

MONUMENTA AEGYPTIACA XII

Série IMAGO N° 3

Thèbes aux 101 portes
Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin
Édités par Eugène Warmenbol & Valérie Angenot



ASSOCIATION ÉGYPTOLOGIQUE REINE ÉLISABETH

BREPOLS

2010



MONUMENTA AEGYPTIACA XII

Série IMAGO n° 3

Thèbes aux 101 portes

Mélanges à la mémoire

de Roland Tefnin

Édités par

Eugène WARMENBOL &

VALÉRIE ANGENOT



ASSOCIATION ÉGYPTOLOGIQUE REINE ÉLISABETH



BREPOLS

Couverture: Vue de la salle transversale de la tombe C 3 à Gournà (photo Laurent Bavay, copyright MANT): la dernière "porte" ouverte par Roland Tefnin...

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

ISBN 978-2-503-53394-0
D/2010/0095/72

© 2010, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium

Printed in the E.U. on acid-free paper.

Table des matières

Avant-propos	VIII
Remerciements	IX
Eugène WARMENBOL	XI
Roland Tefnin, juste de voix	
Valérie ANGENOT (avec la collaboration d'Eugène WARMENBOL)	XXI
Roland Tefnin : la bibliographie	
Liliane AÏT-KACI, Anne BOUD'HORS & Chantal HEURTEL	I
Aller au nord, aller au sud, traverser le fleuve.	
Circulation et échanges au VIII ^{ème} siècle dans la région thébaine.	
Valérie ANGENOT	II
Le texte en écriture rétrograde de la tombe de Sénnefer et les scribes "montrant du doigt".	
Étude sur les vectorialités.	
Laurent BAVAY	27
Fumer comme un Turc.	
Les pipes ottomanes provenant de la TT 29 à Cheikh Abd el-Gournà.	
Jean-Luc BOVOT	49
Le serviteur funéraire (Louvre N 2670) d'Ouserhat, dessinateur (à propos des serviteurs funéraires de Sénnefer).	

Benoît CLAUS	55	Pierre TALLET	153
Les chapelles funéraires des favorisés/no(ta)bles.		<i>La fin des Devoirs du vizir.</i>	
Une désignation de la "Vallée des Nobles" sous la 20 ^e dynastie.			
Luc DELVAUX	63	Eugène WARMENBOL	165
La statue de Thoutmosis I ^{er} offerte à Qenamou (TT 93).		"L'étrangeté de cette nature orientale". Un mécène et deux peintres belges en Égypte (1838-1839).	
Alexis DEN DONCKER	79	Alain ZIVIE	185
Prélude à une étude de la réception de l'image égyptienne par les anciens Égyptiens.		Une "tombe des vignes" memphite.	
Dimitri LABOURY & Hugues TAVIER	91	TABULA GRATULATORIA	191
A la recherche des peintres de la nécropole thébaine sous la 18 ^e dynastie. Prolégomènes à une analyse des pratiques picturales dans la tombe d'Amenemopé (TT 29).		PLANCHES	193
Françoise LABRIQUE	107		
La tête du soleil.			
David LORAND	119		
Les relations texte-image dans la tombe thébaine de Khérouef (TT 192). Les scènes du jubilé d'Amenhotep III en l'an 37.			
Lise MANNICHE	135		
The noble harp of Amun.			
Alain MARTIN	145		
Un cône funéraire au nom de Menkheperréseneb.			
Cathéline PERIER-D'ETEREN	147		
Images, matière et restauration.			

**À la recherche des peintres de la nécropole thébaine
sous la 18^e dynastie.**

**Prolégomènes à une analyse des pratiques picturales dans la tombe
d'Amenemopé (TT 29)**

Dimitri LABOURY¹, Hugues TAVIER²

« L'âme d'un grand artiste ne se laisse pas étouffer par des lois ; elle vibre, au contraire, d'autant plus ardemment que les barrières sont rigides... Il y a, sans contredit, une manière de traiter tel ou tel thème qui varie d'une époque à l'autre ; mais il y a davantage encore un style propre à chaque artiste, et c'est ce que l'on n'a pas assez vu. Seul un examen attentif des tombes permet de déceler ce caractère individualiste. Pareille étude ne peut donner d'heureux résultats que par l'observation patiente des originaux et l'accumulation de documents relatifs à la technique, à la gamme des couleurs employées, à l'esthétique de chaque peintre. La photographie en couleurs est un appoint que nos prédécesseurs n'ont pas eu. Il faut en user judicieusement et l'appliquer surtout aux détails propres à faciliter la recherche dans la voie qu'on s'est tracée. La récompense d'un tel effort est grande : l'un après l'autre, les peintres de talent se détachent de la masse des décorateurs d'hypogées ; la « griffe » des plus grands d'entre eux se reconnaît parfois exceptionnellement dans deux tombes différentes ; et le but final est de pouvoir citer un jour le Maître de Menna ou celui de Horemheb au même titre que les Primitifs, ces autres anonymes, auxquels cependant on réussit à attribuer plusieurs œuvres. »

(A. MÉKHITARIAN, « Personnalité de peintres thébains », *CdE* 31, n° 62 [1956], p. 247-8)

Comme chacun le sait, ce projet qu'Arpag Mékhitarian avait formulé dès le milieu des années 1950, Roland Tefnin l'avait fait sien³ et y consacra l'essentiel de ses recherches ces dix dernières années. Malheureusement, le « ravisseur », comme le nomment les textes égyptiens, est venu l'emporter avant qu'il ne parvienne au terme de cette longue et fascinante aventure dans laquelle il s'était lancé. Longue et fascinante aventure puisqu'à la faveur de la Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine, qu'il avait fondée, Roland Tefnin, assisté par son épouse, Ariane, avait entrepris un travail de documentation systématique des indices stylistiques qui permettent d'aborder cette quête des artistes de la nécropole pour l'ensemble du règne d'Amenhotep II, et ses abords chronologiques

¹ Maître de recherches du FRS – FNRS à l'ULg.

² Boursier de doctorat de l'ULg, restaurateur en chef de la MANT.

³ Cf. ses derniers articles : TEFNIN 2006 et 2007.

immédiats. La passion qui animait – et caractérisait – Roland Tefnin, et en particulier sa passion pour la peinture thébaine, il nous l'a transmise au cours de ces dix inoubliables années de travail à ses côtés dans la nécropole. Et c'est dans la perspective que le flambeau ne s'éteigne pas, que cette approche proprement artistique de la peinture égyptienne, presque devenue une tradition dans l'égyptologie belge grâce aux travaux de pionnier d'A. Mékhitarian et de R. Tefnin, ne puisse s'interrompre, que nous avons nous aussi décidé de suivre à la trace les peintres de la nécropole thébaine sous la 18^e dynastie.

Dans ses dernières contributions, R. Tefnin préconisait une nécessaire approche « proxime » de la peinture égyptienne, soit une « observation la plus rapprochée possible de la facture, de la palette, du geste, (...) qui fera surgir l'humain derrière le schéma, le geste et même la respiration de l'artiste vivant derrière le thème iconographique. »⁴ Il n'est pas rare d'associer, voire même d'assimiler, le regard « proxime » sur l'œuvre, le regard proche du détail, à la méthode dite morellienne, cette méthode d'analyse stylistique développée au XIX^e siècle par le célèbre historien de l'art et médecin italien Giovanni Morelli (1816-1891), qui parvint à identifier des « mains » par l'observation minutieuse de la morphologie de certains détails caractéristiques, souvent à la limite de l'inconscience de l'artiste. Même si la transposition de cette démarche morellienne dans le domaine de l'art antique a connu d'impressionnants succès⁵, son application à la peinture égyptienne se révèle assez problématique, comme le souligne judicieusement Melinda K. Hartwig⁶. En effet, dans un contexte comme celui de l'art si volontairement standardisé de l'Égypte pharaonique, tout concourt, – de l'esthétique fondatrice du système au fonctionnement profondément sémiotique et magique de ce dernier, en passant par les modalités de conception et de réalisation concrète des images, – à la neutralisation du style individuel du facteur de l'œuvre, qui s'efface littéralement derrière celle-ci et se fond, au mieux, dans le style en vogue à son époque. Les distinctions mises en évidence par R. Tefnin sont d'ailleurs pour la plupart, en réalité, d'un autre ordre : elles ne relèvent pas de l'iconographique, de la morphologie du détail, mais bien de sa facture et, en fait, du technologique (Pl. 8). Notre expérience de travail conjoint d'égyptologie, d'épigraphe, d'histoire de l'art et de conservation – restauration dans la nécropole thébaine nous a convaincus que seule une approche fondamentalement technologique, s'attachant à l'étude systématique des pratiques et procédures picturales, pouvait permettre de traquer les

peintres qui ont décoré les tombes thébaines, et de reconstituer ainsi l'ergonomie de tels chantiers de peinture⁷.

