée actuellement au musée du canal de Suez à Ismaïlia est, à notre connaissance, la seule de cette époque affublée d'une perruque courte dont le nombre de rangées de boucles, qui s'élève à 34, soit plus grand que sur celle d'Itysen⁷. Mais, contrairement à celle d'Itysen, elle est sans calotte au sommet du crâne. Sa présence est un critère de datation de la première moitié de l'Ancien Empire, alors que son absence n'est qu'une absence de critère de datation.

1 KAYSER 1973, p. 47, fig. 15-16.

2 Louvre N 37, A 36 (ZIEGLER 1997, p. 141-147).

3 Berlin 14396, attribuable à un atelier de Rêdjedef.

4 Berlin E 1105, fin III^e-début IV^e dynastie, 25 boucles et une calotte haute (observation personnelle).

5 Turin Suppl. 1876, IV^e dynastie, provenant du mastaba G 7391 à Giza (CURTO 1963, p. 42-45, pl. IX, X, XI ; BADAWY 1976, p. 3 ; CURTO 1984, p. 64 ; DONADONI ROVERI & TIRADRITTI 1998, p. 286, fig. 287 ; https://collezioni.museoegizio.it/it-IT/material/S_1876 [page consultée le 30/05/2026]).

6 D'après le cartel, il s'agirait de l'administrateur territorial ('*d-mr*) Râneferefânkh, CG 87, provenant de Saqqara, mastaba D58, calcaire, H. 81,5 cm, qui daterait de la V^e dynastie ; mais les indications de MARIETTE 1889, p. 335 sont trop lacunaires pour en avoir le cœur net.

7 Observation personnelle.

Les autres éléments (pagne, etc.) ne livrent aucune information concernant la datation de la statue.

Siège et plaque dorsale

Les sièges de Râhotep et Nofret¹ sont de forme comparable à celui d'Itysen, aussi larges ; mais l'extension horizontale formant socle s'arrête juste devant les pieds, alors que la plaque dorsale est plus haute, montant au-dessus de la nuque et portant les colonnes d'inscriptions. Le siège de Kaï² est assez proche de ceux de Râhotep et Nofret ; avec des inscriptions sur les côtés du siège. Le vizir Hémionou³ est représenté assis dans la même attitude que Itysen sur un siège dépourvu de plaque dorsale. Une extension horizontale formant socle s'étend loin devant ses pieds. La haute plaque dorsale soutient aussi des statues debout, depuis le début de la IV^e dynastie (règne de Snéfrou) jusqu'à la V^e dynastie. Ainsi, Rânéfer⁴ debout est appuyé contre une plaque dorsale au sommet légèrement incurvé qui monte un peu au-dessus de ses épaules, comme sur la statue d'Itysen.

Inscriptions (fig. 7)

Toutes les attestations connues actuellement de hiéroglyphes en creux incrustés de pâte de couleur noire sont datées d'une période située entre Snéfrou⁵ au plus tôt et Rêdjedef⁶ au plus tard.

Titres

Le titre *s3 (ny)-sw.t n(y) h.t=f* « fils charnel du roi » (fig. 7) apparaît dès la III^e dynastie⁷. Parmi les enfants de Rêdjedef, il qualifie aussi les princes Baka⁸, Hornit⁹, Nykaourêdjedef¹⁰ et Setka¹¹.

59
un nouveau fils
de Rêdjedef?

1 Caire CG 3 + CG 4.

2 Louvre E 3024 ; N 117 ; IM 2904 ; A 106.

3 Hildesheim 1962.

4 Caire CG 19.

5 Par exemple, Râhotep et Nofret, Musée du Caire CG 3 et CG 4.
Voir aussi le musicien Ipi debout, magasin de Saqqara 16588 et 16589 (SOUROUZIAN 1999).

6 Par exemple, sur le socle en calcaire du prince Setka en scribe, Musée du Louvre E 12629 (ZIEGLER 1997, p. 64-68) et sur celui de la princesse Néferhétépes, musée du Louvre E 12632 (ZIEGLER 1997, p. 62-63).
Dans les deux cas, la légende hiéroglyphique suit la même organisation en U que celle d'Itysen.

7 JONES 2000, 2912 ; HANNIG 2003, {24714} p. 1048-1049.

8 Socle de statue, Caire JE 57004.

9 Socle de scribe, Louvre E 12630 ; socle de scribe, Caire JE 57013 ;
socle de la statue de Hornit et Hétéphères, Caire CG 1.

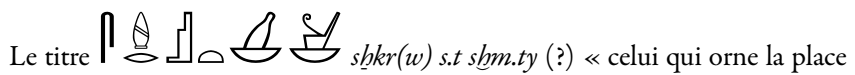
10 Fausse-porte, Louvre E 16263.

11 Socle de scribe, Louvre E 12631.

Le titre *smr w't(y)* « ami unique » existe depuis la IV^e dynastie¹. Seul, ce titre désigne un prêtre de la personne du roi. Il est souvent porté avec celui de « prêtre ritualiste » *hr(y)-hb(y.t)*. Il s'agit aussi d'un titre d'accompagnement qui suit régulièrement *hmty bjty* « chancelier du roi de Basse Égypte ». Parmi les enfants de Rêdjedef, il qualifie aussi Baka², Nykaourêdjedef³ et Setka⁴.

Le titre *hrp(w) h* « conducteur du palais-âh » apparaît dès la I^{re} dynastie, semble disparaître, puis réapparaître à la IV^e dynastie, sous le règne de Rêdjedef⁵. Parmi les enfants de Rêdjedef, il qualifie aussi Baka⁶, Nykaourêdjedef⁷ et Setka⁸.

Le titre  *jry nfr-h3.t* « préposé au diadème » est attesté dès la V^e dynastie⁹. Si notre statue date bien de la IV^e dynastie, il s'agirait ici de la plus ancienne attestation du titre. Pour en être certain, il conviendrait toutefois de vérifier tous les documents présentés comme V^e ou VI^e dynastie, car beaucoup ont été mal datés. Remarquablement, à notre connaissance, il serait le seul fils de Rêdjedef possédant cette qualité.

Le titre  *shkr(w) s.t shm.ty* (?) « celui qui orne la place du pschent », inscrit sur la ligne de texte devant les pieds du personnage (D-G) est par ailleurs inconnu. Notre translittération est hypothétique, car la nature précise exprimée par l'image des deux couronnes est incertaine puisqu'il n'y a aucune information phonétique et aucun parallèle assuré. Il existe un seul titre, connu par une seule attestation, qui s'en rapproche *shkr(w) s.t nfr-hd.t m wp.t N(y)-Wsr-R'* « celui qui orne la place de la couronne blanche au front de Niouserrê »¹⁰, datant de fait de la V^e dynastie. Cependant, il n'est pas identique à celui d'Itysen ; quoi qu'il en soit, un hapax n'est pas un critère de datation.

- 1 JONES 2000, 3268, 3269, 3270, 3271, 3276, 3277, 3278, 3280, 3282, 3285 ; HANNIG 2003, {28128} p. 1131-1141.
- 2 Socle de statue, Caire JE 57004.
- 3 Fausse-porte, Louvre E16263.
- 4 Socle de scribe, Louvre E12631.
- 5 JONES 2000, 2579, 2580, 2581 ; HANNIG 2003, {24187} p. 977-978 ; {46412} p. 978.
- 6 Socle de statue, Caire JE 57004.
- 7 Fausse-porte, Louvre E16263.
- 8 Socle de scribe, Louvre E12631.
- 9 JONES 2000, 1183 ; HANNIG 2003, {3136} p. 178.
- 10 SPEIDEL, 1990, p. 76 (46), 78 (49), 79 (50), 80 (52), 129 ; JONES 2000, 3599.

L'anthroponyme « Itysen »¹

Cette graphie particulière de l'anthroponyme Itysen  (fig. 7) avec le personnage debout précédé du t et le s inversé, correspond à la version G2 dans la thèse de Yannis Gourdon²: « [G2] Kayser, Uhemka, p. 33; Pelizaeus Museum (Inv.Nr 2970): début D4 (Khoufou-Rêdjedef au plus tard); Giza (IBE) ». Il qualifie un porteur d'offrandes du mur nord du mastaba de Ouhemka³, dans le cimetière ouest de Giza. Il s'agit du cinquième porteur d'offrandes du registre inférieur. Dans cette tombe, comme sur la statue d'Itysen, le signe *jty* représente un personnage debout bien droit; il est très différent du personnage debout, un peu penché en avant, aux jambes légèrement fléchies qui entre dans la composition du titre *smsw pr* « doyen de la maison » porté par le premier personnage de la procession, au registre supérieur³. Dans la chapelle d'Ouhemka, le signe *jty* tient une canne à l'extrémité inférieure ressemblant à celle d'un sceptre-ouas, et le signe *smsw* tient la même canne. Sur la statue d'Itysen, la canne ne semble pas présenter cette extrémité particulière.

Critères « Modelé »

Visage

La forme des yeux d'Itysen, grand ouverts, à l'extrémité lacrymale pointue, horizontale très longue, est une caractéristique des III^e et IV^e dynasties, alors que les yeux en boutonnière, plus petits, apparaissent vers la fin du règne de Khéphren, pour devenir la forme principale à partir de la deuxième moitié de la IV^e dynastie⁴. Les yeux d'Itysen ressemblent beaucoup à ceux du « Khéphren Feuardent »⁵, mais ils sont tout de même plus petits et moins étirés que ceux de cette statue royale.

La forme du nez d'Itysen est proche du type connu de la III^e dynastie au début de la IV^e dynastie, alors que le nez typique de la première moitié de la IV^e dynastie est droit mais plus pointu⁶. Cependant, à l'époque Khéops-Rêdjedef-Khéphren, il y a des cas notables d'individualisation particulière en deux comme

6I
un nouveau fils
de Rêdjedef?

¹ RANKE 1935, p. 49, 26; SCHEELE-SCHWEITZER 2014, p. 274-275, n° 562.

² GOURDON 2007. Nous remercions Yannis Gourdon pour l'information.

³ Hildesheim Römer Pelizeus Museum D117. Le mastaba d'Ouhemka est régulièrement daté du début de la V^e dynastie. Or, tous les critères de datations prouvent qu'il ne peut dater que de la IV^e dynastie (ROEDER 1927, p. 16, pl. 12; KAYSER 1964, p. 34, 72-73, fig. p. 33, pl. 24; KAYSER 1973, p. 39-40; EGGBRECH 1979, p. 46-55).

⁴ KAYSER 1964, pl. 23; JONES 2000, 3304, 3305, 3306; HANNIG 2003, {28191} p. 1144.

⁵ Par exemple la dyade de Mykérynos, Boston MFA 11.1738.

⁶ Copenhague, Ny Carsberg Glyptothek AEIN 1599, calcaire, H. 15, 5 cm.

⁷ Par exemple Rêdjedef Caire JE 35138 ou Khéphren Caire CG 14.

en trois dimensions ; par exemple, la statue du vizir Hemiousnou¹ ou les reliefs de Nefer². Le nez d'Itysen est très différent du nez « patate » qui apparaît dans la seconde moitié du règne de Khéphren³, caractéristique de la fin de la IV^e dynastie⁴ et de la V^e dynastie⁵.

Il y a un creux notable entre les yeux et les pommettes qui sont bien marquées, mais moins que sur les têtes de Rêdjedef. Itysen n'a pas le sillon naso-génien des têtes de Khéphren.

La bouche en losange est caractéristique de la III^e dynastie⁶ et de la IV^e dynastie⁷. Tandis que la lèvre inférieure devient lippue à partir de la fin du règne de Khéphren et pendant celui de Mykérinos⁸ pour être caractéristique de la V^e dynastie.

De manière générale, le visage paraît un peu moins fin que ceux de Rêdjedef et de certains Khephren. On ne trouve pas la tension caractéristique des têtes de Rêdjedef. Le modelé du visage est un compromis entre ceux des statues de la III^e dynastie et du début de la IV^e dynastie. Les joues et le nez sont plus proches du Khéphren de Boston⁹ que des têtes de Rêdjedef. Mais la bouche de ce Khéphren est plus large que celle du prince Itysen. Quoi qu'il en soit, les deux visages présentent des points communs. En fin de compte, les éléments qui constituent le visage et la perruque de la statue d'Itysen sont assez comparables aux deux reliefs de Akhtyâa¹⁰, qui vécut à la fin de la III^e dynastie (règne de Sanakht Nebka, avant-dernier roi de la III^e dynastie) ; et ressemblent particulièrement à ceux de Méry, sur la stèle pancarte de sa fausse-porte¹¹ (règnes de Khéops et Khéphren, première moitié de la IV^e dynastie).

¹ Hildesheim, Römer Pelizeus Museum, inv. 1962, règne de Khéops.

² M Louvre B 51 et Boston MFA 07.1002, Giza G 2110, règne de Khéops.

³ Par exemple Khéphren, Caire CG 15.

⁴ Par exemple la dyade de Mykérinos, Boston MFA 11.1738 ou la tête Mykérinos Boston MFA 09.203.

⁵ Par exemple, la tête en grauwacke du temple solaire d'Ouserkaf à Abousir, musée du Caire JE 90220.

⁶ Ainsi, Sépa, musée du Louvre N 37 = A 36 et N 38 = A 37.

⁷ Telles les têtes de Rêdjedef, Louvre E 12626 et Caire JE 35138.

⁸ Par exemple, les triades de Mykérinos.

⁹ Boston MFA 21351

¹⁰ Louvre B 1 et B 2 (ZIEGLER 1990, p. 96-103).

¹¹ Louvre N 153A, N 150, E 3032, E 3033, B 49A.

Beaucoup de rondes-bosses de la IV^e dynastie sont affublées d'une poitrine lourde plus ou moins comparable à celle du prince Itysen (fig. 9 et 10) : Hémionou, Pehernefer¹, le scribe du Louvre², entre autres. C'est aussi le cas de nombreuses images en deux dimensions, parmi lesquelles, la poitrine de Méry sur la pancarte de sa fausse-porte³ ressemble remarquablement à celle d'Itysen.

Le nombril d'Itysen ressemble beaucoup à celui du scribe du Louvre. Les autres éléments du corps sont différents.

Puisque la statue est confectionnée dans une roche fine, l'épaisseur des membres, de leurs attaches (chevilles et genoux), ainsi que l'importance des zones de matière réservée entre les bras et le tronc et entre les jambes et le siège, peuvent être considérées comme un critère d'ancienneté, mais sans plus de précision.

Un nouveau fils royal de Khéops ou de Rêdjedef

Pour conclure, la statue d'Itysen présente toutes les caractéristiques de la période Khéops-Rêdjedef exclusivement. Sa qualité d'exécution est particulièrement remarquable. Elle représente un fils de roi dont la tombe se trouvait à Abou Rawach, site du cimetière du roi Rêdjedef⁴ et des membres de sa cour⁵. Le plus petit dénominateur commun aux critères relevés ici est donc le règne de Rêdjedef. En conséquence, il s'agit certainement d'un membre de sa famille : un fils de Khéops ou de Rêdjedef, qui était inconnu jusqu'à présent.

Les éléments décrits n'ont pas tous apporté de critère d'attribution utilisable pour notre propos. Ainsi, on pourrait croire que leur mention était superflue. Cependant, qui sait quelle solution ils pourraient apporter à des questions intéressant notre lecteur... Le résultat de ces déductions n'est pas une proposition de datation et d'attribution, mais une affirmation étayée, impareable, dont la solidité repose sur celle de la méthode suivie qui est caractéristique de l'École du Louvre, telle que l'enseignait Évelyne Faivre-Martin ■

63
un nouveau fils
de Rêdjedef?

1 Louvre E 3027, N 118, IM 2903, A 107.

2 Louvre N 2290, E 3023.

3 Louvre N 153A, N 150, E 3032, E 3033, B 49A.

4 CHASSINAT 1901 ; LACAU 1913 ; CHASSINAT 1921-1922 ; VALLOGGIA 2011, 2024.

5 BISSON DE LA ROQUE 1924, 1925 ; BAUD *ET AL.* 2003 ; BAUD & MOELLER 2006 ; GOURDON 2006 ; FAROUT 2008 ; BAUD 2010a, 2010b, 2011.

bibliographie

BADAWY 1976

A. Badawy, *The tombs of Iteti, Sekhem'ankh-Ptah, and Kaemnofert at Giza*, University of California Publications : Occasional Papers 9, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1976.

BAUD 2010a

M. Baud, « Une nécropole immémoriale aux portes du Caire », *Archéologia* 481, 2010, p. 28-31.

BAUD 2010b

M. Baud, « La nécropole d'élite de Rêdjedef », *Archéologia* 481, 2010, p. 44-50.

BAUD 2011

M. Baud, « Un “signe des temps” revisité : la direction du culte funéraire royal sous la IV^e dynastie, la nécropole d'Abou Rawach et la chronologie de Giza », dans J. Krejci, L. Bares (éd.), *Time, Signs and Pyramids. Studies in Honour of Miroslav Verner on the Occasion of His Seventieth Birthday*, Prague, 2011, p. 51-64.

BAUD ET AL. 2003

M. Baud, D. Farout, Y. Gourdon, N. Moeller, A. Schenk, « Le cimetière F d'Abou Rawach, nécropole royale de Rêdjedef (IV^e dynastie) », *BIFAO* 103, 2003, p. 17-65.

BAUD & MOELLER 2006

M. Baud, N. Moeller, « A Fourth Dynasty royal necropolis at Abu Rawash », *EgArch* 28, 2006, p. 16-18.

BISSEON DE LA ROQUE 1924

F. Bisson de la Roque, *Rapport sur les fouilles d'Abou Roasch (1922-1923)*, FIFAO I.3, 1924.

BISSEON DE LA ROQUE 1925

F. Bisson de la Roque, *Rapport sur les fouilles d'Abou Roasch (1924)*, FIFAO II.1, 1925.

CHASSINAT 1901

É. Chassinat, « Note sur les fouilles d'Abou Roash (1900-1901) », *CRAIBL* 1901, p. 616-619.

CHASSINAT 1921-1922

É. Chassinat, « À propos d'une tête en grès rouge du roi Didoufri (IV^e dynastie) conservée au musée du Louvre », *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène-Piot* 25, 1921-1922, p. 53-75.

CURTO 1963

S. Curto, *Gli scavi italiani a el-Ghiza (1903)*, Monografie di archeologia e d'arte 1, Roma, 1963.

- CURTO 1984
S. Curto, *L'antico Egitto nel Museo Egizio di Torino*, Torino, 1984.
- DONADONI ROVERI & TIRADRITTI 1998
A.M. Donadoni Roveri, Fr. Tiradritti (éd.), *Kemet : alle sorgenti del tempo*, Milano, 1998.
- EGGEBRECH 1979
A. Eggebrecht, *Pelizaeus-Museum Hildesheim Museum*, Brunswick, 1979, p. 46-55.
- FAROUT 2008
D. Farout, « Khéphren l'exception », *ÉAO* 51, 2008, p. 3-14.
- FAROUT 2009
D. Farout, « Image, temps et espace dans l'Égypte ancienne », *ÉAO* 55, 2009, p. 3-22.
- FAROUT 2017
D. Farout, « La frontalité contrariée dans l'art égyptien », *Pallas* 105, 2017, p. 41-66.
- FAROUT 2023
D. Farout, « Le bras de Min », *ÉAO* 109, 2023, p. 37-38., p. 37-38.
- GOURDON 2006
Y. Gourdon, « The Royal Necropolis of Redjedef at Abu Rawash (seasons 2001-2005) », dans M. Bárta, F. Coppens, J. Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the Year 2005. Proceedings*, Prague, 2006, p. 247-256.
- GOURDON 2007
Y. Gourdon, « Recherches sur l'anthroponymie dans l'Égypte du III^e millénaire avant J.-C. : signification et portée sociale du nom égyptien avant le Moyen Empire », Thèse de doctorat, Lyon, 2007.
- HANNIG 2003
R. Hannig, *Ägyptisches Wörterbuch I, Altes Reich und Erste Zwischenzeit*, Mainz, 2003.
- JONES 2000
D. Jones, *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom*, Oxford, 2000.
- KAYSER 1964
H. Kayser, *Die Mastaba des Uhemka : Ein Grab in der Wüste*, Hannover, 1964.
- KAYSER 1973
H. Kayser, *Die ägyptischen Altertümer im Roemer-Pelizaeus-Museum in Hildesheim*, Hildesheim, 1973.
- LACAU 1913
P. Lacau, « Notes sur les travaux de l'Ifao (1912-1913) » *CRAIBL*, 1913, p. 517-522.

MARIETTE 1889

A. Mariette, *Les mastabas de l'Ancien Empire*, Paris, 1889.

MONTET 1938

P. Montet, « Tombeaux de la I^{ère} et de la IV^e dynasties à Abou-Roach », *Kémi* 7, 1938, p. 11-69.

MONTET 1946

P. Montet, « Tombeaux de la I^{ère} et de la IV^e dynasties à Abou-Roach, deuxième partie : inventaire des objets », *Kémi* 8, 1946, p. 157-227.

RANKE 1935

H. Ranke. *Die Ägyptischen Personennamen*, Bd. 1, Glückstadt, 1935.

RICHTER 1970

G. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, New York, Haker Art Books (3^e éd.), 1970.

RIZZO 2021

J. Rizzo, « À propos des représentations des statues de particuliers dans l'Ancien Empire. Du pseudo-profil à la figuration en perspective », *EniM* 14, 2021, p. 135-181.

ROEDER 1927

G. Roeder, *Die Mastaba des Uhemka im Pelizaeus-Museum zu Hildesheim*, Wienhausen, 1927.

SCHEELE-SCHWEITZER 2014

K. Scheele-Schweitzer, *Die Personennamen des Alten Reiches. Altägyptische Onomastik unter lexikographischen und sozio-kulturellen Aspekten*, Philippika 28, Wiesbaden, 2014.

SOUROUZIAN 1999

H. Sourouzian, « La statue du musicien Ipi jouant de la flûte et autres monuments du règne de Snofrou à Dahchour », dans *L'art de l'Ancien Empire égyptien*, Paris, 1999, p. 149-167.

SPEIDEL, 1990

M. A. Speidel, *Die Friseure des ägyptischen Alten Reiches*, Constance, 1990.

TRISTANT 2008

Y. Tristant, « Les tombes des premières dynasties à Abou Rawach », *BIFAO* 108, 2008, p. 325-370.

TRISTANT 2016

Y. Tristant, « Abu Rawash 2009-2010. Preliminary results from the re-excavation of 1st Dynasty elite mastabas at the "M" Cemetery », dans M.D. Adams (ed.) ; B. Midant-Reynes, E.M. Ryan, Y. Tristant (coll.), *Egypt at its Origins 4. Proceedings of the Fourth International Conference*

“Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”, New York, 26th-30th July 30, 2011, Orientalia Lovaniensia Analecta 260, Leuven, Paris, Bristol, CT, 2016, p. 155-176.

TRISTANT, 2017

Y. Tristant, « Abu Rawash. New data from the recent excavation of 1st Dynasty elite mastabas at the “M” cemetery », dans B. Midant-Reynes, Y. Tristant (éd.) ; E.M. Ryan (coll.), *Egypt at its Origins 5. Proceedings of the Fifth International Conference “Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”, Cairo, 13th-18th April 2014*, OLA 260, Leuven, 2017, p. 465-495.

TRISTANT 2019

Y. Tristant, « À propos des mastabas de la 1^{re} dynastie à Abou Rawach et de quelques dépôts particuliers de coquillages, cornes de boeufs et céramiques observés dans les fondations des tombeaux », dans S. Vuilleumier, P. Meyrat (éd.), *Sur les pistes du désert. Mélanges offerts à Michel Valloggia*, Genève, 2019, p. 227-242.

TRISTANT ET AL. 2014

Y. Tristant, F. Briois, G. Castel, O. Onézime, « “Barques sur le Nil”... Le mastaba Mo6 d’Abou Rawach et sa barque funéraire (1^{re} dynastie, règne de Den) : découverte de la plus ancienne embarcation égyptienne actuellement conservée en Égypte », *BIEAO* 114,2, 2014, p. 563-588.

VALLOGGIA 2011

M. Valloggia, *Abou Rawash I. Le complexe funéraire royal de Rêdjedef. Étude historique et architecturale*, FIFAO 163/1-2, Le Caire, 2011.

VALLOGGIA 2024

M. Valloggia, « Une erreur d’interprétation historique : le site d’Abou Rawash en Égypte », *CRAIBL* 4, 2024, p. 1507-1525.

WAZIRY & EL-SEIDY 2024

M. Waziry, M. El-Seaidy, « Private Old Kingdom Statue of Ity-sen at Abu Rawash », dans M. Barta, Z. Hawass, M. Megahed (eds), *Living at the Wall: Studies in honor of Mark Lehner*, Prague, 2024, p. 405-413.

WILD 1966

H. Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65/3, 1966.

ZIEGLER 1990

Chr. Ziegler, *Stèles, peintures et reliefs égyptiens de l’Ancien Empire*, Paris, 1990.

ZIEGLER 1997

Chr. Ziegler, *Les statues égyptiennes de l’Ancien Empire*, Paris, 1997.

Le bloc de Nebnefer

Kom Ombo, anciennement Louqsor J 136

ou comment lire

Marie-Astrid Calmettes

un document atypique ?

Collectif Khéops,

université libre de Bruxelles (CIERL)

En souvenir d'Évelyne

et de son « excellent » regard.

Aujourd'hui conservé au Crocodile Museum de Kom Ombo¹, le bloc sculpté de Nebnefer (fig. 1) a été publié au moment de sa découverte par Hassan S. K. Bakry². L'objectif de cet article est de comprendre sa structure figurative. Ce monument, pour le moins atypique, témoigne en effet d'un programme décoratif complexe alliant rigueur et créativité. Dans les différentes publications qui le mentionnent, il est volontiers décrit comme un « bloc inhabituel orné d'un relief »³. Sa dénomination pose donc problème et force est de constater que nous ne disposons pas du mot permettant de le définir, et encore moins de celui, s'il existe, utilisé par les anciens Égyptiens. Sa forme générale est celle d'un cube, plus haut que large. Au sommet, sont représentés deux crocodiles réalisés en semi-ronde-bosse dont les queues retombent sur la face arrière alors que, sur les quatre faces, avant, latérales et arrière, figurent quatre tableaux traités en relief. Ce bloc sculpté ne rentre donc dans aucune des catégories de classification que nous utilisons habituellement pour qualifier les artefacts égyptiens.

Pour l'appréhender, un premier outil consiste à en déterminer le sens de lecture, c'est-à-dire à distinguer les éléments principaux de ceux qui sont secondaires. Pour ce faire, nous utilisons la distinction proposée par Claude Traunecker qui, pour définir les images de temple, propose, d'une part, le terme d'« images d'action » et, d'autre part, celui d'« images d'évocation »⁴. Si les premières s'apparentent plutôt aux images tridimensionnelles de type statues⁵, les secondes correspondent plus volontiers aux images bidimensionnelles de type peintures ou reliefs. L'intérêt de cette classification réside dans le fait qu'elle permet non seulement d'établir une hiérarchie dans la lecture, mais aussi et surtout de mesurer le degré d'efficiences des différentes images qui, en fonction de plusieurs critères, sont à considérer soit comme étant animées, soit comme étant inanimées, soit encore comme se situant entre les deux. Sur le bloc sculpté qui fait l'objet de cette étude, ce sont, et des « images d'action » et des « images d'évocation » qui constituent le programme décoratif. Dans l'ordre, il s'agit :

- des deux crocodiles reproduits en semi-ronde-bosse sur le sommet,
- de l'image hathorique traitée en relief levé sur la face avant et,
- de trois tableaux réalisés en relief dans le creux sur les faces latérales et arrière.

1 Anciennement (Louqsor J 136).

2 BAKRY 1971, p. 138-139, pl. xxxa-b.

3 GUIDE 1978, p. 154, n° 123 ; CATALOGUE 1979, p. 94-95, n° 123.

4 TRAUNECKER 1991.

5 Ce sont notamment les images de culte habitées par le *ba* divin qui sont mises au monde par les prêtres-artisans puis activées par le *Rituel de l'ouverture de la bouche*.

à travers les yeux
du scribe

70
recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin



fig. 1 Bloc sculpté de Nebnefer (Crocodile Museum de Kom Ombo), Dahamcha, XVIII^e dyn. (règne d'Amenhotep III), granodiorite noire, H. 55,5 cm, l. 30 cm, prof. 30,5 cm © Photographie Bénédicte Lhoyer.



fig. 2 Sommet du bloc sculpté de Nebnefer © Photographie Bénédicte Lhoyer.

Clairement, les deux sauriens constituent les deux « images d'action ». Cela signifie non seulement que le bloc sur lequel ils sont juchés pourrait très bien être aniconique et anépigraphhe (ou ne comporter que les noms des deux animaux, voire celui du commanditaire du monument), mais aussi et surtout que c'est par ces derniers qu'il convient d'initier la lecture. Cette lecture se poursuivra par la face avant puisqu'elle est la seule à présenter des signes en relief levé et, enfin, par les faces latérales et arrière, les signes étant cette fois en simple relief dans le creux. Rappelons que nous considérons comme étant des signes, aussi bien les images — que nous qualifions de *signes-image* — que les hiéroglyphes — que nous qualifions de *signes-écriture*. On constate d'ores et déjà que deux outils permettent de déterminer la nature et donc la fonction de ces derniers, qu'ils soient *-images* ou *-écriture* : d'une part, la technique utilisée dans leur réalisation et, d'autre part, leur emplacement. Si, sur notre bloc sculpté, le sommet ainsi que la face avant sont considérés comme les principaux supports, c'est bien évidemment parce qu'ils offrent plus de visibilité.

Les deux « images d'action » situées au sommet du bloc

Les deux crocodiles qui font office d'« images d'action », sont à l'évidence des divinités (fig. 2). En ce sens, il est possible de faire abstraction des scènes situées sur les pourtours et, de voir ce bloc comme un socle sur lequel seraient juchés les deux sauriens, à l'instar du signe  [I 4] et d'un certain nombre de statues ou de figurines¹. Lire les images comme des signes et notamment comme des *signes-écriture* s'avère donc instructif. De plus, le socle peut être compris comme ayant « l'apparence d'un temple et qui représente le sanctuaire qu'habite le dieu »². Et d'y voir la représentation du dieu Sobek (*Sbk*), valeur phonétique du signe [I 4], et même de deux effigies du dieu, d'autant plus qu'un certain nombre de textes et même d'images, font état de deux Sobek (*Sbk Sbk*), voire d'une forme dédoublée de ce dernier (*Sbk.wy*), le duel étant alors utilisé³. Le point focal de ce monument équivaut donc à ces deux effigies, ce qui permet de suggérer qu'elles faisaient peut-être l'objet d'un rituel, ce qui implique sinon un emplacement, du moins une orientation.

71
le bloc
de Nebnefer

- 1 Exemple de la statue de Sobek (Louqsor J 127), Dahamcha (découvert en 1967), Nouvel Empire (règne d'Amenhotep III), granite, H. 21,7 cm (BAKRY 1971, p. 138, pl. XXIXc).
- 2 YOYOTTE 2005, p. 210.
- 3 LEITZ & BUDDE 2002-2003, p. 265.

Une « image d'évocation » qui a la fonction d'une « image d'action » sur la face avant

Le second point focal de ce monument se situe sur la face avant (fig. 3). Moins important que le premier puisque reproduit non pas en semi-ronde-bosse, mais en relief levé, il figure dans une sorte de cadre, lequel définit peut-être un espace possédant un certain degré de sacralité. Il consiste en une tête hathorique, reproduite de face, avec des oreilles de vache. La coiffure de la tête divine est surmontée d'une base sur laquelle est juché un édicule architectural muni d'une corniche à gorge et d'une porte. L'ensemble s'apparente donc au signe  [O 21]. Notons également que cet édicule est flanqué par deux éléments en forme de spirale issus de l'iconographie de l'ancienne déesse Bat et par la suite intégrés à celle de la déesse Hathor. Devant la porte se trouve d'ailleurs un cobra qui est à comprendre comme étant le *ba* de la déesse. Enfin, une sorte de hampe est située à la base de la tête divine.

Ce signe s'apparente donc à une « image d'évocation ». Cependant et à la différence des scènes situées sur les faces latérales et arrière, reproduites en relief dans le creux, son degré d'iconicité est ici important dans la mesure où il est traité en relief levé. Rappelons que les images bidimensionnelles possèdent différents degrés d'efficacité : une image en relief levé qui, de plus, se présente de manière frontale, possède une agence plus élevée qu'une image reproduite en simple relief dans le creux. De plus, le traitement frontal de la tête hathorique induit une possible relation avec un spectateur ou plutôt avec un officiant, c'est pourquoi nous considérons ce signe comme ayant la fonction d'une « image d'action »¹.

Le *signe-image* figurant la tête hathorique muni de la hampe, plutôt que de s'apparenter à un sistre en forme de *naos*, à savoir un sistre *bekhen*², est vraisemblablement à comprendre comme un emblème hathorique  [Y 8], emblème qui peut se lire *Hwt-Hr*, soit le nom de la déesse.

Trois *signes-écriture* sont reproduits sur la hampe ainsi que de part et d'autre. Logiquement, ce sont les signes symétriques qui s'y trouvent, à savoir celui du soleil *R^c*  [N 5], celui de la corbeille *nb*  [V 30] et celui du canal d'irrigation *mr*  [N 36], de manière à ne pas rompre l'équilibre

¹ C'est le même procédé qui est utilisé pour les reliefs dits cultuels.

² La dénomination de sistre à *naos* est erronée comme l'a démontré Dorothée Elwart. Il convient d'utiliser celle de sistre *bekhen*. Ce dernier est pourvu d'une porte *bekhen* à volutes latérales dans l'encadrement de laquelle se dresse un *uraeus*, et dont l'une des fonctions est donnée par un texte de la *oudbet* du temple d'Hathor à Dendera. On y apprend que la porte *bekhen* à volutes est offerte par Nounet à Hathor, maîtresse d'Iounet, pour lui servir de couronne, lors du rite de l'union au disque, et qu'elle accueille le *ba* de la déesse (ELWART 2015).

de la composition. Le seul signe asymétrique, celui figurant une plume d'autruche  [H 6] est de fait dédoublé, orienté selon deux sens différents et placé de part et d'autre de la hampe. Il n'est cependant qu'à lire une seule fois et, bien entendu, c'est la valeur *Mj'*. *t* et non la valeur *Sw* qui doit lui être attribué. En intégrant l'emblème hathorique à la lecture, il est donc possible de lire l'ensemble :   *Nb-Mj'.t-R' mry Hw.t-Hr*, à savoir « Neb-Maât-Rê, aimé d'Hathor », Neb-Maât-Rê étant le nom de couronnement du pharaon Amenhotep III. Il est intéressant de constater que, si la déesse Hathor est ici figurée par un *signe-image* (le signe est grand et détaillé) possédant un certain degré de scripturalité (le signe peut se lire), le roi n'est quant à lui noté que par des *signes-écriture*¹. Iconographiquement, la déesse prime donc sur le monarque alors que, textuellement c'est l'inverse, dans la mesure où le sujet principal s'avère être Amenhotep III qui est « aimé d'Hathor ».

Des « images d'évocation » sur les faces latérales et arrière

Qu'en est-il des trois faces — latérales et arrière —, présentant des images bidimensionnelles traitées en relief dans le creux ? Les deux faces latérales figurent chacune un homme agenouillé, les bras levés en adoration, vêtu d'un pagne, le cou orné de colliers et les bras et avant-bras de bracelets. Il s'agit d'un bel exemple de « symétrie asymétrique » dans la mesure où notre personnage n'est pas figuré de la même façon d'un côté et de l'autre : à gauche (lorsque l'on est face au monument), il est coiffé d'une perruque à la mode portée par les hauts dignitaires de l'époque et, à droite, il semble avoir le crâne rasé². En plus de cela, la face latérale gauche, qui montre le personnage écrit dans le sens préférentiel, occupe l'espace figuratif de manière bien plus complexe, ce qui, selon nous, témoigne de sa primauté.

La face latérale gauche

Sur cette face (fig. 4), au-dessus du haut dignitaire, quatre colonnes de texte, logiquement orientées elles aussi dans le sens préférentiel, précisent son geste et donnent son identité. Notre personnage porte le nom de Nebnefer. Qualifié de « Prêtre *ouâb* » (*w'b*) et de « Directeur du trésor d'Amon » (*jmy-r3 pr-h3n Jmn*),

- 1 Certains voient dans les deux crocodiles juchés au sommet du socle, une image du roi. Rappelons en effet que le mot *ity*, « souverain », s'il s'écrit généralement de la façon suivante , peut parfois s'écrire à l'aide de deux crocodiles : . Nous ne pensons cependant pas que ce soit ici le cas.
- 2 Si le port de la perruque est à comprendre comme un signe d'appartenance à un haut statut social, le crâne rasé fait quant à lui référence à son statut de prêtre.

il est décrit comme adressant des prières au « Maître des deux terres » (*nb t3.wy*) et se prosternant devant le « Souverain de Thèbes » (*hḳꜣ W3s.t*), qualificatifs que nous comprenons comme désignant le roi. Le *signe-image* représentant Nebnefer  [A 4] constitue d'ailleurs le *déterminatif* de son nom, ce qui nous invite à penser sa figure comme étant également un *signe-écriture* ou plutôt, un *signe-image* possédant un certain degré de scripturalité.



rd (.t)¹ j3.w n nb t3.wy

« Adresser une prière au Maître des Deux Terres »



sn t3 n hḳꜣ W3s.t

« se prosterner devant (*litt.* : flairer/embrasser la terre pour)
le Souverain de Thèbes »



jn w3b (j)m(y)-r(3) pr-hḏ n Jmn Nb-nfr

« par le Prêtre-*ouâb*, Directeur du trésor d'Amon, Nebnefer ».

Deux autres légendes complètent la scène. La colonne de texte située derrière Nebnefer, orientée dans le même sens, révèle son ascendance maternelle.



ms(w)-n nb.t pr D3wf

« Qu'a mis au monde la Maîtresse de maison Djaouf ».

Quant à la ligne située dans la partie inférieure, elle aussi orientée à l'identique, elle ajoute que c'est Nebnefer lui-même qui est le commanditaire de ce monument. Il porte d'ailleurs ici un nouveau titre sacerdotal : « Celui qui est initié aux secrets (*hry-sšꜣ*) » de Sobek :

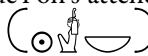
1 On notera que le signe de l'homme debout et adorant  [A 30] est le même que le signe-image principal  [A 4].



jr(w)-n hry-sšt n Sbk Nb-nfr

« Fait par Celui qui est initié aux secrets

(*litt.* : Celui qui est sur les secrets) de Sobek, Nebnefer ».

Mais, l'intérêt de ce tableau réside dans le fait qu'un élément apparaît dans le sens inverse à l'orientation d'ensemble : il s'agit de la colonne de texte située devant Nebnefer. D'emblée, on note que les signes qui la constituent sont plus grands, qu'ils présentent une finition plus poussée et qu'ils sont également gravés dans un relief légèrement plus prononcé, ce qui les met clairement en valeur. Alors que l'on s'attend à trouver l'image du roi, c'est son nom qui apparaît à nouveau :  *Nb-Mꜣ.t-Rꜥ*, « Nebmaâtrê ».

Si, à l'instar de la face avant, il s'agit de son nom de couronnement, ce dernier est ici inscrit dans un cartouche et, logiquement, le signe dédoublé de la plume d'autruche est remplacé par celui de la déesse Maât. On constate également que le signe *chen* constituant ledit cartouche est surmonté d'un disque solaire  [N 5] et de deux plumes d'autruche  [H 6] et qu'il est de plus, sur le signe de l'or  [S 12]. Et de rappeler que, si ces trois signes sont des marqueurs de la divinité du monarque, les deux premiers manifestent également son aspect amonien¹.

Faisant suite au nom royal, se trouve celui de Sobek, qualifié de « Maître de Souménou » (*nb Smnw*).



Sbk nb Smnw

« Sobek, Maître de Souménou ».

On rappellera que le *signe-écriture* notant Sobek et figurant un crocodile sur un socle-sanctuaire, , correspond à l'image de notre bloc sculpté, ce qui permet d'identifier les deux « statues » divines comme celles de deux Sobek, voire d'un double Sobek. Enfin, on soulignera que, dans ce texte, le nom royal est devant le nom divin. Logiquement, on traduira par « Nebmaâtrê et Sobek, maître de Souménou ». On notera cependant que, devant le signe du saurien, on distingue des traits gravés qui ne semblent pas être des altérations de la pierre. Ces incisions semblent former le signe de la houe  [U 6]². Le fait que celui-ci

¹ SPIESER 2000, p. 42.

² La cordelette reliant les deux parties de l'outil n'est pas ou peu marquée.

soit de moindre facture et que, de plus, il ne soit pas inscrit dans la colonne de texte, permet d'émettre l'hypothèse d'une gravure réalisée *a posteriori*, sans qu'il soit possible de déterminer précisément la date et l'auteur de cet ajout. Une autre lecture a donc, à un moment donné de l'histoire de ce bloc, était envisagée : « Nebmaâtré, aimé de (*mry*) Sobek de Souménou ».

Ce tableau est donc complexe. Si les noms du roi et du dieu sont écrits inversement à la figure de Nebnefer, selon le procédé d'inversion par confrontation¹, c'est qu'il faut envisager les deux protagonistes comme faisant face au haut dignitaire. En ce sens, il est intéressant de transposer les *signes-écriture* de la colonne de droite en *signes-image* :  ². Ce tableau contient donc des données qui ne se situent pas toutes sur le même niveau. Voici, selon nous, l'ordre dans lequel il convient de les aborder :

- Un *signe-image* figurant un haut dignitaire adorant ;
- Des *signes-écriture* notant le roi Amenhotep III déifié ainsi que le dieu Sobek de Souménou (ces *signes-écriture* priment sur les autres de par leur taille et de par leur relief un peu plus accentué, ce qui permet de dire qu'ils possèdent un degré d'iconicité plus élevé) ;
- Des *signes-écriture* indiquant que le nom du haut dignitaire et précisant son action (ces *signes-écriture* sont moins importants que les précédents de par leur taille plus petite et leur relief moins accentué) ;
- Des *signes-écriture* mentionnant l'ascendance maternelle de Nebnefer (*signes-écriture* moins importants) et ;
- Des *signes-écriture* mentionnant le commanditaire de ce monument, à savoir Nebnefer lui-même (*Signes-écriture* moins importants).

La seule distinction entre image et texte ne suffit donc pas à appréhender ce tableau, voire tend à en fausser la lecture. Rappelons qu'il n'y a pas de *différenciation* entre *signes-image* et *signes-écriture*, uniquement une *distanciation*. Mesurer le degré d'iconicité ou de scripturalité de chacun des signes — par sa taille, sa polychromie, ses détails, ou encore la technique utilisée — permet non seulement de distinguer les signes principaux des signes secondaires et donc d'établir un ordre de lecture, mais également d'en mesurer l'effcience.

¹ FISCHER 1977.

² Si le roi n'a pas été mis en image, c'est probablement parce que l'espace figuratif disponible était ici insuffisant.

Qu'en est-il de la face latérale droite (fig. 5) ? Moins complexe que la précédente, elle complète les informations déjà données et, parallèlement, en apporte de nouvelles. Nebnefer, toujours agenouillé et adorant, y est écrit à l'envers, selon le procédé d'inversion par symétrie¹ par rapport au *signe-image* de la face latérale gauche.

Les *signes-écriture* sont ici beaucoup plus homogènes, dans la mesure où, non seulement, ils sont tous de la même taille, mais également tous orientés dans le même sens que le *signe-image* (à l'exception d'un seul d'entre eux comme nous allons le voir). Ce sont les quatre colonnes situées devant et au-dessus de Nebnefer qui comportent le texte principal. Elles précisent que le haut dignitaire est en adoration devant Sobek (et) Sobek ainsi que devant Hathor et le qualifie de deux nouveaux titres : « Scribe royal » (*sš ntr*) et « Chancelier d'Amon » (*htmty n Jmn*) :



rd(.t) jšw n Sbk Sbk

« Adresser une prière à Sobek (et) Sobek »



sn t3 n Hw.t-Hr

« Se prosterner devant (*litt.* : flairer/embrasser la terre pour) Hathor »



d=j n=tn jšw.w r q3(w) n p.t

« Je pratique des prières à votre attention jusqu'à la hauteur du ciel »



shtp=j jb=tn r^c nb

« Je rends vos cœurs satisfaits chaque jour »

¹ FISCHER 1977, p. 3-47.

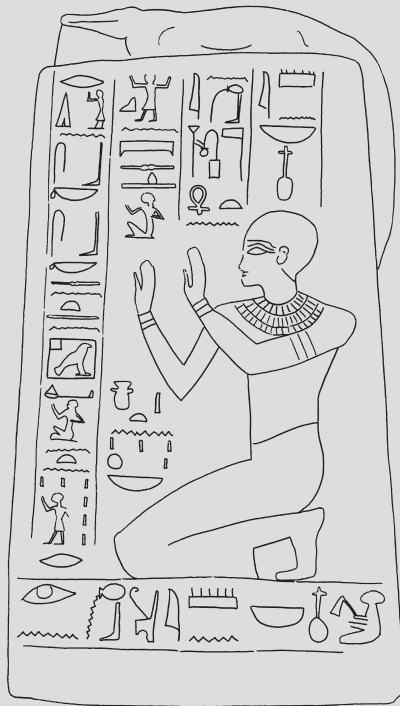


fig. 5 Face latérale droite. Dessin de l'auteur.

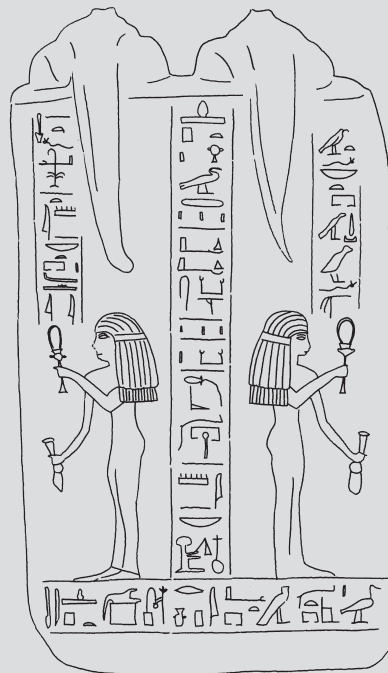


fig. 6 Face arrière. Dessin de l'auteur.



jn w^cb sš ntr htm(y) n Jmn Nb-nfr

« par le Prêtre-ouâb, Scribe et Chancelier divin d'Amon, Nebnefer »¹.



jr(w)-n w^cb n Jmn Nb-nfr

« Fait par le Prêtre-ouâb d'Amon, Nebnefer »

Le début du texte semble confirmer l'identification des deux crocodiles situés au sommet du bloc : il s'agit bien de deux dieux Sobek (*Sbk Sbk*). On notera que les effigies en semi ronde-bosse constituent d'ailleurs les *déterminatifs* de leurs noms, faisant d'eux des *signes-image* possédant un certain degré de scripturalité. On notera également que l'écriture du nom de la déesse Hathor  subit une *inversion interne* puisqu'il est écrit non pas de gauche à droite, mais de droite à gauche, ce qui permet d'envisager une relation entre la face latérale droite et la face avant : l'emblème hathorique est ainsi textuellement identifié comme une représentation de la déesse aux oreilles de vache. Enfin, et comme sur la face opposée, l'inscription horizontale située dans la partie inférieure, rappelle que Nebnefer est le commanditaire de ce monument.

Si ce tableau témoigne d'une plus grande simplicité par rapport à son pendant, c'est qu'il est, selon nous, de moindre importance. C'est en effet celui de la face latérale gauche qui nous semble primer dans la mesure où Nebnefer y est figuré dans le sens préférentiel, et c'est vraisemblablement aussi pour cette raison que le nom du roi, suivi de celui de Sobek, maître de Souménou, y sont inscrits.

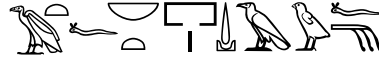
La face arrière

La face arrière comporte les deux dernières « images d'évocation » de ce programme décoratif (fig. 6). De part et d'autre d'une colonne dont les *signes-écriture* sont logiquement écrits dans le sens préférentiel, deux figures féminines sont chacune orientées vers l'une des faces latérales. Si elles sont plus petites que celles de Nebnefer, c'est à cause des deux queues de crocodiles qui retombent de ce côté et qui, de fait, réduisent l'espace figuratif disponible. Les deux femmes figurent à l'identique, debout, tenant un sistre arqué ainsi qu'un collier *menat*. Elles renvoient donc au signe  [B 47] qui peut servir de *déterminatif* dans le mot « musicienne » (*hnwt*).

¹ Ici aussi, le *signe-image* figurant Nebnefer constitue le *déterminatif* de son nom.

Quatre légendes hiéroglyphiques complètent la scène. Les deux colonnes de texte situées au-dessus de chacune des figures féminines, colonnes orientées dans le même sens, permettent de les identifier. Il s'agit, pour la figure de droite, de la mère de Nebnefer, Djaouf, et, pour celle de gauche, de sa femme, Houy. Toutes les deux sont qualifiées de « Maîtresse de maison » (*nb.t pr*), mais seule l'épouse porte le titre de « Chanteuse d'Amon » (*šm'y.t*).

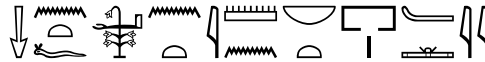
Colonne de droite :



mw.t=f nb.t pr D3wf

« Sa mère, la maîtresse de maison, Djaouf »¹

Colonne de gauche :



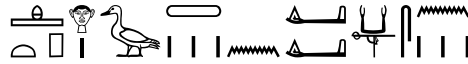
sn.t=f šm'y(.t) n.t Jmn nb.t pr Hw

« Sa sœur (= son épouse), la chanteuse d'Amon et maîtresse de maison, Houy »

Le fait que la mère de Nebnefer soit placée à droite et dans le sens préférentiel, semble indiquer qu'elle occupe ici une place plus importante que son épouse. Houy n'est en effet mentionnée que sur la face arrière alors que Djaouf est présente et sur la face arrière, et sur la face latérale droite.

Quant à la colonne de texte située entre les deux femmes, elle explique que ce monument participe du cycle des offrandes, vraisemblablement celui d'un temple :

¹ On peut s'interroger sur la présence du signe [D3] figurant une mèche de cheveux à la fin du nom de la mère de Nebnefer. Il nous est proposé d'y voir une confusion hiératique entre la mèche de cheveux et le signe de la lampe qui est le déterminatif habituel de *D3f* (Wb. V, 522.8-13). Quoiqu'il en soit, on constate que le *déterminatif* de Djaouf est son image.



hṭp¹ hr ḏfṣw n dd (w) kꜣ=sn²

« Se satisfaire des aliments que donnent leur *ka* »



n kꜣ n wꜥb (j) m (y)-r (ꜥ) pr-ḥꜥ n Jmn Nb-nfr

« au *ka* du Prêtre-*ouâb* et Directeur du trésor d'Amon, Nebnefer ».

Enfin, la ligne inférieure, qui de fait court et sur les deux côtés du bloc et sur la face arrière, ligne logiquement écrite dans le sens préférentiel, donne le nom et le titre du père de Nebnefer, un certain Sobekhotep, « Directeur de la réserve de vin » (*jmy-rꜥ s.t-mꜥt jrp*), le port d'un anthroponyme théophore témoignant de la vénération particulière de cette famille envers le dieu crocodile.



sꜥ (j) m (y)-r (ꜥ) s.t-mꜥt jrp sꜥ Sbk-hṭp mꜣꜥ-hrw

« Fils du Directeur du magasin du département du vin, scribe, Sobekhotep, juste de voix ».

à travers les yeux
du scribe

82

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Un programme décoratif complexe

L'ensemble du programme décoratif de ce bloc sculpté est donc extrêmement élaboré et témoigne d'une grande cohérence sémantique. À l'exception de la face avant figurant l'emblème hathorique, sa structure est parfaitement bipartite et symétrique (deux dieux crocodiles, deux images de Nebnefer et deux images féminines), si bien que l'on pourrait presque se demander si chacune des figures de Nebnefer n'est pas à relier à l'un des crocodiles en semi ronde-bosse.

- 1 Le verbe *hṭp* pose ici problème. Faut-il y voir un infinitif, un prospectif (*hṭp* = *j*), un parfait (*hṭp* (= *w*), à moins qu'il ne faille l'envisager comme un substantif et en ce cas, c'est le *hr* qui pose question. H. S. K. Bakry traduit de la façon suivante : « Offerings and provisions which their (the gods') goodness gives to the soul » (BAKRY 1971, p. 139).
- 2 Notre hypothèse est que le *=sn* renvoie aux deux Sobek ainsi que peut-être à la déesse Hathor, le signe du *ka* est en effet sur un pavois.



fig. 7 Juxtaposition des faces avant, latérale droite et arrière (partie droite). Dessin de l'auteur.



fig. 8 Juxtaposition des faces avant, latérale gauche et arrière (partie gauche). Dessin de l'auteur.

Un document qui remet en question nos catégories de classification

On constate également que les différentes faces sont en relation les unes avec les autres. Il est clair que si le nom de la déesse Hathor est inversé sur le côté droit, c'est parce qu'il se réfère à l'emblème figuré sur l'avant. Étudier les relations entre les différents tableaux, en les mettant notamment les uns à la suite des autres, s'avère à ce sujet éclairant. Ce sont clairement deux scènes qui apparaissent, c'est-à-dire deux tableaux se définissant par la présence d'au moins un personnage et une action. La première scène (fig. 7) figure Nebnefer suivi de sa mère en adoration devant le roi (sous la forme de son nom), le dieu Sobek de Souménou (également sous la forme de son nom) et la déesse Hathor (sous la forme de son emblème).

Et, la deuxième scène (fig. 8) donne à voir le haut dignitaire, cette fois suivi de son épouse, rendant hommage aux deux dieux Sobek (sous la forme de leurs noms) et à la déesse Hathor (à la fois sous la forme de son nom et de son emblème).

On constate donc que l'emblème hathorique est le point focal du programme bidimensionnel de ce monument. Reste à savoir ce qu'il en est des deux crocodiles. S'ils sont en effet explicitement l'objet de l'adoration de Nebnefer, au moins dans le texte de face latérale droite, ils participent également d'un autre niveau de lecture.

Une question demeure en effet : à quelle catégorie de classification ce bloc appartient-il ? Sa forme générale, quadrangulaire, renvoie clairement à la statue. Et, il semble même que plusieurs types de statues aient inspiré le créateur de ce monument, peut-être Nebnefer lui-même.

Tout d'abord et comme nous l'avons vu précédemment, ce bloc sculpté peut être compris comme une statue représentant deux dieux crocodiles juchés sur un socle-sanctuaire : . Généralement, sur les statues de ce type, il n'y a qu'un seul crocodile et le socle est plus petit. On peut donc se demander si la taille de ce dernier n'a pas été agrandie de façon à servir de support au programme décoratif bidimensionnel, accentuant de fait la petite taille des deux sauriens.

De plus, on ne peut nier que ce bloc sculpté fasse écho à certaines statues théophores. Rappelons que ces dernières représentent un personnage qui tient ou présente devant lui une ou plusieurs effigies divines. Prenons l'exemple de la statue de Maya (Louqsor J 135)¹ qui non seulement date de la même époque, mais qui a également été découverte à Dahamcha. Elle montre

¹ XVIII^e dyn., granite noir, H. 79 cm (BAKRY 1971, p. 131-134, pl. XXIII).

un haut dignitaire agenouillé tenant ou présentant un socle orné d'une corniche à gorge sur lequel est juché un crocodile¹. Force est de constater qu'elle témoigne donc d'une plus grande difficulté technique dans la mesure où l'artisan qui l'a réalisé, a dû extraire du bloc de pierre initial, et la statue du haut dignitaire, et celle du dieu crocodile juché sur son socle, difficulté que Nebnefer s'est plu à déjouer avec une certaine inventivité.

Enfin, la présence de l'emblème hathorique renvoie clairement aux statues « sistrophores » ou plutôt dites « sistrophores ». Comme l'a démontré Jacques-Jean Clère, ce sont en effet des effigies qui représentent un homme qui ne tient pas un sistre, mais l'emblème hathorique figurant un sistre, plus précisément un sistre de type *bekhen*. Voici ce que dit Jacques-Jean Clère à leur sujet : « Cet emblème hathorique n'a du sistre que la forme, et encore une forme souvent modifiée par hypertrophie, atrophie ou suppression totale de tel ou tels de ses éléments constitutifs, dont les deux les plus caractéristiques sont la tête de la déesse : une tête de femme à oreilles de vache, vue de face, et le *naos* à gorge et à toit plat qui la surmonte à l'instar d'une couronne. Ainsi, il arrive fréquemment que l'emblème soit réduit à la seule tête de la déesse, qui est, cela va de soi, l'élément principal, sans qu'il faille pour autant ne pas regarder de tels exemples comme des statues sistrophores : on doit prendre en considération l'esprit plutôt que la forme ». Selon la classification proposée par Jacques-Jean Clère, nous pourrions même classer le bloc sculpté de Nebnefer dans la catégorie des « statues-blocs ». Sur ces dernières, « l'emblème, sculpté en bas-relief sur le devant des jambes, comme s'il y était appliqué, est généralement traité comme une figuration symbolique et non comme un objet réel »².

Nous pensons donc que le bloc sculpté de Nebnefer participe de la statuaire et proposons plus précisément de l'appréhender comme la combinaison des trois types statuariens suivants :

- une statue du dieu Sobek ou, plus précisément, de deux dieux Sobek, à l'instar du signe  [I 4] :  ;
- une statue théophore représentant Nebnefer tenant ou présentant les deux crocodiles sacrés :   ;
- une statue dite « sistrophore » représentant Nebnefer agenouillé tenant ou présentant l'emblème hathorique :  . Rappelons que, sur les statues dites « sistrophores », le haut dignitaire représenté peut, soit tenir l'emblème, soit faire le geste de l'adoration, comme c'est ici le cas.

¹ Deux figures du commanditaire du monument sont reproduites en relief sur le socle.

² CLÈRE 1970, p. 2.

Un objet retrouvé hors contexte

Reste à questionner le contexte archéologique de ce monument afin de réfléchir à son emplacement initial. Et, de ce dernier, nous savons peu de chose. C'est en 1966 et 1967, lors du creusement d'un canal sur le site de Mahamid, au sud-ouest de Louqsor, sur la rive ouest, que ce bloc a été découvert. Une sorte de puits y avait été mis à jour. C'est plus précisément « au-dessus de la dalle de grès qui couvrait le puits » qu'il était posé¹. À proximité, gisaient le célèbre groupe-statuaire en calcite représentant Sobek et Amenhotep III² ainsi que d'autres sculptures et stèles provenant d'après Hassan S. K. Bakry du temple de Sobek de Souménou³. Rappelons que le dieu crocodile est attesté dans cette région depuis la XII^e dynastie. À la XVIII^e dynastie, Amenhotep III semble y avoir bâti des installations dont certaines abritaient des crocodiles sacrés⁴.

Bien entendu, le puits au-dessus duquel le bloc sculpté de Nebnefer a été retrouvé, n'est probablement pas l'emplacement initial de ce bloc, ce qui pose la question d'un possible lieu de dépôt secondaire de type « cachette ». Il est plus vraisemblable de considérer que ce monument était à l'origine placé dans un sanctuaire, celui du dieu Sobek voire dans une chapelle consacrée à la déesse Hathor, au vu de la place importante accordée à cette dernière ainsi qu'à la mère et à la femme de Nebnefer dans le programme décoratif (présence de l'emblème hathorique, de la mère et de la femme de Nebnefer, absence iconographique du père). Le dieu Sobek de Souménou est en effet associé à la déesse aux oreilles de vache et, plus précisément, à l'Hathor de Gebelein⁵. Malheureusement, les architectures sacrées de ces différents sites ont depuis longtemps été détruites, les pierres ayant notamment servi à la construction de la ville de Tôd située non loin de là.

à travers les yeux

du scribe
86

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

- 1 Sur ce dispositif, voir BAKRY 1971, p. 139-141, ainsi que le résumé d'Edward Brovanski : « An elaborate installation, dating to the time of Amenhotep III and consecrated to the feeding and breeding of sacred crocodiles, consisted of two stone chambers connected by a vaulted brick passage. One shaft was closed by a sandstone slab sliding on two bronze wheels, and could be opened periodically by the priests to throw food down to the reptiles waiting in the water below » (BROVANSKI 1984). Précisons que, au moment de la découverte, le puits était rempli d'eau (JASNOW 2002, p. 184).
- 2 Louqsor J 155. Dahamcha (découvert en 1967), calcite, H. 256,5 cm. Statue usurpée par Ramsès II (BAKRY 1971, p. 138-139, pl. XXX-XXXI).
- 3 Voir BAKRY 1968. Au sujet de l'identification de ce site et pour un dernier état de la question, voir DALINO 2022.
- 4 YOYOTTE 2005, p. 226.
- 5 BROVANSKI 1984, col. 1003.

Si nous n'avons que peu de renseignements sur l'emplacement originel de ce bloc, il en est de même concernant l'identification précise des deux Sobek. Cette dernière est d'ailleurs clairement liée à l'identification des différents sites de la région dans lesquels le dieu crocodile était vénéré. En cet endroit, on a en effet connaissance d'un culte rendu à deux Sobek (*Sbk Sbk*) ou à une entité dédoublée (*Sbk.wy*)¹. Et, si ce sont souvent les villes de Souménou et d'Ioumitérou qui sont mentionnées, plusieurs questions demeurent : le lieu de découverte du bloc de Nebnefer correspond-il vraiment au lieu-dit de Souménou ? Souménou et Ioumitérou sont-elles deux villes distinctes ou, au contraire, deux toponymes désignant la même citée, mais de deux façons différentes ou sous deux de ses aspects² ? Sans compter que le temple de Sobek aurait peut-être été déplacé à cause des changements qui auraient affecté le cours du Nil³. Autant de questions auxquelles nous n'avons aujourd'hui pas de réponses.

Quoi qu'il en soit, au sein de l'un des temples de la région, vraisemblablement celui de Souménou, ce monument que l'on pourrait presque qualifier de monument familial, permettait à son commanditaire, à savoir Nebnefer lui-même, ainsi que, indirectement, à sa mère, à sa femme et à son père, de bénéficier non seulement des offrandes divines, mais aussi et surtout de la présence du dieu Sobek.

Un travail fondé sur le regard

Plusieurs moyens se sont avérés utiles dans l'analyse de la structure figurative de ce bloc sculpté : l'observer dans son ensemble, prendre en compte sa forme, distinguer les éléments principaux des éléments secondaires afin de déterminer un ordre de lecture, étudier la technique utilisée (semi ronde-bosse, relief levé, relief dans le creux), considérer les différents éléments comme des signes, faire la distinction entre *signes-image* et *signes-écriture*, mesurer leur degré d'iconicité ou de scripturalité, transposer certains *signes-écriture* en *signes-image*, prendre en compte les différents sens d'écriture (sens préférentiel ou sens inverse), repérer les inversions (inversion interne, par confrontation, par symétrie), envisager les différentes faces les unes à la suite des autres en « dépliant » le programme décoratif.

- 1 BETRÒ 2005, p. 91-102 ; DALINO 2022, p. 155-178 ; DOLZANI 1961, p. 163-229 ; HERBIN (Thèse inédite) ; KOCKELMANN 2008, p. 153-164 ; KUENTZ 1929, p. 113-172 ; YOYOTTE 1956, p. 81-95.
- 2 Pour Pascal Vernus et Jean Yoyotte, Souménou correspond au *téménos* alors que Iouemitérou se réfère à la cité entière (YOYOTTE 2005, p. 214).
- 3 Voir DALINO 2022, p. 160-167.

L'étude de ce bloc sculpté nous incite donc à réfléchir à la méthode que nous utilisons au moment d'appréhender des objets que nous considérons généralement comme des œuvres d'art. Il convient de repenser nos grilles de lecture, mais également nos catégories de classification. Ces objets témoignent en effet avant tout d'une écriture et possèdent en ce sens une valeur sémantique qui permet leur efficience. De fait, prendre en compte la notion de signe et appréhender statues, stèles, reliefs et peintures, par le biais de la sémiologie s'avère primordial. Définitivement, c'est un travail fondé sur le regard auquel nous sommes conviés ■

bibliographie

BAKRY 1968

H. Bakry, « Fresh Lights on Suchus Lord of Smen », *ZDMG* L.I : XVII, 1968, p. 70-72.

BAKRY 1971

H. Bakry, « The discovery of a Tempel of Sobk in Upper Egypt », *MDAIK* 27/2, 1971, p. 131-146, pl. XXIII-XXXV.

BETRÒ 2005

M. Betrò, « Sobek a Sumenu », dans S. Pernigotti, M. Zecchi, (eds), *Il coccodrillo ed il cobra. Aspetti dell'universo religioso egiziano nel Fayyum e altrove. Atti del colloquio, Bologna — 20/21 Aprile 2005*, Imola, 2005, p. 91-102.

BROVARSKI 1984

E. Brovarski, « Sobek », dans W. Helck, W. Westendorf (eds), *LA*, vol. 5, Wiesbaden, 1984. col. 995-1031.

CATALOGUE 1979

The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art, Catalogue, American Research Center in Egypt, Le Caire, 1979.

CLÈRE 1970

J.-J. Clère, « Propos sur un corpus des statues sistrophores égyptiennes », *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 96, 1970, p. 1-4.

DALINO 2022

E. Dalino, « Amenouahsou et les deux Sobek de Gebelein », *BIFAO* 122, 2022, p. 155-178.

DOLZANI 1961

C. Dolzani, *Il dio Sobk*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche S. VIII, Vol. x, Fasc. 4, Rome, 1961, p. 163-229.

ELWART 2015

D. Elwart, « Le sistre, le son et l'image », *CENIM* 10, 2015, p. 109-121.

FISCHER 1977

H. G. Fischer, « The Orientation of Hieroglyphs », dans H. G. Fischer, *Egyptian Studies II, Part I*, New-York, 1977, p. 3-47.

GUIDE 1978

Guide Musée d'art égyptien ancien de Louxor, Le Caire, 1978.

HERBIN s.d.

Fr.-R. Herbin, *Soumenou. Un centre de culte de Sebek* (Thèse inédite).

JASNOW 2002

R. Jasnow, « Block with relief of Nebnefer », dans E. Hornung, B. Bryan (eds), *The Quest of Immortality. Treasures of Ancient Egypt, National Gallery of Art, Washington (12 May-2 September 2002)*, Washington, Munich, 2002, p. 184-186, n°91.

KOCKELMANN 2008

H. Kockelmann, « Sobek doppelt und dreifach : Zum Phänomen der Krokodilgötterkonstellationen im Fayum und in anderen Kultorten Ägyptens », dans S. Lippert, M. Schentuleit (eds), *Graeco-Roman Fayum : Texts and Archaeology. Proceedings of the Third International Fayum Symposion, Freudenstadt, May 29-June 1, 2007*, Wiesbaden, 2008, p. 153-164.

KUENTZ 1929

Ch. Kuentz, « Quelques monuments du culte de Sobk », *BIFAO* 28, 1929, p. 113-172, pl. I-III.

LEITZ & BUDDE 2002-2003

Chr. Leitz, D. Budde, *Lexikon Der Agyptischen Gotter Und Gotterbezeichnungen*, Band VI, OLA 115, Leuven, 2002-2003.

SPIESER 2000

C. Spieser, *Les noms du Pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire*, OBO 174, Fribourg, 2000.

TRAUNECKER 1991

Cl. Traunecker, « Observations sur le décor des temples égyptiens », dans Fr. Dunand, J.-M. Spieser, J. Wirth (eds), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Centre d'Histoire des religions de l'université de Strasbourg II, Paris, 1991, p. 77-101.

YOYOTTE 1956

J. Yoyotte, « Le Soukhos de la Maréotide et d'autres cultes régionaux du Dieu-crocodile d'après les cylindres de Moyen Empire », *BIFAO* 56, p. 81-95.

YOYOTTE 2005

J. Yoyotte, « Crocodile », dans P. Vernus et J. Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, Paris, p. 209-240.

Les vies multiples

« Vous devez regarder l'original

de la statue

de vos propres yeux ! »

de la mère de Ramsès II

Dominique Farout

Pourquoi ce sous-titre ? Parce que c'est ce qu'Évelyne martelait jour après jour à des générations d'étudiants, parce que c'est ce que nous leur répétons inlassablement, mais aussi à nos collègues parfois récalcitrants. En effet, la source doit être circonscrite à l'objet lui-même et à son contexte, à savoir la couche archéologique, le monument, l'artéfact, le texte dans l'écriture et la langue d'origine... Ce qu'a écrit tel égyptologue ou tel historien d'art, quel qu'il soit, ne doit pas être considéré à proprement parler comme une source ; de plus l'importance d'une information n'est pas relative à celle du titre de celui qui la publie. À ce propos, Jean-Loïc Le Quellec¹, regrette que « les informations présentent une fâcheuse tendance à se solidifier par l'effet des citations multiples. » Autrement dit, puisqu'un peu d'humour ne fait pas de mal, la source doit être réduite au témoin direct et non à : « l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'homme [...] qui a vu l'homme qui a vu l'ours qui a mangé le facteur ». Pour rebondir sur la métaphore exprimée par cet adage populaire bien connu, dont la citation plairait bien à Évelyne (« Mon Chou, c'est vrai ! Mais tu ne vas tout de même pas publier ça ? »), la source se réduit exclusivement à : les restes du facteur, les traces laissées par l'ours et le facteur, ainsi que celles du repas, le témoignage de l'ours et éventuellement celui de l'homme qui a vu cet ours.

Ainsi, fondamentalement, idéalement, il convient de regarder l'objet avant tout, suivant un protocole invariable, en l'auscultant comme le médecin son patient depuis les temps pharaoniques, afin d'avoir dans un premier temps un regard neuf, de faire une analyse en pensant aussi librement que possible, en prenant en compte le mode de pensée et le regard des représentants de la civilisation en cause, en évitant l'influence de ce qui a été dit auparavant, pour pouvoir obtenir un premier niveau d'interprétation. Ensuite, et seulement ensuite, il est important de faire l'état des questions pour vérifier la validité de nos réflexions, à savoir si auparavant quelqu'un a repéré un élément qui nous aurait échappé, si ce que nous avons vu et ce que nous en avons conclu aurait déjà été publié, confirmé ou infirmé.

Pour illustrer ce propos, nous appliquerons cette méthode — suivant la forme d'un exercice de l'École du Louvre — à l'étude d'une statue en « granit noir », modifiée sous Ramsès II, qui représente sa mère Touy/Touya/Mouttouya², plus grande que nature ; une œuvre célèbre, pourtant

91
les vies multiples
de la statue
de la mère
de Ramsès II

¹ LE QUELLEC 2022, p. 85.

² Sur cette statue, PETRIE 1885, p. 6-7, pl. XIV, 1 ; MASPÉRO 1887, VIII, p. 14-15 ; PETRIE & GRIFFITH 1888, II p. 17 ; PORTER-MOSS 1934, p. 19 ; HABACHI 1969, p. 27-47 ; KITCHEN 1969-1979, p. 844, 13-845, 2 ; ZIEGLER 1976, p. 24-27 ; WILDUNG & SHOSKE 1985, p. 62-63, cat. 25 ; LEBLANC 1999, p. 123 note 32, p. 125 note 53 ; OBSOMER 2012, p. 219 ; HAWASS 2021, p. 61-63 ; HAWASS 2023, p. 61-63.

moins connue qu'on pourrait le croire (fig. 1). Cet article se présente donc, volontairement, comme une mise en pratique méthodologique exemplaire à l'attention de nos étudiants, mais destinée aussi à édifier ceux de nos collègues qui n'ont pas eu la chance de bénéficier d'une vraie formation d'histoire de l'art. Si la description est bien faite, le lecteur devrait pouvoir dessiner correctement l'objet en la lisant. Ainsi, nous décrirons cette ronde-bosse en suivant l'ordre canonique — attitude, attributs et modelé —, en tirant toutes les informations pertinentes de cette description, puis en analysant les traces d'outils utilisées lors de sa fabrication, de ses transformations et de ses mutilations, lesquelles témoignent des péripéties qui constituent son histoire.

Fiche d'objet¹

Lieu de conservation : Grand Egyptian Museum, Giza.

Numéro d'inventaire : musée du Caire JE 37 484 ; SR 4/13718 ;

GEM 7810 (fig. 1).

Provenance : Tanis, temple d'Amon ; fouilles de Mariette, puis fouilles de Petrie 1883².

Dimensions : hauteur 1,51 m ; largeur du socle 55 cm ; profondeur du socle 82 cm.

Matière : « granit noir ».

État de conservation : la statue est mutilée, fracassée en plusieurs morceaux, tête martelée, partie inférieure débitée et disparue ; éléments métalliques arrachés et disparus.

Date : la statue originelle date peut-être du Moyen Empire, mais plus probablement du milieu de la XVIII^e dynastie. Elle a été transformée à la XIX^e dynastie, sous le règne de Ramsès II.

Description

Attitude

Il s'agit d'un personnage féminin en ronde-bosse, monolithique, assis en position frontale sur un siège cubique, adossé à un pilier dorsal. Les bras sont pliés le long du corps, isolés de ce dernier par de la matière réservée, les mains ouvertes

- 1 Lien pour voir en ligne l'image de la statue en 3D conçue par mes amis François Bougnères, Thomas Sagory et Benoit Touchard, pour cet article, lors de l'exposition « Ramsès & l'or des pharaons », Paris, grande halle de la Villette, 2023 : <https://sketchfab.com/3d-models/tuya-cf301647121742379d6f3691d1d9ccbe>.
- 2 Le catalogue d'exposition *Ramsès le Grand*, aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1976, p. 25, précise « découverte et laissée sur place par Mariette en 1887, elle fut retrouvée par Petrie en 1889 ».



fig. 1 Statue de Touy
(Caire JE 37 484,
SR 4/13718, GEM 7810),
vue de trois-quarts
avant droit.
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard.
(Summum 3D).

à travers les yeux
du scribe

94
recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin



fig. 2 Statue de Touy
(Caire JE 37484,
SR 4/13718, GEM 7810),
vue de trois-quarts
avant gauche.
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard.
(Summum 3D).

posées à plat, paume en bas, sur les cuisses juste avant les genoux. Les jambes sont parallèles, très légèrement écartées. La partie inférieure de la statue est perdue, juste au-dessus de sa cheville droite et sous son mollet gauche.

Attributs

Coiffure

La reine est coiffée d'une longue perruque tripartite assez étroite qui couvre la moitié supérieure des seins. Elle est plus allongée dans le dos, descendant à un niveau correspondant à la limite inférieure des seins. Elle est constituée de nombreuses mèches verticales (une cinquantaine) délimitées par une profonde incision régulière, ornées sur toute la longueur d'une double entaille en dents de scie. Un décrochement caractérise la partie inférieure de la retombée arrière. Plus étroite, elle prend la forme de la branche verticale d'un T en relief épais. Cependant, environ quatre mèches sont incisées sur la surface de part et d'autre de cette branche rétrécie. Ce traitement remarquable conserve le souvenir de la partie supérieure du mince pilier dorsal qui soutenait l'ancienne statue à partir de laquelle celle-ci a été sculptée.

La perruque est surmontée de l'image entaillée d'une dépouille de vautour, sans relief. Lacunaire, il en subsiste l'arrière du corps et la queue composée de neuf plumes à l'extrémité arrondie, ainsi que les deux pattes enserrant un signe-*chen*. On distingue clairement le bord arrière des ailes qui entouraient le visage. Il est délimité par une profonde incision très arquée. La présence des plumes est signifiée par des lignes rayonnantes, presque parallèles, dont l'écart se resserre en montant au-dessus du front. À partir du niveau des tempes jusqu'à l'extrémité des ailes, la terminaison de chaque plume est marquée par une incision rectiligne diagonale formant un biseau avec celle de la bordure.

Le reste de la dépouille de vautour a disparu parce que le sommet du crâne a ensuite été percé d'un grand trou circulaire profond alors que les deux côtés du visage étaient creusés et piquetés, ce qui a détruit l'avant des ailes, pour recevoir une coiffure complexe métallique aujourd'hui perdue.

Entre les deux retombées de la perruque sur la poitrine est sculpté en méplat un collier-*ousekh* à cinq rangs, composés chacun d'une bande large au-dessus d'une bande fine, clôturé d'un rang inférieur de perles allongées en goutte d'eau. Il est notable que rien n'est visible au niveau des épaules, on n'a représenté que la partie centrale du collier qui vaut donc pour son existence complète.

La reine est vêtue d'une longue robe moulante finement froncée sur toute sa surface visible, attachée au-dessus des hanches par une ceinture lisse, nouée au niveau du nombril, débordant sur la matière réservée entre

son côté droit et son bras droit. Deux bandes rayées transversalement descendent de ce nœud en suivant l'axe central des jambes. Elles continuaient au-delà de la cassure inférieure de la statue.

Un châle court finement plissé est noué sous le sein droit de la reine. Il couvre sa poitrine et ses épaules, ainsi que le haut de son bras droit où il ressemble à une manche courte plissée évasée, à l'extrémité biseautée, laissant découverts le bas du bras, le coude, l'avant-bras et la main. Sous son sein droit, un pan du châle tombe suivant une courbe, passant par-dessus la ceinture de la robe. Il est notable que cette étoffe déborde sur la partie supérieure de la matière réservée jusqu'à rejoindre sans rupture la « manche » droite, face antérieure et face postérieure. C'est probablement ce débordement destiné à figurer le châle comme un tout continu qui a causé celui de la ceinture de la robe sur la face antérieure de cette partie réservée¹. Ce châle est bordé d'un étroit ourlet qui file en diagonale entre les seins, partant du nœud sous son sein droit pour joindre la retombée de la perruque au-dessus de son sein gauche. Cela permet de constater que c'est le châle lui-même qui est noué plutôt qu'un ruban qui serait à ses extrémités. Ainsi la bande ornée de fines franges incisées qui descend de ce nœud est un galon courant le long d'une lisière du châle et non un ruban d'attache. Ce galon file jusqu'au-dessus du poignet gauche aujourd'hui disparu et on le retrouve après la cassure du bras, descendant jusqu'à l'arrière du genou et du mollet. Ce châle à fin plissé enveloppait donc presque tout le bras gauche, laissant libre seulement la main ; on le voit encore passer sous la cuisse gauche. De plus, il couvre l'intégralité de la surface réservée de son côté antérieur gauche, ce qui crée l'illusion d'un bras au contact direct avec le buste. Sur la face postérieure de la surface réservée, il n'y a aucune trace claire de ce plissé caractéristique, ni à droite ni à gauche.

Une bande lisse horizontale derrière le bras droit continue dans le dos entre le pilier dorsal et l'arrière de la perruque. Elle s'interrompt avant le côté arrière gauche. Son emplacement est trop haut pour correspondre à la ceinture de la robe.

Trône

La reine est assise sur un coussin posé sur un trône cubique beaucoup plus large caractéristique des divinités (fig. 2). Ce coussin part du pilier dorsal et suit ses cuisses sur presque toute leur longueur. Sa forme et son volume témoignent de ceux de la statue à partir de laquelle la mère de Ramsès II a été sculptée. Lorsqu'on est face à la reine, le trône est plus bas du côté de sa jambe gauche,

¹ Cette représentation du vêtement décalée sur la partie réservée est une mise en pratique exemplaire de la pensée aspective égyptienne. Voir en dernier lieu CHARRAK 2026.



fig. 3 Statue de Touy
(Caire JE 37 484,
face antérieure,
textes I et II.
SR 4/13718, GEM 7810).
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard.
(Summum 3D).

97
les vies multiples
de la statue
de la mère
de Ramsès II

Texte I

Texte II

à travers les yeux
du scribe

98

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin



fig. 4. texte III
Statue de Touy
(Caire JE 37484,
SR 4/13718, GEM 7810),
côté droit.
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard
(Summum 3D).



IV. Sur son côté gauche (G-D), trois colonnes de texte hiéroglyphique (**fig. 5**) :

$$\begin{aligned} & \textbf{(I)} \quad (j)r(y).t.p^{\epsilon}.t^{(a)}wr(w)[t.hs^1{}^{(b)}////] \textbf{(2)} \quad mw.t(ny)-sw.t^{(g)}nb.t[////] \textbf{(3)} \\ & hm.t \, ntr^{(f)}hm.t(ny)-sw.t \, wr.t^{(h)}[////]; \end{aligned}$$

«(1) La princesse, la gran[de favorite///] (2) la mère du roi, maîtresse [///]

(3) l'épouse du dieu, la grande épouse royale [///].»



V(1). Face dorsale, colonne centrale (D-G) (fig. 6): *mw.t* (^{ny})-*sw.t* (^g)

$$ms(w).t \ K_3\text{-}nht(w) \ Wsr(w)\text{-}M_3'.t\text{-}R'\text{-}stp(w) \sim n\text{-}R' \ s_3 \ R' \ [///];$$

«La mère du roi qui a mis au monde le Taureau Victorieux Ousermaât-rê-Sétepenrê, le fils de Rê [///].»



V (2). Face dorsale, colonne gauche (D-G) (fig. 6): *hm.t ntr* ^(f)

hm.t (ny)-sw.t wr.t ^(h) [///];

«L'épouse du dieu, la grande épouse royale [haut du cartouche///]»



V(3). Face dorsale, colonne droite (G-D) (**fig. 6**) : *hm.t* (*ny*)-*sw.t wr.t* ^(h)

mry.t = *f*[*///*]; «La grande épouse royale, sa bien-aimée [*///*].»

(a) À l'Ancien Empire, le titre $(j)r(y).t-p^c.t$ « princesse » désigne toujours une femme de la famille royale. Ensuite, il témoigne d'un rang social élevé, mais pas forcément en lien avec la famille royale.²

(b) L'épithète *wr(w).t hts* « grande favorite » ne doit pas être lue *wr(w).t jm3.t* qui n'existe pas. Elle est utilisée régulièrement depuis la IV^e dynastie pour qualifier la reine³.

1 Cette lecture est assurée. On voit clairement la pointe de l'aile de l'hirondelle. De plus, la cassure suit la courbure du dos de l'hirondelle et le bord vertical gauche du sceptre-*hetes*.

2 WARD 1982, 857; JONES 2000, 1158 et 1247; HANNIG 2003, {3121} p. 177; HANNIG 2006, {3121} p. 343-344.

3 JONES 2000, 1481; HANNIG 2003, {7828} p. 359, {22339} p. 911; HANNIG 2006, {7828} p. 706, {22339} p. 1815.



IOI
les vies multiples
de la statue
de la mère de
Ramsès II

fig. 5, texte IV
Statue de Touy
(Caire JE 37484,
SR 4/13718, GEM 7810),
côté gauche.
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard.
(Summum 3D).



