

MONUMENTA AEGYPTIACA VII

Série *IMAGO* n° 1

---

LA PEINTURE ÉGYPTIENNE  
ANCIENNE

UN MONDE DE SIGNES À PRÉSERVER

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL DE BRUXELLES,  
AVRIL 1994

édités par

Roland Tefnin



---

BRUXELLES  
FONDATION ÉGYPTOLOGIQUE REINE ÉLISABETH  
1997

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements . . . . .	V
-------------------------	---

### PREMIÈRE PARTIE: L'ANALYSE DES IMAGES, APPROCHES DIVERSES

Roland TEFNIN, Réflexions liminaires sur la peinture égyptienne, sa nature, son histoire, son déchiffrement et son avenir . . . . .	3
Dietrich WILDUNG, Écrire sans écriture. Réflexions sur l'image dans l'art égyptien	11
Alessandro ROCCATI, Registri di espressione nella pittura tebana del Nuovo Regno	17
Arpag MEKHITARIAN, La tombe de Nebamon et Ipouky (TT 181) . . . . .	21
Lise MANNICHE, Reflections on the banquet scene . . . . .	29
Helen and Nigel STRUDWICK, The House of Amenmose in Theban Tomb 254 .	37
Dimitri LABOURY, Une relecture de la tombe de Nakht . . . . .	49

### DEUXIÈME PARTIE: RESTAURATIONS RÉELLES, RESTAURATIONS VIRTUELLES

Daniel LE FUR, Conservation des fragments peints des catacombes osiriennes de Karnak . . . . .	85
Eduardo PORTA, Restauration des tombes de Néfertari et de Toutankhamon . .	97
Jean-Luc BOVOT, La reconstitution de la tombe de Sennefer . . . . .	105
Christian E. LOEBEN, Thebanische Tempelmalerei: Spuren religiöser Ikonographie	111
Robert BOUGRAIN-DUBOURG, Les tombes de la Vallée des Reines: propositions concernant leur restauration . . . . .	121
Françoise et Jean-Pierre SARRET, Serge et Dominique BRIEZ, La création de nouvelles images du patrimoine et leur diffusion au public. Archéosynthèse® de la «tombe aux vignes», tombeau de Sennefer . . . . .	143

### TROISIÈME PARTIE: PERSPECTIVES INFORMATIQUES

Jean-Luc BOVOT, Aperçu des nouvelles techniques de l'imagerie numérique . .	153
Jean-Marie MELLERY, Plaidoyer pour l'image numérique . . . . .	161
Liste des planches . . . . .	173

UNE RELECTURE DE LA TOMBE DE NAKHT  
(TT52, CHEIKH 'ABD EL-GOURNA)\*

À Arpag Mekhitarian,  
savant amoureux des tombes thébaines, à qui je dois,  
en grande partie, ma vocation égyptologique.

La tombe 52 de la nécropole thébaine<sup>1</sup> est la demeure d'éternité d'un certain Nakht, scribe et prêtre horologue d'Amon. Notre documentation relative à ce personnage se résume à sa tombe (fig. 1)<sup>2</sup>. Cet hypogée est de modestes dimensions et sa structure est typique de la XVIII<sup>e</sup> dynastie: une cour à ciel ouvert précède la porte qui donne accès à un vestibule, «la (salle) large», puis à une pièce plus profonde, dans le sol de laquelle a été creusé le caveau funéraire. Le mur du fond de la seconde salle est percé d'une niche qui abritait une statue stéléphore du défunt, aujourd'hui perdue<sup>3</sup>; Nakht y était figuré à genoux, présentant devant lui un hymne au soleil levant, en direction de la porte d'entrée où point chaque matin l'astre du jour. La tombe s'enfonce dans la montagne thébaine vers le Nord-Nord-Ouest, mais la salle large est légèrement désaxée, suivant davantage l'orientation Est-Ouest (fig. 1). Seule cette dernière pièce est décorée, et le style des peintures qui en ornent les murs a permis de dater l'ensemble de la fin du règne de Thoutmosis IV, ou du début du règne de son fils et successeur, Amenhotep III<sup>4</sup>. Pénétrons à présent dans ce charmant écrin de couleurs<sup>5</sup>.