Le vaste projet que nous ne venons que d'entamer sur cette voie⁸ s'inscrit assurément dans une évolution générale du regard égyptologique sur la peinture pharaonique. L'histoire de la discipline et ses traditions propres définissent encore aujourd'hui l'égyptologie comme une science profondément marquée du sceau de la philologie et, dans ce sens, l'image égyptienne a longtemps et souvent été désincarnée de sa matérialité, pour être lue comme un assemblage de hiéroglyphes, – suivant en cela la conception même que les anciens Égyptiens avaient développée de leur art et de leur écriture hiéroglyphiques. La composante épistémologique de cet usage épigraphique et documentaire de la peinture égyptienne est admirablement illustrée par la confrontation que Daniel Polz a proposée de son relevé au trait de la scène qui orne le passage de la porte d'entrée de la tombe de Houy (TT 54) à la copie du même panneau réalisée quelques décennies plus tôt par Norman de Garis Davies (fig. 1)⁹ : là où « le meilleur dessinateur archéologique de sa génération », comme l'appelle Nicholas Reeves¹⁰, et sans aucun doute l'un des épigraphistes les plus célèbres et les plus féconds de l'histoire de l'égyptologie produit une image nette et épurée de tout élément qui pourrait en perturber la lisibilité véritablement hiéroglyphique, l'archéologue de la nécropole thébaine s'attache quant à lui à enregistrer l'état matériel de l'objet archéologique qu'il a sous les yeux, au même titre qu'une céramique ou un fragment de mobilier funéraire. D'une certaine manière, en raison de leur formation, les deux égyptologues, face au même objet, ne voient pas la même chose et, en tout cas, n'en donnent pas à voir la même image, visuelle et mentale. Le fait même de publier la peinture égyptienne sous la forme de relevés au trait, par delà les contraintes éditoriales de l'époque (qui autorisèrent néanmoins très tôt la diffusion des superbes copies aquarellées de Nina et Norman de Garis Davies et leur équipe¹¹), implique et traduit une focalisation de l'intérêt sur la lisibilité documentaire de l'œuvre, estompant presque totalement sa dimension picturale, pourtant support indispensable de son existence physique et artistique¹². Nous voulons plaider ici pour un approfondissement de la démarche de reconnaissance de la matérialité de l'œuvre dont témoignent le relevé et les réflexions de D. Polz, en affirmant la nécessité d'enregistrer, en outre, la matérialité picturale de l'objet peint. La matérialité de l'œuvre est certes de plus en plus prise en compte avec le développement, ces dernières années, de

7 La remarquable étude que Betsy M. Bryan et son équipe ont réalisée de la TT 92, au nom de Souemniout, est basée sur le même principe, – la description et l'analyse du « technical process », – mettant avant tout en évidence des variantes de facture ou de procédé de décoration : BRYAN, 2001 et MCCARTHY 2001. *Idem* pour les observations de Nozomu KAWAI (2004) dans la tombe d'Amenhotep III (WV 22). Pour une recherche comparable menée sur un autre type d'objets pharaoniques décorés – des cercueils de la 21^e dynastie – et conduisant à des conclusions méthodologiques analogues, cf. SINGLETON 2001. On notera dans ce sens l'importance cruciale que revêt la compréhension de l'organisation ergonomique du chantier, et en particulier de la part de chaque intervenant dans le processus de décoration d'une tombe, compréhension sans laquelle il est tout simplement illusoire de chercher à isoler des mains individuelles : comment, en effet, sérieusement prétendre qu'il s'agit de la marque d'un peintre précis, si l'on ne peut même pas estimer le nombre de personnes impliquées dans la mise en couleurs ? Les deux aspects, l'individualité et l'ergonomie, sont donc indissociablement liés et doivent être étudiés de concert.

8 Le nouveau projet de recherches principal de D. Laboury déposé auprès du FRS-FNRS s'intitule « Pour une approche stylistique de l'image égyptienne intégrant sa matérialité » et porte précisément sur les enjeux évoqués dans le présent article.

9 Cf. POLZ 1987, p. 134-8.

10 Cf. REEVES 2001, p. 22.

11 Sur ces reproductions et leur intégration dans le facsimile project de l'Egyptian Expedition du MMA de New York, cf. WILKINSON et HILL 1983.

12 Pour cette question sous l'angle de la conservation – restauration, cf. TAVIER 2007.

4 Cf. TEFNIN 2006, p. 66.

5 Cf. les travaux bien connus de J.D. Beazley sur les peintres de vases grecs, et en particulier BEAZLEY 1942 et 1956 ; ou encore, dans un secteur sans doute plus comparable à celui de l'art égyptien, l'étude des reliefs de l'Apadana de Persépolis par ROAF 1983.

6 Cf. HARTWIG, à paraître. Nous profitons de la présente note pour remercier M.K. Hartwig de l'amabilité avec laquelle elle nous a fait bénéficier d'une version préliminaire de cette excellente synthèse avant même sa parution. Que l'on ne s'y méprenne cependant, pas plus que cette auteur, nous ne voulons prétendre que des distinctions de type morellien ne peuvent être mises en évidence dans la peinture des tombes thébaines (cf., par exemple, le cas très particulier de la forme de certaines anses de vases dans le cadre de variations sur le thème de la vaisselle métallique égéenne dans plusieurs tombes de l'époque de Thoutmosis III : LABOURY 1990, p. 114-5, pl. 26-8). Mais les indices de ce genre sont en général beaucoup trop ténus pour suffire à distinguer des mains individuelles et, de toute évidence, la part de l'artiste dans le processus de création picturale en Égypte antique doit être recherchée ailleurs, avant de faire intervenir des critères morphologiques comme ceux dont Morelli préconisait l'usage, pour des formes artistiques bien plus récentes et d'un tout autre environnement culturel. Pour des exemples de combinaison fructueuse d'analyses formelle et technologique de peintures dans des tombes thébaines, cf. les études réalisées par Abdel Ghaffar Shedid dans TT 52, 56, 80 et 104 : SHEDID 1988 ; BEINLICH-SEEBER et SHEDID 1987 ; et SHEDID et SEIDEL 1991, p. 19-21, 29-30.

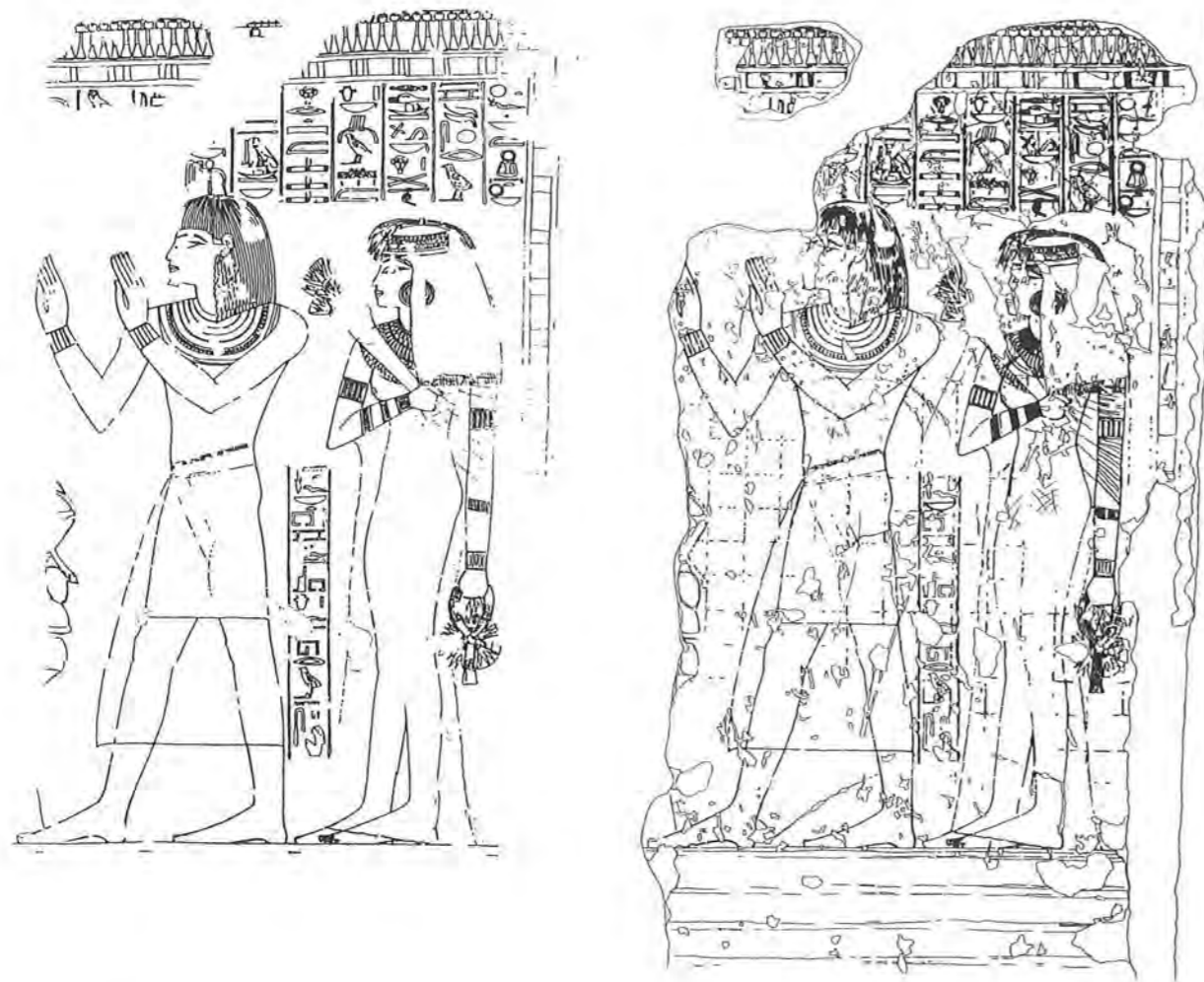


Fig. 1 : Relevé au trait de la scène dans le passage de la porte d'entrée de TT 54 (Houy / Kel) (d'après POLZ 1987, p. 136-7).

l'archéométrie sur des sujets relatifs à la peinture égyptienne, mais cette matérialité au-delà du visible fait souvent oublier la matérialité visuelle de la peinture, celle à laquelle était confronté le peintre dans l'exercice de son art et qu'il manipulait et façonnait.