à travers les yeux
du scribe

IO2

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

fig. 6, texte V
Statue de Touy
(Caire JE 37 484,
SR 4/13718, GEM 7810),
face dorsale.
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard.
(Summum 3D).

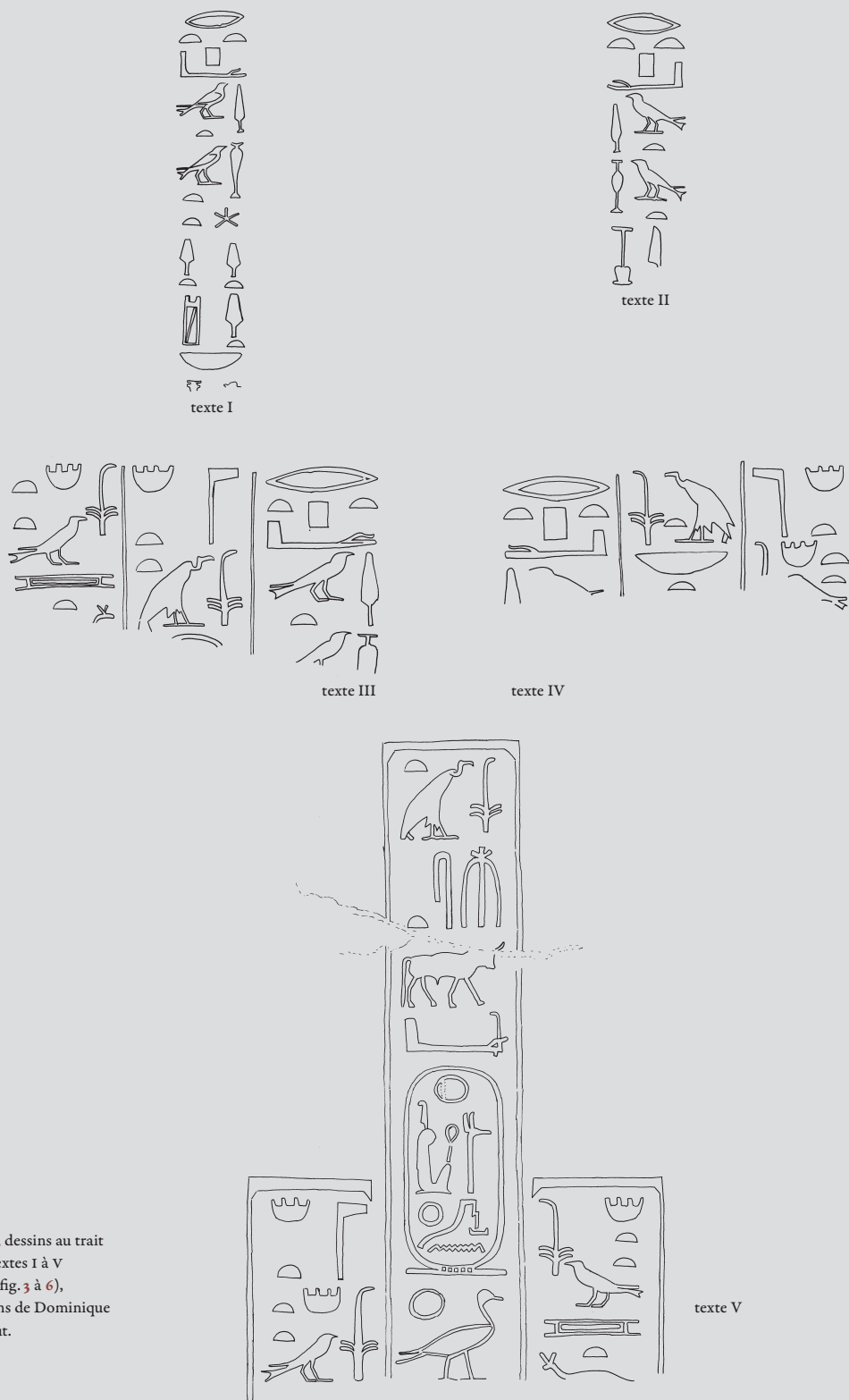


fig. 7. dessins au trait des textes I à V (voir fig. 3 à 6), dessins de Dominique Farout.

(c) L'épithète *wr (w). t ḥs.t* « celle aux grandes faveurs » est utilisée régulièrement depuis la IV^e dynastie pour qualifier la reine, accompagnant généralement *wr (w).t ḥts* (voir b)¹.

(d) Le passage  est *a priori* assez obscur. En 1888, Naville proposait « “The duat of the favorites of the palace” : the ‘favorites’ are women of the royal household, so also, very likely, is the hest.² » Il est suffisamment embarrassant pour que les auteurs suivants gardent le silence³. Or la déesse lionne Ourethékaou, manifestation des couronnes royales, est caractérisée par l'épithète *nb.t ḥ* « maîtresse du palais »⁴ qui livre peut-être la clef permettant de déverrouiller l'ensemble. Ainsi, en lisant *dw3(w).t šhm.ty* « celle qui adore les deux puissantes », à savoir les deux couronnes divines assemblées pour constituer le pschent, puis *Šhm.t* « la Puissante », ce qui évoque la déesse lionne du même nom, suivi de *nb(t) ḥ* « maîtresse du palais », on obtient une cohésion d'ensemble remarquable. La reine se verrait associée de cette façon à Ourethékaou et Sekhmet. Pouvons-nous supposer, par exemple : « [Touy, aimée de] la Puissante, la maîtresse du palais qui réside à [...] » ?

(e) Il me semble que le segment fragmentaire *sm3y [////]* corresponde au titre de reine *sm3y.t Ḥr* « la compagne d'Horus », connu depuis le Moyen Empire⁵.

(f) Suivant le contexte, *ḥm.t nṯr* « Épouse du dieu » est soit un titre sacerdotal, soit une désignation de l'épouse du roi⁶. Il existe depuis la Première Période intermédiaire⁷.

(g) Le titre *mw.t (ny)-sw.t* « mère du roi », au sens indiscutable, est utilisé régulièrement, à toutes les époques depuis la I^{re} dynastie⁸.

(h) Le titre *ḥm.t (ny)-sw.t wr.t* « grande épouse royale » apparaît au Moyen Empire⁹. Il peut être augmenté en *ḥm.t (ny)-sw.t wr.t mry.t = f*.¹⁰

1 JONES 2000, 1478, 1479 ; HANNIG 2006, {7787} p. 702.

2 PETRIE & GRIFFITH 1888, II p. 17, note 1.

3 Il n'est pas copié dans KITCHEN 1969-1979, p. 844-845 ; peut-être parce qu'il considère que le passage n'a pas été gravé à l'époque ramesside.

4 Je remercie Christophe Barbotin pour cette suggestion. BARBOTIN 2024, cat. 80, textes inscription B2 p. 183 et cat. 101, inscription A3 p. 224.

5 *Wb* III, 450, 4-6 ; FISCHER 1997, p. 26 [1295b] ; HANNIG 2006, {49240} p. 2202.

6 Concernant Touy et Néfertary, voir LEBLANC 1999, 35-36.

7 HANNIG 2003, {20504} p. 830 ; HANNIG 2006, {20504} p. 1679.

8 JONES 2000, 1575 ; HANNIG 2003, {12656} p. 524 ; HANNIG 2006, {12656} p. 1055.

9 HANNIG 2006, {20502} p. 1679.

10 Concernant la qualité de grande épouse royale de Touy, voir MASQUELIER-LORIUS 2013, p. 36-37.

Modelé

Le visage est large, s'inscrivant dans un volume général très rond, aux joues pleines et aux pommettes invisibles. Si les oreilles étaient représentées, elles ont disparu à cause des réaménagements postérieurs.

Les yeux sont étirés en boutonnière, montant légèrement vers les tempes. Ils sont cernés d'une épaisse bande de fard, au contour incisé. Elle s'allonge et se termine en s'effilant en une pointe particulièrement longue vers les tempes, et elle forme une courte pointe descendante à l'extrémité lacrymale au contact du nez. La courbure de la ligne inférieure est accentuée. Le globe oculaire est représenté en arc de cercle orienté suivant un axe qui n'est pas vertical, mais qui avance de bas en haut, présentant un fruit inversé en quelque sorte, comme c'est souvent le cas dans l'art égyptien.

Les yeux sont surmontés d'une double incision qui rappelle la « double paupière » du règne d'Amenhotep III¹. Cependant, leur forme générale hérite du style atoniste. Elle est comparable à celle des yeux de certains personnages du début de la XIX^e dynastie. De fait, il est improbable qu'aucun élément du visage de la première statue ait laissé quelque trace que ce soit, car sa surface a été profondément rappée lors de sa transformation. Les sourcils ont presque entièrement disparu, mais il semble qu'ils étaient légèrement arqués. Ils s'étirent en direction des tempes en une longue ligne de fard aux bords incisés, à l'extrémité pointue, parallèle à celle des yeux.

Le nez est détruit, mais il était relativement long. Les narines, bien délimitées, étaient assez développées. La distance labio-nasale courte est caractéristique de la période post-amarnienne, plus courte que sous Amenhotep III. Il ne subsiste rien du canal labio-nasal entièrement rappé. La bouche, en grande partie détruite, est large aux lèvres charnues, aux commissures creusées. On devine à peine le pli naso-génien. La mâchoire inférieure est forte. Le menton est fort et large.

Le cou particulièrement long est légèrement penché vers l'avant. Il est caractérisé par un large pli incisé, un critère de datation apparu à l'époque atoniste qui perdure depuis. En regardant attentivement, on décèle le long de la face interne de la perruque de part et d'autre du cou une petite langue qui témoigne de l'épaisseur d'origine du cou.

Les épaules aux extrémités courbes sont étroites, ainsi que le buste. La mise à la mode ramesside de la coiffure a consommé une part conséquente de matière, réduisant l'épaisseur de la surface de la statue. Les seins, écartés l'un de l'autre, ont donc été rabotés et fusionnent avec les mèches de cheveux qui les couvrent.

¹ Sur sa signification : VOLOKHINE 2017, p. 407-438 ; FAROUT 2025, p. 110-111.

À partir des seins, le tronc se resserre jusqu'à la taille, dont la partie la plus étroite se situe au niveau de la ceinture. Dès ce point, assez élevé, elle s'élargit pour former le bassin qui est donc très long. Sous la ceinture, une dépression marque l'emplacement du nombril.

Sur son côté gauche, une grande partie est perdue depuis le milieu du bras jusqu'au poignet compris : il ne subsiste donc que l'épaule, le haut du bras, une partie du dos de la main et les doigts. Du côté droit, il ne manque que la jointure entre le bras et l'avant-bras. Il est tout de même possible de constater que les membres supérieurs sont particulièrement longs et graciles, sans rendu de musculature ou d'ossature. De même, la transition entre l'avant-bras et le poignet droit n'est pas marquée. L'aspect des membres supérieurs est assez géométrique, impression renforcée par leur surface soigneusement polie. À l'arrière, tout le long des bras, l'espace entre eux et le dos a été creusé d'un travail précis pour former deux profondes rainures verticales finement piquetées. Les mains sont grandes, les longs doigts lisses aux jointures à peine indiquées. Cependant, le détail des ongles est sculpté avec précision. La main droite conserve à la naissance du pouce une zone étroite et courte en épaisseur qui témoigne d'un état antérieur de la main. Dans un second temps, les pouces ont été rognés avec soin, mais le témoin de leur anatomie originelle est toujours visible.

Le bassin est plus étroit que les épaules. Sous la robe, les cuisses sont longues et légèrement galbées, s'amincissant vers les genoux arrondis qui laissent deviner une forme d'osselet lorsque le spectateur se tient face à la statue. Les jambes légèrement écartées sont longues et fines, cassées au-dessus des chevilles, la gauche plus haut que la droite.

En effet, la partie inférieure a été débitée plus ou moins horizontalement à l'aide de coins métalliques qui ont laissé des marques creuses entre lesquelles se reconnaissent les traces de fracture et d'arrachage caractéristiques du procédé : un coin profond trapézoïdal entre le trône et le mollet gauche, au-dessus de la cheville ; trois coins profonds, plus larges que le précédent, en forme de trapèze aux angles arrondis, du côté gauche du siège ; au moins trois coins à peine enfoncés, donc plus difficiles à distinguer, du côté droit du siège. Je n'en ai discerné ni à l'arrière ni à l'avant..., mais il y a tout de même à l'arrière du trône une fine ligne (témoignant d'une fracture de débitage ou d'une ancienne présentation muséale ?). Les pieds de la reine, la partie inférieure du trône et le socle n'ont pas été retrouvés.

Interprétation : les tribulations d'une statue

Une vie antérieure

En raison de son matériau prestigieux et de ses dimensions respectables, il est clair que la statue originelle représentait une reine ou une déesse, assise sur un siège cubique, bras le long du corps, mains posées à plat paume en bas sur les cuisses. Elle était coiffée d'une épaisse perruque tripartite ou enveloppante qui s'arrêtait au-dessus des seins et jusqu'à la limite d'un pilier dorsal plus haut et plus épais que celui de la mère de Ramsès. À la suite de Flinders Petrie¹, la plupart des égyptologues qui l'ont citée s'accordent à la dater du Moyen Empire², d'autres hésitent entre le Moyen Empire et la XVIII^e dynastie³. En fait, cette attribution n'a jamais été démontrée. Il nous faut donc étudier cette question avec attention. Petrie considère que certaines inscriptions du trône sont celles d'origine. Effectivement, le style des signes des deux colonnes lisibles de face (I et II) est légèrement différent de celui des inscriptions latérales (III et IV) et postérieure (V).

Les hirondelles *wr*

C'est notable concernant les hirondelles *wr* ; même si au sein des deux groupes chacune présente des différences avec les autres.

Celles de la colonne I présentent des caractéristiques assez unificables, même si le corps couvert par l'aile est plus épais et plus court chez Ia que chez Ib. Le haut de l'aile sous le cou est souligné d'un trait droit, qui forme un angle plus près de la tête et plus aigu en Ib qu'en Ia. La ligne incisée qui marque l'extrémité de l'aile est aussi longue que celles de la queue chez les deux hirondelles, mais cette partie caudale (aile et queue) est plus longue chez Ia que chez Ib. De plus, la queue des deux hirondelles ressemble à la nageoire caudale d'un requin, plus particulièrement chez Ib. Les hautes pattes sont pliées, elles se rejoignent à la jonction avec le corps. La ligne qui indique les doigts et griffes ne dépasse presque pas à l'arrière. Malgré ces différences minimes, il est clair qu'elles sont de la même main.

IO7
les vies multiples
de la statue
de la mère
de Ramsès II

1 PETRIE 1885, p. 6-7, pl. XIV, 1, avec une description détaillée.

Il précise « To try and unify the whole thing, and ignore the theft, the titles of the old princess were repeated on the sides by Ramessu II. as part of his mother's inscription. » ; PETRIE & GRIFFITH 1888, p. 17 : « 11. Black granite statue of a twelfth ? dynasty queen, altered for the mother of Rameses II. »

2 Par exemple, OBSOMER 2012, p. 219, note 16 ; MASQUELIER-LORIUS 2013, p. 340, note 1205 ; HAWASS 2021, p. 62 ; HAWASS 2023, p. 62.

3 Ainsi, la notice de ZIEGLER 1976, p. 24-27. Elle penche tout de même en conclusion en faveur de l'hypothèse de Petrie, proposant une fille de Sésostriis II.

Les hirondelles de la colonne **II** sont assez différentes de celles de la colonne **I**. La tête est plus haut placée. Le corps de **IIb** est plus étiré que celui de **IIa**. La queue de **IIa** est moins évasée que celle de **IIb** qui présente une forme de nageoire caudale de requin. Leurs hautes pattes pliées s'attachent au corps en deux endroits écartés, particulièrement chez **IIb** où la patte avant se rattache directement sous le cou. La ligne qui indique les doigts et griffes débordé largement à l'arrière.

La différence de main entre les colonnes **I** et **II** est particulièrement frappante concernant les signes *hts* et *hs*, beaucoup plus épais et mieux tracés en **I** qu'en **II**. Nous avons l'impression d'avoir ici le travail d'un maître (**I**) et de son élève (**II**), mais il s'agit peut-être simplement d'un scribe plus habile que l'autre, ou encore d'un seul scribe qui aurait été gêné par l'épaisseur de la jambe droite de la reine parce qu'il était gaucher... Malgré la différence de main, nous pouvons tout de même conclure que ces deux colonnes ont été gravées pendant la même période.

En revanche, les trois hirondelles de la face latérale **III** et de la face dorsale **V** sont très uniformes et présentent des caractéristiques totalement différentes de celles précédentes. Le corps est très étiré sans aucun détail gravé à sa surface. La queue est plus longue que la ligne d'extrémité de l'aile. La jointure entre le ventre et les deux pattes se situe en deux points très écartés (un tout petit peu moins en **Va**). Les deux pattes sont séparées, d'autant plus qu'elles possèdent chacune leur propre petite ligne indiquant les doigts et griffes qui ne dépassent absolument pas à l'arrière. Cependant les signes *hts* et *hs* de l'inscription **III** sont très semblables à ceux de la colonne **I**.

Ainsi, il me paraît clair que les inscriptions, très uniformes, des faces latérales **III** et **IV** et de la face dorsale **V** sont du fait d'un seul scribe, à la main très sûre et différente de celles de la colonne **I** et de la colonne **II** qui présentent des différences de main qui interpellent. De plus, je ne sais pas si nous pouvons nous permettre de conclure que ces deux colonnes antérieures datent de la première statue. Si c'était le cas, leur contenu livrerait la preuve que cette statue primitive représentait une reine. En observant la face avant du trône et la distance de ces deux colonnes par rapport aux jambes de Touy, ainsi que l'emplacement de cette face et de l'entablement par rapport au coussin qui témoigne de la position et du volume des cuisses de la statue d'origine, il n'est pas impossible que ces deux inscriptions remontent effectivement à un état antérieur à la modernisation de la statue. Mais cette possibilité n'est qu'un indice potentiel, c'est loin d'être une preuve.

Les termes utilisés existent dès le Moyen Empire, mais le passage étrange de la colonne **I**, puisque sans parallèle, ne livre aucun indice quant à sa date de rédaction. Il faut être honnête, actuellement, une conclusion assurée échappe à nos compétences.

Le souvenir pétrifié de l'épaisse perruque et du haut pilier dorsal ne sont pas des critères suffisants pour nous aider dans cette quête. Le style du visage originel, parce que trop profondément retaillé et très abîmé, me paraît impossible à établir. Après un examen attentif, il s'avère qu'il n'en reste rien ; tous les éléments qui subsistent du visage actuel présentent des caractéristiques applicables au style ramesside.

Il y a peu de statues de reines du Moyen Empire d'une taille équivalente, mais il en existe tout de même. C'est le cas de deux statues de la reine Neferet¹ de la XII^e dynastie, en matériaux comparables à la pierre de Touy, présentées au musée de la place el-Tahrir. De telles dimensions sont plus fréquentes à la XVIII^e dynastie, mais cette fréquence fournit un argument qui ne peut être pris en considération qu'au niveau des probabilités.

A priori les grandes mains de la reine semblent caractéristiques du Moyen Empire, mais elles pourraient aussi bien appartenir à une statue de la XVIII^e dynastie ou même de l'époque ramesside. Leur posture correspond à celle de plusieurs reines du Moyen Empire, dont Neferet² et Khékeretneferhedjetouret³, ainsi que de plusieurs reines du Nouvel Empire, telles Hatchepsout⁴ ou la reine Isis⁵, mère de Thoutmosis III.

Pouvons-nous évoquer l'éventualité d'une Sekhmet d'Aménhotep III ? De fait, le traitement particulier autour du visage de la reine s'expliquerait alors par la transposition de la crinière de la déesse dont la conversion en mère du roi véhiculerait un message particulièrement intéressant pour Ramsès II⁶, qui se verrait explicité par l'épithète inhabituelle de la colonne I. Cependant, aucune des statues de Sekhmet que j'ai consultées n'a les deux mains posées à plat sur les cuisses. L'attitude de ces dernières avec une main fermée tenant le signe de vie est aussi habituelle aux autres déesses.

Mais... l'épaisseur du coussin garde une partie du souvenir du volume des cuisses de la première statue, avec une surface originelle supérieure à l'épaisseur des mains actuelles qui ont donc été extraites de la masse des cuisses de cette première statue. Ainsi, il ne reste aucun indice de l'aspect des mains originelles qui auraient pu tout aussi bien être fermées qu'ouvertes. La statue divine de l'époque d'Aménhotep III devient alors une option envisageable. En effet, cet élément ajouté aux contours du visage et à l'épithète de la colonne hiéroglyphique I, milite en faveur d'une Sekhmet transformée ; mais encore une fois

¹ Caire JE 37 487 = CG 381, Tanis et Caire CG 382.

² Caire CG 382.

³ Fille d'Amenemhat II, épouse de Sésostri II, mère de Sésostri III, Louvre E 32564.

⁴ MMA 29.3.3 et MMA 29.3.2.

⁵ Musée du Caire JE 37 417 = CG 42072.

⁶ Sur ce phénomène, voir par exemple, BOLSHAKOV 2023, p.18-19.

c'est seulement une probabilité de plus. Nous manquons de preuve et nous devons nous garder de prendre nos désirs pour des réalités. En fin de compte, plus nous découvrons d'éléments, plus nous avons d'informations, plus le mystère s'épaissit.

Une fois de plus, Ramsès II se serait-il approprié son « ancêtre » modèle¹, matérialisant ainsi le retour à l'ordre canonique, à l'intégrité des frontières, à la puissance de l'empire, effaçant la période où « les dieux ne répondaient plus » ? De plus, puisqu'il se présente comme l'incarnation de Rê sur terre, celui dont la naissance coïncide avec le retour du nouvel an à la bonne date solaire et le retour à l'ordre, si l'effigie de sa mère provenait de celle d'une Sekhmet d'Aménhotep III, elle se trouverait assimilée à la Lointaine et la boucle serait bouclée.

Du point de vue de Ramsès, quel intérêt de retailler une statue porteuse de sens, si le résultat n'en présente plus aucune trace reconnaissable ? *La vox palatii* ! À l'époque de Ramsès II, chacun connaît la nature du monument d'origine et comprend la signification du message véhiculé de fait.

Une nouvelle identité

Une reine remise à la mode

à travers les yeux
du scribe



recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

La coiffure a été mise à la mode. De face, elle a été amincie et allongée jusque sur les seins qui ont été rabotés de ce fait. Dans le dos, le sculpteur ramesside l'a aussi allongée en utilisant la partie supérieure du pilier dorsal qu'il a aminci et raccourci ainsi que la surface du dos de la statue originelle sur laquelle il a gravé une partie des mèches. Ainsi, l'inscription initiale potentielle de l'ancien pilier a été effacée pour être remplacée sur le nouveau, plus court et moins épais, par l'inscription **V**. Dans l'épaisseur de l'ancienne effigie, le sculpteur a taillé un costume plissé assez complexe typiquement ramesside, un collier-*ousekh* et des bracelets. Il a donc fallu retailler de nouveaux bras plus bas ; transformer le dessous des cuisses et du fessier de la statue d'origine en coussin sur le siège. Ainsi, le canon s'est trouvé allongé. Ça tombe bien : cela correspond aux critères de l'époque ramesside². Les faces latérales du trône ont été rasées, leur décor a été remplacé par les inscriptions **III** et **IV**. Il est possible que les inscriptions de **I** et **II** sur la face antérieure soient d'origine, mais nous ne pouvons ni le prouver ni déterminer de quand elles datent. Même d'une main différente des autres, pourraient-elles être tout de même ramessides ?

¹ Sur cette question, voir par exemple LORAND 2011, p. 73-80, pl. XVI-XIX.

² BARBOTIN 2024, cat. 106, texte p. 235-237 ; planches p. 394-395.

Pourquoi usurper une ancienne statue quand on a les moyens d'en faire une neuve ? C'est peut-être par économie, mais la pingrerie du grand Ramsès II lors de la pétrification de sa mère, actrice de sa théogamie¹, paraît peu crédible car contre-productive. En revanche, l'actualisation d'une personnalité reconnue comme divine ou ancestrale, permet de détourner à son profit la nature du personnage figuré. Les exemples de l'époque de Ramsès II ne manquent pas. Ainsi, l'exposition « Ramsès le Grand et l'or des pharaons » en 2023 présentait une statue du vizir Paser qui est le remploi ostensible de l'image d'un personnage antérieur. Pourquoi le montrer à ce point si ce n'est dans un but de légitimation ? La même exposition présentait le couvercle de sarcophage du roi Psousennes à Tanis provenant de la tombe de Merynptah. De plus, Frédéric Payraudeau² a démontré que le sarcophage en granite du premier prophète d'Amon Menkhéperré trouvé à Abydos n'était autre que celui de Ramsès II actualisé. Cela tombe bien, Psousennès et Menkhéperré sont frères et se sont partagé le pouvoir : le message est clair³.

Une statue toujours plus sacrée

Dans un second temps, un tenon tubulaire large et profond a été foré au sommet du crâne de la statue (fig. 8), afin de la parer d'une couronne en matériaux précieux, certainement du métal. On a soigneusement entaillé en arc de cercle la matière de la perruque de part et d'autre du visage. Au fond des deux larges excavations, se devinent des traces qui correspondent à l'emplacement de deux larges oreilles. On ne les a pas enlevées, on a aménagé deux éléments en métal précieux difficiles à reconstituer — des bijoux ou des oreilles ? — mais certainement destinés à magnifier la capacité d'écoute de la reine, pour qu'elle entende mieux, plus ostensiblement, les prières. La face extérieure de ses pouces a été soigneusement taillée et la jointure entre la face arrière de ses bras et son thorax a été creusée profondément et proprement. La statue de la reine Khékeret-nefer-hedjet-Ouret, fille d'Amenemhat II, épouse de Sésotris II et mère de Sésotris III conservée au musée du Louvre⁴, présente des traces comparables. Dans les deux cas, il s'agit du témoignage de l'ajout d'une table d'offrandes en métal ; malheureusement, dans un cas comme dans l'autre, nous ne savons pas quand. Ce qui est sûr, c'est qu'en ce temps-là, de même

III
les vies multiples
de la statue
de la mère
de Ramsès II

- 1 Sur la théogamie de Ramsès II, voir HABACHI 1969, p. 32-39, pl. 2A ; DESROCHES-NOBLECOURT 1982, p. 227-243 ; DESROCHES-NOBLECOURT 1991, p. 25-46, pl. III-VI ; LURSON 2010, p. 243-270, pl. 23-29 ; OBSOMER 2012, p. 219-223, fig. 62.
- 2 PAYRAUDEAU 2023, p. 103-115.
- 3 FAROUT 2024, p. 4.
- 4 Louvre E 32564 ; granodiorite ou diorite ; H. 77 cm, l. 23,5 cm, Pr. 52,3 cm ; XII^e dynastie. ZIEGLER 2001, p. 11-34.

fig. 8 Statue de Touy
(Caire JE 37484,
SR 4/13718, GEM 7810),
vue du dessus.
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard.

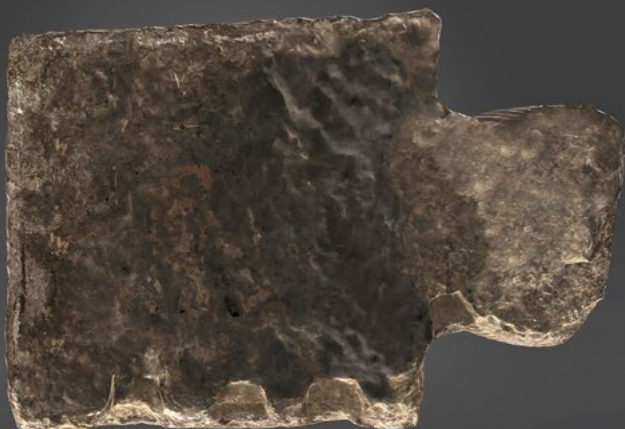


à travers les yeux
du scribe

II2

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

fig. 9 Statue de Touy
(Caire JE 37484,
SR 4/13718, GEM 7810),
vue du dessous.
Modélisation
par François Bougnères,
Thomas Sagory
et Benoit Touchard.



que la mère de Sésostris, celle de Ramsès était alors l'objet d'un culte exceptionnel : sa table précieuse recevait des offrandes et sa sainte personne, magnifiée, écoutait les prières.

Une vie fracassée

Une reine assassinée

Quelqu'un s'est acharné sur l'effigie de la reine avec une extrême brutalité. La parure métallique a été arrachée. Le visage a été buriné. Les bras ont été brisés. À gauche, un fort coup horizontal a emporté la partie inférieure du bras ; l'avant-bras a été détruit par un terrible coup porté en son milieu, de haut en bas, à l'aide d'une lourde masse : ils étaient destinés à aménager le point de débitage de la statue. Lorsqu'elle a été cassée en deux morceaux principaux par une force exercée horizontalement, les deux coudes ont éclaté. Le premier morceau, le haut de la statue, correspond à la tête, au torse et à l'abdomen ; le deuxième, le bas de la statue, comprend, à cette époque, les hanches, les cuisses avec les mains, les jambes, les pieds et le socle.

Qui a fait ça ? Pour la fracturer avec tant de force (fig. 9), il fallait être sacrément motivé ! Par la peur ? Par la haine ? Il est notable que si le visage a reçu de nombreux coups, les inscriptions hiéroglyphiques n'ont pas été oblitérées. Il est donc difficile d'imaginer que ce soit l'œuvre d'Égyptiens de l'époque pharaonique. À part cet élément, nous n'avons aucun indice pour démasquer les auteurs du crime. Il pourrait s'agir d'un exemple des saccages des soldats assyriens d'Assarhaddon puis d'Assurbanipal¹ ou plus tard de ceux de la Seconde Domination perse² dont la brutalité est mémorable, qui n'avaient pas besoin de s'embarrasser d'araser des inscriptions qui ne les intéressaient pas. Le crime aurait-il été perpétré par les chrétiens ? Encore une fois, impossible de répondre.

II3
les vies multiples
de la statue
de la mère
de Ramsès II

Débiter un morceau du cadavre

Plus tard, des gens ont prélevé le socle (avec les pieds) de la reine assassinée. La partie perdue pourrait-elle être un jour retrouvée à Tanis ? J'en doute fortement. En effet, ce débitage est trop propre par rapport au saccage brutal qui précède. Il n'a donc, en toute logique, rien à voir avec le meurtre de la statue. Je suppose que le but était ici d'utiliser ce morceau débité comme matière première pour fabriquer un nouvel artéfact, par exemple une meule ou un seuil de porte. Voilà pourquoi nous ne le reconnaitrons probablement jamais.

1 PAYRAUDEAU 2020, p. 214-219.

2 PAYRAUDEAU 2020, p. 345-348.

Résurrection de la statue

Lors des fouilles de Tanis, entre 1860 et 1875, Auguste Mariette découvre cette statue¹ qui provenait peut-être d'un mémorial de la reine Touy à Pi-Ramsès. Il la publie avec les pièces du musée de Boulaq, mais en la laissant sur place². En 1883-1884, Petrie la retrouve à Tanis. Il la décrit comme si les deux morceaux étaient rassemblés, mais ses deux photographies montrent les deux parties séparées encore *in situ*³. Elle n'est citée ni dans le guide du musée de Boulaq de 1883, ni dans celui du musée du Caire de 1902. Elle finit tout de même au musée du Caire, au XX^e siècle. Peut-être quand Maspero a fait transférer les monuments de Tanis en 1904⁴.

La statue recollée devient de facto une pièce de musée, un témoin d'histoire et une œuvre d'art. Elle est ressuscitée, mais sa nouvelle fonction n'est plus celle du temps de Ramsès. Même si elle conserve à nouveau la mémoire de la reine, elle est différente, sa nature est renouvelée, transfigurée. Sa présentation au musée et sa validation par Mariette et Petrie en a fait une variante du « ready made ». Si tôt avant les expériences de Marcel Duchamp, pouvaient-ils en avoir conscience ?

Quand les monuments parleront clairement

à travers les yeux
du scribe

II4

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

Voici donc présentées les multiples péripéties de cette œuvre si particulière. Moralité, comme disait Jean-Jacques Barthélemy, étudiant une bandelette de momie en 1752 : « C'est aux monumens (sic) qu'on doit recourir : quand ils parleront clairement, il faudra bien que les anciens Auteurs (sic) s'accordent avec eux⁵. »

Effectivement, une analyse directe du monument, attentive et sans *a priori*, l'a fait parler. Elle parle, fait de multiples révélations, pourtant à la fin de l'enquête, chaque réponse, partielle, a entraîné toujours plus de questions. Son histoire est remplie de mystère, mais même si son discours bouscule nos certitudes, il faut bien que les auteurs s'inclinent devant la reine.

1 MASPÉRO 1887, VIII, p. 14-15.

2 MARIETTE 1864, p. 267, n° 20.

3 PETRIE 1885, p. 6-7, pl. XIV, 1 ; Campbell Price, @egyptmcr (Instagram) : https://www.instagram.com/p/DZj6kUGiuoO/?hl=fr&img_index=1.

4 MASPÉRO 1904, p. 203-205. Merci à Thomas Lebée pour les informations et les vérifications apportées avec grandes précisions concernant ces événements : « [...] mais elle ne semble pas décrite dans les listes de Barsanti qui accompagnent l'opération. Je n'en ai pas trouvé mention non plus dans le guide du musée du Caire de 1915. C'est peut-être son état fragmenté qui explique sa relative discrétion ? Peut-être aussi a-t-elle été déplacée en plusieurs fois, le buste avant 1883-1884 et le trône en 1904 ? [...] jusqu'ici je n'ai pas trouvé de mention de la statue au musée du Caire avant 1968 ».

5 CAYLUS 1761, p. 69. Pour l'attribution à Barthélemy, voir DAVID 1961, p. 31.

Aujourd'hui, elle a quitté le musée de la place el-Tahrir pour élire domicile au GEM après une tournée mondiale qui n'est toujours pas terminée, au cours de laquelle des millions de visiteurs l'ont déjà admirée. Pour elle, une nouvelle vie commence. Bien que célèbre, elle n'avait pourtant jamais été étudiée dans tous ses détails dans les publications égyptologiques... jusqu'à présent. Étonnant non ?

bibliographie

BARBOTIN 2024

Chr. Barbotin, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire, statues privées*, Paris, 2024.

BOLSHAKOV 2023

V. Bolshakov, « Reine dans l'Égypte du Nouvel Empire, Personnification terrestre d'une déesse ? », *ÉAO* 110, 2023, p. 18-19.

CAYLUS 1761

Caylus comte de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, tome premier, nouvelle édition, Paris, 1761.

CHARRAK 2026

G. Charrak (traduction et édition), *L'aspect d'Emma Brunner Traut*, Les nilotiques 29, Paris, 2026.

DAVID 1961

M. V. David, « En marge du mémoire de l'abbé Barthélemy sur les inscriptions phéniciennes (1758) », *CRAIBL*, 105^e année, N.1, 1961, p. 31.

DESROCHES-NOBLECOURT 1982

Chr. Desroches-Noblecourt, « Touy, mère de Ramsès II, la reine Tanedjmyet les reliques de l'expérience amarnienne », *L'égyptologie en 1979*, 11, Paris, 1982, p. 227-243.

DESROCHES-NOBLECOURT 1991

Chr. Desroches-Noblecourt, « Le mammisi de Ramsès II au Ramesseum », *Memnonia* 3, 1991, p. 25-46, pl. III-VI.

FAROUT 2024

D. Farout, « «Je n'ai pas tué le taureau divin !» Sésostri, Cambyse et Apis, un procès mal instruit. », *ÉAO* 115, 2024, p. 3-12.

FAROUT 2025

D. Farout, « L'œil de l'image pharaonique. Quand regarder, c'est faire », dans Jean-Marc Luce (dir.), *Observateurs et spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVIII^e s., actes du colloque organisé à l'université de Toulouse Jean-Jaurès du 24 au 26 novembre 2021*, 2025, p. 110-111.

FAROUT 2026

D. Farout, « Les atonistes, Sésostri et le solstice d'été », à paraître dans *CENIM* en été 2026.

- FISCHER 1997
H. G. Fischer, *Egyptian Titles of the Middle Kingdom. A Supplement to Wm. Ward's Index*, 2nd ed., New York, 1997.
- HABACHI 1969
L. Habachi, « La reine Touy, femme de Séthi I^{er} et ses proches parents inconnus », *RdÉ* 21, 1969, p. 27-47.
- HANNIG 2003
R. Hannig, *Ägyptisches Wörterbuch I*, Altes Reich und Erste Zwischenzeit, Mainz, 2003.
- HANNIG 2006
R. Hannig, *Ägyptisches Wörterbuch II*, Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit, Mainz, 2006.
- HAWASS 2021
Z. Hawass, *Ramses the Great and the Gold of the Pharaohs*, 2021.
- HAWASS 2023
Z. Hawass, *Ramsès le Grand et l'or des pharaons*, 2023.
- JONES 2000
D. Jones, *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom*, Oxford, 2000.
- KITCHEN 1969-1979
K. Kitchen A., *Ramesside Inscriptions*, vol. II, Oxford, 1969-1979,
- LEBLANC 1999
Chr. Leblanc, *Nefertari, « l'aimée-de-Mout »*. *Épouses, filles et fils de Ramsès II*, Monaco, 1999.
- LE QUELLEC 2022
J.-L. Le Quellec, *La caverne originelle*, Paris, 2022.
- LORAND 2011
D. Lorand, « Ramsès II “admirait” aussi Amenhotep III : à propos du groupe statuaire CG 555 du musée égyptien du Caire », *RdÉ* 62, 2011, p. 73-80, pl. XVI-XIX.
- LURSON 2010
B. Lurson, « Nouveaux éléments sur la décoration et l'architecture du temple contigu au Ramesseum », *SAK* 39, 2010, p. 243-270, pl. 23-29.
- MARIETTE 1864
A. Mariette, *Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du musée d'antiquités égyptiennes de S. A. le vice-roi, à Boulaq*, Alexandrie, 1864.
- MASPÉRO 1887
G. Maspéro (éd.), « Fragments et documents relatifs aux fouilles de Sâh. Par Auguste Mariette (1860-1875) », *RT* IX, 1887, VIII, p. 14-15.

MASPÉRO 1904

G. Maspéro, « Transport des gros monuments de Sâh au musée du Caire », *ASAE* 5, 1904, p. 203-205.

MASQUELIER-LORIUS 2013

J. Masquelier-Lorius, *Séthi I^{er} et le début de la XIX^e dynastie*, Paris, 2013.

OBSOMER 2012

C. Obsomer, *Ramsès II*, Paris, 2012.

PAYRAUDEAU 2020

F. Payraudeau, *L'Égypte et la vallée du Nil*, T3.
Les époques tardives (1069-332 av. J.-C.), Paris, 2020.

PAYRAUDEAU 2023

F. Payraudeau, « Le sarcophage de Ramsès II réemployé à Abydos ! », *RdÉ* 73, 2023, p. 103-115.

PETRIE 1885

W. M. F. Petrie, *Tanis*, Part. I, 1883-1884, MEEF 2, Londres, 1885.

PETRIE & GRIFFITH 1888

W. M. F. Petrie et F. L. Griffith, *Tanis*, Part. II, 1886, MEEF 4, Londres, 1888.

PORTER-MOSS 1934

B. Porter et R. Moss, *Topographical Bibliography of ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*, vol. IV, *Lower and Middle Egypt*, Oxford, 1934.

VOLOKHINE 2017

Y. Volokhine, « Puissance du regard en Égypte ancienne. Bols, miroirs et reliefs », dans Charles Bonnet *et al.*, *Puissances divines, à l'épreuve du comparatisme. Constructions, variations et réseaux relationnels*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Religieuses 175, Turnhout, 2017, p. 407-438.

WARD 1982

W. A. Ward, *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*, Beyrouth, 1982.

WILDUNG & SHOSKE 1985

D. Wildung et S. Shoske, *La femme au temps des pharaons*, cat. expo. Bruxelles, adaptation du texte H. De Meulenaere *et al.*, Louvain, 1985.

ZIEGLER 1976

Chr. Ziegler, dans Christiane Desroches-Noblecourt (dir.), *Ramsès le Grand*, cat. expo. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1976, p. 24-27.

ZIEGLER 2001

Chr. Ziegler, « Une nouvelle statue royale du Moyen Empire au musée du Louvre : la reine Khénémet-nefer-hedjet-ouret », *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation Eugène-Piot*, 80, 2001, p. 11-34.

La « Mission Daux »

Inès Khazri ¹

(1862-1867) et la collection

Aix-Marseille Université,

centre Camille Jullian-UMR 7299, Aix-en-Provence

de céramique punique

d'Hadrumète

¹ Je souhaite exprimer ma gratitude envers celles et ceux ayant rendu cette recherche possible. Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Hélène Le Meaux, conservatrice en chef au département des Antiquités orientales du musée du Louvre qui a dirigé le mémoire dont ces recherches sont issues et m'a confié l'étude des objets. Je remercie également le département du Dépôt et du Récolement du musée du Louvre, dont l'aide m'a été extrêmement précieuse. Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude aux organisateurs de ces journées d'étude, qui offrent un espace d'échange indispensable à l'avancement et la diffusion de nos travaux.

À l'origine de la « mission Daux » se trouve un projet d'ouvrage : l'*Histoire de Jules César*, une ambitieuse biographie de l'*Imperator* initiée par Napoléon III et pour laquelle il fait mener des recherches de grande envergure.

Entre 1862 et 1867, Auguste Daux, ingénieur au service de la Régence de Tunis, familier du pays où il réside depuis au moins 33 ans, explore la Tunisie¹. D'Utique à Hadrumète, de Thapsus à Thysdrus, il suit les traces de la campagne d'Afrique menée par Jules César afin de fournir à Napoléon III la documentation nécessaire à sa monumentale biographie du général romain. Plans et dessins réalisés par l'ingénieur sont ainsi envoyés à l'Empereur, au palais des Tuileries. Conservés dans un grand meuble portant la mention « Jules César », ils côtoient le reste de la documentation et de la correspondance issues des missions commandées par Napoléon III à partir de 1861² (fig. 1).

D'Hadrumète, l'antique ville de Sousse où il fouille durant six mois, A. Daux rapporte un vaste ensemble de céramiques puniques et romaines. Cédée au musée du Louvre par l'Empereur, la collection est ensuite dispersée en 1875 au sein d'un vaste nombre de musées départementaux et nationaux, où elle demeure aujourd'hui en dépôt.

L'ancienneté des fouilles, menées sans méthode par un A. Daux à l'imagination parfois débordante, l'absence de contexte archéologique, la perte des archives — disparues dans l'incendie des Tuileries en 1871 — et la dispersion de la collection sont autant de facteurs ayant contribué à la méconnaissance de cet ensemble. À travers cette présentation, nous souhaitons montrer comment deux types de regard — celui posé sur les objets lors du processus de récolement et celui mobilisé dans le cadre d'une approche chrono-typologique — permettent de redonner du sens à une collection demeurée jusqu'à présent muette.

II9
la « Mission Daux »
et la collection
d'Hadrumète

Acquisition par le musée du Louvre et dépôt de la collection

Dès son arrivée dans les collections, l'ensemble réuni par A. Daux apparaît marqué du sceau de l'inconnu. Les circonstances précises de son acquisition ainsi que sa date exacte demeurent imprécises. La série Musées nationaux des Archives nationales ne précise aucune entrée dans les collections d'objets susceptible de correspondre aux vases d'A. Daux, et ces derniers ne sont pas non plus inscrits à l'inventaire général au moment de leur entrée au Louvre. Il est probable que la collection ait d'abord été donnée ou vendue en 1864 par A. Daux à la Maison de l'Empereur, qui en a fait ensuite don au musée du Louvre

¹ PLANEL 2015, p. 714.

² LE GALL 1984, p. 129-132.

à travers les yeux
du scribe

120

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

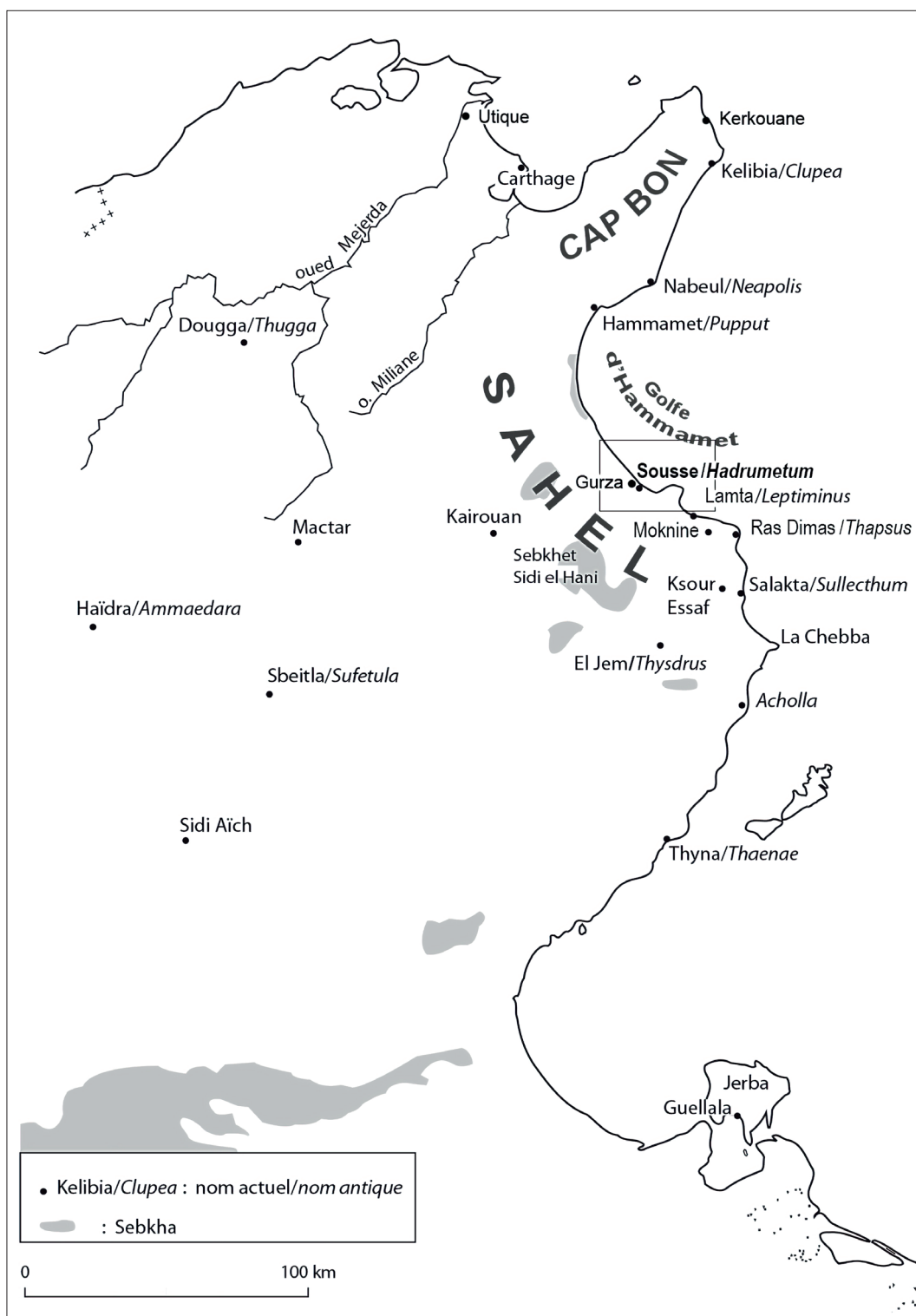


fig. 1 Carte de la Tunisie © Carte de l'auteur d'après NACEF & CAPELLI 2018.

au cours de l'année 1865 ou 1866. En l'absence d'inventaire, il demeure difficile de déterminer avec exactitude le nombre et la nature des pièces constituant originellement la collection.

Il est cependant possible d'estimer, à partir de différentes listes reconstituées, que le dépôt devait à l'origine comporter au moins 240 objets¹ ; aujourd'hui, seuls 138 sont conservés. Bon nombre de ces pertes sont dues au destin particulier qui a été celui de la collection. Peu après son arrivée au Louvre, elle est rapidement dispersée et placée en dépôt dans 67 musées. Un premier ensemble de 81 vases est déposé au musée d'Archéologie nationale, tout juste officialisé en 1862 ; ils sont destinés à rejoindre la collection d'archéologie comparée². Le reste de la collection est ensuite intégré à divers lots, une première fois en 1866, puis une seconde en 1875, dans le cadre du vaste mouvement de répartition des collections du Louvre vers les musées de province, à l'occasion duquel 1777 œuvres sont distribuées sur l'ensemble du territoire³. C'est alors tout le reste de la collection A.Daux, soit près de 151 pièces, qui est intégré à l'envoi et partagé entre 66 musées départementaux. Non-inscrits à l'inventaire général lors de leur entrée au Louvre, les vases déposés en 1875 se voient attribuer en décembre 2005 des numéros allant d'AO 32248 à AO 32406⁴.

Cet envoi s'inscrit dans l'esprit présidant à la politique patrimoniale du Second Empire ; lieu d'apprentissage, le musée du XIX^e siècle a pour vocation de constituer un idéal d'universalisme accessible à tout citoyen souhaitant s'instruire. Cet élan, qui touche d'abord la sphère des musées parisiens, s'étend rapidement au reste du territoire. Les musées de province, créés en 1801 sous l'impulsion du décret Chaptal, se sont considérablement développés au cours du XIX^e siècle à la faveur d'acteurs locaux et en réponse à l'intérêt croissant du public pour l'histoire antique. Parallèlement, les collections de l'État augmentent prodigieusement sous l'effet des nombreuses fouilles et missions initiées par Napoléon III ; près de 45000 œuvres sont acquises entre 1854 et 1869⁵. Dès lors, plusieurs voix s'élèvent en faveur d'une politique depositaire.

I2I

la « Mission Daux »
et la collection
d'Hadrumète

- 1 Cette estimation se base sur le « Livre de mouvement des antiques » ou « 6 DD13 », qui documente rigoureusement le processus et liste les antiques déposés en région. Couplé à l'inventaire du musée d'Archéologie nationale, il permet d'approcher l'état initial de la collection.
- 2 Livre d'inventaire du musée d'Archéologie nationale, 1872, p. 222.
- 3 Voir à ce propos ORGOGOZO & LINTZ 2007.
- 4 AMN, Livre d'entrée des Antiquités orientales, côte 10 DD 04-S.
Les objets déposés au MAN et à Châteaudun en 1866 ne se voient pas attribuer de numéro AO.
- 5 LAPAUZE 1908, p. 319-321 : rapport à l'Empereur de M. le maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-arts, sur les nouvelles répartitions d'œuvres d'art.

L'idée d'envoyer vers les départements le surplus d'œuvres de la capitale grandit — et au souhait de désengorger les réserves du Louvre s'ajoute celui d'en faire profiter les musées de province.

Les lots distribués à cette occasion sont formés de manière stéréotypée, sur un modèle comportant généralement entre vingt et vingt-cinq pièces assez semblables. On retrouve dans ces « lots-types » plusieurs pièces de buccin ; des vases peints ou des vases à figures noires ; des vernis noirs ; parfois une à deux lampes à huile ; très souvent des petits aryballes, unguentaria et autres vases à parfum ; parfois un bronze ; et, presque à chaque fois, entre un et quatre vases de la mission A. Daux. Il s'agit la plupart du temps d'une ou plusieurs petite(s) jarre(s) à pointe, comme dans le dépôt destiné au musée des Beaux-Arts de Bernay (fig. 2) ; on retrouve également des cruches à une ou deux anses, et plus rarement, une grande amphore commerciale (cf. *infra*).

L'exemple du musée de Bernay est représentatif de l'esprit encyclopédique présidant à l'envoi¹. Les objets choisis devant servir à l'enseignement, notamment du dessin, toute réflexion concernant la chronologie ou le caractère « d'ensemble » des œuvres est absente. Loin de chercher à préserver l'unité d'une série, le Louvre sépare les doublons et souhaite créer des lots similaires, estimant « qu'un échantillon de chaque genre, de chaque variété de type, suffit aux besoins de la science² ». Cette approche spécifique, et le rôle édificateur dévolu au musée, encouragent ainsi une nouvelle politique d'envois qui scelle le destin de la collection A. Daux et entérine sa dispersion.

Résultat d'un long processus de sélection mené par la Commission chargée de l'organisation des musées de province, les lots composés en 1875 rassemblent des objets issus de collections et d'ensembles bien distincts. On retrouve ainsi pour chaque lot une dizaine d'œuvres de la collection Campana, acquise en 1861 par Napoléon III, quelques œuvres de la collection Durand, un ou plusieurs vases de la mission A. Daux³, mais également une à deux lampes à huile, ainsi que des petits vases à parfum d'origine diverse pouvant provenir de la collection du comte de Forbin, du baron de Blosseville, de Louis Batissier, du capitaine Charpine, ou encore des missions archéologiques à Chypre menées par Guillaume-Rey et Duthoit.

¹ LINTZ 2008, p. 139-151.

² « Projet élaboré par la Commission spéciale de répartition de la Collection Campana instituée le 21 juillet 1862 », reproduit dans NADALINI 1998, p. 214.

³ WALTER 2008, p. 167. Il s'agit de lots formés sur le même modèle que celui destiné à Châteaudun en 1866. Voir ORGOGOZO & LINTZ 2007, p. 56-62, pour le détail complet des collections concernées par l'envoi de 1875.

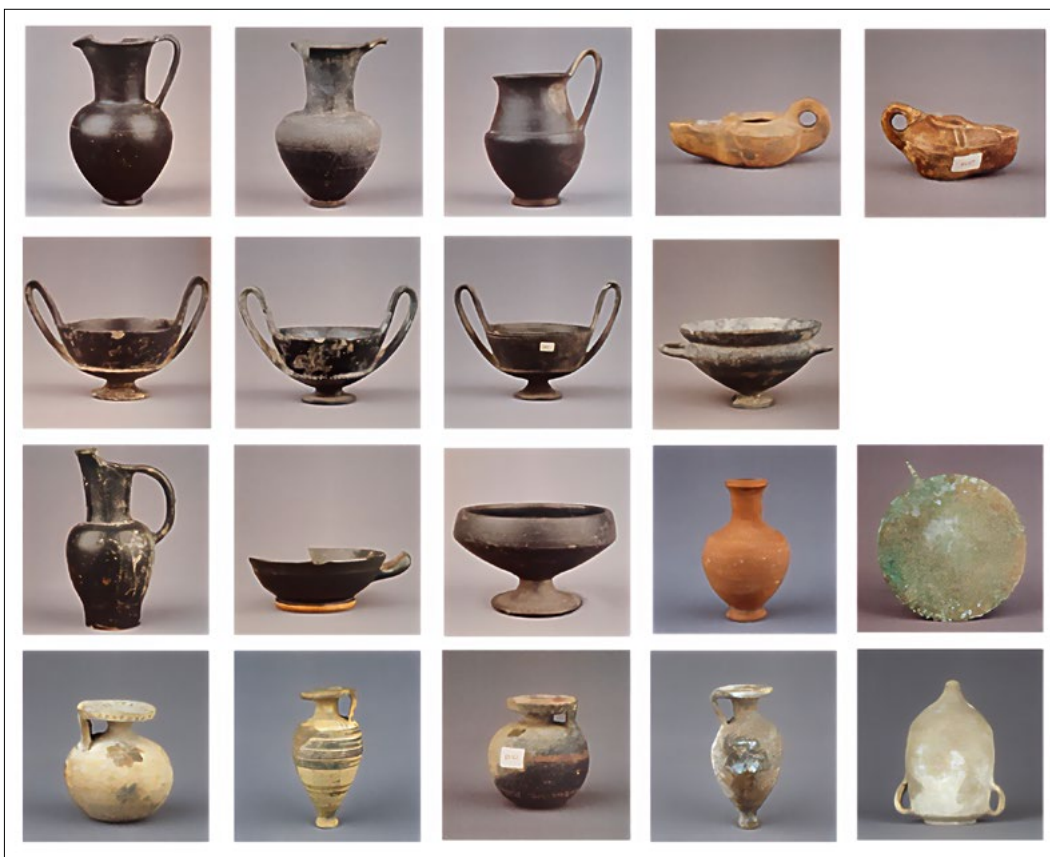


fig. 2 Œuvres antiques déposées en 1875 au musée des Beaux-Arts de Bernay
(d'après ORGOGOZO & LINTZ 2007, p. 31 © musée du Louvre).

Or, cette diversité de provenances se retrouve souvent occultée par la notoriété de la collection Campana ; les lettres officielles de l'Empire annonçant les dépôts aux musées sélectionnés font exclusivement référence à l'ancienne collection du marquis et amorcent déjà un certain amalgame, souvent repris par la presse locale. Le journal quotidien de la ville de Provins, dépositaire d'un lot comportant quatre vases A. Daux en 1875, titre ainsi que « le musée municipal a reçu cette semaine les objets provenant de la collection Campana », passant sous silence les autres ensembles acquis.

Il semble que, dès 1905, le souvenir de la destination et du nombre d'antiques distribués par le Louvre aux musées de province ait déjà disparu des mémoires¹. À cette date, seuls quelques musées de province sont en effet

¹ S. Reinach écrit en 1905 « Je sais d'ailleurs que la répartition d'antiques dirigée par M. Froëhner ne fut pas la seule et qu'il y en eut d'autres, dont je ne puis préciser le nombre ni l'importance, sous la troisième République » (REINACH 1905, p. 239).

dotés d'un catalogue recensant l'ensemble de leurs collections. Lorsqu'y figure la mention du dépôt de 1875, les objets sont là aussi regroupés sous l'appellation « collection Campana », tandis que la céramique antique n'est citée que de manière générique, sans décrire les formes des vases ni parfois en préciser le nombre, compliquant sensiblement l'identification des objets. Couplée à l'incomplétude des registres d'entrée et pièces d'archives, cette imprécision a pour conséquence de faire oublier l'existence même des vases mis au jour par Auguste Daux.

Récolement et redécouverte de la collection

La condition préalable à l'étude de la collection est donc son recensement ; en passant en revue chaque pièce notée à l'inventaire, sur la base des archives et traces administratives laissées par les dépôts, il est possible de reconstituer virtuellement la collection et, malgré sa dispersion, de l'appréhender de manière exhaustive. L'historien Maurice Besnier, inquiet du sort des œuvres envoyées en province, voyait déjà en 1906 la réalisation d'un inventaire systématique comme une solution à ces problèmes¹ ; il fallut attendre 2002 pour que son vœu soit exaucé. La loi musée de 2002 (loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002) impose le récolement décennal comme une obligation légale des musées de France. Cette opération consiste à vérifier de visu, et tous les dix ans, la présence, l'état de conservation et la localisation de toutes les œuvres issues de collections publiques inscrites à l'inventaire — y compris celles déposées par les musées dans d'autres institutions. Mené pour la première fois de 2004 à 2016, le récolement décennal donne lieu à un premier bilan des collections et permet d'estimer précisément le nombre de vases d'Hadrumète encore conservés aujourd'hui.

Ses conclusions sont les suivantes : au musée d'Archéologie nationale, le premier récolement achevé en 2015 indique que soixante-deux pièces sur quatre-vingt-une inscrites à l'inventaire ont pu être vues et localisées. Dix-neuf, en revanche, n'ont pas été retrouvées et sont considérées comme manquantes. Concernant les dépôts en région, un peu moins de la moitié de la collection semble avoir été perdue. Soixante-seize vases sur environ cent cinquante-cinq initialement déposés sont encore conservés aujourd'hui. Sur les soixante-six musées ayant reçu un ou plusieurs vases d'Hadrumète, seuls trente-deux en conservent encore.

Cette perte importante s'explique par de multiples facteurs. Les vicissitudes liées aux guerres, incendies, vols et déménagements successifs des collections ont, dans de nombreux cas, contribué à la dispersion ou à la disparition des pièces. Le récolement a toutefois permis, dans certains cas, de retrouver

¹ BESNIER 1906, p. 31.

la trace de certains objets. Le musée d'Argentan, entièrement détruit en 1944, voit par exemple ses œuvres transférées en 1953 à Alençon. L'incertitude prévaut alors sur le sort de ses collections, jusqu'à ce que le récolement permette de retrouver deux vases d'Hadrumète, entreposés au musée des Beaux-arts de la Dentelle d'Alençon (exemplaires AO 32315 et AO 32389)¹. Pareillement, une petite jarre à pointe, initialement recherchée dans les réserves du musée d'Art et d'Histoire d'Auxerre, n'a pu, dans un premier temps, être localisée ; de plus amples investigations permettent de la retrouver dans les réserves d'un autre musée de la ville — le musée Saint-Germain, situé dans les bâtiments de l'ancienne abbaye (exemplaire AO 32307)².

Entamé depuis le 1^{er} janvier 2016, le deuxième récolement décennal permet d'aller plus loin encore. Les musées dépositaires ont acquis lors du premier récolement une meilleure connaissance de leurs collections, qui peut désormais être mise au service de la recherche d'œuvre. Le musée de Toul a ainsi pu retrouver la trace d'un vase d'Hadrumète (exemplaire AO 32381), présumé détruit depuis l'incendie qui ravagea en 1939 l'ancien palais épiscopal abritant les collections. Certains biens sauvés des flammes furent hébergés un temps par les habitants de la ville ; une partie en est restituée au musée lors de sa réouverture en 1985, mais la destruction des registres et l'absence de marquage sur les œuvres — en plus du manque de connaissance sur l'ampleur exacte des destructions — complique singulièrement l'identification du fonds ancien. Une petite jarre à pointe d'Hadrumète est ainsi confondue avec les productions locales du toulouais ; non identifiée comme provenant du lot de 1875, elle n'est pas vue lors du récolement de 2002. Le vase est ainsi considéré comme détruit, alors même qu'il se trouvait exposé en vitrine ; ce sont finalement les recherches et l'effort de communication menés depuis autour de ces dépôts à l'aide de visuels de comparaison, qui permettent de restituer au vase sa bonne attribution³.

Le récolement constitue donc un moment de réflexion capital ; c'est le regard combiné du personnel de musée et des agents de récolement qui permet de reconstituer la collection et de considérer le corpus de manière entière, contribuant à en faciliter l'appréhension et permettant *in fine* son étude.

125
la « Mission Daux »
et la collection
d'Hadrumète

- 1 Archives du service du dépôt et du récolement du musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon.
- 2 Archives du service du dépôt et du récolement du musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, musée Leblanc-Duvernoy à Auxerre, doc 2.
- 3 Je remercie Vincent Lamarque, adjoint du patrimoine en charge du récolement des collections du musée d'Art et d'Histoire Michel-Hachet, d'avoir bien voulu me fournir ces informations.

Présentation de la collection reconstituée

Ce premier effort de mise en ordre achevé, une vue d'ensemble de la collection devient possible. Les productions romaines — républicaines ou datant du début de l'époque impériale — sont assez peu présentes. Représentées par huit pièces, elles constituent moins d'un quart de la collection et sont essentiellement composées de vases isolés n'ayant pas toujours pu être rapprochés d'une forme connue.

La collection est largement dominée par des vases de production punique, sur lesquels nous concentrerons notre analyse. On y distingue treize cruches ou vases à une anse, quatre-vingt-sept vases à deux anses dont quatre-vingt-une jarres à pointe, et deux « cooking-pot ». Il faut ajouter à cet ensemble neuf plats et couvercles, tandis que dix amphores néopuniques composent le matériel amphorique (fig. 3).

Ces dernières appartiennent aux types Van der Werff² et 3 (= respectivement Martin-Kilcher B1/B3 et B2) produits dans la région du Sahel entre le milieu du II^e siècle avant et le milieu du I^{er} siècle de notre ère¹. Traditionnellement utilisées pour le transport du vin ou des sauces de poissons, elles sont également attestées en contextes funéraires, soit en tant que contenant ou mobilier rituel accompagnant le défunt, soit en position verticale, pointe dirigée vers le haut, obstruant l'entrée de la chambre funéraire.

La majorité de la collection relève de la céramique commune. Parmi celles-ci nous retrouvons des grandes cruches à une anse et des amphores de table mesurant entre 30 et 40 cm de hauteur. À Hadrumète, ce type de vase fait son apparition à la fin du III^e siècle av. n. è., où des fouilles menées dans la nécropole située sous l'ancien camp militaire (fig. 6) révèlent des dizaines d'exemplaires similaires. Certains spécimens utilisés comme urne cinéraire² portent des inscriptions funéraires en caractères néopuniques sur la panse, présentant le défunt et sa généalogie, éventuellement son métier ou sa condition³. L'étude de la graphie permet d'attribuer aux pièces inscrites une datation comprise entre le II^e et le I^{er} siècle av. n. è. Par proximité typologique, nous proposons pour les cruches de la collection A.Daux une provenance et une datation similaire.

L'élément le plus représenté demeure néanmoins les jarres à pointe puniques, qui constituent le noyau principal de la collection avec quatre-vingt-un exemplaires. Exclusivement rencontrée en contexte funéraire, cette forme

à travers les yeux
du scribe

126

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

¹ VAN DER WERFF 1977-1978, p. 171-200 ; BONIFAY 2016, p. 595-598.

² Notamment les exemplaires exposés dans la salle d'honneur du IV^e régiment de tirailleurs, n° 5 à 8 (GAUCKLER, GOUVET & HANNEZO 1902, p. 16).

³ PASA 2011, p. 523-524.

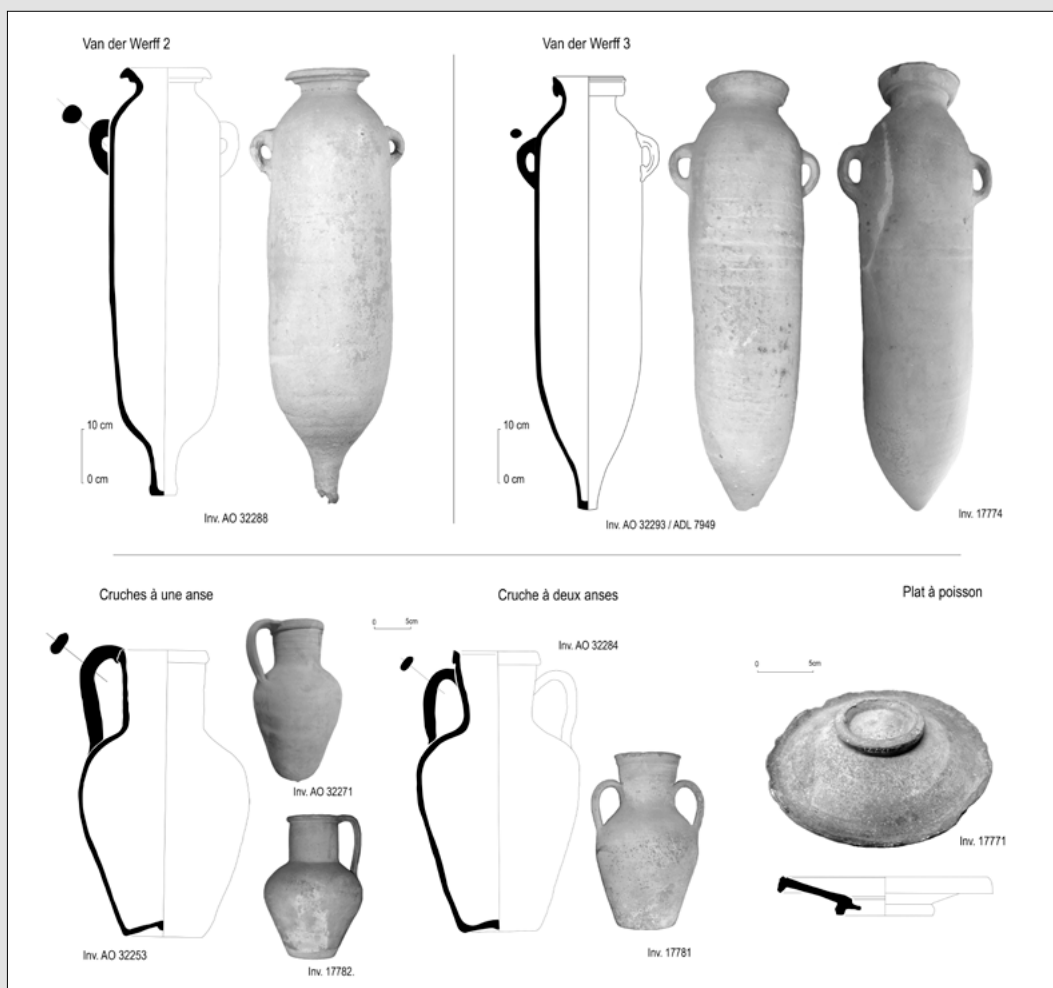


fig. 3 Formes principales de la collection d'A. Daux (Hadrumète, I^{er}-I^{er} s. av. n.è.)
© musée du Louvre ; dessins de l'auteur.



fig. 4 Jarres à pointes d'Hadrumète déposées au musée de Provins (AO 32329, AO 32379, AO 32356 et AO 32401 / n° dépositaires : MP 1932, MP 2061-2, MP 1933 et MP 2061-1) © Luc Duchamp.

semble faire son apparition à Carthage, à la fin du ^v^e ou au début du ^{iv}^e siècle¹. Leur nombre varie alors, allant d'un exemplaire à parfois près d'une dizaine par sépulture. Leur récurrence ainsi que leur méthode de scellement, incitent à penser qu'elles étaient liées aux pratiques funéraires et contenaient peut-être des offrandes sous la forme de denrées liquides ou solides². Leur morphologie est caractérisée par un fond s'achevant en une extrémité effilée, formant une « queue » ou une « pointe » de taille variable, d'où elles tirent leur appellation (fig. 4).

L'étude de ces jarres a mis en évidence un problème méthodologique majeur : aucun de nos exemplaires ne semblait pouvoir être rattaché d'un type déjà identifié. En effet, les formes mises au jour par A. Daux se démarquent largement de celles identifiées à Carthage ; et les typologies existantes se révèlent-elles aussi impuissantes à fournir des exemplaires de comparaison satisfaisants. La plus récente typologie en usage, réalisée par S. Gharsallah³, distingue trois catégories reposant sur des bases morphologiques : les jarres à queue développée (Catégorie 1000), les jarres à pointe en champignon (Catégorie 2000) et les jarres à pointe atrophiée (Catégorie 3000). Ces subdivisions correspondent à un découpage géographique : chaque catégorie se retrouve en majorité dans une région, respectivement Carthage (1000), Kerkouane (2000) et Sousse/Hadrumetum (3000).

L'étude approfondie des jarres à pointe de la collection A. Daux a permis d'établir que, si ces dernières présentent plusieurs similarités avec celles de la catégorie 3000, elles s'en différencient toutefois de manière significative. De grande taille — entre 30 et 42 cm —, les jarres 3000 se distinguent par une panse ovoïde ou renflée en partie basse, ainsi qu'une pointe systématiquement courte⁴. À l'inverse, les jarres de la collection A. Daux, dont la taille moyenne avoisine les 20 cm et ne dépasse que rarement les 30 cm, présentent une plus grande diversité de profil (cf. *infra*).

La typologie établie par S. Gharsallah se fonde pour les jarres 3000 sur un échantillon très restreint d'une douzaine de vases. Ces derniers sont issus des fouilles de sauvetage, menées en 2007-2008 par l'Institut national du patrimoine (INP) de Tunisie⁵ dans le secteur de la nécropole dit

1 GHARSALLAH FELHI 2016, p. 14. P. Gauckler la rencontre pour la première fois lors des fouilles de la nécropole de Borj Jedid (GAUCKLER 1898, p. 171-172, fig. 1 ; voir également GAUCKLER 1915, p. 364).

2 DELATTRE 1899, p. 5. Selon l'auteur, ces jarres sont trouvées bouchées à l'aide d'un petit gâteau d'argile molle appliquée à la main. Il ajoute qu'il est inutile de les déboucher : « nous savons qu'elles ont contenu des liquides qui se sont évaporés sans laisser de traces ». Pour des données plus récentes, voir également les vases d'El Mansourah dans SGHAÏER 2022, p. 279-280.

3 GHARSALLAH FELHI 2016.

4 GHARSALLAH FELHI 2016, p. 376.

5 CHAOUACHE & LADHARI-LABAYED 2016.

« de la Qasbah », où sont mises au jour plusieurs tombes datant de la fin du v^e au milieu du III^e siècle av. n. è.¹. Plus spécifiquement, les jarres prises en compte pour l'établissement de cette catégorie proviennent de trois tombes et leur datation est comprise entre la deuxième moitié et la fin du IV^e siècle². Or, plusieurs indices issus du reste de la collection suggèrent pour les vases A. Daux une date plus tardive, comprise entre la fin du III^e siècle et le début de notre ère.

La typologie existante prend donc en compte des objets plus anciens et ne peut s'appliquer aux vases de la collection A. Daux ; toutefois, leur nombre et leur homogénéité morphologique permettent l'élaboration d'une nouvelle typologie. L'établissement d'une telle classification repose sur l'observation minutieuse des variations formelles, sur l'identification des critères discriminants les plus pertinents et sur l'analyse des évolutions permettant de passer d'un type à un autre. Cette démarche constitue un outil fondamental pour l'étude du mobilier céramique, permettant d'affiner la datation des pièces, de reconnaître des ateliers, d'associer les productions les unes aux autres et *in fine* de mieux caractériser un faciès régional³.

Sans entrer ici dans le détail d'une classification encore en cours d'élaboration et appelée à évoluer, nous en présenterons les grandes lignes, en soulignant les données qu'elle a permis de mettre en évidence et les premières hypothèses qu'elle autorise (fig. 5).

Les vases de la collection A. Daux se caractérisent par une absence de col, des petites anses en forme d'oreilles attachées haut sur la panse ou sur l'épaule ainsi qu'une pointe généralement atrophiée ou peu développée. Le décor est absent, à l'exception de quelques sillons concentriques que l'on retrouve parfois sur l'épaule, la panse ou l'amorce de la pointe.

Alors que la Catégorie 3000 des jarres à pointe ne présente qu'un seul type d'épaulement — simple, arrondi et sans arête —, les vases de la collection A. Daux se distinguent par une plus grande hétérogénéité. L'épaulement peut être arrondi, caréné, marqué par des ressauts voire des bourrelets (exemplaire

1 Cette datation est proposée par Imed Ben Jerbania sur la base de la céramique attique (BEN JERBANIA 2013, p. 121-140).

2 GHARSALLAH FELHI 2016, p. 375.

3 Il convient d'ajouter à l'approche typo-chronologique classique les analyses archéométriques, qui n'ont pas pu être menées dans le cadre de cette recherche, et constituent aujourd'hui un outil essentiel pour l'étude des productions céramiques, la caractérisation des pâtes et l'identification des ateliers. Nous signalons à ce titre l'étude pétrographique réalisée à la suite des fouilles de l'INP achevées en 2008, qui a porté sur un ensemble de onze pièces provenant de la Qasbah. Ce travail, visant à établir un protocole analytique adapté à la céramique punique d'Hadrumète, a permis la constitution d'une base de données et de groupes de référence, ouvrant la voie à des approches archéométriques plus systématiques à l'échelle du corpus hadrumétain. Voir SGHAÏER ET AL. 2019, p. 79-120.

à travers les yeux
du scribe

130
recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

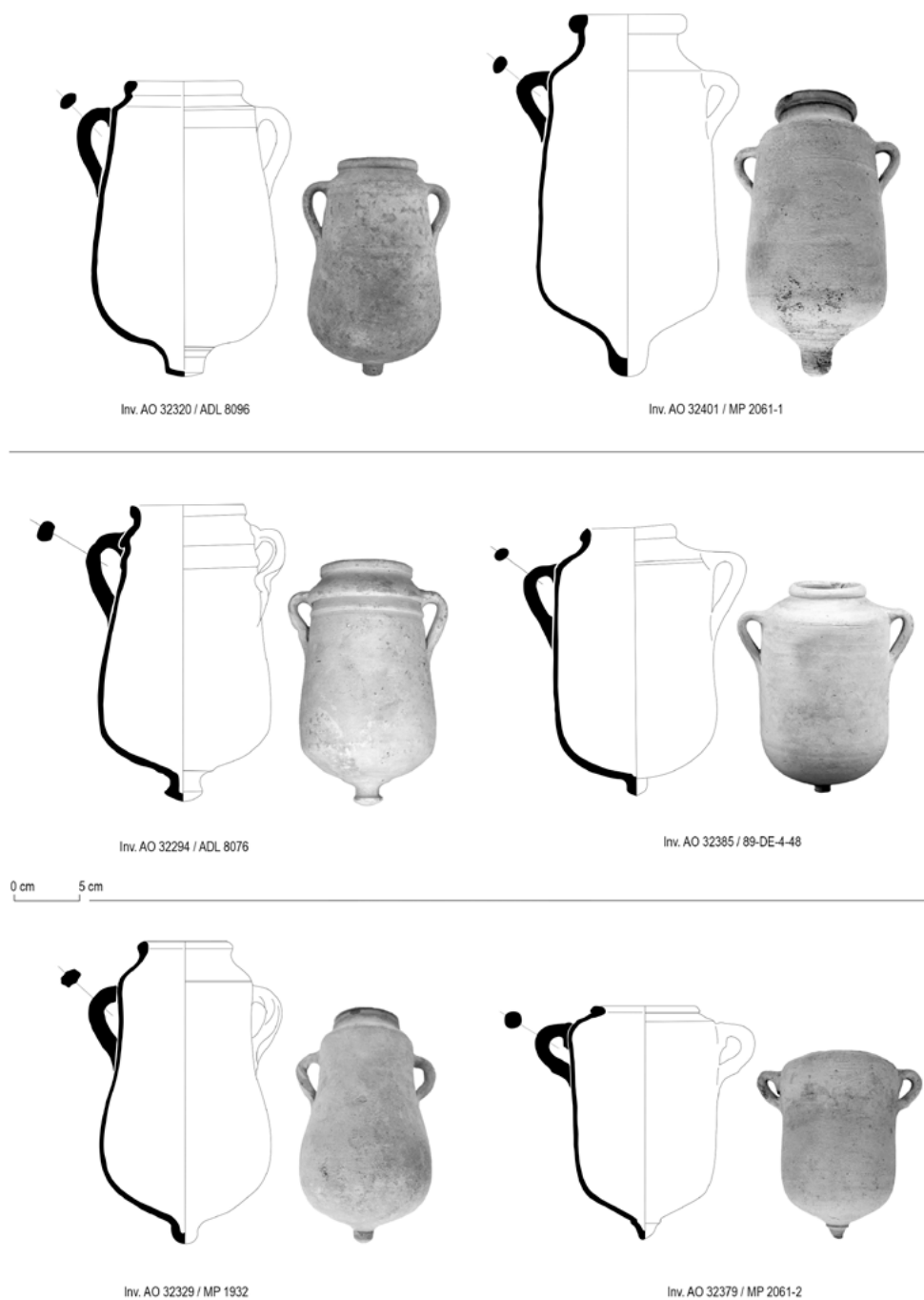


fig. 5 Jarres à pointes d'Hadrumète — faciès tardif néopunique (fin du III^e-I^{er} s. av. n. è.)
© musée du Louvre; dessins de l'auteur.

AO 32294/ADL 8076). Cette disparité se retrouve également dans le mode d'attache des anses, fixées tantôt sur le haut de la panse, tantôt sur l'épaule. Deux exemplaires, dont le vase AO 32329/MP 1932, présentent même des anses torsadées, une caractéristique absente de la Catégorie 3000 mais attestée dans les jarres mises au jour dans la nécropole d'El Mansourah à Kélibia, au Cap Bon¹.

Enfin, la différence la plus notable se situe au niveau de la forme de la panse et de la pointe. Les jarres de la collection A. Daux rassemblent une plus grande variété de profils : panse ovoïde, piriforme ou cylindrique, et s'achèvent sur des pointes à l'aspect multiple : simples, atrophiées à l'extrême au point de former un « bouton », en forme de poignée de porte ou de « bouchon de champagne » ; les plus accentuées peuvent également présenter un décor marqué de sillons ou s'enroulant en spirale.

Une remarque morphologique supplémentaire concerne la taille de ces vases, qui pourrait constituer un critère de datation. Les jarres à pointe accentuée anciennes de la Catégorie 1000 (celles de Carthage, plus précisément celles d'Ard el-Kheraïb²) sont assez grandes. Les exemplaires apparus au début du IV^e siècle dépassent systématiquement les 30 cm ; on assiste dans la deuxième moitié du IV^e siècle à une réduction de leur taille, entre 20 et 30 cm. Au cours des III^e et II^e siècle av.n.è., leur taille ne sera plus comprise qu'entre 15 et 25 cm³. Ce phénomène n'a pas été identifié sur les jarres à pointes de la Qasbah de Sousse ; mais cette absence de changement apparent a été imputée à la chronologie resserrée du corpus sur lequel s'est basée S. Gharsallah et à la modestie de l'échantillon disponible, qui ne permet pas de constater l'ampleur de l'évolution de la forme dans le temps⁴. Il ne faut donc pas exclure la possibilité que la taille réduite des vases de la collection A. Daux résulte d'une évolution morphologique et témoigne de leur caractère plus récent.

Quelques vases de la collection présentent toutefois une ressemblance avec les jarres de la Catégorie 3000. Il s'agit des plus grands exemplaires, tel que AO 32401/MP 2061-1 du musée de Provins. Pourrait-il s'agir d'un argument en faveur de son ancienneté ? Au contraire, d'autres vases — en particulier ceux présentant une panse ovoïde ou cylindrique, tels que les AO 32356/MP 1933 et AO 32379/MP 2061-2 — se distinguent de la Catégorie 3000 au point de ne l'évoquer que de manière lointaine. Cela doit-il indiquer pour ces exemplaires une datation plus tardive ?

¹ T24/17 et T24/18, p. 156, et TB1/75 et TB1/7 (SGHAÏER 2022, p. 208).

² MERLIN & DRAPPIER 1909.

³ GHARSALLAH 2016, p. 352.

⁴ GHARSALLAH 2016, p. 352.

Si de telles hypothèses semblent possibles, elles doivent cependant être confirmées par d'autres éléments de datation, une provenance précise ou par association avec le reste du matériel funéraire. En l'absence de connaissances sur leur contexte archéologique, toute conclusion définitive semble prématurée. Dans cette perspective, nous avons élargi notre enquête à une autre zone de la nécropole punique d'Hadrumète, plus récente, dite nécropole néopunique ou « nécropole du camp de Sousse », afin de déterminer si les vases de la collection A. Daux pouvaient en provenir.