\* C'est un plaisir pour moi de remercier ici messieurs les Professeurs M. Malaise et R. Tefnin, qui ont bien voulu relire le manuscrit de cet article et me prodiguer leurs judicieux conseils pour l'améliorer. Les abréviations utilisés sont celles du *LÄ VII* (1992), sauf exceptions mentionnées dans les notes en bas de page.

<sup>1</sup> Sur cette tombe, on verra DAVIES, *Nakht*; PM I, 1, p. 99-102; A. MEKHITARIAN, *La peinture égyptienne* (Genève, 1978), p. 69-72, abrégé ci-après MEKHITARIAN, *Peinture*; D. WILDUNG, *Ägyptische Malerei. Das Grab des Nacht* (Munich - Zurich, 1978), abrégé ci-après WILDUNG, *Nacht*; A. G. SHEDID, M. SEIDEL, *Das Grab des Nacht* (Mayence, 1991), abrégé ci-après SHEDID-SEIDEL, *Nacht*; S. HODEL-HOENES, *Leben und Tod im Alten Ägypten. Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches* (Wiesbaden, 1991), p. 35-47, abrégé ci-après HODEL-HOENES, *Leben und Tod*.

<sup>2</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, fig. 5, p. 37.

<sup>3</sup> Sur cette statue, DAVIES, *Nakht*, p. 36-9, fig. 6 & pl. 28; PM I, 1, p. 102; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 19, fig. 7-8.

<sup>4</sup> Nadine CHERPION, 'Quelques jalons pour une histoire de la peinture thébaine', *BSFE* 110 (1987), p. 41.

<sup>5</sup> Puisqu'il est impossible de reproduire ici l'ensemble du décor de la tombe en couleurs, le lecteur voudra bien se reporter aux illustrations mentionnées dans les notes.