Nous prôtons donc une lecture anatomique des peintures thébaines, qui ne nécessite pas la mise en œuvre, souvent complexe, de technologies sophistiquées et onéreuses, mais, plus simplement, une observation attentive aux procédures et aux pratiques picturales, qu'une photographie rapprochée ou en lumière rasante suffit en général à documenter. Cette approche de l'œuvre par le biais de la structure de sa matérialité picturale à l'échelle du visible permet d'aborder les questions de séquence technologique et d'organisation ergonomique des chantiers de peinture dans la nécropole, tout en cernant au plus près la part de l'artiste, de l'individu, dans le processus de création codifié et collectif des peintures pharaoniques¹³. En outre, en se bornant à enregistrer des faits matériels, elle offre l'avantage de situer résolument l'observation en deçà de toute herméneutique et de toute tentative

13 Cf., à nouveau, les résultats dans ce sens du travail avant-gardiste mené par Bersy Bryan dans TT 92 : BRYAN 2001.

de caractérisation de stylistique formelle, rarement et souvent difficilement exemptes de toute subjectivité.

Pour illustrer notre propos, nous voulons présenter, en hommage à Roland Tefnin, une analyse préliminaire sous cet angle des peintures de la salle longue de la tombe thébaine 29, la tombe du vizir Amenemopé à Cheikh 'Abd el-Gourna, qui constitue, avec la TT 96 de son cousin Sennéfer¹⁴, la base de l'enquête entamée par R. Tefnin et la concession de la Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine qu'il a fondée. Cette chapelle peinte est en effet particulièrement appropriée pour établir les prolégomènes à une étude des pratiques picturales dans la nécropole thébaine sous la 18^e dynastie, étant donné son état d'inachèvement et de dégradation (qui offre toujours un intérêt considérable pour une approche technologique des œuvres) et sa situation chronologique à une période-clé de l'évolution de la peinture égyptienne : sous le règne d'Amenhotep II, qui voit se mettre en place une série d'innovations techniques dans les procédés picturaux, innovations qui ouvrent la voie à l'exploration, bien connue pour les règnes suivants, de la picturalité et d'une nouvelle esthétique, sous l'impulsion de changements fondamentaux dans l'épistémologie et la métaphysique pharaoniques, que nous n'aborderons pas plus avant ici.

D'un point de vue méthodologique, notre commentaire se fonde avant tout sur une approche descriptive « proximale » et systématique, la plus neutre possible, sans *a priori* théorique, en suivant les étapes successives de la séquence technologique de réalisation des peintures. Par ailleurs, cette observation anatomique a été complétée et éprouvée par une dimension expérimentale, puisque plusieurs membres de la Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine ont accepté, sous la conduite d'Hugues Taviers, de se prêter au jeu de la reconstitution, en grandeur et conditions réelles (ou presque), d'une chambre peinte suivant les techniques de décoration attestées dans la nécropole sous la 18^e dynastie¹⁵. Cette expérience s'est révélée d'une richesse d'enseignements au-delà de toute espérance, permettant de valider ou d'invalider certaines hypothèses d'interprétation de séquences technologiques observées ou mettant en lumière des contraintes et des aspects techniques que seule l'expérimentation pouvait dévoiler clairement.

Comme la quasi-totalité des tombes de la nécropole thébaine, la tombe d'Amenemopé à Cheikh 'Abd el-Gourna est, nous venons de l'évoquer, inachevée¹⁶. Si le creusement de l'architecture de la chapelle dans le rocher a été presque complètement réalisé¹⁷, il n'en va pas de même pour l'enduisage des parois, en prévision de leur peinture. L'observation attentive de ces étapes préliminaires à la mise

14 Pour la relation familiale qui unissait Amenemopé et Sennéfer, cf. LABOURY 2007.

15 D'autres tentatives de reconstitution ont déjà été pratiquées (cf., par exemple, LE FUR 1994 et OHNO 2004), mais jamais dans des conditions réelles ou véritablement comparables, c'est-à-dire dans un espace dont les dimensions – et donc les possibilités ergonomiques – s'apparentent à celles d'une tombe thébaine et sur des murs verticaux ou des plafonds, ce qui modifie considérablement les contraintes par rapport à des essais de petite taille et à l'horizontale (*ibid.*).

16 Cet inachèvement est probablement à mettre en relation avec la dotation d'une tombe dans la Vallée des Rois en faveur d'Amenemopé (KV 48), peut-être à situer au premier tiers de l'an 11 d'Amenhotep II ; à ce sujet, cf. BAWAY 2007, p. 12-14.

17 Comme le note BAWAY 2007, p. 15, « le plafond de la chapelle ainsi que le mur ouest, à la verticale de la descenderie, n'ont pas été régularisés au même niveau qu'ailleurs dans cette salle », probablement en raison du creusement de ladite descenderie, numérotée II dans la description archéologique de la tombe.

en couleurs proprement dite conduit d'emblée à plusieurs constatations intéressantes du point de vue de l'organisation ergonomique du chantier. En effet, dans la salle transversale, plusieurs pans de murs et faces des piliers ont reçu une couche d'enduit brut (blanchâtre ou rosâtre, selon les endroits et parties de la tombe, et sans doute à base de gypse ou plâtre [sulfate de calcium], additionné d'une charge)¹⁸, suivant des zones de travail qui vont du sol au plafond, mais ne s'étendent, en largeur, que sur quelques mètres au maximum¹⁹. Par ailleurs, la finition de ce premier enduit n'est pas du tout comparable à celle de la surface destinée à recevoir les peintures. L'enduit posé à même la roche taillée présente effectivement une structure et une surface externe largement grumeleuses, tandis que toutes les parois ou parties de paroi dont la décoration peinte a été entamée sont revêtues d'un apprêt parfaitement lissé. Cette nette distinction implique que la surface à peindre ne peut résulter d'une opération de talochage, de pression sur l'enduit architectural encore humide pour le rendre plus lisse, dur et lustré, comme nous l'avions initialement imaginé à titre d'hypothèse²⁰, mais constitue une autre étape dans la séquence technologique, liée au début du processus de peinture²¹. Il convient donc de distinguer un enduit pictural d'un enduit architectural (qui peut parfois lui-même être multiple²²). Enfin, la répartition dans la tombe des endroits, de surface relativement restreinte et en tout cas clairement circonscrite, où apparaît le premier enduit architectural, épais et grumeleux, sans enduit pictural ni peinture, invite à considérer l'ergonomie de la décoration du monument en termes de zones de travail à l'échelle d'un être humain et non suivant la théorie trop souvent répétée, mais jamais démontrée, qui consiste à diviser systématiquement la tombe en deux moitiés symétriques de part et d'autre de son axe longitudinal²³, - et qui dérive en fait de la répartition administrative des « ouvriers de la Tombe » à Deir el-Médineh en équipes « gauche » et « droite », ou « bâbord » et « tribord ».

L'état d'inachèvement des peintures dans la salle longue de TT 29 confirme, nous allons le voir, une telle segmentation du processus de décoration de la tombe en zones de travail correspondant

18 Dans l'angle sud-est de la salle transversale, l'enduit rosâtre du mur sud vient s'appuyer sur celui, blanchâtre, de la paroi orientale, démontrant l'antériorité de ce dernier à cet endroit.

19 Ainsi, par exemple, de part et d'autre de la porte marquant le passage à la salle longue, la paroi a été enduite sur une surface d'environ 3,5 mètres de large (simplement enduite, à droite, enduite et décorée, à gauche), alors qu'au-delà, le rocher taillé est resté vierge de tout support pour les peintures.

20 L'expérimentation en conditions réelles, c'est-à-dire sur une surface verticale de grandes dimensions, a effectivement révélé la difficulté d'assurer une bonne adhérence entre l'enduit architectural et l'enduit pictural. Puisqu'un lissage appuyé n'était pas utilisé pour transformer la surface du premier en le second, on peut en déduire que l'aspect grumeleux de l'enduit architectural était sans doute intentionnel, afin d'optimiser l'accrochage de l'enduit pictural, probablement additionné d'argile, voire de gomme arabique ou d'un autre type de liant, - comme le suggère sa couleur nettement plus foncée et brunâtre (dans la TT 29, comme dans la majorité des autres tombes contemporaines de la nécropole).

21 Dans sa communication « The ABC's of Egyptian Painting During Mid-18th Dynasty », présentée au Terzo Colloquio Internazionale di Egittologia a Montepulciano « Artisti e pittura nell'antico Egitto », en août 2008, B.M. Bryan a d'ailleurs suggéré que, d'après les ostraca issus de la fouille de la TT 71 de Sèneimout, deux verbes différents servaient à désigner la pose de chacun de ces deux enduits : *ꜥꜥ* et *ꜥꜥd*. Nos observations permettent de supposer que la préparation et la pose de l'enduit pictural revenaient au peintre lui-même, le *ꜥꜥ-ꜥꜥd*, et non au plâtrier, qui appartenait à un autre corps de métier, celui des *ꜥꜥꜥꜥ* (STEINMANN 1980, p. 148 et 154-5). Précisons que la traduction habituelle de *ꜥꜥ-ꜥꜥd* en « scribe des contours », pour peintre (*ibid.*), ne nous convainc guère et que nous lui préférons celle de « scribe des formes », plus conforme, nous semble-t-il, à l'opposition que la pensée égyptienne exprime régulièrement entre *ꜥꜥd* « la forme extérieure » et *ꜥꜥꜥꜥ*, « l'intérieur », de nature non nécessairement visuelle ou même visible.

22 On citera, à titre d'exemple, le cas de la TT 96A, de Sennéfer, où huit couches successives ont pu être distinguées par endroits ; cf. TAVIER 2007, p. 33 (fig. 1) et 37.

23 À nouveau, cf. les conclusions tout à fait convergentes de BRYAN 2001.

à la capacité d'action d'un individu localisé en un endroit donné de l'édifice²⁴ et progressant par segments verticaux sur la hauteur d'une paroi.