Hypothèse de provenance

La nécropole punique d'Hadrumète occupe une zone s'étendant de la Qasbah à l'ouest et au sud-ouest de la Médina, jusqu'au plateau dominant la ville de Sousse (fig. 6). Elle est traditionnellement divisée en deux secteurs : la zone punique et la zone néopunique. La zone la plus ancienne en l'état actuel des fouilles remonte à l'époque punique moyenne (V^e-III^e siècle av. n. è.) et se trouve directement sous la Qasbah. C'est là que les fouilles de sauvetage ont été menées par l'INP de Tunisie entre 2007 et 2008. Elle s'étend devant la muraille ouest et se poursuit vers le nord, en direction de Bab el-Gharbi, sur un espace d'environ 200 m par 50 m. Au total, cinquante tombeaux ont été découverts dans cette zone¹.

Le secteur le plus récent, appartenant à l'époque néopunique, se situe à 200 m de la muraille, sur le plateau dominant Sousse. Il semble avoir été particulièrement actif de la chute de Carthage en 146 av. n. è. jusqu'à la fin du I^{er} siècle, voire jusqu'au début de notre ère. Cette zone est largement fouillée par les militaires français qui y dressent leur campement lors de l'instauration du Protectorat en Tunisie, en 1881 ; ce sont d'ailleurs eux qui mettent au jour la nécropole en effectuant des travaux d'installation². Les premières découvertes ont eu lieu en mai 1884 et les travaux d'exploration se sont poursuivis par la suite, au gré des affectations des militaires. Le nombre de caveaux mis au jour dans cette zone reste difficile à évaluer : si l'ouverture d'au moins quatre-vingt-deux tombes par les militaires est attestée, il faudrait augmenter sensiblement ce chiffre en prenant en compte les découvertes antérieures et les pillages clandestins anciens³.

Parmi les figures militaires engagées dans l'exploration archéologique, le lieutenant Gustave Hannezo occupe une place singulière. Dès 1887, il prend l'initiative de créer un musée au sein de la salle d'honneur de son régiment, où sont exposées les principales trouvailles issues des fouilles militaires⁴.

¹ BEN YOUNÈS 1981, p. 71-78.

² FOUCHER 1964, p. 64.

³ BEN YOUNÈS 1981, p. 78.

⁴ À propos de la figure du lieutenant Hannezo, voir LAPORTE 2017, p. 1-21.

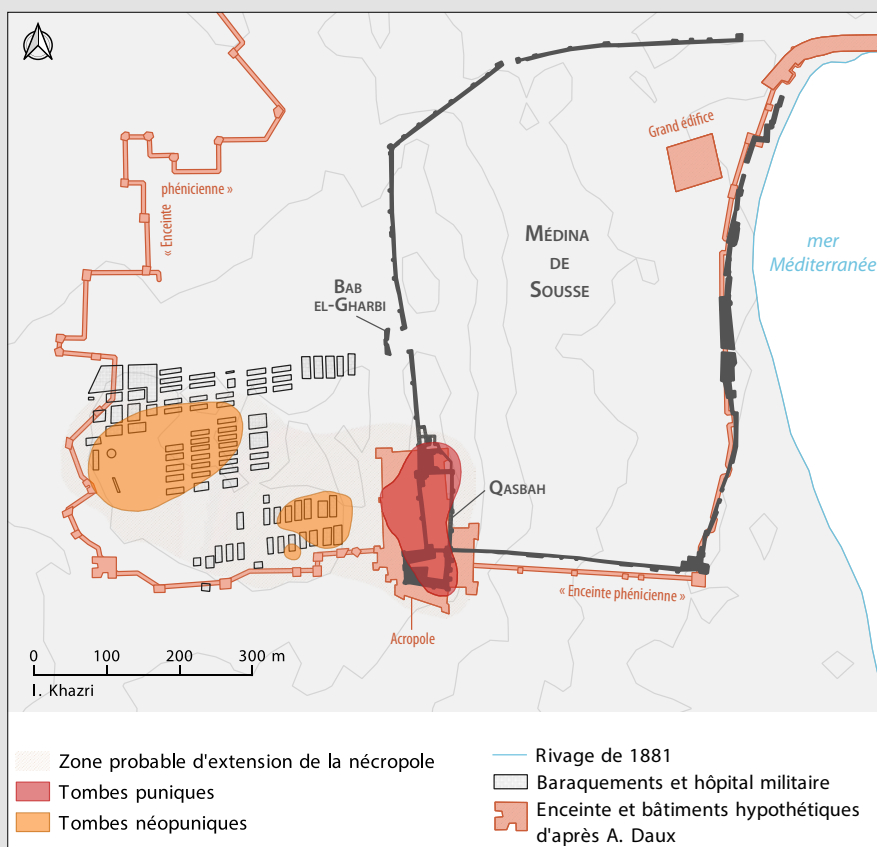


fig. 6 Emplacement probable de la nécropole punique et plan général d'Hadrumète d'après les levés d'A. Daux (d'après REINACH 1891, pl. IX.).



fig. 7 Carte postale figurant la salle d'honneur du 4^e régiment des tirailleurs de Sousse vers 1898.

Une photographie d'époque (fig. 7) atteste de cette collection et met en évidence la présence de plusieurs pièces caractéristiques : au centre, une petite jarre à pointe, entourée de cruches et, à gauche, trois grandes amphores : une Dressel 1 et deux amphores néopuniques Van der Werff 1 et 2, semblables à certains exemplaires de la collection A. Daux. Un catalogue listant l'ensemble des objets est également dressé ; on y trouve mention de jarres à pointe dont les dimensions et les caractéristiques évoquent fortement celles réunies par l'ingénieur. Selon ce document, ces vases mesurent en moyenne une vingtaine de centimètres et proviennent tous de la nécropole néopunique¹.

Ces éléments convergent donc vers l'hypothèse selon laquelle les objets réunis par A. Daux proviendraient de la zone la plus récente de la nécropole. Toutefois, une question demeure : A. Daux a-t-il pu précéder les militaires dans l'exploration de ce secteur ?

Personnage atypique, A. Daux ne saurait être considéré comme un archéologue et son œuvre scientifique est assez unanimement décriée. Ses écrits sont rares et souvent lacunaires, et son ouvrage principal, *Recherches sur l'origine et l'emplacement des « emporia » phéniciens*, fourmille de récits de voyage et ne donne aucune indication explicite sur les travaux qu'il mène à Hadrumète (fig. 8). Pire encore, l'ensemble de ses archives et notes de terrain a été dispersé après la chute de l'Empire, rendant toute reconstitution précise de son activité particulièrement ardue. Toutefois, certains documents ont survécu sous forme de copies ou de références indirectes. Ses notes ont notamment été utilisées par Charles Tissot et Salomon Reinach pour la préparation de plusieurs ouvrages, et, en 1891, ce dernier publie un plan d'Hadrumète fondé sur les relevés effectués par A. Daux². Cet élément constitue un indice majeur pour reconstituer ses interventions sur le terrain.

À Sousse, son intérêt se porte principalement sur la recherche du tracé de « l'enceinte phénicienne » mentionnée par le Bellum Africum. Chargé d'une mission topographique, A. Daux dresse un plan des vestiges de la ville où il prétend être en mesure de suivre l'intégralité de la muraille antique. Selon l'ingénieur, l'enceinte punique débiterait le long du front de mer, sous l'actuel quai, avant de former un angle puis de suivre au sud la limite de l'actuelle médina. La muraille se poursuivrait sur près de 400 m après la Qasbah, jusqu'au niveau du cirque impérial, qu'elle contourne par le sud avant de se prolonger au nord en suivant un tracé tourmenté. A. Daux place également un certain nombre de bâtiments dont il ne précise pas toujours la nature le long de la muraille ; il sera plus tard établi que ces édifices sont

¹ GAUCKLER, GOUVET & HANNEZO 1902, p. 16.

² REINACH 1891, pl. IX.

RECHERCHES SUR L'ORIGINE
ET L'EMPLACEMENT
DES EMPORIA PHÉNICIENS

DANS
LE ZEUGIS ET LE BYZACIUM

(AFRIQUE SEPTENTRIONALE),

FAITES PAR ORDRE DE L'EMPEREUR,

PAR A. DAUX,

INGÉNIEUR CIVIL (MINES), ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE IMPÉRIALE DES MINES,
EX-INGÉNIEUR DE LA RÉGENCE DE TUNIS.



PARIS.

IMPRIMÉ PAR ORDRE DE L'EMPEREUR

A L'IMPRIMERIE IMPÉRIALE.

M DCCCLXIX.

I35
la «Mission Daux»
et la collection
d'Hadrumète

fig. 8 Frontispice de l'ouvrage d'Auguste Daux, *Recherches sur l'origine et l'emplacement des « emporia » phéniciens dans le Zeugis et le Byzacium (Afrique Septentrionale)* / *Faites par ordre de l'empereur par A. Daux*, Paris, 1869.

en réalité postérieurs. L'ingénieur repère un quatrième ouvrage de défense sur « l'acropole », qu'il situe sur la colline d'une quarantaine de mètres recouverte par l'actuelle Qasbah.

Le relevé de A. Daux suscite une immédiate controverse : quelques années plus tard, S. Reinach confie au lieutenant Hannezo la tâche d'en vérifier l'exactitude sur le terrain. Ce dernier identifie effectivement des traces de tranchées, preuve indéniable que l'ingénieur a bien effectué des fouilles ; cependant, il ne parvient à retrouver aucune trace de la muraille punique vue par A. Daux. Le jugement est sans appel : selon S. Reinach, « l'imagination de Daux s'est sans doute donnée carrière, et son plan doit être considéré comme une restitution hypothétique¹ ». Un détail essentiel se dégage toutefois de cette confrontation des sources : sur la reconstitution de l'ingénieur, la muraille supposée suit de très près, voir traverse complètement l'emplacement de la nécropole du camp de Sousse. Si A. Daux a effectivement creusé « tout le long » de ce tracé, comme il l'affirme, il est hautement probable qu'il ait rencontré sur son chemin la nécropole néopunique.

Dès lors, au regard du nombre important d'objets qu'il rapporte et de leur état de conservation, caractéristique des contextes funéraires, il apparaît vraisemblable qu'A. Daux ait ouvert au moins plusieurs dizaines de tombes dans ce secteur. Dans l'attente de nouvelles fouilles qui permettraient de confronter ses découvertes à de nouvelles données et à un contexte archéologique mieux documenté, sa collection constitue à ce jour le témoignage unique des formes inédites encore non répertoriées.

Nous avançons ainsi l'hypothèse que les vases de la collection A. Daux pourraient constituer un faciès tardif de la Catégorie 3000 identifiée par S. Gharsallah et refléteraient une phase plus récente de production, comprise entre la fin du III^e siècle et le début de notre ère. Cette période charnière, qui traverse la défaite de Carthage face à Rome, la fondation de la première province romaine d'Afrique — l'*Africa Vetus* —, et, à partir de 45 av. n. è., les premières interventions césaro-augustéennes menant à la fondation de l'Afrique proconsulaire, accompagne une profonde réorganisation politique, économique et sociale de l'ancien territoire carthaginois². Le terme « néopunique » est parfois utilisé pour désigner certains éléments de cette même période. Si sa première occurrence servait à désigner l'écriture néopunique, la variante cursive du punique faisant son apparition à la fin du III^e siècle av. n. è., il est depuis également utilisé par les historiens dans un souci de précision chronologique, afin de désigner les éléments puniques

¹ BABELON, CAGNAT, REINACH 1892-1913, AATun, 48 / LVII.

² À propos de cette période, voir PASA 2011.

d'époque romaine¹. Dans l'état actuel des connaissances sur les jarres à pointe d'Hadrumète, nous proposons donc de désigner cet ensemble céramique sous l'appellation de « faciès tardif néopunique ».

Les contextes néopuniques sont certes attestés en Tunisie mais demeurent encore très mal documentés, en raison de fouilles anciennes, partielles ou insuffisamment publiées. La nécropole du camp de Sousse souffre des mêmes lacunes et, contrairement à celle de la Qasbah, n'a pas bénéficié de l'apport de fouilles récentes. Bien qu'utile, la description du matériel mis au jour par les militaires reste peu précise et complique sensiblement l'identification des céramiques. La majeure partie de ce matériel a de plus disparu lors du bombardement de la salle d'honneur du 4^e régiment des tirailleurs de Sousse, en 1943². Certaines trouvailles ont pu être sauvées et transférées au musée de Sousse ou au musée du Bardo ; mais ces objets se sont pour beaucoup mêlés à d'autres ensembles et sont pour le moment inaccessibles à l'étude.

De l'importance des archives

C'est au regard de ce manque de données que la collection A. Daux révèle toute son importance. En raison de l'absence de contexte stratigraphique ou d'éléments de comparaison entièrement fiable, nous sommes contraints de conserver une datation prudente comprise entre l'extrême fin du III^e siècle et le début de notre ère, correspondant à la période d'utilisation de la nécropole du camp de Sousse. Néanmoins, les jarres à pointe de la collection A. Daux constituent un témoignage important de l'évolution d'une forme punique. Elles permettent de documenter la transition entre les périodes punique et romaine, et l'insertion progressive de formes romaines dans un mobilier appartenant encore majoritairement au faciès punique. La proposition de typologie et l'étude préliminaire de la collection, désormais reconstituée, visent ainsi à mettre à disposition des chercheurs ces données et constituer une base de travail future.

Les collections, même anciennes et dépourvues de contexte, conservent encore un grand potentiel. Mais pour parvenir à les comprendre, l'action combinée de plusieurs regards est nécessaire.

Le premier est celui de l'agent patrimonial, qui, au fil du processus de récolement, se familiarise avec la collection et parvient à restituer la cohérence d'un corpus. Cet exercice fondamental assure la préservation et l'identification des objets et, dans le cas présent, a joué un rôle clef dans la redécouverte de la collection A. Daux.

137
la « Mission Daux »
et la collection
d'Hadrumète

¹ LE BOHEC 2014, p. 255-266.

² LAPORTE 2017, p. 3.

Vient ensuite le regard mobilisé dans le cadre d'une approche typologique, qui permet d'inscrire chaque objet dans un contexte d'analyse précis en s'appuyant sur les caractéristiques formelles des vases, leur façonnage, leur pâte, leur cuisson ou leur traitement de surface. Cette démarche, essentielle pour préciser la région de production des céramiques, constitue également un moyen de vérifier l'homogénéité de la collection et d'écarter toute contamination par des objets provenant d'autres sites, garantissant ainsi l'intégrité du corpus.

À cela s'ajoute enfin l'évaluation du contexte de découverte des œuvres. En croisant les données typologiques avec les informations connues sur les activités d'Auguste Daux, il devenait possible de déterminer si ces objets provenaient effectivement de fouilles menées à Hadrumète et, dans la mesure du possible, d'en localiser l'origine avec le plus de précision possible.

Cette démarche présente bien sûr des limites : elle ne permet pas toujours de répondre à toutes les interrogations, mais offre déjà des avancées considérables. À l'image de l'exemple d'Argentan, il convient parfois d'élargir la vision et de rechercher certaines informations ailleurs, au-delà des certitudes établies ; et à l'exemple à Toul, il est souvent nécessaire de revenir plusieurs fois sur les mêmes objets, une nouvelle observation étant toujours susceptible d'apporter un éclairage inattendu ■

archives

Archives des musées nationaux — Série DD : Inventaires et livres d'entrée.

6DD13 : livre de mouvement des antiques, 1875.

10 DD 04-S : 4^e suite. Livre d'entrée des Antiquités orientales
(n° 30448 à 32495).

bibliographie

BABELON, CAGNAT, REINACH 1892-1913

E. Babelon, R. Cagnat et S. Reinach (éd.), *Atlas archéologique de la Tunisie au 1/50 000, 60 cartes [pour le nord et le nord-est]*, Paris, 1892-1913

BEN JERBANIA 2013

I. Ben Jerbania, « Céramique attique de la nécropole de la Qasbah de Sousse, l'antique Hadrumète », *Carthage Studies* 7, 2013, p. 121-140.

BEN YOUNÈS 1981

H. Ben Younès, « La présence punique au Sahel d'après les données littéraires et archéologiques », Diplôme de recherches approfondies, université de Tunis, 1981.

BESNIER 1906

M. Besnier, « La collection Campana et les musées de province », *RevArch*, 4^e série, t. 7, 1906, p. 30-51.

BONIFAY 2016

M. Bonifay, « Amphores de l'Afrique romaine : nouvelles avancées sur la production, la typo-chronologie et le contenu » dans J. Ramon & B. Piero (eds), *Amphorae ex Hispania. Paisajes de producción y consumo*, Tarragone, 2016, p. 595-611.

CHAOUACHE & LADHARI-LABAYED 2016

M. H. Chaouache, M. Ladhari-Labayed, *Actes du colloque Sousse à travers les âges*, Sousse 5-7 mars 2009, Sousse, 2016.

DAMMAK-LATRACH 2018

O. Dammak-Latrach, « La céramique de Sousse : étude technique et archéométrique pour l'implantation d'un centre d'interprétation », thèse de 3^e cycle, université de Tunis, 2018.

DAUX 1869

A. Daux, *Recherches sur l'origine et l'emplacement des « emporia » phéniciens dans le Zeugis et le Byzacium (Afrique Septentrionale) / Faites par ordre de l'empereur par A. Daux*, Paris, 1869.

DELATTRE 1899

A. L. Delattre, « La nécropole punique voisine de la colline de Sainte Monique, fouille du mois du Mars », *Cosmos*, 1899, p. 5.

- FOUCHER 1964
L. Foucher, *Hadrumetum*, Paris, 1964.
- GAUCKLER 1898
P. Gauckler, « Découverte d'une nécropole punique à Borj-Djedid », *BACT*, 1898, p. 171-172.
- GAUCKLER 1915
P. Gauckler, *Nécropoles puniques de Carthage*, 1-2, Paris, 1915.
- GAUCKLER, GOUVET & HANNEZO 1902
P. Gauckler, E. Gouvet, G. Hannezo, *Description de l'Afrique du Nord, Musées et Collections Archéologiques de l'Algérie et de La Tunisie*, 11, *Musées de Sousse*, Paris, 1902.
- GHARSALLAH FELHI 2016
S. Gharsallah Felhi, « Les jarres à pointe de l'époque punique dans le Bassin Occidental de la Méditerranée : Typologie et chronologie », thèse de doctorat, faculté des sciences humaines et sociales de Tunis, 2016.
- LAPAUZE 1908
H. Lapauze, *Commission chargée d'étudier toutes les questions relatives à l'organisation des musées de province et à la conservation de leurs richesses artistiques. Rapport présenté au nom de la commission le 25 octobre 1907*, Paris, 1908.
- LAPORTE 2017
J.-P. Laporte, « Gustave Hannezo (1857-1922) et l'archéologie Tunisienne », *Cartagine. Studi e Ricerche*, 2017.
- LE BOHEC 2014
Y. Le Bohec, « Mactar et la civilisation néo-punique », *SemClass*, février 2014, p. 255-266.
- LE GALL 1984
J. Le Gall, « La préparation de l'Histoire de Jules César de l'empereur Napoléon III », *BSAF* 1982-1, 1984, p. 129-132.
- LINTZ 2008
Y. Lintz, « La vocation pédagogique des envois d'antiques dans les musées français au XIX^e » dans *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : politiques patrimoniales et destins d'œuvres*, colloque à l'auditorium du musée du Louvre, 8 décembre 2007, Paris, 2008, p. 139-151.
- MERLIN & DRAPPIER 1909
A. Merlin, L. Drappier, *La nécropole d'Ard-El-Kheraïb à Carhage*, Notes et Documents publiés par la Direction des Antiquités et des Arts III, Paris, 1909.
- NACEF & CAPELLI 2018
J. Nacef, C. Capelli, « L'atelier céramique de Dkhila (Tunisie) », *AntAfr* 54, 2018, p. 151-156.

NADALINI 2007

G. Nadalini, « La collection Campana au musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863) », *JournSav* 2(1), 1998, p. 183-225.

ORGOGOZO & LINTZ 2007

C. Orgogozo, Y. Lintz, *Vases, bronzes, marbres et autres antiques : dépôts du musée du Louvre en 1875*. Montreuil, 2007.

PASA 2011

B. Pasa, « Recherches sur l' *Africa Vetus*, de la destruction de Carthage aux interventions césaro-augustéennes », thèse de doctorat, université de Toulouse 2, 2011.

PLANEL 2015

A.-M. Planel, *Du comptoir à la colonie : histoire de la communauté française de Tunisie, 1814-1883*, Paris, 2015.

REINACH 1891

S. Reinach, *Exploration scientifique de la Tunisie : atlas de la province romaine d'Afrique, pour servir à l'ouvrage de M. Ch. Tissot*, Paris, 1891.

REINACH 1905

S. Reinach, « Esquisse d'une histoire de la collection Campana (quatrième article) », *RevArch*, 4^e série, t. 5, 1905, p. 208-240.

SGHAÏER 2022

Y. Sghaïer, *La nécropole punique d'El Mansourah (Kélibia-cap Bon)*, EAA 44, 2022.

SGHAÏER ET AL. 2019

Y. Sghaïer, O. Dammak Latrach, H. Ben Younès, H. Garnit, S. Bouhlel, R. Alouani, « Caractérisation pétrographique et minéralogique de la céramique punique du Qasbah de Sousse (Tunisie) », *Revue d'Archéologie Tunisienne*, 2019, p. 79-120.

VAN DER WERFF 1977-1978

J. Van der Werff, « Amphores de tradition punique à Uzita », *Babesch* 52-53, 1977-1978, p. 171-200.

WALTER 2008

Ch. Walter, « Les premiers envois d'antiquités classiques au XIX^e siècle » dans *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : politiques patrimoniales et destins d'œuvres*, colloque à l'auditorium du musée du Louvre, 8 décembre 2007, Paris, 2008, p. 153-169.

observer, décrire, déduire

Les petits secrets

Christophe Barbotin

du scribe royal Ramosé

musée du Louvre, Paris



I45

les petits secrets
du scribe royal
Ramosé

fig.1 Statuette de Ramosé
E 16378, face
© 2004 musée du Louvre,
Dist. Grand Palais Rmn/
Georges Poncet.

Je suis heureux d'offrir cette contribution à la mémoire d'Évelyne, elle qui portait tant d'attention à la méthode dans la recherche et à la valeur intrinsèque des objets égyptiens, ces témoins d'une culture totalement différente de la nôtre. Que l'on me pardonne le ton peu académique qu'on pourrait apercevoir ici ou là dans les quelques lignes qui suivent, mais je suppose que cela ne lui aurait pas déplu.

Je vais donc présenter deux cas qui illustreront l'impérieuse nécessité pour les chercheurs de dépasser leurs réflexes mentaux contemporains s'ils veulent s'affranchir du miroir de leur époque, et accéder ainsi à la compréhension des objets égyptiens par l'intérieur, deux cas extraits du catalogue des statues du Nouvel Empire du Louvre récemment paru¹. Il importe pour le succès d'une telle démarche de n'utiliser que des mots et idées concrets, uniquement ceux que les Égyptiens auraient pu concevoir et formuler eux-mêmes d'après la logique aspective et hiéroglyphique qui était la leur. Car le danger numéro un qui nous attend dans ce domaine est l'anachronisme. L'anachronisme voilà l'ennemi ! Père de tous les contresens, en embuscade à chaque détour de phrase.

La statue de Ramosé qui nous occupera d'abord est sculptée selon une technique assez fruste² (fig. 1). Découverte en 1939 par Bernard Bruyère dans le puits du bâtiment-*khénou* de Ramsès II, un édifice voué au culte du pharaon, elle se signale par une composition générale schématique et des couleurs bariolées. L'homme aux chairs rouge-brique porte la perruque à retombées antérieures typiquement ramesside et une tunique de lin blanc aux manches très évasées et plissées. À genoux et les mains étendues devant lui en signe de prière et d'attente respectueuse, il porte sur les cuisses une série d'images sur lesquelles nous allons revenir. La statue était encastrée dans un socle plus large, d'après les traces de mortier et le profil irrégulier et rentrant de la base actuelle.

Afin de mieux cerner le profil de ce personnage, examinons une autre de ses statues, assurément beaucoup plus connue³ (fig. 2). De même provenance archéologique que sa consœur, il en manque les pieds et surtout le socle, et elle apparaît tout aussi pataude et rustique que la précédente. Coiffure et vêtement sont similaires à celle-ci mais non pas l'attitude, puisque Ramosé est figuré debout et les pieds anciennement joints. Il était donc immobile ce qui est rare pour une statue masculine debout. Les mains

¹ BARBOTIN 2024, cat. 113 et 114. On se référera à cet ouvrage pour la bibliographie et l'étude approfondie des deux statues concernées.

² Musée du Louvre E 16378, calcaire peint, H. 36,9 cm ; La. 17,2 cm ; Pr. 22 cm (BARBOTIN 2024, cat. 114, p. 253-255).

³ Musée du Louvre, E 16346, H. 60,3 cm ; La. 26,2 cm ; Pr. 13,7 cm (BARBOTIN 2024, cat. 113, p. 250-253).



I47
les petits secrets
du scribe royal
Ramosé

fig. 2 Statue de Ramosé
E 16346 face
© 2004 musée du Louvre,
Dist. Grand Palais Rmn/
Georges Poncet.

étendues à plat devant lui signifient la prière et l'attente respectueuse, comme sur la première effigie. L'une et l'autre statues en tout cas s'inscrivent parfaitement dans la lignée de la sculpture ramesside ordinaire. Le scribe royal Ramosé, figure très connue du village des artisans de Deir el-Médineh sous Ramsès II, nous a laissé un nombre de monuments considérable¹.

Revenons à la statuette agenouillée. L'homme est pourvu à l'avant de deux rangs d'images superposées, dispositif unique en son genre, et comporte à l'arrière un appui dorsal, très banal quant à lui, gravé de deux colonnes de hiéroglyphes avec ses noms et titres ainsi qu'une invocation aux dieux de l'au-delà (fig. 3).

Sur la face avant, en haut et à droite dans le sens du sujet (fig. 1) et non par rapport à nous puisque nous raisonnons à la mode égyptienne sans observateur réel ni implicite, on reconnaît la déesse Nephthys d'après le hiéroglyphe de son nom sur sa tête, accompagnée d'Osiris assis à sa gauche. Les deux sont en fait des images de statues d'après le socle qu'on leur a placé sous les pieds. Au niveau inférieur, plaquées contre le cube sur lequel se tiennent Nephthys et Osiris, se trouvent quatre images momiformes très endommagées, celle de droite n'ayant perdu que le visage, les autres réduites à l'état de silhouettes. Qui sont-elles ?

Il est possible de répondre à la question puisqu'une partie des légendes a subsisté sur le plat du cube, derrière les têtes des personnages. On lit ainsi, de droite à gauche « Hapy » et « Amsèt », deux des quatre fils d'Horus, et quelques traces de « Douamoutef ». Le nom de ce dernier a pour l'essentiel disparu dans la lacune avec celui de Qebhsenouf. Nous avons donc affaire aux quatre fils d'Horus qui assistent habituellement Osiris dans la salle du jugement outre-tombe, et par ailleurs protègent les viscères du défunt dans ses vases canopes.

Un observateur moderne, spontanément, dira que Ramosé « présente » ces images puisqu'elles sont adossées à lui, qu'elles semblent nous regarder, et l'auteur de ces lignes reconnaît l'avoir dit très longtemps aussi. Chaussons maintenant des lunettes égyptiennes, débarrassons-nous de notre vocabulaire et de notre vision modernes, et tentons de nous mettre dans la peau d'un fin lettré de l'ancienne Égypte. Celui-ci raisonnait toujours en termes de nature du sujet et des fonctions qui en découlent, puisque tel était le principe fondamental de la pensée aspective et hiéroglyphique propre aux anciens habitants de la vallée du Nil².

¹ BARBOTIN 2024, cat. II3, p. 252, n. 6.

² BARBOTIN 2025, p. 58-59.



I49

les petits secrets
du scribe royal
Ramosé

fig. 3 Statuette de Ramosé
E 16378, dos
© 2004 musée du Louvre,
Dist. Grand Palais Rmn/
Georges Poncet.

L'Égyptien ainsi convoqué déduit immédiatement de l'immobilité de l'image (homme à genoux) qu'elle endosse une fonction passive, donc que le personnage représenté attend quelque chose. Cette première analyse est confirmée par la position des mains étendues qui signifie, on l'a vu, la prière et l'attente respectueuse face à une puissance supérieure à soi.

Alors à qui Ramosé s'adresse-t-il, demande l'observateur du XXI^e siècle, puisque personne ne lui fait face ?

— « Il y a du monde face à lui » répond le lettré égyptien, « pas moins de six divinités ! »

— « On ne s'adresse pas à des gens qui vous tournent le dos voyons, ça n'a aucun sens », répond l'analyste moderne un peu désarçonné.

Alors interviennent les étudiants de l'École du Louvre qui, eux, comprennent la figuration égyptienne en profondeur. Ils disent à notre Béotien : l'une des règles aspectives égyptiennes de base est la loi dite des plans multiples. Cette loi permet de reproduire un même sujet sous plusieurs angles différents vu que la chose existe en soi, pour soi, hors du temps, et non par rapport à nous qui la regardons aujourd'hui. C'est une telle règle qui aboutit à la fameuse image d'Épinal de la figure humaine pharaonique en deux dimensions avec la tête de profil, l'œil de face, les épaules de profil, le ventre de trois-quarts, les jambes et pieds de profil. La règle fonctionne dans les trois dimensions aussi, mais plus discrètement, et c'est pour ne l'avoir pas reconnue que l'observateur moderne se trouve embarrassé.

Car Ramosé ne présente pas les divinités, les présenter ne servirait à rien selon la logique égyptienne sauf peut-être, en un second degré, pour attirer l'attention des visiteurs du sanctuaire. L'essentiel demeure le face-à-face puisque seul celui-ci permet l'éternel échange des services entre hommes et dieux, des offrandes contre les bienfaits attendus. C'est ce principe fondamental que l'on observe partout à l'œuvre sur les murs des temples et des tombeaux. Il faut comprendre en conséquence que Ramosé se trouve *face* à la statue de Nephthys et Osiris d'une part, *face* aux quatre fils d'Horus d'autre part, et qu'on a adossé ce petit monde au dédicant de façon à tout regrouper dans un seul caillou, histoire d'économiser le volume dudit caillou à sculpter.

Le lettré égyptien et les étudiants de l'École du Louvre déclarent alors d'une seule voix : « Cette statuette transpose en volume la formule 125 du *Livre pour sortir pendant le jour*, le fameux Livre des Morts. Une scène que je traiterai ». Voici effectivement la preuve égyptienne qui rend limpide la construction de notre image, la vignette du jugement du mort dans la formule 125 du papyrus d'Any au British Museum¹ (fig. 4). Osiris assis, accompagné d'Isis

¹ Papyrus British Museum EA 10470.



fig. 4 Le jugement d'Any, papyrus British Museum EA 10470 (d'après COLLECTIF 1994, pl. 4).

et de Nephthys placées derrière lui¹, fait bien face aux quatre fils d'Horus d'une part, tournés vers lui², et au défunt agenouillé d'autre part. Les deux cubes superposés de la statuette transcrivent donc en volume la construction de la scène bidimensionnelle. Cette interprétation séduisante exige certes une preuve écrite avant d'être adoptée. Il n'y a pas à chercher loin, la voici. Sur l'appui dorsal de la statuette³ on lit les phrases suivantes :

(1) *sš nswt m st mꜣt Rꜥms mꜣ hrw dd.f iꜣ.n(.i) hr<i>.k Wsir hnty*

(2) *imntt 3st Nbthwt nbw(t) nhꜣ šspw mꜣty di .tn htp-dꜣw rꜥ nb*

- 1 La statuette ne montre pas Isis, très certainement par manque de place, et place Nephthys sur le même plan qu'Osiris.
- 2 La vignette les montre tournés vers Osiris. Tandis que le passage au volume a contraint le sculpteur à les faire pivoter dans l'autre sens.
- 3 L'appui dorsal constitue la transposition en volume de la paroi sur laquelle se détache la scène archétype bidimensionnelle (Barbotin 2024, p. 15-16).

«(1) Le scribe royal dans la place de vérité Ramosé, acquitté, déclare : c'est vers toi, Osiris qui présides (2) à l'Occident, (et vers vous) Isis et Nephthys dames de l'éternité des jours, que je suis venu ! Accueillez le justifié-*maâty*, daignez (lui) accorder les repas d'offrandes chaque jour ! »

Et la boucle est bouclée. Car la formule 125 met en scène le jugement du mort dans la « salle du justifié-*maâty*¹ » selon les termes du Livre des morts, c'est-à-dire tel que Ramosé se désigne lui-même, ici, dans l'inscription de son appui dorsal. À genoux et donc passif, il attend tranquillement l'acquiescement de la part d'Osiris et de ses assesseurs. Soyons sûrs qu'il l'aura obtenu.

Si on applique semblable méthode à son autre effigie du Louvre, on obtient aussi quelques résultats intéressants. L'homme porte derrière les épaules une formule à première vue fort banale, à lire de droite à gauche :

« A fait le serviteur du domaine d'Amon-Rê seigneur des trônes des Deux Terres Ramosé acquitté » (fig. 5).

Le complément d'objet direct du verbe « faire » n'est pas exprimé. La plupart des commentateurs, et moi-même jusqu'à ces dernières années, ont identifié ce complément avec la statue elle-même ce qui érigeait ce texte soit en signature de l'œuvre, soit en formule de dédicace.

La signature semble très improbable puisque Ramosé était un caïd local, non pas un sculpteur ni un imagier. Quant à la dédicace, son emplacement en haut du dos apparaît des plus bizarres. C'est sur le socle qu'on l'attendrait afin qu'elle porte sur l'ensemble de la statue au-dessus d'elle. Peut-être d'ailleurs y en avait-il une gravée sur le socle aujourd'hui disparu.

Face au paradoxe, appelons à la rescousse notre lettré égyptien et les étudiants de l'École du Louvre. Ils remarquent d'emblée l'anomalie de l'emplacement. Que faire en pareil cas ? Ils observent ce qu'il y a autour, car tous les éléments d'un même document sont liés les uns aux autres, et constatent la présence d'une première paire de cartouches sur l'épaule droite (fig. 6), d'une seconde à gauche (fig. 7), toutes deux à même hauteur que l'inscription dorsale.

Puisqu'on lit de droite à gauche et que les étudiants comme le lettré égyptien sont inspirés par Thot, ils comprennent que ces cartouches forment le complément d'objet direct attendu, par conséquent que les cartouches des épaules et le texte du dos constituent une ligne unique et un texte unique, ce qui donne :

(Mn.hprw.r^c) (Wsr.m^ct.r^c-stp.n.r^c) ir(w).n hm n pr Imn R^c nb nswt t3wy
R^cms m^c h^crw (Dhwty.ms-h^c.h^cw) (Dsr.hprw.r^c-stp.n.r^c)

¹ Et non des « deux *maât* », *maâty* est un nisbé plutôt qu'un duel.



fig. 5 Statue de Ramsé
E 16346, dos
© 2004 musée du Louvre,
Dist. GrandPalaisRmn/
Georges Poncet.

fig. 6 Statue de Ramsé
E 16346, épaule droite
© 2004 musée du Louvre,
Dist. GrandPalaisRmn/
Georges Poncet.

fig. 7 Statue de Ramsé
E 16346, épaule gauche
© 2004 musée du Louvre,
Dist. GrandPalaisRmn/
Georges Poncet.



« Menkhéperourê (Thoutmosis IV) et Ousermaâtrê-setepenrê (Ramsès II) qu'a faits le serviteur du domaine d'Amon-Rê seigneur des trônes des Deux Terres Ramosé acquitté, (ainsi que)¹ Thoutmosis-khâ-khâou (Thoutmosis IV) et Djéserkhéperourê-setepenrê (Horemheb). »

Cela signifie que Ramosé a entretenu, « fait » en égyptien, le culte de Ramsès II qu'il servait à Deir el-Médineh, ainsi que celui de l'ancien pharaon Thoutmosis IV dans le temple funéraire duquel nous savons qu'il officiait, et enfin celui d'Horemheb, considéré comme l'ancêtre direct de la famille régnante de son temps. L'approche d'après les critères concrets de mise en place de l'inscription, accompagnée d'une analyse grammaticale rigoureuse qui conduit à l'identification correcte des compléments d'objet direct du verbe, nous fait accéder au véritable sens du document : la statue d'un dignitaire au service du culte des anciens rois associés à celui de Ramsès II, le pharaon de son temps.

Pour faire parler les objets égyptiens, il suffit donc de s'en donner les moyens ■

à travers les yeux
du scribe

154

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

bibliographie

BARBOTIN 2024

Ch. Barbotin, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire. Statues privées*, Paris, 2024 (avec la bibliographie antérieure).

BARBOTIN 2025

Ch. Barbotin, *Le monde par les hiéroglyphes. Une approche de la pensée des anciens Égyptiens*, Paris, 2025.

COLLECTIF 1994

Collectif, *The Egyptian Book of the Dead. The Book of Going Forth by Day*, San Francisco, 1994.

¹ Deuxième groupe de compléments d'objet direct.

Les sistres à figure

Regard sur des objets sans contexte

de Bès : une connotation

Salomé Bloëdé

funéraire ?

École du Louvre, Paris

La nature de Bès, cette divinité naine, aux oreilles et à la crinière de lion, au visage léonin représenté de face, élément rare dans l'art égyptien, a suscité de multiples interrogations¹. D'abord considéré comme redoutable, il s'est finalement révélé bienveillant, son aspect effrayant visant en réalité à repousser les puissances néfastes. Protecteur de l'accouchement, Bès veille sur les femmes enceintes et allaitantes ainsi que sur leurs enfants. Il préserve également le sommeil des dormeurs. Dans l'art égyptien, le dieu est représenté dans plusieurs attitudes : souvent debout, statique, les mains posées sur les cuisses, il se fait également combattant, armé de couteaux, d'une épée et d'un bouclier, ou serrant des serpents dans ses mains. Les représentations de Bès musicien ou dansant lui ont cependant conféré l'image d'un dieu joyeux, appréciant le vin et la fête². S'il a pu être considéré comme un dieu mineur, sous prétexte qu'aucun temple ne lui aurait été spécifiquement dédié, Bès a cependant été un dieu populaire, dont le culte s'est répandu au-delà de l'Égypte, à Chypre, au Proche-Orient, et plus largement dans l'empire romain.

Les figures de Bès musicien apparaissent au Nouvel Empire, notamment sur des amulettes, mais cette iconographie se développe véritablement entre la Basse Époque et l'époque romaine, sur des céramiques, des éléments de meubles, des figurines en bronze, faïence ou terre cuite ou encore sur de petites stèles en calcaire. Bès est ainsi figuré jouant de nombreux instruments : de la harpe, de la lyre, du luth, du tambourin rond ou du double hautbois. Cet article s'intéresse cependant à la relation entretenue par le dieu avec un autre instrument : le sistre. Cet idiophone peut produire des sons de deux façons : des tiges mobiles viennent heurter le cadre lorsque le sistre est agité, ou bien ces tiges sont dotées de rondelles métalliques destinées à s'entrechoquer. Cet instrument est étroitement lié à la déesse Hathor, mais il peut également être présenté à d'autres divinités.

Si la bibliographie disponible sur le dieu Bès est aujourd'hui très importante³, et si l'étude de la musique en Égypte ancienne a connu ces dernières années un nouvel essor, la relation de Bès à la musique n'a cependant obtenu qu'une faible place parmi ces publications. Les sistres ont quant à eux fait l'objet d'études assez nombreuses, mais également récentes. Depuis Marleen Reynders, qui leur consacre un article en 1998, on peut citer les travaux

¹ VOLOKHINE 2019.

² Ce sont précisément ces représentations liant Bès à la musique entre la Basse Époque et l'époque romaine que nous nous étions proposé d'étudier dans notre mémoire de master 2. Ces recherches ont été réalisées sous la direction de Sibylle Emerit (CNRS, UMR 5189 HiSoMA) et Hélène Guichard (musée du Louvre), que nous tenons à remercier.

³ Pour des publications récentes sur Bès, voir les numéros 94 et 100 de la revue *ÉAO*, datés de 2019 et 2020 et BERGEROT 2024.

de Dorothée Elwart et d'Arnaud Saura-Ziegelmeier¹. Le corpus particulier des sistres à figure de Bès, cependant, n'a encore jamais été étudié en tant que tel, ne bénéficiant que de quelques notices de catalogues d'exposition ou d'ouvrages qui les abordent au détour d'une réflexion non centrée sur eux.

Les sistres à figure de Bès : présentation du corpus

Ce groupe d'instruments se distingue par son iconographie complexe comportant notamment une figure du dieu Bès sur le manche. Ils sont d'autant plus intéressants que le sistre est l'un des rares instruments dont Bès ne joue pas et que nous ne connaissons à ce jour aucune représentation en deux dimensions d'un sistre à figure de Bès, seulement ces exemplaires en trois dimensions. Nos recherches ont pour l'instant permis de recenser vingt-six sistres à figure de Bès².

Malheureusement, ces sistres sont presque tous de provenance inconnue. Les six seuls sistres de notre corpus ayant une provenance précise sont les sistres n° 15 à 20 qui ont été retrouvés en Italie, à Rome et à Pompéi (sistre n° 20 ; fig. 1). Le culte de Bès s'est en effet largement diffusé hors d'Égypte dès la Basse Époque, et le dieu intervient dans les cultes isiaques. Il est surtout présent en Italie, où sa popularité est surprenante puisque le dieu nain n'appartient pas généalogiquement à la famille isiaque³. Il est notamment très populaire à Pompéi, où l'on a retrouvé de nombreuses amulettes à son image, ou encore à Herculaneum⁴. Il semble que les dieux égyptiens aient commencé à être vénérés dans la baie de Naples à la fin du II^e siècle avant J.-C.⁵. Le temple d'Isis de Pompéi est ainsi le plus ancien d'Italie, bien avant celui de Rome. Cette précocité s'explique par la proximité avec le port de Pouzzoles et son commerce maritime avec l'Égypte. Des prêtres égyptiens auraient ainsi édifié un Sérapéum à Pouzzoles dans le courant du II^e siècle et des peintres venus d'Alexandrie se seraient ensuite rendus à Pompéi⁶. Le culte de Bès est cependant moins répandu hors d'Italie : le dieu semble absent de la plupart des centres isiaques grecs⁷. La diffusion de ces cultes a elle-même conduit à l'exportation des sistres hors d'Égypte, et notamment en Italie où ils connaissent un grand succès entre le II^e siècle avant J.-C. et le IV^e siècle après J.-C. Parmi ces sistres isiaques se trouvent donc des sistres à figure de Bès, à l'image du sistre n° 15 retrouvé dans l'Iséum de Rome. Nous ne savons pas si ces sistres isiaques furent

¹ REYNDERS 1998 ; ELWART 2005, 2015, 2022 ; SAURA-ZIEGELMEYER 2015, 2020.

² Voir le tableau récapitulatif en annexe 1.

³ MALAISE 2004, p. 280.

⁴ SPIER, POTTS & COLE 2018, p. 271 ; TRAN TAM TINH 1971, p. 22-23.

⁵ SPIER, POTTS & COLE 2018, p. 259.

⁶ DESCOEUDRES 2014, p. 460.

⁷ MALAISE 2004, p. 289-290.



fig. 1 Sistre à figure de Bès n° 20, Pompéi, Maison 1 2, 10 ou Maison du Faune (VI 12, 2), 1^{er} siècle après J.-C., bronze, musée archéologique national de Naples, inv. 264936 (?)¹
© Salomé Blædè.

fig. 2 Sistre à figure de Bès n° 22, 1^{er} ou 11^e siècle après J.-C., Égypte, bronze, H. 17,6 cm, The Walters Art Museum, 54.493 © Creative Commons License.



fig. 3 Sistre à figure de Bès fragmentaire n° 3, époque ptolémaïque (probablement), Memphis (?), bronze, H. 7,3 cm. Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 37.917E.

¹ Nous avons repéré ce sistrum dans les salles du musée, mais un seul cartel était présent pour deux sistres, laissant planer une incertitude sur le numéro d'inventaire et la provenance exacte de celui-ci, qu'il s'agira d'élucider.

produits en Égypte dans l'objectif d'être ensuite exportés ou bien s'ils furent produits directement hors des frontières égyptiennes, ni dans quelle mesure leur fonction et leur usage purent évoluer en dehors du Double Pays. L'évolution de leur iconographie elle-même est difficile à saisir. Cette réalité affirmée par la recherche n'a pas encore su gagner les musées, qui trop souvent indiquent encore une provenance égyptienne pour des sistres qui ne le sont pas, comme l'a souligné Arnaud Saura-Ziegelmeier, qui propose quelques critères permettant d'identifier des sistres utilisés hors d'Égypte, tels que la représentation d'une chatte portant un disque solaire, l'épaississement de l'arc ou encore la diminution progressive de la taille de l'instrument¹. Pensons aussi à la chatte allaitant des chatons au sommet de l'arc qui tend en Italie à devenir une chienne-louve allaitant deux petits, selon une réappropriation du motif égyptien pour le lier au mythe de Romulus et Rémus².

Si les provenances de nos sistres à figure de Bès sont ainsi très mal connues, leurs datations ne sont pas beaucoup plus précises. Parmi ces vingt-six sistres, trois sont de datation inconnue, deux seraient ptolémaïques, cinq ptolémaïques ou romains, onze d'époque romaine. Les cinq derniers sont même datés entre la Basse Époque et l'époque romaine. Les sites ou catalogues de musées précisent souvent après leur datation les termes « probablement », « d'après le style », voire « ? ». En effet, ces exemplaires sont presque tous dépourvus de contexte archéologique, de sorte qu'ils sont datés de manière très large, souvent par comparaison les uns avec les autres, sans qu'aucune datation ne soit réellement justifiée. Il semble toutefois que rien n'indique que des sistres à figure de Bès aient pu être produits avant la Basse Époque, qui marquerait donc, au plus tôt, leur apparition. Un travail reste ainsi à mener pour essayer de mieux dater ces objets. En attendant, les datations mentionnées dans cet article sont celles avancées à ce jour par les musées qui conservent ces sistres. Elles sont donc à considérer avec précaution.

Face au manque de connaissances sur le contexte archéologique de cette production, qui pourrait nous éclairer sur sa fonction, le regard devient dès lors notre meilleur outil pour comprendre ces objets. Étudier méthodiquement chaque élément iconographique de ces sistres et les mettre en relation avec d'autres œuvres peut ainsi nous aider à comprendre leur contexte d'utilisation. Ces instruments sont tous en bronze ou alliage cuivreux. Lorsqu'il est représenté sur le manche, Bès n'est seul qu'à six reprises. Il repose alors soit seulement sur ses pieds, soit sur un support (sistre n° 22 ; fig. 2). Plus souvent, sous Bès, une base fine et plate supporte deux animaux couchés : des lions (en douze occasions) ou des sphinx (en quatre occasions). Sur le sistre n° 10, le dieu repose

¹ SAURA-ZIEGELMEYER 2015, p. 224 ; 2020, p. 38 & 44.

² Voir la notice de Ch. Lejeune dans CAVALIER 2011, p. 86-87.

plus précisément sur deux doubles lions. Cependant, Bès ne repose directement sur le dos des animaux qu'à six reprises. Sur dix autres sistres, il se tient sur une fleur de lotus, qui devient une véritable petite colonne lotiforme sur trois autres exemplaires. Les animaux couchés encadrent alors cette fleur ou cette colonne, sauf pour les sistres n° 15 à 17 dont l'extrémité inférieure, sous la fleur de lotus, est manquante et pour le sistre n° 18, où la fleur ne surmonte qu'une petite poignée. Nous ne connaissons que deux sistres où ce motif des deux félins couchés au bas du manche apparaisse sans qu'ils soient surmontés d'un Bès¹. Lorsqu'ils sont conservés, le haut du manche présente toujours une tête d'Hathor biface encadrée d'*uraei* et le sommet du sistre est toujours arqué. Quatorze exemplaires présentent des animaux, surtout des chats couchés, au sommet de l'arc, tandis que six possèdent un chat assis à la base de l'arc. Sur l'ensemble du corpus, Bès est toujours représenté debout, statique, de face, les mains sur les cuisses, à l'exception du sistre n° 15 de l'Iséum de Rome et du n° 18 trouvé dans le Tibre, sous le pont Umberto, où le dieu est représenté dansant.

Nous avons intégré à ce corpus quatre pièces qui ne conservent plus aujourd'hui que la représentation du dieu Bès debout sur cette fleur ou colonne encadrée d'animaux couchés². Ne connaissant cette iconographie sur aucun autre type d'objet, nous avons considéré qu'il ne pouvait s'agir que de sistres fragmentaires (sistre n° 3 ; fig. 3).

Bès et le sistre dans les temples :

le retour de la Déesse Lointaine et la naissance du dieu enfant

Il est possible d'associer les sistres à figure de Bès à deux contextes d'utilisation : celui des festivités organisées en l'honneur du retour de la Déesse lointaine en Égypte³, qui connaissent une très grande popularité à l'époque ptolémaïque et romaine, et celui de la célébration de la naissance du dieu enfant⁴. Ces deux interprétations sont fondées notamment sur la comparaison avec les reliefs des temples ptolémaïques et romains où Bès est représenté à de multiples reprises, intervenant dans ces deux contextes.

161

les sistres
à figure de Bès

1 Musée Auguste Kestner d'Hanovre — Collection Von Bissing 221 (ROEDER 1956, vol. I, p. 464-465, § 632a, fig. 706) et musée des Beaux-Arts de Lyon G 258 (<https://collections.mba-lyon.fr/fr/notice/g-258-sistre-124f29df-2ede-4a3f-93c6-8c3e518661ab>).

2 Sistres n° 3, 14, 24 et 25. Ces manches incomplets mesurent entre 6 et 9 cm de haut, tandis que les sistres complets de notre corpus mesurent entre 14,5 cm et 38,5 cm.

3 Entre autres : DAUMAS 1958, 1969 ; MALAISE 1990 ; INCONNU-BOCQUILLON 2001 ; EMERIT 2021.

4 Entre autres : DAUMAS 1958 ; RUTICA 2015, notamment p. 58, fig. 23.

Certains éléments iconographiques peuvent également corroborer ces interprétations. Le chat assis au bas de l'arc évoque Bastet, forme apaisée de la déesse furieuse. Sur le sistre n° 6, le manche est surmonté d'un petit édifice qui contient une image de déesse léonine. Cette iconographie évoque la Déesse Lointaine, apaisée par le sistre et se reposant dans la porte *bekhen*. Cependant, la figure du chat assis à la base de l'arc peut être remplacée, ou doublée, par un chat couché à son sommet, parfois en réalité une chatte allaitant des chatons¹. Cet élément pourrait dès lors renvoyer à l'idée de fertilité, dont Bastet est également garante. Ces chats semblent donc pouvoir évoquer les deux contextes du retour de la Déesse Lointaine et de la célébration du dieu enfant.

De la même façon, les lions couchés au-dessous de Bès peuvent soutenir ces deux interprétations. Danielle Inconnu-Bocquillon rappelait en 2001 que le temple de Dakké, en Nubie, conserve une scène représentant le moment où la lionne furieuse est apaisée par le singe Thot. Sur cette même paroi sont assis deux lions, que l'on retrouve dans un contexte semblable au temple de Dandour. Il pourrait s'agir selon elle de Chou et de Tefnout ou de Thot et de Tefnout². Les deux dieux incitant la déesse à revenir en Égypte seraient ici représentés en lions, en parallèle de la déesse lionne qu'ils cherchent à apaiser. Cependant, l'association entre Bès et les lions peut également participer du thème de la naissance. Dans les mammisis ptolémaïques et romains, Bès apparaît à plusieurs reprises sous ou à proximité du lit de naissance ou d'allaitement du jeune dieu, dont la forme épouse le corps d'un lion³. Deux lions soutiennent également le trône du dieu enfant, représenté sur les parois de ces temples, mais également dans la petite statuaire de bronze⁴. Quatre de nos sistres (n° 4, 13, 18 et 21) portent de plus, auprès de Bès, une figure qui pourrait être Harpocrate, tandis que le sistre n° 10 présente dans le dos de Bès la figure d'une danseuse tenant un tambourin et coiffée de deux bourgeons de lotus, caractéristiques des officiants du culte harpocratique (fig. 4).

Certains éléments de l'iconographie des sistres à figures de Bès, à l'interprétation plurielle, soutiennent donc les hypothèses associant ces instruments aux contextes du retour de la Déesse Lointaine et de la naissance du dieu enfant, abondamment célébrés dans les temples ptolémaïques et romains. Cependant, ces deux hypothèses ne sont pas entièrement satisfaisantes, notamment pour la raison suivante : alors que les représentations

¹ Sistres n° 1, 4, 6 à 8, 11, 12, 15 à 18 et 20.

² INCONNU-BOCOILLON 2001, p. 139-141.

³ Voir notamment DAUMAS 1959, pl. II et LIX ; JUNKER & WINTER 1965, p. 110, pl. 929.

⁴ Voir notamment DAUMAS 1959, p. LXV ; JUNKER & WINTER 1965, p. 324, pl. 992 ou encore le petit trône N 4140 du musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10010996>).



fig. 4 Sistre à figure de Bès n° 10, époque romaine (?), Perse ?, bronze, H. 13,9 cm, musée du Louvre E 11158 © Salomé Blædè.



fig. 5 Clochette en forme de tête de Bès n° 7, époque ptolémaïque, Égypte, alliage cuivreux, H. 6,3 cm, Metropolitan Museum of Art, 1985.73 © Public Domain.

de sistres sont omniprésentes dans ces temples, dans le cadre de scènes liées à l'un ou l'autre de ces deux contextes, nous n'y connaissons aucune représentation d'un sistre à figure de Bès¹. Les reliefs des temples conservent pourtant des représentations détaillées : on connaît par exemple à Dendérah la représentation d'un sistre avec un chat assis à la base de son arc². La tête d'Hathor qui orne le haut du manche des sistres est sans cesse représentée et nous connaissons même des exemples où sont indiqués les *uraei* qui encadrent cette tête³. Il est encore possible, sur les reliefs du temple d'Edfou, de distinguer les sistres aux tiges en forme de serpents dressés des sistres aux tiges recourbées à chaque extrémité⁴. Qu'aucun sistre à figure de Bès ne soit *a priori* représenté dans un temple ptolémaïque ou romain n'est donc pas une question de complexité technique. On pourrait considérer que le manche des sistres, lorsqu'ils sont tenus, est caché par la main du porteur, mais nous connaissons plusieurs reliefs montrant clairement le bas du manche au-dessous de la main ou encore le manche tout entier, lorsque les sistres sont présentés sur des plateaux⁵. Il aurait donc été tout à fait possible de représenter le dieu nain sur les manches de ces sistres, mais nous n'en connaissons pourtant aucune attestation. Son absence relève donc d'un choix. Si elle n'exclut pas une utilisation cultuelle de ces objets au sein de ces édifices, elle peut tout de même nous amener à nous interroger.

C'est pourquoi nous souhaiterions proposer ici une autre hypothèse : celle que ces sistres puissent avoir été investis d'un rôle funéraire.

Bès et le monde funéraire

Dans l'Antiquité égyptienne, la perte de l'ouïe participe de la mort, de même que la perte des autres sens : c'est pourquoi le rituel funéraire de l'Ouverture de la bouche vise à réactiver les sens du défunt pour lui permettre de renaître dans l'au-delà. Une formule des *Textes des Sarcophages* fait dire au défunt : « Mes oreilles m'ont été ouvertes⁶ », tandis qu'une formule du *Livre des Morts* lui fait affirmer : « Mes oreilles ne sont pas devenues sourdes⁷. »

Il est déjà connu que les sistres, de manière générale, peuvent avoir une connotation funéraire puisque des simulacres de sistres arqués ont été déposés dans les tombes dès le Nouvel Empire et que, dans les peintures des tombes

¹ Franck de Frias soulignait déjà cet élément dans FRIAS 2013, p. 89.

² CHASSINAT 1952, pl. CCCLVIII & CCCLXVI.

³ CAUVILLE 2011, pl. XLVI & XLVIII.

⁴ Par exemple : CHASSINAT & ROCHEMONTEIX 1892, pl. XIV et XXXC.

⁵ Voir les deux planches citées ci-dessus.

⁶ EMERIT 2015, p. 129.

⁷ EMERIT 2011, p. 69.

thébaines, le sistre est parfois offert au défunt comme un signe de vie¹. Il existe enfin des sistres dont l'iconographie fait clairement référence au monde funéraire². Bès peut également être lié à cet univers. Les amulettes du dieu jouant du tambourin qui se multiplient au Nouvel Empire étaient portées par les vivants, mais aussi déposées dans les tombes auprès des défunts³. Protecteur du sommeil, et donc du sommeil éternel, puisqu'il est représenté sur des appuie-tête notamment déposés dans des tombes, Bès semble pouvoir intervenir également au moment du passage dans l'au-delà. En Égypte, certaines danses pouvaient en effet être pratiquées au moment des funérailles, et il semble que les nains y jouaient un rôle de première importance. C'est ce que l'on observe déjà sur un relief de l'Ancien Empire, provenant du mastaba de Ninetjer à Giza, à la VI^e dynastie, qui représente des femmes dansant avec des claquoirs et des sistres et, parmi elles, un nain dansant⁴. Plus tard, une stèle datée du règne de Ramsès III porte l'inscription suivante : « On effectuera pour toi les danses des nains à l'entrée de ta tombe⁵. » Au IV^e siècle avant J.-C., le texte du sarcophage de granit de Djedhor, qui était un nain achondroplase, nous apprend qu'il dansait lors des enterrements des taureaux sacrés Apis et Mnévis⁶.

Il s'agit ici de véritables individus, mais les textes funéraires évoquent également des dieux nains, non nommés, comme étant des manifestations de Rê, qui en viendraient à être confondues avec Osiris. Un texte désigne ainsi le *nmw* comme « le roi du monde souterrain, le dirigeant des Deux Rives, le seigneur du corps d'Héliopolis », c'est-à-dire d'Osiris⁷. Dans le papyrus magique Harris, le *nmw*, le dieu nain, est chargé de garder le corps d'Osiris, de même qu'il protège le corps du défunt dans la formule 164 du *Livre des Morts*⁸. C'est également dans des sarcophages ou coffrets à l'effigie du dieu que furent enterrés des fœtus ou des enfants mort-nés, notamment dans le petit cimetière de Chounet ez-Zebib. Selon Dimitri Meeks, ces ensevelissements prenaient place dans le cadre de rites résurrectionnels⁹.

1 ZIEGLER 1979, p. 34 & 39.

2 Voir par exemple le sistre de l'Eton College, ECM.1693-2010 surmonté d'une petite Maât assise faisant face à deux oiseaux bâ (<https://catalogue.etoncollege.com/object-ecm-1693-2010>, objet inédit) ou encore le sistre du Louvre E 680 orné à son sommet d'un Osiris Canope avec un chat couché à ses pieds (voir ZIEGLER 1979, p. 62, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10016185>).

3 EMERIT 2017, p. 57 et notice de C. Bridonneau, p. 270 du même ouvrage.

4 Kunsthistorisches Museum de Vienne inv. 8028 (<https://www.khm.at/en/artworks/wall-relief-of-ni-ui-netjer-322480>).

5 VILLARINO 2005, p. 31 ; musée égyptien du Caire JE 3299.

6 DASEN 2013, p. 266 ; VILLARINO 2005, p. 31.

7 Texte issu d'un papyrus de la collection Borchardt. DASEN 1993, p. 46.

8 DASEN 1993, p. 53.

9 MEEKS 1992, p. 428 & 430.

Les clochettes à figure de Bès

Bès apparaît également sur d'autres instruments, clairement liés au contexte funéraire. Nous avons ainsi pu rassembler un corpus de vingt clochettes ornées d'une représentation de Bès¹. Ces instruments mesurent entre 3 et 12 cm de haut. Sur huit d'entre eux, la tête de Bès apparaît sur la panse conique de l'instrument avec d'autres motifs, principalement des têtes animales, mais aussi des yeux *oudjat*. Sur huit autres, la panse entière de la clochette vient former la tête du dieu. Des sauriens sont parfois représentés au-dessus des oreilles et leur corps se prolonge à l'arrière de sa tête (clochette n° 7 ; fig. 5). Deux autres sont dotées d'un manche en forme de Bès : sur la clochette n° 13, le dieu se tient debout au sommet de l'instrument tandis que la panse est dépourvue de décor ; sur la clochette n° 4, en revanche, le manche est composé de deux figures de Bès statiques, dos à dos, tandis que la panse est cette fois ornée de représentations animales. Enfin, une dernière clochette, la n° 18, diffère des autres par sa forme, puisqu'elle possède quatre faces, une anse et une base carrée. Sous l'une des extrémités de cette anse, une tête de Bès est indiquée au-dessus d'un phallus. Seules les clochettes n° 5 et 6 sont en faïence, les autres étant en bronze ou en alliage cuivreux. Elles sont datées de la Basse Époque à l'époque romaine. Il ne semble pas que les différents types mentionnés ci-dessus constituent des critères de datation. De nouveau, la majorité de ces instruments sont de provenance inconnue, mais il semble du moins s'agir d'une production strictement égyptienne. Elles ne sont pas toutes dans le même état de conservation aujourd'hui, mais elles témoignent de qualités de fabrication variées.

Ces clochettes à figure de Bès s'inscrivent dans une production plus vaste de clochettes en métal décorées de têtes animales. On y retrouve souvent des bovins, béliers, chacals, félins (chats ou lionnes), ainsi que des serpents, lézards et crocodiles au corps représenté de biais. Cependant, que ce soit à cause de leur état de conservation ou de leur qualité technique, ces têtes animales sont souvent délicates à identifier. La difficulté de leur étude tient également à l'imprécision des catalogues et des bases de collections, qui trop souvent ne précisent pas l'existence de battant ou de traces d'usage et ne mettent à disposition qu'une seule photographie, qui ne couvre donc pas l'ensemble du décor. Cette production est encore mal connue en raison de l'absence de contexte archéologique pour la majorité des clochettes conservées, ce qui ne nous permet pas de saisir entièrement quelle(s) pouvai(en)t être leur(s) fonction(s).

¹ Voir le tableau récapitulatif en annexe 2.

Benjamin Hinson a consacré un article à l'usage funéraire de ces clochettes à têtes animales indiquant que cet instrument serait arrivé en Égypte depuis le Proche-Orient, entre la Troisième Période intermédiaire et la Basse Époque¹. Au Proche-Orient, elles auraient eu un usage plutôt militaire, alors qu'elles auraient été dotées d'une fonction funéraire dès leur arrivée en Égypte. Benjamin Hinson a ainsi recensé les clochettes égyptiennes découvertes pour affirmer que celles qui avaient été retrouvées en contexte provenaient pour la grande majorité de tombes d'enfants². Il a également souligné que plus de la moitié des tombes dans lesquelles ont été découvertes des clochettes ont également livré des figures de Bès en faïence. Son article propose la chronologie suivante : entre la XXI^e et la XXIII^e dynastie, des amulettes de Bès auraient été déposées dans les tombes. Entre la XXII^e ou la XXIII^e dynastie et la XXV^e, des clochettes décorées de têtes animales auraient été déposées auprès de ces amulettes. Enfin, le visage de Bès aurait été directement représenté sur ces clochettes à partir de la XXVI^e dynastie, au plus tard³. Cette évolution s'inscrirait dans un mouvement plus large : dès la Troisième Période intermédiaire, davantage d'objets protecteurs auraient été placés dans les tombes d'enfants tandis que la Basse Époque marquerait le développement des lamentations funéraires pour les enfants défunts⁴.

Il n'est cependant pas certain que ces clochettes aient été exclusivement employées dans des tombes. Ces petits instruments auraient pu être portés, notamment par des enfants, au cours de la vie, suspendus à des colliers ou des bracelets, puis déposés auprès d'eux dans les tombes. Dominique Bénazeth et Alain Delattre avaient également souligné la découverte d'une clochette au Chnoubeum, à Éléphantine, à proximité des béliers momifiés en l'honneur du dieu Khnoum⁵. En mars 2023, les autorités égyptiennes ont annoncé à la presse la découverte de 2000 têtes de béliers momifiées dans le temple de Ramsès II à Abydos, ainsi que d'autres momies animales. Selon Sameh Iskandar, à la tête de la mission américaine chargée des fouilles sur ce site, ces momies témoigneraient d'un culte rendu à Ramsès II à l'époque ptolémaïque. Parmi les articles de presse diffusés à propos de cette découverte, nous avons remarqué la photographie d'une clochette ornée de trois têtes

1 HINSON 2017, p. 179.

2 HINSON 2017, p. 186.

3 HINSON 2017, p. 187-188.

4 HINSON 2017, p. 193.

5 BÉNAZETH & DELATTRE 2016, p. 258.

animales, peut-être un chacal, un bélier et une lionne, ainsi que d'une tête de Bès. Cette clochette possède encore son battant et les archéologues ont pu la faire résonner¹.

Une connotation funéraire des sistres à figure de Bès : des lions aux anatidés

Tous ces éléments nous permettent d'émettre l'hypothèse que ces sistres à figure de Bès puissent eux aussi avoir eu une connotation funéraire. Et l'observation de deux éléments de leur iconographie peut la soutenir.

La présence des lions au bas du manche, surtout, pourrait se prêter à une interprétation funéraire. En Égypte ancienne, le motif du lion recouvre des significations multiples. Cet animal est lié au roi, mais également aux déesses dangereuses. Cependant, les lions sont aussi les protecteurs d'Osiris : quatre lions ornent la base du reliquaire d'Abydos, censé conserver la tête du dieu. C'est toujours sur un lit en forme de lion qu'Anubis réalise la momification du corps du défunt. Constant de Wit rappelait encore que la tombe de Toutânkhamon avait livré trois lits, l'un soutenu par deux vaches, dédié selon lui à la conception, l'un décoré de deux hippopotames, qu'il attribuait à la grossesse, et le troisième soutenu par deux lions qui constituait, selon lui, le lit de la résurrection². De véritables lits de ce type ont été retrouvés, à l'image du lit d'Hérichéfemhat conservé au musée du Louvre et daté de la Basse Époque³. C'est encore sur de tels lits que sont représentées les multiples figures d'Osiris de la troisième chapelle est du toit du temple d'Hathor à Dendérah⁴. Le décor de cette pièce dresse une liste des principales formes du dieu, vénérées dans différents lieux d'Égypte. Le troisième registre est constitué de scènes consacrées à la régénération et au réveil d'Osiris dans ces différents sites. L'un des textes de cette chapelle indique que la déesse Séchat ouvre la bouche, les yeux, le nez et les oreilles d'Osiris⁵. Le retour à la vie du dieu passe donc, entre autres, par un retour à la perception des sons.

à travers les yeux

du scribe

168

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

¹ Un article de *The History Blog* daté du 15 octobre 2022 (<https://www.thehistoryblog.com/archives/65413>) affirme que cette clochette aurait été découverte attachée autour du cou de l'un de ces béliers. Cependant, aucune publication officielle n'est encore parue à ce sujet qui pourrait nous confirmer le contexte exact de découverte de cette clochette.

² DE WIT 1951, p. 162. Le lit orné de lions est le lit JE 62011 du musée égyptien du Caire.

³ Musée du Louvre E 27160 (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010024357>). GUICHARD 2019, p. 175.

⁴ CAUVILLE 1997a, pl. X 87, 88, 89 & 90.

⁵ CAUVILLE 1997b, texte 251.

Le lion peut donc avoir une connotation funéraire, et plus particulièrement la paire de lions, ou le double lion, qui évoque le dieu Aker, qui apparaît dès les *Textes des Pyramides*. Le chapitre 17 du *Livre des Morts* mentionne cette divinité et comprend le passage suivant : « À moi appartient Hier, je connais Demain. Hier, c'est Osiris; Demain, c'est Rê. » Selon Constant de Wit, « les deux lions symbolisent donc le Soleil mort et le Soleil ressuscité¹ ». La tombe de Toutânkhamon a ainsi livré un appui-tête en ivoire encadré de deux lions couchés dos à dos². Cette composition évoque les deux lions qui encadrent l'horizon, où se lève le Soleil au matin, à la place occupée ici par la tête du défunt. Ce jeune Soleil n'est autre que le dieu enfant, dont Bès est le protecteur.

La conception de la mort des anciens Égyptiens porte en elle l'espoir d'une renaissance. Bès est ainsi un protecteur du dieu des morts, de même qu'il est un protecteur du dieu enfant. Mais le lien entre Bès et le dieu enfant est plus étroit qu'une simple relation protecteur-protégé. On connaît à l'époque romaine des représentations de Bès en attitude d'enfant, le doigt à la bouche, ou encore allaité par une figure dont il est parfois difficile de savoir s'il s'agit de Béset ou d'Isis³. Le jeune Horus lui-même est parfois assimilé à un nain. Un texte du temple d'Horus à Edfou décrit ainsi sa naissance : « Un lotus surgit dans lequel se trouvait un bel enfant qui illuminait la terre de ses rayons, un bourgeon dans lequel se trouvait un nain⁴ [...]. » Le mythe du Soleil né dans un lotus provient de la cosmogonie d'Hermopolis, mais ce jeune Soleil prend ici la forme d'un nain. Comment ne pas penser alors à nos sistres à figure de Bès, où deux lions encadrent une fleur de lotus soutenant un nain ? Cette comparaison est d'autant plus intéressante lorsque l'on regarde le sistre n° 10, où Bès ne se tient pas en réalité sur deux lions, mais sur deux doubles lions (fig. 4). Dans son dos se tient une joueuse de tambourin coiffée de deux bourgeons de lotus qui l'identifient à une officiante de rite harpocratique. Pourrions-nous même nous risquer à considérer que Bès pourrait représenter ici le dieu Soleil enfant, à la fois se tenant sur sa fleur de lotus et s'élevant au-dessus de l'horizon ? Constant de Wit rappelait qu'Aker, au chapitre 144-146 du *Livre des Morts*, était le gardien de certaines portes du monde des morts : « Sur une de ces portes, les têtes de deux lions antithétiques sont couronnées du disque solaire et entre eux s'élève une flamme⁵ ». Sur nos sistres, le dieu nain pourrait-il être cette flamme, s'élevant au-dessus des deux lions ? Les égyptologues ont proposé différentes hypothèses

¹ DE WIT 1951, p. 126.

² Musée du Caire, JE 62020. GUICHARD 2019, p. 176.

³ BALLET 2012.

⁴ DASEN 2013, p. 261, note 11, renvoyant à DASEN 1993, p. 48-50 ;
CHASSINAT & ROCHEMONTEIX 1897, 1^{er} fascicule, pl. XXIXb,
chapelle du trône de Rê, paroi nord.

⁵ DE WIT 1951, p. 72.

d'étymologie au nom de Bès¹, mais Bernard Bruyère l'avait notamment lié au moyen égyptien *bs*, qui signifie justement « la flamme »². Que cette étymologie soit exacte ou non, il est possible que cette association ait été présente à l'esprit des artisans qui ont forgé cette iconographie.

Un second élément au sein de l'iconographie des sistres pourrait témoigner d'une possible connotation funéraire de l'instrument : la diversité des formes de leurs tiges. À partir du Nouvel Empire, certains sistres présentent des tiges en forme de serpents dressés. Il nous semble cependant que ces tiges en forme de serpents dressés disparaissent peu à peu à l'époque ptolémaïque et romaine, où nous connaissons davantage de sistres à tiges recourbées de part et d'autre, dont les extrémités prennent parfois la forme de têtes de serpent. Toutefois, beaucoup de sistres, à la datation déjà imprécise, n'ont pas conservé leurs tiges et il est donc difficile d'esquisser ici une chronologie avec quelque certitude. Il semble cependant qu'à l'époque romaine intervient un glissement iconographique, et qu'apparaissent des tiges recourbées dont les extrémités n'ont plus l'aspect de serpents, mais d'anatidés, peut-être des canards ou des oies³. Il se trouve que cette distinction apparaît également sur certains sistres à figure de Bès : le sistre n° 15 semble ainsi présenter des tiges aux extrémités plus proches d'une tête de serpent, tandis que les sistres n° 11 et 17 possèdent quant à eux des tiges aux extrémités en forme de tête d'anatidé.

Le canard peut être lié à la musique en Égypte, puisqu'il apparaît sur plusieurs lyres du Nouvel Empire, le bec ouvert et la langue tirée, signe qu'il est en train d'émettre des sons⁴. Cette iconographie peut simplement témoigner de l'observation des sons émis par l'animal, mais également être investie de croyances religieuses. Une version de la création du monde raconte en effet qu'Amon, « le Grand Cacarreur », sous la forme d'une oie, aurait rompu par son cri le silence originel⁵. Ces anatidés peuvent également être représentés dans un contexte funéraire. Andrea Kucharek a ainsi étudié la représentation du deuil et des lamentations des déesses Isis et Nephthys sur les cercueils. À la XXII^e dynastie serait apparu un type de cercueil nouveau, sur lequel Isis

¹ DASEN 1993, p. 56 ; MALAISE 1990, p. 692 ; MEEKS 1992, p. 426.

² DASEN 1993, p. 56.

³ Pour exemple, le sistre 1893,0626.1 du British Museum, découvert dans le Tibre, présente ainsi des tiges recourbées aux extrémités en forme de têtes animales qui sont encore assez proches du serpent (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1893-0626-1?selectedImageId=694328001). Sur le sistre du Louvre E 8077 découvert dans l'Iséum de Rome, en revanche, ces têtes sont clairement celles d'anatidés (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10016567>).

⁴ Par exemple : musée du Louvre N 875 G et H (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10018486>).

⁵ EMERIT 2015, p. 128.

et Nephthys, pleurant la mort de leur frère Osiris, seraient représentées sous forme d'oiseaux, tantôt des faucons, tantôt des milans, mais également parfois des oiseaux hybrides. Sur un cercueil conservé à Saint-Petersbourg, le corps d'un oiseau de proie est ainsi surmonté d'une tête d'oie¹. Andrea Kucharek s'est étonnée de cette représentation, puisqu'Isis et Nephthys n'ont d'ordinaire aucun lien avec le canard ou l'oie et que ces oiseaux ne sont jamais mis en relation avec le deuil. Elle estime que cette hybridation n'apparaît que lorsque l'animal a le bec ouvert, et que ce sont donc les sons émis par cette espèce qui ont dû pousser les artisans égyptiens à ce choix. Ce cacardement serait donc lié à la mort et à la renaissance. Un texte ptolémaïque a conservé les paroles suivantes, prononcées par une pleureuse et adressées au défunt : « Puisses-tu cacarder (*ngg*) comme une oie-*smm* qui entre dans l'autre monde² ». Plutarque associait également le sistre à Isis et Nephthys, qu'il reconnaissait dans les deux visages que nous interprétons aujourd'hui comme des têtes d'Hathor. Il liait ainsi au sistre les notions de réveil, de naissance et de mort. Ajoutons encore qu'il existe à Dendérah une attestation du terme *ngg*, qui qualifie d'ordinaire l'action de caqueter de certains oiseaux et de l'oie en particulier, pour désigner le son du sistre³.

Des objets décorés de canards ont également été utilisés dans le culte d'Osiris-Dionysos. À l'époque ptolémaïque et romaine, Osiris effectuait, le 29 Khoiak, un trajet en barque entre Héracléion et Canope. Le long de ce canal ont été découverts des centaines de lieux de dévotion individuelle qui contenaient notamment des louches dotées d'un long manche recourbé décoré à son extrémité par une tête de canard⁴. Ces instruments jouaient un rôle dans les rites de libation de vin des fêtes dionysiaques, mais servaient également, lors des mystères d'Osiris, à verser une mesure de terre détrempée par l'eau du lac sacré dans les récipients où étaient dosés les éléments constitutifs des statuettes d'Osiris. Il se trouve que la remontée d'Osiris au mois de Khoiak coïncidait alors avec les grandes Dionysies. Bès entretient lui aussi des liens avec Dionysos en ce qu'il évoque les satyres de l'entourage dionysiaque, par leur rapport au monde animal, à la musique, à la joie et à l'ivresse. Il se trouve que cette association entre le dieu nain et la troupe dionysiaque n'est pas absente des sistres de notre corpus, puisque le sistre n° 7 est décoré de deux têtes de Silènes à la base de l'arc. Les sistres aux tiges ornées de têtes d'anatidés, et parmi eux quelques sistres à figure de Bès, auraient donc pu être utilisés dans le cadre de rites funéraires.

1 Musée de l'Hermitage 19565a.

2 KUCHAREK 2018, p. 95.

3 ELWART 2022, p. 158.

4 YOYOTTE 2010, p. 36-38.

Toutefois, il convient de remarquer que parmi les sistres que nous avons étudiés, avec ou sans figure de Bès, ceux qui présentent des tiges à têtes d'anati-dés et qui possèdent une provenance connue semblent tous provenir d'Italie¹. Pour ce qui est des deux sistres à figure de Bès concernés, le n° 17 a été retrouvé dans le Tibre, le n° 11 est de provenance inconnue. Il serait intéressant d'étudier le possible lien entre ces sistres et la fête de la navigation d'Isis sur le Tibre qui avait lieu à l'époque romaine². Ces informations pourraient confirmer le lien de ce détail iconographique avec la déesse Isis, mais il est dès lors difficile de savoir si ce détail constitue :

- un indice de la fonction du sistre, qui serait funéraire ;
- un critère permettant de distinguer un sistre isiaque d'un sistre pharaonique, mais qui ne serait pas exclusif, puisque les cinq autres sistres de notre corpus découverts en Italie ne présentent pas de têtes animales, à l'exception du sistre n° 15 dont les tiges s'achèvent en têtes de serpents, et non d'anati-dés ;
- ou encore un critère de datation, de nouveau difficile à établir compte tenu de la mauvaise datation de l'ensemble du corpus.

La question est d'autant plus difficile à trancher que de trop nombreux sistres n'ont pas conservé leurs tiges.

Le dieu des moments incertains

Ainsi, aux deux hypothèses reliant l'utilisation des sistres à figure de Bès aux contextes de la célébration de la naissance du dieu enfant et des festivités en l'honneur du retour de la Déesse Lointaine, nous souhaiterions joindre une troisième hypothèse : celle que ces sistres aient pu être investis d'un rôle funéraire. Ces objets n'ayant pour la plupart ni provenance ni datation précise, nous devons nous en remettre à notre regard pour tenter de les contextualiser grâce à leur iconographie. Mais celle-ci est complexe et si ces trois hypothèses coexistent, c'est que certains éléments peuvent être interprétés de différentes façons. Il est également possible que toutes ces significations se rejoignent en réalité en une même représentation, faisant du sistre à figure de Bès un instrument susceptible d'être employé dans de multiples situations. Comme l'affirmait Youri Volokhine : « Bès surgit dans la vie quotidienne des Égyptiens dans les moments liminaux : naissance, érotisme, protection du sommeil ». À ceux-là, nous ajouterons donc le passage vers le monde des morts, qui semble correspondre à « sa nature intime de dieu des moments incertains³ » ■

¹ Certains ne sont pas présentés ainsi par les musées qui les conservent mais proviendraient pourtant bien d'Italie selon Arnaud Saura-Ziegelmeyer (2020, p. 35-50).

² Nous tenons à remercier Marc Étienne pour cette suggestion.

³ VOLOKHINE 1994, p. 95.