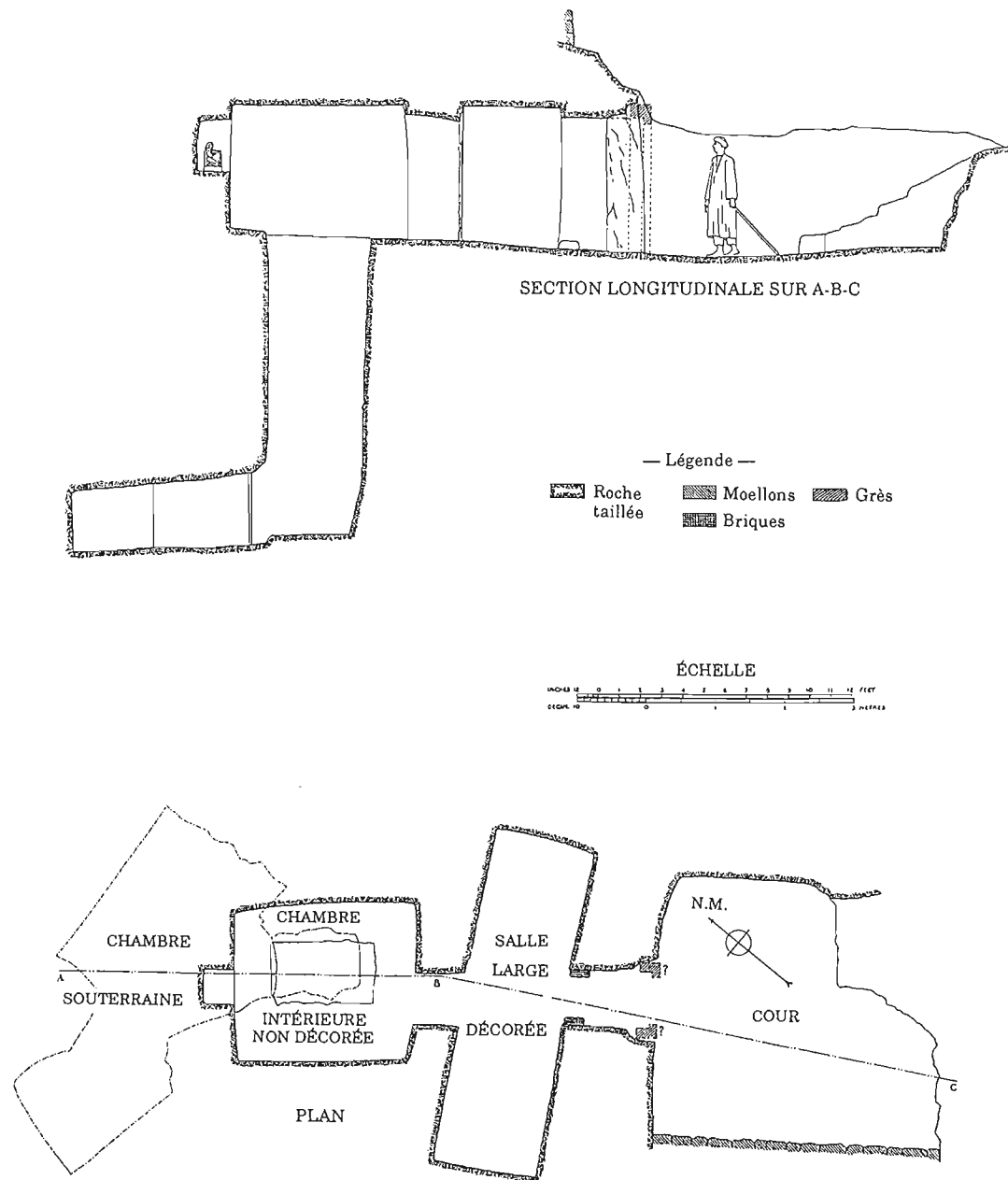


Fig. 1. Coupe et plan de la tombe de Nakht (TT52).

La porte d'entrée divise la paroi adossée à la façade en deux surfaces inégales (fig. 2)<sup>6</sup>. Cependant, le peintre de Nakht<sup>7</sup> en a structuré le décor de la même manière: un registre unique se déroule sur toute la largeur du mur et repose sur un soubassement historié, bien que ce bandeau de mise en place de l'image n'ait jamais été réalisé du côté gauche (Sud-Est). Le registre est lui-même scindé en deux moitiés: l'une, la plus proche de la porte, avec une scène unique, occupant toute la hauteur disponible; l'autre avec des personnages plus petits, répartis en trois sous-registres. Mais l'unité des deux parties est signifiée par leur appartenance à un même registre, tout comme celle de l'ensemble du décor de chaque paroi est assuré par sa structure d'encadrement, surmontée de noeuds *khékérou*.

La scène principale sur chacun des deux murs représente Nakht suivi de son épouse, «la place de son coeur, la chanteuse d'Amon, Taouy», en train de répandre le contenu d'un vase sur un monceau d'offrandes: «offrir toute chose bonne et pure (pain, bière, boeuf, volaille), des taureaux à longues et à courtes cornes, ce qui est créé sur les autels, [à Amon<sup>8</sup>, à] Rê-Harakhty, à Osiris le grand dieu, à Hathor qui préside à la nécropole, et à Anubis sur sa butte», dit l'inscription qui accompagne la scène de droite, tandis qu'à gauche, on lit «mettre de la myrrhe et de l'encens sur [la flamme pour Amon, Rê-Harakhty, Osiris le grand dieu], Hathor qui préside à Thèbes et Anubis sur sa butte». Deux actions complémentaires de l'offrande faite par les défunts sont donc différenciées dans l'inscription alors qu'elles sont exprimées par le même geste dans les deux scènes, ce qui nous montre déjà qu'une même image — à peine modifiée — peut être investie de différentes significations. La composition est à nouveau clairement bipartite.