Même si l'embrasement de la porte et la paroi adossée à celle-ci, sur le flanc oriental de la salle, ont été préparées avec un enduit pictural, elles n'ont reçu aucune décoration intentionnelle d'époque pharaonique²⁵. À l'opposé, ce qui subsiste de la paroi du fond, à l'Ouest, offre tous les signes d'une peinture achevée. Le mur sud de la pièce (de 10m40 de long) paraît quant à lui, de prime abord, également terminé, ou presque, puisque la pose des noirs n'a nulle part été réalisée, que les fonds blancs attendaient à l'évidence une couche, au moins, de finition, et que les convives du seul registre conservé de la scène du banquet funéraire, à l'extrémité orientale de la paroi, présentent un degré d'inachèvement qui croît au fur et à mesure que l'on se rapproche de la porte d'entrée. L'état du mur septentrional, en face, est enfin assez différent²⁶. Il devait comporter deux scènes d'inégale longueur : près de l'entrée et sur l'essentiel de la paroi, une évocation, largement mise en couleurs mais inachevée, de divers rituels funéraires, représentés en dix panneaux répartis sur deux registres (dont celui du dessous est presque totalement détruit)²⁷ devant Amenemopé debout ; et, sur le dernier quart de la paroi, une scène, sans doute d'offrande funéraire, en présence du défunt, dont seuls l'image et le panneau de texte l'identifiant ont été - presque totalement - réalisés. En effet, même si le creusement d'une niche est venu amputer la partie centrale de ce tableau, son extrémité orientale, à la jonction avec la figure d'Amenemopé de la scène des rituels funéraires, est restée ostensiblement inachevée, ne comportant qu'un enduit pictural sans la moindre décoration, pas même une esquisse préparatoire ou une grille de proportion (Pl. 9). Il semble donc que l'on se trouve ici en présence d'un cas très clair où deux zones de travail de peinture allaient à la rencontre l'une de l'autre sur une seule et même paroi. L'inachèvement commun à ces deux zones de travail convergentes incite naturellement à penser qu'elles sont contemporaines et que l'on y œuvrait conjointement, mais, en réalité, rien ne permet de l'affirmer avec certitude. Et en tout cas, aucune différence de stylistique morphologique ne peut être mise en évidence pour opposer les deux figures d'Amenemopé ou leurs hiéroglyphes sur les deux panneaux en question, et *a fortiori* y reconnaître la main de deux peintres distincts (Pl. 10).

24 Rappelons que dans son étude de la TT 92, Betsy Bryan arrive à un concept parfaitement semblable de zones de travail : BRYAN 2001, p. 64-71. Pour des observations archéologiques dans le même sens, sur le travail des carriers comme sur celui des décorateurs, cf. OWEN et KEMP 1994, à propos des tombes de particuliers inachevées à Amarna. Il faut par ailleurs signaler que plusieurs ostraca du Nouvel Empire évoquent le travail de réalisation d'une tombe thébaine en termes d'unités *ꜥꜥꜥꜥ* (étymologiquement des « zones délimitées ») : l'O. Ashmolean HO 183, qui relate la décoration d'une tombe non identifiée, la subdivisant en unités-*ꜥꜥꜥꜥ* (COONEY 2008, p. 88), ainsi qu'un lot d'ostraca encore inédit, découvert lors de la fouille de TT 29 et se rapportant à la préparation de la tombe juste au-dessus, la TT 95 du grand-prêtre d'Amon Méry (sur cette tombe, cf. GNIRS et GROTHE 1997), qui évoque à diverses reprises le travail des carriers en unités *ꜥꜥꜥꜥ*. Ces textes montrent que la notion d'unités ou de zones de travail dont nous pronons ici l'usage dans la perspective d'une étude des procédures et pratiques de décoration des tombes thébaines semble correspondre à une réalité ergonomique dans l'esprit de l'Égyptien antique.

25 Nous excluons bien entendu ici les quelques traces de débordement et de coulure de peinture blanche qui résultent de la décoration du plafond de la salle, juste au-dessus de la porte, révélatrices de précieux indices sur la texture et la consistance du médium pictural utilisé.

26 On notera que la peinture d'un motif de natte ou de tapis sur le plafond de la salle présente elle aussi une zone moins achevée que les autres, située précisément dans la seconde partie de la moitié nord de la pièce, c'est-à-dire au-dessus des portions de la paroi septentrionale encore en cours de décoration.

27 Un relevé en a été publié par DAVIES 1913, pl. 43.

La procédure picturale utilisée est par contre clairement identifiable et sa description permet de pousser plus avant l'interprétation de ces deux zones de peinture inachevée convergeant sur une même paroi.

Une fois l'enduit pictural mis en place et sec, la structure du décor est d'abord fixée, paroi par paroi, suivant la technique bien connue et largement attestée de la corde trempée de couleur ocre rouge assez diluée et claquée contre la surface à peindre, comme en témoignent les petites éclaboussures qui environnent les tracés ainsi réalisés. Un tel procédé nécessite la présence d'au moins deux personnes, pour tendre et activer ladite corde. On notera que cette première étape préalable à toute opération de peinture proprement dite n'a manifestement pas été effectuée sur le mur oriental de la salle, adossé à la porte d'entrée. Cette pose des lignes directrices de la composition s'accompagne de celle du quadrillage de report et de proportions. Dans les deux cas, des repères établis à l'aide d'outils de mesure sont apposés sur la paroi, avec la même couleur ocre claire. Comme l'a parfaitement montré Gay Robins, l'utilisation du carroyage de mise en place des motifs et personnages à bonnes proportions n'est pas parfaitement constante et systématique à l'époque qui nous concerne : « Beginning in the reign of Amenhotep II and continuing for the rest of the dynasty, there was an increasing tendency to reserve the grid for major figures only, while secondary, less important, figures were added freehand or with the aid of a few guide lines, which were most often used to line up rows of figures in an even and regular manner. »²⁸ La salle longue de TT 29 ne fait pas exception à la règle, mais on constate que si un quadrillage rigoureux, suivant le canon de proportions en usage à l'époque²⁹, a été utilisé pour aligner les convives anonymes de la scène du banquet funéraire sur le mur méridional, les officiants des rituels funèbres de la paroi nord, bien que représentés en processions paratactiques, ont tous été réalisés à main levée, leur taille et leurs proportions étant de ce fait fluctuantes (Pl. 11a et b) et ayant, corollairement, subi de multiples corrections lors de la réalisation des peintures.

Un peintre trace ensuite l'esquisse graphique de chaque scène dans ce cadre compositionnel, toujours à l'aide de peinture ocre rouge relativement diluée. L'absence totale de cette ébauche dans la partie antérieure de la seconde scène du mur nord, - derrière l'Amenemopé assistant aux rituels funéraires, - alors que la figure du défunt du même tableau était déjà en phase d'achèvement pictural, montre, d'une part, que la réalisation de l'esquisse préparatoire est étroitement associée à la pose des couleurs et, d'autre part, qu'elle se faisait, à nouveau, panneau par panneau, y compris au sein d'une seule et même scène. Une telle procédure, ainsi segmentée, implique en outre l'existence d'un plan d'ensemble du décor de la salle, établi à l'avance, ce que révèlent d'ailleurs la cohérence des programmes décoratifs des tombes thébaines³⁰, mais aussi la limite de la première scène de ce même

28 ROBINS 2001, p. 61 ; l'expérimentation a révélé que pour les figures de grandes dimensions, il est parfois difficile de bien respecter leurs justes proportions sans l'aide d'un quadrillage, en raison du manque de recul, ce qui confirme les observations et déductions que Gay Robins a développées dans cet article.

29 Le registre supérieur de cette scène, le seul conservé en entier, fut subdivisé non par de simples - et plus expéditives - lignes guides, mais suivant un quadrillage de 15 unités verticales, dont 10 ont servi à mettre en place les banqueteurs agenouillés, depuis la natte où repose leur jambe à l'horizontale jusqu'à la ligne de coiffure, c'est-à-dire suivant une grille de 18 cadrats de cette ligne à la plante des pieds (cf. ROBINS 1994).

30 L'établissement de ce programme décoratif revenait d'ailleurs à un spécialiste de la science sacerdotale, qui, d'après les quelques

mur, juste devant ce vide décoratif entre deux panneaux presque achevés, limite fixée précisément à 5 coudées de l'extrémité occidentale de la paroi.