Catalogue sommaire des sistres à figure de Bès annexe 1

numéro attribué	localisation	provenance présentée par l'institution	datation présentée par l'institution	hauteur	références et liens
1	Egypt Centre de Swansea W553	inconnue	Basse Époque/ époque romaine	17 cm	inédit https://egyptcentre.abasetcollections.com/Objects/Details/5076?SavedSelections=\$Search-sistrum\$Page-1
2	Brooklyn Museum 36.135	inconnue	époque ptolémaïque	14,5 cm	https://www.brooklynmuseum.org/fr-FR/objects/46090
3	Brooklyn Museum 37.917E	est dit provenir de Memphis	époque ptolémaïque (probablement)	7,3 cm	ROEDER 1956, vol. I, § 136f, pl. 74e. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/117501
4	Ägyptisches Museum und Papyrus-sammlung ÄM 9710	Sparte	époque gréco-romaine	24 cm	CAVALIER 2011, p. 87. ROEDER 1956, vol. I, § 632e, p. 464-465, pl. 63 l & n. https://recherche.smb.museum/detail/606862/hathor-sistrum-mit-griff-in-gestalt-des-gottes-bes,-auflöwen-stehend-sowie-weiteren-göttern-und-sakralszene
5	Ägyptisches Museum und Papyrus-sammlung 2767	inconnue	époque gréco-romaine	28,6 cm	ROEDER 1956, vol. I, § 632d, p. 464-465, pl. 63e. SACHS 1921, pl. 53.
6	Oriental Institute de Chicago E14058	Égypte	époque ptolémaïque ou romaine	38,5 cm	https://isac-idb.uchicago.edu/id/be891963-70e1-4ed4-840a-d186b5c1db99
7	musée égyptien du Caire JE 53327 CG 69316	Haute-Égypte, région de Louxor	époque gréco-romaine	24 cm	HICKMANN 1949, p. 80-81, pl. XLV, XLVI A, B & C.
8	musée du Louvre E 682	inconnue	époque romaine (?)	19,5 cm	TRAN TAM TINH 1986, p. 100, n° 26f. ZIEGLER 1979, p. 58, 60 & 127, fig. 77, IDM 77. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10016183
9	musée du Louvre E 7982	inconnue	époque romaine (?)	10,3 cm	TRAN TAM TINH 1986, p. 100, n° 26f. ZIEGLER 1979, p. 60-61, fig. 80, IDM 80. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10017194
10	musée du Louvre E 11158	Perse ?	époque romaine (?)	13,9 cm	SAURA-ZIEGELMEYER 2020, p. 37, note 11. TRAN TAM TINH 1986, p. 100, pl. 78, n° 26f. ZIEGLER 1979, p. 35, fig. 78, p. 60, IDM 78. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10016566
11	British Museum EA6365	inconnue	époque romaine	18,4 cm	ANDERSON 1976, cat. 54. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA6365
12	British Museum EA38177	inconnue	époque romaine	14,6 cm	ANDERSON 1976, cat. 63. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA38177

13	musée Calvet, Avignon A 273	inconnue	époque romaine	23,8 cm	CAVALIER 2011, p. 86-87.
14	musée du Louvre Af 6862	inconnue	époque romaine (?)	8,8 cm	TRAN TAM TINH 1986, p. 100, n° 26f. ZIEGLER 1979, p. 60, fig. 79, IDM 79. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10017191
15	musée du Louvre E 8076	Iséum de Rome	époque romaine	22,5 cm	EMERIT <i>ET AL.</i> 2017, p. 343, cat. 397. TRAN TAM TINH 1986, p. 103, n° 52b. ZIEGLER 1979, p. 35, note 61; p. 58, IDM 76; p. 59, fig. 76. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10019156
16	Museo Nazionale Romano 5150	Tibre, sous le pont Sisto	I ^{er} siècle av.- I ^{er} siècle ap. J.-C.	17,3 cm	MANERA & MAZZA 2001, p. 60-61, n°19.
17	Museo Nazionale Romano 128087	Tibre, sous le pont Sisto	I ^{er} siècle av.- I ^{er} siècle ap. J.-C.	19 cm	MANERA & MAZZA 2001, p. 62-63, n°21.
18	Museo Nazionale Romano 5149	Tibre, sous le pont Umberto	I ^{er} siècle av.- I ^{er} siècle ap. J.-C.	23 cm	MALAISE 2004, p. 279. MANERA & MAZZA 2001, p. 60-61, n° 18.
19	musée archéologique national de Naples 109669	Pompéi	I ^{er} siècle av.- I ^{er} siècle ap. J.-C.	?	inédit
20	musée archéologique national de Naples 264936 (?)	Pompéi, Maison I 2, 10 ou Maison du Faune (VI 12, 2)	I ^{er} siècle ap. J.-C.	?	inédit
21	musée archéologique national d'Athènes X 18080	inconnue	I ^{er} siècle av.- I ^{er} siècle ap. J.-C.	21 cm	EMERIT <i>ET AL.</i> 2017, p. 345.
22	The Walters Art Museum 54.493	Égypte	I ^{er} ou II ^e siècle ap. J.-C.	17,6 cm	inédit https://art.thewalters.org/object/54.493/
23	musée égyptien du Caire CG 69311	inconnue	inconnue	?	HICKMANN 1949, p. 89, pl. XLVIII B, L C & LI B.
24	Museum of Fine Arts de Boston 72.4414	Égypte	inconnue	6 cm	inédit https://collections.mfa.org/objects/135260/statuette-of-bes?ctx=9754ba25-985840d9-af34-e80d539e1fcf&idx=0
25	musée du Louvre E 24212	inconnue	inconnue	7,6 cm	https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10036112
26	sistre passé en vente chez Christie's en décembre 2016	Égypte	I ^{er} siècle av.- I ^{er} siècle ap. J.-C.	21 cm	https://www.christies.com/en/lot/lot-6043516

Catalogue sommaire des clochettes à tête de Bès annexe 2

numéro attribué	localisation	provenance présentée par l'institution	datation présentée par l'institution	hauteur	références et liens
1	Ägyptisches Museum und Papyrus-sammlung ÄM 13543	Zagazig (?)	Basse Époque	4,7 cm	inédit https://recherche.smb.museum/detail/591702/glocke-mit-vier-tierk%C3%B6pfen-verziert
2	Museum of Fine Arts, Boston 03.1666	Karnak (?)	Basse Époque	7,5 cm	ROMANO 1989, p. 299. https://collections.mfa.org/objects/130475/bell-with-the-face-of-the-god-bes
3	musée égyptien du Caire JE 67084 CG 69298	Tanis	Basse Époque	3,6 cm	HICKMANN 1949, p. 49, pl. XXVI.
4	musée égyptien du Caire JE 53326 CG 69295	région de Louxor (?)	Basse Époque-époque romaine	9 cm	HICKMANN 1949, p. 48, pl. XXVII.
5	Egypt Centre de Swansea WK44	inconnue	époque ptolémaïque	3,2 cm	inédit https://egyptcentre.abasetcollections.com/Objects/Details/2233?SavedSelections=\$Searchmusical%20instrument\$Page-1
6	British Museum EA66619	inconnue	époque ptolémaïque	3,5 cm	ANDERSON 1976, p. 38, n° 47. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA66619
7	Metropolitan Museum of Art 1985.73	Égypte	époque ptolémaïque	6,3 cm	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/551369?where=Egypt&amp;ft=1985.73&amp;offset=0&amp
8	Petrie Museum LDUCE UC33266	inconnue	époque romaine (?)	3,3 cm	inédit https://collections.ucl.ac.uk/Details/petrie/40531
9	British Museum EA17094	Fayoum	époque romaine	4,2 cm	ANDERSON 1976, p. 33, no 36. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA17094
10	British Museum EA6374	inconnue	époque romaine	6,4 cm	ANDERSON 1976, p. 32, no 33. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA6374
11	British Museum EA30062	inconnue	époque romaine	4,8 cm	inédit https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA30062
12	British Museum EA38160	inconnue	époque romaine	4,1 cm	ANDERSON 1976, p. 34, no 37. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA38160

13	Petrie Museum LDUCE UC33262	inconnue	époque romaine (?)	3,75 cm	PETRIE 1927, p. 58, pl. L, n°303. https://collections.ucl.ac.uk/Details/collect/40527
14	Petrie Museum LDUCE UC8976	inconnue	époque romaine (?)	7,55 cm	PETRIE 1927, p. 58, pl. L, n°299. https://collections.ucl.ac.uk/Details/collect/67499
15	Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles 2988-06	Égypte	inconnue	5 cm	https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=106206&viewType=detailView
16	musée égyptien du Caire JE 30038 CG 69280	inconnue	inconnue, probablement Basse Époque	3,3 cm	HICKMANN 1949, p. 43, pl. XXIII.
17	musée égyptien du Caire CG 69276	inconnue	inconnue	4,6 cm	HICKMANN 1949, p. 42, pl. XXIII.
18	musée égyptien du Caire CG 69271	inconnue	inconnue	12 cm	HICKMANN 1949, p. 41 & pl. XXIV.
19	Ägyptisches Museum und Papyrus- sammlung ÄM 13544	inconnue	inconnue	4,8 cm	SACHS 1921, p. 26, n° 38, pl. I.
20	clochette diffusée par le ministère égyptien des Antiquités le 25 mars 2023	temple de Ramsès II, Abydos	époque ptolémaïque	?	https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/archeologie/egypte-2-000-tetes-de-beliers-momifiees-decouvertes-dans-le-temple-de-ramses-ii_170318 https://www.thehistoryblog.com/archives/65413

à travers les yeux
du scribe

176

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

bibliographie

ANDERSON 1976

R. D. Anderson, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum III, Musical Instruments*, Londres, 1976.

BALLET 2012

P. Ballet, « Bès et Béset », dans N. Bel, C. Giroire, Fl. Gombert-Meurice, M.-H. Rutschowskaya (dir.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Arles, Paris, 2012, p. 290-293.

BÉNAZETH & DELATTRE 2016

D. Bénazeth, A. Delattre, « Cloches et clochettes dans l'Égypte chrétienne », dans A. Boud'hors, C. Louis (éd.), *Études coptes XIV. Seizième journée d'études (Genève, 19-21 juin 2011)*, CBC 21, Paris, 2016, p. 251-280.

BERGEROT 2024

L. Bergerot, *Bès, du prototype à l'archétype. Formes et fonctions d'un dieu*, thèse de doctorat, Montpellier 3, 2024.

CAVALIER 2011

O. Cavalier (dir.), *Fastueuse Égypte. Catalogue d'exposition, 25 juin-14 novembre 2011*, Paris, 2011.

CAUVILLE 1997a

S. Cauville, *Dendara x. Les Chapelles osiriennes*, Le Caire, 1997.

CAUVILLE 1997b

S. Cauville, *Dendara. Les Chapelles osiriennes. Transcription et traduction*, BiEtud 117, Le Caire, 1997.

CAUVILLE 2011

S. Cauville, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos du temple d'Hathor : façade et colonnes*, OLA 196, Leuven, 2011.

CHASSINAT 1952

É. Chassinat, *Le Temple de Dendara v*, Le Caire, 1952.

CHASSINAT & ROCHEMONTEIX 1892

É. Chassinat, M. de Rochemonteix, *Le Temple d'Edfou I*, Le Caire, 1892 (rééd. 1984).

CHASSINAT & ROCHEMONTEIX 1897

É. Chassinat, M. de Rochemonteix, *Le Temple d'Edfou II*, Le Caire, 1897 (rééd. 1987).

DASEN 1993

V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993.

DASEN 2013

V. Dasen, « Des artistes différents ? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain », dans S. Emerit (éd.), *Le Statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*, BiEtud 159, Le Caire, 2013, p. 259-277.

DAUMAS 1958

F. Daumas, *Les Mammisis des temples égyptiens*, Paris, 1958.

DAUMAS 1959

F. Daumas, *Les Mammisis de Dendara*, Le Caire, 1959.

DAUMAS 1969

F. Daumas, « Les propylées du temple d'Hathor à Philae et le culte de la déesse », *ZÄS* 95, 1969, p. 1-17.

DESCOEUDRES 2014

J.-P. Descoeurdes, « Le temple d'Isis à Pompéi », dans Ch. Méla, F. Möri (éd.), *Alexandrie la divine*, Genève, 2014, p. 460-467.

DE WIT 1951

C. de Wit, *Le Rôle et le sens du lion dans l'Égypte ancienne*, Leyde, 1951.

ELWART 2005

D. Elwart, « L'offrande des sistres. Musique et rituel dans les temples ptolémaïques », *ÉAO* 40, 2005, p. 17-26.

ELWART 2015

D. Elwart, « Le sistre, le son et l'image », dans Ch. Zivie-Coche (éd.), *Offrandes, rites et rituels dans les temples d'époques ptolémaïque et romaine. Actes de la journée d'études de l'équipe EPHE (EA 4519) : « Égypte ancienne : archéologie, langue, religion »*, Paris, 27 juin 2013, CENIM 10, Montpellier, 2015, p. 109-121.

ELWART 2022

D. Elwart, « Agiter les sistres au temple de Dendara : étude lexicographique d'un geste rituel », dans S. Emerit, S. Perrot, A. Vincent (éd.), *De la cacophonie à la musique : La perception du son dans les sociétés antiques. Actes des journées d'études tenues à l'École française d'Athènes, 12-14 juin 2014*, BiEtud 180, Le Caire, 2022, p. 151-162.

EMERIT 2011

S. Emerit, « Listening to the Gods: Echoes of the Divine in Ancient Egypt », dans E. Meyer-Dietrich (éd.), *Laut und Leise. Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*, Mainzer historische Kulturwissenschaften 7, Bielefeld, 2011, p. 61-88.

EMERIT 2015

S. Emerit, « Autour de l'ouïe, de la voix et des sons. Approche anthropologique des "paysages sonores" de l'Égypte ancienne », dans S. Emerit, S. Perrot, A. Vincent (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*, RAPH 40, Le Caire, 2015, p. 115-154.

EMERIT 2021

S. Emerit, « Musiciens et processions dans le temple d'Hathor à Dendara : iconographie et espace rituel », dans Ch. Vendries (éd.), *Représenter la musique dans l'Antiquité, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale. Musique, images, instruments* 18, Paris, 2021, p. 188-230.

EMERIT 2017

S. Emerit, « La musique pharaonique, un patrimoine plurimillénaire », dans S. Emerit et al. (éd.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité. Catalogue d'exposition, Louvre Lens, 13 septembre 2017-15 janvier 2018*, Lens, Gand, 2017, p. 48-61.

EMERIT ET AL. 2017

S. Emerit, H. Guichard, V. Jeammet, S. Perrot, A. Thomas, Ch. Vendries, A. Vincent, N. Ziegler (éd.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité. Catalogue d'exposition, Louvre Lens, 13 septembre 2017-15 janvier 2018*, Lens, Gand, 2017.

FRIAS 2013

F. de Frias, *Étude des scènes à instruments de musique dans le mammisi romain de Dendérah : typologie, positionnement et analyse*, Mémoire de master 2, Paris, École du Louvre, 2013.

GUICHARD 2019

H. Guichard, « Formes et figures animales dans le mobilier égyptien », dans S. Porcier, S. Ikram, S. Pasquali (eds), *Creatures of Earth, Water and Sky. Essays on Animals in Ancient Egypt and Nubia, 1st International Symposium on Animals in Ancient Egypt, Lyon, Musée des Confluences, 1^{er} au 4 juin 2016*, Leyde, 2019, p. 171-177.

HICKMANN 1949

H. Hickmann, *Instruments de musique, Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*, Le Caire, 1949.

HINSON 2017

B. Hinson, « Dead Ringers. The Mortuary Use of Bells in Late Pharaonic Egypt », dans C. JURMAN, B. BADER, D. ASTON (eds), *A True Scribe of Abydos: Essays on First Millennium Egypt in Honour of Anthony Leahy*, OLA 265, Leuven, 2017, p. 179-201.

INCONNU-BOCQUILLON 2001

D. Inconnu-Bocquillon, *Le Mythe de la déesse lointaine à Philae*, BiEtud 132, Le Caire, 2001.

JUNKER & WINTER 1965

H. JUNKER, E. WINTER (eds), *Das Geburtshaus des Tempels der Isis in Philä*, Vienne, 1965.

KUCHAREK 2018

A. Kucharek, « Mourning and lamentation on coffins », dans J. H. Taylor, M. Vandenbeusch Marie (eds), *Ancient Egyptian Coffins. Craft Traditions and Functionality*, BMPES 4, Leuven, Paris, Bristol, 2018, p. 77-115.

MALAISE 1990

M. Malaise, « Bès et les croyances solaires », dans S. Israelit-Groll (éd.), *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim II*, Jérusalem, 1990, p. 680-729.

MALAISE 2004

M. Malaise, « Bès et la famille isiaque », *ChronEg* 79, 2004, p. 266-292.

MANERA & MAZZA 2001

F. MANERA, Cl. MAZZA, *Le collezioni egizie del museo nazionale romano*, Milan, 2001.

MEEKS 1992

D. Meeks, « Le nom du dieu Bès et ses implications mythologiques », dans U. Luft (éd.), *The Intellectual Heritage of Egypt, Studies presented to László Kákossy by Friends and Colleagues on the occasion of his 60th Birthday*, StudAeg 14, Budapest, 1992, p. 423-436.

PETRIE 1927

W. M. F. Petrie, *Objects of daily use: with over 1800 figures from University College, London*, Londres, BSE 42, 1927.

ROEDER 1956

G. Roeder, *Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung VI, Ägyptische Bronzefiguren*, Berlin, 1956.

REYNDERS 1998

M. Reynders, « Šš.t and šhm: Names and Types of the Egyptian Sistrum », dans W. Clarysse, A. Schoors, H. Willems (eds), *Egyptian Religion: The Last Thousand Years—Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur*, OLA 85, Leuven, 1998, p. 1013-1026.

ROMANO 1989

J. Romano, *The Bes-Image in Pharaonic Egypt*, s.l., 1989.

RUTICA 2015

D. Rutica, *Kleopatras vergessener Tempel: das Geburtshaus von Kleopatra VII. in Hermonthis: eine Rekonstruktion der Dekoration*, Göttingen, 2015.

SACHS 1921

C. Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Ägypten*, Berlin, 1921.

SAURA-ZIEGELMEYER 2015

A. Saura-Ziegelmeyer, « Agiter le sistre pour la déesse : reconstituer la production sonore d'un idiophone », *Pallas* 98 (*Sons et audition dans l'Antiquité*), 2015, p. 215-235.

SAURA-ZIEGELMEYER 2020

A. Saura-Ziegelmeyer, « Le sistre isiaque, entre tradition pharaonique, *interpretationes graeca et romana*, et réception moderne », dans A.-H. Perrot, R. Pietri, J. Tanré-Szewczyk (éd.), *L'Objet égyptien : Source de la recherche. Actes de colloque, École du Louvre, 17-19 juin 2015*, Paris, 2020, p. 35-50.

SPIER, POTTS & COLE 2018

J. SPIER, T. POTTS, S. COLE (eds), *Beyond the Nile: Egypt and the Classical world. Catalogue d'exposition, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 27 mars-9 septembre 2018*, Los Angeles, 2018.

TRAN TAM TINH 1971

V. Tran Tam Tinh, *Le Culte des divinités orientales à Herculaneum*, coll. des *EPRO* 17, Leyde, 1971.

TRAN TAM TINH 1986

V. Tran Tam Tinh, « Bès », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III/1, Zurich, 1986, p. 98-108.

VILLARINO 2005

C. Villarino, « La danse dans l'Égypte ancienne », *ÉAO* 40, 2005, p. 27-34.

VOLOKHINE 1994

Y. Volokhine, « Dieux, masques et hommes : à propos de la formation de l'iconographie de Bès », *BSEG* 18, 1994, p. 81-95.

VOLOKHINE 2019

Y. Volokhine, « Les égyptologues et les Bès. Quelques étapes d'une curieuse rencontre (1750-1913) », *ÉAO* 94, 2019, p. 3-10.

YOYOTTE 2010

J. Yoyotte, « Osiris dans la région d'Alexandrie », dans L. Coulon (dir.), *Le culte d'Osiris au 1^{er} millénaire av. J.-C. Découvertes et travaux récents. Actes de la table-ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, université Lumière-Lyon 2, les 8 et 9 juillet 2005*, Le Caire, 2010, p. 33-38.

ZIEGLER 1979

Ch. Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens, musée du Louvre, Paris, Département des Antiquités égyptiennes*, Paris, 1979.

L'animal hybride

Regard croisé sur deux habitants du Nil :

le crocodile et l'hippopotame

dans l'art égyptien :

de la nature

Yoann Bourg

aux représentations

École du Louvre, Paris

divines

Ce texte est adapté de notre mémoire de recherche de Master 2 à l'École du Louvre¹ au cours duquel nous nous sommes penché sur l'adaptation des formes du crocodile et de l'hippopotame au sein des représentations hybrides, particulièrement à travers Taouret, Sobek et Ammit/la Dévoreuse. Nous nous intéresserons ici plus spécifiquement à la manière dont les formes naturelles de ces animaux sont transcrites dans ces divinités hybrides, et comment tenter d'aborder certains artefacts les représentant.

Définissons tout d'abord et synthétiquement ce que nous entendons par « hybride », ou « composite », que nous utilisons comme des synonymes. Retenons la définition suivante qui convient au présent propos : il s'agit d'une entité « composée d'éléments disparates² ». L'accent est mis sur le *total* de plusieurs unités qui, mises bout à bout, constituent un tout qui existe dorénavant pour lui-même. Cette définition abonde ainsi dans le sens de Pascal Vernus qui définit un hybride comme une « association de plusieurs espèces différentes³ ». Une hybridation n'étant pas gratuite⁴, notamment grâce à la dimension performative des images égyptiennes, convoquer des animaux comme le crocodile et l'hippopotame peut servir à illustrer la puissance et l'agressivité de l'entité nouvellement composée⁵. Il s'agit d'une véritable métaphore visuelle. À défaut de représenter la divinité telle qu'elle apparaîtrait réellement, cette forme nous donne une représentation d'une partie de son pouvoir⁶ et de ses capacités d'action⁷, transcrivant en langage compréhensible pour l'œil humain, c'est-à-dire avec des formes qu'il comprend, quelque chose qui relève d'un processus divin et cosmique intangible⁸.

Loin de se limiter à une formalisation unique, Taouret, Sobek et Ammit, fréquemment représentées à partir de la Basse Époque sur de multiples supports, connaissent une certaine variété dans leurs images. Le premier point d'intérêt sur lequel nous nous pencherons au cours de cette étude sera la variété anatomique de leurs différentes représentations. L'utilisation commune de l'hippopotame ou du crocodile chez ces divinités hybrides jusqu'à l'aboutissement que représente la Dévoreuse, nous permet justement de mettre en lumière cette diversité formelle, en se focalisant sur les parties invoquées de ces deux animaux.

¹ BOURG 2023.

² *Larousse.fr*, mars 2025, s.v. « hybride ».

³ VERNUS & YOYOTTE 2005, p. 633.

⁴ HORNUNG 2000, p. 2.

⁵ CERUTI 2017, p. 113 ; BOUILLON 2023, p. 91, 94 & 101 ; EVANS 2023, p. 5.

⁶ MEEKS 1986, p. 181-182.

⁷ KÁKOSY 1986, p. 145-147.

⁸ RIGAULT 2014, p. 190 ; BOUILLON 2023 p. 109.

En effet, combiner des fragments d'animaux différents pour créer une représentation nouvelle et composite implique nécessairement, pour l'artiste égyptien, de procéder à des ajustements. Des ajustements purement visuels pour chacune des parties recomposées au sein d'un tout : schématisation d'un membre, raccourcissement, changement de proportion de la tête... Les Égyptiens ont donc ponctuellement mis au point, en jonglant entre la zoomorphie composite pure et le mélange avec l'anthropomorphie (tête animale sur corps humain, ou l'inverse), des solutions formelles et créatives assez diverses selon les spécificités de chaque cas. Avec un œil attentif, il est ainsi possible d'observer plus distinctement certains détails anatomiques varier et être modulés selon les représentations. Et cela, quitte à rendre l'identification de l'animal d'origine plus difficile à établir. Se référer aux modèles premiers que sont les animaux sauvages permet d'initier notre regard sur certains détails¹, avec une acuité, nous l'espérons, renouvelée. Un cheminement qui nous permet de mieux reconsidérer ensuite la partie de chaque animal, réinsérée dans une composition nouvelle. Nous nous proposons ainsi d'entreprendre un rapide tour d'horizon de certaines représentations de ces trois divinités dont l'élément commun est la présence du crocodile et de l'hippopotame.

Toutefois, nous nous intéresserons surtout ici à la manière formelle de convoquer ces deux animaux amphibies au sein d'un être recomposé, et non aux symboliques religieuses attachées à ces derniers. Une recombinaison qui suppose que des choix sont menés au niveau des formes pour qu'elles puissent coexister visuellement. Ainsi, l'artiste égyptien se contente-t-il donc de superposer ? Quels peuvent être les outils formels de l'artiste pour évoquer et transposer l'hippopotame et le crocodile dans une divinité, et quels points de vue ont été choisis pour les réinsérer dans une création composite ?

À partir de ces questionnements, nous allons premièrement observer quelques interprétations et adaptations de leurs formes dans l'art égyptien. Se concentrer sur ces deux animaux et passer en revue ces premières représentations nous permettra ensuite de reconsidérer la composition d'une des images de la Dégoutante.

Nature recomposée

Pour une première approche, intéressons-nous au crocodile, et plus particulièrement à son système auditif pour mieux appréhender sa possible traduction dans l'art égyptien. En observant le reptile, il est assez facile de prendre les deux « crêtes » derrière ses yeux pour un pavillon auriculaire. Toutefois, la seule partie visible de son système auditif est en réalité une fine fente, un méat, par lequel

¹ EVANS 2016-2018, p. 11 et 14.

le son est capté. Ce méat est situé directement à l'arrière des yeux, entre ces derniers et les deux crêtes. Les deux ressauts ne sont que des excroissances du crâne, au sein d'une partie nommée « os squamosal ». Elles n'ont donc aucune fonction auditive, mais contribuent à donner à l'animal sa silhouette caractéristique, que les artistes n'ont pas manqué de reprendre. Toutefois, il peut sembler légitime de se demander s'ils ont su faire cette différence, ou si une ambiguïté s'est installée dans les représentations : s'agit-il d'une simple volonté de représenter cette crête osseuse pour ce qu'elle est, une sorte d'« ornement », ou a-t-elle été dessinée et sculptée en ayant à l'esprit qu'il s'agissait d'une véritable oreille ? L'ambivalence est par exemple perceptible dans ces deux représentations de crocodiles individuels non hybrides :

- Sur un exemplaire fragmentaire du Louvre (E 11292) : si rien n'est indiqué derrière l'œil, aucune crête n'y apparaît non plus. Toutefois, elle a pu être présente lorsque l'animal était entier.
- Sur une statuette du Metropolitan Museum de New York (58.76.1), l'ambiguïté est visible aussi. Si la partie modelée derrière les yeux s'apparente grandement à une oreille, elle s'approche aussi du ressaut épidermique constituant les crêtes du crocodile.

Toutefois, cet aspect devient autrement plus intéressant sur certains Sobek au corps composite¹. En trois dimensions particulièrement, les oreilles semblent assumées d'une manière bien plus volontaire et marquée. Comme s'il s'agissait d'indiquer, consciemment ou non, que sur un Sobek au corps anthropomorphisé, l'oreille le serait peut-être formellement aussi. Mais là encore, un autre type d'ambivalence reste de mise. En effet, les oreilles oscillent entre une image humanisée pleinement assumée, et d'autres beaucoup plus « animalisées », zoomorphes (fig. 1 et 2). Dans cette optique, l'exemple de Chicago (fig. 1) arbore des oreilles externes qu'il n'est pas possible d'identifier autrement que comme des oreilles. Plutôt oblongues, effilées et marquées de stries sur leur moitié inférieure, elles donnent en sus à l'ensemble un aspect très bovin pour la forme de ces oreilles externes. Cette impression est renforcée en observant un autre Sobek, cette fois conservé au musée du Louvre (E 3737) (fig. 2). Ses oreilles sont aussi de formes elliptiques, quoique plus épaisses, et présentent des stries horizontales qui peuvent être assimilées à la représentation de la fourrure ou de poils épars tapissant le pavillon de l'oreille. C'est en cela que nous qualifions précédemment certaines oreilles de Sobek comme « animalisées ». Il est presque certain ici que l'artiste égyptien a tout à fait conscience que ces oreilles ne représentent pas la réalité anatomique du reptile. Cela est d'autant plus clair lorsque nous redirigeons à nouveau notre regard sur les représentations de crocodiles simples où l'incertitude était sensible.

¹ Ceux ayant la tête d'un crocodile sur corps anthropomorphe.

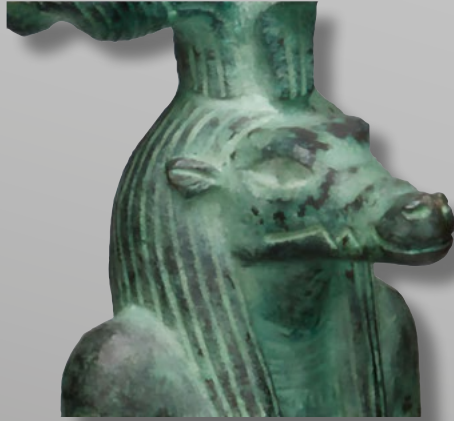


fig. 1 Statuette de Sobek, Basse Époque (664-332 av.J.-C.), bronze, H. 16,7 cm, Art Institute of Chicago, 1894.260, © Creative Commons Zero.



fig. 2 Statuette de Sobek, Basse Époque (664-332 av.J.-C.), alliage cuivreux, H. 15,3 cm, musée du Louvre, E 3767, © Yoann Bourg.



fig. 3 Tête d'un veau
© Creative Commons-BY-SA 4.0,
Basile Morin.

Ici, dans la mesure où la tête du crocodile est apposée sur un corps anthropomorphe, le choix formel et explicite d'une véritable oreille qui émerge de la perruque semble privilégié. La démarche est aboutie lorsque certaines représentations exhibent des pavillons auriculaires entièrement humains¹, dans une hybridité complète qui ne déroge d'ailleurs pas aux règles de représentations des divinités égyptiennes.

Mais ce qui demeure intéressant ici réside bien dans cette porosité des formes auriculaires du reptile. Nous verrons que cette perméabilité ne concerne pas uniquement cette partie, mais peut aussi s'appliquer à la tête entière du reptile dont la forme oscillante, comme annoncé en préambule, peut marquer une certaine indécision quant à son identification certaine. Ainsi, lorsque les oreilles davantage zoomorphes sont convoquées chez Sobek, tenter d'en approcher la source, ou à défaut, la ressemblance, permet d'ouvrir de nouvelles pistes. Nous mentionnions notamment avec nos deux exemplaires la similitude avec les oreilles de certaines espèces des *Bovidae*. L'impression est davantage confondante sur l'exemplaire du Louvre E 3767 (fig. 2) notamment si nous le comparons avec l'oreille du mouton, et encore plus particulièrement avec celle d'un autre bovidé, comme ce veau (fig. 3). D'ailleurs, la forme même du crâne de cette statuette accuse d'une variation assez subtile dans ses contours. Les composantes classiques sont certes lisibles : un crâne allongé terminé par un museau long, avec les yeux et les naseaux en surélévation par rapport à l'axe principal du crâne. Malgré tout, l'apparence générale est plus empâtée et moins fuselée qu'à l'accoutumée, particulièrement en le comparant de profil à l'exemplaire de Chicago. La forme du crâne combinée à ces oreilles participe justement de dresser un tableau qui dans l'ensemble s'éloigne du canon. La tête de ce Sobek apparaît plus douce et davantage faite de formes concaves, notamment sur la partie intermédiaire entre les yeux et les naseaux. Adéquatement, les zones mêmes des yeux et des naseaux semblent autrement plus bombées comparées à d'autres figurations de Sobek ou de crocodiles². Ces détails, lorsque reconsidérés dans leur ensemble, confèrent à ce Sobek une allure qui rejoint encore une fois celle d'un bovidé. Il s'agit cependant moins ici de démontrer une parenté stylistique avec un veau ou un bélier que de surtout mettre l'accent sur cette modulation autour du modèle initial qui s'éloigne graduellement. Mais, à la différence de certaines divinités comme l'animal de Seth, qui semble davantage

¹ Voir Louvre, E 10782 ; Ashmolean Museum, AN1912.605 ; Boston Museum of Fine Arts, 12.1003.

² Voir notamment la dyade d'Amenhotep III et Sobek au musée de Louxor ; British Museum EA22924 ; Louvre E 11520 ; ou en deux dimensions, sur les parois de Kom Ombo.

être un amalgame de différents animaux¹, une telle représentation de crocodile module simplement autour de l'animal original. Il est surtout question ici de signes formels de porosité entre deux types d'animaux, comme une simple interpénétration des formes et silhouettes de ces derniers, sans que cela n'ait d'incidence sur l'identification.

Avec ce premier aperçu, dont le fil a été tiré à partir de l'oreille du crocodile, nous effleurons ce qui importe dans l'étude formelle des hybrides : les choix plastiques. Le cheminement s'avère donc payant : observer l'espèce réelle, sa traduction dans l'art égyptien, puis la réintroduction de certaines parties anatomiques dans un hybride. Observer chaque spécimen pas à pas permet peut-être de suivre en partie le sillage du regard de l'Égyptien vis-à-vis de ces créatures.

Au-delà de la simple silhouette, il est important d'observer certains détails plus subtils mais inhérents au crocodile : les écailles. Elles se révèlent d'autant plus importantes lorsque la tête d'un second animal est vissée sur le corps du reptile. Si cet hybride hiéracocéphale du Walters Art Museum ([fig. 4](#)) pouvait laisser planer le moindre doute quant à l'identification du corps, les écailles sculptées qui le parsèment conjuguées à la forme du corps permettent de rendre l'identité univoque. Cette sculpture, même s'il serait incorrect de la considérer comme strictement fidèle à son modèle naturel, nous montre cependant en négatif la conscience qu'avaient les Égyptiens de cet « épiderme ». Nous distinguons ici trois types différents d'écailles, dites « scutelles », sur le flanc de la statuette, diminuant en taille mais gagnant en densité. Il ne s'agit pas que d'un motif décoratif : cette gradation traduit, dans une certaine mesure, une part de naturalisme. L'animal lui-même dispose de scutelles bien plus épaisses sur le dos, qui s'amincissent, changent de formes ou s'élargissent à nouveau à mesure qu'elles se rapprochent de son abdomen. Cette volonté de transcrire une forme de la réalité se traduit par divers artifices plastiques, qui peuvent en outre changer selon les supports et parfois confiner à la schématisation ou systématisation la plus extrême. Si systématisation il y a, même éloignée de l'imitation la plus fidèle, elle témoigne justement d'une réalité qui a été adaptée, remaniée en un motif autrement plus décoratif, mais à partir d'une base naturaliste. Ce crocodile anthropocéphale du musée Jacquemart-André ([fig. 5](#)) se situe dans la même veine. Une grande attention a été accordée aux scutelles dorsales. Mais surtout, cette couverture écailleuse s'étend jusqu'au sommet de la tête humaine, avec l'impression qu'elle se confond avec une perruque. Cela porte au paroxysme le sentiment d'hybridation. En effet, la perruque qui devrait recouvrir la tête humaine est remplacée ici par l'épiderme même du crocodile, s'amalgamant avec, comme si l'artiste avait saisi

¹ McDONALD 2000, p. 78.



fig. 4 Statue de crocodile hiéracocéphale, Basse Époque, XXX^e dynastie-époque ptolémaïque (380-250 av.J.-C.), stéatite, l. 26,8 cm, The Walters Art Museum, 22.347 ©Creative Commons Zero.

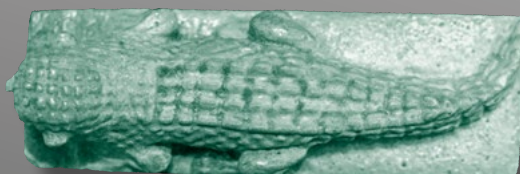


fig. 5 Crocodile anthropocéphale, Basse Époque (664-332 av.J.-C.), faïence, l. 11 cm, musée Jacquemart-André, MJAP-OA 682-8, photographies Olivier Cabon.

l'opportunité de rapprocher plastiquement les deux. Se côtoient donc ici un certain naturalisme (les scutelles) et l'adaptation formelle qui émerge lorsque deux espèces sont combinées. En somme, nous avons ici deux exemplaires intéressants pour illustrer certaines solutions de traduction plastique du crocodile réinséré dans un hybride. Un artifice aussi utilisé, dans une certaine mesure, avec les représentations de la déesse Taouret.

Taouret¹, dont les images font intervenir davantage d'espèces, permet aussi d'illustrer comment le crocodile est une nouvelle fois invoqué et transcrit dans cette recomposition. Le plus souvent², elle est décrite comme ayant :

- Une tête d'hippopotame.
- Des pattes de félin — particulièrement pour les pattes postérieures.
- Un ventre dont l'identification est assez fluctuante entre celui d'un hippopotame gravide et celui d'une femme enceinte³.
- Et la partie provenant du crocodile. Celle-ci est assimilable à la queue du reptile qui aurait été plaquée sur le dos de la déesse⁴.

Dans l'étude des transitions entre deux corps, notons que la queue prend systématiquement naissance à partir de la perruque de la déesse, créant une continuité visuelle via un moyen qui allie, dans une composition hybride, un attribut commun avec la forme d'un corps étranger. Cette continuité formelle, que nous pourrions nommer « conciliation formelle » aboutit ainsi à une sorte de fusion entre les deux. Cela permet de faire résonner l'aspect symbolique (inhérent au crocodile) avec l'aspect purement plastique. Il s'agit du même mécanisme que nous avons pu observer sur le crocodile anthropocéphale du musée Jacquemart-André, sur lequel l'artiste se serait attaché à mettre en avant une continuité plastique entre les scutelles et la tête humaine. De même largeur à son départ, la queue semble directement naître de la perruque de la déesse, dont les stries concentriques trouvent d'ailleurs un écho graphique avec les motifs en chevron. Des motifs en chevrons (fig. 6) incisés et répartis autour d'un axe central qui évoquent justement l'une des caractéristiques principales du crocodile, ses scutelles, mais sous une autre forme autrement plus stylisée. Depuis le prédynastique, la rayure ou les redans sont utilisés

¹ Par souci de clarté, nous utiliserons surtout la dénomination de Taouret, néanmoins, le spectre de l'identité des déesses dites hippopotames est plus large, et propre à chaque situation, voir GUNDLACH 1986, p. 494-497 ; VELASCO PIREZ 2012, p. 210.

² CHAPPAZ 2002, p. 19 ; VELASCO PIREZ 2012, p. 210 ; GOMBERT-MEURICE 2014, p. 256-257 ; CERUTI 2017, p. 113.

³ HOUSER-WEGNER 2001, p. 350-351 ; WILKINSON 2003, p. 184-185 ; ÉTIENNE 2014, p. 256-257 ; PIERRAT-BONNEFOIS 2014, p. 194.

⁴ Il existe aussi l'iconographie avec laquelle la déesse porte un crocodile entier dans son dos, voir CERUTI 2017, p. 93-95.

fig. 6 Statuette
de Taouret, époque
ptolémaïque
(332-30 av. J.-C.),
faïence glaçurée,
H. 11 cm, Metropolitan
Museum of Arts,
26.7.1193 © Creative
Commons Zero.



191
l'animal hybride
dans l'art égyptien

fig. 7 Figurine de petit
crocodile, serpentine,
Basse Époque
(664-332 av. J.-C.),
serpentine, l. 3,8 cm,
musée du Louvre,
Af 2521 © Yoann Bourg



pour dépeindre l'animal¹, même schématiquement. C'est l'évocation qui prime, avec un choix qui se concentre clairement sur la prise en compte d'une caractéristique saillante et discriminante. Cette description schématique et géométrique du relief écaillé, parfois avec de simples lignes incisées (fig. 7) est donc déterminante lorsqu'elle peut être réinsérée dans une figuration composite.

Le motif des écailles de crocodiles se retrouve sur un exemplaire du Brooklyn Museum (fig. 8). Très finement ciselées, elles tapissent la partie supérieure du museau des hippopotames. Ces deux têtes d'hippopotame illustrent la transposition du motif le plus représentatif du crocodile sur la surface d'un autre animal, un peu à la manière des écailles qui se prolongeaient sur la tête de l'hybride du musée Jacquemart-André. Les membres ou plus généralement la silhouette d'un animal ne constituent en effet pas les seuls fragments à employer dans un mélange hybride. Il est aussi possible de recourir à l'utilisation de l'épiderme. Celui-ci devient dès lors une sorte de synecdoque visuelle symbolisant la présence du reptile, mais aussi un motif décoratif en deux dimensions possédant la même potentialité évocatrice qu'une partie en trois dimensions. Mais ces museaux d'hippopotames nous permettent aussi d'aborder une caractéristique plus subtile nous menant vers une thématique déjà observée avec la statuette de Sobek. Lorsqu'observés avec un peu plus de recul, la longueur de leur museau peut étonner. Ils paraissent ici légèrement plus allongés qu'à l'accoutumée, avec une tête globalement très droite, mis à part les deux ressauts caractéristiques à l'emplacement des yeux et au bout du museau. Dans la nature, les yeux et les naseaux en surélévation permettent à ce mammifère de voir alors qu'il est immergé pendant la plus grande partie de la journée. Des éléments anatomiques et éthologiques qu'il partage justement avec le crocodile et que nous avons précédemment abordés. Celui-ci fait montre du même comportement, et ainsi de la même « séquence » anatomique : yeux et naseaux surélevés et séparés par un museau allongé. L'intérêt de toujours retourner au modèle naturel est ainsi d'autant plus profitable qu'en fonction de l'allongement de ce crâne, l'identité de la créature représentée au sein d'un hybride peut devenir source de confusion. Il semble ainsi possible de confondre l'hippopotame avec le crocodile. Bien que l'identité demeure certaine sur cette statuette du Brooklyn Museum, il reste intéressant de constater à quel point les formes de deux animaux de prime abord si différents peuvent s'influencer mutuellement et s'entremêler de la sorte.

Dans ce cas de figure, cette porosité formelle devient davantage perceptible sur certaines représentations de la Dévoreuse, le dernier hybride que nous prendrons pour exemple.

¹ HENDRICKX & EYCKERMAN 2015, p. 198 (Coupe AM 1892.1045 de l'Ashmolean Museum, Oxford).

Foisonnement formel et influences réciproques de l'hippopotame et du crocodile: le cas de la Dévoreuse

Cette Dévoreuse, ou Ammit ('*m-mwt*) est une déesse hybride de l'au-delà qui apparaît dans le Livre des Morts. Elle a le pouvoir d'annihiler tout espoir de renaissance en dévorant le défunt s'il n'a pas mené une vie conforme aux principes de la Maât. Comment les Égyptiens l'ont-ils donc armée iconographiquement afin de véhiculer l'idée d'une telle potentialité destructrice ? Aujourd'hui, elle est le plus souvent dépeinte comme ayant une tête de crocodile, un corps médian de lion, et un arrière-train d'hippopotame¹. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle est décrite sur un papyrus, le Livre des Morts d'Hounefer². Mais son apparence fluctue en réalité à mesure que la chronologie défile, car une inflexion se dessine après le Nouvel Empire³. Ce changement touche deux points. D'une part, la composition tripartite des trois animaux devient ultérieurement bien moins mise en évidence⁴ qu'avec les simples aplats de couleurs qui superposent distinctement chaque espèce qui la composaient⁵. D'autre part, le second point est illustré par un autre papyrus du British Museum (EA10558/18)⁶. La tête n'est plus ici celle d'un crocodile, mais bien d'un hippopotame. La complication réside dans le fait que l'arrière-train est aussi celui d'un hippopotame, résultant ainsi en une double présence du mammifère. Le crocodile disparaît donc complètement, bien que particulièrement mis en avant dans les publications⁷. Bien sûr, il serait illusoire de tenter d'invoquer la moindre de ses transformations ponctuelles dans le cadre d'une notice synthétique à la vocation plus globale. Cependant, lorsqu'elle est mentionnée, son arrière-train est souvent qualifié comme étant celui d'un hippopotame, même lorsque cela n'est pas le cas. En effet, la tête n'est pas la seule partie à permuter chez Ammit.

En réalité, nous avons parfois plutôt affaire au gré des représentations à des pattes léonines, voire à des pattes plus étonnantes⁸ qui sont loin d'évoquer celles d'un hippopotame comme nous avons pu le voir précédemment avec Hounefer. Les choses se complexifient alors même que d'autres

193
l'animal hybride
dans l'art égyptien

¹ HORNUNG 2000, p. 10 ; voir aussi KÁKOSY 1986, p. 145-147.

² British Museum, EA99013 ; SCHUTZ 2021, p. 144 ; BOUILLON 2023, p. 104.

³ TAYLOR 2010, p. 212 ; SCHUTZ 2021, p. 144.

⁴ SCHUTZ 2021, p. 144.

⁵ Où les motifs d'écailles aidaient parfois à préciser l'origine du fragment d'espèce représentée, en l'occurrence, le crocodile.

⁶ British Museum, EA10558/18.

⁷ HORNUNG 2000, p. 10 ; WILKINSON 2003, p. 218 ; CORTEGGIANI 2007, p. 119.

⁸ Voir TAYLOR 2010 p. 61 (Universität zu Köln : Aeg 10207/20) et p. 63 (Papyrus ptolémaïque du Royal Ontario Museum) ; Louvre N 3296 ; Louvre (Cercueil de la XXI^e dynastie) E 10636 = AF 9593 = AF 98.

arrière-trains, très éloignés de la proportion anatomique pataude d'un hippopotame, représentent pourtant bel et bien le postérieur du mammifère. En observant un autre papyrus du British Museum¹ : les pattes d'hippopotames sont bien plus fines et allongées que de raison. Pourtant, elles en possèdent bel et bien la silhouette. Bien que déformée, elle reste discernable avec le talon saillant de l'articulation de l'animal. La queue aussi, même si plus longue et effilée qu'à l'accoutumée rappelle au moins la base formelle déjà vue chez les Ammit à postérieur d'hippopotame. De sorte que même si plutôt éloignées du vérisme strict calqué d'après nature, nous pouvons tout aussi bien rencontrer des parties d'hippopotames plus sveltes et élancées au fil des images, avec des artisans qui jouent, consciemment ou non, avec les proportions de l'anatomie. Ainsi, l'aspect hippopotamesque reste présent, quand seule la précision des dimensions change. L'artiste peut moduler autour d'une même forme, mais il en garde le squelette fondamental.

Cette fluidité des formes nous amène à la subtilité la plus intéressante mise en exergue par la Dévoreuse : la porosité formelle entre deux animaux. Au-delà de simples permutations d'espèces, ces mêmes animaux semblent parfois se rapprocher graphiquement entre eux. Nous n'avons pas de changement ou de substitution, mais une véritable ressemblance. Nous avons fait ressortir à quel point les formes des crânes du crocodile et de l'hippopotame tendaient à se rapprocher en fonction des proportions observées. Chez Ammit, cela est d'autant plus probant lorsque la déesse arbore un crâne d'hippopotame dont la silhouette ne fournit pas toujours une identité claire et percutante. Cette Dévoreuse du Louvre² à tête d'hippopotame a par exemple déjà été perçue de manière erronée comme possédant la tête d'un crocodile³. Certes, les publications invoquent fréquemment la tête de crocodile en premier lieu et par défaut lorsqu'est mentionnée la composition de la déesse. Mais surtout, ce glissement des proportions pour la tête d'hippopotame rend effectivement la tâche beaucoup moins aisée pour une identification certaine. La notice du papyrus 66.99.142 du Met (fig. 9) — qui constituera notre dernier exemple — décrit la Dévoreuse qui y figure comme ayant une tête de crocodile. La ressemblance est forte et l'identification semble de prime abord convaincante.

¹ Livre des morts de Nestanebetisherou (Papyrus Greenfield), British Museum, EA 10554.80, sur lequel Ammit possède une tête de crocodile, une partie médiane de lion, et un arrière-train d'hippopotame. Peut-être est-il possible d'observer le même phénomène sur le cercueil du Louvre E 10636 = Af 9593 = Af 98.

² Musée du Louvre, E 21159.

³ ÉTIENNE 2009, p. 176 ; puis assimilé ultérieurement à la tête d'un hippopotame : ÉTIENNE 2014, p. 258.

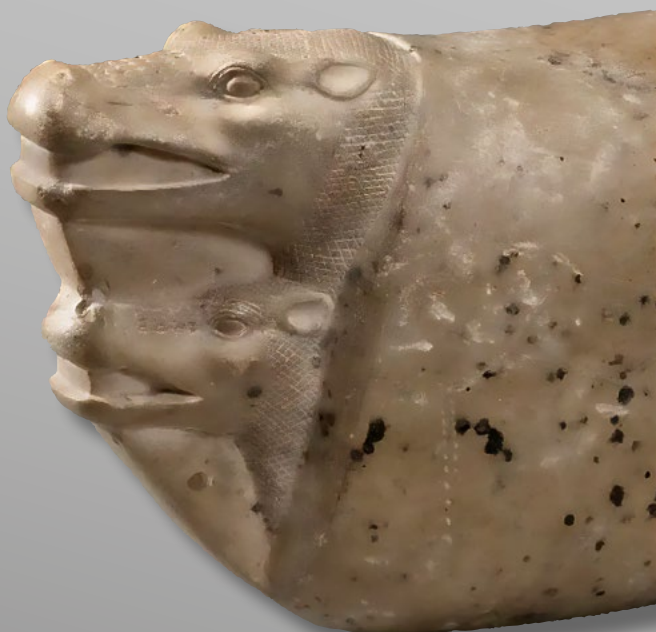


fig. 8 Statuette avec deux hippopotames à écailles de crocodile, Basse Époque-époque ptolémaïque (664-30 av. J.-C.), calcaire, H. 14 cm, l. 29,2 cm, Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 36.262.



fig. 9 Jugement d'Osiris figurant Ammit (détail), époque ptolémaïque (332-30 av. J.-C.), fragment de papyrus, Metropolitan Museum of Art, 66.99.142 ©Creative Commons Zero.

Mais avec un œil plus volontaire, un regard plus attentif à la lumière de tout ce que nous avons vu, certaines caractéristiques faciles à identifier chez l'hippopotame peuvent être observées sur ce papyrus de New York :

— La forme générale du crâne avec son museau et son muflle renflé, couronné par les naseaux¹. Une dimension qui certes, cela a été soulevé, rejoint aussi l'apparence du crocodile². Mais quelques exemples d'hybrides à tête d'hippopotame ayant un crâne autrement plus allongé que la normale³ participent à renforcer cette nuance à manier lorsque nous étudions une tête de Dévoreuse.

— La dentition : d'une part, celle du crocodile n'est que rarement représentée de cette manière dans l'art égyptien, y compris chez les hybrides. D'autre part, elle est ici très similaire aux dents visibles chez les déesses hippopotames⁴. Une dentition qui du reste correspond seulement en partie à la réalité : il n'est pas possible d'observer un tel agencement chez le mammifère de profil. Il faut se tenir de face, avec l'animal ayant sa gueule amplement ouverte, pour observer ces petites rangées de dents plus rectangulaires et ordonnées, qui se situent principalement au fond de la gueule. Dans les représentations, ces rangées ont donc été ramenées plus en avant, voire sur toute la longueur de la mâchoire, toujours pour donner à voir ce qui n'est normalement pas visible sous cet angle. Ou bien, afin de donner un aspect plus anthropomorphisé à la déesse hippopotame dans le cadre d'une iconographie bipède, mais que nous retrouvons sur cette tête de Dévoreuse du Met. Enfin, Taouret dispose de deux grosses canines qui se rapprochent davantage du modèle naturel, à la fois par leur forme et leur emplacement. Ces deux canines, bien souvent montrées dans la figuration hybride avec les têtes d'hippopotame⁵, se retrouvent précisément sur notre papyrus du Met, accompagnées de cette rangée de dents.

Toutes ces caractéristiques soulevées, lorsque conjuguées, laissent peut-être envisager qu'il faudrait effectivement revoir l'origine de la tête de cette Dévoreuse. Ainsi, ces petits changements, face à la tête de crocodile qui n'a plus la prépondérance, ou le postérieur fluctuant, ne sont qu'un aperçu des nombreuses

¹ Comparer notamment avec le duo d'hippopotames du Brooklyn Museum.

² Mais cela illustre néanmoins à quel point la similarité entre ces deux animaux est parfois équivoque.

³ La Taouret de la tombe de Néfertari (QV 66) ; gardien de l'au-delà du Papyrus d'Ani (British Museum EA 10 470/11) ; ou bien sur l'extérieur du cercueil du Louvre E 3872, par exemple.

⁴ Comparer avec les statuettes du British Museum EA 50699 et du Louvre E 26900.

⁵ Voir notamment quelques statuettes et amulettes : The Metropolitan Museum of Art 04.2.365 et 26.7.887 ; Louvre AF 2344/E 3491 ; ou dans les mastabas de l'Ancien Empire.

formes que la Dévoreuse peut revêtir après le Nouvel Empire¹. Au gré des substitutions dans la composition, son aspect devient assez « fluide ». Elle constitue en cela un exemple assez fascinant dans ce présent exercice, où nous constatons une porosité des formes entre l'hippopotame et le crocodile assez probante, jusqu'à presque se confondre. Qu'il s'agisse donc d'un hippopotame ou d'un crocodile, cette démonstration tente de montrer qu'avec un regard curieux et interrogateur, en ayant toujours à l'esprit le modèle naturel et ses multiples traductions dans l'art, il est possible de changer, en partie, notre approche dans la manière d'observer les hybrides. Tout du moins ceux convoquant ces deux animaux amphibies — et les façons dont ils sont composés et réassemblés.

Voir plus grand pour voir plus petit

Le monde des hybrides, qui nous paraît pourtant si familier lorsqu'il est associé à l'Égypte ancienne, recèle tout de même encore des pistes intéressantes à explorer si nous nous intéressons ne serait-ce qu'aux simples solutions formelles mises en place pour les composer, à la lumière des modèles premiers peuplant le paysage. Toutefois, il faut garder à l'esprit que crocodiles et hippopotames sont particuliers, puisque très proches dans tous les sens du terme. Ponctuellement proches  thologiquement², ils sont aussi rapprochés par les  gyptiens dans leur férocité. Souvent considérés comme dangereux et maléfiques, ces qualités leur permettent néanmoins de leur octroyer une aura bénéfique et de repousser les forces nocives. Idée qui trouve d'ailleurs son aboutissement dans la formation iconographique de déesses comme Taouret ou la Dévoreuse. Ils sont aussi, d'une certaine manière, morphologiquement rapprochables lorsqu'occasionnellement considérés à partir de leur crâne, leurs yeux, et leur museau. Il s'agit en somme de deux animaux fascinants, dont les morphologies typiques ne font qu'attiser la créativité des artistes. Le fantastique de ces créatures composites fait alors écho au fantastique et à la diversité des adaptations formelles, qu'elles soient « innovantes » ou traditionnelles, mais très souvent empruntées de perméabilité. Parmi ces solutions, nous pouvons retrouver la simple utilisation d'un motif, notamment en deux dimensions. Celui des scutelles peut ainsi donner lieu à une stylisation bien connue dans le dos des déesses hippopotames, sous la forme de chevrons successifs pour traduire la présence du reptile à travers sa queue. Nous trouvons aussi cette sorte de conciliation formelle, qui rend les transitions entre deux

¹ La truie, ou même le chien peuvent être convoqués, voir TAYLOR 2010, p. 214 ; SCHUTZ 2021, p. 144.

² Tout du moins dans leur manière de demeurer dans l'eau pendant de longues périodes avec le sommet du crâne qui émerge.

espèces plus naturelles et bien moins marquées. De même, analyser individuellement le crocodile et l'hippopotame nous illustre la similarité entre leur tête selon certaines représentations, ce qui témoigne des modulations qui peuvent être faites avec les proportions. Observée avec le Sobek du Louvre (E 3767) qui rappelle par instant un bovidé, cette similarité entre plusieurs espèces s'observe précisément avec le duo d'hippopotames du Brooklyn Museum (fig. 8) évoquant un crocodile, et culmine avec le papyrus du Metropolitan Museum (fig. 9), dont la Dévoreuse pourrait être reconsidérée comme arborant une tête d'hippopotame à la place du reptile. À défaut, ce papyrus permet tout de même de refléter la flexibilité et la similitude des formes crâniennes existant entre ces deux espèces dans l'art égyptien.

Reconsidérer la nature plus largement pour mieux revoir ses transpositions et adaptations formelles dans l'art, permettrait peut-être d'analyser plus précisément les artefacts et les images dans leurs détails. Comme annoncé en préambule, peut-être que tenter de voir plus grand permet ainsi, par instants, de voir plus petit ■

bibliographie

BOUILLON 2023

H. Bouillon, *Une histoire des animaux fantastiques*, Paris, 2023.

BOURG 2023

Y. Bourg, *Créatures nilotiques, représentations des animaux hybrides mêlant l'hippopotame et le crocodile en Égypte ancienne*, Mémoire de recherche, École du Louvre, Paris, 2023.

CERUTI 2017

S. Ceruti, « The hippopotamus goddess carrying a crocodile on her back : an iconographical motif distinctive of the late Middle Kingdom », dans G. Miniaci, M. Betrò & S. G. Quirke (eds), *Company of images : modelling the imaginary world of Middle Kingdom Egypt (2000-1500 BC). Proceedings of the International Conference of the EPOCHS Project*, Leuven, OLA 262, 2017, p. 93-123.

CHAPPAZ 2002

J.-L. Chappaz (éd.), *Reflets du divin, Antiquités pharaoniques et classiques d'une collection privée*, Genève, 2002.

CORTEGGIANI 2007

J.-P. Corteggiani, *L'Égypte ancienne et ses dieux : dictionnaire illustré*, Paris, 2007.

ÉTIENNE 2009

M. Étienne (éd.), *Les portes du ciel : visions du monde dans l'Égypte ancienne*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 6 mars-29 juin 2009, Paris, 2009.

ÉTIENNE 2014

M. Étienne, « Les formes multiples de la figure animale », dans H. Guichard (éd.), *Des Animaux et des pharaons*, catalogue d'exposition, Louvre-Lens, 5 décembre 2014-9 mars 2015, Paris, 2014.

EVANS 2016-2018

L. Evans, « The Mystery of the bee's fifth leg », *BACE* 26, 2016-2018, p. 11-17.

EVANS 2023

L. Evans, « The Brooklyn snake papyrus : why the enigmatic *k3r3* could be a chameleon », *Anthropozoologica* 58 (1), 2023, p. 5.

GOMBERT-MEURICE 2014

Fl. Gombert-Meurice, « Dieux et animaux composites », dans H. Guichard (éd.), *Des Animaux et des pharaons*, catalogue d'exposition, Louvre-Lens, 5 décembre 2014-9 mars 2015, Paris, 2014, p. 230-233.

GUNDLACH 1986

R. Gundlach, « Thoeris », *LÄ* VI, 1986, p. 494-497.

HENDRICKX & EYCKERMAN 2015

S. Hendrickx, M. Eyckerman, « Les animaux sauvages dans l'Égypte prédynastique », dans M. Massiera, B. Mathieu & F. Rouffet (éd.), *Apprivoiser le sauvage/Taming the Wild*, CENiM 11, 2015, p. 197-210.

HORNUNG 2000

E. Hornung, « Komposite Gottheiten in der ägyptischen Ikonographie », dans Ch. Uehlinger (ed.), *Image as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)*, Zurich, 2000, p. 1-20.

HOUSER-WEGNER 2001

J. Houser-Wegner, « Taweret », dans D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, vol. 3, Oxford, 2001, p. 350-351.

KÁKOSY 1986

L. Kákosy, « Mischgestalt », *LÄ* IV, 1986, p. 145-148.

MCDONALD 2000

A. McDonlad, « Tall Tails. The Seth Animal Reconsidered », dans A. McDonald & Ch. Riggs (eds), *Current Research in Egyptology 2000*, BAR International Series 909, Oxford, 2000, p. 75-81.

MEEKS 1986

D. Meeks, « Zoomorphie et image des dieux dans l'Égypte ancienne », dans J.-P. Vernant & Ch. Malamoud (éd.), *Le temps de la réflexion. Corps des dieux*, Paris, 1986, p. 171-191.

PIERRAT-BONNEFOIS 2014

G. Pierrat-Bonnefois, « L'Animal dans son environnement naturel : des paysages très peuplés », dans H. Guichard (éd.), *Des Animaux et des pharaons*, catalogue d'exposition, Louvre-Lens, 5 décembre 2014-9 mars 2015, Paris, 2014, p. 66-71 & 194.

QUERTINMONT 2016

A. Quertinmont (éd.), *Dieux, Génies, Démon en Égypte ancienne*, catalogue d'exposition, Musée royal de Mariemont, 21 mai-20 novembre 2016, Paris, 2016.

RIGAULT 2014

P. Rigault, « La représentation animale dans les arts décoratifs et le mobilier », dans H. Guichard (éd.), *Des Animaux et des pharaons*, catalogue d'exposition, Louvre-Lens, 5 décembre 2014-9 mars 2015, Paris, 2014, p. 190-191.

SCHUTZ 20121

M. Schutz, « Auf allen Vieren : Taweret, Ammit und der missing link », dans K. Gabler, A. Verbovsek, S. Bickel & E. Hemauer (eds), *Formen kultureller Dynamik : Progression—Impuls—Transformation*, BAJA 10, Wiesbaden, 2021, p. 141-158.

TAYLOR 2010

J. T. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife: Ancient Egyptian Book of the Dead*, London, 2010.

VELASCO PIREZ 2012

A. Velasco Pirez, « Hippo goddesses of the Egyptian pantheon », dans H. Abd el Gawad, N. Andrews, M. Correas-Amador, V. Tamarri & J. Taylor (eds), *Current Research in Egyptology 2011. Proceedings of the Twelfth Annual Symposium*, Oxford, 2012, p. 210-220.

VERNUS & Yoyotte 2005

P. Vernus, J. Yoyotte, *Bestiaire des Pharaons*, Paris, 2005.

WILKINSON 2003

R. H. Wilkinson, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Londres, 2003.

À propos

Anne-Hélène Perrot

des plateaux d'offrandes

Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, Munich

Ägyptologisches Institut, Universität Leipzig

découverts

dans la nécropole

thébaine

Brève historiographie des plateaux d'offrandes¹

Définition

De nombreux musées comportent dans leurs collections des plateaux d'offrandes en terre cuite. Appelés *offering trays* en anglais et *Opferplatten* en allemand, ils sont présentés fréquemment sans contexte archéologique documenté, et compris dans un corpus le plus souvent indissocié des maisons d'âmes. Si les plateaux d'offrandes et les maisons d'âmes ont en effet une caractéristique commune, leur matériel, la terre cuite, et leur technique, le façonnage à la main, nous souhaitons dans le cadre de cette étude les dissocier². Nous définissons les maisons d'âmes comme de petits modèles en terre cuite d'édifices, comportant des éléments architecturaux³. Elles ont été retrouvées en grand nombre par W. Petrie, et pour beaucoup d'entre eux à Rifeh⁴.

Dans la nécropole thébaine, la majorité des plateaux d'offrandes découverts sont de différentes formes, en « fer à cheval », suivant le terme anglais « Horseshoe » utilisé par Petrie, car ouvert sur la partie antérieure,

- ¹ Cet article est issu de la communication effectuée lors des journées d'étude en hommage à Éveline Faivre-Martin « À travers les yeux du scribe. Regards sur les objets archéologiques de la Préhistoire, du Proche-Orient et de l'Égypte » organisé par Archéo-Nil à l'École du Louvre les 4 et 5 avril 2023. Les travaux publiés après cette date sont mentionnés quand ils étaient consultables mais n'ont pas été intégrés de manière systématique dans les tableaux présentant les plateaux, faute d'informations suffisantes sur leur contexte de découverte (SECO ÁLVAREZ & BABÓN MARTINEZ 2023/2024 ; SOLCHAGA 2025, particulièrement les plateaux provenant des fouilles de Fisher à Dra Abou el-Naga, documentation à laquelle je n'ai pas eu accès ; voir catalogue p. 226-229). Cet article est dédié à Éveline, qui fut ma professeure en première année de l'École du Louvre et qui m'a appris à « lire » les objets archéologiques.
- ² Les objets correspondant à la définition que nous donnons à ces maisons d'âmes ne sont, dans l'état actuel de nos connaissances, que très peu présents (pour ainsi dire absents) du corpus thébain qui nous intéresse dans la présente étude.
- ³ M. Solchaga, pour sa part, estime que les plateaux d'offrandes et les maisons d'âmes forment un seul et même corpus, et que la présence des éléments d'architecture constitue une caractéristique régionale. Voir SOLCHAGA 2025, p. 8. La distinction entre plateaux d'offrandes et maisons d'âmes est pourtant retenue le plus souvent parmi les études les plus récentes. Voir, entre autres, note 4. La thèse de M. Solchaga n'avait pas encore été publiée quand cette communication a été effectuée en avril 2024.
- ⁴ PETRIE 1907, p. 34-59. Sur les distinctions entre les plateaux d'offrandes et les *soul houses*, voir également l'article récent qui est consacré à ce sujet : LECHUGA IBÁÑEZ 2023-2024, p. 13-30.

de forme ovale ou rectangulaire¹. La diversité de formes présente au sein du corpus thébain n'est pas propre à cette nécropole et se retrouve sur une grande partie du territoire égyptien. Les plateaux sont façonnés à la main et comportent de petits canaux, tracés aussi à la main, ou de petites offrandes modelées en trois dimensions. Ils sont toujours anépigraphes² et ne sont vraisemblablement pas produits en série puisque la nature des offrandes et leur organisation sur le plateau diffèrent d'un exemplaire à l'autre. Les plateaux d'offrandes ne sont pas souvent précisément datés car ne provenant pas d'un contexte archéologique suffisamment bien connu ou documenté. Sur l'ensemble du territoire égyptien, ils sont présents de la Première Période intermédiaire jusqu'à la XIII^e dynastie³, en contexte majoritairement funéraire, à l'exception de quelques plateaux découverts dans les forteresses nubiennes, ainsi qu'à Kahun dans les quartiers domestiques des ouvriers de la pyramide de Sésostri II, ou en contexte domestique à Karnak⁴.

Propositions de schéma d'évolution et fonction

Les plateaux d'offrandes apparaissent dans les collections muséales dès la première moitié du XIX^e siècle mais c'est W. Petrie le premier qui les mentionne dans la publication de ses fouilles à Kahun, Gurob et Hawara, puis à Gournah⁵.

Il considère que ces plateaux se développeront ensuite en maison d'âmes et en serait donc une forme simplifiée⁶. W. Emery, qui a publié les plateaux découverts à Bouhen, a proposé que les plateaux soient des offrandes

1 A. Tooley propose une catégorie de forme plus étendue dans sa thèse.

Nous n'avons conservé que celles présentes dans le corpus thébain.
Voir TOOLEY 1989, p. 268-272.

2 À Thèbes. Un exemplaire découvert à Qubbet el-Hawa comportait un reste de formules d'offrandes (voir EDEL & SEYFRIED & VIELER 2008, p. 1626-1627, fig. 2 ; p. 1633, fig. 8).

3 Dans le corpus thébain réuni dans cet article, aucun plateau ne provient d'un contexte documenté de la XIII^e dynastie ; les plus récents appartiennent à la première moitié de la XII^e dynastie. Cependant, dans certains assemblages céramiques les accompagnant, certaines coupes peuvent être datées de la XIII^e dynastie, ce qui complique la datation de ces plateaux.

4 MILLET 2008, p. 274-275. Marie Millet considère que leur présence en contexte domestique pourrait être le fait « d'un atelier de fabrication ». L'auteur souhaite remercier Marie Millet pour lui avoir communiqué le manuscrit de sa thèse non publiée.

5 PETRIE 1909, p. 2, 4 & 12, pl. XX & XXI.

6 PETRIE 1907, p. 15 : « The origin of such pottery trays of offerings is obviously in the stone altars of offering which preceded them. [...] These were imitated cheaply in pottery, and gradual elaboration transformed them into the models of houses for the soul ». Voir également la pl. XIV de cette publication, où la typologie des plateaux par Petrie est ainsi organisée : « Earliest/Good reliefs/Coarse/Decadent ».

votives, et qu'ils aient également pu être des jouets pour les enfants¹. Dans les années soixante-dix, R. A. Slater² présente une étude typologique des plateaux de Dendara dans sa thèse et avance qu'ils ont pu servir de substitut à un lieu de culte³. Celui qui ensuite proposera un article détaillé et une étude de ces plateaux et des maisons d'âmes est A. Niwiński qui, en 1975, est le premier à considérer leur origine, développement, et critères de datation⁴. L'étude est complétée ensuite par un chapitre de la thèse de A. Tooley qui s'intéresse à leurs caractéristiques régionales⁵. Elle relie d'une manière générale les maisons d'âmes, les plateaux d'offrandes, les modèles en bois, en pierre et en faïence, et les considère comme faisant partie du mobilier funéraire du défunt. Elle souligne également l'idée de Petrie et de A. Niwiński que la chronologie du développement des plateaux d'offrandes est basée sur le postulat que les plus anciens imitèrent la forme des tables en pierre et que ceux de forme arrondie seraient, selon les mots de Niwiński, une « décadence » des formes rectangulaires⁶. Tooley considère les plateaux comme une alternative moins onéreuse aux tables en pierre. En 2001, F. Leclère propose une mise au point sur la documentation liée aux maisons d'âmes et plateaux d'offrandes et rejette également le schéma de développement proposé par A. Niwiński ; il émet l'hypothèse que leur origine est thébaine et les voit comme les témoins de pratiques funéraires populaires⁷. C'est probablement A. Kilian, qui grâce à un corpus de plateaux découverts à Assiout offre l'étude la plus complète de ces dernières années⁸. Elle met en évidence la présence concomitante de plateaux en terre et tables d'offrandes en pierre dans le corpus d'Assiout, et souligne que la fonction des plateaux est probablement liée à l'endroit où ils étaient placés, élément sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de cette étude. Elle suggère que leur fonction est liée à leur contexte archéologique dans la tombe : ainsi, placés dans le caveau, ils seraient des objets du trousseau funéraire, comme les modèles ; placés sur la superstructure, ils seraient plutôt liés au culte du défunt⁹.

1 EMERY 1979, p. 151.

2 SLATER 1974.

3 SLATER 1974, p. 311 : « In fact the trays, which are mostly of Middle Kingdom date may have largely replaced the offering place, since few such structures were found in relation to the Middle Kingdom shafts. »

4 NIWIŃSKI 1975.

5 TOOLEY 1989, p. 268-272.

6 TOOLEY 1989, p. 298-300 ; NIWIŃSKI 1975, p. 85-93.

7 LECLÈRE 2001.

8 KILIAN 2012, p. 105-118 ; 2016, p. 173-195.

9 KILIAN 2016, p. 174.

C. Lechuga Ibáñez et J.M. Alba Gómez ont étudié un corpus de plateaux provenant des fouilles de Qubbet el-Hawa et les envisagent principalement sous le prisme de l'offrande alimentaire¹. E. Lundius met en avant leur fonction rituelle et lie leur forme avec l'agriculture². F. Mi a publié le corpus des plateaux conservés au musée de Turin. Il propose une typologie argumentée et suggère une provenance pour les plateaux hors contexte connu, en s'intéressant avant tout à leur décoration³. Enfin, plus récemment, M. Seco Álvarez et J. Babón Martínez ont consacré un article à la description des plateaux découverts lors des fouilles de la nécropole des XI^e et XII^e dynasties qui s'étend sous le temple de millions d'années de Thoutmosis III. Ils considèrent qu'ils sont le témoignage de pratiques funéraires populaires⁴. M. Solchaga vient de publier sa thèse sur un corpus constitué de maisons d'âmes et de plateaux d'offrandes et propose que ces objets soient avant tout un moyen de communication avec les morts⁵.

On peut observer deux tendances dans la recherche sur les plateaux d'offrandes : les travaux les plus anciens présentent le plus souvent les plateaux comme un substitut de moins bonne qualité des tables en pierre, et les disent associés à des pratiques funéraires attribuées à une catégorie pauvre de la population ; tandis que les études les plus récentes mettent en avant leurs caractéristiques régionales à travers leur décor, et leur associent des fonctions rituelles et cultuelles. Si l'on s'intéresse aux différences entre les plateaux et les tables d'offrandes, Hölzl dans son ouvrage souligne les éléments canoniques propres aux tables en pierre pour les périodes les plus anciennes : les inscriptions, la natte, le pain *hetep* et les vases *hes*, qui sont tous absents des plateaux en terre cuite⁶, ce qui tend plutôt, à mon sens, à en faire des objets qui n'ont pas forcément le même usage. Dans le cadre de cet article, nous souhaitons tenter de proposer un développement chronologique de ces plateaux dans une perspective de datation relative pour le corpus thébain, en nous intéressant strictement à leur forme, argument qui a été le plus souvent utilisé pour proposer une datation et un schéma d'évolution⁷. Nous avons, en outre,

¹ ALBA GÓMEZ & LECHUGA IBÁÑEZ 2021, p. 23-38.

² LUNDIUS 2022, p. 217-237.

³ MI 2020.

⁴ Seco Álvarez & BABÓN MARTINEZ 2023/2024, p. 93-97.

⁵ Voir SOLCHAGA 2025, p. 194-202 (« Final conclusions »), plus particulièrement p. 194-195.

⁶ HÖLZL 2002, p. 72-73.

⁷ C'est en effet l'argument principal de l'étude de Niwiński pour proposer un schéma d'évolution des plateaux (NIWIŃSKI 1975). Le cadre de cette communication ne permettait pas de traiter du décor des plateaux, qui a fait l'objet d'études détaillées pour certaines nécropoles (voir entre autres les travaux de A. Tooley, A. Kilian, F. Mi et M. Solchaga), et qui mériterait

un matériel inédit constitué de deux plateaux de formes différentes, découverts en contexte stratigraphique, sur lesquels nous reviendrons de manière détaillée. Nous aimerions également revenir sur la fonction des plateaux dans le cadre du culte funéraire, en nous centrant sur le contexte de leur découverte, lorsque la documentation est accessible.

Développement stylistique des plateaux d'offrandes thébains (fig. 1 et 2)

À Thèbes, c'est probablement W. Petrie qui est à l'origine de la découverte du plus grand nombre de plateaux, qui sont présentés sous forme de dessins sur deux planches de son volume sur Gournah, publication de sa campagne de fouilles en 1908-1909¹. Malheureusement, il ne donne pas d'éléments de contexte précis concernant la découverte de ces plateaux². De même, les zones fouillées ne sont pas mentionnées sur un plan. Il a fouillé deux nécropoles à El-Tarif et considère que le cimetière B est plus ancien que le cimetière A, ce qui est confirmé par les travaux de S. Seidlmayer³. Les planches représentant les plateaux et la céramique découverte dans les cimetières A et B présentent une variété de formes pour les plateaux et de datation pour la céramique, de la XI^e dynastie à la première moitié de la XII^e dynastie⁴. On y trouve majoritairement des plateaux en forme de fer à cheval⁵ et en forme de bassins arrondis⁶ ainsi que quelques formes rectangulaires⁷. Les plateaux en forme de « fer à cheval » et de bassins arrondis ne présentent que des canaux vraisemblablement tracés à la main, tandis que les petites offrandes modelées ne sont présentes que sur les plateaux rectangulaires.

Si on s'intéresse aux répertoires de formes trouvées dans la nécropole thébaine, on peut constater que les formes dites en « fer à cheval » ont été découvertes majoritairement à El-Tarif dans les cimetières A et B par W. Petrie, le problème étant que nous ne savons pas plus spécifiquement quel type de céramique était associée à telle forme de plateaux. Di. Arnold pour l'institut archéologique allemand (DAI) a également découvert deux plateaux

207
à propos
des plateaux
d'offrandes

une étude à part entière sur le sujet. M. Solchaga propose une démarche différente, en déconstruisant ces tentatives de typologie et en étudiant chaque élément en détail (SOLCHAGA 2025).

¹ PETRIE 1909, p. 2-4, pl. XX, XXI.

² Il précise néanmoins que les plateaux de la pl. XX consistent en « Two smalls groups N2 and N3 are from the Nebunnef Temple » et que « The trays of XXI are the roughest forms known » (p. 4).

³ SEIDLMAYER 1990, p. 71.

⁴ PETRIE 1909, pl. XIV-XX.

⁵ PETRIE 1909, pl. XX, n. 599, pl. XXI 612, 614, 616, 622, 625-630.

⁶ PETRIE 1909, pl. XXI, n. 609-610, 617-621, 624, 631.

⁷ PETRIE 1909, pl. XX, n. 601, 602, 605, 608.

1:6

QURNEH. OFFERING TRAYS. XI DYNASTY.

XXI.

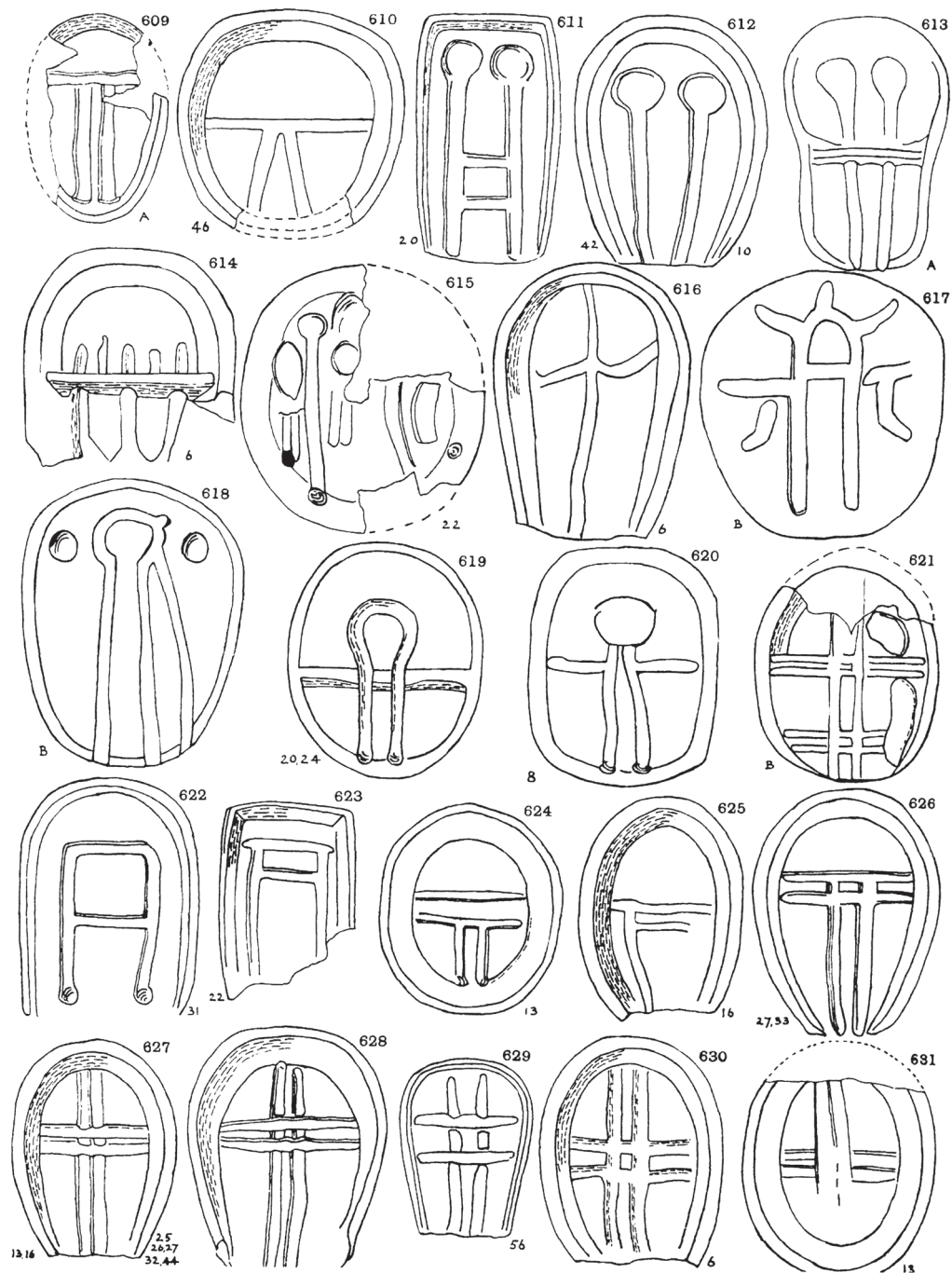
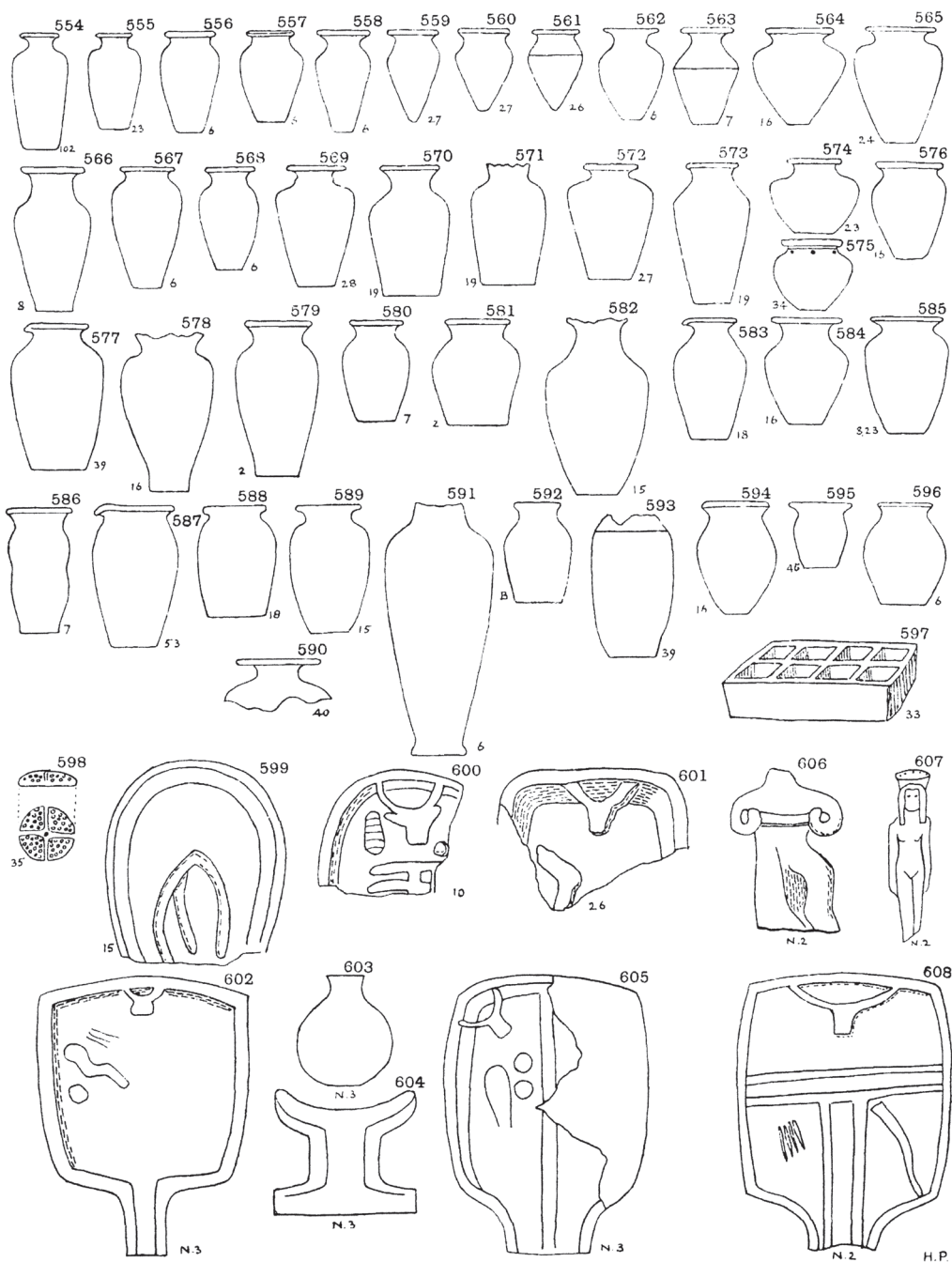


fig. 1 Plateaux d'offrandes de Gournah (Petrie 1909, pl. XXI).

à travers les yeux
du scribe

208

recueils de textes
dédiés à Éveline
Faivre-Martin



209

à propos
des plateaux
d'offrandes

fig. 2 Plateaux d'offrandes de Gournah (Petrie 1909, pl. xx).

de cette forme dans une double tombe proche du Saff el-Dawaba¹, et la céramique qui y était associée a été datée de la XI^e dynastie par Do. Arnold². Les plateaux de Deir el-Bahari ne sont pas mentionnés dans les fouilles de Naville mais sont présents sur les listes de distribution de l'EES. Il est juste précisé que les plateaux sont de grandes tailles et que c'est probablement dû à leur « contexte royal »³. Un plateau a également été découvert par Carter, dans une tombe rupestre (?) appelée « Numéro 16 » située au nord le long de la voie processionnelle du temple de Montouhotep II⁴. Les planches de la publication ne donnent qu'un échantillonnage de la céramique et aucune n'est associée à cette tombe. Quelques plateaux fragmentaires en forme dite de « fer à cheval » et à canaux figurent également dans le corpus des plateaux présents dans la nécropole sous le temple de millions d'années de Thoutmosis III⁵.

Les formes ovales avec canaux sont présentes en grande quantité à El-Tarif, provenant des fouilles de Petrie, mais également de celle d'Arnold pour le DA1⁶. Un plateau a été découvert à Dra Abou el-Naga et un autre au Ramesseum⁷. Cette forme semble associée à de la céramique de la transition entre la XI^e et la XII^e dynastie. Les formes ovales avec offrandes sont peu représentées et sont absentes du corpus d'El-Tarif mais présentes à Dra Abou el-Naga⁸, dans la nécropole sous le temple de millions d'années de Thoutmosis III⁹, ainsi que celle sous le temple de millions d'années de Thoutmosis IV¹⁰. À Deir el-Bahari ce type de plateaux a également été découvert par Winlock qui ne les mentionne pas dans ses rapports publiés mais ces objets appartiennent aux collections du Metropolitan Museum suite à un partage de fouilles¹¹. Ces deux plateaux proviennent du cimetière 100, qui se situe dans la partie de la nécropole située au nord du temple de Montouhotep II et qui semble dater de ce règne¹². Les formes rectangulaires sont présentes dans une tombe à Assasif¹³,

¹ ARNOLD (DI.) 1972, p. 27-31; p. 30, pl. xvIa : Table d'offrandes « Opferplatte »; p. 30, pl. xvIc : n. I 2120 & I 3749.