<sup>6</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 12-18 (que l'on comparera avec la photographie *in situ*, mais de côté, de SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 16, fig. 6); photos couleurs dans SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 34-5, 76-7; A. LHOTE, *Les chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne* (Paris, 1954), fig. 12, p. 37 (détail de l'offrande de la scène du mur sud-ouest), abrégé ci-après LHOTE, *Peinture*.

<sup>7</sup> Je désigne par cette expression l'artiste en chef, le maître d'atelier qui dirigea l'équipe de décorateurs de cet hypogée; sur les conditions de travail en équipe des peintres des tombes thébaines, on verra M. MEGALLY, 'À propos de l'organisation administrative des ouvriers à la XVIII<sup>e</sup> dynastie', *StudAeg I*, p. 297-311; Arielle P. KOZLOFF, 'A Study of the Painters of the Tomb of Menna, N<sup>o</sup>. 69', in *Acts 1st ICE*, p. 395-402; l'organisation du travail était la même sous l'Ancien Empire (L.G. LEEUWENBURG, 'Un groupe de sculpteurs égyptiens à Leiden', *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te 's-Gravenhage* 39 (1964), p. 50-4) et à l'époque ramesside (Dominique VALBELLE, «*Les ouvriers de la Tombe*». *Deir el-Medineh à l'époque ramesside* (Le Caire, 1985), p. 99-103).

<sup>8</sup> Le nom d'Amon a été martelé sous le règne d'Akhénaton, parfois avec un certain débordement sur le reste de l'inscription.

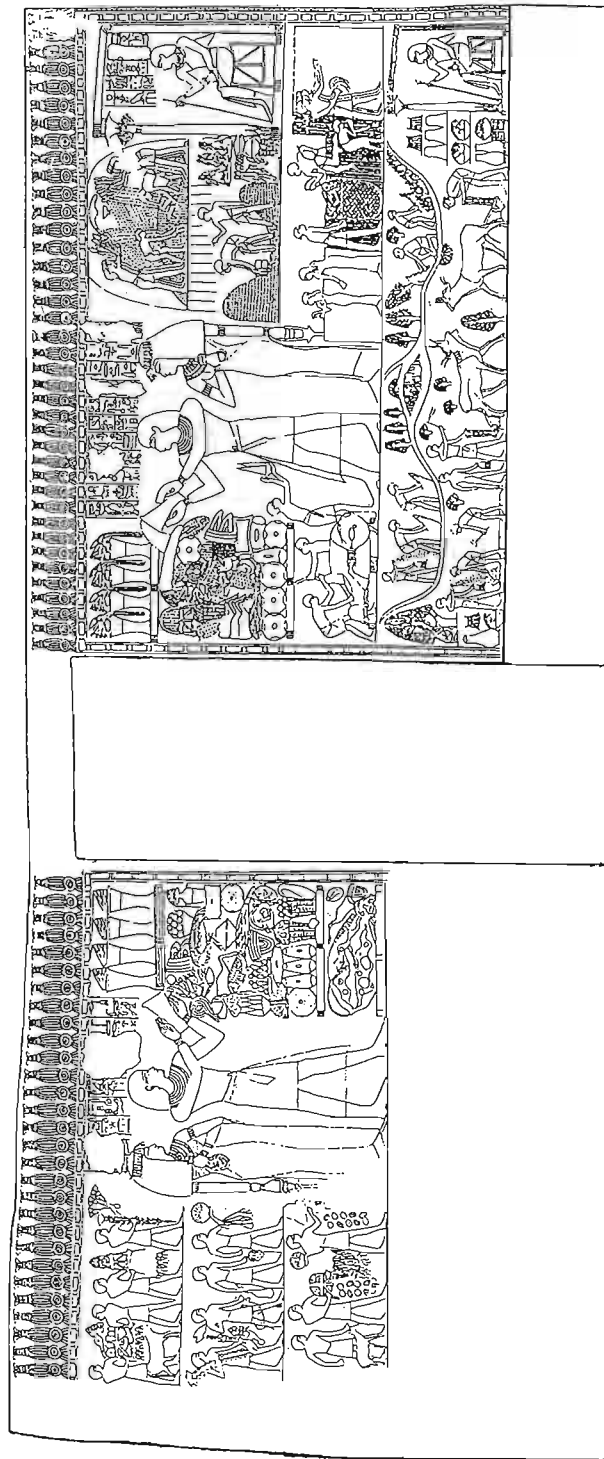


Fig. 2. Décor du mur sud.