L'étape suivante du processus pictural consiste en la pose par un peintre, - sans doute le même étant donné la correspondance parfaite entre zones esquissées et zones mises en couleurs, - d'une première couche de blanc encore relativement transparent, au large pinceau (environ 1 à 2 cm d'envergure), pour le fond des scènes. À nouveau, la procédure utilisée a laissé des traces matérielles qui dénotent clairement, sur la paroi nord comme sur le mur sud, une division du travail en sections verticales de faible largeur : un grand trait horizontal est d'abord tiré pour marquer le bord supérieur de la scène ou du registre, - le long de la ligne guide préalablement fixée à cet effet à la corde trempée d'ocre rouge, - sur une distance d'environ 50 à 90 cm, soit l'amplitude d'un geste confortable du bras sans se déplacer ; le pinceau délimite ensuite le périmètre à blanchir sous ce premier trait directeur, puis contourne soigneusement chacune des grandes figures de la représentation, avant de remplir le fond de blanc. Il convient de noter ici un traitement différent pour les grands et les petits motifs de la composition, puisque ces derniers, et principalement les hiéroglyphes, sont non pas cernés mais recouverts d'une couche de blanc qui déborde largement du dessin préparatoire ; étant donné la transparence de cette première couche blanche (en particulier lorsqu'elle n'est pas encore parfaitement sèche), l'esquisse reste lisible et permettra le coloriage adéquat du motif par après. L'avantage sans doute visé par cette technique de masquage partiel des petites figures est d'autoriser ensuite un remplissage des fonds plus rapide et par plus grands gestes que s'il fallait contourner minutieusement chaque détail de ces petits éléments iconographiques ou hiéroglyphiques une fois qu'ils ont été mis en couleurs. Ce remplissage de vastes surfaces blanches entre les motifs d'importance varie en opacité d'une zone de travail verticale à l'autre, soulignant et confirmant le découpage ergonomique décrit précédemment (Pl. 12). En outre, de par son caractère plus machinal, il trahit la latéralité de l'artiste, en l'occurrence celle d'un droitier : ainsi, lorsque le peintre aligne rapidement de haut en bas une série de traits horizontaux vers la droite, ses coups de pinceaux ont tendance à monter (Pl. 13), et non à descendre³¹, et ce sur les deux murs latéraux de la salle. On constate par ailleurs un processus assez systématique (mais pas tout à fait) de réserve des éléments, grands ou petits, à colorer en bleu, vert ou noir³². Ce traitement est probablement motivé par les qualités et caractéristiques techniques et physiques des pigments utilisés pour rendre ces tonalités, et en particulier le faible pouvoir couvrant des bleus et verts et la difficulté de corriger le noir (sans corrompre la nouvelle couleur), qui incite à ne pas superposer inutilement plusieurs couches³³. En tout cas, cette technique de réserve présuppose une

signatures conservées à travers toute l'histoire pharaonique, était dans la majorité des cas un « prêtre ritualiste » ou un « scribe des écrits divins », soit un membre des deux catégories de prêtres spécialement versés dans la connaissance des hiéroglyphes, en tant que « parole divines », par opposition au hiératique, que tous les autres lettrés pratiquaient ; à ce sujet, cf. la magistrale synthèse de VERNUS 1990, et en particulier p. 39.

31 Cf., par exemple, le traitement graphique des ombres hachurées dans les dessins de Hans Holbein le jeune, dont on sait historiquement qu'il était gaucher : PARKER 1947, p. 31.

32 Certaines tonalités de bleu ou de vert clairs sont néanmoins obtenues, - surtout pour des rehauts, - par superposition sur un fond blanc (notamment pour certains détails dans le plumage de canards ou sur des fleurs de lotus dans un amoncellement d'offrandes). On notera par ailleurs que plusieurs occurrences du hiéroglyphe du filet d'eau *n*, ainsi qu'un chacal pour le signe *sb* dans la titulature d'Ahmose Houmay, le père d'Amenemopé, ont été réalisés ou précisés selon ce principe de la réserve mais en utilisant un objet dur (peut-être un pinceau ou un bord de pinceau propre) dans le badigeon encore frais de peinture blanche.

33 À nouveau, il s'agit d'une constatation qui découle tant de l'observation des œuvres elles-mêmes et de leur état de conservation

connaissance précise de l'œuvre telle qu'elle devait se présenter une fois achevée et constituée, à nouveau, un indice qui suggère très sérieusement d'identifier l'auteur de l'esquisse préparatoire avec le peintre des fonds blancs et celui qui achève la polychromie des scènes. Elle permet par ailleurs de repréciser, voire de rectifier, l'esquisse préparatoire, lorsque cela est jugé nécessaire. Cette possibilité de correction a été intensément exploitée dans la scène des rituels funéraires, notamment parce que les participants aux actions religieuses décrites ont été ébauchés, nous l'avons vu, sans réseau de lignes guides ou quadrillage de proportions, ce qui leur a valu une taille souvent trop grande, à réajuster pour la cohérence compositionnelle de l'ensemble de la scène (Pl. 11b et 15).

Vient ensuite la mise en couleurs proprement dite. Le chromatisme des peintures de la tombe d'Amenemopé est assez particulier et se caractérise par une prédominance des tons ocres rouges, plus ou moins foncés, par un jeu fondé sur cette couleur, le blanc et diverses nuances de bleu ou de vert (de tonalité bleu-turquoise), et, surtout, par l'absence totale de jaune³⁴. Les éléments traditionnellement peints dans cette teinte, tels les signes hiéroglyphiques des oisillons *w* et *ḫ*, les ailes de la chouette *m*, le céraste *f*, le lièvre *wn*, ou certains fruits dans des paniers d'offrandes, y sont traités en rose³⁵, tandis que les chairs féminines apparaissent aussi rouges que celles des hommes.

L'observation en lumière rasante révèle parfaitement que, en général, le peintre commence par poser le blanc des vêtements, en une couleur plus épaisse que celle utilisée précédemment pour les fonds, puis le rouge des carnations et, enfin, le bleu des perruques, bijoux ou autres éléments adventices de cette teinte (Pl. 14). Cette séquence, qui semble si bien attestée à travers toute la nécropole, connaît cependant de nombreuses exceptions sur les parois qui nous occupent. Ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple et se limiter aux seuls personnages humains, le rouge du visage d'Ahmose Houmay dépasse légèrement, mais de façon bien perceptible, sur l'épaisseur du bleu de sa perruque, traduisant un ordre de pose des couleurs inversé (Pl. 16). Ces anomalies par rapport à la séquence habituelle montrent que les couleurs ne sont pas systématiquement mises en œuvre l'une à la suite de l'autre, et éventuellement chacune par une personne distincte, comme on a parfois été jusqu'à le supposer, mais que le peintre dispose au contraire, en même temps, de plusieurs récipients de peintures différentes. La succession chromatique la plus fréquente correspond, à nouveau, à des impératifs d'ordre technique, principalement liés au pouvoir plus ou moins couvrant du pigment utilisé (le rouge sur le blanc, et non l'inverse, par exemple)³⁶, mais elle peut être modifiée suite à un oubli ou pour une correction, un rehaut ou un motif un tant soit peu complexe³⁷.

actuel, que de l'expérimentation tentée dans le cadre de ce projet.

34 On retrouve cette absence de jaune dans quelques très rares autres chapelles funéraires de la nécropole, comme la contemporaine TT 84, d'Iamounédjeh, usurpée par le grand prêtre d'Amon, Méry (sur cette tombe, cf. GNIRS et GROTHE 1997), ou encore la TT 104, au nom de Djéhoutynéfer, peut-être un peu plus ancienne (sur cette tombe, cf. SHEDID 1988).

35 On retrouve cette conversion des motifs jaunes en rose dans la salle large de TT 29, comme, par exemple, dans le fond d'or du kiosque royal, sur le mur sud-ouest, ou pour les bijoux d'Amenemopé, et notamment son collier de l'or de la récompense, sur la paroi nord-est. Cependant, contrairement à la salle longue, la pose du noir y est attestée.

36 Certaines retouches avec du blanc de correction du fond sur des zones déjà peintes en rouge sont attestées, comme, par exemple, dans le rétrécissement de l'épaule arrière de Paser, le fils d'Amenemopé officiant dans la dernière scène du mur sud. Dans ces cas, la modification reste assez nettement visible, le rouge transparaissant malgré l'épaisse couche de blanc.

37 Si, de façon générale, le peintre ne semble travailler qu'avec une couleur à la fois, tout en en changeant régulièrement, c'est tout simplement parce que, sur un plan ergonomique, il ne dispose pas d'une palette, avec plusieurs teintes à portée de main, comme les peintres occidentaux de l'époque moderne, mais de pigments préparés dans des pots séparés (comme ceux publiés par BRACK 1977

Le séquençage observé, qu'il convient donc de ne pas surinterpréter en termes d'ergonomie, résulte en fait fondamentalement de la nécessité de laisser sécher une couche avant de passer à la suivante en un même endroit, afin d'éviter que ne se produise un processus de contamination des couleurs en présence. Cette contrainte est clairement mise en évidence par la figure d'Amenemopé assistant aux rituels funéraires, sur le mur nord, où le peintre a cherché, aux alentours du visage du propriétaire de la tombe, à corriger un débordement fautif du rouge sur le fond blanc en mouillant la zone tachée, créant ainsi une fusion des pigments d'ocre dans la couche de blanc ré-humidifiée et imprégnant celle-ci d'un ton légèrement orangé (Pl. 17).

Diverses superpositions de couleurs sont présentes dans les peintures de TT 29 mais elles se conforment toutes – sauf erreur, bien sûr, – à cet impératif de séchage de la couche inférieure. Il peut s'agir de rehauts ou de détails traités de façon opaque, mais aussi de couches translucides, donc en glacis. À nouveau, l'effigie d'Ahmose Houmay sur le mur sud nous en donne un très bel exemple : le vêtement qui recouvre son torse a été représenté à l'aide d'une couche de rose, certainement issu d'un mélange d'ocre rouge et de blanc, recouverte par un glacis blanc, comme le dévoile le bord de cette sorte de chemise entre la ceinture et le bras gauche du personnage, que le peintre a omis de compléter de son badigeon blanc (Pl. 18). Sur un plan chromatique, une telle superposition permettrait de nuancer la couleur des différentes parties du vêtement du père d'Amenemopé, traduisant une différence d'épaisseur entre le pagne, opaque, et la chemise, plus translucide, tout en suggérant la texture du tissu porté, par l'irrégularité que produit la conjonction d'un glacis et d'un ton moyen réalisés avec un pinceau à fibres relativement dures³⁸. Il y a donc indiscutablement des usages de glacis et de tons moyens, qu'il convient d'isoler et de distinguer dans une étude des pratiques picturales³⁹.