² ARNOLD (DO.) 1972, p. 33-46, pl. xvII-xx.

³ TOOLEY 1989, p. 269.

⁴ CARNARVON & CARTER 1912, p. 27-28, pl. xvIII, 3 (Tombe Nr. 16).

⁵ SECO ÁLVAREZ & NABÓN MARTINEZ 2023/2024, p. 95 (description), pl. xxxv : inv. 21327 et 21329.

⁶ ARNOLD (DI.) 1972, p. 26 : I 4348, pl. xIIb fragmentaire mais qui semble de forme ovale et I 1911+ 1930, pl. xIIc ovale avec des canaux.

⁷ POLZ ET AL. 1999, p. 374 ; PERROT 2018, p. 76.

⁸ LOPEZ GRANDE 2011, p. 581-583 ; BAHARONA MENDIETA 2018, p. 171-182.

⁹ SECO ÁLVAREZ ET AL. 2013, p. 393.

¹⁰ BRESCIANI 1980, p. 4-7.

¹¹ MMA 28.3.210 et 28.3.257.

¹² Voir PM I², p. 651-652.

¹³ GRAEFE 2007, 131-134.

à Deir el-Bahari¹, dans la nécropole sous le temple de millions d'années de Thoutmosis III², sous celui d'Amenhotep II³, de Ramses II⁴ et de Thoutmosis IV⁵. La céramique qui est associée date majoritairement de la transition entre la XI^e et la XII^e dynastie, et de la céramique pouvait être datée jusqu'au milieu de la XII^e dynastie est présente dans certains dépôts.

Raisonner en termes de datation absolue pour la céramique, particulièrement pour la nécropole thébaine où les tombes sont presque systématiquement réutilisées dès le Moyen Empire et dont le matériel souffre de lacunes documentaires est un exercice compliqué. Il est plus prudent de considérer que ce matériel nous apporte une tendance chronologique, notamment en notant la présence ou l'absence de certaines formes. Si l'on raisonne en datation relative, en tentant de comprendre quelle forme de plateaux est associée à quel type de céramique et de tombes, on peut en revanche constater que les formes en « fer à cheval », particulièrement représentées dans le corpus des tombes d'El-Tarif, qui sont les plus anciennes de la nécropole thébaine, sont probablement les plateaux les plus anciens ; et que les formes ovales pourraient apparaître un peu après, car elles sont présentes à la fois dans des tombes un peu plus récentes, mais également à El-Tarif. La quasi-absence d'offrandes modelées sur les plateaux d'El-Tarif tend également à prouver que c'est une deuxième phase d'évolution des plateaux, et que les formes rectangulaires apparaissent suite à cette innovation car ils en comportent systématiquement ensuite. Ma proposition serait que les plateaux en « fer à cheval » pourraient être avec les « bassins » les formes les plus anciennes, et que les exemplaires rectangulaires apparaissent comme un ultime développement de ces plateaux. Il semble également que les offrandes modelées soient présentes sur des plateaux qui pourraient être les plus récents, car davantage associés à de la céramique de la XII^e dynastie. Il est à noter que dans la nécropole proche d'Ermant, les plateaux adoptent une forme ronde avec des offrandes modelées absentes du corpus thébain malgré la proximité géographique de ces deux nécropoles⁶.

Si la décoration des plateaux n'est pas l'objet de cet article, il est toutefois important de noter la présence d'une décoration très particulière de certains plateaux de la nécropole de la XI^e dynastie découverte sous le temple de millions d'années de Thoutmosis III,⁷ ainsi que dans une tombe d'El Khokha

211
à propos
des plateaux
d'offrandes

¹ WINLOCK 1942, p. 54-55, 58-59 (« Tomb of Hesem ») ; ALLEN 2002, p. 3-6, pl. 4D.

² SECO ÁLVAREZ *ET AL.* 2013, p. 393.

³ CONSONNI & SESANA 2016, p. 109.

⁴ PERROT 2018, p. 75.

⁵ BRESCIANI 1980, p. 4-7.

⁶ MOND & MYERS 1940.

⁷ SECO ÁLVAREZ & BABÓN MARTINEZ 2023, p. 221-223, fig. 20, Nr. 15734.

fouillée par une mission hongroise¹. De forme dite « en fer à cheval », il semble que la décoration du contour du plateau a été effectuée à l'aide de « trous » qui pourraient être le résultat d'empreintes de doigts. Ce décor particulier n'est à notre connaissance pas présent dans les corpus d'autres nécropoles et pourrait être l'attestation d'une caractéristique régionale.

Les plateaux de la tombe APO.CN21 (fig. 3 et 4)

Au Ramesseum, la tombe APO.CN21 a été découverte fortuitement en 2007, lors des fouilles du cavalier de déblais qui recouvrait toujours la moitié nord de l'allée processionnelle ouest. C'est une tombe-corridor du Moyen Empire, située sous des structures de la Troisième Période intermédiaire et qui fait l'objet de fouilles depuis 2009². Le corridor était précédé d'une longue cour rectangulaire aujourd'hui partiellement fouillée et s'ouvrait à l'ouest sur une chambre rectangulaire, d'où part un puits qui donne accès à un caveau lui aussi rectangulaire, situé sous le corridor. Ce caveau accueillait les dépouilles de deux défunts³, un homme enterré vraisemblablement à la fin de la XI^e ou au tout début de la XII^e dynastie d'après la céramique et une femme, enterrée quelques années après, entre la fin de la XI^e et le milieu de la XII^e dynastie, au vu de la céramique et de la stratigraphie⁴. Cette tombe a été pillée et réutilisée à de nombreuses reprises, d'une période allant de la XIII^e dynastie à la Troisième Période intermédiaire. Elle a été également inondée à au moins deux reprises, la première inondation ayant eu lieu entre les inhumations des deux adultes découverts dans les caveaux, comme l'atteste une épaisse couche de boue retrouvée dans le caveau. Les traces d'inondations permettent aujourd'hui d'appréhender les schémas successifs d'occupation de la tombe. En 2018, nous avons découvert un dépôt de céramique à cinq mètres de l'entrée originelle de la tombe, dans le corridor. Il s'agit d'un petit espace construit avec deux assises de briques, creux, bâti directement sur le sol rocheux préalablement égalisé à la *mouna*, ce qui indique que cet ensemble remonte à l'époque de l'occupation initiale de la tombe. Les traces de la première inondation sont en outre visibles à mi-hauteur de la petite construction de briques crues, tandis que la deuxième a entièrement recouvert l'ensemble. Le fond de l'édicule a été recouvert

à travers les yeux
du scribe

212

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

¹ Information citée par SECO ÁLVAREZ & BABÓN MARTINEZ 2023, p. 221-223.

² Cette fouille se déroule sous la direction conjointe d'Hélène Guichard et Victoria Asensi Amoros, au sein de la mission de la MAFTO dirigée par Christian Leblanc, que j'ai rejoint en 2017 (voir PERROT 2018).

³ L'étude anthropologique des restes humains de la tombe APO.CN21 a été effectuée par André Macke en collaboration avec Michelle Frank.

⁴ Seule une inscription mentionnant un *(j)m(y)-r(3) pr 'nh* a été découverte sur une jarre datant de la fin de la XI^e-début de la XII^e dynastie. Ce titre d'intendant aurait pu être une réduction d'un titre plus important.



fig. 3 Dépôt de céramique du corridor de la tombe APO.CN21 © Photo H. Guichard.



fig. 4 Dépôt de céramique du corridor de la tombe APO.CN21 partiellement dégagé © Photo H. Guichard.

213
à propos
des plateaux
d'offrandes

de bouchons de jarres sur laquelle avait été organisé le dépôt, qui consiste en deux plateaux d'offrandes, un de forme ovale à canaux, le second de forme rectangulaire avec des petites offrandes modelées en trois dimensions, ainsi que des vases *hes*, des vases globulaires, des coupes et bols hémisphériques, trois braseros et un support de jarres aux quatre coins de l'édicule, qui ont été renversés par l'eau. C'est au total un assemblage céramique de 33 récipients complets ou partiellement complets qui ont été découverts. Dans le dépôt, la céramique peut être datée de la fin de la XI^e à la XIII^e dynastie.

Le plateau 2018.APO.037 a été découvert stratigraphiquement sous le plateau rectangulaire. Il est de forme ovale, il mesure 37,2 cm de longueur pour une largeur maximale extérieure de 29,8 cm. Deux canaux parallèles ont été sommairement creusés à la main. Deux autres canaux les complètent dans l'axe longitudinal et débouchent sur deux orifices percés dans la paroi et destinés à laisser l'eau s'écouler dans le cadre d'une libation (fig. 5).

Le plateau 2018.APO.013 est de forme rectangulaire aux coins arrondis et est muni, à l'avant, d'un bec destiné à l'écoulement de l'eau. Il mesure 44,8 cm de longueur pour 36 cm de largeur. Une tête de bovidé est modelée en trois dimensions à l'opposé du bec. Des offrandes alimentaires, également modelées, représentent un plat de côtes, deux pains ronds et un cuisseau de bovidé. Une rainure formant une boucle se divisant en deux canaux parallèles débouche sur le bec et permettait le ruissellement de la libation (fig. 6).

Si l'on suit le raisonnement que j'ai proposé pour la datation relative des plateaux, celui de forme ovale serait plus ancien que celui de forme rectangulaire, ce que reflète la stratigraphie du dépôt. L'un aurait pu être déposé pour le premier défunt, le deuxième pour le second. Au plus tôt à la XIII^e dynastie, des inhumations ont pris place autour de ce dépôt, ce qui logiquement condamne à ce moment l'entrée de la tombe. Une sépulture individuelle, vraisemblablement de la XVII^e dynastie a été en outre disposée en avant des inhumations collectives, directement à l'entrée de la tombe. Le niveau Moyen Empire révèle cependant un seuil de porte et une marche, et nous avons découvert un vase *hes* à cet endroit. Il n'est donc pas exclu qu'au Moyen Empire, le corridor puisse avoir été accessible après les funérailles comme quelques indices supplémentaires découverts dans d'autres tombes sur lesquels nous reviendrons pourraient le suggérer.

Contexte de découverte des plateaux thébains et fonctions dans le culte funéraire

À El-Tarif, le contexte archéologique des plateaux découverts par Petrie n'est pas documenté. En revanche, les fouilles d'Arnold dans la double tombe dite de « Abu Majit » situent la céramique juste avant la chambre qui accueillait le puits, chambre qui était visiblement fermée par un blocage de briques signalé par Arnold, qui constitue donc un espace potentiellement accessible



fig. 5 Plateau 2018.APO.037 © Photo H. Guichard.



fig. 6 Plateau 2018.APO.013 © Photo H. Guichard.

215
à propos
des plateaux
d'offrandes

aux vivants¹. À Dra Abou el-Naga, le plateau ovale découvert par J. Galán et ses équipes était situé devant l'entrée d'une petite tombe annexe à l'entrée d'une grande tombe corridor inachevée². Les équipes du DAI dirigé par D. Polz ont retrouvé un plateau parmi un dépôt rituel de céramique, au milieu du corridor de la tombe Saff Kv 95. Dans l'Assasif, H. Carter mentionne la découverte d'un plateau devant la porte d'une tombe rupestre³. Sous la TT 196, les équipes de Graefe ont identifié deux larges tombes à corridor connectées entre elles. Deux plateaux ont été découverts à l'entrée du corridor de la première tombe ainsi que dans une niche située au milieu de ce même corridor. Dans le corridor de l'autre tombe, ce sont des fragments dispersés qui ont été découverts à l'entrée et à différents endroits dans le corridor de cette tombe⁴. Les équipes de M. Seco Álvarez ont mis au jour deux plateaux à l'entrée du corridor d'une tombe de la fin XI^e ou début XII^e dynastie parmi un ensemble de 38 céramiques, datées de la XI^e à la XIII^e dynastie⁵. Un autre dépôt, dénommé « fin de corridor », a été découvert dans la même tombe⁶. Dans la nécropole sous le temple de millions d'années d'Amenhotep II, A. Consonni signale la présence d'un plateau parmi un dépôt céramique placé directement devant les deux chambres funéraires qui ne comportaient pas de caveaux⁷.

Dans la T79, les plateaux ont été découverts dans la cour précédant une tombe à corridor, mais le contexte est décrit par les fouilleurs comme étant « perturbé ».

Le contexte ancien de la nécropole, souvent pillée, dont les tombes ont été systématiquement réutilisées et leur plan modifié, complique la compréhension de ces contextes archéologiques. Cependant, on peut tirer de ce corpus quelques observations intéressantes :

— Les plateaux sont souvent découverts dans des tombes à corridor, donc de larges dimensions, qui appartenaient probablement à des hauts fonctionnaires, même si la documentation écrite est quasiment inexistante. Quand leur contexte de découverte est documenté, les plateaux sont placés dans la plupart des cas à l'entrée des corridors ou devant la tombe, donc à un endroit potentiellement accessible après les funérailles.

¹ ARNOLD & SETTGAST 1968, p. 27-30.

² GALÁN 2015, p. 332-33.

³ « At the doorway of this tomb a pottery pan offering like a “soul house” was found » (CARNARVON & CARTER 1912, p. 27-28).

⁴ GRAEFE 2007, p. 131-134.

⁵ SECO ÁLVAREZ *ET AL.* 2013, p. 393.

⁶ SECO ÁLVAREZ *ET AL.* 2013, fig. 13

⁷ CONSONNI & SESANA 2016 ; CONSONNI, QUIRINO & SESANA 2017.

— Les plateaux sont souvent présents parmi des assemblages rituels de céramique, nous l'avons dit, et dont la datation est parfois difficile à appréhender puisque des céramiques de différentes typologies sont regroupées ensemble. Le tout est souvent perturbé par des pillages ou des réutilisations successives. Dans le cas de APO.CN21, on ne peut affirmer que la tombe, et donc le corridor, étaient accessibles après les funérailles, mais les restes d'un jambage de porte découvert dans le corridor par H. Guichard et V. Asensi Amoros peuvent laisser penser que l'accès à la chambre d'où partait le puits qui menait au caveau était fermé à l'aide d'une porte. À cet endroit a également été découvert dans la stratigraphie du Moyen Empire un ensemble de petites coupelles. La tombe ayant été pillée dès le Moyen Empire, il est difficile de savoir si ces objets étaient en place ou ont été déplacés, mais cela pourrait signaler, comme dans la tombe à corridor située sous le temple de millions d'années de Thoutmosis III, la présence d'un dépôt à l'entrée et vers la fin du corridor, devant un blocage ou une porte qui condamnait l'accès au puits.

Les plateaux d'offrandes, support d'un culte familial privé et répété aux défunts

Dans une perspective cultuelle, nous souhaitons également rapprocher ces plateaux et leurs dépôts des deux jardins funéraires qui ont été découverts dans la cour de la tombe Saff de Djari à Assasif¹, et plus récemment à Dra Abou el-Naga², face à une tombe corridor du début de la XII^e dynastie, par la mission dirigée par J. Galán (fig. 7). Au sein du jardin de Dra Abou el-Naga, on peut en effet voir deux petites tables modelées, et la présence d'espèces d'arbres et de plantes toujours identifiables suppose une activité humaine, cultuelle et continue, dans ces cours, confirmée en outre par la découverte de vase *hes*³. Un petit édicule du même type que celui découvert dans la tombe APO.CN21 a aussi été découvert dans la large cour de la tombe TT 314 située sur les hauteurs de Deir el-Bahari. Là également, les restes d'un dépôt céramique y ont été découverts par la mission polonaise dirigée par P. Chudzic en 2016, attestant d'un culte dans la cour de la tombe⁴. Un dispositif similaire a été découvert dans la TT 313 par Winlock⁵. La fouille du niveau Moyen Empire de la cour de la tombe APO.CN21 au Ramesseum pourra peut-être permettre d'augmenter ce corpus.

217
à propos
des plateaux
d'offrandes

¹ WINLOCK 1942, p. 203-206 ; ROHRIG 1995, p. 262.

² GALÁN & GARCIA 2019, p. 4-8.

³ GALÁN & GARCIA 2019, p. 5. Sur la fonction de ce type de dépôt et des plateaux en forme de bassins et jardins voir LUNDIUS 2022, p. 225-228.

⁴ Voir CHUDZIC 2015, p. 243, fig. 6-7 ; CHUDZIK & CABAN 2017, p. 222-227, fig. 1-4.

⁵ WINLOCK 1923, p. 20 ; WINLOCK 1942, p. 68.



fig. 7 Jardin funéraire dans la cour de la tombe T T 11 à Dra Abou el-Naga © Photo A.-H. Perrot.

Il semble donc exister, à Thèbes, dès le Moyen Empire, une activité cultuelle centrée sur l'espace d'entrée ou les cours des tombes, à l'aide de dépôts de céramique mais aussi de jardins. La cour de la tombe de Dra Abou el-Naga, prouve, à mon sens, clairement leur association cultuelle par la présence des tables modelées au milieu du jardin funéraire.

À partir de ces éléments, nous souhaiterions proposer que ces plateaux, à Thèbes, aient pu être déposés dans le cadre d'un assemblage rituel pour un culte privé et familial aux défunts, et ces dépôts auraient pu faire l'objet de cultes répétés par les vivants après les funérailles¹. Nous rejoignons la conclusion très intéressante de M. Solchaga qui exprime l'idée que les plateaux soient un moyen de communication, qu'elle présente comme une sorte de « message personnel » entre les vivants et leurs morts². La diversité des formes typologiques et chronologiques de la céramique au sein de ces assemblages peut laisser également supposer que des récipients auraient pu être rajoutés lors de ces cultes funéraires privés, peut être par différentes générations. Ces plateaux ne sont donc, à mon sens, pas les témoignages de pratiques funéraires d'une catégorie pauvre de la population : les tombes dans lesquels les plateaux sont retrouvés sont pour certaines de grandes dimensions ; les tombes Saff et à corridor sont d'ailleurs associées aux élites thébaines de la Première Période intermédiaire et du début du Moyen Empire³. Dans le cas de la tombe APO.CN21, nous avons découvert des fragments de modèles, de papyrus, un scarabée en diorite qui était recouvert de feuille d'or, un coffret avec des perles qui donne l'aperçu d'un mobilier funéraire qui devait être conséquent et qui devait appartenir à un haut fonctionnaire thébain du Moyen Empire.

Si l'on considère que les plateaux peuvent, à Thèbes, être replacés dans la perspective d'un culte familial, il est tentant de les rapprocher des sources iconographiques des tombes thébaines du Nouvel Empire illustrant la « Belle fête de la Vallée ». Elles attestent de liturgies, de navigations processionnelles et d'un culte familial lors de ces fêtes à travers la nécropole thébaine dès le Moyen

- 1 Comme A. Kilian le propose pour les plateaux d'Assiout découverts en superstructure. Voir KILIAN 2016, p. 174. A. Tooley propose, au contraire, que la présence de ces plateaux assure un culte symbolique continu aux défunts par leur présence, ce qui dispenserait la famille de revenir déposer des offrandes après les funérailles (TOOLEY 1989, p. 302).
- 2 SOLCHAGA 2025, p. 194. D. Farout les voit également comme des sortes de « lettres aux morts » en trois dimensions (communication personnelle, avril 2024).
- 3 Cette observation avait également été effectuée par A. Tooley (1989, p. 299-300).

Empire¹. Les vestiges matériels de ces festivités sont eux, en revanche, beaucoup plus rares. Ces plateaux d'offrandes et ces assemblages céramiques pourraient en être un témoignage ■

bibliographie

ALBA GÓMEZ, LECHUGA IBÁÑEZ 20218

J. M. Alba Gómez, C. Lechuga Ibáñez, « Preliminary study on offering trays in Qubbet el-Hawa », dans M. Arranz Cárcamo, R. Sánchez Casado, A. Planelles Orozco, S. Alarcón Robledo, J. Ortiz García & P. Mora Riudavets (eds), *Current Research in Egyptology 2019. Proceedings of the Twentieth Annual Symposium, University of Alcalá, 17-21 June 2019*, Oxford, 2021, p. 23-38.

ALLEN 2002

J. Allen, *The Heqanakht Papyri*, MMAEE XXVII, New York, 2002.

ARNOLD & SETTGAST 1968

D. Arnold, J. Settgast, « Vierter Vorbericht über die vom Deutschen Archäologischen Institut Kairo im Asasif unternommenen Arbeiten (5. und 6. Kampagne) », *MDAIK* 23, 1968, p. 9-25.

ARNOLD (DI.) 1972

Di. Arnold, « Bericht über die vom Deutschen Archäologischen Institut Kairo im MnTw-Htp-Tempel und in El-Târif unternommenen Arbeiten », *MDAIK* 28, 1972, p. 13-31.

ARNOLD 1976

Di. Arnold, *Gräber des Alten und Mittleren Reiches in El-Tarif*, ArchVer 17, 1976.

ARNOLD 1979

Di. Arnold, *Der Tempel des Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari II. Die Wandreliefs des Sanktuars*, ArchVer 11, Wiesbaden, 1979.

¹ Notamment des scènes du temple funéraire de Montouhotep II : voir ARNOLD 1979, pl. 22-23. Au sujet des fêtes liturgiques liées à Amon et de ses origines, voir notamment ULLMANN 2007, p. 3-26. Au sujet de la « Belle fête de la Vallée » et ses origines, M. Bietak présente un des résumés les plus récents des sources disponibles dans BIETAK 2012, p. 135-164 ; sur le trajet des processions sur la rive Ouest, voir RUMMEL 2013, p. 207-232 ; WILLEMS 2020, p. 38-40.

ARNOLD (Do.) 1972

Do. Arnold, « Weiteres zur Keramik von el-Târif: Saff el-Dawâba 1970/71 », *MDAIK* 28, 1972, p. 33-46.

BARAHONA MENDIETA 2018

Z. BARAHONA MENDIETA, « 11th dynasty pottery below the courtyard of Djehuty (TT311) », *BCE* 28, 2018, p. 171-182.

BIETAK 2012

M. Bietak, « La Belle Fête de la Vallée : l'Asasif revisité », dans Ch. Zivie-Coche, I. GUERMEUR (éd.), « *Parcourir l'éternité* ». *Hommages à Jean Yoyotte*, vol. I, BEHE 156, Turnhout, 2012, p. 135-164.

BRESCIANI 1980

E. Bresciani, « L'attività archeologica dell'Università di Pisa in Egitto : 1977-1980 : Tebe (Gurna) : 1977-1980 », *EVO* III, 1980, p. 4-7.

CARNARVON & CARTER 1912

The Earl of Carnarvon, H. Carter, *Five Years' Explorations at Thebes. A record of work done 1907-1911*, Oxford, 1912.

CHUDZIC 2015

P. Chudzic, « The tombs of Asasif : Archaeological exploration in the 2013/2014 season », *PAM* XXIV/1, 2015, p. 239-246.

CHUDZIC & CABAN 2017

P. Chudzic, M. Caban, « Observations on the Architecture of the Tomb of Horhotep in Western Thebes », *EtudTrav* XXX, 2017, p. 222-227.

CONSONNI & SESANA 2016

A. Consonni, A. Sesana, « The pottery from a Middle Kingdom tomb at the Temple of Millions of years of Amenhotep II, Thebes », dans B. Bader, C. M. Knoblauch, E. C. Köhler (eds), *Vienna 2. Ancient Egyptian Ceramics in the 21st Century : Proceedings of the International Conference held at the University of Vienna, 14th-18th of May, 2012*, OLA 245, Leuven, 2016, p. 103-118.

CONSONNI, QUIRINO & SESANA 2017

A. Consonni, T. Quirino, A. Sesana, « Before and after the Temple : the Long-Lived Necropolis in the Area of the Temple of Millions of Years of Amenhotep II-Western Thebes », dans G. ROSATI, M. C. Guidotti (eds), *Proceedings of the XI International Congress of Egyptologists, Florence Egyptian Museum, Florence, 23-30 August 2015*, Archeopress Egyptology 19, Oxford, 2017, p. 112-119.

EDEL & SEYFRIED & VIELER 2008

E. Edel, K.-J. Seyfried, G. Vieler (eds), *Die Felsgräbernekropole der Qubbet el-Hawa bei Assuan. I. Abteilung : Architektur, Darstellungen, Texte, archäologischer Befund und Funde der Gräber* [QH24-QH209], Paderborn, 2008.

221

à propos
des plateaux
d'offrandes

EMERY 1979

W. B. Emery, *The fortress of Buhen. The Archeological Report*,
EES-ExcMem 49, Londres, 1979.

GALÁN 2015

J. Galán, « 11th Dynasty Burials below Djehuty's Courtyard (TT11)
in Dra Abu el-Naga », *BES* 19, 2015, p. 332-333.

GALÁN & GARCIA 2019

J. Galán, D. Garcia, « Twelve Dynasty Funerary Gardens in Thebes »,
EgArch 54, 2019, p. 4-8.

GRAEFE 2007

E. Graefe, *Die Doppelgrabanlage „M“ aus dem Mittleren Reich
unter TT 196 im Tal el-Asasif in Theben-West, AegMonast* 5,
Aachen, 2007.

GUIDOTTI 1985

M. C. Guidotti, « La ceramica della Tomba '79 a Gurna »,
Evo 8, 1985, p. 25-61.

HÖLZL 2002

R. Hölzl, Ägyptische Opfertafeln und Kultbecken. Eine Form-
und Funktionsanalyse für das Alte, Mittlere und Neue Reich, *HÄB* 45,
Hildesheim, 2002.

KILIAN 2012

A. Kilian, « Pottery Offering Trays: General Observations
and New Material from Asyut », dans J. Kahl, M. El-Khadragy,
U. Verhoeven, A. Kilian (eds), *Seven Seasons at Asyut. First Results
of the Egyptian-German Cooperation in Archaeological Fieldwork.
Proceedings of an International Conference at the University of Sohag,
10th-11th of October, 2009*, Wiesbaden, 2012, p. 105-118.

KILIAN 2016

A. Kilian, « Offering Trays », dans J. Kahl, N. Deppe, D. Goldsmith,
A. Kilian, C. Kitagawa, J. Moje, M. Zöller-Engelhardt (eds),
Asyut, Tomb III: Objets. Part 1, AsProj 3, Wiesbaden, 2016, p. 173-195.

LECHUGA IBÁÑEZ 2023-2024

C. Lechuga Ibáñez, « Pottery offering trays and soul houses:
establishing the difference », *BAEDE* 32-33, 2023-2024, p. 13-30.

LECLÈRE 2001

F. Leclère, « Les “maisons d'âmes” égyptiennes : une tentative de mise
au point », dans B. Müller (éd.), *Maquettes architecturales de l'Antiquité:
regards croisés (Proche-Orient, Égypte, Chypre, bassin égéen et Grèce,
du Néolithique à l'époque hellénistique). Actes du colloque de Strasbourg,
3-5 décembre 1998*, TCRPOG 17, Paris, 2001, p. 99-121.

LOPEZ GRANDE 2011

M. J. Lopez Grande, « Field notes on Dra Abu el-Naga on the First intermediate Period/Early Middle Kingdom Pottery », dans D. Aston, B. Bader, C. Gallorini, P. Nicholson, S. Buckingham (eds), *Under the Potter Tree. Studies on Ancient Egypt presented to Janine Bourriau on her 70th Birthday*, OLA 204, Leuven, 2011, p. 575-602.

LUNDIUS 2022

E. Lundius, « Processing Sites in the Funerary Landscape : Observations on Ancient Egyptian Offering Trays and ‘Soul House’ », dans G. Miniaci, W. Grajetzki (eds.), *The world of Middle Kingdom Egypt III*, MKS 12, Londres, 2022, p. 217-237.

MI 2020

F. Mi, « Ceramic offering trays in the Museo Egizio, Turin : establishing typologies and locating unprovenanced specimens », *RME* 4, 2020, p. 94-121.

MILLET 2008

M. Millet, *Installations antérieures au Nouvel Empire au sud-est du lac sacré du temple d'Amon de Karnak*, thèse de doctorat, université Paris IV Sorbonne, Paris, 2008 (non publiée).

MOND & MYERS 1940

R. Mond, O. H. Myers, *Temples of Armant. A preliminary survey*, EES-ExcMem 43, Londres, 1940.

NIWIŃSKI 1975

A. Niwiński, « Plateaux d’offrandes et “maisons d’âmes”. Genèse, évolution et fonction dans le culte des morts au temps de la XII^e dynastie », *EtudTrav* 8, 1975, p. 74-112.

PERROT 2018

A. H. Perrot, « Deux plateaux d’offrandes découverts dans la tombe APO.CN21 », *Memnonia* XXIX, 2018, p. 71-89, pl. X-XII.

PETRIE 1907

W. M. F. Petrie, *Gizeh and Rifeh*, BSAE 13, Londres, 1907.

PETRIE 1909

W. M. F. Petrie, *Qurneh*, BSAE 16, Londres, 1909.

POLZ ET AL. 1999

D. Polz, W. F. Gordon, A. Nerlich, A. Piccato, U. Rummel, A. Seiler, S. Voss, « Bericht über die 6., 7. und 8. Grabungskampagne in der Nekropole von Dra’Abu el-Naga/Theben-West », *MDAIK* 55, 1999, p. 343-410.

ROEHRIG 1995

C. H. Roehrig, « The early Middle Kingdom Cemeteries at Thebes and the Tomb of Djari » dans J. Assmann, E. Dziobek, H. Guksch, F. Kampp (eds), *Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung Internationales Symposium Heidelberg 9-13.6. 1993*, SAGA 12, 1995, p. 255-269.

RUMMEL 2007

U. Rummel (ed.), *Begegnung mit der Vergangenheit — 100 Jahre in Ägypten : Deutsches Archäologisches Institut Kairo 1907-2007. Katalog zur Sonderausstellung im Ägyptischen Museum in Kairo 10. November bis 15. Januar 2008*, Le Caire, 2007.

RUMMEL 2013

U. Rummel, « Gräber, Feste, Prozessionen : Der Ritualraum Theben-West in der Ramessidenzeit », dans G. NEUNERT, K. GABLER, A. VERBOVSEK (eds), *Nekropolen : Grab-Bild-Ritual*, MAJA 2, Ägypten 54, Wiesbaden 2013, p. 207-232.

SECO ÁLVAREZ & BABÓN MARTINEZ 2023

M. Seco Álvarez, J. Babón Martinez (eds), *A place of Worship and burial. The site of the temple of Millions of years of Thutmose III in Thebes*, Séville, 2023.

SECO ÁLVAREZ & BABÓN MARTINEZ 2023/2024

M. Seco Álvarez, J. Babón Martinez, « Offering Trays from the site of the Thutmoses III's Temple of Millions of years in Luxor », *Memnonia* XXXIII, 2023/2024, p. 93-97.

SECO ÁLVAREZ ET AL. 2012/2013

M. Seco Álvarez, A. Radwan, J. Martinez Babón, I. Nouredine, E. Wilson, A. Guio, E. Kamimura, A. Gamarra Campuzano, E. Mora Ruedas, M. A. Moreno Cifuentes, B. Bader, F. Pazos, F. Yasim Abd el Karim, E. el Nouby, F. Khairi Mohamed, « Second and Third Excavations Seasons of the Egyptian-Spanish Project at the Mortuary Temple of Thutmosis III at the West Bank of Luxor (2009 and 2010) », *ASAE* 86, 2012/2013, p. 329-395.

SEIDLMAYER 1990

S. J. Seidlmayer, *Gräberfelder aus dem Übergang vom Alten zum Mittleren Reich : Studien zur Archäologie der Ersten Zwischenzeit*, SAGA 1, Heidelberg, 1990.

SLATER 1974

A. R. Slater, *The Archaeology of Denderah in the First Intermediate Period*. PhD thesis, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1974.

SOLCHAGA 2025

M. Solchaga, *The Earthly Realm: 'Offering-Trays' as Material Traces of the Encounter Between the Living and the Dead in Egypt, Ca. 2200-1650 BC*, GHP Egyptology 38, 2025.

TOOLEY 1989

A. Tooley, *Middle Kingdom burial customs. A study of wooden models and related material; Vol I-II*, PhD thesis, University of Liverpool, 1989.

ULLMANN 2007

M. Ullmann, « Thebes: Origins of a Ritual Landscape », dans P. Dorman, B. M. Bryan (eds), *Occasional Proceedings of The Theban Workshop. Sacred Space and Sacred Function in Ancient Thebes*, SAOC 61, Chicago, 2007 p. 3-26.

WILLEMS 2020

H. Willems, « Dayr al-Barsha and Dayr al-Bahari: Two Rituals Landscapes in the Time of Mentuhotep II », dans Ch. Geisen (ed.), *Ritual landscape and performance. Proceedings of the international conference on Ritual landscape and performance, Yale University, September 23-24, 2016*, YES 13, 2020, p. 25-45.

WINLOCK 1923

H. E. Winlock, « The Museum's Excavations at Thebes », *BMAA* 18 (12), 1923, p. 11-39.

WINLOCK 1942

H. E. Winlock, *Excavations at Deir el Bahri: 1911-1931*, New York, 1942.

Plateaux en forme dite « de fer à cheval » tableau 1

nombre de plateaux découverts	nécropole	type de tombe	datation céramique	emplacement dans la tombe	bibliographie
15	El-Tarif, cimetière A et B (EES-Petrie)	tombes à superstructures	non mentionnée	non mentionné	PETRIE 1909, p. 2-4, pl. XX, XXI.
2	El-Tarif, tombe dite d'« Abu Majit » (DAI-Arnold)	double tombe à superstructure	XI ^e dynastie	Devant le blocage de briques de la chambre avec puits. Parmi un dépôt.	ARNOLD 1976, p. 23-24 ; Arnold (Di.) 1972, p. 29-30, pl. XVI a-b.
7 (fragments de grandes tailles)	Deir el-Bahari (liste de distribution EES « Royal context »)	non mentionné	non mentionnée	non mentionné	TOOLEY 1989, p. 269.
1	vallée de Deir el-Bahari (Carter/Carnarvon tombe 16)	tombe rupestre	non mentionnée	devant la porte de la tombe	CARNARVON & CARTER 1912, p. 27-28.
1	Temple de millions d'années de Thoutmosis III, tombe III (THI temple project/Seco Álvarez) ; tombe XIX	tombe rupestre	XI ^e -XII ^e dynastie	chambre funéraire	SECO ÁLVAREZ & BABÓN MARTINEZ 2023, p. 221-223, fig. 20, Nr. 15734.

à travers les yeux

du scribe

226

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

Plateaux de forme ovale avec canaux tableau 2

nombre de plateaux découverts	nécropole	type de tombe	datation céramique	emplacement dans la tombe	bibliographie
10	El-Tarif cimetière A et B (EES-Petrie)	non précisé	XI ^e -XII ^e dynastie (?)	non mentionné	PETRIE 1909
1	El-Tarif, Saff el-Dawaba, W4-1 (DAI-Arnold)	Saff	début XII ^e dynastie	puits/perturbé	ARNOLD 1972, p. 26, pl. XIIIb
1 (Nr. 71)	Dra Abou el-Naga Kv 95 (DAI-Polz)	Saff	fin XI ^e -début XII ^e dynastie	Devant le puits, au milieu du corridor, parmi un dépôt.	POLZ 1999, p. 374 ; RUMMEL 2007, cat. 18.
1 Nr. 2018.APO.037	Ramesseum- APO.CN21 (MAFTO/Leblanc)	corridor	fin XI ^e - XIII ^e dynastie	5 mètres à l'entrée du corridor, dans un dépôt construit.	Perrot 2018, p. 76, pl. XII B
2 Nr. 15735 Nr. 15733	Temple de millions d'années de Thoutmosis III, tombe III (TIII temple project/Seco Álvarez) tombe XIX	tombe rupestre	XI ^e -XII ^e dynastie	chambre funéraire	SECO ÁLVAREZ, BABÓN MARTINEZ 2023, p. 221-223, fig. 20.

Plateaux de forme ovale avec canaux et offrandes tableau 3

nombre de plateaux découverts	nécropole	type de tombe	datation céramique	emplacement dans la tombe	bibliographie
I 8C-D77-1	Dra Abou el-Naga, tombe annexe d'Iqer (Djehuty project/Galan)	tombe annexe à une tombe corridor inachevée	XI ^e dynastie (unique jarre globulaire en marne)	devant le blocage de la tombe	LOPEZ GRANDE 2011, p. 581-583.
I No. 1202	Dra Abou el-Naga, cour TT 11 (Djehuty project/Galan)	tombe annexe à une tombe corridor inachevée	XI ^e dynastie	perturbé, parmi un dépôt	BAHARONA MENDIETA 2018.
I MMA 28.3.257	Deir el-Bahari, tombe MMA 105 (MET-Winlock)	non mentionné	XI ^e dynastie-règne de Montouhotep II (datation du musée)	non mentionné	—
I MMA 28.3.210	Deir el-Bahari, tombe MMA 101 (MET-Winlock)	non mentionné	XI ^e dynastie-règne de Montouhotep II (datation du musée)	non mentionné	—
I	Temple de millions d'années de Thoutmosis III, tombe III (TIII temple project/Seco Álvarez)	corridor	Fin XI ^e -XIII ^e dynastie	entrée du corridor parmi un dépôt	SECO ÁLVAREZ ET AL. 2012/2013, p. 393, fig. 35.
I	Temple de millions d'années de Thoutmosis IV T79 (université de Pise/Bresciani)	corridor	Fin XI ^e -XII ^e dynastie (GUIDOTTI 1985, p. 25-61)	non mentionné	BRESCIANI 1980, p. 4-7, fig. 3.

à travers les yeux

du scribe

228

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

Plateaux de forme rectangulaire tableau 4

nombre de plateaux découverts	nécropole	type de tombe	datation céramique	emplacement dans la tombe	bibliographie
2	Assasif double tombe M (Fouilles dirigés par E. Graefe)	corridor	XI ^e -XIII ^e dynastie	1. entrée du corridor 1 2. niche au milieu du corridor 1 3. petits fragments dispersés dans le corridor 2, dans la niche du corridor 2 et dans le puits / contexte perturbé	GRAEFE 2007, p. 131-134.
1	Temple de millions d'années de Thoutmosis III, tombe III (TIII temple project/ Seco Álvarez)	corridor	fin XI ^e - XIII ^e dynastie	entrée du corridor	SECO ÁLVAREZ <i>ET AL.</i> 2012/2013, p. 393, fig. 35.
1	Temple de millions d'années d'Amenhotep II A17 (AII Project) / Sesana	corridor avec deux chambres funéraires, sépultures multiples	début Moyen Empire	Parmi un dépôt, face à l'entrée des deux chambres funéraires	CONSONNI & SESANA 2016, p. 109, fig.
1	Temple de millions d'années d'Amenhotep II D21 (AII Project/ Sesana)	corridor avec deux chambres funéraires	début Moyen Empire	contexte recouvert et perturbé par les époques postérieures	CONSONNI, QUIRINO & SESANA 2017, p. 112.
1 Nr. 2018.APO.013	Ramesseum, APO.CN21 (MAFTO/Leblanc)	corridor	fin XI ^e - XIII ^e dynastie	5 mètres à l'entrée du corridor, dans un dépôt construit.	PERROT 2018, p. 75, pl. XII A.
2	tombe de Mesch (MMA 516, Tombe subsidaire de la TT 315) (MET-Winlock)	tombe subsidiaire à petit corridor	Céramique non documentée, datation estimée de la tombe au début de la XII ^e dynastie.	antichambre du corridor	ALLEN 2002, p. 3-6, pl. 4.D.
3	Temple de millions d'années de Thoutmosis IV, T79 (université de Pise/ Bresciani)	corridor	fin XI ^e - XII ^e dynastie (GUIDOTTI 1985, p. 25-61)	cour ? perturbé	BRESCIANI 1980, p. 4-7, fig. 3.

considérer, interpréter, analyser

Chabas, Mariette

Thomas Lebée

et la question

musée du Louvre, Paris

de l'« âge de pierre »

égyptien

La célébration du souvenir de M^{me} Faivre est une occasion bienvenue de rendre hommage au sens critique et à la saine rigueur qu'elle a inculqués à des générations d'étudiants. L'histoire de la Préhistoire égyptienne, qui avait sa prédilection, offre à cet égard un dossier intéressant. À partir de 1869, les premiers travaux à tenter d'aborder les origines de la civilisation nilotique, avant même l'apparition des textes ou les événements dont ils gardent le souvenir, ont abouti à une impasse. Œuvres de savants qui n'avaient pas d'expertise dans l'étude de l'Égypte pharaonique, ils ont suscité des débats dans la communauté scientifique sans réussir à franchir l'écueil de la recevabilité des preuves : l'absence de stratigraphie fiable disqualifiait ces tentatives aux yeux de la communauté égyptologique.

Deux figures de l'égyptologie permettent de creuser davantage l'affaire : François Chabas (1817-1882) et Auguste Mariette (1821-1881), tous deux en relation épistolaire, et chacun dans une position bien différente. Le premier étudiait principalement les textes pharaoniques, mais s'intéressait aussi aux progrès de l'archéologie préhistorique en Bourgogne ; le second embrassait toute la civilisation égyptienne en tant que directeur du service des antiquités de l'Égypte, et basait résolument ses travaux sur les données de terrain. Leurs échanges permettent de comprendre l'apparent dédain des égyptologues pour les premières investigations menées autour des silex taillés de la vallée du Nil.

Cet épisode, en dépit de son absence de résultats immédiats, est documenté par de multiples sources et offre de précieux éléments pour comprendre comment les acteurs du débat érudit de l'époque concevaient la construction du raisonnement. Leurs prises de position publiques, et peut-être plus encore leurs échanges privés, reflètent l'évolution de la méthode dans l'analyse des sources et la prise en considération croissante de la culture matérielle afin de compléter les informations portées par les textes, parfois même y suppléer. Il n'est pas sans intérêt de s'appesantir sur les modalités de la discussion et les réflexions successives des protagonistes, révélatrices des enjeux de ce moment fondateur dans l'élaboration de la méthodologie de nos disciplines.

233
Chabas,
Mariette
et l'«âge
de pierre»
égyptien

L'événement déclencheur

L'ancienneté insondable de l'Égypte ancienne était déjà un cliché dans l'Antiquité, repris notamment par Hérodote, puis par les historiens modernes. Cette idée perdurait au XIX^e siècle, évoquée avec emphase dans un ouvrage du XVIII^e siècle réédité en 1846 : « Il n'y a point dans toute l'antiquité d'histoire plus obscure ni plus incertaine que celle des premiers rois d'Égypte. Cette nation fastueuse et follement entêtée de son antiquité et de sa noblesse, trouvait qu'il était beau de se perdre dans un abîme infini de siècles, qui semblait l'approcher

de l'éternité. Si on l'en croit, les dieux d'abord, ensuite les demi-dieux ou héros, la gouvernèrent successivement pendant l'espace de plus de vingt mille ans. On sent assez combien cette prétention est vaine et fabuleuse.¹ »

Ce lieu commun et les difficultés considérables à dater les témoignages du passé semblent avoir découragé initialement une enquête plus approfondie sur le sujet des origines de l'Égypte pharaonique. L'histoire ancienne s'accommodait ainsi d'une civilisation déjà formée et mature, difficile à concilier avec un modèle évolutionniste et le paradigme habituel d'une progression technique graduelle illustré par les âges de la pierre puis des métaux. Mariette lui-même, dans l'introduction historique destinée aux visiteurs du pavillon égyptien de l'Exposition universelle de 1867, ignore pudiquement ce qui pouvait précéder l'écriture et l'État, définissant la première période de « l'histoire générale de l'Égypte, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours » comme « celle pendant laquelle l'Égypte possède sans interruption la religion, l'écriture, la langue dont l'ensemble constitue cette civilisation qui a laissé de si nombreux vestiges sur les deux rives du Nil. Elle commence à l'origine de la monarchie². » À cette époque, l'interprétation des vestiges pharaoniques eux-mêmes était encore balbutiante, et la chronologie bien conjecturale (Mariette situait ainsi la IV^e dynastie autour de 4000 ans avant notre ère)³. Les périodes les plus anciennes de la civilisation égyptienne étaient alors surtout appréhendées par le biais d'hypothétiques survivances qualifiées de primitives, plutôt que par le truchement de l'étude directe de la culture matérielle.

Ces habitudes de pensée furent secouées en 1869 par une brève salve de publications fondées sur l'analyse de silex taillés découverts en Égypte. Ces travaux émanaient, pour certains, d'Adrien Arcelin (1838-1904)⁴, initié à la géologie et à l'archéologie ; les autres étaient l'œuvre d'Ernest-Théodore Hamy (1848-1902) et François Lenormant (1837-1883)⁵, deux lettrés faisant le voyage d'Orient. Devant ces travaux, la communauté égyptologique a montré beaucoup de réticence, et les recherches dans cette direction n'ont finalement repris que vingt ans plus tard grâce à de nouvelles tentatives. Ce moment fondateur pour l'historiographie de la Préhistoire égyptienne a été rappelé en détail par Yann Tristant dans *Archéo-Nil*⁶ ; nous aimerions compléter l'analyse de cet épisode en nous attachant aux réactions suscitées par l'hypothèse des témoins

1 ROLLIN 1846.

2 MARIETTE 1867, p. 9.

3 MARIETTE 1864. Ce texte est repris jusqu'à la 5^e édition (1874).

4 ARCELIN 1869a, 1869b, 1870.

5 HAMY 1869a, 1869b, 1870 ; HAMY & LENORMANT 1869a, 1869b.

6 TRISTANT 2007.

de la Préhistoire égyptienne chez Chabas et Mariette, afin de comprendre leurs réactions et l'impression de silence dédaigneux qui répondit aux propositions d'Arcelin, Hamy et Lenormant.

Les protagonistes

Mariette et Chabas ont en effet tous deux réagi publiquement à la question de l'« âge de pierre » égyptien, chacun avec une position plutôt sceptique vis-à-vis des publications qui le reconnaissaient dans des silex taillés. Une enquête dans les archives de diverses institutions permet en outre d'obtenir un aperçu des coulisses de ce débat, dont les acteurs échangeaient, régulièrement ou non, de manière informelle. Leur correspondance aborde le sujet, éclaire leur attitude et révèle leurs hésitations avant de prendre position publiquement. Alors qu'ils s'écrivaient l'un à l'autre, chacun d'eux a par ailleurs, on le verra, échangé avec Arcelin ou Hamy.

Auguste Mariette

Mariette est une figure majeure de l'histoire de l'égyptologie¹. Autodidacte, il entra en 1848 à la conservation des antiquités égyptiennes du musée du Louvre ; la découverte et les fouilles aventureuses du Sérapéum de Memphis (1850-1854) changèrent sa vie et en firent un homme de terrain. Il fut appelé au service du vice-roi d'Égypte en 1858 et fonda le service de conservation des antiquités de l'Égypte et le musée du Caire. Il voua le reste de sa vie à l'exploration, la publicité et la protection des richesses archéologiques du pays. Il introduisit notamment dans l'usage les termes « *mastaba* » et « *serdab* ». Mariette consacra beaucoup d'énergie à la publication des sites qu'il avait mis au jour, mais se tint à l'écart des discussions philologiques et religieuses. En dépit de cette timidité scientifique, il se trouvait, par ses responsabilités administratives uniques et son activité de terrain, au cœur de l'égyptologie alors en plein développement.

Mariette aborda la question des silex égyptiens en 1870 devant l'Institut égyptien, qui avait débattu des publications d'Arcelin, Hamy et Lenormant. Il prit l'initiative d'ajouter aux travaux qu'il menait sur le terrain la recherche de matériaux supplémentaires². Fondant son opinion sur le contexte stratigraphique des silex utilisés comme preuve et leur absence de patine, il jugeait

235
Chabas,
Mariette
et l'« âge
de pierre »
égyptien

¹ DAVID 1997 ; PODVIN & DEVAUCHELLE 2025.

² [ANONYME] 1869-1871, p. 57 : « [Mariette] va commencer à Thèbes une étude qui sort de la voie habituelle de l'archéologie égyptienne, l'étude des silex taillés. La question particulière que présente à cet égard l'Égypte est loin d'être résolue. On a proclamé l'hiver dernier que l'on venait de retrouver l'âge de la pierre en Égypte ; mais après examen des faits, il faut reconnaître qu'on n'a pas même fait encore le premier pas dans cette voie. »

François Chabas

la question insuffisamment avancée. Reconnaisant toutefois qu'Arcelin avait traité de l'ancienneté des couches où affleuraient les silex, il estimait qu'il n'arrivait pas à une résolution complète ; il déclara que cette question serait tranchée plutôt par la géologie que par l'archéologie¹.

Il poursuivit cette question quelques mois plus tard devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres, pendant le siège de Paris, lors de la séance du 4 novembre 1870². Il y adopta une attitude similaire. Les conclusions de sa démonstration sont les suivantes : « 1° Tous les monuments, supposés de l'âge de pierre, qu'on a recueillis jusqu'à présent en Égypte, sont des monuments de date historique, et ne prouvent par conséquent rien quant à la question de savoir s'il n'y eut jamais en Égypte un âge de pierre. 2° Pour trouver les preuves de l'existence de l'âge de pierre en Égypte, il faut de nouvelles fouilles exécutées dans des conditions telles, que les monuments découverts soient évidemment de travail humain, en même temps qu'ils sont datés géologiquement d'une époque antérieure à toute histoire connue³. » Plus qu'une question de principe, c'est en effet surtout la fiabilité des données utilisées par les promoteurs de la Préhistoire égyptienne qui laissaient Mariette dubitatif ; il cherchait à s'assurer de disposer de matériaux solidement documentés avant de traiter la question. Il ne présenta cependant pas de travaux plus poussés dans cette direction par la suite.

Chabas, quant à lui, intervint légèrement plus tard dans ce débat qui disparaissait progressivement de l'attention des égyptologues. Son profil était bien différent de celui de Mariette, même s'il le rejoignait dans une certaine marginalisation vis-à-vis des cercles académiques parisiens et du caractère autodidacte de ses premiers travaux⁴.

Chabas n'était pas savant de profession, mais avait embrassé une carrière de négociant en vin, établi à Chalon-sur-Saône. Il s'était illustré dès le début des années 1850 par ses publications philologiques. Il s'intéressait par ailleurs aux recherches sur la Préhistoire de sa région, se trouvant à proximité de sites fameux comme Solutré, où travaillait Arcelin ; il était aussi investi dans les sociétés savantes locales. Il aborda la question des silex à l'occasion d'une vaste synthèse, *Études sur l'Antiquité historique d'après les sources égyptiennes et les monuments réputés préhistoriques*⁵. Le titre même de cet ouvrage exprime

1 [ANONYME] 1869-1871, p. 60.

2 MARIETTE 1870 (sans détail du contenu de l'intervention). Le texte a été publié à titre posthume ; MARIETTE 1886. Le texte lu par Mariette à l'Institut est conservé parmi ses manuscrits à la Bibliothèque nationale de France, NAF 20176, f^{os} 200-209.

3 MARIETTE, 1886, p. 140.

4 CHABAS & VIREY 1899 ; MÈRE 2003.

5 CHABAS 1873.

ses réserves sur la question. Du reste, comme chez Mariette, ses scrupules, quoique fermes, se fondent surtout sur la qualité de la démonstration plutôt que sur l'idée même d'une période formatrice de la civilisation égyptienne encore inconnue¹. Son livre est cependant une somme qui embrasse de multiples domaines, comme les attestations datées de diverses espèces animales. Chabas y cite Mariette une cinquantaine de fois, et notamment lorsqu'il évoque les silex égyptiens, qu'il illustre au moyen de photos reçues de Mariette avec les détails disponibles sur la provenance et la datation des objets concernés².

L'apport de la correspondance

La correspondance s'impose comme une source de choix pour analyser plus précisément les réactions de Mariette et Chabas ainsi que leurs échanges. Ces deux figures de l'égyptologie de leur temps s'étant trouvées géographiquement éloignées de la plupart de leurs pairs, c'est par échanges épistolaires qu'ils ont complété et partagé leur réflexion. Si l'on ne conserva pas de fonds de correspondance pour Mariette³, les papiers de Chabas forment une ressource précieuse pour suivre l'élaboration de ses travaux. Environ 3000 lettres ont en effet été classées et reliées par ses propres soins, de manière à lui constituer des registres de référence. Cette riche documentation a été donnée à l'Institut de France en 1915⁴ par la fille de Chabas, sur l'instigation de Gaston Maspero, qui y avait eu recours pour éditer un recueil de ses travaux⁵. Chabas y avait même intégré des copies ou des résumés des lettres qu'il envoyait en retour. C'est dire la valeur de ces recueils, dont l'analyse, même à un niveau superficiel⁶, permet d'observer la fréquence et la diversité des échanges épistolaires de Chabas.

237
Chabas,
Mariette
et l'«âge
de pierre»
égyptien

¹ Chabas semble adopter une attitude similaire vis-à-vis de l'évolutionnisme darwinien, sans masquer ses réticences conservatrices, ni toutefois en disqualifier la théorie : « quand l'homme-animal se montrera, je saurai bien le reconnaître, et je n'hésiterai jamais à me courber devant les faits démontrés. Mais je l'avoue, c'est là une conception qui répugne à ma nature ; aussi longtemps que ceux qui la mettent en avant ne me la montreront qu'à l'état d'abstraction et de théorie, je la considérerai comme une étrange aberration » (CHABAS 1873, p. 5).

² CHABAS 1873, p. 342-343.

³ MARIETTE 2020.

⁴ Ces lettres sont conservées à la bibliothèque de l'Institut de France sous la cote ms. 2572-2588, en volumes rassemblant les lettres par tranches annuelles puis par ordre chronologique, dotés d'index thématiques et lexicographiques.

⁵ CHABAS 1899.

⁶ LEBÉE 2020.

Avant même d'aborder sa correspondance avec Mariette, notons que Chabas était en relation directe avec Arcelin, et échangeait lettres et visites avec lui depuis 1869. Les silex sont ponctuellement évoqués dans ces courriers, sans donner lieu cependant à une discussion très développée : Arcelin annonçait ses conclusions sans les détailler, tout en s'avouant profane en égyptologie, alors que Chabas l'incitait à la prudence, le mettant en garde contre toute généralisation abusive. Il disqualifiait pratiquement tout travail qui ne s'appuierait pas sur les textes, en dépit de l'impasse où conduirait cette précaution pour les époques préhistoriques : « Les recherches qui concernent ce pays de mes prédilections, lorsqu'elles procèdent uniquement par le mode d'investigation obligé partout ailleurs, ne donnent de résultats concluants qu'à la condition de s'accorder avec les données des monuments épigraphiques. Ceux-ci remontent à une antiquité *certaine*, notablement antérieure aux époques préhistoriques dans beaucoup de contrées. Mais l'inventaire de ces monuments est loin d'être fait, et, d'ailleurs, le sol d'Égypte recèle encore bien des surprises. Nous possédons des centaines de mille monuments de l'antiquité historique de l'Égypte dont le plus grand nombre n'est encore ni classé ni expliqué. Il faut compter avec cet approvisionnement énorme de matériaux, et se garder des théories à [*sic*] priori qu'un fait brutal peut démentir subitement. Ma spécialité est un peu limitée à l'étude serrée de la langue ; c'est la seule clef qui puisse ouvrir les portes de la science sérieuse.¹ » Leurs échanges semblent toutefois s'être rapidement chargés d'incompréhensions réciproques et de tensions à l'origine peu claires, dès juin 1869² ; cela peut avoir joué un rôle dans l'appréciation du travail d'Arcelin par Chabas, qui s'est d'ailleurs trouvé fermement opposé à lui et à Mortillet quelques années plus tard dans les débats préhistoriens.

De son côté, Mariette avait évoqué la question à l'un de ses proches, le géographe Ernest Desjardins : « Je vais intervenir dans l'affaire des silex trouvés en Égypte par Lenormant et Hamy. Je ne nie pas la découverte. Mais ces monuments sont des monuments de pierre, et non pas des monuments de l'âge de pierre, ce qui est bien différent. L'âge de pierre n'a pas été trouvé

1 Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2580, p. 326-329 (copie par Chabas de sa lettre à Arcelin, 2 juin 1869). Les échanges épistolaires conservés entre Arcelin (A) et Chabas (C) se concentrent dans l'année 1869 et le ms. 2580 comme suit : A → C, 28 mai, p. 296-299 ; C → A, 31 mai, p. 300-305 ; A → C, 1^{er} juin, p. 310-317 ; C → A, 2 juin, p. 326-329 ; C → A, 7 juin, p. 338-341 ; A → C, 9 juin, p. 342-345 ; C → A, 11 juin, p. 347-350. Les lettres postérieures au 2 juin ne mentionnent pas la question des silex.

2 Dès 1869, les lettres entre Chabas et Arcelin laissent deviner des difficultés de communication suite à une promenade des deux hommes à Solutré en juin. L'hostilité latente qui règne dès lors entre eux est confirmée par la lettre d'Arcelin à Mortillet citée par DEFRANCE-JUBLOT 2022.

en Égypte et les silex en question peuvent remonter à toutes les époques depuis la XI^e dynastie jusqu'à la fin du XVII^e siècle de notre ère. Pour moi je me charge d'enfermer la question dans des limites purement historiques et de faire au musée de Boulaq une vitrine de silex, pierres polies, grattoirs, et ainsi de suite, rien qu'avec des monuments trouvés sur des momies. Cela prouve que, si, il y a 50,000 ans on se trouvait des silex pour s'en faire des couteaux, on s'en trouvait aussi aussi [*sic*], il y a 5,000 ans, sous les dynasties pharaoniques. Bref, encore une fois, je ne nie pas la découverte, mais je nie les conclusions qu'on en tire. Les monuments sont historiques, non préhistoriques, et je le prouve matériellement par l'examen des faits. Tout cela entre nous.¹ » Là aussi, les réserves sont méthodologiques.

Comment Mariette s'est-il entretenu de cette question avec Chabas ? Les deux hommes, intéressés à la question par leurs centres d'intérêt respectifs, étaient en communication directe, bien qu'irrégulière, depuis 1857², et sortaient en 1870 d'une brouille qui avait duré des années³. Nous n'avons cependant pas trace de leurs échanges autour des silex avant août 1871⁴. Voici en tout cas comment Mariette introduit le sujet à ce moment-là : « Je suis enchanté que vous vous occupiez de la question des monuments dits préhistoriques en Égypte⁵ car j'espère que vous apporterez à l'élucidation de cette question votre perspicacité habituelle. Pour moi ma manière de voir est celle-ci. Si vous vous occupez de la période préhistorique par ce qu'en disent les textes hiéroglyphiques, je n'ai pas à intervenir. En ce point vous savez beaucoup mieux que moi ce qu'il y a à dire. Mais si vous étudiez la question au moyen des monuments contemporains découverts en Égypte, alors je vous demanderai à dire mon avis. Je considère en effet que jusqu'ici la question a été mal posée. On ramasse sur le sol un silex taillé ; il a la forme d'une pointe de lance, d'un couteau, d'un grattoir, d'une scie, etc., et vite on s'écrie qu'on a découvert l'âge de pierre en Égypte. Mais ce n'est pas ainsi qu'on doit considérer ces monuments. L'âge de pierre vit en effet encore en Égypte. Il y a vécu sous les Ramsès,

239
Chabas,
Mariette
et l'«âge
de pierre»
égyptien

¹ MARIETTE 2020 (Bibliothèque nationale de France, NAF 11669, f° 78 : le 18 mars 1870, à Desjardins).

² MARIETTE 2020.

³ CHABAS & VIREY 1899, p. CVII ; MASPERO 1904, p. CL, CLXXV ; DAVID 1997, p. 161.

⁴ Depuis que la question avait été soulevée sur la scène égyptologique, ils avaient déjà échangé plusieurs lettres qui n'abordaient pas la question : leurs échanges ne sont pas connus dans leur intégralité, mais Chabas avait envoyé au moins deux lettres à Mariette, les 10 mai et 14 juillet 1870 (MARIETTE 2020 : bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2581, p. 224-226 et 387-390), en réponse explicite à au moins une des siennes, envoyée le 23 juin.

⁵ Chabas ne semble pas s'être publiquement prononcé sur le sujet, et cette remarque se réfère sans doute à une lettre non conservée.

sous les Grecs, sous les Pharaons, et c'est un point qu'on ne peut visiter les ruines d'une ville égyptienne, sans trouver plus ou moins loin aux alentours ce qu'on appelle un atelier préhistorique, c'est-à-dire un endroit où les habitants de ces villes venaient s'approvisionner des silex dont on se servait encore alors abondamment. La question est donc là. Les silex qu'on trouve en Égypte sont tous jusqu'à présent ou modernes, ou contemporains de périodes historiques très-connues. J'ai trouvé des silex sur des momies de la XI^e dynastie, de la XVIII^e, de la XIX^e, de la XXVI^e, surtout sur des momies d'époque grecque, et en vérité rien ne distingue ces silex de ceux qu'on classe dans les Musées comme des témoins de l'homme primitif. Telle est la question et je le résume en deux mots : pour que je me range à l'opinion de ceux qui disent que l'âge de pierre est trouvé en Égypte, il faut qu'on me montre un silex taillé auquel sa date est donnée géologiquement par les circonstances et sa découverte dans le sein d'un terrain géologique connu. Mais tant qu'on me montrera des silex mygdaloïdes, lancéolés, des grattoirs, des perçoirs, des percuteurs, tout simplement ramassés sur le sol, je dirai toujours que ces monuments sont des produits de la civilisation pharaonique, et qu'à la rigueur ils peuvent même être modernes puisqu'au Fayoum nous avons vu des barbiers raser la tête de leurs patients tout simplement avec des silex.

Du reste je vous envoie en communication un Mémoire que j'ai lu il y a bientôt un an devant l'Académie des Inscriptions et qui n'a pas été imprimé¹. L'opinion que j'y émets n'a pas varié. Au contraire, depuis ce temps, mon attention s'est de plus en plus portée sur les silex qu'on découvre dans nos fouilles et j'en ai fait une collection qui prend sa place toute naturelle dans chacune des dynasties auxquelles les monuments qui la composent appartiennent. C'est vous dire qu'aucun silex géologique n'a encore été découvert, et que tous ceux que nous avons ont leur date historique². »

Le texte de la réponse de Chabas n'est pas connu, mais il partageait l'opinion de Mariette, puisque la minute de sa lettre en retour enregistre simplement : « Analogie de nos vues sur l'âge de pierre.³ » Mariette revient à ce sujet dans sa lettre suivante, plusieurs mois plus tard : « M^r Vassalli m'a montré la lettre que [avez] vous écrite. Je réunis en ce moment tous les objets qui concernent la question dont vous l'entretenez et j'en fais faire des photographies que je vous enverrai aussitôt qu'elles me seront remises. En ce moment j'ai sous la main des silex ouvrés provenant de quatre stations, une près d'Esneh (très-ancienne), une près de Bab-el-Molouk [la Vallée des Rois], une près

¹ MARIETTE 1886.

² MARIETTE 2020 (bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2582, p. 846-849 : le 30 août 1871, à Chabas).

³ Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2582, p. 853-854 (mot écrit par Chabas en 1871).

d'Abydos, une près de Memphis. Mon attention n'a été attirée que tard sur les instruments de pierre trouvés dans les tombes, et la collection est, de ce côté, relativement pauvre. Vous en jugerez bientôt.¹»

Il continue dans sa lettre suivante, quelques semaines plus tard :
« Selon la promesse que je vous ai faite, je vous envoie deux planches photographiques² représentant des monuments choisis parmi les objets de pierre travaillés que possède le Musée. Les seuls endroits que j'aie pu inscrire jusqu'à présent dans notre catalogue sont Bab-el-Molouk, Gizeh, Esneh et Héliouan. J'ajoute une 5^e série comprenant des objets trouvés dans les nécropoles.

En tête de la première planche sont les monuments recueillis à Bab-el-Molouk. J'y joins une agate percée et deux coquillages. Les agates percées et les coquillages se trouvent très-fréquemment dans les tombeaux comme collier de momies, particulièrement à l'époque grecque. Je ne sais par quel hasard les trois échantillons que nous avons ici ont été transportés au sommet du plateau de Bab-el-Molouk où je les ai ramassés cet hiver. En tous [rature] cas cela ne prouve pas que les silex avec lesquels ils étaient confondus soient bien vieux. Les silex de Bab-el-Molouk n'ont aucune patine. Seulement, depuis qu'ils sont au Musée, ils se sont mis à *suer* et aujourd'hui ils sont recouverts d'un enduit brillant comme si on les avait vernis. Les silex du Musée d'une autre provenance n'ont pas jusqu'ici produit ce phénomène.

Les silex suivants (pl. 1) ont été trouvés dans le désert auprès de Girgeh par M^r Delanoue qui les a donnés au Musée. A l'aspect ceux-ci me semblent un peu plus vieux.

Même observation pour les silex de Gebel Kilabieh près d'Esneh. Comme les précédents ils sont recouverts d'une légère patine. Les cassures sont moins coupantes qu'à Bab-el-Molouk et les angles plus émoussés. S'il fallait les classer chronologiquement je les attribuerais à l'Ancien-Empire. Thinis n'est pas loin de la montagne de Girgeh et il y a aux environs d'Esneh une Pyramide qui prouve que l'Ancien-Empire a passé par là. Je verrais au contraire dans les silex de Bab-el-Molouk des monuments postérieurs à la XVIII^e dynastie. De tout temps Thèbes a pu aller s'approvisionner de silex à la montagne voisine.

Un de mes bons amis, le Docteur Reil, est Directeur des eaux d'Héliouan, juste en face de Memphis. Convaincu qu'aux environs de toutes les grandes villes égyptiennes on doit trouver des gisements de silex, je conseillai au Docteur Reil d'explorer les environs d'Héliouan à ce point de vue. Les silex

1 MARIETTE 2020 (bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2583, p. 255-256 : le 13 avril 1872, à Chabas).

2 Ces planches ne sont pas conservées avec les lettres, mais ont été reproduites dans Chabas 1873, p. 342-343.

qu'il a trouvés sont certainement au nombre de mille. J'en ai fait photographier quelques-uns sur la planche 2. Mais je ne puis m'empêcher de regarder ceux-ci comme relativement modernes. Ils sont tout fraîchement éclatés ; ils n'ont aucune espèce de patine. Chose remarquable, on n'a trouvé à Héliouan que les deux espèces ici représentées, pointes de flèches et scies. Ni marteaux, ni grattoirs, ni [presentoirs ?]. Makrisy raconte que [sous] je ne sais quel sultan (Abd-ul-Aziz, je crois) une grande peste força ce souverain à abandonner le Caire et à aller camper avec toute son armée à Héliouan. Qui sait si les silex d'Héliouan ne viennent pas de là. J'oubliais de vous dire qu'en travaillant à capter ses sources, le Docteur Reil a découvert des constructions aux inscriptions arabes qui prouvent que les sultans ont connu les eaux et les ont fréquentées.

Je joins à la pl. 2 des objets divers provenant de nécropoles. Une bien curieuse pointe de flèche en silex est au milieu. Malheureusement je n'ai pas assisté à sa découverte. Un jour un Moudyr [préfet, gouverneur] de la Basse Égypte m'a envoyé dans un sac des mauvais bronzes et d'autres antiquités, le tout trouvé par hasard dans une butte antique nommée Tell-Balamoun. La pointe de flèche était parmi tout cela. Les trois silex sont de vrais silex ouvrés trouvés à Saqqarah sur le sol d'une même caverne qui doit être de la XXII^e dynastie. Rien à la vérité ne les distingue des silex d'Héliouan. Les agates percées, les coquillages sont d'époque grecque. Nous les avons trouvés enfilés au cou des momies, selon un usage très-général. Le coquillage isolé est en faïence bleue. On imitait en effet les coquillages, ce qui semblerait faire croire qu'on leur attribuait [rature] une signification symbolique. Les autres objets sont des ornements de cou en serpentine. Peut-être les deux longues pointes ne sont-elles que des pierres à aiguiser. Vous voyez par là que notre collection d'objets de pierre provenant des nécropoles n'est pas riche. Je ne mets pas en doute qu'on ne puisse facilement l'augmenter. Mais il n'y a pas longtemps que j'y travaille. D'un autre côté, pour la recherche de ces menus objets, il n'y a que Thèbes, et même encore maintenant je n'ai pu obtenir du Vice-Roi qu'il me donne des hommes à Thèbes, où les travaux sont interrompus [rature] depuis huit ans, au grand détriment du Musée.

En résumé, vous voyez par les photographies ci-jointes que nous sommes encore loin de ce qu'on appelle l'âge de pierre. Je maintiens donc ce que j'ai dit. L'âge de pierre n'est pas trouvé en Égypte, ou plutôt l'âge de pierre préhistorique. L'âge de pierre a vécu en effet sur les bords du Nil contemporanément avec l'âge historique. Je ne néglige pas d'ailleurs les moyens de nous former sur ce sujet une opinion définitive. Nous travaillons à Saqqarah, à Abydos, uniquement pour les silex et si bientôt je puis réussir à avoir des ouvriers à Thèbes, je promets de faire une collection complète

de couteaux, de [rature] bouts de lames et de flèches, de grattoirs, de marteaux, de hâches [*sic*], comme il n'y en a pas. Seulement je me charge de leur donner une date à une dynastie près¹. »

Il poursuit brièvement dans sa lettre suivante : « Mon premier soin a été de vous envoyer une petite collection de silex que j'ai rapportée pour vous et dont vous ferez ce que vous voudrez. Ils proviennent tous d'Hélouan, et je vous les mets sous les yeux afin que vous jugiez par vous-même de leur apparence relativement moderne. Je viens de voir à Bologne, dans le Musée réorganisé sur votre demande et sur vos indications, des ~~très~~ silex trouvés dans des tombes étrusques avec des vases peints, et certainement ces monuments sont déjà revêtus d'une patine que les objets d'Hélouan n'ont pas encore². » Les archives ne conservent pas de traces d'autres échanges sur le sujet par les deux hommes, qui avaient pu discuter ensemble de vive voix en octobre 1873 et restèrent en correspondance jusqu'en 1877 au moins³.

Deux égyptologues au travail

Ces échanges privés complètent notre appréhension des réactions de Chabas et Mariette aux propositions d'Arcelin, Hamy et Lenormant. Ils illustrent que si cet épisode des développements de l'histoire la plus ancienne de l'Égypte ne s'avéra pas concluant, ce ne fut pas par indifférence ni dogmatisme.

Une première remarque s'impose : les protagonistes du débat envisagé dans cette enquête se sont tous trouvés en relation épistolaire les uns avec les autres entre 1869 et 1875 ; pour autant, leurs échanges, assez rares au demeurant, n'évoquent la question des silex que de manière ponctuelle⁴. Cela n'exclut cependant pas d'autres discussions de vive voix entre ceux qui avaient la possibilité de se rencontrer.

243

Chabas,
Mariette
et l'«âge
de pierre»
égyptien

¹ MARIETTE 2020 (bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2583, p. 315-320 : le 5 mai 1872, à Chabas).

² MARIETTE 2020 (bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2583, p. 443-444 : le 3 juillet 1872, à Chabas).

³ MARIETTE 2020 (bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2588, p. 324-327 : le 18 mai 1877, à Chabas).

⁴ Sur les neuf lettres entre Chabas et Mariette de 1870 à juillet 1872 connues dans le fonds de l'Institut de France (ms. 2581-2583), cinq évoquent les silex ; Chabas avait échangé sept lettres avec Arcelin, dont trois mentionnent les silex ; Hamy avait reçu de Mariette une lettre en 1875, mais elle n'évoque pas cette question (pas davantage qu'une lettre reçue en 1874 par Hamy de Gaillardot, qui avait été à l'initiative des discussions à l'Institut égyptien les 10 décembre 1869 et 8 avril 1870 en réaction à ses premiers articles : bibliothèque centrale du Muséum national d'histoire naturelle, ms. 2254).

Notons aussi les préventions de Mariette et Chabas vis-à-vis d’Arcelin, Hamy et Lenormant. Les deux égyptologues avaient de nettes réserves vis-à-vis de ces « préhistoriens », ce qui risque d’avoir influencé leur jugement dans l’affaire. Chabas s’alarmait de l’inculture d’Arcelin vis-à-vis des textes égyptiens, et n’admettait pas que l’on traite la civilisation pharaonique à partir d’une analyse purement matérielle et technique, même pour les périodes les plus anciennes. Mariette, pour sa part, est peut-être resté sur une impression de dilettantisme en ce qui concerne Hamy et Lenormant. Il n’estimait guère la fiabilité de Lenormant, qui avait publié des informations fausses sur ses investigations autour de la langue copte lors de son passage au Caire¹, et sa seule lettre connue à Hamy², légèrement plus tardive, le met en garde contre des rapprochements linguistiques hasardeux et anachroniques.

Construire la preuve

En dépit de ces conditions défavorables, Chabas et Mariette justifient leur réticence à exploiter les silex taillés comme des matériaux utiles à l’étude de la Préhistoire sur l’étalement du raisonnement plutôt que sur des considérations extérieures.

Selon Chabas, qui adhère à une construction progressive du savoir au fil des débats³, il demeure trop hasardeux de faire une proposition qui ne soit appuyée par des témoignages textuels ou iconographiques explicites. Cette attitude correspond à ses habitudes de travail de « philologue », conforme d’ailleurs à la tradition historiographique dérivée des textes.

à travers les yeux
du scribe

244

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

- 1 MARIETTE 2020 (bibliothèque nationale de France, NAF 11669, f° 78 : le 18 mars 1870, à Desjardins), à la suite du passage cité plus haut, Mariette relève les invraisemblances du récit de LENORMANT 1870 : « Entre nous aussi, je vous dirai de vous méfier des assertions d’un jeune François. Ouvrez la *Revue Archéologique* de février dernier, p. 108. Tout y est faux. Brugsch n’a *jamais* été au Vieux Caire avec François voir les couvents coptes. Il ne l’a jamais conduit dans un de ces intérieurs où l’on parle copte. On ne parle pas copte au vieux Caire. On n’y tient pas de comptes en Copte, tout ce que Brugsch m’offre de m’affirmer par écrit. Vraiment on ne trompe pas le monde plus impudemment. » Lenormant est par ailleurs connu pour avoir jalonné sa carrière de supercheries et de plagiats avérés, remployant notamment sous son nom des textes de Mariette en 1869 (LÉONI 1869 ; PIETRI 1972).
- 2 MARIETTE 2020 (bibliothèque centrale du Muséum national d’histoire naturelle, ms. 2254 : le 11 avril 1875, à Hamy).
- 3 CHABAS 1873, p. 4 : « les découvertes se corroborent ou s’infirmant, les vues trop absolues se corrigent, et il surnagera assez d’éléments solides pour établir les bases de la science. »

Mariette a pour sa part une autre position, cohérente avec ses propres pratiques d'homme de terrain, manquant d'ailleurs d'assurance dans son utilisation des textes¹. Il considère les vestiges de la culture matérielle comme des sources autonomes, et se montre vigilant aux problèmes particuliers qu'ils présentent pour leur utilisation dans la démonstration scientifique. Le premier est celui de leur contexte de découverte, indice majeur pour leur attribuer une datation, notamment par leur position dans la stratigraphie locale et les éventuelles perturbations qu'elle est susceptible d'avoir subies. Même si cette question avait été évoquée par Arcelin dans ses premières publications, Mariette rechigne à assigner une date à des artefacts découverts en surface, mettant en avant que leur matériau, bien qu'un marqueur habituel des cultures préhistorique, n'est certainement pas un critère de datation suffisant. À cette fin, il projeta une collecte plus systématique et circonstanciée de ce type de matériel, espérant en tirer des éléments solides qui permettent de traiter la question sur des fondations plus assurées.

Le sens de Mariette pour l'analyse de la culture matérielle est aussi perceptible par l'intérêt qu'il porte à l'examen macroscopique des pièces choisies. Il tente de les caractériser par la forme, la destination hypothétique, les traces d'usure et la patine. Ce dernier attribut retient son attention, notamment pour éliminer des pierres vraisemblablement taillées à l'époque historique ; il insiste cependant dans ses publications sur la difficulté à estimer la date de taille d'une pierre exposée aux intempéries, et semble réticent à se risquer dans la discussion². L'apparence des spécimens est d'ailleurs la principale caractérisation sur laquelle il s'étend dans ses lettres à Chabas, au détriment même de la provenance stratigraphique qu'il réclamait à Arcelin ; si cet élément était destiné à être documenté dans la collecte, l'information n'apparaît pas dans les sources qui nous sont parvenues. Il n'en demeure pas moins

245
Chabas,
Mariette
et l'«âge
de pierre»
égyptien

¹ MARIETTE 2020 : « Entraîné en effet par la vie active des fouilles, je ne suis plus et ne puis plus être un savant de cabinet. Ce n'est pas à cheval ou à dromadaire, alors qu'après douze heures de marche on n'a quelquefois que le sable du désert pour se coucher, qu'on peut méditer sur ces beaux problèmes que vous savez si bien élucider. Tout ce que je puis faire, à travers ces voyages sans fin qui me prennent chacune de mes journées, c'est de me tenir au courant de ce que d'autres font. Tout au plus, sur les monuments eux-mêmes, puis-je pousser mes études sur quelque partie moins ardue, l'histoire par exemple et la chronologie. Mais les recherches philologiques proprement dites, comme celles qui ont fait de vous un maître, me sont défendues. » (bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2574, p. 661-662 : le 7 août 1862, à Chabas) ; « Homme d'action par nécessité, je ne suis que de seconde main un homme de cabinet. » (Bibliothèque nationale de France, NAF 11669, f° 10 r° : le 3 mars 1863, à Desjardins).

² MARIETTE 1874, p. 85-86.

que Mariette choisit comme élément de réflexion l'analyse visuelle des objets découverts sur le terrain, privilégiant l'importance du regard sur les sources matérielles. La dimension publique de la discussion qu'il envisage est également à noter.

Le musée comme lieu de démonstration

L'initiative de Mariette d'aménager dans son musée de Boulaq une vitrine consacrée aux silex, afin de manifester aux visiteurs l'apparence de pierres taillées de dates et de provenances différentes, mérite en effet d'être soulignée. Il ne s'agit pas d'une simple proposition développée au fil de la plume, mais bien d'une décision dont l'exécution est attestée par la *Notice* du musée de Boulaq à partir de 1874 et jusqu'à 1876 au moins¹. Les spécimens de silex taillés trouvés en Égypte y occupaient une vitrine de la salle de l'Ouest (numérotée AY) ; ils en avaient débordé jusqu'à une seconde (AZ) dans l'édition de 1876, ce qui semble indiquer que la collecte de ces spécimens s'est poursuivie en dépit de l'abandon de la discussion. La *Notice* du musée revient sur la controverse, mentionne l'impossibilité de dater des silex trouvés en surface ou d'interpréter leur patine, et justifie ce dispositif : « Nous n'exposons donc pas les silex dans la Vitrine AY pour mettre sous les yeux du visiteur des monuments préhistoriques. Nous voulons seulement réunir et préparer les éléments de discussion d'un problème que jusqu'à présent on ne peut regarder comme résolu ».

C'est une marque de l'utilisation faite par Mariette des salles du musée comme illustration d'un discours scientifique : il y offrait aux visiteurs, pour beaucoup profanes vis-à-vis des développements contemporains de l'égyptologie, un coup d'œil aux débats les plus récents qui l'animent, quand bien même il s'agissait de questions non encore résolues ou qui laissaient dubitatif Mariette. Alors que les salles du musée étaient notoirement encombrées, saturées par les monuments dès leur ouverture, Mariette choisit de faire une place à ces pierres taillées. Ce souci didactique se retrouve dans les multiples éditions de la *Notice* qui accompagnait la visite, ou dans l'emploi systématisé des cartels, petits écriteaux indiquant les informations essentielles de chaque pièce exposée².

à travers les yeux
du scribe

246

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

¹ MARIETTE 1874, p. 85-86 ; 1876, p. 81-83. Le texte de la *Notice* était remanié au fil des éditions successives à mesure que l'aménagement du musée évoluait. La 6^e édition fut la dernière du vivant de Mariette.

² LEBÉE 2025.

Un musée pour juger sur pièces

Cet épisode présente une situation paradoxale : l'étude des silex taillés pour appréhender la Préhistoire égyptienne ne convainc pas les égyptologues par insuffisance de la démonstration. Si les réserves de méthodes de Chabas et Mariette semblent justifiées, la proposition qu'ils n'ont pas validée fut confirmée par la suite. Elle fut exploitée avec profit par les fondateurs des études préhistoriques égyptiennes, au premier rang desquels Jacques de Morgan et William Matthew Flinders Petrie, après avoir été reprise de manière plus convaincante en 1885 par Georg Schweinfurth¹. Il fallut cependant du temps pour que les antiquisants s'ouvrent à ce domaine naissant et acceptent une Préhistoire égyptienne² : Salomon Reinach restait sceptique dans sa *Description raisonnée du musée de Saint-Germain* (1889)³, de même que Maspero dans son *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique* (1895)⁴, tandis que le géographe Élisée Reclus l'intégrait sans réserve dans son ouvrage *L'Homme et la Terre* (1905)⁵.

Le premier débat autour de la question, quinze ans plus tôt, fut sans résultat : Hamy et Lenormant semblent s'en être assez vite désintéressés eux-mêmes après 1869 ; Arcelin aussi après 1873 ; Mariette et Chabas en discutèrent jusqu'en 1872, mais l'un et l'autre tournèrent aussi leur attention vers d'autres questions. Ce débat se trouvait d'ailleurs au croisement de l'égyptologie encore balbutiante et en cours d'institutionnalisation, et des sciences naturelles et de la Préhistoire, elles aussi juvéniles et peu établies. L'absence de contacts réguliers entre ces aires de recherches, déjà relativement cloisonnées, favorisa l'incompréhension entre leurs pionniers aux méthodes encore hésitantes.

Il ne semble donc pas exact d'en rejeter la faute sur l'indifférence ou le conservatisme que l'on prêterait aux représentants de l'égyptologie de ce temps. Chabas et Mariette, loin de décourager la recherche dans ce domaine, réclamaient davantage d'éléments solidement établis pour se prononcer. Leur attitude a-t-elle été influencée par d'autres raisons ? Nous avons vu qu'ils avaient probablement des réserves d'ordre personnel sur les promoteurs de la Préhistoire égyptienne, même si elles restaient largement tacites. Il est possible que les implications religieuses de la question, assez structurantes dans l'analyse actuelle des débats qui ont entouré la naissance des sciences préhistoriques, aient pesé

247

Chabas,
Mariette
et l'«âge
de pierre»
égyptien

¹ Voir TRISTANT 2007. Les publications de Schweinfurth ont-elles poussé Maspero à publier MARIETTE 1886 ?

² LEPLONGEON 2022.

³ REINACH 1889, p. 87-88.

⁴ MASPERO 1895, p. 49.