On retrouve fréquemment ce type de représentations sur les parois qui jouxtent la porte d'entrée d'une tombe<sup>9</sup>, ce qui montre qu'il s'agit d'un lieu commun, d'un *topos* iconographique du décor de l'hypogée thébain de la XVIII<sup>e</sup> dynastie. Différents indices, comme le titre de la scène, le geste du défunt, le collier *ménat* et le sistre hathorique aux mains de l'épouse, ou les offrandes, dénotent la signification rituelle de l'acte représenté. Bien que différentes divinités — d'empire ou à prérogatives funéraires — soient explicitement mentionnées à titre de bénéficiaire de ce rite, l'orientation de toutes les scènes de ce type, en direction de la porte d'entrée de la tombe, là où l'astre du jour apparaît tous les matins, semble bien désigner le soleil comme destinataire privilégié de l'offrande. J. Assmann a d'ailleurs démontré que la plupart des hymnes solaires inscrits dans les tombes thébaines et dédiés au soleil levant se situent sur cette paroi adossée à la façade<sup>10</sup>, à moins qu'ils ne soient, comme dans la tombe de Nakht, gravés sur une stèle devant une statue du défunt, qui elle aussi est dirigée vers la porte d'entrée. Le dieu bénéficiaire du rite n'est donc pas figuré ici, contrairement à l'usage<sup>11</sup>, puisqu'il apparaît chaque matin dans l'encadrement de la porte, entre les deux scènes d'offrande, par sa manifestation naturelle la plus tangible, l'astre solaire lui-même. L'orientation de l'image et son emplacement en déterminent donc le sens<sup>12</sup>.

À côté et en-dessous de la scène d'offrande de la paroi de droite se trouvent des représentations d'activités agricoles. À nouveau, cette association thématique n'est pas rare dans la nécropole thébaine, et on la retrouve notamment dans la tombe de Djéserkaraséneb<sup>13</sup>, un contemporain de Nakht. Mais si, chez Djéserkaraséneb, l'artiste a réparti les deux thèmes sur deux murs contigus — la relation entre les scènes étant exprimée par le rapport architectural entre les deux surfaces peintes — le peintre de Nakht les a combinés sur une seule et même paroi. De l'autre côté de la porte, sur le mur sud-est, ce sont également les produits des champs et de la nature en général qui sont évoqués derrière le couple officiant, mais cette fois à un autre stade de production, non plus en cours de réalisation, mais finis, prêts à la consommation, et présentés par des porteurs d'offrandes.

<sup>9</sup> On verra la liste proposée dans PM I, 1, p. 470 (28[a-b]).

<sup>10</sup> J. ASSMANN, *Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern* (Mayence, 1983), p. XIII-XVIII (*Theben*, 1).

<sup>11</sup> R. TEFNIN, 'Discours et iconicité dans l'art égyptien', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), p. 13-4 [republié dans *GM* 79 (1984), p. 55-71].

<sup>12</sup> C'est une des conclusions essentielles de l'étude de la 'grammaire' décorative des temples égyptiens, cf. Ph. DERCHAIN, 'Un manuel de géographie liturgique à Edfou', *CdE* 73 (1962), p. 31-65; Id., 'Réflexions sur la décoration des pylônes', *BSFE* 46 (1966), p. 17-24; sur l'étude de la grammaire du temple, on verra encore Françoise LABRIQUE, *Stylistique et Théologie à Edfou* (Louvain, 1992), p. 1-9 (*OLA*, 51).

<sup>13</sup> TT 38, PM I, 1, p. 69.