Quant au cerne qui précise la forme et les détails des motifs, son examen montre qu'il est intégré au sein du processus pictural et n'en constitue pas nécessairement la phase ultime, loin s'en faut. Ainsi, aucun fond blanc n'est achevé et tous les éléments destinés à être colorés en noir sont restés en réserve, alors que les traits de contour ocre sont en général déjà posés dans la plupart des scènes. Par ailleurs, sur l'épaule arrière d'Ahmose Houmay, encore et toujours lui, le cerne du bord de la chemise passe manifestement sous le bleu de la perruque, avant d'être reprécisé, par après, grâce à un nouveau trait de rouge, aujourd'hui à peine visible au sommet du collier, près du cou (Pl. 19). Un peu plus loin, sur la même paroi, les rehauts de blanc qui délimitent les bracelets de biceps de Moutnéferet, la fille de Sennéfer et Sennéferet rendant hommage à ses parents, empiètent sur le contour ocre foncé des bras de la jeune fille (Pl. 20). Et il en va de même, d'ailleurs, pour le bleu du

[p. 80; pl. 57 (c-d) et 66 (5/29)] et DORMAN 1991, [p. 90, pl. 45e-g] et dont la fouille de TT 29 a livré de nombreux exemples analogues), et qu'il ne peut en tenir qu'un seul à la fois, puisque son autre main est occupée à manier le pinceau.

38 La nature des pinceaux utilisés est clairement mise en évidence par les photographies en lumière rasante, qui permettent d'en suivre la largeur, la dureté, les coups et les parcours (Pl. 14). Les découvertes archéologiques – y compris dans la fouille de TT 29 – confirment par ailleurs que les pinceaux des peintres de l'Antiquité pharaonique étaient faits de matière végétale (cf., notamment, LE FUR 1974, p. 72-8) et l'expérimentation menée dans le cadre de ce projet a révélé la surprenante étendue des possibilités qu'offre ce type de pinceau, de prime abord assez fruste et que l'on pourrait croire très peu pratique.

39 Pour d'autres exemples de glacis exactement à la même époque, on se reportera aux recherches menées dans TT 92 (Souemniout) : cf. MCCARTHY 2001 et BRYAN 2001.

collier de son père et de sa mère, devant elle (Pl. 21).

Ces détails, tout comme le fait, relevé précédemment, que l'esquisse préparatoire avance au même rythme que la mise en couleurs proprement dite, soulignent la profonde intégration des étapes successives de la procédure picturale, depuis la pose du schéma décoratif jusqu'à la précision des détails des peintures, même si des contraintes d'ordre purement technique, - comme la nécessité de laisser sécher les différentes couches de couleurs mises en œuvre, - imposent, bien entendu, un inévitable séquençage. La répartition topographique des différentes phases de cette séquence au sein de la salle montre d'ailleurs clairement qu'il n'y a pas de sériation systématique des opérations, avec une mise en place de toutes les esquisses sur l'ensemble des parois, puis une pose des couleurs successives partout, et, enfin, une finition pour la totalité du décor ainsi réalisé. Au contraire, toutes les étapes sont gérées en continuité sur une même zone de travail⁴⁰. De telles constatations factuelles invalident un modèle ergonomique qui ferait intervenir autant d'artistes ou d'artisans qu'il y a de phases, - voire même de tonalités pour les peintures, - et induisent plutôt l'hypothèse d'un peintre isolé, capable de gérer lui-même toutes les opérations en cause⁴¹ et se déplaçant à travers la tombe, de proche en proche, segment par segment.

En effet, dans ce contexte ergonomique, la cohérence des pratiques picturales attestées dans la salle longue de TT 29 incite à y reconnaître l'œuvre d'un seul et même peintre : la palette assez restreinte des pigments utilisés, leur textures et leurs propriétés chromatiques, les outils pour les mettre en œuvre, la gestuelle de coloriage des figures⁴², et, en définitive, toute la procédure de réalisation des peintures constituent autant de faits matériels parfaitement constants dans la décoration de toute la pièce, si l'on excepte quelques raccourcis d'exécution observables dans sa partie nord, plus inachevée. Précisément, le mur septentrional comporte divers indices qui convergent pour signaler une (tentative

40 Suivant un mode opératoire que l'on retrouve en fait assez clairement dans la majorité des tombes inachevées de la nécropole thébaine, même s'il connaît diverses déclinaisons particulières d'une tombe à l'autre (cf., par exemple, le cas de TT 92 [*ibidem*], à la fois semblable et différent de celui de la salle longue de TT 29).

41 Le fait que chaque étape soit l'occasion de repréciser ou de corriger la précédente suggère également un même auteur derrière chacune d'elles. L'approche expérimentale du problème ergonomique soulevé ici a par ailleurs bien mis en évidence l'inefficacité de multiplier les intervenants en fragmentant les tâches à réaliser. En outre, tant les sources textuelles antiques relatives à la décoration des tombes thébaines (i.a. HAYES 1960, p. 39-43; KELLER 2001; COONEY 2008, p. 96 ; les ostraca mentionnés *supra*, n. 22 ; ou encore la signature du décor de la tombe 4 d'El-Kab par le peintre Mérirê [Spiegelberg 1902, 185-6]) que les études menées jusqu'à présent pour isoler des artistes individuels dans ce même type de monuments conduisent à la conclusion d'équipes assez restreintes, voire de travailleurs isolés, ou presque (i.a. 1 pour TT 52 et 3, peut-être successivement, pour TT 56, 80 et 104 [*supra*, n. 4] ; 2 pour TT 359 [KELLER 2001]), ce qui s'accorde avec la capacité volumique de la plupart des chapelles en question.

42 Les carnations des personnages de tailles moyennes sont peintes avec une grande économie de moyens. Quelques traits de pinceau suffisent à remplir le contour de la forme. Le torse est traité du centre vers l'extérieur, grossièrement rempli et avec plus d'application pour les bords, mais sans grande précision. Le pinceau suit deux itinéraires pour définir le bras : un premier coup de pinceau descend de l'aisselle et trace les quatre doigts réunis (les ongles et les traits de contour les individualiseront ensuite) tandis qu'un second tracé descendant de l'épaule réalise l'autre moitié du bras et le pouce. Les deux traits se croisent au niveau du poignet. Un grand trait courbe réunissant les deux bras suffit à constituer les épaules. Les visages sont rapidement coloriés sans beaucoup de systématisme, mais un fond blanc a été posé au préalable pour constituer la base de l'œil (Pl. 14 - 15), ce qui rappelle l'usage du blanc en couleur de fond pour les hiéroglyphes et les petits motifs (cf. *supra*). Les jambes sont réalisées elles aussi en peu de traits : un tracé pour l'avant de la jambe, le genou et le haut du pied ; un second pour l'intérieur de la jambe, le talon et le plat du pied. Les pagnes sont traités, dans le principe, à l'identique des torsos : leur centre est peint avant que les contours ne soient précisés par un coup de pinceau dont les virages sont larges. De petites retouches suffisent à homogénéiser la mise en couleur et à préciser les angles. L'observation attentive des tracés de pinceaux montre les modulations de traits possibles avec un même outil selon son orientation ainsi que sa capacité de décharge. Les figures de plus grande taille ont fait l'objet d'un traitement plus appliqué où la gestuelle est moins spontanée et moins identifiable.

de) finition à la hâte en cet endroit : nous l'avons vu, les officiants des scènes rituelles ont été réalisés sans grille de proportions préalable, à l'inverse des convives anonymes du banquet funéraire juste en face, très scrupuleusement alignés sur un carroyage (Pl. 11a et b) ; les zones successives de mise en place du fond blanc sont en général plus amples que sur le mur sud (tendant davantage vers les 90 que les 50 cm de large) ; les corrections pendant la mise en couleurs (Pl. 15) sont particulièrement nombreuses sur cette paroi ; et, enfin, les éléments décoratifs qui couronnent les scènes trahissent eux aussi une façon plus expéditive⁴³. Ainsi, au-dessus des tableaux en cours de réalisation ou encore à réaliser sur le mur nord, les nœuds *khékéron* n'ont pas été préparés à l'aide d'une esquisse précise de leur forme à l'ocre rouge clair, comme partout ailleurs dans la salle, mais ils furent simplement disposés sur la seule base des quelques lignes directrices parallèles qui précèdent cette esquisse et qui ont ici été jugées suffisantes pour garantir l'homogénéité des proportions de ces éléments décoratifs (Pl. 22). Juste en dessous, l'alternance de petits rectangles blanc-rouge-blanc, réalisée sur la majorité des murs de la pièce par une longue bande blanche au milieu de laquelle fut ajouté, par après, un quadrilatère rouge, a été obtenue par la juxtaposition de trois rectangles qui ne se touchent pas, respectivement blanc, rouge et blanc (Pl. 22), ce qui offrait l'avantage de ne pas devoir attendre que la couche blanche ait séché pour y placer la finition rouge⁴⁴.

La description factuelle et systématique des pratiques picturales mises en œuvre dans la salle longue de TT 29 conduit donc, nous semble-t-il, à la conclusion suivante : un seul peintre – éventuellement accompagné d'un collaborateur⁴⁵ – paraît avoir été chargé de la mise en couleurs de cette pièce ; il commença, une fois l'enduit pictural apposé sur les murs, par la décoration de la paroi du fond, - point focal de la salle, avec sa niche à statue, - pour ensuite entamer celle du mur sud, vers la porte d'entrée et celle du mur nord, toujours à partir du fond de la salle ; mais, se rendant compte qu'il allait manquer de temps pour achever toute la pièce, il entreprit de réaliser, le plus vite possible au sein de sa procédure picturale habituelle, la première et grande scène de la paroi septentrionale, sans pour autant parvenir à l'achever⁴⁶.