⁵ RECLUS 1905, p. 138.

dans leur réticence — au moins dans celle de Chabas au vu de ses positionnements ultérieurs vis-à-vis d’Arcelin¹ —, même si elles ne sont pas non plus explicites, pas mêmes dans les échanges privés entre les deux hommes.

L’importance de la correspondance pour suivre ces pistes finalement abandonnées est connue de longue date², et illustre la richesse de ces sources pour approcher les coulisses de la production scientifique du temps. C’est néanmoins publiquement que ces réflexions ont trouvé leur manifestation, sous la forme de publications et de communications dans les cercles savants, mais aussi dans l’aménagement du musée de Boulaq, afin de permettre au public de juger sur pièces de la question. L’importance ici donnée par Mariette au musée comme un médium de démonstration, et à la transmission au public d’un enseignement accessible et exigeant, recommande cet épisode parmi les hommages à la mémoire de M^{me} Faivre ■

archives

- Bibliothèque centrale du Museum national d’histoire naturelle, ms. 2254
(correspondance d’Hamy, voir MARIETTE 2020).
- Bibliothèque de l’Institut de France, ms. 2572-2588 (correspondance de Chabas, voir MARIETTE 2020).
- Bibliothèque nationale de France, NAF 11669 (correspondance de Desjardins, voir MARIETTE 2020).
- Bibliothèque nationale de France, NAF 20176, f^{os} 200-209 (manuscrit de MARIETTE 1886).

bibliographie

- [ANONYME] 1869-1871
[ANONYME], « [Procès-verbal de la séance du 19 mai 1870] », *BIE* [s. n.], 1869-1871, p. 51-75.
- ARCELIN 1869a
A. Arcelin, « L’âge de la pierre en Égypte », *Matériaux pour l’histoire primitive et philosophique de l’homme* (2^e s.) 5, 1869, p. 136-137, 376-383, 399-407.

¹ DEFANCE-JUBLOT 2022.

² MASPERO 1915, p. 224-225 : « M. Chabas a vécu en effet à une époque où l’égyptologie élaborait sa doctrine par lettres privées plus encore peut-être que par ouvrages imprimés ».

- ARCELIN 1869b
A. Arcelin, « L'âge de la pierre en Égypte », *RevArch* (2^e s.) 20, 1869, p. 441.
- ARCELIN 1870
A. Arcelin, « L'industrie primitive en Égypte », *AAMacon* 9, 1870, p. 155-181.
- CHABAS 1873
F. Chabas, *Études sur l'Antiquité historique d'après les sources égyptiennes et les monuments réputés préhistoriques*, Chalon-sur-Saône, Paris, 1872 ; 2^e éd., 1873.
- CHABAS 1899
F. Chabas (éd. G. Maspero), *Œuvres diverses*, t. 1, *BiEg* 9, Paris, 1899, p. I-CLII.
- CHABAS & VIREY 1899
F. Chabas, Ph. Virey, « Notice biographique », dans
F. Chabas (éd. G. Maspero), *Œuvres diverses*, t. 1, *BiEg* 9, Paris, 1899.
- DAVID 1997
É. David, *Mariette Pacha. 1821-1881*, Paris, 1997.
- DEFRANCE-JUBLOT 2022
F. Defrance-Jublot, « La question religieuse dans la première archéologie préhistorique 1859-1904 », dans A. Hurel, N. Coxe (dir.), *Dans l'épaisseur du temps : Archéologues et géologues inventent la préhistoire (Publications scientifiques du Muséum. Archives 15)*, Muséum national d'histoire naturelle, Paris, 2022, p. 278-313.
- HAMY 1869a
E-Th. Hamy, « L'âge de pierre en Égypte », *BSA* [P] (2^e s.) 4, 1869, p. 658-688.
- HAMY 1869b
E-Th. Hamy, « L'Égypte quaternaire et l'ancienneté de l'homme », *BSA* [P] (2^e s.) 4, 1869, p. 711-719.
- HAMY 1870
E-Th. Hamy, « Sur l'Égypte préhistorique », *BSA* [P] (2^e s.) 5, 1870, p. 15-22.
- HAMY & LENORMANT 1869a
E-Th. Hamy, F. Lenormant, « Découvertes de restes de l'âge de la pierre en Égypte », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* 69, 1869, p. 1090-1091.
- HAMY & LENORMANT 1869b
E-Th. Hamy, F. Lenormant, « Sur quelques ateliers superficiels de silex taillés récemment découverts en Égypte », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* 69, 1869, p. 1313-1315.

LEBÉE 2020

Th. Lebée, « Le réseau épistolaire de François Chabas », *Histoire de l'égyptologie en formation*, 24 juin 2020, <https://hef.hypotheses.org/844>, consulté le 1^{er} octobre 2025.

LEBÉE 2025

Th. Lebée, « Mariette et le musée de Boulaq », dans J.-L. Podvin, D. Devauchelle (dir.), *Auguste Mariette. Deux siècles après*, Villeneuve-d'Asq, 2025, p. 335-350.

LENORMANT 1870

F. Lenormant, « Sur un cartouche impérial du temple d'Esneh et sur l'époque où les hiéroglyphes cessèrent d'être employés sur les monuments publics », *RevArch* (nouvelle série), 21, 1870, p. 104-108.

LÉONI 1869

P. de Léoni, « Un prix de plagiat décerné par l'Académie française », *Le Pays*, 21 décembre 1869, p. 2.

LEPLONGEON 2022

A. Leplongeon, « Influences du modèle européen de préhistoire en Égypte au début du XX^e siècle : les travaux du Père Paul Bovier-Lapierre S.J. (1873-1950) et de Edmond Vignard (1885-1969) », *Organon* 54, 2022, p. 65-101.

MARIETTE 1864

A. Mariette, *Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du musée d'antiquités égyptiennes de S. A. le vice-roi à Boulaq*, 1^{re} éd., Alexandrie, 1864.

MARIETTE 1867

A. Mariette, *Aperçu de l'histoire ancienne de l'Égypte pour l'intelligence des monuments exposés dans le temple du parc égyptien*, Paris, 1867.

MARIETTE 1870

A. Mariette, « Remarques sur l'âge de pierre en Égypte », *CRAIBL* 14, 1870, p. 307.

MARIETTE 1874

A. Mariette, *Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du musée d'antiquités égyptiennes de S. A. le khédive à Boulaq*, 5^e éd., Le Caire, 1874.

MARIETTE 1876

A. Mariette, *Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du musée d'antiquités égyptiennes de S. A. le khédive à Boulaq*, 6^e éd., Le Caire, 1876.

MARIETTE 1886

A. Mariette (éd. G. Maspero), « De l'âge de la pierre en Égypte », *RecTrav* 7, 1886, p. 132-140.

MARIETTE 2020

A. Mariette (éd. Th. Lebee), *Correspondances égyptologiques. Lettres d'Auguste Mariette*, 2020-... , <https://thlebee.github.io/CoEg/>, consulté le 1^{er} octobre 2025.

MASPERO 1895

G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. 1 *Les origines. Égypte & Chaldée*, Paris, 1895.

MASPERO 1904

G. Maspero, « Auguste Mariette (1821-1881). Notice biographique », dans A. Mariette Auguste (éd. G. Maspero), *Œuvres diverses* 1 (*BiEg* 18), Paris, 1904, p. I-CCXXIV.

MASPERO 1915

G. Maspero, [« Don à l'Académie de la correspondance de M. François Chabas »], *CRAIBL* (59^e année) 3, 1915, p. 224-225.

MÈRE 2003

E. Mère, *François Chabas, profession égyptologue*, Nanton, 2003.

PIETRI 1972

L. Pietri, « Les faux de La Chapelle-Saint-Éloi (Eure) », *BSAF* 1970 (1972), p. 229-247.

PODVIN & DEVAUCHELLE 2025

J.-L. Podvin, D. Devauchelle (dir.), *Auguste Mariette. Deux siècles après*, Villeneuve-d'Asq, 2025.

RECLUS 1905

É. Reclus, *L'Homme et la Terre*, t. 2 *Histoire ancienne*, Paris, 1905.

REINACH 1889

S. Reinach, *Description raisonnée du musée de Saint-Germain*, t. 1 *Époque des alluvions et des cavernes*, Paris, 1889, p. 87-88.

ROLLIN 1846

Ch. Rollin, *Histoire ancienne*, t. 1, Paris, 1846 (2^e éd.).

TRISTANT 2007

Y. Tristant, « Adrien Arcelin (1838-1904), Ernest-Théodore Hamy (1842-1908) et François Lenormant (1837-1883). La découverte du passé préhistorique de l'Égypte », *Archéo-Nil* 17, 2007, p. 9-26.

Comment interpréter

Francis Joannès

université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

un horoscope babylonien ?

Cette présentation est pour moi l'occasion de m'associer à ces deux journées consacrées aux activités pédagogiques d'Évelyne Faivre et à inscrire ce sujet dans le cadre des impératifs méthodologiques qu'elle a développés tout au long de sa carrière. En le situant dans le thème consacré à l'analyse, la contextualisation et la mise à distance des objets issus des civilisations les plus anciennes, je voudrais donc présenter ici le cas d'une tablette cunéiforme bien particulière de la collection des Antiquités orientales du musée du Louvre, identifiée par le sigle AO 17 649 et qui est le plus ancien horoscope babylonien connu, datant de 410 av.J.-C. En rendant hommage à celle qui fut, il y a bien longtemps, mon étudiante à l'École du Louvre dans le cours d'initiation à l'akkadien et à l'écriture cunéiforme, je souhaite exprimer également l'amitié et l'estime que je porte à Xavier Faivre, avec qui je travaille depuis plusieurs décennies dans l'équipe de recherche CNRS *Archéologies et Sciences de l'Antiquité*.

La tablette (fig. 1 et 2)

Après son entrée dans la collection des Antiquités orientales du musée du Louvre en 1934, cette tablette cunéiforme a été identifiée assez tôt comme un horoscope, mais elle resta inédite pendant plusieurs décennies : sa publication en copie ne date que de 1982¹. Son édition scientifique a été présentée par F. Rochberg-Halton en 1989, en s'appuyant sur une transcription préliminaire réalisée par A. Sachs dans les années cinquante. Puis, en 1998, F. Rochberg-Halton a redonné une édition et un commentaire complet dans sa monographie *Babylonian Horoscopes*².

De quoi parle ce texte ? Il enregistre, sur un mode télégraphique une naissance (lú tur *alid* « l'enfant est né ») et un certain nombre de phénomènes astronomiques concomitants. Comme l'a établi F. Rochberg-Halton, il n'y a pas forcément simultanéité entre la date retenue pour la naissance, le 25 Tēbētu de l'an 13 du règne de Darius II c'est-à-dire le 13 janvier 410 av.J.-C., et celle où a été dressé le tableau de la situation astronomique en cours lors de cette naissance. En d'autres termes, la tablette a pu être rédigée quelques jours ou même quelques mois après la naissance et les positions retenues pour les astres qui y sont enregistrées ne sont pas forcément le produit d'une observation directe du ciel au moment de cette naissance. Certains phénomènes comme la présence de nuages denses au début du mois de Šabātu relèvent de l'observation, mais les positions des planètes Jupiter et Saturne qui sont notées au revers combinent

253
comment

interpréter
un horoscope
babylonien ?

¹ DURAND 1982, pl. 52.

² ROCHBERG-HALTON 1989, p. III-III 4 ;
1998, p. 51-54.

des observations postérieures et les calculs d'un astronome maîtrisant suffisamment la mécanique céleste pour pouvoir situer ces astres à l'intérieur de plusieurs signes du zodiaque.

Avant de présenter ce document selon les usages de l'astronomie et de l'astrologie contemporaines, il n'est pas inutile de voir comment il se présente en transcription et en traduction « brutes » du cunéiforme¹:

Transcription

face

- 1 iti.ab 24 *ina* zalág'šá 25 mu 13
- 2 'dar-ia-a-muš' lú.tur a-lid
- 3 gan *ina* 15 gu₄.ud *ina* nim ár maš. maš igi
- 4 ab ab 9 šamáš gub 26 < kur >
- 5 zíz zíz diri kalag *ina* 2 gu₄.ud *ina* nim *ina* máš šú
- 6 zíz 14 *dil-bat* *ina* nim *ina* igi gu šú še diri

revers

- 1 du₆ 22 mül.babbar *ina* gu uš
- 2 *ina* še 2 *ina* kun šú
- 3 šu 30 genna *ina* alla igi nim tur
- 4 *ina* 26 igi gan 7 uš ab 17 ana me.e
- 5 še diri

Traduction

face

- 1 Au mois de Tebētu, le 24 ; vers le matin du 25, an 13
- 2 de Darius (II), l'enfant est né.
- 3 (Mois) Kislimu, vers le 15. Mercure, à l'est, derrière les Gémeaux : première (visibilité).
- 4 (Mois) Tebētu : Tebētu 9 solstice ; le 26 < dernière visibilité lunaire (avant le lever du Soleil) >.
- 5 (Mois) Šabātu : Šabātu nuages denses, autour du 2 Mercure, à l'est, en Capricorne : dernière visibilité.
- 6 (Mois) Šabātu : le 14, Vénus à l'est devant le Verseau : dernière visibilité ; (l'année avait) un mois d'Addaru intercalaire.

à travers les yeux
du scribe

254

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

¹ Transcription et traduction suivant l'édition de ROCHBERG-HALTON 1998.

Le sumérien idéogrammatique est en romaine, l'akkadien phonétique est en italique. Un point d'exclamation indique une correction. Les crochets obliques, une restitution d'un signe oublié par le scribe.

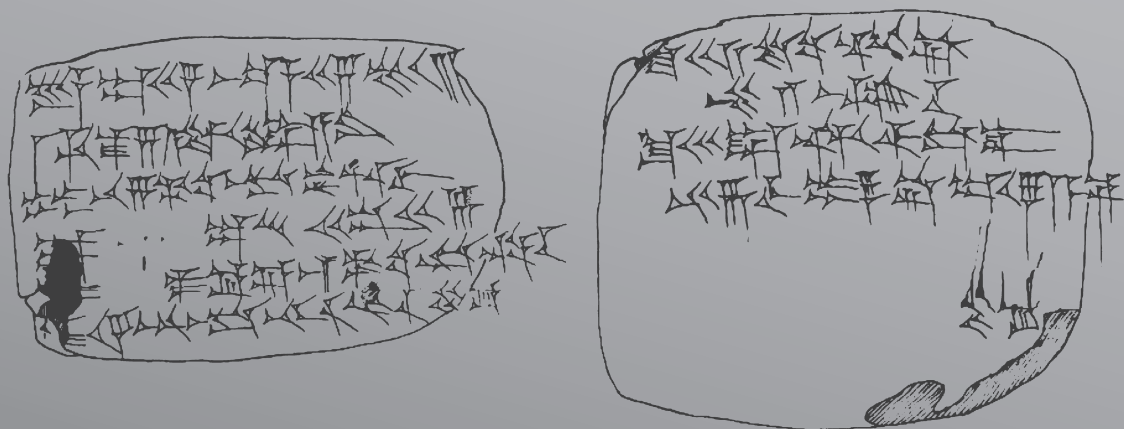


fig.1 La tablette AO 17649, copie cunéiforme (DURAND 1982).



fig.2 La tablette AO 17649, reproduction photographique.

255
comment
interpréter
un horoscope
babylonien?

revers

- 1 (Mois) Tašrītu, le 22, Jupiter dans le Verseau, (second) point stationnaire ;
- 2 autour (du mois) Addaru, le 2, dans les Poissons, dernière visibilité.
- 3 (Mois) Du'ūzu, le 30, Saturne dans le Cancer, première visibilité, haute et faible ;
- 4 autour du 26, première visibilité ; (mois) Kislīmu, le 7, premier point stationnaire, (mois) Tebētu le 17, opposition.
- 5 (L'année avait) un mois intercalaire Addaru.

Traduction actualisée

face [observations de Mercure, la Lune, Vénus]

- 1-2 L'enfant est né au mois de janvier, (la nuit du) 12, vers le matin du 13 de l'an 13 du (roi) Darius (II).
- 3 Première visibilité de la planète Mercure à l'est de la constellation des Gémeaux, le 4 décembre¹
- 4 Le 28 décembre : solstice (d'hiver) ; le 14 janvier : dernière visibilité de la Lune (avant le lever du Soleil)
- 5 En janvier, nuages denses ; dernière visibilité de la planète Mercure à l'est dans le Capricorne, le 19 janvier.
- 6 Dernière visibilité de Vénus à l'est devant le Verseau, le 31 janvier.
L'année comporte un mois xii (addaru = mars-avril) intercalaire.

revers : [observations de Jupiter et Saturne]

- 1 le 13 octobre : second point stationnaire de Jupiter dans le Verseau
- 2 le 18 février : dernière visibilité de Jupiter dans les Poissons.
- 3 Le 24 juillet : première visibilité de Saturne, dans le Cancer, haute et faible
- 4 sa première visibilité (théorique) était le 20 juillet ; vers le 26 novembre, premier point stationnaire (de Saturne) ; le 5 janvier, (Saturne) est en opposition (= lever acronyque)
- 5 (l'année comporte) un mois XII (addaru = mars-avril) intercalaire.

Commentaire

La face de la tablette enregistre la date de naissance, puis fournit les données astronomiques concernant les *planètes inférieures*, celles qui sont situées entre la Terre et le Soleil (Mercure, Vénus) auxquelles on ajoute la Lune ; l'observation couvre la période du 4 décembre 411 au 31 janvier 410, de part et d'autre de la date de naissance qui a eu lieu dans la nuit du 12 au 13 janvier 410 av.J.-C.

¹ En fait, les calculs modernes indiquent que Mercure était dans la constellation du Scorpion le 6 décembre 410. Ce fait indiquerait une erreur de calcul de la part de l'astrologue qui a rédigé Ao 17649, plutôt qu'une erreur d'observation.

Le revers de la tablette concerne les *planètes supérieures*, situées au-delà de l'orbite terrestre (Jupiter, Saturne) avec une période d'observation beaucoup plus ample qui s'étend d'octobre 411 à février 410 pour Jupiter, et de juillet 411 à janvier 410 pour Saturne, mais toujours de part et d'autre de la date de la naissance (on s'arrête au 5 janvier pour Saturne). On note l'absence d'observation pour la planète Mars.

Les phénomènes astronomiques enregistrés, par observation ou par calcul, sont la date du solstice d'hiver (le jour de l'année où la durée du jour est la plus courte, dans l'hémisphère nord)¹, la date de première et dernière visibilité de Mercure, de dernière visibilité de Vénus puis de Jupiter, de première visibilité de Saturne, la date de point stationnaire, lorsque la planète interrompt son trajet dans le ciel avant de repartir dans la direction opposée. Il faut y ajouter, oublié (?) par le scribe, la mention de la dernière visibilité de la Lune avant le lever du Soleil, le 14 janvier 410. Ces phénomènes peuvent être compilés dans le tableau suivant :

date	astre ou planète	phénomène astronomique	signe du zodiaque
20-24 juillet 411	Saturne	première visibilité (théorique et effective)	Cancer
13 octobre 411	Jupiter	seconde station	Verseau
26 novembre 411	Saturne	première station	
4 décembre 411	Mercure	première visibilité	Gémeaux
28 décembre 411	(Soleil)	solstice d'hiver	
5 janvier 410	Saturne	opposition	
13 janvier 410	<i>naissance</i>		
14 janvier 410	Lune	dernière visibilité	
19 janvier 410	Mercure	dernière visibilité	Capricorne
31 janvier 410	Vénus	dernière visibilité	Verseau
18 février 410	Jupiter	dernière visibilité	Poissons

¹ La date normale du solstice d'hiver se situe entre le 20 et le 23 décembre.
La date fournie ici (28 décembre) relève, selon F. Rochberg-Halton (1989, p. 113) du mode de calcul mis en place par les astronomes babyloniens de la ville d'Uruk dans la seconde moitié du 1^{er} millénaire.

La première étape de constitution de cet horoscope avait donc consisté à enregistrer, par l'observation directe ou par le calcul, les phénomènes astronomiques propres à chaque planète. Une deuxième étape consista à les situer dans des constellations du zodiaque, dont sont fournis les noms babyloniens :

Signes du zodiaque et planètes cités dans Ao 17649

zodiaque babylonien	zodiaque contemporain	passage de la planète
Jumeaux	Gémeaux ¹	Mercure
Poisson-Chèvre	Capricorne	Mercure
l'étoile Gula	Verseau	Vénus
l'étoile Gula	Verseau	Jupiter
les Queues	Poissons	Jupiter
le Crabe	Cancer	Saturne

Le point remarquable est que le système de référence utilisé pour localiser les planètes n'est plus celui des « étoiles-repères »² qui est en usage en Assyrie et en Babylonie pendant tout le 1^{er} millénaire av.J.-C., mais le zodiaque, c'est-à-dire l'ensemble des 12 constellations (dont certaines étaient déjà enregistrées dans la liste des « étoiles-repères ») réparties tout au long de l'écliptique³, qui est attesté dans l'astronomie babylonienne depuis 475 av.J.-C., soit 65 ans avant la date de rédaction du texte AO 17649.

¹ En réalité, Scorpion : cf. note 2

² En langue akkadienne : *ziqpu* (« culminantes »). Elles sont qualifiées de « Normal Stars » dans la littérature astronomique anglo-saxonne. Il s'agit d'un ensemble de 32 étoiles qui traversent toute la voûte céleste et culminent à peu près au centre du ciel. Elles constituent ainsi un cercle quasi complet et permettent de mesurer des intervalles de temps et de distance avec les astres mobiles comme les planètes. Les étoiles *ziqpu* sont enregistrées dans plusieurs séries de listes astronomiques cunéiformes, dont la plus célèbre est l'œuvre intitulée Mul. apin (« L'étoile de la Charrue »).

³ L'écliptique est la trajectoire apparente du Soleil par rapport à la voûte céleste vue depuis la Terre ; c'est également à proximité de l'écliptique que se déplacent la Lune et les planètes dans le ciel. Dans les textes astronomiques babyloniens, l'écliptique est d'ailleurs appelé le « Chemin de la Lune ». Les 12 constellations du zodiaque découpent l'écliptique en 12 secteurs de 30° chacun.

Le zodiaque babylonien

nom actuel	nom babylonien	traduction	localisation sur l'écliptique
Bélier	<i>Agru</i>	le Journalier	0°-30°
Taureau	<i>Alû</i>	le Taureau	30°-60°
Gémeaux	<i>Tū'amū</i>	les (dieux) Jumeaux	60°-90°
Cancer	<i>Alluttu</i>	le Crabe	90°-120°
Lion	<i>Urgulû</i>	le Grand Lion	120°-150°
Vierge	<i>Šer'u/Šala</i>	le Sillon, la déesse Šala	150°-180°
Balance	<i>Zibbanitu</i>	la Balance	180°-210°
Scorpion	<i>Zuqaqipu</i>	le Scorpion	210°-240°
Sagittaire	<i>Pabilsag</i>	le dieu archer Pabilsag	240°-270°
Capricorne	<i>Suburmašu</i>	le Poisson-Chèvre	270°-300°
Verseau	<i>Gu(la)</i>	l'étoile Gula ¹	300°-330°
Poissons	<i>Zibbātu</i>	les Queues	330°-360°

La troisième étape, qui n'est pas documentée dans ce texte, était la confrontation de ces données avec le corpus des textes divinatoires qui définissaient les jours et les mois fastes et néfastes et les situations heureuses ou malheureuses qui en découlaient, en fonction de certaines situations astronomiques. Le corpus canonique de ces hémérologies et de ces ménologies a été constitué depuis la fin du II^e millénaire en Babylonie, mais il est surtout bien connu par son utilisation à la cour des rois d'Assyrie, grâce aux très nombreux documents retrouvés à Ninive dans les palais royaux et dans la bibliothèque d'Assurbanipal, qui s'y réfèrent.

Ces séries de textes hémérologiques ont donc très tôt été mises en rapport avec certains phénomènes astronomiques. Dans la pratique, il était ainsi possible de mettre une date ou une période de temps et la position d'un astre dans une certaine portion du ciel en connexion avec le destin d'une personne ou d'une collectivité. La personne était le plus souvent le roi et la collectivité le pays (Assyrie ou Babylonie), mais certains cas pouvaient s'appliquer à des particuliers.

¹ Cette constellation a été assimilée au dieu Ea, le dieu des Abysses et des Eaux douces, qui correspond au Verseau.

Le phénomène neuf qu'introduisent les horoscopes en Babylonie à partir de la fin du ^v^e siècle av.J.-C. est le renversement qui s'opère en faisant de l'individu (lú tur) la référence principale. Cela ne signifie pas, à ce stade, qu'on va déterminer sa personnalité, ou son destin, d'après l'état du ciel astral au moment de sa naissance, mais on enregistre les positions des astres et un certain nombre d'événements, tels que le solstice d'hiver, qui ont présidé à la période de sa naissance. Et on doit pouvoir ensuite, en se référant au corpus des hémérologies, évaluer leur influence globale sur tel ou tel aspect de ses actions et de sa situation future.

Tel qu'il se présente, cet horoscope de naissance du 13 janvier 410 reste évidemment assez éloigné de notre pratique contemporaine. Les planètes (au sens large, en y incluant Soleil et Lune) sont les éléments majeurs de la configuration astronomique qui est enregistrée, alors que l'astrologie moderne considère que le signe du zodiaque est l'élément prépondérant. Selon ses critères, une personne née dans la nuit du 12 au 13 janvier relèverait du troisième décan du signe du Capricorne pour lequel des traits de caractères sont en quelque sorte prédéfinis :

« Nés sous la constellation du Capricorne, les individus du troisième décan se distinguent par leur quête d'*harmonie intérieure* et de sagesse. Si la personnalité Capricorne est souvent associée à l'ambition et la discipline, celles et ceux nés entre le 12 et le 20 janvier s'illustrent par une approche plus introspective de leur chemin de vie.¹ »

Pour l'heure, il faut aussi replacer cette tablette cunéiforme dans son contexte muséographique, car il ne s'agit en aucune manière d'un document isolé. Cette tablette fait en effet partie d'un lot acquis par le musée du Louvre le 21 décembre 1934 auprès de Mme Hélène de Sousa-Barbosa, épouse du collectionneur Luiz de Sousa Barbosa selon les indications fournies par le musée². Ce lot de 52 tablettes cunéiformes comprenait plusieurs documents d'époque achéménide tardive (^v^e-^{iv}^e siècles av.J.-C.) rédigés dans la ville de Nippur, en Babylonie centrale. Il a été enregistré sous les cotes AO (= Antiquités orientales) 17 613 à 17 664. La même Mme Hélène de Sousa-Barbosa vendit en 1937 deux tablettes du même groupe au British Museum de Londres. On peut rattacher à cet ensemble nippuréen d'époque achéménide un texte de collection

¹ <https://www.jimini.fr/fr/blog/les-decans-du-capricorne>

² <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010142399>

privée publié par le père W. Mayer dans le numéro 54 de la revue romaine *Orientalia* ainsi qu'un autre texte entré dans les collections du Louvre sous la cote AO 18899.

Cet ensemble de 56 tablettes cunéiformes, qui constitue une archive cohérente, a la particularité de rassembler des textes administratifs, des contrats, et des textes liés à la pratique de l'exorcisme et de la médecine. Les copies cunéiformes de ce lot d'archive en ont été publiées principalement par J. Nougayrol¹, R. Labat², et J.-M. Durand³.

Il se répartit, pour le lot actuellement connu, en 30 textes « de la pratique » (textes administratifs, contrats divers) et 26 textes « scientifiques ».

L'examen des textes scientifiques amène à la conclusion que le texte AO 17649, en tant qu'illustration d'un certain savoir scientifique, s'inscrit dans un environnement intellectuel particulier : le scribe qui a rédigé cet horoscope conservait dans sa bibliothèque personnelle des documents qui étaient en rapport avec la pratique de la magie, de la médecine, de l'astronomie, et il travaillait dans un contexte religieux, celui du grand temple de la ville de Nippur, l'Ekur. Il appartenait donc à la catégorie socio-professionnelle des lettrés babyloniens du I^{er} millénaire av. J.-C.

Le grand intérêt des textes économiques et administratifs qui accompagnent les documents scientifiques est de nommer les protagonistes de cette archive, et l'on peut donc établir que l'on a affaire à une famille de la ville de Nippur dont on peut reconstituer la généalogie et qui se réclamait d'un ancêtre lettré nommé Absummu (fig. 3).

Le statut et les activités de cette famille ont été récemment réétudiés et ré-évalués dans une thèse de doctorat d'histoire soutenue à l'université Paris 1 par Mme Marie Young sur les *Lettrés babyloniens du I^{er} millénaire* et dont je reprends les conclusions⁴. La famille Absummu était active à Nippur, en Babylonie centrale, mais certains de ses membres ont ensuite, semble-t-il, transféré leurs activités plus au sud, dans la ville d'Uruk, qui devient à partir du IV^e siècle av. J.-C. la métropole incontestée du sud de la Babylonie et un centre très actif d'activités religieuses et scientifiques. Une partie non négligeable de la documentation cunéiforme de la Babylonie d'époque hellénistique, donc postérieure à la conquête d'Alexandre le Grand, provient d'ailleurs de la ville d'Uruk.

Pour résumer, le texte AO 17649 est le produit d'une activité de lettrés au sein d'une famille qui était attachée au temple principal de la ville de Nippur à la fin du V^e siècle ; elle y exerçait des fonctions administratives

261
comment
interpréter
un horoscope
babylonien ?

1 NOUGAYROL 1947.

2 LABAT 1960.

3 DURAND 1982.

4 <https://theses.fr/2023PA01H079>

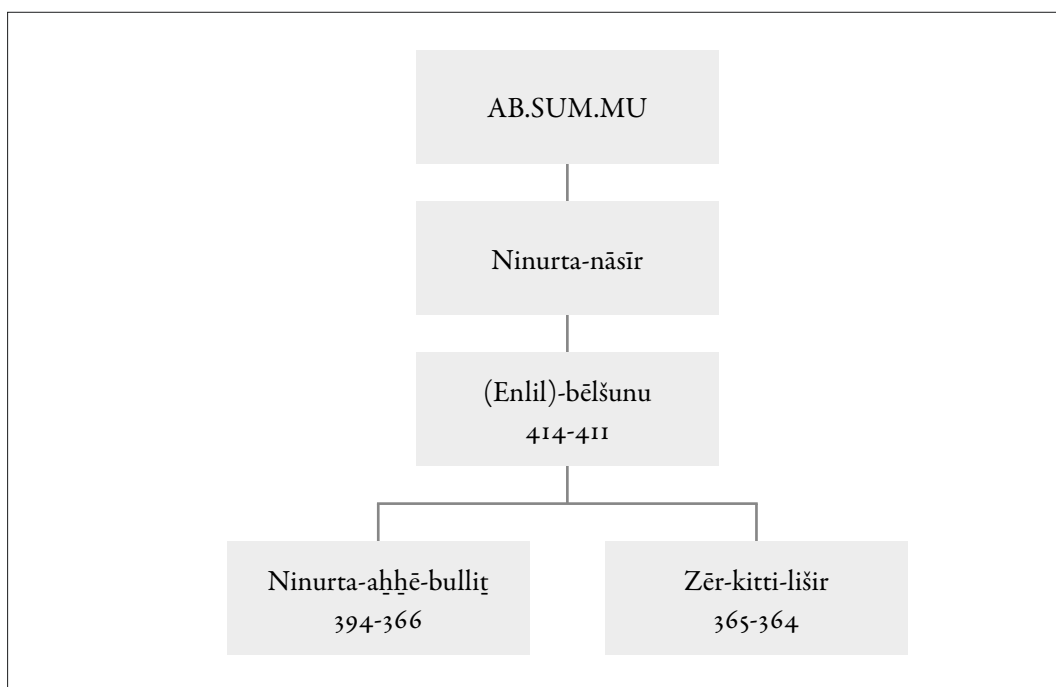


fig.3 Arbre généalogique de la famille Absummu de Nippur (les dates sont celles des périodes d'activité).

à travers les yeux

du scribe
262

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

de gestion des biens du temple (agriculture et élevage), elle participait au culte, et elle pratiquait une activité de médecine et d'exorcisme, qui amenait certains de ses membres à explorer aussi la science astronomique et astrologique.

On pourrait même émettre l'hypothèse, en se fondant sur les périodes d'activité des membres de la famille, que l'horoscope AO 17649 n'a pas été rédigé pour une clientèle extérieure, celle pour laquelle les membres de la famille Absummu élaboraient ses recettes à base de plantes et de pierres magiques. Il pourrait s'agir d'un texte à usage interne, qui concernerait l'un des membres de la famille¹. Mais, évidemment, on est là dans le domaine de l'hypothèse.

L'élaboration d'une « science » à valeur universelle

On voit donc que la recherche du contexte muséographique, historique et intellectuel qui est celui de cette simple tablette de 11 lignes en style télégraphique permet d'enrichir singulièrement sa simple définition première d'« horoscope babylonien ».

¹ Il pourrait s'agir de Zēr-kitti-lišir, le dernier membre attesté de la famille Absummu, d'après l'arbre généalogique.

Mais on peut aller encore plus loin et montrer en quoi il s'agit d'un document réellement remarquable, qui témoigne d'une mutation profonde dans la vie culturelle et intellectuelle de la Mésopotamie de la seconde moitié du 1^{er} millénaire av.J.-C.

On peut établir en effet que le 5^e siècle av.J.-C. est le moment où les lettrés et les savants babyloniens ont transféré leur savoir et leurs recherches du domaine du politique à celui de la science, et du service du roi à celui de n'importe quel individu particulier. Ces lettrés étaient, jusque-là des experts travaillant au service de l'État, ils deviennent des savants au service de l'intérêt général.

En effet, les astronomes qui, depuis plusieurs siècles, observaient le ciel nocturne pour y déceler les phénomènes remarquables qui pouvaient être interprétés comme des messages des dieux concernant le bien-être du pays et de son souverain, avaient l'habitude d'établir des rapports qui étaient transmis au roi. Ils étaient associés aux spécialistes de la divination hépatoscopique (l'examen du foie et des entrailles des moutons qui étaient présentés en offrande aux dieux babyloniens) et ils « montaient la garde » (en langue akkadienne : *maššartu našāru*) au service du roi.

Or, depuis 539 av.J.-C., la Babylonie avait perdu son indépendance et avait été intégrée dans l'empire perse achéménide, sous les règnes de Cyrus (539-530), de Cambyse (529-522), et surtout de Darius I^{er} (521-486). Cette intégration ne s'est pas faite sans résistance, en particulier en 521 quand deux usurpateurs successifs, prétendant à la royauté de Babylone, se sont déclarés sous le nom de Nabuchodonosor III et de Nabuchodonosor IV et ont conduit une révolte en Babylonie contre le pouvoir impérial perse.

Mais c'est surtout en 484 qu'une autre révolte significative a affecté la ville de Babylone, contre le pouvoir du fils de Darius I^{er}, Xerxès (486-435). Cette révolte, qui vit à nouveau deux usurpateurs successifs nommés Šamaš-erība et Bēl-šimanni, se déclarer rois de Babylone, fut noyée dans le sang, et entraîna un bouleversement de l'exercice du pouvoir local en Babylonie. Les élites locales traditionnelles furent écartées et remplacées par une administration impériale venue de l'extérieur de la Babylonie. Il est probable que c'est aussi à ce moment que la grande ziggurat de Babylone (la « Tour de Babel ») fut endommagée et que le culte cessa d'y être pratiqué. Cela se traduisit également par l'arrêt d'un grand nombre d'archives dans les villes de Babylonie centrale.

Le rapport privilégié des astronomes babyloniens avec le pouvoir royal fut brisé par la répression des révoltes de 521 puis de 484. Il semble bien qu'à partir de ce moment les lettrés babyloniens, qui appartenaient à l'élite urbaine, aient cessé d'être en relations suivies avec le pouvoir impérial perse et se soient tournés vers des activités moins politiques et plus scientifiques, en particulier dans le domaine de l'astronomie et de l'astrologie.

Si l'on suit F. Rochberg-Halton, c'est vers le milieu du ^v^e siècle, c'est-à-dire une trentaine d'années après la révolte de 484 et sa répression que se serait fait par exemple le repérage dans le ciel nocturne d'un certain nombre de phénomènes astronomiques non plus en se référant à des étoiles particulières dans les constellations, mais en les inscrivant dans des secteurs de 30° constituant le zodiaque et permettant des calculs de distance plus précis¹.

En appliquant les principes de l'astronomie calculée à l'astrologie, les savants babyloniens pouvaient désormais mettre en rapport une planète et ses pouvoirs symboliques avec une zone du ciel définie par une constellation qui lui donnait son nom et devenait un « signe du zodiaque », en se chargeant elle-même aussi d'un certain nombre d'influences, puis appliquer tout cela à un individu donné, en fabriquant un nouveau type de document, l'horoscope.

La tablette cunéiforme AO 17629 illustre donc un double phénomène : d'une part une nouvelle méthode scientifique en astronomie, celle du repérage de la course des astres par rapport à des secteurs de l'écliptique, et d'autre part un nouveau champ d'exercice astrologique, en procédant à des études individualisées qui devaient déboucher, quelques décennies plus tard sur l'élaboration des horoscopes « classiques » et propager la renommée des mages chaldéens dans toute la Méditerranée gréco-romaine.

C'est donc ce passage à l'astrologie zodiacale et, d'une certaine manière, à l'élaboration d'une « science » à valeur universelle, et plus seulement réservée aux cercles du pouvoir qu'illustre AO 17629 en tant que premier horoscope connu dans l'histoire, produit par une famille lettrée liée au temple principal de la ville de Nippur sous le règne de Darius II. On trouve donc beaucoup à dire quand on arrive à faire parler ce petit morceau d'argile inscrit en écriture cunéiforme ■

bibliographie

DURAND 1978

J. M. Durand, « Un commentaire à "TDP" 1, AO 17661 », *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* 73, 1979, p. 153-170.

DURAND 1982

J. M. Durand, *Textes babyloniens d'époque récente*, Paris, 1982.

LABAT 1960

R. Labat, « Ordonnances médicales ou magiques », *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* 54, 1960, p. 170.

¹ Voir ci-dessus, p. 258. La première mention du zodiaque date de 475 av. J.-C.

NOUGAYROL 1947

J. Nougayrol, « Petits textes religieux d'époque achéménide », *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* 41, 1947, p. 29-42.

ROCHBERG-HALTON 1989

F. Rochberg-Halton, « “Babylonian” Horoscopes and their Sources », *Orientalia* Ns 58, 1989, p. 102-123.

ROCHBERG-HALTON 1998

F. Rochberg-Halton, *Babylonian Horoscopes*, Transactions of the American Philosophical Society vol. 88, Philadelphie.



La Babylonie au 1^{er} millénaire av. J.-C.

265
comment
interpréter
un horoscope
babylonien?

Influence culturelle

Comment l'étude de la culture matérielle
permet de réévaluer la place de l'art égyptien
en Méditerranée orientale à l'Âge du Bronze¹

versus transculturalité

Hélène Bouillon

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Bénédicte Lhoyer et Yann Tristant ainsi que tout le comité scientifique de m'avoir permis de participer à cet hommage émouvant à une personne qui a beaucoup compté dans mes années de formation, comme elle a marqué la carrière de nombreux chercheurs en égyptologie et professionnels des musées.

Lorsque j'ai rencontré Évelyne Faivre-Martin, je venais d'entamer mes études à l'École du Louvre. Mon plus cher désir était de devenir égyptologue mais je me sentais aussi irrésistiblement attirée par le Proche-Orient ancien, la civilisation des irréductibles ennemis des Égyptiens, que ces derniers appelaient « Asiatiques ». Évelyne dirigeait alors les travaux pratiques des étudiants de première année. Je lui ai demandé conseil : devais-je choisir entre les deux spécialités ? Ayant elle-même gardé un pied dans les deux disciplines, elle m'encouragea à suivre ce chemin. Je m'attachai dès lors à étudier les relations entre l'Égypte et le Proche-Orient antiques. Je pus ainsi, au fil de mes études, constater l'écart immense entre le discours politico-religieux de la civilisation pharaonique, celui des annales égyptiennes, et la réalité qui perçait quelques fois à travers l'étude de la culture matérielle issue des fouilles archéologiques. D'un côté, se dessinait depuis des millénaires une Égypte impériale dont le génie auto-suffisant rayonnait au-delà de ses frontières vers des peuples colonisés sur lesquels elle exerçait une influence aussi bien politique que culturelle. De l'autre, se devinait une Égypte multiculturelle en constante évolution, traversée d'inspirations étrangères, de flux migratoires et d'un attrait certain pour l'exotisme. Aussi, au lieu de concentrer mes recherches sur l'influence égyptienne sur l'art du Proche-Orient, je me suis au contraire attachée à traquer les indices des influences orientales sur la civilisation égyptienne. Plutôt que d'opposer l'une à l'autre, je me suis rendu compte, depuis lors, que le meilleur concept pour décrire ces influences réciproques est celui de *transculturalité*¹.

Les relations entre les populations nilotiques et celles du croissant fertile oriental ont commencé dès la Préhistoire. Elles se sont développées durant le Néolithique grâce au commerce de longue distance, notamment celui de l'obsidienne, importée d'Anatolie vers le Levant durant l'époque prédynastique². Dès les premiers développements de la civilisation pharaonique, il apparaît clairement que l'Égypte tirait bénéfice d'inventions orientales telles que les sceaux-cylindres, la brique moulée ou même, comme il a été proposé par Frédéric Guyot, l'écriture³.

267
influence culturelle
versus
transculturalité

¹ Le concept de transculturalité a été développé par Fernando Ortiz dans les années 1940 (ORTIZ 2011). Élaboré en opposition à la notion d'« acculturation », le terme « transculturation » met en valeur l'enchevêtrement des cultures plutôt que l'adoption d'une culture par une autre.

² WISSA 1997.

³ L'influence urukéenne, bien avérée en Égypte, a pu générer l'idée d'une transcription des idées par des signes dessinés. Si les Mésopotamiens n'ont pas engendré ex nihilo un besoin administratif dans l'Égypte prédynastique, « il est possible que l'influence urukéenne ait apporté une démarche et un outil » (GUYOT 2004, p. 92).

La culture matérielle des époques suivantes témoigne d'une intensification des échanges, surtout à partir du II^e millénaire. Dès lors, les formes métissées engendrées par ces transferts culturels sont interprétées par la plupart des archéologues comme « égyptisantes ». Pourtant, de nombreux indices montrent que l'art « international » déployé pour les élites du Bronze Moyen et Récent serait en fait plutôt issu de modèles orientaux ou de phénomènes transculturels en partie corrélés à des phénomènes migratoires. Je vais, pour étayer cette position, développer trois exemples issus de mes recherches personnelles et proposer quelques pistes de réflexions.

La coiffure dite « hathorique »

Cette enquête remonte à la lecture du magnifique catalogue du Metropolitan Museum paru en 2009, *Beyond Babylon. Art, Trade and Diplomacy in the Second Millennium B.C.* On peut y lire que les éléments de décoration appelés « ivoires Pratt » du Metropolitan Museum¹ (pieds de meuble en forme de sphinx assis et homme-taureau) portent les boucles de la déesse Hathor². L'examen de ces pièces m'interpelle : que viennent faire les boucles de la déesse Hathor sur de telles figures représentant des génies gardiens ? N'ai-je pas déjà vu ces boucles sur des personnages proche-orientaux auparavant ? Je parcours les salles des Antiquités orientales du Louvre et m'interroge notamment sur la représentation de la déesse Bawu sur une stèle néo-sumérienne³ (fig. 1) : sa longue chevelure est divisée en boucles dont deux rapportées sur la poitrine. Cette coiffure correspond à celles des déesses sumériennes représentées également sur des sceaux-cylindres, décrites par Agnès Spycket⁴. Mais, plus proche symboliquement des ivoires Pratt, cette coiffure est aussi celle des figurines de taureaux androcéphales de l'époque néo-sumérienne (2150-2003 av.J.-C.) dont la fonction religieuse et symbolique semble similaire aux personnages des ivoires. Poursuivant mes recherches du côté égyptien, je m'aperçois que la perruque à boucles commence d'abord à coiffer les dames de la cour de la XII^e dynastie⁵ et, seulement après, la déesse Hathor elle-même : le plus ancien exemple semble être le miroir (fig. 2) découvert dans une maison fouillée par Petrie dans la ville de pyramide d'El-Lahun et datée entre la seconde moitié de la XII^e dynastie et le début de la XIII^e (soit entre 1885 et 1775 av.J.-C.)⁶.

¹ Une collection d'objets donnés en 1936 par la veuve de George D. Pratt, philanthrope américain, en mémoire de son mari.

² ARUZ, BENZEL & EVANS 2009, p. 83 & 90.

³ Louvre AO 4572.

⁴ SPYCKET 1954, fig. 65-68.

⁵ Épouses ou filles de roi, comme la reine Nofret, épouse de Sésostri II : JE 37487.

⁶ PETRIE 1891, pl. 13.8.



fig.1 Déesse Bawu représentée sur une stèle découverte à Tello (ancienne Girsu)
(© GrandPalaisRmn/Franck Raux).

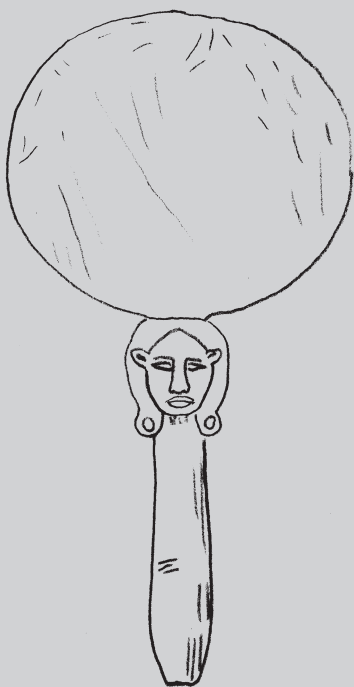


fig.2 Miroir en bronze provenant des fouilles
de Fl. Petrie à El-Lahun (« Kahun ») (dessin de l'autrice).



fig.3 Figurine dite « Lionne Guennol »
(dessin de l'autrice).

Il y a donc, d'une part, les boucles véritablement hathoriques qui proviennent d'une mode de cour sans doute déjà influencée par le Proche-Orient ancien, et des boucles orientales coiffant les génies gardiens que l'on peut qualifier de « boucles viriles » et qui symbolisent la force des personnages à l'instar de celles que l'on voit au dos de la statuette dite « Lionne Guennol » dès l'époque proto-urbaine (vers 3000 av.J.-C.) (fig.3) ou de la chevelure de Samson dans la Bible¹.

Durant ces recherches sur les coiffures à boucles, j'ai croisé à plusieurs reprises les concepts d'« influence égyptienne » et de « style égyptisant », alors même que les conclusions de ces recherches tendent à indiquer un phénomène en sens inverse. Ces concepts s'appliquent volontiers dès que les archéologues trouvent au Proche-Orient, à Chypre ou en Égée, un objet bien attesté sur le territoire égyptien. Il semblerait que tout ce qui est sorti de terre en Égypte peut être considéré *de facto* comme « égyptien ». Si l'on retrouve un objet similaire ailleurs, il sera donc qualifié d'« égyptisant » ou « importé d'Égypte ». Les critères de reconnaissance de leur caractère égyptien ou égyptisant sont souvent assez vagues : ils reposent pour certains sur des considérations de matériaux et de techniques et pour d'autres sur des considérations stylistiques parfois erronées comme le prouvent ces recherches sur les coiffures à boucles.

Les mêmes préjugés artistiques se font jour lorsque l'on se penche sur les formes de vaisselle de luxe du Bronze Récent.

Les vases de pierre du Nouvel Empire

La vaisselle en matières précieuses est souvent utilisée comme un indice témoignant de l'existence d'échanges entre les différentes régions de la Méditerranée orientale au Bronze Récent². Il est possible de comprendre la manière dont ces vases étaient utilisés et échangés grâce à leurs contextes archéologiques et à un certain nombre d'autres sources. La documentation iconographique sur le sujet vient en premier lieu des monuments égyptiens mais les motifs décoratifs présents sur quelques pièces peuvent également marquer une origine ou une influence. Les sources épigraphiques sont mieux réparties entre Égypte, Proche-Orient et région égéenne.

Il existe cependant un écueil pour tout chercheur tentant de résoudre la question de circulation des formes, des décors et des industries de cette vaisselle : l'attribution erronée des origines et des influences. Le jeu des comparaisons est souvent en faveur de l'Égypte, dont les vases apparaissent plus abondants

¹ BOUILLON 2014.

² Cf. par exemple BEVAN 2007 ; CLINE 2009.

description	exemples en pierre	première apparition en Égypte	dernière apparition en Égypte	matériau premier	autres matériaux	exemples d'autres matériaux
<i>bilbil</i>		règne d'Amenhotep I ^{er} ou d'Hatcheptout	règne de Toutânkhamon	céramique (Br I à Chypre)	verre	
<i>gourde</i>		règne de Thoutmosis III	règne de Séthi II	céramique (Anatolie BA III)	métal, faïence, verre, ivoire (rare)	
<i>amphore à anses horizontales</i>		règne de Thoutmosis III	XX ^e dynastie	céramique (III ^e millénaire, en faïence (rare), Crête MA)	métal, faïence (rare), verre, bois	
<i>jarre cananéenne</i>		règne d'Hatcheptout	règne de Merenptah	céramique (BM I au Levant, 1 ^{re} exportation en Égypte durant la Deuxième Période intermédiaire)	verre, faïence (rare)	
<i>amphore à anses verticales</i>		règne d'Hatcheptout	règne de Merenptah (type sans pied)	métal ?	céramique, verre, faïence (rare)	
<i>calice</i>		règne de Thoutmosis III	XXI ^e dynastie	métal ? céramique ?	métal, faïence, verre, bois, ivoire (rare)	
<i>tazza</i>		règne de Thoutmosis III	règne de Ramèss II	métal ? (Byblos, cachette du temple de la Baalat Gebal)	céramique, faïence, verre, bois (rare)	

271
influence culturelle
versus
transculturalité

fig.4 Tableau des nouvelles formes de vaisselle de luxe au Nouvel Empire (© Hélène Bouillon).
Voir BOUILLON 2019, table 1.

et mieux conservés que chez ses voisins Nubiens, Orientaux, Chypriotes ou Égéens. Le point de départ de mon travail doctoral est le récolement et l'étude de la vaisselle de pierre égyptienne du Nouvel Empire au département des Antiquités égyptiennes du Louvre. Geneviève Pierrat-Bonnefois, qui me confie ce dossier, et pique ma curiosité par une question : « Tu ne trouves pas qu'ils ont l'air plus orientaux qu'égyptiens ? ». Ne disposant pas d'expertise spécifique concernant la vaisselle de pierre, je me trouve alors bien incapable de répondre. Et puis, la lumière se fait peu à peu. Relisant les classiques, à commencer par la synthèse de Barbara G. Aston¹, je constate, comme d'autres avant moi, que le Nouvel Empire est une époque de floraison pour la vaisselle égyptienne de luxe, mais après une véritable rupture.

La plupart des nouvelles formes contrastent fortement avec les anciennes, notamment par la présence d'anses ou d'un pied en forme de support (fig. 4). Dans le même temps, ces formes se retrouvent également en dehors de l'Égypte. Elles sont recensées par Rachel T. Sparks pour la région levantine², Jacqueline Phillips pour la région égéenne³, et Inga Jacobsson pour Chypre⁴. Apparaît alors un paradoxe : lorsqu'elles sont trouvées hors d'Égypte, ces mêmes formes sont qualifiées d'« égyptiennes » voire d'« égyptisantes » alors que la plupart d'entre elles imitent des modèles étrangers à l'Égypte.

Afin de mieux comprendre l'histoire de ces vases de pierre, j'ai répertorié tous les vases de même forme, en pierre comme dans d'autres matériaux de luxe (métal, faïence, verre, ivoire et bois) en travaillant à partir du lieu de découverte et en gardant à l'esprit que le contexte archéologique correspond uniquement à la dernière utilisation d'un objet. Impossible, donc, de déterminer avec certitude où cet objet a été fabriqué et de connaître les utilisations antérieures. L'histoire retracée grâce à cette étude est donc avant tout une histoire des goûts, des modes et de leurs circulations : où, comment et par qui cette vaisselle est-elle utilisée donc appréciée ?

Au cours ces recherches certains faisceaux d'indices m'ont permis d'entrevoir les contours d'industries⁵ chypriotes et levantines, notamment dans le domaine de la pierre. La présence de certaines particularités sur les vases découverts au Proche-Orient marque des goûts différenciés et peut-être même des techniques de fabrication différentes⁶, comme la présence d'un tore

¹ ASTON 1994.

² SPARKS 2007.

³ PHILLIPS 2008.

⁴ JACOBSSON 1994.

⁵ Le terme « industrie » désigne ici ensemble de gestes et de savoir-faire perceptibles dans les productions. Ces gestes définissant un fait culturel que l'on peut délimiter dans le temps et dans l'espace.

⁶ Cf. ma thèse non publiée BOUILLON 2016 ; cet aspect est résumé dans un article (BOUILLON 2019).

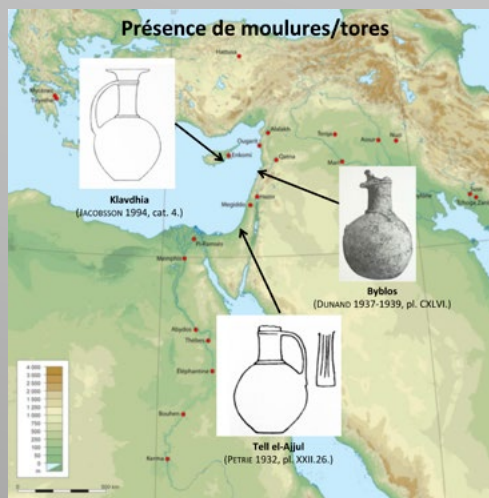


fig.5 Exemples de vases avec tores
(© H  l  ne Bouillon).



fig.6 Exemples de vases anses en forme de tête canard
(© Hélène Bouillon).



fig.7 Exemple de vases fabriqués en pièces détachées (© Hélène Bouillon).

marquant la transition entre le col et l'épaule du vase, visible sur les vases de pierre de Byblos¹, Tell el-Ajjul² ou encore Klavdhia (à Chypre)³ (fig. 5), les anses en forme de tête de canard, rares en Égypte, qui pourraient indiquer un goût voire une industrie levantine et chypriote⁴ (fig. 6), ou encore la fabrication en pièces détachées beaucoup plus commune dans les régions égéenne et levantine⁵ et qui pourrait également être un indice d'industrie locale (fig. 7).

L'approche technique ne permet pas toujours de déterminer les lieux de production d'un vase. Elle ne permet pas non plus d'apporter toutes les réponses souhaitées à la question des influences subies ou imposées par chaque région de production quand celle-ci a pu être déterminée. J'ai donc poussé plus loin l'analyse en essayant de décortiquer les mécanismes d'échanges par lesquels les vases eux-mêmes, mais également les savoir-faire, les goûts, les modes et les pratiques se transmettent d'une région à l'autre. La vaisselle de luxe est ainsi appréhendée comme l'une des données d'une étude plus large sur l'évolution des sociétés et des cultures. En listant les principaux mécanismes d'échanges, j'ai pu relever que certains étaient souvent mis en valeur (la dévolution et les échanges diplomatiques) tandis que d'autres étaient minorés, comme le commerce privé — voir les schémas montrant les mouvements d'échanges internes (fig. 8, schéma 1) et inter-États (fig. 8, schéma 2). Cette démarche aboutit à un nouvel équilibre et la mise en valeur d'échanges échappant au système redistributif et au système de réciprocité, centrés sur les palais⁶. Elle m'a également permis de questionner un autre poncif régulièrement utilisé pour expliquer la présence de vases dits « égyptisants » au Levant : la politique impérialiste égyptienne au Levant Sud et son aura artistique dans la *koiné* est-méditerranéenne. La présence d'une minorité d'administrateurs égyptiens dans certaines villes de Canaan ne signifie pas que les populations ont été « égyptianisées ». C'est pourquoi je préfère analyser les phénomènes culturels provoqués par la présence d'Égyptiens au Levant sud et d'Asiatiques en Égypte au prisme de la transculturalité.

¹ DUNAND 1937-1939, pl. 146.

² PETRIE 1932, pl. 22.26.

³ JACOBSSON 1994, cat. 4, p. 8, pl. 45 & 78.

⁴ BEVAN 2007, p. 144 ; BOUILLON 2016, p. 616-617.

⁵ BOUILLON 2016, p. 487, 498 & 505-506.

⁶ BOUILLON 2019. C'est, selon moi, la seule manière convaincante d'expliquer l'augmentation des vases de petite taille et l'explosion de leur présence dans les tombes privées de la fin du Nouvel Empire.

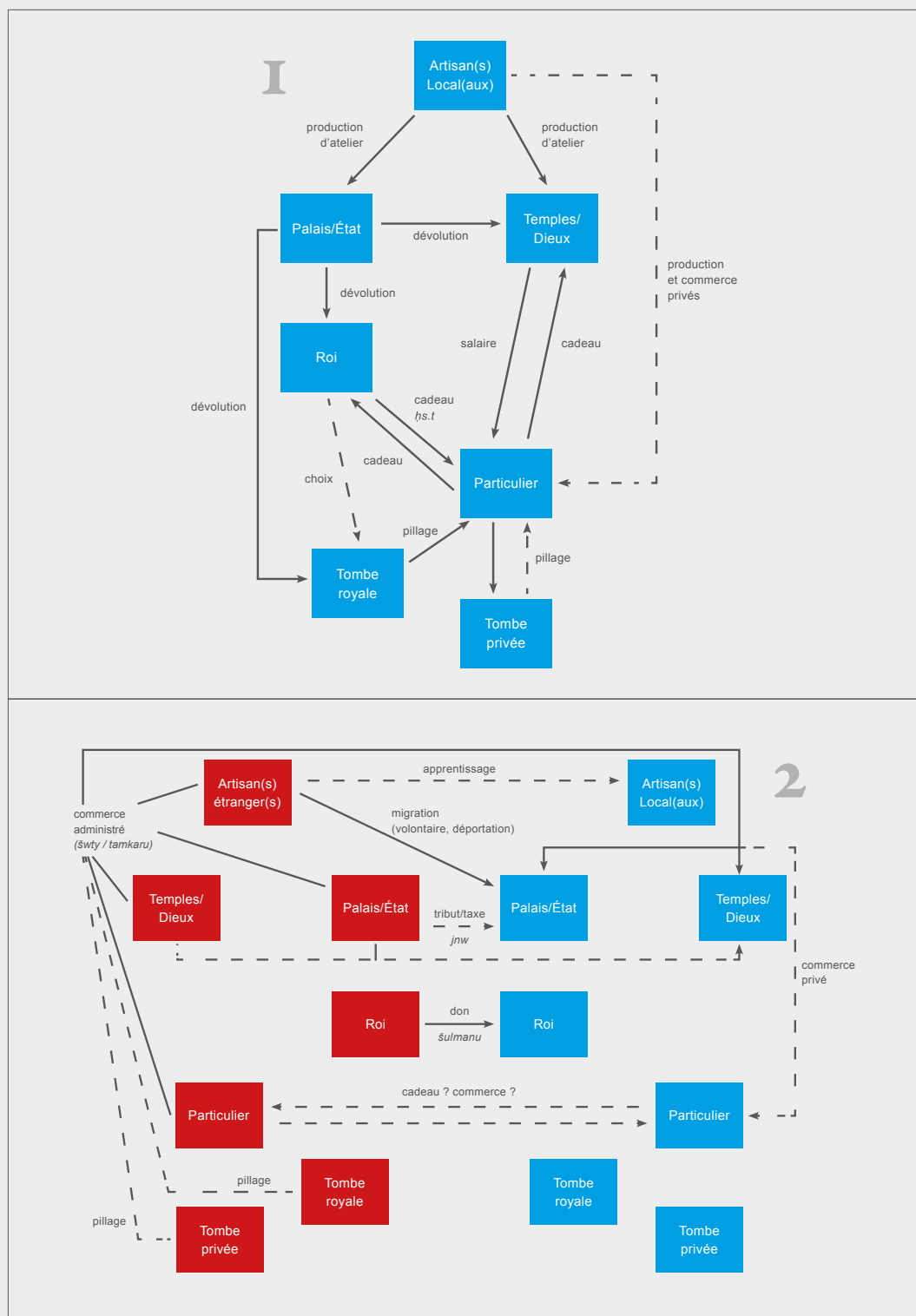


fig.8 Processus de production et d'échange de la vaisselle de luxe (© Hélène Bouillon).



fig.9 Détail du griffon représenté sur la palette aux lycas (dessin de l'autrice).

à travers les yeux
du scribe

276

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

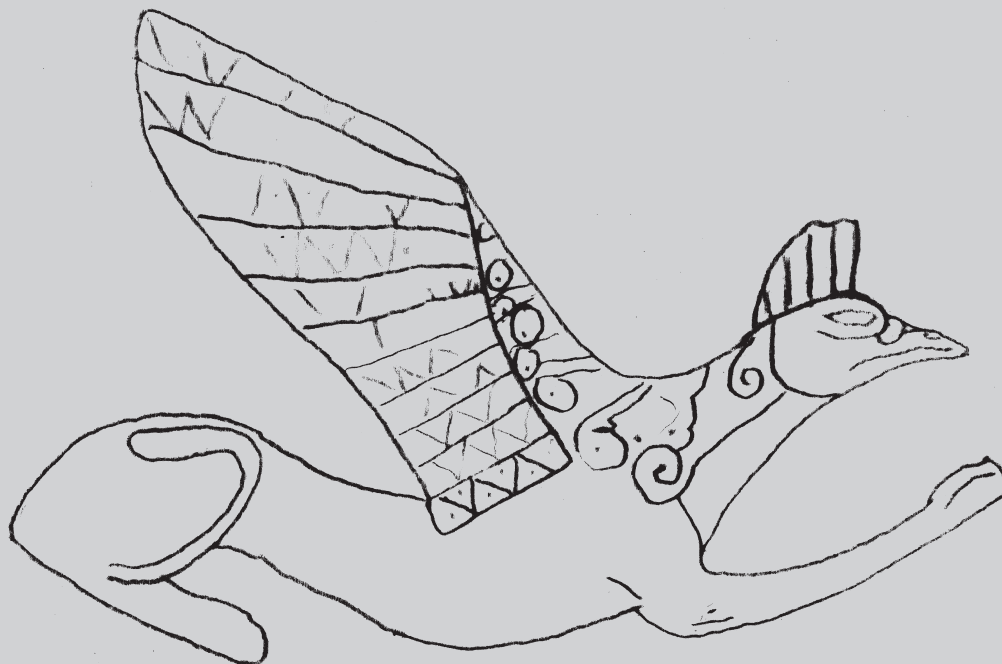


fig.10 Détail du griffon représenté sur la hache d'Ahmosis (dessin de l'autrice).

Un dernier cas de transculturalité : les coiffures du griffon

Sitôt après ma soutenance de thèse, j'ai commencé à m'intéresser aux animaux fantastiques égyptiens et orientaux. M'est alors revenu à l'esprit l'un des objets étudiés lors des travaux pratiques d'Évelyne Faivre-Martin : la palette aux lycas de l'Ashmolean Museum¹. C'est l'un des objets égyptiens les plus anciens montrant un animal issu de l'imaginaire oriental : le griffon. Félin à tête d'oiseau, le griffon naît sans doute dans la glyptique susienne de l'époque protodynastique (vers 3300 av.J.-C.)² avant d'être représenté en Mésopotamie puis adopté par l'Égypte à l'époque prédynastique. Sur la palette aux lycas, il a une tête d'oiseau indéterminé et des ailes déployées vers le haut formant une sorte de peigne (fig. 9). Puis, l'animal semble disparaître des radars égyptiens comme orientaux. En Mésopotamie on lui préfère son cousin inversé, l'aigle léontocéphale³.

Le griffon réapparaît en Égypte dans les temples de pyramide des dernières dynasties de l'Ancien Empire. Dans le temple de la vallée de Sahourê (2490-2470 av.J.-C.), ses ailes sont repliées sur les flancs de son corps de félin. Il y piétine les ennemis de l'Égypte : c'est l'image du roi victorieux, comme sur les bijoux plus récents découverts à Dashour. Le pectoral de Mereret, fille de Sésostri II (1885-1875 av.J.-C.) représente en miroir deux griffons piétinant et empoignant des Asiatiques. Les ailes sont repliées sur les flancs et la tête est celle d'un faucon coiffé d'une couronne on ne peut plus égyptienne : deux paires de cornes (taureau et bélier) et deux plumes d'autruche. Cette couronne-*hénou*, portée par les dieux ou les rois, est sans doute liée au dieu solaire⁴. Le griffon s'est ainsi égyptianisé. Il fait son retour au Proche-Orient doté de ces attributs égyptiens en passant par le Levant où il déploie à nouveau ses ailes. S'ensuivent alors de remarquables trouvailles capillaires, réinterprétations de la couronne-*hénou* transformée en coiffures plus ou moins hirsutes⁵. Arrivé en mer Égée, le griffon est doté d'une houppette et des boucles viriles des génies gardiens du Proche-Orient. C'est ce griffon égéen que l'on retrouve sur la hache au nom d'Achmosis découvert dans la tombe d'Âhhotep à Dra Abou el-Naga⁶ (fig. 10).

277
influence culturelle
versus
transculturalité

¹ Ashmolean Museum, Oxford : E 3924.

² Louvre Sb 1932 : *ibid.*, cat. 21, p. 54-55 ; Louvre Sb 366.

³ BOUILLON 2023, p. 47-49.

⁴ Goebis 2011, p. 89.

⁵ Sur des sceaux levantins de Yale et du Louvre (cf. AMIET 1992, fig. 8 ;

TESSIER 1996, n°166), ou sur une plaquette d'ivoire anatolienne du Metropolitan Museum (ARUZ, BENZEL & EVANS 2009, cat. 76, p. 138).

⁶ Musée du Caire CG 52645 / JE 4673 : ARUZ, BENZEL & EVANS 2009, cat. 67, fig. 67 (vue de détail), p. 119-120.

Ainsi, à travers l'étude de productions variées (vaisselle et mobiliers, bijoux et amulettes) et la comparaison des motifs égyptiens avec ceux du Proche-Orient et de la région égéenne, de la Grèce à l'Iran en passant par Chypre et la Crète, se font jour de multiples interactions humaines dans lesquelles l'influence de l'Égypte peut être analysée en tenant compte des apports des civilisations voisines. Se met alors en place une vision plus équilibrée des rapports de domination dans les échanges culturels en Méditerranée orientale à l'Âge du Bronze : l'Égypte n'y apparaît plus comme centrale et colonisatrice mais comme l'un des acteurs au cœur d'un entrelacs de relations complexes. Au Bronze Moyen et surtout au Bronze Récent, l'Égypte s'ouvre de plus en plus aux influences culturelles extérieures, et notamment orientales. Dès le Moyen Empire les élites adoptent de nouvelles modes. Le phénomène s'accroît durant la Deuxième Période intermédiaire, puis au Nouvel Empire, notamment à l'époque d'Hatchepsout et de Thoutmosis III. La cour royale affiche un attrait pour l'exotique que l'on observe notamment dans les fresques de style mycénien et de technique minoenne peintes dans le palais d'Avaris (Tell el-Dab'a)¹.

La société égyptienne subit également, tout au long de son histoire, des transformations profondes en interne grâce à l'apport de populations d'origine étrangère. Il est très difficile, à toutes les époques, d'écrire l'histoire de ces « invisibles »² mais certains objets trahissent leur présence sur les sites égyptiens³ : chalumeau, épingles, tablettes cunéiformes... Sur les sites d'Amarna, Tell er-Retabeh, Gourob et Coptos, des chalumeaux ou siphon (pailles en métal) indiquent que certaines personnes s'adonnent aux mêmes habitudes qu'en Mésopotamie et au Levant pour consommer des boissons alcoolisées. Cependant le chalumeau n'a jamais été vraiment adopté par les Égyptiens. Comme les épingles appelées *toggle-pins*, ce sont donc des indicateurs de présence étrangère. À Amarna, le quartier N 50 est consacré à l'industrie du verre⁴. La maison N 49.20, qui fait partie de ce quartier, comporte également des indices d'une présence étrangère⁵ : elle a notamment livré un siphon

¹ BIETAK 2013.

² La question de l'invisibilité des immigrés a notamment été traitée, pour l'histoire contemporaine, par Gérard Noiriel. Je me suis inspirée des réflexions des historiens modernes et contemporains pour mon article sur l'immigration des personnes issues du Proche-Orient dans l'Égypte pharaonique (BOUILLON 2020).

³ Rachel T. Sparks a listé dans un article les objets caractéristiques qui permettent de deviner la présence de populations levantines sur le sol égyptien (SPARKS 2004).

⁴ SPARKS 2004 : deuxième partie III.2.1.

⁵ SHORTLAND 2012, p. 93.

de plomb. La présence d'un tel objet constitue un indicateur ethnique et suggère, selon Andrew Shortland, qu'un artisan du verre habitant dans cette maison était d'origine proche-orientale¹.

La tablette EA 368 découverte dans la maison N 49.23, non loin des ateliers de verriers du quartier N 50, contient une liste de vocabulaire ayant trait à la vie quotidienne inscrite en cunéiforme : la colonne de gauche est une transcription phonétique des mots égyptiens et la colonne de droite leur traduction akkadienne². Elle était sans doute destinée à une personne d'origine asiatique voulant apprendre la langue égyptienne. Dans la maison N 47.3 un peu plus au nord, une autre tablette (EA 359) devait permettre à un Égyptien d'apprendre la langue akkadienne³.

La place de l'immigration dans ce que nous percevons des influences orientales sur la culture pharaonique est difficile à estimer et demande encore à être étudiée plus profondément car ce sujet d'étude amène à considérer autrement les phénomènes d'interaction culturelle entre l'Égypte et le Proche-Orient ancien.

Le processus de transformation de deux groupes en contact

Le concept de transculturation permet de mettre l'accent sur les processus de transformation des deux groupes en contact : même si l'un des deux domine l'autre, les deux vont se transformer au contact de l'autre. Ainsi, le colonisateur se transforme dans le pays colonisé, l'immigré adopte certaines habitudes du pays d'adoption (qu'il peut ramener au pays d'origine lors de ses visites⁴) mais importe également une partie des siennes. Le concept de Fernando Ortiz permet de ne plus penser les relations culturelles uniquement en termes de domination et de les envisager sous l'angle, plus réciproque et réaliste, de l'interaction.

Évelyne Faivre-Martin nous invitait à exercer notre regard et à accorder autant d'importance aux petits objets qu'aux grands monuments. Elle m'a encouragée, à l'instar d'autres professeurs de l'École du Louvre et de la Sorbonne, à étudier ensemble deux grandes civilisations que l'on a tendance à appréhender séparément. C'est grâce à ces regards décentrés que l'on touche du doigt les interactions entre les individus ■

279
influence culturelle
versus
transculturalité

¹ SHORTLAND 2012, p. 93.

² IZRE'EL 1997, pl. XXII, XL.

³ KEMP 2006, p. 294-295, fig.106 (haut droite).

⁴ Ces allers-retours entre deux pays ont été mis en valeur entre l'Égypte et Byblos dans un article de Geneviève Pierrat-Bonnefois : PIERRAT-BONNEFOIS 2016-2017.

bibliographie

AMIET 1992

P. Amiet, *Corpus des cylindres de Ras Shamra-Ougarit II : sceaux-cylindres en hématite et pierres diverses*, Paris, 1992.

ARUZ, BENZEL & EVANS 2009

J. Aruz, K. Benzel & J. M. Evans, *Beyond Babylone Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium B.C.*, Exhibition Metropolitan Museum of Art, November 18, 2008-March 15, New York, 2009.

ASTON 1994

B. G. Aston, *Ancient Egyptian stone vessels. Material and forms*, SAGA 5, Heidelberg, 1994.

BEVAN 2007

A. Bevan, *Stone Vessels and Values in the Bronze Age Mediterranean*, Cambridge, 2007.

BIETAK 2013

M. Bietak, « The Impact of Minoan Art on Egypt and the Levant. A Glimps on Palatial Art from the Naval Base of Peru-nefer at Avaris », dans J. Aruz, S. B. Graff Y. Rakic (eds), *Cultures in Contact. From Mesopotamia to the Mediterranean in the Second Millennium B.C.*, New York, 2013, p. 188-199.

BOUILLON 2014

H. Bouillon, « A new perspective on so-called Hathoric curls », *Ägypten und Levante—Egypt and the Levant* XXIV, 2014 p. 209-226.

BOUILLON 2016

H. Bouillon, *Vaisselle de luxe et échanges culturels au Bronze Récent : étude de cas à partir de sept formes introduites en Égypte au Nouvel Empire*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, Paris, 2016.

BOUILLON 2019

H. Bouillon, « Late Bronze Age production, use, and exchange of luxury vases : a new approach », *JAEI* 21, 2019, p. 5-19.

BOUILLON 2020

H. Bouillon, « Diversité du phénomène migratoire en Égypte au II^e millénaire av.J.-C. : les immigrés issus du Proche-Orient ancien et leurs apports sociétaux, technologiques et artistiques », dans J. Bouineau (éd.), *L'environnement méditerranéen. De l'Antiquité vécue à l'Antiquité réinventée*, Paris, 2020, p. 39-78.

BOUILLON 2023

H. Bouillon, *Une histoire des animaux fantastiques*, Paris, 2023.

CAUBET 1991

A. Caubet, « Répertoire de la vaisselle de pierre. Ougarit 1929-1988 », dans M. Yon (éd.), *Ras Shamra-Ougarit VI. Arts et industries de la Pierre*, Paris, 1991, p. 204-264.

CLINE 2009

E. H. Cline, *Sailing in the Wine-Dark Sea: International Trade and the Late Bronze Age Aegean*, BAR International Series 591, Oxford, 2009 (2^e édition).

DUNAND 1937-1939

M. Dunand, *Fouilles de Byblos I (1926-1932)*, Paris, 1937-1939.

GOEBS 2011

K. Goebis, « King as God and God as King: Colour, Light and Transformation in Egyptian Ritual », dans R. Gundlach & K. Spence (eds), *Palace and Temple: Architecture — Decoration — Ritual*, Königtm, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen 4/2, Wiesbaden, 2011, p. 57-101.

GUYOT 2004

F. Guyot, « Structuration sociale et dynamisme des émulations interculturelles. Quelques considérations sur les contacts entre l'Égypte et la Mésopotamie au 4^e millénaire », *Archéo-Nil* 14, 2004, p. 81-100.

ICART, CHANUT, VALÉRIE, 2008

Icart Jean-Claude, Chanut Claude, Matoian Valérie, « Les objets en pierre du Palais royal d'Ougarit », in Al-Maqdissi M., Matoian V. (éd.), 2008, *L'Orient des palais, Documents d'archéologie syrienne* 15, Damas, 2008, p. 157-190.

IZRE'EL 1997

S. Izre'el, *The Amarna scholarly tablets*, CunMon 9, Groningen, 1997.

JACOBSSON 1994

I. Jacobson, *Aegyptiaca from Late Bronze Cyprus*, Studies in Mediterranean Archaeology 112, Jonsered, 1994.

KEMP 2006

B.J. Kemp, *Ancient Egypt. Anatomy of a civilization*, Londres, New York, 2006 (1^{re} éd. 1989).

LILYQUIST, 1996

Lilyquist Christine, « Stone vessels at Kâmid el-Lôz, Lebanon: Egyptian, Egyptianizing, or non-egyptian ? », *Kâmid el-Lôz* 16, 1996, p. 133-173.

ORTIZ 2011

F. Ortiz, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre: leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*, Montréal, 2011 (1^{re} éd. 1947).

PETRIE 1932

W. M. F. Petrie, *Ancient Gaza II, Tell el-Ajjul*, BSAE 54, Londres, 1932.

PETRIE 1891

W. M. F. Petrie, *Illahun, Kabun and Gurob*, Londres, 1891.

PHILLIPS 2008

J. S. Phillips, *Aegyptiaca on the island of Crete in their chronological context : a critical view*, Contributions to the chronology of the Eastern Mediterranean 18, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Gesamtakademie 49, Vienne, 2008.

PIERRAT-BONNEFOIS 2016-2017

G. Pierrat-Bonnefois, « Faïences de la première moitié du deuxième millénaire : la discontinuité en questions », *CRIPPEL* 31, 2016-2017, p. 103-118.

SPARKS 2004

R. T. Sparks, « Canaan in Egypt : archaeological evidence for a social phenomenon », dans J. Bourriau & J. Phillips (eds), *Invention and Innovation. The Social Context of Technological Change 2 : Egypt, the Aegean and Near East, 1650-1150 B. C.*, Oxford, 2004, p. 25-54.

SPARKS 2007

R. T. Sparks, *Stone vessels in the Levant*, PEFA VIII, Leeds, 2007.

SPYCKET 1964

A. Spycket, « La coiffure féminine en Mésopotamie. Des origines à la I^{re} dynastie de Babylone », *RAAO* 48/3, 1954, p. 113-129.

TESSIER 1996

B. Tessier, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian cylinder seals in the Middle Bronze Age*, Fribourg, 1996.

Warren Peter M., *Minoan stone vases*, Cambridge, University Press, 1969.

WISSA 1997

M. Wissa, « L'approvisionnement en pierres, des origines de l'Égypte à 2700 av. J.-C. », *Archéo-Nil* 7, 1997, p. 59-78.

Avant Panofsky :

Gabrielle Charrak

de la forme symbolique

Laboratoire Pays germaniques (UMR 8547)

Centre de recherche de l'École du Louvre

à l'aspectiv

Parmi les outils théoriques élaborés par l'égyptologie pour se donner les moyens de *penser* ses objets, il en est un qui se distingue tout particulièrement — par l'intensité des débats qu'il a suscités, d'abord, mais surtout par la profondeur et l'ambition de son engagement philosophique. Alors que l'art égyptien ne semblait pouvoir être saisi par la philosophie que dans le cadre d'une esthétique téléologique, encore largement inspirée de *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764) de Winckelmann et de l'hégémonie supposée de la Grèce classique qui s'y trouvait défendue, la recherche allemande du XX^e siècle a rebattu les cartes.

En 1919, puis à partir des années 1960, Heinrich Schäfer (1868-1957) et Emma Brunner-Traut (1911-2008) à sa suite ont entrepris de déterminer une grille de lecture spécifiquement adaptée aux œuvres pharaoniques, en prenant justement au sérieux — et non comme prétexte d'une hiérarchisation inadéquate — leurs différences d'avec les œuvres grecques. Ces enquêtes ont abouti dans la proposition du terme « d'aspective », revendiqué par Brunner-Traut en 1963 dans son épilogue à la réédition du *Von ägyptischer Kunst* de Schäfer (éd. originale en 1919), intitulé « Die Aspektive ».

L'aspective désigne, dans le *Lexikon der Ägyptologie* (1973), « l'attitude mentale égyptienne¹ » (*die ägyptische Geisteshaltung*) exprimée dans l'art figuratif de l'Égypte antique et, plus largement, dans toutes les manifestations intellectuelles et artistiques de cette civilisation. D'après cette grille de lecture, les images pharaoniques attestent « une vision en face et en présence de l'objet, sans avancer et reculer dans le temps, et sans sortir de ses limites² ». On doit comprendre par-là que, contrairement à ce qui se produit au sein de l'image en perspective, ce n'est pas du point de vue d'un observateur implicite, d'un « (*fiktive[r]*) *wahrnehmende[r]* *Beobachter* »³ que procède la construction de l'image égyptienne. Sans être systématiquement absent⁴, celui-ci ne constitue pas le cadre fondamental de la pensée et, par projection, de l'art égyptien. Par conséquent, l'inscription contingente du sujet ou de l'objet représenté dans un temps et dans un espace uniques, de même que sa mise en relation avec les autres éléments de la représentation, comptent infiniment moins que son inscription dans la *Maât*, l'harmonie nécessaire du monde : au contraire, tous les éléments doivent être subsumés et figés dans cette harmonie⁵. Brunner-Traut

285
avant Panofsky :
de la forme
symbolique
à l'aspective

1 BRUNNER-TRAUT 1973, p. 474.

2 BRUNNER-TRAUT 1963, p. 403 [62]. Les traductions françaises du texte de Brunner-Traut sont proposées par l'auteur du présent article ; voir également (CHARRARK, 2026) les pages indiquées entre crochets : ex. p. 403 [61].

3 BRUNNER-TRAUT 1973, p. 474.

4 Voir, entre autres, LABOURY 2008, p. 181-230 ; BARBOTIN 2017, p. 27-39 ; DAVID 2024, p. 261-276 ; FAROUT 2024a.

5 ASSMANN 1990b ; BARBOTIN 2017.

étend son analyse du mode de vision aspectif au-delà de l'histoire de l'art : à ses yeux, toute la science égyptienne manifestée dans les savoirs particuliers (l'écriture, la médecine, l'astronomie, les mathématiques, l'histoire, ...) témoigne au même titre de l'organisation du monde par la *limite* qui caractériserait l'aspective — nous allons montrer ce que cela implique.

Depuis la fin du ^{xx}e siècle, les égyptologues ont, sinon intégré, du moins pris acte de cette distinction théorique dans le cadre de leurs travaux. Ils ont ainsi développé certaines directions tout juste évoquées par Brunner-Traut : par exemple, le principe de performativité et d'efficacité de l'image égyptienne¹, étudié par Jan Assmann, collègue et ami d'Emma Brunner-Traut². D'autres directions ont par ailleurs été intégrées à la définition contemporaine de l'aspective : on peut songer en première intention au fonctionnement sémiotique de l'image égyptienne, amplement étudié par Henry George Fischer et par l'École de Bruxelles autour de la figure de Roland Tefnin³. De même, l'approche des œuvres par l'aspective a permis d'identifier de nouvelles règles à l'œuvre dans le système égyptien : ainsi des trois principes d'organisation de l'image (hiérarchique, harmonique et chronologique) relevés par Dominique Farout⁴. Enfin et surtout, les historiens d'art sensibles aux thèses de Brunner-Traut ont élargi le champ d'étude de l'aspective au-delà du Nil — et d'abord aux arts du Proche-Orient, dont Évelyne Faivre-Martin s'est employée à mettre en exergue la parenté avec les normes de la représentation pharaonique, dans ses articles⁵ et dans les enseignements qu'elle a donnés à l'École du Louvre et à l'Institut Khéops.

Ces ouvertures ont été rendues possibles par des savoirs nouveaux en même temps qu'elles étaient encadrées par des postulats différents de ceux au sein desquels la notion d'aspective avait été élaborée. Ainsi certaines directions assumées par Schäfer comme par Brunner-Traut, inadéquates et, dans le même temps, ancrées dans un contexte historiographique aisément documentable, ont-elles été abandonnées. Il en va par exemple du rapprochement

¹ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 426 [96].