L'exemple, certes privilégié, des peintures inachevées de la salle longue de TT 29 le montre, il est effectivement possible de suivre à la trace les peintres des tombes de la nécropole thébaine, comme l'ambitionnaient Arpag Mékhitarian et, à sa suite, Roland Tefnin. Mais pour cerner au plus près le

43 L'observation de ce type de motifs répétitifs est souvent considérée comme peu gratifiante et même rébarbative, mais on ne saurait trop en souligner l'intérêt dans une démarche d'analyse des pratiques picturales comme celle qui est proposée ici.

44 Dans quelques cas, le peintre n'a pas attendu ce délai de séchage et une contamination chromatique s'est produite sur les zones de recouvrement du rouge sur le blanc.

45 Nécessaire pour tendre la corde trempée d'ocre et peut-être aussi pour la préparation de certains matériaux.

46 D'après l'ostracon MMA Field n° 27057.4, commenté par HAYES 1960 (n° 14) et ceux du même type découverts lors de la fouille de TT 29 (évoqué *supra*, n. 22 et 39), le travail des ouvriers, artisans et artistes dans une tombe privée semble avoir été comptabilisé au mois (même si, pour Deir el-Médineh à l'époque Ramesside, COONEY 2008, p. 97, note qu'aucun texte « from the private sector clearly link labor time to price »). À notre connaissance, la seule tombe pour laquelle on a conservé des informations relatives à la durée de sa décoration est celle de Kynébou (TT 113), de la XX^e dynastie, dont une inscription précise qu'elle fut décorée en 3 mois et demi (ou 105 jours, tous congés inclus) et qui présente des dimensions inférieures à celles de la salle longue de TT 29 : COONEY 2008, p. 97. Pour l'origine de cette main d'œuvre qualifiée, sans doute normalement occupée à des chantiers officiels de l'État, on se reportera au modèle que nous qualifierions d'« opportuniste », magistralement mis en évidence par OWEN et KEMP 1994 et à la théorie défendue par HARTWIG 2004, tous les deux supportées par les ostraca que HAYES 1960 a étudiés, ainsi que par le récent travail de COONEY 2008 sur le matériel de Deir el-Médineh.

« style propre à chaque artiste », soit la part réservée à l'individualité du facteur de l'œuvre dans le processus hautement codifié et collectif de création picturale dans l'Égypte antique, il est nécessaire de compléter l'approche de stylistique iconographique ou plastique traditionnelle, par une analyse de stylistique technologique, en se livrant à une observation « proximale » et surtout anatomique de la matérialité picturale de l'image. En d'autres termes, il convient d'appliquer la démarche initiée par G. Morelli non plus uniquement à la morphologie des motifs, mais également, et en priorité dans le contexte pharaonique, à leur facture. Cette analyse des pratiques picturales, qui permet, suivant les vœux de R. Tefnin, de faire « surgir l'humain derrière le schéma, le geste et » – presque – « la respiration de l'artiste derrière le thème iconographique » conduit en outre à une nouvelle vision de l'ergonomie de décoration des tombes thébaines et à une nouvelle image du peintre égyptien : loin du tâcheron effectuant mécaniquement sa petite opération technique spécialisée dans un vaste système collectif ou régnerait une sorte de loi de l'(hyper-)fragmentation des tâches, comme l'a souvent postulé la vulgate égyptologique, il apparaît en véritable artiste (au sens égyptien du mot *ḥmw*), qui maîtrise et pratique toutes les opérations de la mise en couleurs, depuis la préparation de l'enduit pictural jusqu'à la pose des cernes de finition, travaillant avec plusieurs couleurs en même temps dans une véritable perspective picturale et interagissant avec l'image que créent son savoir, son habileté technique et, tout simplement, ses doigts, – comme le rappellent les textes pharaoniques.

Bibliographie

- BAVAY 2007 = BAVAY (L.), La tombe thébaine d'Amenemopé, vizir d'Amenhotep II. *Égypte. Afrique & Orient* 45, p. 7-20.
- BEAZLEY 1942 (2^e éd. en 1963) = BEAZLEY (J. D.), *Attic Red-figure Vase-painters*. Oxford.
- BEAZLEY 1956 = BEAZLEY (J. D.), *Attic Black-figure Vase-painters*. Oxford.
- BEINLICH-SEEBER & SHEDID 1987 = BEINLICH-SEEBER (Chr.) & SHEDID (A. G.), *Das Grab des Userbat (TT 56)* (Archäologische Veröffentlichungen 50). Mainz am Rhein.
- BRACK 1977 = BRACK (A. & A.), *Das Grab des Tjanuni - Theben Nr. 74* (Archäologische Veröffentlichungen 19). Mainz am Rhein.
- BRYAN 2001 = BRYAN (B. M.), Painting techniques and artisan organization in the Tomb of Suemniwet, Theban Tomb 92. In DAVIES W.V., *Colour and Painting in Ancient Egypt*. Londres, p. 63-72.
- COONEY 2008 = COONEY (K. M.), Profit or Exploitation? The Production of Private Ramesside Tombs within the West Theban Funerary Economy. *Journal of Egyptian History* 1.1, p. 79-115.
- DAVIES 1913 = DAVIES (N. de G.), *Five Theban Tombs* (Archaeological Survey of Egypt, 21). Londres.
- DORMAN 1991 = DORMAN (P. F.), *The Tombs of Senenmut. The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353* (Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, 24). New York.

- GNIRS & GROTHE 1997 = GNIRS (A.) & GROTHE (E.), Zweiter Vorbericht über die Aufnahme und Publikation von Gräbern der 18. Dynastie der thebanischen Beamtennekropole. *MDAIK* 53, p. 57-83.
- HARTWIG 2004 = HARTWIG (M. K.), *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*, (Monumenta Aegyptiaca 10, série Imago 2). Bruxelles.
- HARTWIG à paraître = HARTWIG (M. K.), Painting. In SHAW I. & ALLEN J. (éd.), *The Oxford Handbook of Egyptology*. Oxford.
- HAYES 1960 = HAYES (W. C.), A Selection of Tuthmoside Ostraca from Der el-Bahri. *JEA* 46, p. 29-52.
- KAWAI 2004 = KAWAI (N.), Egyptological Remarks for the Conservation of the Wall Paintings in the Royal Tomb of Amenophis III. In YOSHIMURA S. & KONDO J. (éd.), *Conservation of the Wall Paintings in the Royal Tomb of Amenophis III - First and Second Phases Report*. Tokyo, p. 142-151.
- KELLER 2001 = KELLER (C. A.), A family affair : the decoration of Theban Tombs 359. In DAVIES W.V., *Colour and Painting in Ancient Egypt*. Londres, p. 73-93.
- LABOURY 1990 = LABOURY (D.), Réflexions sur les vases métalliques des tributaires *Keftiu*. *Aegyptus* 6 [1990], p. 93-115, pl. 25-28.
- LABOURY 2007 = LABOURY (D.), Sennéfer et Amenemopé, une affaire de famille. *Égypte. Afrique & Orient* 45, p. 43-52.
- LE FUR 1994 = LE FUR (D.), *La conservation des peintures murales des temples de Karnak*. Paris.
- MCCARTHY 2001 = MCCARTHY (B.), Technical analysis of reds and yellows in the tomb of Suemniwet, Theban Tomb 92. In DAVIES W.V., *Colour and Painting in Ancient Egypt*. Londres, p. 17-21.
- OHNO 2004 = OHNO (M.), On the reconstruction of wall painting techniques and processes in the royal tomb of Amenophis III. In YOSHIMURA S. et KONDO J. (éd.), *Conservation of the Wall Paintings in the Royal Tomb of Amenophis III - First and Second Phases Report*. Tokyo, p. 152-160.
- OWEN & KEMP 1994 = OWEN (G.) & KEMP (B. J.), Craftsmen's Work Patterns in Unfinished Tombs at Amarna. *Cambridge Archaeological Journal* 4,1, p. 121-129.
- PARKER 1947 = PARKER (K.), *Les dessins de Holbein de la collection royale au château de Windsor*. Londres.
- POLZ 1987 = POLZ (D.), Excavation and Recording of a Theban Tomb. Some remarks on recording methods. In ASSMANN J., BURKARD G. et DAVIES W.V. (éd.), *Problems and Priorities in Egyptian Archaeology*. Londres, p. 119-140.
- REEVES 2001 = REEVES (N.), *Akenaten. Egypt's False Prophet*. Londres.
- ROAF 1983 = ROAF (M.), *Sculptures and Sculptors at Persepolis (Iran XXI)*. Londres.
- ROBINS 1994 = ROBINS (G.), *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. Austin.
- ROBINS 2001 = ROBINS (G.), The use of the squared grid as a technical aid for artists in Eighteenth Dynasty painted Theban Tombs. In DAVIES W.V., *Colour and Painting in Ancient Egypt*. Londres, p. 60-62.
- SHEDID 1988 = SHEDID (A. G.), *Stil der Grabmalereien in der Zeit Amenophis' II. untersucht an den thebanischen Gräbern Nr. 104 und Nr. 80* (Archäologische Veröffentlichungen 66). Mainz am Rhein.
- SHEDID & SEIDEL 1991 = SHEDID (A. G.) & SEIDEL (M.), *Das Grab des Nacht*. Mainz am Rhein.
- SINGLETON 2001 = SINGLETON (D.), An investigation of two Twenty-first Dynasty painted coffin lids (EA 24792 and EA 35287) for evidence of materials and workshop practices. In DAVIES W.V., *Colour and Painting in Ancient*

Egypt. Londres, p. 83-87.

SPIEGELBERG 1902 = SPIEGELBERG (W), Eine Künstlerinschrift des Neuen Reiches. *Recueil de Travaux* 24, p. 185-6

STEINMANN 1980 = STEINMANN (F), Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs. *ZÄS* 107, p. 137-157.

TAVIER 2007 = TAVIER (H.), *Materiam superabat opus*. La conservation-restauration de la chapelle de Sennéfer (TT 96A). *Égypte. Afrique & Orient* 45, p. 33-42.

TEFNIN 2006 = TEFNIN (R.), Comment lire la peinture des tombes thébaines de la 18^e dynastie ? In *L'Arte nel vicino Oriente antico. Bellezza, rappresentazione, espressione. Atti del Convegno internazionale Milano, 12 marzo 2005*. Milan, p. 47-77

TEFNIN 2007 = TEFNIN (R.), Entre *semiôsis* et *mimêsis*. Les degrés de réalité de l'image funéraire égyptienne. In LENAIN Th. & LORIES D.(éd.), *Mimêsis. Approches actuelles*. Bruxelles, 157-191

VERNUS 1990 = VERNUS (P), Les espaces de l'écrit dans l'Égypte pharaonique. *BSFE* 119, p. 35-56.

WILKINSON & HILL 1983 = WILKINSON (Ch. K.) & HILL. (M.), *Egyptian Wall Paintings. The Metropolitan Museum of Art's Connection of Facsimiles*. New York.



Pl. 8 : Trois occurrences du signe 13 dans TT 74 (Tjanouny).
D'après les archives photographiques de R. Tefnin.



Pl. 9 : Vue de l'extrémité ouest de la paroi nord de la salle longue de TT 29.



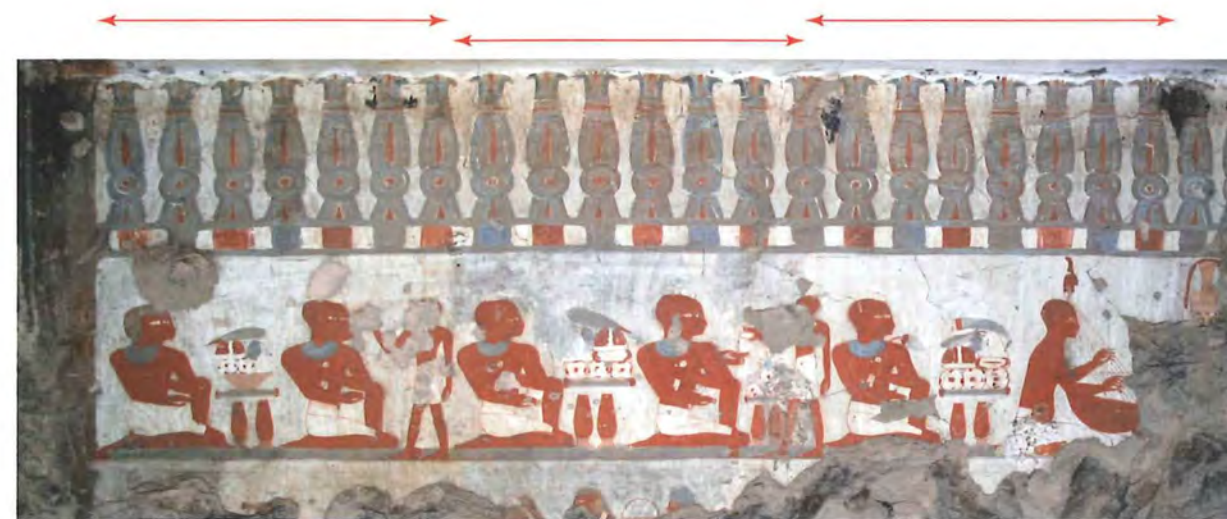
Pl. 10 : Comparaison des deux effigies d'Amenemopé sur la paroi nord de la salle longue de TT 29.



Pl. 11a : Traces de la grille de proportions dans la scène du banquet funéraire de la paroi sud de la salle longue de TT 29.



Pl. 11b : Sélection de huit personnages debout du registre supérieur de la scène des rituels funéraires de la paroi nord de la salle longue de TT 29.



Pl. 12 : Différentes zones de remplissage successif du fond blanc de la scène du banquet funéraire à l'extrémité est de la paroi sud de la salle longue de TT 29.



Pl. 13 : Moutnéfret rendant hommage à ses parents, Sennéfer et Sénétay, sur la paroi sud de la salle longue de TT 29.



Pl. 14 : Deux convives anonymes de la scène du banquet funéraire de la paroi sud de la salle longue de TT 29 en lumière rasante.



Pl. 15 : Silhouette corrigée de l'un des officiants de la scène des rituels funéraires de la paroi nord de la salle longue de TT 29, en lumière diffuse et en lumière rasante.



Pl. 16 : Détail du visage et de la perruque d'Ahmose Houmay sur la paroi sud de la salle longue de TT 29, en lumière diffuse et en lumière rasante.



Pl. 17 : Visage d'Amenemopé dans la scène des rituels funéraires de la paroi nord de la salle longue de TT 29, en lumière diffuse et en lumière rasante.



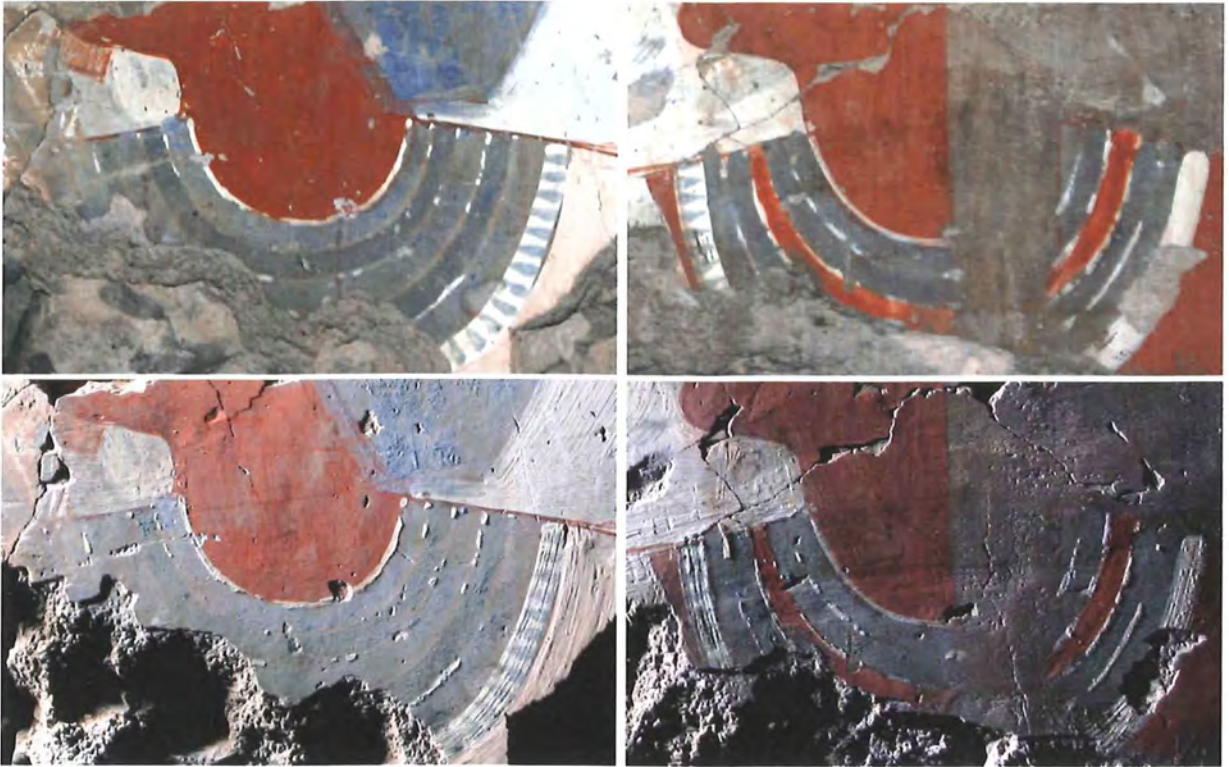
Pl. 18 : Détail de la chemise d'Ahmose Houmay sur la paroi sud de la salle longue de TT 29.



Pl. 19 : Détail du collier et de la perruque à l'arrière du cou d'Ahmose Houmay sur la paroi sud de la salle longue de TT 29, en lumière diffuse et en lumière rasante.



Pl. 20 : Détail du torse de Moutnéfêret sur la paroi sud de la salle longue de TT 29, en lumière diffuse et en lumière rasante.



Pl. 21 : Détail du collier de Sennéfer et Sénetnay sur la paroi sud de la salle longue de TT 29, en lumière diffuse et en lumière rasante.



Pl. 22 : Nœuds khékérou sur la paroi sud et sur la paroi nord de la salle longue de TT 29.

La nécropole thébaine attire archéologues et amateurs à Louxor depuis deux siècles. Les recherches scientifiques sur ce magnifique ensemble de tombes peintes du 2^{ème} millénaire n'en sont toutefois qu'à leurs débuts.

Il en va ainsi de l'étude de l'architecture des chapelles funéraires et de leur programme décoratif, ou encore de la « grammaire » de l'image, que Roland Tefnin qualifiait plus volontiers de « poésie » de l'image .

Les occupations récentes de la nécropole, comme celle de l'époque copte, où des ermites peuplaient la montagne thébaine, ou celle de l'époque moderne, n'ont même jamais reçu l'attention qu'elles méritent.

« Thèbes aux 101 Portes » constitue un état de la question, une espèce « d'arrêt sur images », abordant par ailleurs la conservation et la restauration, devant préserver ce patrimoine pour les générations futures.

Les auteurs puisent largement dans la riche documentation, en grande partie inédite, provenant des tombes d'Amenemopé (TT 29) et de Sennefer (TT 96). Leur exploration a offert à Roland Tefnin (1945–2006) une dernière jeunesse.

ISBN: 978-2-503-53394-0



9 782503 533940