² ASSMANN 1990a, p. 1-20. La même année, Emma Brunner-Traut dédie justement ses *Frühformen des Erkennens*, une explication détaillée de sa théorie de l'aspective, à Jan Assmann, son ami « de l'autre côté de la rive » (BRUNNER-TRAUT 1990, p. v).

³ Voir d'abord TEFNIN 1983, p. 55-71. Dans le même temps, cette question était également traitée par Pascal Vernus (VERNUS 1985, p. 45-66) et a récemment fait l'objet d'un volume collectif détaillé dirigé par Stéphane Polis (POLIS 2022). Notons enfin que ce principe avait commencé par être relevé chez Quatremère de Quincy et Jean-François Champollion (CHAMPOLLION 1824-1826 ; QUATREMÈRE DE QUINCY 1803)

⁴ FAROUT 2009, p. 7.

⁵ FAIVRE-MARTIN 2009, p. 23-34 ; FAIVRE-MARTIN 2017, p. 67-76.

proposé entre les modes de pensée des anciens Égyptiens, des enfants, des peuples dits « primitifs »¹ et des individus atteints de troubles psychiques. Ce triple rapprochement, véritable poncif des sciences humaines et sociales tout au long du XX^e siècle, se justifiait alors par la recherche sur ce que nous pourrions qualifier de figures de l'altérité, pour mieux définir la diversité et la complexité des expériences et des consciences humaines². Bien entendu, une pareille association ne saurait aujourd'hui constituer un postulat commun pour la recherche scientifique ; toutefois, on doit aussi rappeler qu'elle n'est pas non plus le point de départ de Brunner-Traut — seulement l'une de ses conclusions³. Il semble donc délicat de refuser d'emblée la totalité de sa démonstration au prétexte de ce qui en constituait initialement une déduction, en accord avec la pensée de son époque.

Il ne nous revient pas, dans le cadre de cet article, de défendre le bien-fondé de l'aspective comme outil d'analyse de référence pour les productions pharaoniques — d'autres contributions de ce volume s'y emploient par ailleurs, dans des démonstrations matérielles et linguistiques précises⁴. Nous souhaitons plutôt éclairer les enjeux philosophiques qui ont présidé à son élaboration conceptuelle. Ces enjeux révèlent une seconde nature du texte de Brunner-Traut qui, en plus de constituer un essai majeur pour l'histoire de l'art égyptien, reprend sur des bases empiriques et historiques la démarche critique de la philosophie moderne et contemporaine, touchant aux conditions de possibilité même de l'expérience du monde.

Symbole et forme symbolique

Dans toutes les définitions et applications qu'elle tolère, l'aspective est justifiée par la nécessité d'appréhender un mode de représentation répondant à d'autres exigences que celles de la perspective, et renvoyant à une conception du monde essentiellement distincte de la perspective — c'est-à-dire, d'une conscience éduquée à la perspective. Autrement dit, l'aspective désigne

287
avant Panofsky:

de la forme
symbolique
à l'aspective

- 1 Rappelons qu'Emma Brunner-Traut abandonne cette expression au profit de celle « d'ethnies » en 1990 (BRUNNER-TRAUT 1990, p. IX).
- 2 À titre d'exemples, citons les figures de Jean Piaget en anthropologie, de Freud en psychanalyse ou encore de Merleau-Ponty en philosophie contemporaine. Voir CHARRAK 2026.
- 3 Cette conclusion est particulièrement marquée en 1990. Dans le texte fondateur de 1963, à la suite de Schäfer, Brunner-Traut insiste bien plus sur la fécondité d'un rapprochement entre l'art contemporain — c'est-à-dire les mouvements artistiques du début du siècle, contemporains au texte de Schäfer — avec l'art égyptien (BRUNNER-TRAUT 1963, p. 422 [90-91]).
- 4 Voir par exemple les contributions de Christophe Barbotin et de Dominique Farout.

une façon d'organiser le monde au niveau fondamental de la mise en rapport entre une idée et une forme — que l'on peut plus spontanément désigner, dans la tradition intellectuelle occidentale, par le terme de « symbole ».

Dans son travail de 1919, et dans ses différentes rééditions, Schäfer fait régulièrement appel aux phrases de Goethe, dont nous pouvons rappeler que les travaux sur la morphologie présentent le symbole comme « parfaite adéquation de la forme au sens »¹, investie en plus d'un rôle productif. Au contraire de la conception hégélienne, héritée de Friedrich Creuzer, de la forme d'art symbolique où l'idée entretenait un rapport d'inadéquation avec la forme, exprimée par excellence dans l'analyse que fait Hegel de l'art égyptien², le symbole de Goethe révèle un monde perçu, compris, produit.

Dans les premières décennies du ^{XX}^e siècle, cette conception goethéenne du symbole a été approfondie par la philosophie par la notion de « forme symbolique », appliquée à l'étude des sciences de la culture. L'histoire de l'art connaît surtout la forme symbolique par l'intermédiaire d'Erwin Panofsky (1892-1968), qui la rattache au cas de la perspective linéaire dans l'un de ses textes les plus célèbres, *La Perspective comme forme symbolique* (1927). Inspirés par le cadre théorique que permettait cet essai pour l'étude des œuvres d'art en rapport avec la compréhension du monde dont elles attesteraient, certains égyptologues ont tenté de dresser un parallèle entre l'articulation symbolique décrite par Panofsky et les particularités de l'image égyptienne. En 1957, avant la publication de l'épilogue de Brunner-Traut, Walter Wolf avait fait mention de ce prisme — une hypothèse rejetée par John Baines³, à qui l'on doit la traduction anglaise du volume de Schäfer et de l'épilogue de Brunner-Traut en 1974. En 1980, Roland Tefnin rappelait par ailleurs les homologues panofskyennes entre *L'Architecture gothique et la pensée scolastique* pour appuyer son hypothèse d'une concordance entre l'image et le texte dans la pensée pharaonique⁴. Enfin, en 1998, Dimitri Laboury avait quant à lui explicitement assimilé l'aspective à une forme symbolique, au sens de Panofsky : « Si la perspective est effectivement une forme culturellement symbolique, [...] il en va assurément de même du rejet des illusions d'optique : l'aspective. L'image égyptienne en est la preuve magiquement vivante et efficace »⁵.

En choisissant le terme d'aspective, Emma Brunner-Traut revendiquait elle aussi, et sans équivoque, un antagonisme avec la perspective — à commencer par son usage du préfixe *-a*, par lequel elle affirme qu'ainsi le lecteur ne sera pas

¹ GALLAND-SZYMKOWIAK 2011, p. 91-112.

² DAVIS 1983, p. 92 ; SPEIGHT 2021, p. 11-26 ;
ESCHWEILER 2022 ; CHARRAK 2024, p. 101-121.

³ BAINES 2007, p. 215.

⁴ TEFNIN 1980, p. 10.

⁵ LABOURY 1998, p. 148.

« induit en erreur »¹. L'ensemble de son épilogue est fondé sur une comparaison, à la façon d'un miroir inversé, de l'aspective et de la perspective comme deux expressions distinctes d'appréhensions du monde, également autonomes quoiqu'historiquement liées l'une à l'autre. Toutefois, ce n'est pas à Panofsky que Brunner-Traut fait appel pour éclairer cette distinction, mais à un auteur appartenant strictement au champ de la philosophie : Ernst Cassirer (1874-1945), auteur des trois volumes de la *Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), dont deux extraits conséquents sont copiés dans « Die Aspektive »².

Rappelons que Cassirer et Panofsky, proches correspondants³, appartenaient tous deux au cercle de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* d'Aby Warburg à Hambourg — sorte d'École d'Athènes des sciences de la culture, autour de laquelle gravitaient historiens, historiens d'art, esthéticiens et philosophes (parmi lesquels Ernst Gombrich, Heinrich Wölfflin, Edgar Wind, Karl Lamprecht, Alois Riegl, Jacob Burckhardt, ...). Nombre d'ouvrages de ces auteurs étaient alors édités par Bruno Cassirer, cousin du philosophe — ainsi de l'important volume d'Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter* (1914), qui s'accorde avec des points centraux de l'analyse de Schäfer tout en récusant absolument la saisie des formes égyptiennes par le prisme téléologique⁴.

Au cœur de ces dialogues, c'est à la *Philosophie des formes symboliques* de Cassirer que Panofsky reprend la définition qu'il propose dans sa *Perspective comme forme symbolique* : la forme symbolique y est décrite comme la façon dont « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui »⁵. Cependant, une différence fondamentale se pose. Alors que Cassirer ouvrait la forme symbolique au champ des productions humaines (le langage, le mythe, la religion, l'art, la science), Panofsky passe de l'art en général à un phénomène précis de l'histoire de l'art moderne (la perspective linéaire), délimité dans le temps comme dans l'espace. Or, une lecture attentive de l'épilogue de 1963 révèle qu'Emma Brunner-Traut s'inscrit à deux égards dans l'héritage de Cassirer : d'une part, par l'ambition critique de sa démarche, qui entend enquêter sur les modalités ayant rendu possible la vision à l'origine de la création égyptienne ; d'autre part, par les références explicites qu'elle fait au deuxième volume de la *Philosophie des formes symboliques*, consacré à la *Pensée mythique* (1925).

289
avant Panofsky :
de la forme
symbolique
à l'aspective

¹ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 402 [60].

² BRUNNER-TRAUT 1963, p. 416 [81-82].

³ VAN VLIET 2018, p. 69-86.

⁴ FECHHEIMER 1914, p. 50. Fechheimer se réfère en particulier à un article de 1911 de Schäfer, qui résume les points développés par la suite dans *Von ägyptischer Kunst* (SCHÄFER 1911, p. 312-320).

⁵ Panofsky reprend, en le citant, la définition proposée par Cassirer (PANOFSKY 1927, p. 78).

L'aspective, un projet critique

Avant même d'en venir à Cassirer, rappelons que le travail de Brunner-Traut est empreint de la tradition dite néo-kantienne, qui reprend la tâche critique du philosophe de Königsberg sur l'examen des conditions de possibilité même de notre expérience du monde. En effet, les recherches théoriques sur la notion d'aspective aspirent à déterminer le cadre des images et de la pensée égyptiennes au niveau le plus fondamental : en deçà même de la strate *cognitive*, c'est sur les caractéristiques de la conscience *perceptive* égyptienne qu'Emma Brunner-Traut se propose d'enquêter, en ajustant les savoirs positifs de l'histoire de l'art et de la linguistique à la spéculation philosophique.

D'emblée, cet intérêt pour le niveau perceptif se repère par la justification de l'étymologie d'*Aspektive* choisie par Brunner-Traut. En dehors de l'intérêt que présente l'emploi du préfixe privatif *-a*, dont nous avons déjà fait mention, Brunner-Traut avance que ce terme saurait parfaitement faire écho à la recherche contemporaine sur la notion d'aspect, « en dehors du cadre de l'art »¹. Dix ans plus tôt, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) introduisait en effet dans ses *Recherches philosophiques* (1953) la notion de saisie par l'aspect, ou *Aspekt-Sehen*. Celle-ci désigne la façon dont, au niveau de la perception même, nous investissons le perçu de sens différents, sans que son apparence formelle ne change. Des illusions d'optique célèbres, telles que le « canard-lapin », le cube de Necker ou le vase de Rubin rendent aisément compréhensible cette hypothèse : dans les cas cités, c'est à l'ajustement de notre disposition mentale à un certain contexte que l'on doit d'interpréter une image d'une manière ou d'une autre. Si Wittgenstein est bien la référence implicite à laquelle Brunner-Traut fait appel, alors l'aspective doit être conçue comme la pièce maîtresse d'une grammaire de la perception, nécessairement inscrite dans un contexte — et procédant par le jeu d'associations d'idées, lesquelles se trouvent répercutées dans la représentation.

D'autre part, plusieurs éléments de la théorie de l'aspective de Brunner-Traut, dans son épilogue de 1963 comme dans ses œuvres ultérieures, témoignent d'un intérêt porté au niveau transcendantal — c'est-à-dire, au niveau des conditions de possibilité — de la perception. « Tout n'est pas possible à toutes les époques. La vision en tant que telle a son histoire [...] »², écrivait déjà en 1915 Heinrich Wölfflin (1864-1945). Cette formule célèbre semble hanter les démarches conjointes de Schäfer et de Brunner-Traut, qui la reprend

à travers les yeux
du scribe

290

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

¹ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 401 [59].

² WÖLFFLIN 1915, p. 70. Cette formule est citée dans l'édition de 1930 de l'ouvrage de Schäfer, qui y ajoute la suite : « La vision en tant que telle a son histoire, et la mise au jour de ces "strates optiques" doit être considérée comme la tâche première de l'histoire de l'art ».

dans sa contribution au *Lexikon*¹. Plus qu'un cas d'école, l'aspective semble donc donner une gageure à l'histoire de l'art : son étude montre qu'il est aussi dangereux qu'inadéquat, *a fortiori* dans l'étude des arts anciens et extra-occidentaux, de faire abstraction du caractère historique de la perception qui a présidé à la création des œuvres — qui les a, en fait, rendues *possibles*.

L'inscription transcendantale de l'aspective se signale également par un déplacement opéré entre l'édition allemande de 1963 et sa traduction anglaise de 1974, supervisée par l'autrice elle-même et réalisée par John Baines. Le fondement de l'aspective y passe en effet de la strate cognitive à la strate perceptive ; en d'autres termes, il descend d'un niveau. Du registre de l'intellect, auquel renvoient les termes « d'attitude mentale » (*Geisteshaltung*²) et de « comportement cognitif » (*Erkenntnisverhaltung*³), l'analyse glisse vers celui de la perception, désignée par « l'attitude perceptive » (*perceptual attitude*⁴). Une telle évolution implique que la construction aspective ne survient pas dans un second temps, au sein du processus réflexif, mais qu'elle procède d'un ajustement immédiat de la perception égyptienne au monde sensible. Dès lors, l'aspective se donne à voir comme la manifestation d'un « rapport au monde »⁵ (*Weltverhältnis*) qui se situe au niveau du sensible, en deçà de la sphère réflexive.

Pour appuyer ce geste, Brunner-Traut s'appuie sur la thèse du philosophe du transcendantal par excellence : Emmanuel Kant (1724-1804). Dans la *Critique de la raison pure* (1781), Kant s'attache à présenter l'intuition sensible comme la condition de toute connaissance ; or, pour constituer des données traitées par l'entendement, l'intuition doit être saisie par ses formes *a priori* qui sont l'espace et le temps. En 1963, Brunner-Traut entendait justement enquêter sur les conditions de présentation de « tous les phénomènes »⁶, en partant de ces deux formes — mais en partant, d'abord, de la conception que les anciens Égyptiens en avaient. On voit bien ici le déplacement auquel procède Brunner-Traut : de formes *a priori*, l'espace et le temps deviennent des formes absolument historiques, puisque culturelles. Dans sa démonstration, les deux formes sont pareillement saisies au prisme de l'expérience sensible, à laquelle elles donnent un cadre de possibilité, et par le truchement de la *limite* — laquelle se manifeste tout à la fois dans la succession paratactique des parties et des surfaces de l'espace, et dans la soustraction du temps à l'infini de son déploiement. C'est sur ce point que Cassirer se trouve particulièrement

291
avant Panofsky :
de la forme
symbolique
à l'aspective

¹ BRUNNER-TRAUT 1973, p. 479.

² BRUNNER-TRAUT 1963, p. 396 [50].

³ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 397 [52].

⁴ BRUNNER-TRAUT 1974, p. 424.

⁵ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 397 [51].

⁶ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 396 [50].

Le mythe et la science

sollicité, ainsi que nous le montrerons dans la partie suivante¹. Il importe surtout de retenir que Brunner-Traut propose d'intégrer aux structures de la perception les conclusions déduites de l'étude visuelle et textuelle des œuvres pharaoniques. Cette association a une conséquence très concrète : puisque les conditions de possibilité de la perception aspective sont elles-mêmes fondamentalement différentes de celles que permet la perspective, les créations qui en résultent ne peuvent être examinées que dans un cadre adéquat (aspectif), et non dans un cadre forcément inadapté (perspectif).

En somme, l'aspective permet d'envisager, sur des bases empiriques, l'existence d'un transcendantal historique structurant la perception puis la production de savoirs et d'images. Les formes symboliques, dans l'horizon que leur assigne Cassirer, interviennent au niveau transcendantal d'une conscience elle-même historicisée : elles sont à la fois plus fondamentales que les *épistémès*, et plus historiques que les ontologies — et semblent constituer, à ce double titre, une voie plus radicale que ces dernières. On peut donc comprendre l'intérêt de Brunner-Traut, sinon pour le modèle des formes symboliques, du moins pour les vœux de Cassirer, qui s'emploie à proposer une critique de la culture procédant forcément de la « réalité du fait »². Si l'on déploie ce raisonnement, l'aspective n'est pas seulement une forme symbolique : elle est le cadre de possibilité et d'intelligibilité des formes symboliques de l'Égypte.

Si l'on s'intéresse désormais au traitement du texte de Cassirer dans « Die Aspektive », on comprend d'autant mieux que l'aspective instruit un mode de saisie du monde dépassant les limites disciplinaires de l'histoire de l'art. Des deux (longues) citations du texte de Cassirer, on peut identifier deux aspects fondamentaux que Brunner-Traut entend projeter sur le mode de vision aspectif : l'individualisation des phénomènes, d'une part, et l'opposition entre conscience mythique et conscience scientifique, d'autre part. Ces deux éléments fonctionnent ensemble : c'est à l'intérieur du mode mythique identifié par Cassirer — et rapproché par Brunner-Traut du mode de vision aspectif — que les phénomènes sont individualisés, au lieu d'être soumis à la loi générale de causalité qui caractérise la perspective.

« Le mythe, écrit-il, n'a donc pas la possibilité d'élargir cet instant, de porter son regard au-delà et en deçà de cet instant, et donc d'en faire un élément particulier qu'on rapporte à l'ensemble des éléments du réel.

¹ Voir, sur les autres mentions de Kant chez Brunner-Traut, CHARRAK 2026.

² CASSIRER 1925a, p. 27.

Nous n'avons plus ce mouvement dialectique de [notre] pensée [de connaissance théorique] pour qui chaque donné particulier n'est que l'occasion de l'unir à un autre, de l'agréger à des séries et de l'insérer ainsi finalement dans la légalité générale des phénomènes : la conscience s'abandonne à l'impression elle-même et à sa "présence" de l'instant. [...] L'image de la réalité qui naît de cette manière est pour ainsi dire privée de sa troisième dimension : on ne sépare pas le premier plan de l'arrière-plan, à l'inverse de ce qui se fait dans le concept scientifique, lorsqu'on distingue de manière si caractéristique le "fondement" et le "fondé"¹. »

Autrement dit, le mythe présente des éléments qui valent et sont appréhendés pour eux-mêmes, plutôt que d'être insérés au sein d'un ordre de causalité. Cela n'implique pas que tout principe d'organisation et de composition en soit absent : simplement, ce principe est, dans la pensée mythique, celui du « sacré »². Le rapprochement de Brunner-Traut, qui écrit plus loin que, dans l'aspective, « les parties individuelles sont rendues sans raccourci, le processus est fractionné en actes individuels³ », se comprend d'autant mieux par cet éclairage. Les éléments de la représentation visuelle ne sont pas soumis à l'impératif d'une liaison qui serait proprement mécanique ou atmosphérique. Ils peuvent être représentés et décomposés, par parties et par plans, de la manière qui rendra le mieux leur essence individuelle, c'est-à-dire leur nature et leur fonction — en fait, leur insertion dans le système d'écriture et de pensée du monde pharaonique : ainsi de l'addition d'éléments en vue de profil et en vue de face, dans la figuration des personnages en deux dimensions⁴.

Cela implique aussi que la frontière entre réalité sensible et représentation soit abolie — cette idée, appliquée à l'exemple égyptien, est aussi examinée par Cassirer dans un essai également paru en 1925, intitulé *Langage et mythe : à propos des noms de dieux* : « C'est souvent le nom du dieu, et non le dieu lui-même, qui apparaît comme le véritable moment fort. La connaissance de ce nom soumet à celui qui la possède l'essence et la volonté du dieu. »⁵ Déployer cette pensée fait rapidement intervenir la caractéristique performative de l'art égyptien, que nous avons déjà mentionnée. Cassirer ne limite néanmoins pas cette situation au cas de l'Égypte : il entend en faire un principe de la pensée mythique en général, repérable par exemple chez les populations polynésiennes et plus particulièrement au sein du système māori⁶.

293
avant Panofsky :
de la forme
symbolique
à l'aspective

¹ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 416 [81-82], citant CASSIRER 1925a, p. 57.

² CASSIRER 1925a, p. 108.

³ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 398 [54].

⁴ FAVARD-MEEKS 1992, p. 15-36 et 2 pl.

⁵ CASSIRER 1925b, p. 65.

⁶ CASSIRER 1925b, p. 63 sq.

Si l'aspective a aussi vocation à être étendue en tant que grille de lecture des productions antiques ou extra-occidentales, cependant Brunner-Traut insiste sur la spécificité des formes égyptiennes qui en résultent, et qu'elle est en mesure de documenter.

« Par conséquent, l'aspective est exclusivement une vision en face et en présence de l'objet, sans avancer ou reculer dans le temps, et sans sortir de ses limites. En particulier, elle ne relie pas l'objet, ainsi délimité spatialement et temporellement, à la totalité d'éléments qui constituent sa réalité, et elle ne le lie pas non plus fonctionnellement à un autre objet, même dans une relation causale première.[...] Tandis que la perspective élude la partie individuelle, une fois qu'elle l'a soumise à cette loi générale, l'aspective explique chaque phénomène individuel au moyen d'un acte de volonté propre. (cf., pour plus de détail, Cassirer 1925.63-5).¹ »

En d'autres termes, la pensée égyptienne tolérerait une conception de l'ordre des apparences totalement différente de la pensée empirique ou, dans les termes de Brunner-Traut, de la pensée perspective. En effet, les phénomènes n'y ont pas besoin, pour être saisis et représentés, d'entretenir les uns avec les autres une relation que nous pourrions qualifier de causale ou logique. Les éléments constitutifs de l'image sont représentés par plans ou par parties, délimitées au niveau individuel de leur propre existence temporelle et spatiale. Cela ne les empêche pas, bien au contraire, d'entretenir des relations ; mais ces relations ne sont pas inscrites dans l'ordre d'une logique visuelle en perspective. Des actions inconciliables dans la réalité peuvent ainsi être figurées simultanément, au sein d'une même représentation². Au contraire, dans l'image perspective, la règle générale de la causalité déduite à partir des phénomènes subsume ceux-ci, et ordonne les modalités de leur représentation³. Ainsi la perspective ordonne-t-elle l'image par des procédés atmosphériques puis géométriques de plus en plus sophistiqués, qui garantissent le respect d'une cohérence causale, de moins en moins soumise au sacré.

Dans le passage auquel Brunner-Traut fait référence, Cassirer situe en effet la différence entre les représentations empiriques et mythiques sur l'objet précis de la *règle* — ou plutôt, de la nécessité (ou non) d'en venir à l'énonciation d'une règle pour appréhender les phénomènes.

« Alors que le jugement conceptuel de causalité décompose l'événement en éléments constants et cherche à le comprendre par la combinaison et l'interférence de ces éléments et par leur récurrence identique, la représentation mythique, qui s'attarde dans la représentation globale en tant

¹ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 404 [62-63].

² FAROUT 2018.

³ CHARRAK & FAROUT 2026.

que telle, se satisfait de l'image du simple déroulement de l'événement lui-même. Certains traits typiques peuvent se répéter en lui sans que, pour cela, il puisse être question d'une règle et donc de certaines conditions formelles qui limiteraient le devenir.¹»

Dans l'épilogue de 1963, Brunner-Traut avance qu'à l'image de l'art aspectif, la science aspective égyptienne témoigne d'une même volonté d'en rester au cas particulier, sans le subsumer sous le concept². On ne peut s'empêcher de songer que la critique d'une absence de « règle » coordonnant les rapports intrinsèques des éléments de l'image égyptienne avait déjà été repérée et présentée depuis presque deux siècles. En 1785, dans le mémoire qu'il prononce devant l'Académie sur *L'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque*, Quatremère de Quincy opérait une distinction similaire. À son idée, la connaissance anatomique dont témoignaient les représentations égyptiennes des figures humaines ne devait pas être confondue avec une théorie des proportions, reposant quant à elle sur des relations mathématiques³. Or, c'est seulement à partir de la proportion, c'est-à-dire de la mise en relation des éléments, que peut se développer une *science* géométrique — capable de produire de la symétrie et, partant, de satisfaire le goût esthétique⁴. De même le comte de Caylus avançait-il, trente ans plus tôt, que « les Égyptiens ne connaissaient pas les Ordres, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas soumis aux Proportions »⁵.

Cependant, dans la démonstration de Brunner-Traut, l'enjeu n'est pas de disqualifier l'art égyptien, comme s'y étaient employées nombre de figures importantes des Lumières. Il s'agissait de lui donner un cadre d'intelligibilité autonome, défini comme *négatif* de la perspective mais à partir duquel pourront être formulés des contenus de savoir *positifs*.

Ce passage par le négatif a garanti à la fois la diffusion de la théorie d'Emma Brunner-Traut et son procès. D'un point de vue pédagogique, il est plus aisé de faire comprendre à un interlocuteur contemporain les principes de l'image égyptienne en prenant la perspective à rebours ; mais il se trouve alors un risque de présenter l'aspective comme un mode de vision inabouti — ce que l'égyptologie a maintes fois réfuté. Ainsi que le rappelle Dominique Farout, si les Égyptiens « ignorent » la perspective, c'est bien par choix, et non par méconnaissance⁶ :

1 CASSIRER 1925a, p. 70.

2 BRUNNER-TRAUT 1963, p. 416-417 [81-84].

3 QUATREMÈRE DE QUINCY 1803, p. 52-53.

4 MONTESQUIEU 1757, p. 764.

5 CAYLUS 1752, p. 3-4.

6 FAROUT 2009, p. 17.

Dimitri Laboury emploie à cet égard le terme précis de « rejet »¹, deux siècles après celui « d'insouciance »², privilégié par Quatremère de Quincy. En effet, les observateurs implicites et la subjectivité individuelle sont connus et attestés depuis l'Ancien Empire, par la forme « d'éléments perspectifs »³; seulement, ce ne sont pas eux qui président, dans le cadre de l'image ou du propos textuel, à la construction et aux limites de ces derniers. Les deux « strates »⁴ de Schäfer (l'armature et l'expression) que reprend Brunner-Traut permettent d'envisager ces passages et ces emprunts, dans un sens comme dans l'autre : c'est-à-dire, de l'aspective employant des éléments perspectifs, et de la perspective employant des éléments aspectifs⁵.

Depuis le début du XIX^e siècle, la philosophie et l'histoire de l'art égyptien se sont progressivement éloignées — cet éloignement étant sans doute rendu inéluctable du fait de la spécialisation croissante de leurs exigences disciplinaires et de l'effacement, plus ou moins progressif, des *Geisteswissenschaften* telles que les pratiquait l'entre-deux-guerres germanique. Le dernier examen conséquent, détaillé et majeur que l'art égyptien avait reçu de la part de la philosophie se trouve dans les leçons données à Berlin par Hegel, dans les années 1820 — et encore doit-on rappeler que celles-ci présentent l'art égyptien comme le paroxysme de la forme d'art symbolique, dans laquelle l'Idée, encore indéterminée, entretient un rapport d'inadéquation à une forme démesurée, voire monstrueuse⁶.

¹ LABOURY 1998, p. 136.

² QUATREMÈRE DE QUINCY 1803, p. 55. Nous nous permettons de citer l'ensemble de la formule de Quatremère, qui nous semble tout à fait remarquable : « Si la peinture et la sculpture ne furent en Égypte que des moyens d'écrire ; si les figures peintes ou sculptées ne firent jamais que l'office de lettres ou de caractères, on ne doit s'étonner ni du soin qu'on porta à leur perfection mécanique, ni de l'insouciance qu'on eût pour leur perfection imitative. »

³ FAROUT 2024b ; FAROUT & CHARRAK 2026.

⁴ BRUNNER-TRAUT 1963, p. 395 [49].

⁵ Pavel Florenski traitait déjà en 1919 d'une « perspective inversée », par laquelle il désignait la peinture byzantine, médiévale et pré-renaissante (FLORENSKI 2021). Voir FAROUT & CHARRAK 2026.

⁶ Il faut en même temps reconnaître que la démonstration hégélienne sur l'Égypte a constitué une réponse capitale aux polémiques des Lumières sur la place de l'Égypte dans l'histoire de l'art et de la pensée occidentale (voir LHOYER 2024, p. 92-99).

Cependant, la théorie de l'aspective présentée par Emma Brunner-Traut à partir des travaux de Heinrich Schäfer permet de constater que les thèses et les méthodes de la philosophie — et non pas seulement de la philosophie esthétique — ont été mobilisées à des moments charnières de l'historiographie égyptologique. En retour, les expériences que celle-ci prend en vue devraient permettre aux philosophes de réaliser l'importance d'un déplacement du regard appuyé sur les faits et sur une connaissance minimale dont il est dangereux de se passer. Comme cadre herméneutique majeur pour l'histoire de l'art et comme terrain d'expérimentation opportun pour la philosophie critique, la théorie de l'aspective rappelle en tout cas la nécessité de penser pour comprendre ■

bibliographie

ASSMANN 1990a

J. Assman, « Die Macht der Bilder : Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im alten Ägypten », *Genres in Visual Representations, Visible Religion* 7, 1990, p. 1-20.

ASSMANN 1990b

J. Assman, *Ma'at, Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im alten Ägypten*, Munich, 1990.

BAINES 2007

J. Baines, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, 2007.

BARBOTIN 2017

Chr. Barbotin, « Aspective et perspective dans la pensée égyptienne de l'histoire » *Pallas* 105, 2017, p. 27-39.

BRUNNER-TRAUT 1963

E. Brunner-Traut, « Die Aspekte », épilogue à Schäfer Heinrich, *Von ägyptischer Kunst*, Wiesbaden, 1963, p. 395-423.

BRUNNER-TRAUT 1973

E. Brunner-Traut, « Aspekte » dans W. HELCK, O. EBERHARD (éds.), *LÄ*, I, 3, Wiesbaden, 1973, p. 474-488.

297
avant Panofsky :
de la forme
symbolique
à l'aspective

BRUNNER-TRAUT 1974

E. Brunner-Traut, « Aspective », épilogue à H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, trad. J. Baines, Oxford, 1974, p. 421-448.

BRUNNER-TRAUT 1990

E. Brunner-Traut, *Frühformen des Erkennens: am Beispiel Altägyptens*, Darmstadt, 1990.

CASSIRER 1925a

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mythische Denken* [1925], éd. Recki Birgit, Hambourg, 2002 (dans sa trad. française par J. Lacoste, *Philosophie des formes symboliques*, vol. 2, *La Pensée mythique*, Paris, 1972).

CASSIRER 1925b

E. Cassirer, *Sprache und Mythos: ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Leipzig, B. G. Teubner, 1925 (dans sa trad. française par O. Hansen-Love, *Langage et mythe: à propos des noms de dieux*, Paris, 1973).

CAYLUS 1752

Anne-Claude de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, t. 1, Paris, 1752.

CHARRAK 2024

G. Charrak, « "Le pays du symbole". Hegel et la pyramide égyptienne », dans G. CHARRAK (dir.), *L'Égypte dure longtemps. Regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique*, Paris, 2024, p. 101-121.

CHARRAK 2026

G. Charrak, « De l'autre côté du miroir. Introduction à l'aspective », dans E. BRUNNER-TRAUT, *L'Aspective*, éd. et trad. G. Charrak, Paris, 2026.

CHARRAK & FAROUT 2026

G. Charrak, D. Farout, « L'aspective en perspective. Épilogue à l'épilogue », dans E. BRUNNER-TRAUT, *L'Aspective*, éd. et trad. G. Charrak, Paris, 2026.

CHAMPOLLION 1824-1826

J.-Fr. Champollion, *Lettres à M. le duc de Blacas d'Aulps, relative au Musée royal égyptien de Turin*, Paris, 1824-1826.

DAVID 2024

A. David, « What Did Ancient Egyptian Pictures Want ? », *Journal of Near Eastern Studies* 83, 2024, p. 261-276.

DAVIS 1983

W. Davis, « Egyptian Images: Percept and Concept », *GöttMisz* 64, 1983, p. 83-96.

ESCHWEILER 2022

P. Eschweiler, *Hegels Ägypten Die Sphinx und der Geist in der Geschichte*, Leiden, 2022.

FAIVRE-MARTIN 2009

É. Faivre-Martin, « Quelques pistes de lecture de l'art mésopotamien ancien », *ÉAO* 55, 2009, p. 23-34.

FAIVRE-MARTIN 2017

É. Faivre-Martin, « L'écriture et l'art mésopotamien ancien », *Pallas* 105, 2017, p. 67-76.

FAROUT 2009

D. Farout, « Image, temps et espace dans l'ancienne Égypte », *ÉAO* 55, 2009, p. 3-22.

FAROUT 2018

D. Farout, « Les contacts corporels dans l'iconographie égyptienne », *Pallas* 107, 2018, p. 253-264.

FAROUT 2024a

D. Farout, « Aspective : évolution de l'expression de l'espace et du temps en Égypte ancienne (de la tombe HK 100 à celle de Pétosiris) », *Parcours anthropologiques* 19, 2024, mis en ligne le 1^{er} mai 2024, consulté le 30 mars 2025, <http://journals.openedition.org/pa/2710> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11rco>

FAROUT 2024b

D. Farout, « Images de dialogues, dialogues d'images », *ÉAO* 112, 2024, p. 29-42.

FAVARD-MEEKS 1992

Chr. Favard-Meeks, « Face et profil dans l'iconographie égyptienne », *OLP* 23, 1992, p. 15-36 et 2 pl.

FECHHEIMER 1914

H. Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin, 1914.

FLORENSKI 2021

P. Florenski, *La Perspective inversée* [1919], trad. KACHLER Olivier, Paris, 2021

GALLAND-SZYMKOWIAK 2011

M. Galland-Szymkowiak, « La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie », *Revue germanique internationale*, vol. 14, 2011, p. 91-112, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 30 mars 2025, <http://journals.openedition.org/rgi/1278> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.1278>.

LABOURY 1998

D. Laboury, « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 6^e série, vol. 9, 1998, p. 131-148.

LABOURY 2008

D. Laboury, « Colosses et perspective de la prise en considération de la parallaxe dans la statuaire pharaonique de grandes dimensions au Nouvel Empire », *RdE* 59, 2008, p. 181-230.

299
avant Panofsky:

de la forme
symbolique
à l'aspective

LHOYER 2024

B. Lhoyer, « *L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce* », dans G. CHARRAK (dir.), *L'Égypte dure longtemps. Regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique*, Paris, 2024, p. 92-99.

MONTESQUIEU 1757

Montesquieu, « Goût (Gramm. Litterat. & Philos.) », dans D. DIDEROT, D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. VII, Paris, 1757, p. 761a-770b.

PANOFSKY 1927

E. Panofsky, « Die Perspektive als "symbolische Form" », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, n° 5, 1927, p. 258-330 (dans sa trad. française par G. Ballange, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1976).

POLIS 2022

S. Polis (dir.), *Guide des écritures de l'Égypte ancienne*, Le Caire, 2022.

QUATREMÈRE DE QUINCY 1803

A. Chr. Quatremere de Quincy, *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque. Dissertation qui a remporté, en 1785, le Prix proposé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1803.

SCHÄFER 1911

H. Schäfer, « Scheinbild oder Wirklichkeitsbild ? : Eine Grundfrage für die Geschichte der ägyptischen Zeichenkunst », *ZÄS* 47-48/1, 1911, p. 312-320.

SCHÄFER 1919

H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst* (1^{ère} éd., 2 vol.) Leipzig, 1919.

SPEIGHT 2021

A. Speight, « The Sphinx and the Veil of Isis. Enigmas of Interpretation in Hegel's Determinate Religion and Its Relation to Hegel's History of Art », *The Owl of Minerva* 52, 2021, p. 11-26.

TEFNIN 1980

R. Tefnin, « Image, écriture, récit. À propos des représentations égyptiennes de la bataille de Qadesh », *AHAA* 2, 1980, p. 7-24.

TEFNIN 1983

R. Tefnin, « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *AHAA* 5, 1983, p. 55-71.

VAN VLIET 2018

M. Van Vliet, « Correspondance entre Warburg, Cassirer et Panofsky. Le problème de la survivance des symboles », *Revue germanique internationale* 28, 2018, p. 69-86.

VERNUS 1985

P. Vernus, « Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique », dans A.-M. Christin (dir.), *Écritures II*, Paris, 1985, p. 45-66.

WÖLFFLIN 1915

H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Bruckmann, 1915
(dans sa trad. française par S. Zilberfarb, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art de l'époque moderne*, éd. D. Cohn, R. Mermet, Anost, 2023).

faire voir, admirer, transmettre

Regard(s)

Quelques expériences

de contextualisation muséale en France

sur des collections

Franck de Frias

musée des Beaux-arts, Cambrai

antiques isolées

Dans l'ouvrage *Naissance de la clinique*¹, le philosophe Michel Foucault s'interroge sur l'histoire de la clinique moderne et, en particulier, analyse les évolutions du regard médical sur le corps des patients au début du XIX^e siècle. Cet ouvrage, publié en 1963, s'inscrit dans un contexte dans lequel de nombreux courants de pensée et d'action remettent en cause les structures et les valeurs dominantes de la société. Parmi ces structures se trouve le monde clinique, marqué par un pouvoir médical, qui est alors invité à réinterroger ses fondements mêmes.

Dans cette étude, l'auteur montre que, même dans une discipline donnant tant d'importance à l'observation, le regard porté sur un sujet — qu'il s'agisse du corps humain ou, par extension, d'un objet archéologique ou artistique — n'est pas figé dans le temps et l'espace mais qu'il est structuré par des *a priori* historiques et culturels qui permettent de le penser. À rebours de l'idée générale, l'auteur défend que la pensée et le langage qui l'exprime modifient, voire produisent, l'image et non l'inverse. Le regard doit alors être pensé comme une construction sociale antérieure à la perception physique qu'est la vision. Dans cet ouvrage, l'auteur invite la pratique médicale à adopter une attitude critique sur son regard pour se permettre de remettre en question et réinterroger ses biais.

Dans ce contexte, il devient légitime, pour nous historiens de l'art et archéologues, pour qui le regard est un sens primordial, de nous réinterroger sur notre propre regard porté sur des collections archéologiques. En quoi ce regard porte-t-il la marque d'*a priori* qui nous enferment dans une perception normative et classificatoire de nos collections? Comment analyser et mener une « archéologie du regard » dans notre *praxis*? Appliquée aux collections muséales, cette réflexion nous invite à questionner le regard que nous portons sur les objets conservés et exposés. Comme le rappelle Tony Bennett, le musée ne peut être compris comme un simple espace neutre de conservation, mais comme un dispositif d'exposition² où se jouent des rapports de pouvoir, de savoir et de visibilité. Le musée façonne autant les objets que les publics qu'il prétend instruire. Dans cette perspective, il devient crucial de penser le regard non seulement comme perception, mais comme un construit culturel et politique, ancré dans des logiques de représentation, d'institutionnalisation et de légitimation des savoirs.

En particulier, cette question du regard peut être évoquée pour les musées de collectivités territoriales à travers l'exemple des collections antiques dites « isolées ». Sous ce terme sont désignés des ensembles archéologiques de faible ampleur, souvent issus d'acquisitions anciennes, qui ne s'intègrent pas

1 FOUCAULT 1963.

2 BENNETT 1988.

dans un parcours cohérent d'exposition en raison de leur taille ou de leur représentativité¹. Le regard archéologique que nous portons habituellement sur ces objets nous incite à les présenter dans des espaces se voulant le plus exhaustif sur une période (chronologiquement, thématiquement...) ou à ne pas les présenter, soit en les déplaçant en réserve, soit en les déposant dans des musées plus importants. À travers plusieurs retours concrets d'expériences, je voudrais ouvrir la question d'autres regards que nous pouvons porter sur ces collections peu représentatives d'une culture.

Ainsi, loin d'être un simple exercice de recontextualisation, la réflexion sur les collections antiques isolées soulève des questions sur les fonctions même du musée au XXI^e siècle. Comment articuler des logiques patrimoniales parfois contradictoires ? Quelle place accorder aux objets qui ne s'intègrent pas aisément dans le narratif que forment les salles d'exposition ? Et, plus fondamentalement, comment faire en sorte que le musée devienne un lieu où se pense, en permanence, la fabrique du regard ?

L'origine des collections antiques isolées : une histoire dans l'histoire

Les collections antiques isolées que nous retrouvons, en particulier, dans les musées de collectivités territoriales sont souvent issues d'acquisitions anciennes, de dons privés ou de dépôts d'autres institutions, notamment du musée du Louvre. Leur caractère « isolé » ne tient pas tant à la nature des objets eux-mêmes qu'à l'absence d'un ensemble plus vaste permettant une mise en perspective. Souvent, en raison de ces entrées anciennes dans les collections, ces ensembles ne disposent pas d'une documentation suffisante pour permettre une contextualisation historique, géographique et culturelle précise. Pourtant, même en dehors d'une approche archéologique classique, ces collections peuvent contribuer à enrichir notre regard.

Une telle approche nécessite de repenser l'exposition comme un dispositif créateur de sens. Dans celui-ci, « [les objets] ne sont pas considérés comme "signifiants" en soi. Ils ne disent rien par eux-mêmes, ou plutôt, ils sont polysémiques : c'est le dispositif qui leur donne sens »². Il est donc

¹ J'exclus de cette réflexion les collections suffisamment importantes pour porter un discours archéologique cohérent par elles-mêmes, même s'il n'est pas exhaustif, telle la collection égyptienne du musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon ou celle du musée de Grenoble. De même, la logique interne de la salle d'archéologie comparée du musée d'Archéologie nationale l'exclut de cette réflexion.

² GOB & DROUGUET 2021.

possible, pour les musées, d'explorer ces différents sens que peuvent posséder les objets¹. Cette approche se retrouve dans la réflexion sur l'objet semio-phore² de Krzysztof Pomian³.

Les collections antiques et l'histoire des institutions

L'exemple du musée de Belfort et de sa collection sumérienne montre que ces collections antiques peuvent porter l'histoire des institutions qui les conservent. Le musée de Belfort est aujourd'hui composé d'un musée d'histoire, d'un musée des Beaux-arts, d'un musée d'art moderne, d'une salle d'exposition dite « Tour-46 », du célèbre lion de Belfort et de la citadelle militaire. L'acte de naissance de ce musée multiple est sa fondation en 1872 par la Société Belfortaine d'Émulation. À l'origine, cette société se spécialise en archéologie et en sciences naturelles. Pourtant, assez vite, l'État dépose des collections de Beaux-arts. Ce musée conserve deux ensembles de collections antiques isolées, l'une est composée de six pièces égyptiennes, l'autre comprend un ensemble important d'objets sumériens. Si le musée a fait le choix de déposer au musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon sa collection égyptienne, ce n'est pas le cas de la collection sumérienne qu'il conserve toujours.

Nous avons pu valoriser cette collection en 2016 dans le cadre de l'exposition « Le sable sous nos pas ». Cette exposition était consacrée à la figure d'André Parrot. Fils de pasteur luthérien, il naît le 15 février 1901 à Désandans dans le Doubs. Il fait ses études à la Sorbonne où il étudie les langues sémitiques mais aussi l'Ancien Testament. Directeur de fouille sur le site de Tello en Irak actuelle à partir de 1930, il met au jour de nombreux objets conservés au musée du Louvre et au musée de Belfort. Ces 150 derniers sont des dépôts anciens du musée du Louvre.

L'exposition a été l'occasion de mener des recherches et de valoriser l'histoire du musée de Belfort. Trouvés en 1931-1932 à Tello, ces objets ont été déposés dès 1932 à Belfort. Le choix de Belfort peut étonner en l'absence de collections orientales dans cette ville. Pourtant, la personnalité d'André Parrot peut permettre de comprendre ce dépôt. En effet, le père d'André Parrot, pasteur de la ville d'Héricourt, a servi d'intermédiaire entre son fils et Blaise Mériot, pasteur luthérien lui aussi, président de la Société Belfortaine d'Émulation et conservateur du musée. Les recherches menées en 2016 ont permis de montrer la forte opposition entre Blaise Mériot et Léon Delabre, les deux conservateurs du musée de l'époque. Le premier souhaitant conserver l'esprit

¹ Dans le domaine ethnographique, voir BONNOT 2022.

² Pour l'auteur, le terme « semio-phore » est attribué aux « objets porteurs de caractères visibles susceptibles de recevoir des significations » (POMIAN 1990, p. 177-198).

³ POMIAN 2003.

initial du musée de Belfort, tandis que le second souhaitait transformer celui-ci en musée des Beaux-arts. Le second remporta ce duel et Blaise Mériot malgré ses efforts pour valoriser l'archéologie à Belfort quittera son poste au musée peu après. Le dépôt du musée du Louvre s'inscrivait donc alors dans cette lutte autour de l'identité même du musée de Belfort.

L'histoire de ces dépôts témoigne donc moins d'un projet cohérent de conservation archéologique que d'une stratégie d'institutionnalisation et de lutte d'influence au sein du musée. La première approche peut être comparée avec le dépôt d'objets de la collection Campana par le musée du Louvre à partir de 1863 au musée de Cambrai. Le premier dépôt contient principalement des céramiques grecques et étrusques. Ce n'est que dans un second temps que le Louvre dépose un sarcophage étrusque (fig. 1) et trois sculptures en marbre romaines pour aider le musée à se relever des guerres. Cette collection aura un impact important sur l'histoire du musée de Cambrai puisque son prestige sera évoqué lorsque le projet d'agrandir et de rénover le musée sera avancé. Considéré comme un des fleurons du département archéologique du musée, ce sarcophage étrusque peut paraître déconnecté de son contexte archéologique. Néanmoins, présenté au musée de Cambrai, il porte la mémoire des guerres qui ont traversé le nord de la France et mutilé ses musées.

Les collections antiques et l'histoire du goût

Les collections isolées du musée de Cambrai permettent aussi d'explorer l'histoire du goût et des pratiques de collectionnisme, notamment à travers les dons effectués par des collectionneurs privés. Le musée de Cambrai possède trois bijoux en or déposés en 1934 par Monsieur Chiris habitant à Solesmes à proximité de Cambrai. En 1947, ce donateur donnera aussi quatre statuettes en bronze probablement gallo-romaines. Ce donateur était membre de la commission administrative du musée. Comme l'écrivit en 1947 Gérard Bayle qui deviendra quelques années après directeur du musée, « Monsieur Chiris était surtout un dilettante qui s'intéressait plus à l'objet pour lui-même qu'à ses contingences historiques ou archéologiques. Ce qui évidemment ne peut faciliter la tâche de ceux chargés d'identifier ces pièces »¹.

M. Chiris, industriel local et amateur d'antiquités, a donc constitué sa collection sans véritable souci scientifique, privilégiant l'esthétique des objets plutôt que leur contextualisation historique. Ce type de collection illustre l'évolution du regard porté sur l'Antiquité au fil du temps. Aujourd'hui, ces collections posent un défi pour les musées : faut-il les présenter

1 « Bijoux crétois », Archives du musée de Cambrai.



fig.1 Couverture de sarcophage étrusque, 11^e siècle av. J.-C., terre cuite, anc. coll. Campana. Dépôt musée du Louvre, SMD 15.

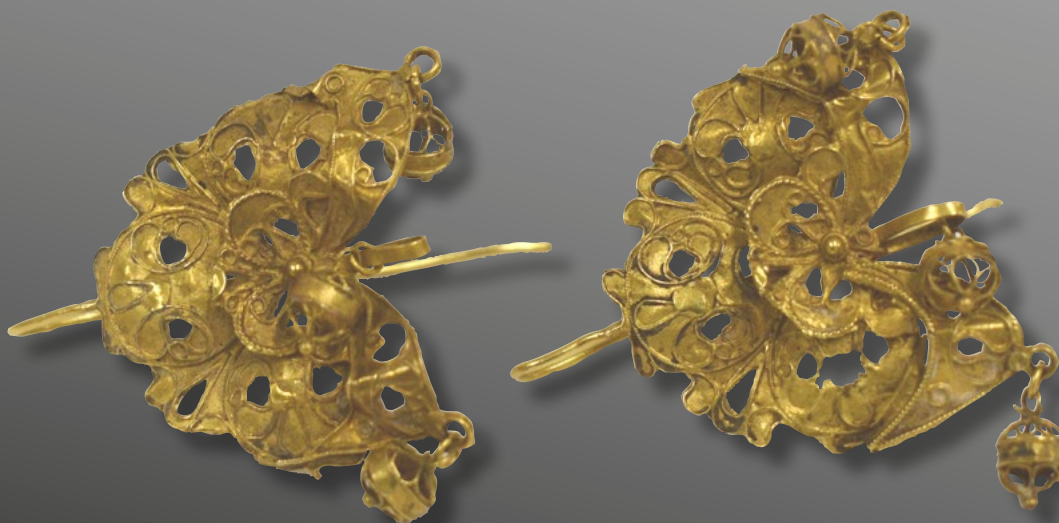


fig.2 Bijoux crétois, Minoen moyen, or, anc. Coll. Chiris. Coll. musée de Cambrai, s.n.

comme des objets archéologiques à part entière, ou comme des témoins d'une époque où le goût et la curiosité individuelle priment sur l'authenticité et la provenance ?

Ces bijoux en or crétois réputés du Minoen moyen (fig. 2) ont été montrés en 2015 dans le cadre d'une sorte d'objet du mois que le musée appelait la « caverne d'Ali Baba ». Ce type d'exposition a aussi permis de mettre en lumière l'une des problématiques qui peut accompagner les collections isolées dans les musées de collectivités. En effet, ceux-ci manquent parfois de compétences scientifiques pour avoir une approche purement archéologique de ces œuvres, et les réseaux et liens avec les institutions de référence sont primordiaux. En revanche, sur l'histoire des personnalités qui ont formé le musée de Cambrai, sur la capacité d'un industriel cambrésien des années trente à partir en Grèce, sur son goût pour l'antiquité, les musées territoriaux ont pleinement leur légitimité.

La figure du collectionneur-dilettante, comme Chiris, illustre ce que Didi-Huberman appelle un « régime de visibilité » : la manière dont un objet est vu, montré et compris dépend d'un cadre culturel qui le rend intelligible à une époque donnée¹. L'absence de contexte archéologique chez ces collectionneurs ne signifie pas que les objets sont dénués de sens : leur mise en valeur esthétique, leur accumulation subjective, portent, en elle-même, une signification à propos des représentations de l'Antiquité dans l'imaginaire bourgeois du début du xx^e siècle. Étudier ces collections à travers ce prisme permet d'en faire une entrée pour une anthropologie du regard muséal².

Une source pour l'histoire des disciplines

Les collections antiques isolées ne sont pas seulement des témoins d'une histoire muséale locale ou de décisions institutionnelles : elles peuvent également renseigner sur l'évolution des disciplines archéologiques et historiques.

L'exposition « Le sable sous nos pas » du musée de Belfort commençait par cette citation : « En ces heures de travail austère et exaltant, emportés par les vestiges des siècles engloutis, le désert de Tello, pour nous, cessait d'être triste et désolé. Il redevenait ce pays de Schinear »³. Ce mot

¹ DIDI-HUBERMAN 1990.

² Ce regard porté sur les collections semble l'un des plus utilisés. Ainsi, le musée Jacquemart-André possède des objets égyptiens et antiques rapportés de voyages en Italie et en Orient tandis que de nombreux autres musées possèdent des collections aux histoires similaires, comme le musée de Morlaix (deux sarcophages égyptiens et une tête de momie), le musée de Compiègne (collection de vases grecs d'Antoine Vivenel) ou le musée des pêcheries de Fécamp (céramiques antiques, fragments de peintures murales, papyri, etc.).

³ Les citations d'André Parrot sont extraites de PARROT 1979.

« Schinear » est peut-être une clef pour comprendre le personnage d'André Parrot. En effet, ce toponyme biblique désigne une région contenant les villes de Babylone, d'Akkad et d'Uruk et correspond à ce que nous avons l'habitude d'appeler la Babylonie. Dès les premières pages de son autobiographie, André Parrot considère que son éducation protestante et sa formation théologique l'ont « destiné » à l'archéologie orientale. Il portait encore une vision religieuse de l'archéologie proche-orientale. À Neirab (Syrie), André Parrot découvre ce qu'est une fouille au Proche-Orient. Il découvre l'« immuable, hors du temps terre de la Bible ». André Parrot fait l'expérience du voyage dans le temps ou du chronotope, si nous nous autorisons à utiliser cette notion de Mikhaïl Bakhtine, de cette corrélation essentielle entre temps et espace dans ces pays¹. Ce temps immuable finit, aux dires même d'André Parrot, dans les années 1970, lorsque « l'immuable Orient » n'est plus.

En effet, les chercheurs n'abordent plus aujourd'hui le Proche Orient avec la même approche². Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, le christianisme joue un rôle moteur dans le développement des fouilles archéologiques au Proche-Orient. Motivés par la volonté de retrouver les traces matérielles des récits bibliques, de nombreux chercheurs, exégètes et institutions religieuses financent et dirigent des expéditions visant à mettre au jour des vestiges. Dans cet esprit, l'École Biblique de Jérusalem est fondée en 1890-1892 par le P. Marie-Joseph Lagrange. À partir du milieu du XX^e siècle, un tournant s'opère parmi les archéologues, qui adoptent progressivement une approche plus neutre et plus scientifique. L'étude de l'Orient antique s'émancipe de la question biblique, désormais reléguée au second plan. Les institutions doivent alors repenser leurs orientations : il ne s'agit plus de chercher à prouver l'exactitude des récits bibliques, mais de replacer ces textes dans leur contexte historique et culturel.

La programmation culturelle autour de l'exposition « Le sable sous nos pas » a donné une grande importance à cette historiographie. C'est ainsi que plusieurs conférences ont été données sur l'histoire de l'archéologie orientale. Cette approche nous a donc demandé de regarder ces œuvres encore différemment. Un premier conférencier a présenté l'histoire de cette discipline à travers ses précurseurs, ses grandes fouilles (Khorsabad, Uruk, Mari...). Dans un second temps, je concentrais le propos sur André Parrot et son approche fortement marquée par son protestantisme et, au début de sa vie,

311
regard(s)
sur des collections
antiques isolées

¹ BAKHTIN 1981.

² Voir aussi l'exposition « Quatre momies et demie » du musée Joseph-Déchelette (Roanne).

un certain concordisme. André Parrot a été l'un de ces archéologues qui a participé à la transformation de l'archéologie orientale au cours du XX^e siècle sur la question du rapport avec le texte biblique.

De même, les collections Campana de Cambrai illustrent la manière dont l'étude de l'Antiquité a évolué. Constituées au XIX^e siècle avec pour ambition de rassembler un ensemble représentatif de l'art antique, elles reflètent la manière dont les antiquaires et collectionneurs de l'époque percevaient ces objets, comme reflet, par eux-mêmes, des cultures passées. Aujourd'hui, les chercheurs considèrent davantage ces pièces à travers le prisme du collectionnisme, en tenant compte des biais inhérents aux processus d'acquisition par une telle recherche d'objets. Ils sont ainsi étudiés comme des traces des pratiques de recherche du XIX^e siècle. Loin d'être anecdotiques, ces collections antiques isolées peuvent donc révéler les débats et transformations qui ont jalonné les disciplines qui les ont étudiées. Ainsi, les petites collections isolées dans les musées de France permettent parfois de poser, avec peu d'œuvres, des questions d'historiographie complexe¹.

Repenser le regard : expériences cambrésiennes

Ces différentes expériences menées permettent de s'interroger aujourd'hui sur la place de ces petites collections isolées au sein du musée de Cambrai. Doit-on les garder en réserve², les déposer ailleurs ou oser un regard différent sur celles-ci ? Alors que le musée de Cambrai est en train de rédiger son projet scientifique et culturel, il est temps de s'interroger sur la place des collections au sein de celui-ci et plus globalement, au sein d'un musée du XXI^e siècle.

Ce questionnement rejoint celui d'Eileen Hooper-Greenhill, qui insiste sur la nécessité de dépasser une conception du musée comme réservoir de connaissances, pour l'aborder comme un espace de production de significations, variable selon les contextes sociaux, les publics et les intentions curatoriales. Appliquer ces outils de pensée aux collections antiques isolées permet ainsi de les envisager non plus comme des objets marginaux, mais comme des révélateurs de la manière dont les musées construisent leurs discours³.

¹ Un choix similaire a été fait à Besançon. La collection du marquis de Campana est présentée comme un contrepoint au parcours d'archéologie. Le texte de salle illustre la différence entre l'approche contemporaine de l'archéologie et celle qui fut utilisée au XIX^e siècle. Comme à Cambrai, elle est présentée au cœur du parcours archéologique.

² C'est le cas, par exemple de la collection étrusque du musée George-Sand et de la Vallée Noire dont la collection a été exposée pour la première fois en 2022.

³ HOOPER-GREENHILL 1992.

L'objet comme support de l'archéologie

Alors que le musée de Cambrai, pourtant divisé en quatre départements (archéologie, patrimoine cambrésien, Beaux-arts et abstraction géométrique) a eu tendance ces dernières dizaines d'années à survaloriser les Beaux-arts au détriment de ses autres collections, il possède une riche collection archéologique permettant, entre autres, de présenter l'implantation et la vie des habitants du Cambrésis du Paléolithique jusqu'au Moyen-Âge. Dans le cadre d'une réflexion sur cette collection, la récente exposition « Mystérieuse archéologie » a été l'occasion de proposer un regard renouvelé sur certains de ces objets en adoptant une approche méthodologique.

Le choix a été fait de présenter une sélection d'objets issus des réserves du musée, dont la date, l'origine ou la fonction restent énigmatiques. Certains objets de cette exposition ont laissé perplexe les archéologues, telles des boules en terre-cuite trouvées dans le Cambrésis hors contexte et dont aucune comparaison n'est connue. Cette exposition a permis de présenter l'archéologie comme une discipline scientifique qui dialogue avec d'autres disciplines et soumet ses résultats à la critique. Elle propose des hypothèses et des modèles pour rendre compte des phénomènes observés, tout en étant consciente de leurs limites et de leur évolution possible. Cette exposition proposait ainsi de découvrir la démarche scientifique de l'archéologie en découvrant les outils de l'archéologue, telle la stratigraphie ou la typologie, etc.

Dans cette exposition méthodologique, une *Isis allaitante* égyptienne en bronze (fig. 3), objet comme il en existe des dizaines dans les collections françaises, était présentée. Il aurait été possible de porter sur cet objet un regard archéologique classique et de mettre en avant sa datation, son contexte de création ou sa technique. Pourtant, le regard que nous avons posé dessus était volontairement décalé. Cette statuette a longtemps été attribuée à la collection Campana. En 2020, un réexamen de la documentation au moment du récolement mené par le musée du Louvre à cette date a permis de rejeter cette attribution. Ce cas permettait de souligner l'importance du travail de réévaluation permanente en archéologie, qui ne se limite pas à une analyse directe de l'objet mais intègre aussi de la recherche sur leur provenance.

Cette exposition a montré qu'il était possible de porter un regard autre que celui archéologique sur les collections. Ainsi, cet objet permettait de présenter un discours sur l'archéologie, ses méthodes, sa dimension scientifique et le renouvellement permanent des études menées sur ces objets.

La collection Campana et la thématique des influences

Face aux limites des approches purement archéologiques pour une collection isolée, le musée de Cambrai a dû réfléchir lors de sa restauration des années 1990 à la présentation d'une telle collection antique : la collection Campana.

Si la médiation la présente aujourd'hui sous l'angle de l'histoire des collections, son implantation dans le parcours peut étonner le visiteur. Le choix a été fait de la présenter au sein du parcours d'archéologie locale, entre la Préhistoire cambrésienne et l'époque gallo-romaine. L'angle présenté était explicitement thématique : celui des influences à l'origine de la période gallo-romaine. Aujourd'hui, nous comprenons la logique de ce choix. Pourtant, certains visiteurs ressortent de cette visite pensant que les Étrusques ont vécu dans le Cambrésis. Au-delà de cette première incompréhension, les visiteurs ne distinguent pas non plus, dans cet ensemble, les œuvres grecques et étrusques.

Ce problème de transmission d'un message clair, qui était probablement différent lors de la réouverture du musée en 1992, souligne l'une des difficultés de ces collections isolées. L'intégration des œuvres grecques et étrusques au sein d'un parcours focalisé sur l'archéologie locale a certes permis de donner du sens à ces objets en les reliant aux dynamiques historiques qui ont influencé le monde gallo-romain. Toutefois, cette approche a aussi eu pour effet de brouiller les repères des visiteurs en créant un lien implicite entre ces civilisations et le territoire cambrésien. Une contextualisation plus explicite est aujourd'hui nécessaire dans ce contexte de présentation. Cette confusion historique souligne la nécessité de fournir des clefs de lecture explicites des objets présentés et le rôle éminent de la médiation pérenne dans les parcours permanents.

Cette réflexion permet aussi de nous rappeler sans cesse notre responsabilité sur la question du rôle du musée dans la construction des récits historiques. En cherchant à rendre les collections plus accessibles, le danger peut être de sacrifier la précision scientifique au profit d'un discours trop globalisant ou simplificateur qui confine, parfois de manière involontaire, à la propagation d'idées erronées. Il aurait été nécessaire, dans cet espace, d'expliquer le contexte grâce à une médiation bien pensée tout en respectant les spécificités de chaque objet.

Vers une nouvelle muséographie : propositions et perspectives au musée de Cambrai

Une réflexion en cours

Face aux limites des approches purement archéologiques pour des collections isolées, le musée de Cambrai réfléchit aujourd'hui à une nouvelle approche pour mieux intégrer ces collections. Le parcours archéologique du musée date de 1992 et est aujourd'hui obsolète. Des fouilles archéologiques locales ont permis de mettre au jour des périodes alors inconnues à Cambrai. Il peut donc être opportun de repenser l'ensemble du parcours et de s'interroger sur le devenir



315
regard(s)
sur des collections
antiques isolées

fig.3 Isis et Horus enfant, 1^{er} millénaire av.J.-C., bronze.
Coll. musée de Cambrai, N° inv. Dc 86.

de ces collections. Cette réorganisation du parcours s'inscrit dans la rédaction du Projet scientifique et culturel que nous avons commencé à Cambrai et qui nous permet d'imaginer une mise en œuvre à partir de 2026.

Doit-on présenter ces collections antiques isolées ? La question mérite d'être posée. S'il est plus facile de les conserver en réserves, les présenter permet aux visiteurs de se les approprier.

Cela paraît d'autant plus important au regard des publics de nos musées territoriaux comme celui de Cambrai. La région Hauts-de-France est la deuxième région la plus pauvre de France, avec 29 % de chômage des jeunes. Beaucoup de cambrésiens ne sont jamais sortis du Cambrésis et n'en franchiront probablement jamais les limites. Pour beaucoup d'habitants du Cambrésis, Lille, Boulogne-sur-Mer ou même Lens, sont des villes lointaines dans lesquels ils ne vont et n'iront peut-être jamais. Il est donc important de pouvoir leur présenter nos collections, leurs richesses. Dans un tel territoire, le rêve et le voyage que transmettent des collections antiques ne sont pas à ignorer.

Pour les présenter, il est donc nécessaire d'éviter les écueils évoqués. Quelques principes pourraient servir de lignes directrices pour repenser les collections et leur exposition dans le cas particulier du musée de Cambrai. Tout d'abord, il me paraît évident que les collections antiques isolées doivent être séparées des collections locales car les visiteurs peinent à comprendre le lien. Ensuite, il faut leur trouver une logique d'ensemble et une médiation spéciale doit être repensée sur ces objets. Enfin, une prise de contact avec des spécialistes permettra d'assurer le discours porté sur les collections.

Si le choix est fait de présenter ces collections sans chercher une exhaustivité archéologique par des dépôts complémentaires, il faut donc chercher un sens à cette exposition.

Le premier point commun de nos collections isolées est qu'elles nous permettent de penser l'histoire des collections du musée de Cambrai. Je pourrais donc les inclure dans la salle consacrée à l'histoire du musée que je suis en train de penser. Mais, malheureusement, au regard des collections du musée, je serai obligé de présenter aussi du lapidaire monumental et des œuvres d'art et de l'abstraction géométrique qui est un point fort du musée. L'archéologie non-locale ne saurait montrer sa richesse.

Le second point commun est qu'elles nous parlent d'un regard porté sur l'Antiquité et sur l'Orient entre le XIX^e et le XX^e siècle. Sous cet angle, je peux alors construire un espace cohérent d'autant plus que c'est une thématique présente dans les autres collections du musée et qu'elle permet de réinterroger nos certitudes. Mais cela impliquerait de présenter aussi des œuvres de notre collection Beaux-arts ou d'abstraction géométrique,

tel le *Sator G3c* de Marie-Thérèse Vacossin. Pourtant, le danger d'une telle thématique serait de créer un espace partiel et encore partial. Aucune des deux solutions ne paraît complètement satisfaisante.

Développer un nouveau discours

L'un des axes du Projet scientifique et culturel à venir sera, au musée de Cambrai, de valoriser l'émancipation des visiteurs par la transmission des « codes » des musées qui ne sont que rarement maîtrisés par ceux-ci. Tels les visiteurs dépourvus des codes traditionnels de l'interprétation artistique et iconographique dans un département Beaux-arts, les visiteurs sont parfois étonnés de ne pas découvrir ce qu'est l'archéologie dans un département archéologique, de ne pas comprendre comment le savoir se construit. C'est ainsi que sera conçu, dans les années à venir, un parcours composé de plusieurs petits espaces pour présenter les outils des disciplines qui portent le musée : lecture d'œuvres ou iconographie pour le département Beaux-arts, fonctionnement de l'archéologie ou de l'ostéoarchéologie pour le département archéologique, etc.

Dans ce cadre, il serait pertinent de pouvoir présenter, à partir d'une sélection d'objets, un espace consacré à la multiplicité des regards que l'on peut porter sur un objet. En effet, un même objet peut être regardé tantôt avec un regard archéologique, tantôt avec un regard porté sur l'histoire des collections, tantôt avec un regard historique sans que cela ne retire sa légitimité aux autres regards¹. Les collections antiques isolées pourraient alors parfaitement s'y prêter.

Cette approche pourrait s'appuyer sur la diversité des objets conservés : céramiques de la collection Campana, bijoux crétois, statuettes égyptiennes en bronze, etc. Plutôt que d'essayer de les insérer artificiellement dans une frise chronologique, il s'agira de les mettre en relation avec des questionnements plus larges : l'histoire du goût, l'histoire des disciplines, l'impact de ces objets sur les imaginaires collectifs, etc. Cette approche aurait la particularité d'unir un discours cohérent, pédagogique et une présentation de pièces inhabituelles pour les cambrésiens.

Une fois cette logique d'ensemble définie, la médiation devient un enjeu crucial. Les collections antiques isolées nécessitent un accompagnement spécifique afin d'éviter qu'elles ne paraissent déconnectées

3I7
regard(s)
sur des collections
antiques isolées

¹ La pluralité des lectures ne doit pas conduire à effacer l'ancrage historique et matériel de l'objet, ni à en faire un simple prétexte à narration. Le défi muséographique d'un tel espace réside précisément dans cette tension : proposer des grilles d'interprétation multiples, sans pour autant dissoudre l'objet dans un discours qui le décontextualise ou l'instrumentalise.

ou anecdotiques aux yeux du visiteur. Cet espace permettra d'ouvrir ce questionnement du regard aux visiteurs et lui permettre de se poser la question du regard qu'il porte sur les collections des musées qu'il visite¹.

Le musée espace de narration active

L'étude des ensembles antiques isolés met en évidence les problématiques inhérentes aux musées. Comment présenter des objets qui portent une histoire dépassant le strict cadre archéologique ou historique ? Le seul regard porté sur un objet ancien doit-il être archéologique ? Si la question se pose aujourd'hui ouvertement pour les collections, par exemple, issues du monde colonial², elle n'est pas inintéressante pour les autres.

Ces ensembles antiques isolés peuvent ainsi devenir des vecteurs pédagogiques de premier plan pour expliquer la fabrique du patrimoine et le rôle du musée comme lieu d'interrogation permanente sur notre rapport au passé. Ces objets isolés qui ont souvent été relégués en réserve en raison d'un regard qui ne peut souvent, dans un musée, n'être qu'archéologique ou historique ont, pour le musée de Cambrai, toute leur place dans le parcours permanent du musée. Ainsi, comme l'a montré Monique Sicard dans *La Fabrique du regard*, le regard muséal n'est jamais transparent. Il est médiatisé, orienté, chargé d'intentions éducatives, politiques, affectives. En pensant le musée non plus comme un lieu de restitution exhaustif du passé, mais comme un espace de narration active, on reconnaît la valeur heuristique de ces ensembles³. Elles sont capables d'éclairer l'histoire des disciplines, des sensibilités et des pratiques de collectionnisme qui sont à l'origine des musées.

Plusieurs axes sont envisageables et permettent de porter un discours tout à fait pertinent dans un musée de France. À Cambrai, alors que la refonte du parcours archéologique est prévue, cela pourrait être une opportunité pour intégrer cette réflexion dans une nouvelle muséographie. Plutôt que de séparer systématiquement les objets antiques isolés en fonction de leur provenance, il serait envisageable de les insérer dans une section dédiée à la construction des regards portés sur l'œuvre de musée ■

à travers les yeux

du scribe

318

recueils de textes

dédiés à Évelyne

Faivre-Martin

¹ Cette mise en question du musée, comme espace de réflexion sur ses propres approches, rejoint la notion de muséologie réflexive (POULOT 2011).

² La question du regard posé a fait l'objet de réflexions spécifiques dans différents domaines. Voir MACDONALD 2009 ; SAVOY 2023.

³ SICARD 1998 ; POULOT 2011.

bibliographie

BAKHTIN 1981

M. Bakhtin, « Forms of time and of the chronotope in the novel », dans M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin, 1981, p. 84-258.

BELLEC 2012

M. Bellec (dir.), *Heurs et malheurs du Musée de Cambrai*, Cambrai, 2012.

BENNETT 1988

T. Bennett, « The Exhibitionary Complex », *New Formations* 4, 1988, p. 73-102.

BENNETT 1995

T. Bennett, *The Birth of the Museum : History, Theory, Politics*, Londres, 1995.

BONNOT 2022

T. Bonnot, « Objets sans vérité, du musée au terrain et retour », dans F. Mairesse & F. Van Geert (dir.), *J. Hainard, La muséologie entre rupture et transmission*, Paris, 2022, p. 143-150.

CHAMOIS 2022

C. Chamois, « L'archéologie du regard chez Michel Foucault », *Dialogue* 61, 2022, p. 519-552.

DIDI-HUBERMAN 1990

G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.

FOUCAULT 1963

M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, 1963.

FRIAS 2016

F. de Frias, *Le sable sous nos pas — Journal de l'exposition*, Belfort, 2016.

GOB & DROUGUET 2021

A. Gob, N. Drouguet, « L'exposition », dans A. Gob, N. Drouguet, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, 2021, p. 165-214.

HOOPER-GREENHILL 1992

E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres, 1992.

MACDONALD 2009

S. Macdonald, *Difficult Heritage : Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londres, 2009.

MAGNY 1997

F. Magny, *Le Musée de Cambrai*, Paris, 1997.

PALTRINIERI 2015

L. Paltrinieri, « L'archive comme objet : quel modèle d'histoire pour l'archéologie ? », *Les Études philosophiques* 114 (3), 2015, p. 353-376.

PARROT 1979

A. Parrot, *L'aventure archéologique*, Paris, 1979.

POMIAN 1990

K. Pomian, « Musée et patrimoine », dans H. P. Jeudy, *Patrimoines en folie*, Paris, 1990, p. 177-198.

POMIAN 2003

K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris, 2003.

POULOT 2011

D. Poulot, *Patrimoines en questions. Réflexions sur la muséalisation du passé*, Paris, 2011.

SAVOY 2023

B. Savoy, *Le Long Combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite postcoloniale*, Paris, 2023.

SICARD 1998

M. Sicard, *La Fabrique du regard*, Paris, 1998.

à travers les yeux
du scribe

320

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Regard psychanalytique

Cathy Loiseau

sur notre rapport

GHU Paris psychiatrie & neurosciences

à l'objet archéologique

En 1953, dans *Fonction et champ de la parole et du langage*, Jacques Lacan assignait au psychanalyste la place d'un « témoin pris à partie de la sincérité du sujet, dépositaire du procès-verbal de son discours, référence de son exactitude, garant de sa droiture, gardien de son testament, tabellion de ses codicilles, l'analyste participe du scribe »¹.

En tant que psychologue clinicienne en service de psychiatrie, je m'applique, comme Lacan l'avait énoncé, à me faire « secrétaire des aliénés » ; dans l'écoute de patients, j'aspire ainsi à une forme de non-savoir, en tâchant de suspendre mon jugement et mes représentations pour rester au plus près de la parole qu'il m'est donné d'entendre.

Cette démarche rigoureuse, Évelyne Faivre-Martin me l'avait déjà inculquée avec une grande pédagogie au cours de mon cursus à l'École du Louvre, une dizaine d'années avant que je prenne mes fonctions de psychologue. Notre professeure nous invitait à mettre entre parenthèses nos connaissances, le temps d'un regard posé sur l'objet archéologique étudié, pour le rencontrer avec une plus grande justesse. L'École du Louvre est, à juste titre, appelée « l'école du regard » parce qu'on s'y forge « un œil », dit-on. En effet, avec l'expérience acquise au gré de contacts réguliers avec les œuvres, ces dernières mobilisent d'emblée des connaissances historiques, techniques et scientifiques.

Les objets archéologiques, du fait de leur ancienneté et de leur état souvent lacunaire, font naître, en outre, de nombreuses projections, tant auprès des professionnels de la conservation-restauration que du grand public. La lacune nous laisse tout le loisir de projeter et deviner l'histoire de l'objet. On peut citer l'exemple du nez du sphinx de Giza, ou plutôt l'absence de son nez : il s'agit du plus grand sphinx qui nous soit parvenu, et pourtant tout un imaginaire s'est développé autour de ce qui lui manque ! Comment était ce nez ? Comment s'est-il brisé ? Le manque, visiblement, nous taraude et l'altération dérange, au point de provoquer des émotions, souvent déplaisantes. On a vu d'ailleurs ce déplaisir suscité par la crainte de l'altération des œuvres être utilisé par des militants écologistes pour faire entendre leurs revendications par l'usage de jets de soupes sur celles-ci.

Bien entendu, la sauvegarde du patrimoine présente des intérêts scientifiques, économiques, politiques et sociaux indéniables qui justifient qu'on s'inquiète de l'intégrité des biens culturels. Mais au-delà de ces aspects, nous constatons que leurs détériorations mobilisent également des émotions et un imaginaire complexe ; elle produit ce que nous nommerons des fantasmes, au sens freudien du terme, c'est-à-dire des productions psychiques imaginaires au service de la réalisation d'un désir. Nous postulons que le traitement

323
regard
psychanalytique
sur notre rapport
à l'objet
archéologique

¹ LACAN 1966.

particulier de la vulnérabilité des biens culturels trahit une dynamique inconsciente collective que nous nous proposons d'explorer, étayée par les théories analytiques¹.

Chacun peut faire l'expérience d'un mot ou d'un geste qui lui échappe, laissant ainsi apparaître des préoccupations personnelles latentes ; aussi, il s'agira dans cet écrit, comme dans l'écoute d'un patient se risquant à l'exercice de la parole, de s'intéresser au contenu implicite qui se loge dans les discours produits sur la vulnérabilité des œuvres.

L'objet vulnérable : *memento mori*

L'objet archéologique, support de projection narcissique

Intéressons-nous, en premier lieu, à deux titres d'expositions. Celui de l'« Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant de régions dévastées par l'ennemi » qui s'est tenue au Petit Palais à Paris du 24 novembre 1916 au 4 décembre 1917². Relevons également le choix du musée du quai Branly qui, pour évoquer des œuvres africaines endommagées et leur réparation, nomma l'une de ses expositions « Objets blessés : la réparation en Afrique »³.

Dans ces exemples, l'œuvre abîmée est anthropomorphisée : les musées ont ici recours à un vocabulaire habituellement dédié aux humains, et plus largement aux êtres vivants, pour qualifier les œuvres de leur collection tout en soulignant la particularité du rapport entretenu avec elles. Dans le premier cas, le patrimoine est instrumentalisé à des visées de propagande et de patriotisme⁴ ; dans le second, l'anthropomorphisation crée une proximité entre l'œuvre et le potentiel visiteur en provoquant sa compassion. Comme tout titre d'exposition, ils se veulent accrocheurs et ont été choisis pour interpeller et attirer un public.

- 1 Les théories psychanalytiques sont nées d'un matériel complexe : les actes ou les paroles d'individus émergeant dans le cadre de la cure analytique tel qu'il a été conçu par Freud. Or, les sujets sont inévitablement pris dans un maillage collectif (famille, société) que les psychanalystes n'ont jamais négligé. Cette intrication du social et du psychique a donné lieu à de nombreux échanges, souvent fructueux, entre psychanalyse et sciences humaines. Elle autorise la formulation d'hypothèses de travail quant à l'éclairage que peuvent apporter certains concepts psychanalytiques sur des phénomènes collectifs et sociétaux.
- 2 Le catalogue de cette exposition, publié en 1916, est consultable en ligne : <https://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/m1111077084361-e5.pdf> (consulté le 20 octobre 2025).
- 3 « Objets blessés : la réparation en Afrique », exposée du 19 juin au 16 septembre 2007 au musée du quai Branly à Paris.
- 4 Maingon 2014.

Cette personnification de l'œuvre laisse ainsi apparaître une fantasmatique sous-jacente, dans laquelle l'objet d'art équivaut à un être humain ; le visiteur se reconnaît en l'œuvre, il peut s'identifier à celle qui partage sa vulnérabilité. Le sujet humain a, en effet, cette capacité à s'assimiler à un objet inanimé, à se localiser à l'extérieur de lui-même ; nous pouvons dire que l'objet d'art est support de projection narcissique.¹

En filant la personnification, nous pouvons dire que la détérioration d'une œuvre est assimilée à une blessure, son altération causée par le temps évoque le vieillissement, sa disparition égale une mort.

Vulnérabilité : l'atteinte narcissique face à la non-complétude

« Dans l'inconscient chacun de nous est persuadé de son immortalité² », affirmait Freud. Il ajoutait : « Nous manifestons une nette tendance à mettre de côté la mort, à l'éliminer de notre vie. Nous essayons d'étouffer l'affaire. Personne ne croit à l'éventualité de sa propre mort³. »

À cet égard, la présence constante de certaines œuvres à travers le temps nous conforte inconsciemment dans ce fantasme d'immortalité⁴ : les musées regorgent de biens culturels qui ont traversé des centaines voire des milliers d'années, certaines villes sont des musées à ciel ouvert au point qu'on parle de villes-musées où le regard embrasse simultanément monuments anciens et architectures contemporaines. De plus, la découverte d'objets ou de sites quasiment intacts nous fait toucher du bout des doigts notre prétention à l'immortalité : citons pour exemple la découverte fortuite des grottes de Lascaux en 1940, mettant au jour un art pictural inchangé depuis vingt mille ans. Une telle découverte suscite un émerveillement

325
regard
psychanalytique
sur notre rapport
à l'objet
archéologique

¹ Dans leur tentative de compréhension du développement de la psyché, les psychanalystes n'ont pas limité leurs propositions aux relations interpersonnelles, mais se sont également intéressés aux interactions entre le nourrisson et son environnement, ainsi qu'aux objets qui le constituent. La description par Freud du jeu de la bobine ou encore les observations de Donald Winnicott sur les objets transitionnels témoignent de cet intérêt. Serge Tisseron décrit, pour sa part, un phénomène de « périphérisation » de la vie psychique, d'abord dans le corps, puis dans les objets : « L'être humain habite les objets qui l'entourent comme il habite son propre corps. Le corps ne prolonge pas l'esprit, il en est à la fois l'expression et la condition. C'est la même chose pour les objets » (TISSERON 1999, p. 152-153). Il développe dans son ouvrage de nombreux exemples cliniques qui illustrent ces interactions entre les mondes animés et inanimés. Tout comme cet auteur, nous considérons que les objets sont des instruments de médiation pour l'assimilation psychique de nos expériences du monde.

² FREUD 1988, p. 145.

³ FREUD 1988, p. 145.

⁴ C'est d'ailleurs sans doute cette particularité qui en fait un support de projection narcissique privilégié.

partagé¹. Rappelons que, fantasmatiquement, l'objet équivaut à l'humain ; si la longévité de certaines œuvres nous séduit, c'est parce qu'elle cultive et réactive en nous notre sentiment d'immortalité inconscient.

Mais, plus fréquemment, le cours du temps nous ramène à la réalité : ici, des micro-organismes attaquent les peintures rupestres de Lascaux au point que les autorités scientifiques exigent sa fermeture ; là, un incendie ravage la cathédrale Notre-Dame de Paris. Cette dernière, comme tant d'autres monuments, en s'inscrivant dans notre paysage urbain ou imaginaire, nous rassurait quant à son immuabilité que nous faisons nôtre. Sa présence nous complaisait dans cette illusion. Lorsque sa charpente s'embrase, c'est notre fantasme d'immortalité qui part en fumée. Au moment de la catastrophe, de nombreux témoignages abondaient en ce sens ; citons un riverain : « C'est une éternité qui tombe... d'un coup, ça n'existe plus. J'ai vu le toit s'effondrer, c'était insupportable. J'espérais la voir dans un état qui pourrait être restauré.² »

En psychanalyse, l'altération a été théorisée à travers le concept d'angoisse de castration. Celle-ci s'inscrit initialement dans le complexe de castration, qui répond à l'énigme de la différence anatomique des sexes, attribué à un retranchement du pénis chez la fille. Seulement, cette castration, ou plutôt sa menace, constitue un péril pour l'image du corps. Ainsi, l'angoisse dite de castration, qui découle de cette menace imaginaire, peut être étendue à toute atteinte narcissique, soit à tout péril pour l'image de soi. C'est le cas dans l'expérience d'une maladie ou vieillissement : la perte s'impose alors comme une expérience réelle qui active le registre fantasmatique de la castration. La mort elle-même, en tant que perte ultime, peut être rattachée à l'angoisse de castration. En effet, comme rien de semblable à la mort n'a jamais été vécu par un sujet et que « dans l'inconscient, il ne se trouve rien qui puisse donner un contenu à notre concept de l'anéantissement de la vie », Freud soutient que « l'angoisse de mort doit être conçue comme *analogon* de l'angoisse de castration »³. Étant donné sa qualité de double narcissique, l'objet culturel altéré nous ramène à notre condition humaine. Il nous fait l'effet d'une vanité et nous rappelle que le Moi n'est ni immuable, ni immortel. Nous devons nous accommoder de ce principe de réalité universel qui fait

¹ En témoignent les articles des journaux de l'époque : le Journal titre « Merveilles et surprises dans la grotte de Lascaux », le Temps décrit « d'ahurissantes » peintures, etc. Ces articles sont consultables sur Gallica. bnf.fr. <https://gallica.bnf.fr/conseils/content/grotte-de-lascaux> (consulté le 20 octobre 2025).

² Notons ici comme l'espoir d'une restauration vient très vite à l'esprit du riverain pour le soulager d'un affect dépressif.

³ FREUD 1990, p. 53.

limite à notre toute-puissance, mais y être confronté via l'altération de l'objet archéologique atteint notre narcissisme et engendre des angoisses de mort et de castration.

Les actions de préservation et de restauration de l'objet nous apparaissent comme des tentatives pour remédier à ces angoisses et ainsi tâcher de réparer une part de notre propre altération narcissique. La prise en charge de cette vulnérabilité des objets d'art s'est formalisée progressivement dans les milieux savants européens, jusqu'à aboutir à une discipline à part entière nommée conservation-restauration. Par quels procédés pratiques et psychiques agit-elle ?

La conservation-restauration : une restauration narcissique

Conserver : fétichiser pour mieux dénier

Afin de mieux cerner leurs mécanismes d'action psychiques, il nous faut revenir plus en détail sur les différentes mesures de sauvegarde du patrimoine culturel et matériel. Tout d'abord, penchons-nous sur la conservation préventive et curative. Rappelons que la première consiste à éviter ou à minimiser la détérioration des biens en agissant indirectement sur eux sans modifier leur apparence, tandis que la seconde a pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de renforcer structurellement les biens culturels.

La conservation-restauration met un point d'honneur à préserver l'œuvre dans sa matérialité afin qu'elle témoigne d'un passé perdu. Cela a pu conduire à une accumulation de biens culturels muséifiés, au point que Françoise Choay choisisse de joliment nommer ce phénomène « complexe de Noé »¹.

De plus, la sacralisation des biens culturels, et plus précisément de leur matérialité, les coupe de leur contexte de création et de leur usage originel. Les instruments de musique sont exposés de la même façon que des sculptures, ce qui ne laisse aucune idée de la singularité des sons qu'ils peuvent émettre : les utiliser dans leur fonction première d'instrument de musique est considéré comme un trop grand risque pour leur intégrité physique.

327
regard
psychanalytique
sur notre rapport
à l'objet
archéologique

¹ CHOAY 1999. L'utilisation du mot « complexe » souligne une dimension psychologique à ce mouvement de sauvegarde tandis que la référence à un épisode biblique cataclysmique traduit bien la nécessité de se sauver d'un péril.

Ajoutons que le choix de préserver en priorité la matérialité des objets¹ se fait parfois au détriment même de l'une des principales missions des musées : l'accès généralisé de leur collection, certains objets n'étant parfois pas exposés par souci de préservation.

Les musées ont pu être critiqués pour cette raison : on dénonçait la muséalisation d'une œuvre comme équivalente à sa mise à mort. Certes, l'histoire et l'utilisation de ces objets peuvent être explicitées par des cartels, mais l'exposition en musée ne rend principalement compte que de leurs aspects structurels — et ne transmet qu'une vision tronquée de l'identité de cet objet.

Cette approche muséale n'est pas sans évoquer, en psychopathologie, le phénomène de désubjectivation et de déshumanisation des personnes dans la perversion, que nous pourrions transposer sur la dénaturaison de l'objet d'art patrimonialisé. Plus précisément, la tendance à réduire l'objet à un seul de ses aspects — au détriment de sa globalité — nous évoque la pratique du fétichisme. Le fétichiste réduit, par exemple, son partenaire à une partie de son corps ou à un bout de tissu, nécessaire à sa jouissance.

En transposant cette idée au collectif, peut-on postuler que l'on ne puisse jouir des biens culturels qu'en présence de leurs matériaux originaux ? Un fantasme collectif bien connu et encore très actif illustre l'importance accordée à l'authenticité matérielle de l'œuvre : *La Joconde* de Léonard de Vinci serait un faux, épargnant le risque d'exposition à l'original ; pire encore, tous les grands chefs-d'œuvre partageraient ce sort. Un objet qui se révélerait être une copie perdrait soudain de sa magie ; malgré le développement d'outils numériques dans les expositions, cette différence compte même aux yeux du grand public.

On peut parler de fétichisme collectif si, pour apprécier l'œuvre, nous avons besoin qu'elle soit authentique. Au-delà du fait qu'ils constituent un témoignage du passé, pourquoi s'attacher autant aux matériaux d'origine d'une œuvre ? La cause d'un tel mouvement à l'égard des biens culturels peut

¹ Ni les pratiques de préservation du patrimoine, ni les conceptions qui les sous-tendent ne sont universelles. En Asie, par exemple, la perpétuation de la forme et de l'usage de l'objet patrimonial peut être privilégiée ; il s'agit de retrouver le modèle originel dans son authenticité (et non l'objet originel), son esprit plus que sa matérialité. À ce sujet, on lira MASATSUGU, CLUZEL & BONNIN 2007, ou encore NOPPE 2007. En Europe, la notion d'authenticité, reposant principalement sur la persistance des matériaux dans le temps, s'est affirmée comme fondamentale et prédominante. Cette conception occidentale de protection du patrimoine a été érigée en modèle et a été, par conséquent, diffusée voire imposée à d'autres sociétés.

également s'envisager à la lumière des écrits freudiens¹ : « Le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel [...] il ne veut pas renoncer. [...] La femme ne possède pas de pénis. Non, ce ne peut être vrai car si la femme est châtrée, une menace pèse sur la possession de son propre pénis à lui, ce contre quoi se hérissé ce morceau de narcissisme dont la nature prévoyante a justement doté cet organe.² »

Dans la théorie freudienne, le fétiche a une fonction de substitut du phallus de la femme. Grâce à lui, le fétichiste dénie la réalité de la perception de la différence des sexes et avec elle la menace de castration ainsi que l'angoisse qui en découle. Le fétiche se fait le signe d'une protection et d'un triomphe sur cette menace.

Si l'on transpose cette interprétation à notre rapport à la nécessaire authenticité et présence des biens culturels, il apparaît qu'élire l'objet d'art comme fétiche traduit un déni collectif de la castration, de la perte et, plus généralement, de la finitude. En multipliant la protection des biens culturels, nous nous assurons de leur présence et, par extension, de la nôtre.

Restaurer : réparer l'enveloppe corporelle

Dans une vidéo publiée sur Instagram et Facebook le 25 janvier 2024, Mostafa Waziri, secrétaire général du Conseil suprême des Antiquités égyptiennes, annonçait la restauration de la pyramide de Mykérinos. Il déclarait vouloir « rendre à la pyramide l'image qu'elle avait lors de sa construction » en reconstruisant les assises de granit disparues. Le projet s'est très rapidement heurté à une levée de boucliers de la part des professionnels de la conservation-restauration. Ils s'opposaient à un projet qu'ils considéraient comme une restauration abusive, s'en référant au code éthique de la profession. Quelle que soit la visée politique d'une telle annonce par Mostafa Waziri, elle témoigne tout de même de la vivacité d'un fantasme de complétude, de non-castration, intrinsèquement lié à l'activité de la restauration.

En effet, la restauration agit directement sur la matérialité de l'objet et non plus seulement sur son environnement. Elle concerne l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension et l'usage. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien : retoucher une peinture, éliminer un verni, assembler les fragments d'une sculpture brisée³.

¹ FREUD 1985, p. 134.

² FREUD 1985, p. 134.

³ Selon la terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel, adoptée par les membres de l'ICOM-CC les 22-26 septembre 2008 à l'occasion de la xv^e Conférence triennale à New Delhi.

Par la spécificité de son action, la restauration peut nourrir l'illusion de remonter le temps, en tentant d'en effacer les effets. De ce fait, la question du danger de la toute-puissance qui guette le restaurateur a été soulevée dès le XIX^e siècle, par des intellectuels tels que J. Ruskin¹. Les réflexions des siècles passés ont conduit à la création d'un code éthique, qui incite, entre autres, à n'avoir recours à l'ablation d'une partie de l'œuvre qu'en cas de nécessité absolue et à privilégier des interventions minimales, réversibles et se distinguant des éléments authentiques. La nécessaire inscription de ces commandements dans un code déontologique laisse entrevoir la tentation de l'enfreindre. On peut ainsi assimiler ce code à un surmoi² collectif qui viendrait réprimer toute velléité d'omnipotence à l'égard de celui ou celle qui voudrait gommer les traces du passage du temps.

Par son action directe sur la matérialité de l'œuvre, la restauration nous semble agir d'une autre façon que la conservation sur nos angoisses face à la vulnérabilité à laquelle nous renvoie l'objet d'art. Pour comprendre le bénéfice psychique apporté par une modification de l'apparence du bien culturel, il nous semble pertinent de nous intéresser à un imaginaire que la conservatrice-restauratrice S. Bergeon dépeint de cette manière : « La restauration peut être assimilée à la médecine, domaine auquel est associé le triptyque prévention, soins curatifs et actes chirurgicaux, c'est-à-dire le contrôle du climat, les opérations simples, superficielles, courtes et souvent ponctuelles [...] et les opérations profondes [...] : comme en médecine, les méthodes scientifiques physico-chimiques d'examen et d'analyse sont indispensables [...]. Comme en médecine, la restauration a ses généralistes qui détectent les maux et orientent le malade, et ses spécialistes qui le soignent ; le personnel de consultation sont les forces vives d'un centre de restauration ou hôpital des œuvres d'art.³ »

Ainsi, si les moyens qui concourent à prendre soin des objets d'art sont assimilés à la médecine, le conservateur-restaurateur est quant à lui fantasmé comme un médecin. C. Casedas, également conservatrice-restauratrice, relève que, dans les expositions ayant pour thème la conservation-restauration, « les reportages projetés et les images documentaires choisies mettent toujours l'accent sur le caractère spectaculaire, voire merveilleux, des restaurations et des techniques employées. Munis de leurs lunettes-loupes, pinceau et lampe au poing, les conservateurs-restaurateurs s'assimilent, parfois de manière stéréotypée, à des médecins pour œuvres d'art⁴ ». Ces reportages ne s'éloignent alors guère des émissions révélant les secrets d'un bloc opératoire. Les deux disciplines utilisent les mêmes outils dans leur objectif

¹ LEVEAU 2007.

² Instance de la personnalité décrite par Freud qui tient un rôle de censeur à l'égard du moi.

³ BERGEON 1990, p. 14-15.

⁴ CASEDAS 2010.

de soin. C. Casedas ajoute que « le caractère médical de la conservation-restauration est largement suggéré dans les expositions par l'importance donnée aux altérations souvent en gros plan, par cette volonté de "disséquer" et de diagnostiquer les œuvres sous toutes leurs coutures, ou encore par les technologies présentées (radiographies, lasers et autres)¹ ».

Enfin, médecine et restauration partagent un caractère spectaculaire qu'elles n'hésitent pas à mettre en avant. En attestent, les fameuses comparaisons « avant-après » présentées aussi bien après un passage entre les mains d'un chirurgien esthétique qu'à la suite de la restauration, par exemple, d'une peinture.

Nous avons relevé que les atteintes de l'œuvre étaient fantasmatiquement assimilées à celles d'un être humain. De fait, l'analogie entre la médecine et la conservation-restauration ne fait que confirmer la vivacité d'un fantasme selon lequel le corps de l'œuvre équivaut au corps humain. Le Moi est, en effet, avant tout corporel, puisque l'enveloppe corporelle constitue métaphoriquement le fondement de la représentation de soi. Il y a donc tout lieu de penser qu'à travers les interventions de restauration, c'est l'image du corps qu'on tente de réparer, et par extension, le narcissisme blessé. Intervenir sur la matérialité de l'œuvre reviendrait ainsi fantasmatiquement à réparer l'identité corporelle. Par le bénéfice psychique qu'elle apporte, la restauration se révèle être à la fois médecine des œuvres et de l'âme.

Les moyens importants déployés dans la conservation et la restauration constituent ainsi, en partie, une tentative de solution pour composer avec notre manque fondamental et notre condition de mortels. Ils sont une façon de restaurer notre narcissisme atteint, face à un principe de réalité insupportable, en agissant sur la matérialité d'un objet et en donnant ainsi l'illusion d'une maîtrise sur le temps qui passe.

331
regard
psychanalytique
sur notre rapport
à l'objet
archéologique

Transmettre : la vulnérabilité pour médiation

Il ne s'agirait, pour autant, de réduire les actions de la conservation-restauration sur les objets d'art à leurs traits fétichistes ou omnipotents. Aussi, pour compléter notre analyse, il est désormais nécessaire de nous pencher sur les missions de transmission de la conservation-restauration du patrimoine matériel et culturel². Elle se doit, en effet, selon sa définition, de garantir l'accessibilité de ce dernier aux générations présentes et futures.

¹ CASEDAS 2010.

² La conservation-restauration désigne « l'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif [sa] sauvegarde [...], *tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures* », selon la définition du Comité pour la conservation du Comité international des musées (ICOM-CC), qui a normalisé ce terme en 2009.

En 2018, la campagne d'appel au don lancée par le musée du Louvre pour la restauration de l'arc du Carrousel à Paris annonçait : « Pour tout don de 1500 euros ou plus, mettez en avant votre participation en associant votre nom ou celui d'un proche à l'une des sculptures de l'arc du Carrousel. NAPOLEON L'A CONSTRUIT, À VOUS DE LE RESTAURER. »

Ici, comme un parent vis-à-vis de son enfant, le mécène associe son nom à un bien culturel qui va lui survivre et duquel il a pris soin. Cela nous renvoie à l'affirmation de Freud : « Les enfants satisfont notre désir d'immortalité¹ », formule qui se traduit dans la bouche de certains patients par : « j'aimerais laisser quelque chose derrière moi » à propos de leur désir d'avoir un enfant. L'immortalité fantasmée du Moi, battue en brèche par le principe de réalité, retrouve ainsi un lieu sûr chez l'enfant.

Au-delà d'un nom qu'on lui transmettrait, agir sur l'objet en le conservant et le restaurant ne prend sens que s'il nous survit. Transmettre le patrimoine, s'y affilier, permet de déjouer la finitude, en s'inscrivant dans le futur puisque l'objet transmis est ainsi relié à celui qui le donne. L'œuvre occupe alors fantasmatiquement la même place qu'un enfant dont l'une des fonctions essentielles consiste à faire revivre et à assurer l'immortalité du narcissisme parental.

à travers les yeux
du scribe

Donner du sens

332

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Dans sa définition même, la conservation-restauration introduit la notion d'un tiers, d'un autre actuel ou futur, qu'elle ne doit pas perdre de vue. Pour cela, un travail de médiation est essentiel. En effet, préserver la matérialité seule ne suffit pas. Pensons à certains monuments qui ont traversé des siècles, visibles aux yeux de tous, mais dont les origines et la fonction initiale se sont perdues sans discours pour les expliciter.

La clinique nous démontre régulièrement la manière dont un défaut de transmission peut produire un symptôme². Un patient rencontré lors d'une hospitalisation m'a confié s'être lancé dans une quête généalogique qu'il qualifiait lui-même d'obsessionnelle. Cette démarche avait commencé après la découverte, suite au décès de sa mère, de documents lui révélant que celle-ci avait échappé à la Shoah. Chacune de ses recherches sur les membres de sa famille maternelle le conduisait à de funestes découvertes, sans qu'il puisse ni les partager avec d'autres ni venir mettre un terme à cette enquête mortifère. Une part de son histoire était restée tue et faisait retour avec violence

¹ FREUD 2010, p. 537-538.

² L'acception psychanalytique du symptôme s'éloigne de sa définition médicale ; le symptôme est un signe chargé de sens.

puisqu'une parole avait manqué pour voiler la crudité de ces événements hors-sens. La mise en mot progressive de ce vécu au fil de nos entretiens permit l'émergence d'une issue à cette quête : le patient énonça le désir de transmettre le fruit de ses recherches à ses propres enfants en leur racontant l'histoire de leur grand-mère qui était aussi la leur.

Les vestiges matériels seuls ne suffisent pas pour qu'ils soient intégrés à notre histoire. Il faut, pour arriver à ce but, qu'ils soient entourés d'une parole. La médiation parachève le projet de la conservation-restauration en introduisant une interlocutrice ou un interlocuteur, en la personne de la médiatrice ou du médiateur culturel, qui viendra habiller l'objet d'un discours et d'un savoir, sans lesquels il n'existe que partiellement¹. En cela, la médiation contribue pleinement à la conservation-restauration, tout en s'émancipant de la matérialité du bien culturel *via* le sens qu'elle lui donne. Le visiteur devient, par ce travail de mise en sens et d'appropriation, plus que le simple réceptacle d'une histoire. La médiation réintroduit un lien, un dialogue entre générations passées et actuelles, ne cédant pas au risque de repli que pourrait entraîner la blessure narcissique infligée par le contact avec l'objet vulnérable.

Composer avec le passé

De la même façon que l'individu peut se créer un roman familial en fantasmant ses origines pour mieux composer avec elles, nos sociétés ont su mettre en place des dispositifs pour composer avec leur passé qui fait retour sous forme d'objets archéologiques. Les dispositifs de sauvegarde du patrimoine nous permettent de nous inscrire dans une lignée et ainsi de subvertir et socialiser des angoisses universelles touchant à notre condition de mortel. Loin d'être tournés uniquement vers un idéal passé ou cherchant à figer le présent, ils sont, à travers leur objectif de transmission du patrimoine, vecteur de lien entre divers temps mais surtout entre les personnes qui les habitent. La conservation-restauration est une création collective ; elle accuse réception d'un passé commun, qui nous relie dans notre humanité et notre vulnérabilité partagée, tant par l'objet qui l'occupe — le bien culturel, témoin d'une civilisation — que par la manière dont elle les prend en charge : celle d'un soin qu'une société offre aux objets

333
regard
psychanalytique
sur notre rapport
à l'objet
archéologique

¹ Le travail de l'archéologue avait inspiré Freud dans son élaboration de la technique psychanalytique. Ces liens entre les deux disciplines ont notamment été explorés par Laurent Olivier, qui en a souligné la portée. Sur ce modèle, on pourrait explorer et rapprocher les processus à l'œuvre dans le travail du psychanalyste et celui de médiatrice culturelle/médiateur culturel.

qui ont de l'importance pour elle¹. En effet, l'objet archéologique pourrait être un déchet bon à jeter et sa vulnérabilité constituer un impensé ; or, la conservation-restauration est un espace de soin pour ce qui est esquinté, loin du lisse, du beau. Dans ce domaine, au moins, grâce à des moyens et des politiques publiques, un type de vulnérabilité est accepté, pris en compte officiellement par le droit international et même mis en valeur. Si l'on souhaitait une prise en charge plus généralisée et élargie à d'autres types de fragilités (individuelles, sanitaires, sociales ou encore environnementales), nous pouvons, au moins, nous réjouir que la conservation-restauration et la médiation participent à soigner un peu de la vulnérabilité du monde ■

bibliographie

BERGEON 1990

S. Bergeon, *Science et Patience*, Paris, 1990.

CASEDAS 2010

C. Casedas, « La conservation-restauration en spectacle : les dessous des chefs-d'œuvre révélés dans les expositions », *CeROArt*, 5, 2010.

CHOAY 1999

F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, 1999.

FREUD 1985

S. Freud, « Le fétichisme », dans *La vie sexuelle*, Paris, 1985, p. 133-138.

FREUD 1988

S. Freud, *Actuelles sur la guerre et la mort*, dans *Œuvres complètes* (vol. XIII), Paris, 1988, p. 127-157.

FREUD 1990

S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, 1990.

FREUD 2010

S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, 2010.

¹ À ce sujet, nous pouvons mobiliser la notion de *care* pour compléter cette lecture. Nous renverrons pour cela à la définition qu'en donne Berenice Fisher et Joan Tronto (TRONTO 2009, p. 143) : « Au niveau le plus général, nous suggérons que le *care* soit considéré comme une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre "monde", de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie ».

LACAN 1966

J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, dans *Écrits*, Paris, 1966, p. 237-322.

LEVEAU 2007

P. Leveau, « L'évolution du concept de restauration aux XIX^e et XX^e siècles », *Conserver-Restaurer les Biens Culturels* 25, 2007, p. 3-11.

MAINGON 2014

Cl. Maingon, « L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais », *In Situ* 23, 2014.

MASATSUGU, CLUZEL & BONNIN 2007

N. Masatsugu, J.-S. Cluzel, Ph. Bonnin, « "Authenticité" et reconstruction de la mémoire dans l'architecture monumentale japonaise », *Espaces et sociétés* 131/4, 2007, p. 153-170.

NOPPE 2007

C. Noppe, « De Mariemont à Hanoi : conservation et restauration des céramiques d'Extrême Asie », *CeROArt* 1, 2007, <https://doi.org/10.4000/ceroart.205> (consulté le 20 octobre 2025).

TISSERON 1999

S. Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, 1999.

TRONTO 2009

J. Tronto, *Un monde vulnérable*, Paris, 2009.

Les vases prédynastiques

nouveau regard et mise en valeur

du collège Al-Salam

El-Sayed Mahfouz

université du Koweït, Koweït City

à Assiout

Miral Mahmoud Kamel

The Grand Egyptian Museum (GEM), Le Caire

Nous tenons à exprimer notre gratitude au comité d'organisation des journées d'études « À travers les yeux du scribe » organisées en hommage à Éveline Faivre-Martin pour avoir accepté de présenter et de publier cette étude. Nos remerciements vont également aux inspectrices du Conseil suprême des antiquités (CSA) à Assiout, Esraa, Hend et Shourk, et à l'administration de l'école Al-Salam, Raouf Farouk Sadek, ainsi qu'au comité permanent du CSA. Nous remercions également Sophie Labbé-Toutée qui a eu l'amabilité de relire et de corriger cet article, Bassem Ezzat pour avoir eu la gentillesse de rectifier et de préparer les planches présentées, et Samar Mahmoud, conservatrice au GEM, pour ses conseils précieux

Le musée Al-Salam, dans lequel se trouvent actuellement les vases étudiés ici, est situé à l'intérieur de l'école Al-Salam, au centre-ville d'Assiout, sur la rive ouest du Nil. Cette école a été fondée en 1864, comme un établissement pour la formation et l'éducation des filles, par un missionnaire presbytérien américain. « Al-American collège pour les filles » a été le premier nom donné à cette institution, par référence sans doute à l'origine américaine des fondateurs et à la famille qui a contribué financièrement à la construction de l'école.

Contexte historique

Le collège a changé deux fois de nom et s'est successivement appelé « Al-Oroba », qui signifie « L'arabisme », et aujourd'hui « Al-Salam »¹. Le Synode du Nil, type du foyer d'accueil pour les filles défavorisées, a été désigné pour diriger l'école à partir de 1962. Quand le nom de l'école a été changé pour la troisième fois en 1982, on a attribué à l'institution éducative une référence à la paix en la renommant « École Al-Salam ».

L'école possède un bâtiment annexe qui se compose de deux étages : le premier contient une ancienne bibliothèque connue sous le nom de Bibliothèque Taggart ; le deuxième abrite une collection d'objets archéologiques, folkloriques et artistiques, connue sous le nom de « musée archéologique »². L'école conserve également un musée géologique et biologique qui se trouve dans un autre bâtiment.

Présentation de la collection

La collection archéologique compte plus de 683 objets égyptiens datant de l'époque préhistorique jusqu'à l'ère islamique et une vitrine contenant 1700 pièces de monnaies. L'acquisition de ces objets divers s'est déroulée sur de longues périodes et a été le fait de plusieurs personnes. La plupart d'entre elles étaient les proviseurs de l'école, comme Alexander Hall, qui a dirigé le collège de 1887 à 1909, et Walter Scaly, responsable de l'éducation américaine.

Des égyptologues comme Aylward M. Blackman³, William F. Petrie⁴, Sami Gabra⁵ et Sayed Pacha Khashaba⁶ ont aussi contribué à la formation de la collection. Parmi les objets exposés, les vases de l'époque prédynastique, sont placés sur les deux étagères supérieures de la salle I, dans la vitrine portant la lettre A. Il s'agit de dix vases appartenant à l'époque au cours de laquelle la culture pharaonique et les fondations de l'État égyptien ont été établies.

¹ RONDOT 2013, p. 81.

² EL SHAL EL-NABAWY 1971, p. 1-121.

³ BLACKMAN 1914, 1915.

⁴ PETRIE 1920, 1921.

⁵ GABRA 1932, p. 56-77.

⁶ KAMAL 1913-1914, p. 56-114.

Les objets de la collection sont exposés d'une manière inappropriée, qui ne permet pas de les voir correctement ou d'estimer leur valeur artistique et historique. Certaines pièces risquent de se détériorer, de se casser, et sont exposées aux effets de l'humidité. L'éclairage dans les salles d'exposition est médiocre, banal, et n'est pas conçu pour une collection d'art. De plus, les vases sont très mal mis en valeur, placés sur deux étagères trop hautes et peu visibles, entassés, collés les uns aux autres. Cela rend difficile leur observation et bien entendu leur étude.

Par ailleurs, la documentation scientifique de la collection est encore manquante, plus particulièrement un catalogue précis, pratique et accessible. Ainsi des descriptions archéologiques incluses dans une base de données claire fondée sur des publications cohérentes et accréditées sont encore absentes.

Les datations des objets sont souvent inexactes, la provenance des vases reste inconnue, et il n'existe pas de documentation sur les modalités de leur acquisition. Alors que plusieurs études concernant les objets de la collection ont été réalisées, une grande partie d'entre elles manque de cohérence.

De plus, le registre officiel de la collection attribue incorrectement quelques vases à l'époque gréco-romaine et copte, alors qu'il est évident que les dix vases appartiennent à l'époque prédynastique d'après leur technique et leur style. Les étiquettes originales et le registre américain les datent en revanche correctement de l'époque prédynastique.

Méthodologie

L'étude présentée ici est constituée d'un répertoire des vases sous forme de fiches descriptives contenant le numéro d'inventaire, les dimensions, une description détaillée, dont la forme et le décor, une étude comparative avec des parallèles conservés dans d'autres musées, et enfin une datation précise, si possible fondée sur le système de Petrie et ses modifications ultérieures¹. Cette étude, d'ailleurs, s'appuiera sur les modifications de Stan Hendrickx qui a réévalué en profondeur la chronologie relative de la culture Nagada, en subdivisant la phase Nagada II en sous-phases plus précises (IIA-IIID), il permet une meilleure corrélation entre les données archéologiques et les évolutions culturelles attestées².

Enfin, les résultats du répertoire constituent le corpus permet de réaliser une synthèse sur leur datation, leur provenance, et d'émettre des recommandations concernant la manière de les exposer et leur mise en valeur.

¹ KAISER 1957 ; HENDRICKX 1989.

² HENDRICKX 1989, p. 36-69 ; 2006, p. 55-93.

La collection du musée Al-Salam¹ a été présentée dans le guide rédigé en arabe par M. Al-Nabwy Al-Shal en 1971², alors directeur général au ministère de l'Éducation à Assiout. Dans son petit guide, il a catalogué la collection et publié des photos en noir et blanc de quelques objets, y compris les vases nagadiens. Il a fondé sa description sur le registre américain. En 2021, dans une thèse de doctorat soutenue à la faculté d'archéologie de l'université du Caire, H. Abu Al-Azm a mentionné cette collection dans son étude sur les collections privées en Égypte. Il a documenté environ 200 objets auxquels il a attribué de nouvelles datations et descriptions accompagnées de photographies³.

Plusieurs articles ont été rédigés sur des objets de cette collection comme, celui de El-Sayed Mahfouz sur les stèles de la fin du Moyen Empire confirmant l'authenticité de quatre stèles classées dans le catalogue officiel comme fausses⁴. Dans une autre publication, O. Sallam a présenté un autre vase de la collection⁵.

Répertoire des vases

Vase n° 252 (registre 2, fig. 1)

Ce vase d'une hauteur 16,5 cm, présente une forme trapue et ovale, avec deux anses et une base ronde. Il s'agit d'un exemple typique de céramique décorée parcourue d'un réseau étroit de lignes de demi-cercles accolés, généralement datée de la période Nagada IID1 (SD 48-62, 3320-3250 av.J.-C.)⁶. Ce type de poterie est généralement considéré comme une imitation des pots en pierre dure, souvent fabriqués en brèche, en calcaire tacheté ou en porphyre. La surface du vase est de couleur claire et entièrement recouverte d'un motif marbré peint en rouge. Ce type de décoration reflète l'influence de signes géométriques qui apparaissent à toutes les époques de l'Égypte ancienne. Pourtant, il est possible que le réseau puisse évoquer les veines de la pierre ou le filet type "macramé" dans lequel l'objet pourrait être pris. Certains de ces motifs,

339
les vases
prédynastiques
du collège
Al-Salam

1 Les études sur le musée Al-Salam sont très peu nombreuses ; certains chercheurs se sont néanmoins penchés sur certains objets du musée dans le cadre d'études archéologiques, on peut citer :

ABDEL-RAZIQ 2014, 2016 ; ABU EL-HASSAN 2016 ; AMAN 2013 ; MAHFOUZ 2013 ; SALLAM 2006, 2009, 2010, 2014, 2016, 2017, 2019.

2 EL SHAL EL-NABAWY 1971, p. 1-121.

3 ABU EL AZAM AHMED 2021, p. 9-50.

4 MAHFOUZ 2013.

5 SALLAM 2017.

6 HENDRICKX 2006, p. 79-80.

comme la ligne ondulée ou la ligne brisée, se retrouvèrent plus tard dans les premiers signes hiéroglyphiques, le signe N35  représentant la ligne d'eau, qui subira peu de modifications formelles au fil du temps¹.

On connaît des parallèles dans plusieurs musées. Parmi les exemples les plus notables, ceux découverts dans la tombe de Hu, datant de la période Nagada IID₁, conservés au British Museum (EA30909)²; des objets référencés exposés au Petrie Museum (UC30215 et UC36224)³, et une pièce similaire conservée au Louvre (E 24739)⁴.

La production de ce type de décoration commence sous Nagada IIA, s'intensifie pendant Nagada IID₁ (SD 48-62, 3320-3250 av. J.-C.), puis décline à Nagada IID₂, avant de disparaître au début de Nagada III A1⁵.

Durant la fin de la période Nagada II, la diffusion de ces poteries, notamment celles du type D-ware, s'étend progressivement vers le nord et vers le sud dans le même temps. La grande qualité de la poterie méridionale, liée notamment à l'utilisation de l'argile marneuse disponible uniquement dans le sud, aurait rendu ces céramiques particulièrement attrayantes pour les populations du nord⁶.

La distribution de cette poterie s'effectuait probablement par l'intermédiaire d'un réseau commercial bien établi le long du Nil. Il est également possible que ces objets aient circulé dans le cadre d'échanges matrimoniaux ou d'alliances entre communautés⁷. Bien que ces vases aient été découverts, dans plusieurs tombes de la période Nagada II, utilisés comme mobilier funéraire, ils demeurent moins communs que d'autres types de poterie funéraire⁸.

Vase n° 253 (registre 5, fig. 2)

Il s'agit d'un grand pot en forme ovoïde, d'une hauteur 32 cm et d'une couleur rouge polie, qui se distingue par l'absence de décor. Il possède une base pointue⁹. Ce vase est probablement daté de la période Nagada III (SD 63-80,

¹ GRAFF 2009, p. 50-51.

² British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA30909, consulté le 1^{er} octobre 2025.

³ LEEMAN 2006, p. 91-92.

⁴ Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/recherche?q=E24739>, consulté le 1^{er} octobre 2025.

⁵ HENDRICKX 2006, p. 76-82.

⁶ LEEMAN 2006, p. 80.

⁷ NAVAJAS 2006, p. 75-94.

⁸ LEEMAN 2006, p. 80.

⁹ Les pots en céramique rouge polie étaient fabriqués dans diverses formes, souvent en assemblant des parties distinctes pendant que l'argile était encore malléable. L'excédent d'argile était ensuite retiré, et une fois les pots séchés au soleil, ils étaient recouverts d'une couche fine d'argile rouge. Cette surface était ensuite polie avec une pierre pour obtenir .../...



fig.1 Vase n° 252 (registre 2).



fig.2 Vase n° 253 (registre 5)

3200-3170 av.J.-C.) par comparaison avec un exemplaire similaire conservé au musée du Louvre (E 22505)¹, et un autre provenant de Ballas au Petrie Museum (UC5879)², tous les deux bien datés de cette période.

Vase n° 254 (registre 7, fig. 3)

Vase, d'une hauteur 19 cm en forme ovoïde en pâte marneuse doté de deux anses cylindriques horizontales placées l'épaule et une lèvre plate débordante. Il possède une base ronde. Le vase est décoré de motifs de couleur rouge foncé sur un fond clair, composés de :

- sur la lèvre, au-dessus et sur les anses, des lignes ondulées ;
- sur un côté, un grand bateau à doubles cabines avec deux étendards différents. Chacune couverte par deux motifs triangulaires et remplie par de petits traits verticaux pour représenter les mâts ;
- sous ce bateau, des lignes ondulées ;
- sur l'autre côté, une plante ou un arbre en éventail dans la partie inférieure. Sur une face, une grande plante nagadienne (bananier ou aloès).

Considérant la décoration, la forme ovoïde, la pâte claire jaunâtre et surtout les nombreux exemples similaires connus, ce vase peut être daté de la période de Nagada IID1 (SD 48-62, 3320-3250 av.J.-C.)³.

Vase n° 255 (registre 3, fig. 4)

Vase ovoïde mesurant 16,5 cm de hauteur, fabriqué en pâte marneuse, doté d'une lèvre plate débordante et de deux anses cylindriques placées sur l'épaule et d'une base ronde. Sur la lèvre, se trouve une frise de hachures. Des lignes ondulées sont représentées autour des anses. Entre les anses, sont placés des éléments décoratifs :

- au centre, un bateau à doubles cabines caractérisé par des petits traits verticaux présentant probablement un mât. L'une de deux cabines est caractérisée par un étendard en forme de petits triangles, un motif vertical évoquant un filet et enfin une série de petites lignes verticales légèrement inclinées figurant les rames ;
- sous le bateau, dans l'axe, une peau d'animal tendue sur des bâtons flanqués d'édicules ;
- en dessous des anses, une plante nagadienne (bananier ou aloès).

une finition lisse et brillante. La céramique ainsi produite était particulièrement dure et compacte. Les pots étaient ensuite cuits, soit dans des feux ouverts, soit dans des fours rudimentaires (LEEMAN 2006, p. 28).

¹ Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10373734>, consulté le 1^{er} octobre 2025.

² LEEMAN 2006, p. 28.

³ HENDRICKX 2006, p. 79-80.



fig. 3 Vase n° 254 (registre 7).



fig. 4 Vase n° 255 (registre 3).

Le British Museum (EA58212)¹ tout comme le Metropolitan Museum (MMA 10.176.118)² possèdent des exemples similaires.

La forme ovoïde, la pâte claire jaunâtre, les décorations ainsi que les parallèles connus nous orientent vers une datation de la période de Nagada IIC-D (3650-3300 av.J.-C.)³. Ce type de vase est le stéréotype du modèle comportant « une scène à peau animale ».

Vase n° 256 (registre 6, fig. 5)

Vase, d'une hauteur 19,5 cm prenant une forme ovale, doté d'anses tubulaires et d'une base convexe. Sur la lèvre se trouve une frise de hachures. Des lignes ondulées sont peintes sur et au-dessus des anses. La panse est décorée d'une scène composée de :

- Un bateau avec deux cabines dont une avec un étendard. À l'extrémité gauche du bateau se trouve un motif vertical évoquant un filet. Enfin, une série de petits traits verticaux légèrement inclinés figurant les rames ;
- cinq petites lignes ondulées au-dessus du bateau ;
- sous le bateau, quatre grandes autruches ;
- dans la partie inférieure et derrière les autruches, une plante ou un arbre en éventail ;
- quatre petites lignes ondulées entre les autruches et la plante.

Des exemples similaires incluent un vase de la collection Michael C. Carlos (Inv. 1921.023)⁴, ainsi qu'un autre conservé à l'Oriental Institute de l'université de Chicago (OIM E10762129)⁵.

En s'appuyant sur le type de la décoration, la pâte de couleur claire jaunâtre et la forme ovale à anses tubulaires horizontales, la période Nagada IID1 (SD 48-62, 3320-3250 av.J.-C.) est la plus plausible⁶.

Vase n° 257 (registre 12, fig. 6)

Vase d'une hauteur 7,5 cm, constitué de deux petits pots de forme ovoïde attachés l'un à l'autre par l'un des côtés, et comportant une anse horizontale tubulaire de l'autre côté. La dimension réduite et la conception en double contenant laissent penser qu'il s'agit d'un récipient destiné à des produits cosmétiques.⁷

¹ British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA58212, consulté le 1^{er} octobre 2025.

² LEEMAN 2006, p. 150-151.

³ HENDRICKX 1996, p. 64.

⁴ Michael C. Carlos Museum, <https://collections.carlos.emory.edu/objects>, consulté le 1^{er} octobre 2025.

⁵ LEEMAN 2006, p. 193.

⁶ HENDRICKX 2006, p. 79-80.

⁷ GRAFF 2013, p. 89.



fig.5 Vase n° 256 (registre 6).



fig.6 Vase n° 257 (registre 12).



fig.7 Vase n° 258 (registre 1).



Les lèvres sont ornées de traits rayonnants. Les anses ne sont pas décorées. Ce petit vase double présente une scène de navigation reproduite deux fois, sur la panse de chacun des deux récipients, comportant les éléments décoratifs suivants :

- un bateau à double cabine, caractérisé par des doubles rameaux végétaux et un double filet. Chaque bateau comporte un mât avec un étendard identique et une série de petites lignes verticales figurant des rames ;
- au-dessus du bateau, trois petits signes ondulés ;
- en dessous du bateau, de petites plantes, probablement des arbres.

Un exemple similaire est conservé au musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye (77719 G).¹

Pour ces petits vases jumeaux, fabriqués en pâte claire jaunâtre, de forme ovoïde avec décor de bateau, la date Nagada IIC-D (3650-3300 av.J.-C.)² est la plus plausible. Elle est supportée par les exemples similaires datés de cette période.

Vase n° 258 (registre 1, fig. 7)

Vase de forme ovoïde, mesurant 13,5 cm de hauteur, doté de poignées tubulaires horizontales et d'une base convexe.

Un exemple similaire est conservé au Medelhavsmuseet de Stockholm (MM 10295, catalogue 11)³.

Les premières occurrences de spirales sur la céramique D-ware remontent à la période Nagada IIB, où elles ornaient des pots ovoïdes et élanés. Pendant la période Nagada IIC, ces spirales orientées dans le sens horaire décoraient des jarres trapues dotées d'anses en relief. Parfois, de courtes lignes ondulées étaient ajoutées, semblant relier les spirales entre elles. Ce type de décoration a disparu à la fin de la période Nagada IID⁴.

La datation pour ce vase pourrait donc être de la fin de la phase Naqada IIC jusqu'au début de Naqada IID₁, (SD 48-62, 3300-3250 av.J.-C.)⁵ considérant le décor de spirales et les lignes courtes ondulées.

Vase n° 259 (registre 4, fig. 8)

Vase trapu de forme ovoïde, d'une hauteur 12 cm, doté de deux anses horizontales et d'une base ronde. Sur la lèvre se trouve une frise de hachures, alors qu'autour des anses sont représentées des lignes ondulées. Des spirales sont

¹ GRAFF 2013, p. 88.

² HENDRICKX 1996, p. 64.

³ GEORGE 1975, p. 19.

⁴ LEEMAN 2006, p. 93.

⁵ HENDRICKX 2006, p. 77-79.



fig.8 Vase n° 259 (registre 4).



fig.9 Vase n° 260 (registre 8).



fig.10 Vase n° 260 dupliqué (registre 11).

peintes sur le corps du pot, avec des lignes ondulées. Le musée de Manchester conserve un exemple (inv. 3120)¹. Ce vase est daté de la période Nagada IID1 (SD 48-62, 3300-3250 av. J.-C.)².

Vase n° 260 (registre 8, fig. 9)

Vase trapu d'une hauteur 13 cm, de forme ovoïde, doté de deux anses horizontales et d'une base ronde. Sur la lèvre, se trouve une frise de hachures alors qu'au-dessus et en dessous des anses sont représentées des lignes ondulées. Des spirales, avec des lignes ondulées sont peintes sur le corps du pot. Un exemple similaire est conservé au musée du Louvre (E 11423)³. Ce vase correspond typologiquement aux productions datées de la fin de Nagada IIC au début de Nagada IID1 (SD 48-62, 3300-3250 av. J.-C.)⁴.

Vase n° 260⁵ (registre 11, fig. 10)

Vase d'une hauteur de 11 cm, trapu, de forme ovoïde, doté de deux anses et d'une base ronde. Les lèvres sont ornées de traits rayonnants. Des lignes ondulées sont peintes sur et au-dessus des anses. Des spirales décorent le corps du pot, avec des lignes ondulées. Un exemple similaire est conservé au musée des Beaux-Arts de Boston (inv. 11.318)⁶. Ce vase est daté de la période Nagada IID1 (SD 48-62, 3300-3250 av. J.-C.)⁷.

à travers les yeux
du scribe

348

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Synthèse

Les vases nagadiens conservés au musée Al-Salam à Assiout représentent une collection homogène datée de la fin de période Nagada II sauf probablement le vase n°253 (registre 5) qui pourrait être daté de la période Nagada III vu la nature de la pâte argileuse et la forme rouge polie sans décoration. À la période de Nagada III, la céramique peinte est encore présente, bien que les décors se limitent principalement à des motifs géométriques répétés à l'infini sur la panse du vase. Toutefois, les vases peints ne constituent

¹ LEEMAN 2006, p. 95.

² HENDRICKX 2006, p. 79-80.

³ Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010007742>, consulté le 1^{er} octobre 2025.

⁴ HENDRICKX 2006, p. 77-79.

⁵ Le registre officiel de la collection a dupliqué le numéro 260 alors que le registre américain a changé le numéro et a accordé à celui-ci le numéro 11.

⁶ Museum of Fine Arts <https://collections.mfa.org/objects/126>, consulté le 1^{er} octobre 2025.

⁷ HENDRICKX 2006, p. 79-80.

qu'une petite part de la production céramique globale de cette époque, et leur présence est limitée à environ cinq siècles. La majorité des céramiques de la période nagadienne, en revanche, ne présente aucun décor¹.

Contexte historique des vases du collège Al-Salam

La provenance et le contexte archéologique de ces vases restent toujours inconnus. À la fin du XIX^e siècle, Petrie et d'autres fouilleurs considéraient que l'acquisition des objets archéologiques avait un objectif double : académique, pour les informations précieuses que ces artefacts pouvaient offrir ; et économique, car les fouilles en Égypte dépendaient largement des dons de particuliers ou de mécénats institutionnels².

Le service des Antiquités égyptien permettait alors une répartition généreuse des découvertes, selon un système de partage entre le musée Égyptien (alors situé à Boulaq, puis à Al-Tahrir au Caire) et les missions étrangères. Ce système autorisait des expéditions, telles que celles de Petrie, à rapporter de nombreux objets, qui étaient ensuite redistribués entre leurs mécènes afin d'encourager la poursuite des financements pour les travaux de terrain³.

Les institutions accueillant ces objets enrichissaient leurs collections, tandis que les donateurs privés les offraient souvent à des musées locaux ou les gardaient dans leurs collections personnelles. Pourtant, les institutions scientifiques comme l'Egypt Exploration Fund, gérant la plupart de chantiers étrangers, proposaient souvent des objets issus de fouilles non seulement aux grands musées internationaux, mais aussi aux nombreux musées locaux, universitaires, aux bibliothèques publiques ou bien aux écoles. Une grande partie de ces collections a été transférée plus tard vers des musées plus importants.

Cependant, cette dispersion mondiale des artefacts a eu des effets paradoxaux. D'une part, les objets étaient souvent répartis en fonction des contributions financières, sans égard pour la cohérence de leur provenance. D'autre part, la diffusion de ces objets à travers le monde a contribué à maintenir un intérêt populaire fort pour l'Égypte ancienne et a garanti la continuité de l'esprit d'égyptomanie à travers le monde⁴.

En ce qui concerne les vases en question, Petrie avait l'habitude d'offrir quelques objets issus de ses chantiers aux mécènes qui finançaient les fouilles. Il y aurait donc une forte chance que ces vases aient trouvé leur

1 GRAFF 2011, p. 48.

2 SPENCER 2011, p. 22.

3 SPENCER 2011, p. 23.

4 SPENCER 2011, p. 23.

chemin vers la collection d'Assiout par un don de Petrie qui annonçait clairement dans son ouvrage sur Gizeh et Rifeh que le directeur du collège Al-American à Assiout lui avait accordé une assistance indispensable¹.

Dimensions et homogénéité

Les dimensions de vases de type D-ware mesurent entre 6 et 18 cm en moyenne. Ils peuvent être classés en trois types, suivant le rapport hauteur/diamètre maximal : les formes fermées basses, les formes fermées intermédiaires et les formes fermées hautes². Les vases étudiés ici ont des formes fermées intermédiaires sauf le vase n° 257 (registre 12).

Décoration et scènes

Cinq types différents de décorations ont été répertoriés dans la collection :

Type 1

La scène comportant une peau d'animal, dessinée sur le vase n° 255 (registre 3), correspond vraisemblablement à une catégorie spécifique de scènes rituelles. Ce type de décor se distingue par une construction d'une grande rigueur et d'un caractère systématique³. Un critère fondamental pour l'identifier est la présence d'un élément interprété comme une peau d'animal attachée à des bâtons croisés.⁴ Enfin, ce type de décor est souvent accompagné d'autres motifs tels que des bateaux, des édifices, des arbres, des oiseaux et des lignes ondulées⁵.

Type 2

Une scène de bateaux naviguant, accompagnés par des oiseaux, est visible sur le vase n° 256 (registre 6), où les oiseaux sont des autruches. Ce thème est quasiment dominant sur les scènes des vases nagadiens, surtout durant la période Nagada II. Toutefois, les interprétations concernant ces oiseaux sont nombreuses et divergentes. Il s'agit d'un sujet de débat entre les spécialistes qui reste encore à trancher⁶.

1 « We have to thank Dr. Alexander, and the staff of the American College at Asyut, for help to our workmen, and facilities in other ways. They relieved us of the need of transporting duplicate pottery and the skulls found at Rifeh, by accepting them for the collection which is being formed at the COLLEGE » (PETRIE 1907, p. 2).

2 GRAFF 2011, p. 50.

3 HENDRICKX 1998, p. 215.

4 HENDRICKX 1998, p. 216-217.

5 GRAFF 2011, p. 50.

6 HENDRICKX 2000, p. 9-10.

Deux principales hypothèses d'identification émergent, notamment, certains y voient des flamants, tandis que d'autres y reconnaissent des autruches. Cependant, la représentation stylisée de la tête de l'oiseau, sous forme de crochet plus ou moins fermé, ne correspond à aucune de ces espèces. Cette stylisation semble relever d'une convention graphique, sans lien direct avec leur anatomie¹.

En parallèle, des signes ondulés ont été observés dans la scène décorative de ce type de vases. Leur emplacement obéit à des règles spécifiques, à savoir, toujours disposés autour d'autres motifs, jamais isolés. Ils se retrouvent systématiquement en multiples exemplaires, formant des lignes verticales, horizontales ou diagonales². Dans ce vase, les signes ondulés présentent une graphie plus élaborée, se limitant généralement à une forme rappelant la lettre « z »³.

Type 3

Une scène incluant des éléments végétaux, sans animaux ou êtres humains, est présente sur le vase n° 254 (registre 7). Le décor est souvent enrichi par des signes géométriques ou des formes simples non identifiées, comme des cercles doubles ou des pointillés. Ces derniers restent cependant discrets, tant en nombre qu'en terme d'occupation de l'espace⁴. Il s'agit d'une grande plante nagadienne (bananier ou aloès),  Cette plante qui est représentée exclusivement sur des vases de type Decorated, très commune, constitue un phénomène tardif, limité dans le cadre de la peinture sur vase de la culture nagadienne⁵. Cet élément décoratif est associé avec un bateau sur une face, des lignes ondulées, une plante ou un arbre en éventail sur l'autre face.

¹ Une hypothèse qui paraît actuellement dépassée propose que les oiseaux représentés sur les vases de Nagada soient des flamants car à l'époque prédynastique, ceux-ci étaient probablement plus nombreux, visibles dans le Fayoum, sur la côte de la mer Rouge, et pouvaient occasionnellement fréquenter la Haute-Égypte (HOAT 1992, p. 146-149). Cette donnée renforce l'hypothèse d'une confusion intentionnelle et symbolique entre l'autruche et le flamant dans les représentations nagadiennes. Pourtant, la position des ailes relevées sur certaines de ces représentations sur les D-Ware correspond seulement à la parade nuptiale des autruches mâles et le contexte iconographique nagadien témoigne de l'importance de l'autruche pour plusieurs raisons : figurines à bec d'oiseau, importance des œufs d'autruche décorés, utilisation des plumes d'autruches comme coiffure, y compris sur les personnages masculins de certains D-Ware mais principalement dans l'art rupestre du désert Oriental, représentation des autruches dans l'art rupestre des déserts orientaux et occidentaux (HENDRICKX 2000, p. 32-33).

² GRAFF 2009, p. 78.

³ GRAFF 2009, p. 78.

⁴ GRAFF 2011, p. 50.

⁵ GRAFF 2009, p. 64.

Type 4

Un autre type de scène de navigation est visible sur le vase n° 257 (registre 12), où la scène inclut une ou plusieurs représentations de bateaux, mais exclut toute présence humaine¹. L'identification de ce motif  comme un bateau est largement admise depuis les travaux de Petrie. Cette interprétation a été reprise par J. de Morgan (1920), aussi bien pour les coques des bateaux que pour les traits figurés en dessous, considérés comme des rames². Sur le registre inférieur de ce vase, une représentation d'un petit arbre  est aussi visible. On note la ressemblance frappante entre la forme de cet arbre et celle de l'objet désigné comme « éventail » qui caractérise le style nagadien. Cette similitude a conduit à l'hypothèse selon laquelle ces deux éléments pourraient représenter un seul et même objet, figuré à des échelles différentes. La distinction majeure réside toutefois dans le contexte de leur représentation où l'arbre est systématiquement représenté de manière isolée, tandis que le « pseudo-éventail » est toujours tenu en main par un personnage³.

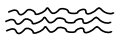
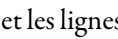


à travers les yeux
du scribe

352

recueils de textes
dédiés à Évelyne
Faivre-Martin

Type 5

Les lignes ondulées et les spirales sont des motifs répandus dans les vases de notre collection, notamment sur les exemplaires n° 258 (registre 1), n° 259 (registre 4), n° 260 (registre 8) et n° 260 (dupliqué/registre 11). Celles-ci sont principalement disposées sous la base du vase, débutant au bas de la panse. Il est parfois difficile de les observer lorsque les reproductions des objets ne permettent pas de visualiser la base⁴. Or, durant la période de Nagada II, l'emploi de formes géométriques devient moins fréquent, laissant place à des représentations plus prononcées d'objets naturels. Les artistes de cette époque semblent avoir délaissé les lignes droites, privilégiant les motifs ondulés et en spirale.⁵ Parmi les motifs subsistants, on trouve notamment les lignes ondulées  et les lignes brisées qui correspondent au signe N35 , également connu comme la « ligne d'eau »⁶.

¹ GRAFF 2011, p. 50.

² GRAFF 2009, p. 43.

³ GRAFF 2009, p. 49.

⁴ GRAFF 2009, p. 78.

⁵ ABOELNOUR 2013, p. 254.

⁶ GRAFF 2009, p. 50-51.

La majorité de ces types de vases a été retrouvée en contexte funéraire¹. Sur le registre officiel du musée Al-Salam, la provenance des objets acquis n'est pas documentée. Le registre fournit seulement la description des vases et inclut des informations erronées sur leur datation. D'autres données se révèlent inexactes. Par exemple, les vases n° 252 (registre 1) et n° 255 (registre 3) sont attribués à la période gréco-romaine, tandis que vases n° 256 (registre 6), n° 254 (registre 7), n° 260 (registre 8) et n° 257 (registre 12) sont rattachés à la période copte.

L'ancien cartel, rédigé par les Américains, ne mentionne pas non plus la provenance des objets. Il se limite à une description sommaire en anglais : « Red painted pottery and hard stone vases, predynastic period Naqada II ».

Cependant, les céramiques décorées de ce type sont attestées depuis Mediq, en Basse-Nubie, jusqu'à Minshat Abou Omar, à l'est du Delta. Cette répartition correspond aux connaissances actuelles sur la diffusion de la culture nagadienne. En outre, la mise en évidence d'exportations est plus aisée, car certains objets nagadiens se retrouvent mêlés à des objets issus d'autres faciès culturels.

Les ateliers de fabrication restent essentiellement les mêmes, correspondant à la boucle du Nil autour de la ville actuelle Louxor. Les trois sites principaux — Abydos, Nagada et Hiérakonpolis — constituent les lieux où le plus grand nombre de céramiques de type D-ware ont été découvertes. Pourtant, il faut toujours se rappeler que ces trois sites sont ceux où les fouilles archéologiques se sont le plus intensément concentrées².

Valorisation et mise en place

Les tendances actuelles montrent que les musées ont changé de statut, passant d'un rôle de conservation traditionnel à un rôle éducatif qui vise à améliorer l'expérience d'apprentissage des visiteurs. Dans ce nouveau contexte, la médiation du musée va au-delà de la présentation simple des objets.

Celle-ci vise à établir un dialogue entre l'objet et le visiteur, sur le passé et le présent. Lorsqu'un objet archéologique est mis en place dans une vitrine, il cesse d'être simplement un vestige du passé ; il devient un narrateur silencieux d'histoires oubliées. La médiation offre une voix à ces objets, les transformant en témoins vivants des époques révolues.

¹ Certaines présentent des traces d'utilisation, notamment des marques de passage au feu. Lorsqu'elles étaient déposées dans les tombes, ces céramiques pouvaient contenir diverses offrandes : des aliments, des liquides ou, pour les petits objets, des produits cosmétiques. Parfois, ils contiennent également de la terre et des graines de céréales (GRAFF 2013, p. 27-28).

² GRAFF 2013, p. 29.

De cette manière, la collection de poteries exposée dans la salle 1 du musée du Collège Al-Salam est particulièrement riche, bien que la salle soit relativement petite et contienne d'autres objets archéologiques (fig. 11).

La vitrine A, située contre un mur, présente cinq étagères remplies de poteries égyptiennes provenant de différentes époques. Cependant, les deux étagères supérieures regroupent, de manière mélangée, les dix vases de la période prédynastiques ainsi que d'autres poteries d'époques diverses. La qualité des étagères est insuffisante, présentant un risque d'effondrement. Cela pourrait non seulement endommager les vases exposés, mais également entraîner le mélange des objets, compromettant ainsi l'intégrité des sources et leur valeur scientifique (fig. 12).

Un ancien cartel, rédigé en anglais par des Américains, est collé sur la vitrine, accompagné par des étiquettes explicatives trop courtes. Ce texte, tout comme l'absence de catalogue scientifique cohérent et détaillé, soulève plusieurs problèmes, notamment le manque d'informations exploitables pour les visiteurs, et bien entendu pour les chercheurs voulant étudier les objets.

Les visiteurs viennent au musée pour apprendre, mais il ne faut pas les gêner avec une mauvaise mise en place ou les mettre en danger si le lieu n'est pas bien sécurisé. Il est donc essentiel de présenter le contenu éducatif de manière engageante, attrayante, éclairé de façon professionnelle et avant tout bien sécurisé¹.

Le musée du Collège Al-Salam, en tant que seul musée régional d'Assiout, a une opportunité unique de raconter l'histoire des matériaux et des régions à travers cette collection de poteries. La réorganisation de l'exposition, en classant les objets par période chronologique, et en les exposant dans une vitrine distincte avec un bon moyen d'éclairage, est incontestablement nécessaire pour la mise en valeur de cette collection laissée à l'abandon et gardée hors de vue et hors de portée des chercheurs.

Les poteries pourraient être fixées sur des supports spécifiques pour renforcer leur sécurité et améliorer leur présentation visuelle. Une vitrine idéale devrait offrir une expérience visuelle confortable, en guidant le regard vers des points focaux et en attirant l'attention sur les éléments clefs².

Les cartels doivent aussi être informatifs et interprétatifs, incluant informations ne dépassant pas 75 mots, avec les informations les plus importantes, comme le nom de l'objet. Concernant la position des cartels, ils devraient être placés à la hauteur des yeux³.

1 WEHNER & SEAR 2010, p. 151.

2 DEAN 1996, p. 56.

3 DEAN 1996, p. 41.



fig.11 Salle 1 du musée Al-Salam (la vitrine A est au fond à droite).



fig.12 Vitrine A de la salle 1 du musée Al-Salam.

Finalement, dans un cadre général pour toute la collection du musée, une base de données détaillée, fiable et scientifiquement reconnue sera nécessaire pour sa mise en valeur ■

bibliographie

ABDEL-RAZIQ 2014

A. Abdel-Raziq, « Three Late Middle Kingdom Stelae from Al-Salam School Museum, Assiut », *SAK* 43, 2014, p. 1-16.

ABDEL-RAZIQ 2016

A. Abdel-Raziq, « An unpublished small sculpture of a female acrobat at the Al-Salam School Museum in Assiut », *SAK* 45, 2016, p. 1-9.

ABOELNOUR 2013

E. A. E. Aboelnour, « Drawings and inscriptions on pottery Naqada civilizations and benefit from them in enriching the roofs of contemporary ceramic pots », *Mediterranean Journal of Social Sciences* 4,11, 2013, p. 250-257.

ABU EL AZAM AHMED 2021

H. Abo El Azam Ahmed, The private collections in Egypt until the end of the Roman Era, Faculty of Arts, Department of Archaeology, Ain Shams University (Ph.D. diss), 2021.

ABU EL-HASSAN 2016

K. Abu El-Hassan, « The Stela of Huy No. 193 in Al-Salam School Museum at Asyut », *History and Future* 30/60, 2016, p. 620-645.

AMAN 2013

A. S. Aman, « An Unpublished New Collection of Shabtis 'Ushebtis' housed in Al-Salam School Museum in Assiut, Egypt », *Abgadiyat* 8, 2013, p. 75-91.

BLACKMAN 1914

A. M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir : Part I : the Tomb-chapel of Ukh-Hotp's Son Senbi*, MemASEg 23, London, 1914.

BLACKMAN 1915

A. M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir : Part II : The Tomb-chapel of Senbi's Son Ukh-Hotp*, MemASEg 23, London, 1915.

DEAN 1996

D. K. Dean, *Museum exhibition : theory and practice*, London, 1996.

EL SHAL EL-NABAWY 1971

M. El Shal El-Nabawy, *The Museum of Artistic Monuments under the Direction of the Public Relation of the Governorate of Assiut* [en arabe], Assiut, 1971.

GABRA 1932

S. Gabra, « Rapport préliminaire sur les Fouilles de l'université égyptienne à Touna (Hermopolis Ouest) », *ASAE* 32, 1932, p. 56-77.

GEORGE 1975

B. George, *Frühe Keramik aus Ägypten : Die dekorierte Negade II-Keramik im Medelhavsmuseet*, Medelhavsmuseet Bulletin 10, Stockholm, 1975.

GRAFF 2009

G. Graff, *Les peintures sur vases de Nagada I-Nagada II. Nouvelle approche sémiologique de l'iconographie prédynastique*, EPM 6, Leuven, 2009.

GRAFF 2011

G. Graff, « Les enjeux de l'iconographie des vases peints nagadiens (Égypte, IV^e millénaire) : maintien de l'équilibre cosmique ou régénération de la vie ? », *Anthropozoological* 46,1, 2011, p. 47-64.

GRAFF 2013

G. Graff, Construire l'image-Ordonner le réel. *Les vases peints du 4^e millénaire en Égypte*, Paris, 2013.

HENDRICKX 1989

S. Hendrickx, *De grafvelden der Naqada-cultuur in Zuid-Égypte, met bijzondere aandacht voor het Naqada III grafveld te Elkab. Interne chronologie en sociale differentiatie*. Unpublished Ph.D. Dissertation, Leuven, 1989.

HENDRICKX 1996

S. Hendrickx, « The Relative Chronology of the Naqada Culture : Problems and Possibilities », dans A. J. Spencer (ed.), *Aspects of Early Egypt*, London, 1996, p. 36-69.

HENDRICKX 1998

S. Hendrickx, « Peaux d'animaux comme symboles prédynastiques. À propos de quelques représentations sur les vases White cross-lined », *CCDE* 73, 1998, p. 203-230.

HENDRICKX 2000

S. Hendrickx, « Autruches et flamants : les oiseaux représentés sur la céramique prédynastique de la catégorie Decorated », *CCDE* 1, p. 21-52.

HENDRICKX 2002

S. Hendrickx, « Autruches et flamants — les oiseaux représentés sur la céramique prédynastique de la catégorie Decorated », *CCDE* 1, 2002, p. 21-52.

HENDRICKX 2006

S. Hendrickx, « Predynastic—Early Dynastic Chronology » dans E. Hornung, R. Krauss, R. & D. A. Warburton (eds), *Ancient Egyptian Chronology*. Handbook of Oriental Studies. Section One. The Near and Middle East 83, Leiden, Boston, 2006, p. 55-93.

- HOAT 1992
R. Hoat, *Natural Selections : a year of Egypt's wildlife*, Cairo, 1992.
- KAISER 1957
W. Kaiser, « Zur inneren Chronologie der Naqadakultur », *ArchGeo* 6, 1957, p. 69-77.
- KAMAL 1913-1914
A. Kamal, « Fouilles à Deir Dronka et à Assiout », *ASAE* 16, 1913-1914, p. 65-114.
- LEEMAN 2006
D. Leeman, *An overview of the Predynastic Pottery of Ancient Egypt*, Brisbane, 2006.
- MAHFOUZ 2013
El-S. Mahfouz, « Late Middle Kingdom Stelae from Assiut », dans H. W. Fischer-Elfert & R. B. Parkinson (eds), *Studies on the Middle Kingdom, in memory of Detlef Franke*, Philippika-Wiesbaden, 2013, p. 161-199.
- NAVAJAS 2006
A. I. Navajas, « Jefatura y parentesco en Nagada I. Una aproximación a la dispersión de las cerámicas decoradas del tipo C », dans M. Campagno (ed.), *Estudios sobre parentesco y Estado en el Antiguo Egipto*, Buenos Aires, 2006, p. 75-94.
- PETRIE 1907
W. M. F. Petrie, *Gizah and Rifeh*, BSAE & ERA 13, London, 1907.
- PETRIE 1920
W. M. F. Petrie, *Prehistoric Egypt*, BSAE & ERA 31, London, 1920.
- PETRIE 1921
W. M. F. Petrie, *Corpus of Prehistoric Pottery and Palettes*, BSAE & ERA 32, London, 1921.
- RONDOT 2013
V. Rondot, *Derniers visages des dieux d'Égypte : iconographies, panthéons et cultes dans le Fayoum hellénisé des II^e-III^e siècles de notre ère*, Paris, 2013.
- SALLAM 2006
O. Sallam, « (A Group of Canopic Jars from the 18th Dynasty » [en arabe], *Bulletin of Union Arab Archaeologists*, Cairo university 18, 2006, p. 1-29.
- SALLAM 2009
O. Sallam, « Sample of pottery soul houses from El-Salam School Museum » [en arabe], *Bulletin of Faculty of Arts, Benha University* 21, 2009, p. 2-24.
- SALLAM 2010
O. Sallam, « A study of Funerary cones from El-Salam Museum » [en arabe], *Bulletin of Faculty of Arts. Alexandria University* 26, 2010, p. 2-23.

SALLAM 2014

O. Sallam, « The development of the sled industry in ancient Egypt » [en arabe], *Bulletin of Faculty of Arts. Assiut University* 51, 2014, p. 72-110.

SALLAM 2016

O. Sallam, « A wooden statue of the god Ptah Soker Osiris from Akhmim » [en arabe], *Journal of History and Future* 60, 2016, p. 131-157.

SALLAM 2017

O. Sallam, « An Eighteenth Dynasty Pottery Sample from El-Salam School Museum at Assiut », *Egyptian Journal of Archeological and Restauration Studies* 7,1, 2017, p. 17-25.

SALLAM 2019

O. Sallam, « A Ptolemaic Unguentarium from El-Salam Museum, Global », *Journal of Archaeology & Anthropology* 10,1, 2019, p. 13-14.

SPENCER 2011

P. Spencer, « Petrie and the discovery of earliest Egypt », dans E. Teeter (ed.), *Before the pyramids. The origins of Egyptian civilization*, OIMP 33, Chicago, 2011, p. 17-24.

WEHNER & SEAR 2010

K. Wehner & M. Sear, « Engaging the material world. Object knowledge and Australian Journeys », dans S. Dudley (ed.), *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, London, p. 143-161.

liste des abréviations

<i>Abgadiyat</i>	<i>Abgadiyat. Scientific refereed annual journal</i> , Bibliotheca Alexandrina Calligraphy Center (Alexandrie)
<i>AegMonast</i>	<i>Aegyptiaca monasteriensia</i> (Aix-la-Chapelle)
ÄgAbh	Ägyptologische Abhandlungen (Wiesbaden)
<i>AHAA</i>	<i>Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie</i> , université libre de Bruxelles (Bruxelles)
<i>AMacon</i>	<i>Annales de l'Académie de Mâcon</i> (Mâcon)
<i>Archéo-Nil</i>	<i>Bulletin de la Société pour l'étude des cultures prépharaoniwues de la vallée du Nil</i> (Paris)
<i>ArchGeo</i>	<i>Archaeologia geographica</i> (Hambourg)
ArchVer	Archäologische Veröffentlichungen. Deutsch. archäol. Inst., Abt. Kairo (Berlin)
<i>ASAE</i>	<i>Annales du Service des Antiquités de l'Égypte</i> (Le Caire)
AsProj	The Asyut Project (Wiesbaden)
<i>Babesch</i>	<i>Bulletin antieke Beschaving. Annual Papers on Mediterranean Archaeology</i> (Louvain)
<i>BACE</i>	<i>Bulletin of the Australian Centre for Egyptology</i> , Macquarie University (Sydney)
<i>BACT</i>	<i>Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques</i> (Paris)
<i>BAEDE</i>	<i>Boletín de la Asociación española de egiptología</i> (Madrid)
BAJA	Basler und Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (Bâle, Berlin)
BAR International Series	British Archaeological Reports, International Series (Londres)
<i>BCE</i>	<i>Bulletin de liaison du Groupe international d'étude de la céramique égyptienne</i> , Institut français d'archéologie orientale (Le Caire)
BEHE	Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études (Paris)
<i>BIE</i>	<i>Bulletin de l'Institut égyptien, puis Bulletin de l'Institut d'Égypte</i> (Le Caire)
<i>BiEg</i>	<i>Bibliothèque égyptologique comprenant les œuvres des égyptologues français dispersées dans divers recueils et qui n'ont pas encore été réunies jusqu'à ce jour</i> (Le Caire, Paris)
BiEtud	Bibliothèque d'Étude, Institut français d'archéologie orientale (Le Caire)
<i>BIEAO</i>	<i>Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale</i> , Institut français d'archéologie orientale (Le Caire)
<i>BMMA</i>	<i>Bulletin of the Metropolitan Museum of Art</i> , Metropolitan Museum of Art (New York)
BMPES	British Museum Publications on Egypt and Sudan (Londres)
<i>BSA</i>	<i>Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris</i> (Paris)
BSAE & ERA	British School of Archaeology in Egypt & Egypt Research Account (Londres)
<i>BSAF</i>	<i>Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France</i> (Paris)
<i>BSEG</i>	<i>Bulletin de la Société d'égyptologie de Genève</i> (Genève)

<i>CBC</i>	<i>Cahiers de la Bibliothèque copte</i> (Louvain)
<i>Ccde</i>	<i>Cahiers caribéens d'égyptologie</i> , université des Antilles (Martinique), université de Yaoundé I (Yaoundé), université de Barcelone (Barcelone)
<i>CENim</i>	<i>Cahiers d'Égypte nilotique et méditerranéenne</i> , Institut d'égyptologie François-Daumas, université Paul-Valéry (Montpellier)
<i>ChronEg</i>	<i>Chronique d'Égypte</i> , Fondation égyptologique Reine Élisabeth (Bruxelles)
<i>CRAIBL</i>	<i>Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres</i> (Paris)
<i>CRIPEL</i>	<i>Cahiers de recherches de l'Institut de papyrologie et égyptologie de Lille</i> , université de Lille (Lille)
<i>CunMon</i>	Cuneiform monographs (Leyde)
<i>EAA</i>	Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale (Rome)
<i>EAHA</i>	Études d'archéologie et d'histoire ancienne, université de Strasbourg (Strasbourg)
<i>ÉAO</i>	<i>Égypte, Afrique & Orient</i> , Centre vaclusien d'égyptologie (Avignon, puis Paris, puis Montségur)
<i>EEF</i>	Egypt Exploration Fund (Londres)
<i>EES-ExcMem</i>	Egypt Exploration Society Excavation Memoirs (Londres)
<i>EgArch</i>	<i>Egyptian Archaeology. The Bulletin of the Egyptian Exploration Society</i> (Londres)
<i>ENim</i>	<i>Égypte nilotique et méditerranéenne</i> , Institut d'égyptologie François-Daumas, université Paul-Valéry (Montpellier)
<i>EPM</i>	Egyptian Prehistory Monographs (Louvain)
<i>EPRO</i>	<i>Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain</i> (Leyde)
<i>EtudTrav</i>	<i>Études et travaux. Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie des sciences polonaises</i> (Varsovie)
<i>EVO</i>	<i>Egitto e Vicino Oriente. Rivista scientifica annuale dell'Università di Pisa, dedicata allo studio dell'antico Egitto, del Vicino Oriente e delle aree limitrofe</i> (Pise)
<i>FIFAO</i>	Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale (Le Caire)
<i>GHP Egyptology</i>	Golden House Publications. Egyptology (Londres)
<i>GöttMisz</i>	<i>Göttinger Miszellen. Beiträge zur ägyptologischen Diskussion</i> (Göttingen)
<i>HÄB</i>	<i>Hildesheimer ägyptologische Beiträge</i> (Hildesheim)
<i>JAEl</i>	<i>Journal of the Ancient Egyptian Interconnections</i> , University of Arizona (Tucson)
<i>LÄ</i>	<i>Lexikon der Ägyptologie</i> (Wiesbaden)
<i>MAJA</i>	Münchener Arbeitskreises Junge Ägyptologie. Inst. für Ägyptol. und Koptol. (Munich)
<i>MDAIK</i>	<i>Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Abt. Kairo</i> (Wiesbaden)
<i>MIFAO</i>	Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale (Le Caire)
<i>MemASEg</i>	Memoir of the Archaeological Survey of Egypt (Londres)

<i>Memnonia</i>	<i>Memnonia. Association pour la sauvegarde du Ramesseum</i> (Paris)
<i>Mjss</i>	<i>Mediterranean Journal of Social Sciences</i> (Londres)
<i>MKS</i>	Middle Kingdom Studies, Golden House Publications Egyptology (Londres)
<i>MMAEE</i>	Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition, Metropolitan Museum (New York)
<i>OBO</i>	Orbis biblicus et orientalis (Fribourg, Göttingen)
<i>OIMP</i>	Oriental Institute Museum Publications, Chicago University (Chicago)
<i>OLA</i>	Orientalia lovaniensia analecta (Louvain)
<i>OLP</i>	<i>Orientalia lovaniensia periodica</i> (Louvain)
<i>Pallas</i>	<i>Pallas. Revue d'études antiques</i> , université de Toulouse-Le Mirail, Aix, Limoges, Montpellier, Pau, Perpignan (Toulouse)
<i>PAM</i>	<i>Polish Archaeology in the Mediterranean</i> , Polish Centre of Mediterranean Archaeology, université de Varsovie (Varsovie)
<i>PEFA</i>	Palestine Exploration Fund. Annual (Londres)
<i>RAAO</i>	<i>Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale</i> (Paris)
<i>RAPH</i>	Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire, Institut français d'archéologie orientale (Le Caire)
<i>RdE</i>	<i>Revue d'égyptologie</i> , Société française d'égyptologie (Paris)
<i>RecTrav</i>	<i>Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes</i> (Paris)
<i>RevArch</i>	<i>Revue archéologique</i> (Paris)
<i>RevArch</i>	<i>Antiquités africaines</i> (Paris)
<i>RME</i>	<i>Rivista del Museo Egizio</i> (Turin)
<i>SAGA</i>	Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens (Heidelberg)
<i>SAK</i>	<i>Studien zur altägyptischen Kultur</i> (Hambourg)
<i>SAOC</i>	Studies in Ancient Oriental Civilizations (Chicago)
<i>SemClass</i>	<i>Semitica et Classica. Revue internationale d'études orientales et méditerranéennes</i> (Paris)
<i>SMA</i>	Studies in Mediterranean Archaeology (Göteborg)
<i>StudAeg</i>	Studia aegyptiaca (Budapest)
<i>TCRPOG</i>	<i>Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques</i> (Strasbourg, Leyde)
<i>YES</i>	Yale Egyptological Studies (New Haven)
<i>ZÄS</i>	<i>Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde</i> (Leipzig, Berlin)
<i>ZDMG</i>	<i>Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft</i> (Leipzig, Wiesbaden)

les auteurs

- Christophe **Barbotin**, conservateur général au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre, docteur en égyptologie
habilité à diriger des recherches — Christophe.Barbotin@louvre.fr 144
- Sandrine **Bernardeau**, conférencière de la Réunion des musées nationaux, aujourd'hui chargée de projets culturels *Histoires d'art*
au GrandPalaisRmn — sandrine.bernardeau@grandpalaisrmn.fr 29
- Hélène **Bouillon**, docteur en égyptologie et conservatrice en chef au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre, membre de l'équipe « Mondes pharaoniques » à Sorbonne-Université et de la mission syro-française de Ras Shamra-Ougarit — helene.bouillon@louvre.fr 266
- Salomé **Bloëdé**, attachée de conservation du patrimoine, diplômée de Lettres Sorbonne Université (Master d'histoire médiévale) et de l'École du Louvre (premier cycle et Master en égyptologie) — salome.bloede@lilo.org 156
- Yoann **Bourg**, agent du patrimoine, musée de l'Avallonnais Jean-Després et diplômé de l'École du Louvre en égyptologie et archéologie du monde romain — yoannb-78@hotmail.fr 182
- Marie-Astrid **Calmettes**, docteure en égyptologie de l'université libre de Bruxelles, collaboratrice scientifique du Centre interdisciplinaire d'étude des religions et de la laïcité (CIERL, Bruxelles), enseignante en égyptologie (collectif Khéops) — macalmettes@gmail.com 68
- Gabrielle **Charrak**, doctorante en philosophie de l'art à l'École normale supérieure-PSL et élève de troisième cycle à l'École du Louvre — gabrielle.charrak@ens.psl.eu 284
- Dominique **Farout**, égyptologue, historien de l'art, chargé de cours à l'école du Louvre, chercheur associé au musée du Louvre et au laboratoire PLH-CRATA de l'université Toulouse II-Jean-Jaurès — dominique.farout@gmail.com 42, 90
- Franck de **Frias**, directeur du musée de Cambrai, diplômé de l'École du Louvre, enseignant en égyptologie à l'université polytechnique des Hauts-de-France — fdefrias@mairie-cambrai.fr 304
- Francis **Joannès**, professeur émérite d'Histoire, civilisation, archéologie et art des mondes anciens et médiévaux à l'université Paris 1-Panthéon Sorbonne et à l'École du Louvre — francis.joannes@gmail.com 252

- Inès **Khazri**, doctorante en archéologie en contrat doctoral à Aix-Marseille Université (centre Camille-Jullian-UMR 7299), en partenariat avec l'École française de Rome (section Antiquité) — ines.khazri@univ-amu.fr 118
- Thomas **Lebée**, chargé d'études documentaires au département des antiquités égyptiennes du musée du Louvre et chargé de cours à l'École du Louvre — Thomas.Lebec@louvre.fr 232
- Bénédicte **Lhoyer**, docteure en égyptologie de l'université Paul-Valéry-Montpellier 3, enseignante à l'École du Louvre, professeure associée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse — benedicte.lhoyer@gmail.com 8, 24
- Cathy **Loiseau**, psychologue clinicienne au GHU Paris psychiatrie & neurosciences — cathy.loiseau@ghu-paris.fr 322
- Miral **Mahmoud Kamel**, doctorante en égyptologie à l'université Paul-Valéry-Montpellier 3 ED60, chercheuse associée à l'Institut français d'archéologie orientale (Ifao) au Caire, stagiaire à l'Institut national du Patrimoine (INP) à Paris et au musée du Louvre, ancienne membre du département des expositions du Grand Musée égyptien (GEM), conservatrice et archéologue au GEM, direction de la Recherche et des Publications scientifiques — miralmahmoud4@gmail.com 336
- El-Sayed **Mahfouz**, docteur en égyptologie de l'université Lille III, professeur d'Archéologie et d'Histoire ancienne à l'université du Koweït, membre scientifique au Centre de recherches égyptologiques de la Sorbonne (Cres), chercheur associé au Centre français de recherche de la péninsule Arabique (Cefrepa), correspondant scientifique à l'Ifao, ancien attaché culturel d'Égypte au Canada — emahfouz721@gmail.com 336
- Anne-Hélène **Perrot**, diplômée du second cycle de l'École du Louvre, doctorante en égyptologie à l'université de Leipzig (Ägyptologisches Institut, Universität Leipzig) et documentaliste scientifique au musée d'Art égyptien de Munich (Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, Munich), membre de la mission archéologique française de Thèbes-Ouest — anne.perrot@smaek.de 202
- Yann **Tristant**, ancien membre scientifique de l'Institut français d'archéologie orientale (Ifao, Le Caire), chef du département d'archéologie et titulaire de la chaire d'égyptologie de la KU Leuven (Belgique) — yann.tristant@kuleuven.be 8, 42



Éveline Faivre-Martin en 2015 © GrandPalaisRmn.

Yann Tristant et Bénédicte Lhoyer,
direction scientifique.

Coordination éditoriale
conception graphique
et mise en pages,
Olivier Cabon.

éditions Soleb
5 rue Guy-de-la-Brosse
75005 Paris
livres@soleb.com
www.soleb.com
+33 1 47 07 63 33

éditions Bleu autour
38 avenue Pasteur
03500 Saint-Pourçain-sur-Sioule
dialogue@bleu-autour.com
www.bleu-autour.com
+33 4 70 45 72 45

livre imprimé
ISBN 978-2-35848-270-7 (Bleu autour)
diffusion Harmonia Mundi
ISBN 978-2-918157-58-8 (Soleb)

version numérique gratuite
[https://www.soleb.com/livres/
yeux-du-scribe/index.html](https://www.soleb.com/livres/yeux-du-scribe/index.html)
ISBN 978-2-918157-71-7 (Soleb)

achevé d'imprimer
en octobre 2026
sur les presses de PBtisk,
République tchèque
dépôt légal octobre 2026

AssOciation
DE L'ÉCOLE DU LOUVRE



Ecole du Louvre
Palais du Louvre

Archéo-Nil

Ce fichier numérique intégral d’*À travers*

les yeux du scribe est largement interactif :

- dans le sommaire, les titres de chapitres et les appels de folios mènent au début du chapitre ; les noms des contributrices et des contributeurs conduisent à la lise les présentant ;
- dans cette liste, les appels de folios mènent au chapitre concerné ;
- les titres de chapitre conduisent au sommaire et le nom de l’auteur à la liste des contributeurs ;
- les appels de figure dans le texte renvoient aux figures concernées ;
- les légendes conduisent aux appels dans le texte ;
- les crédits photographiques mènent à l’illustration concernée ;
- les renvois de pages dans le texte, les notes et les légendes sont actifs ;
- les hauts de pages conduisent à la table des matières ;
- les bas de page ramènent à la page visualisée précédemment ;
- sur la couverture, le titre de l’ouvrage amène au sommaire.

Enfin, les « signets » ont été définis et permettent à tout moment d’accéder directement à une partie quelconque du livre.

« Surpasse tes pères et tes ancêtres ! Ce n'est qu'avec la connaissance que l'on atteint le succès ! Vois, comme leurs paroles sont restées dans les écrits, ouvre-les afin que tu puisses lire et que tu puisses obéir à la connaissance, puisqu'un homme ingénieux devient un homme instruit ! »

Enseignement de Mérikarê (voir page 9)

Ce volume rend hommage à Évelyne Faivre-Martin, figure marquante de l'École du Louvre et du monde des musées, dont l'enseignement a profondément influencé des générations d'étudiants, de chercheurs et de passionnés. Archéologue, égyptologue et pédagogue, elle a su faire du regard un outil essentiel : regarder, c'était comprendre, questionner, transmettre.

Réunissant les contributions issues de journées d'étude organisées en sa mémoire, cet ouvrage explore, de la Préhistoire à l'Égypte et au Proche-Orient ancien, les multiples dimensions du regard appliqué aux objets, aux images et aux textes. Observer, décrypter, déduire, interpréter, transmettre : autant de gestes intellectuels qui structurent une réflexion commune et profondément actuelle sur notre manière d'appréhender le passé.

Entre analyses scientifiques, témoignages personnels et réflexions sur la médiation culturelle, ces pages dessinent un parcours vivant et pluriel, à l'image de celle à qui elles sont dédiées. Elles rappellent que regarder n'est jamais un acte neutre, mais un engagement, une méthode et, avant tout, une manière de mieux comprendre le monde — et de le partager.

Un hommage vibrant à une enseignante d'exception, et une invitation à cultiver un regard curieux, exigeant et éclairé ■

version numérique gratuite

ISBN 978-2-918157-72-4

<https://www.soleb.com/livres/>

version imprimée

ISBN 978-2-35848-270-7 (Bleu autour)

diffusion Harmonia Mundi

ISBN 978-2-918157-71-7 (Soleb)

soleb
Bleu autour

sous la direction

de Yann Tristant

et Bénédicte Lhoyer

contributeurs

Christophe Barbotin

Sandrine Bernardeau

Salomé Bloédé

Hélène Bouillon

Yoann Bourg

Marie-Astrid Calmettes

Gabrielle Charrak

Véronique Demonge

Dominique Farout

Franck de Frias

Francis Joannès

Inès Khazri

Thomas Lebée

Cathy Loiseau

El-Sayed Mahfouz

Miral Mahmoud

Pascal Mongne

Anne-Hélène Perrot