Les scènes champêtres du mur sud-ouest sont réparties sur quatre niveaux séparés par une ligne de sol. On découvre, de bas en haut<sup>14</sup>, des laboureurs qui manient charrettes et houes, des bûcherons et des semeurs, puis des moissonneurs, des cueilleuses de lin et des fonctionnaires mesurant et récoltant les céréales, et, enfin, des vanneurs. La série d'images décrit donc la succession réelle des opérations effectuées dans les champs, depuis la préparation de la terre et les semailles, jusqu'au traitement et à l'enregistrement des productions, en passant par leur récolte. L'oeil suit cet enchaînement, depuis la ligne de sol où apparaissent des bovidés jusqu'à la scène principale, traitée en plus grandes proportions et naturellement placée au-dessus: la scène d'offrande, qui évoque le contact entre les humains et les dieux, et notamment le dieu céleste par excellence, le soleil.

L'élément essentiel de la composition des scènes de champs est la double effigie de Nakht assis sous un dais: il est représenté en taille dite héroïque; il s'oppose, par son attitude et par sa place dans l'image, au reste de la figuration; et c'est son action qui est décrite par la légende du tableau: «s'asseoir sous le dais et regarder ses champs». Toute la composition lui est donc subordonnée. Il est le sujet regardant, auquel on présente un objet regardé. Comme Roland Tefnin l'a bien montré, cette structure sémiotique est le fondement de la représentation funéraire égyptienne, depuis l'Ancien Empire<sup>15</sup>. Les exemples sont innombrables. Le sujet regardant reste toujours à peu près immuable, tandis que l'objet regardé est susceptible d'infinies variations, et c'est précisément là que l'artiste semble pouvoir intervenir en tant que tel.

Au bandeau de soubassement, nous trouvons une scène de charruage offerte en spectacle à Nakht (fig. 3)<sup>16</sup>. Les deux laboureurs dirigent leur attelage l'un vers l'autre, si bien que la composition est symétrique. Mais cette symétrie n'est qu'apparente ou partielle, car les deux membres mis en parallèle ne se correspondent pas rigoureusement. On pourrait désigner ce phénomène par l'expression 'symétrie égyptienne', car une telle confrontation de concepts différents mais globalement synonymes ou complémentaires est très fréquente dans les arts plastiques, l'architecture, la religion, la littérature et la langue pharaoniques<sup>17</sup>. Décrire les choses à travers plusieurs aspects dif-

<sup>14</sup> HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 37, propose le même sens de lecture.

<sup>15</sup> TEFNIN, *op.cit.*, p. 10-13.

<sup>16</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 18; photos couleurs dans WILDUNG, *Nacht*, pl. 7 (seule la partie droite de l'image est reproduite); SHEDID-SEIDEL, *nacht*, p. 34-5, 41 (*Idem*).

<sup>17</sup> À ce sujet: E. HORNUNG, 'Zur Symmetrie in Kunst und Denken der Ägypter', in *Ägypten. Dauer und Wandel* (Mayence, 1985), p. 71-7; Sylvia SCHOSKE, 'Symmetrophobia. Symmetrie und Asymmetrie in der altägyptischen Kunst', in *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, 1 (Darmstadt, 1986), p. 151-6; HORNUNG, *Idea into Image. Essays on Ancient Egyptian Thought* (New York, 1992), p. 76 sq.

férents et donc complémentaires permet de mieux les concevoir et de mieux les dire. Cette constante mentale, ce schème cognitif, n'est évidemment pas sans évoquer ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'«aspective»<sup>18</sup>. Dans le cas présent, la 'symétrie égyptienne' oppose deux façons d'exprimer le labour à la charrue: à gauche, l'action est *signifiée* par un personnage coiffé d'une belle perruque et adoptant une pose noble, dans la plus pure tradition de l'art égyptien; par contre, de l'autre côté, la même activité est *représentée* par un homme atteint de calvitie et courbé sous le poids de l'effort. Par ce jeu de contraste, le peintre évoque la même idée de deux manières différentes, l'une codifiée, l'autre plus «réaliste», et montre ainsi qu'il est parfaitement conscient des conventions, de la part d'arbitraire de l'art égyptien, et qu'il sait en jouer et s'en écarter pour créer des effets nouveaux.

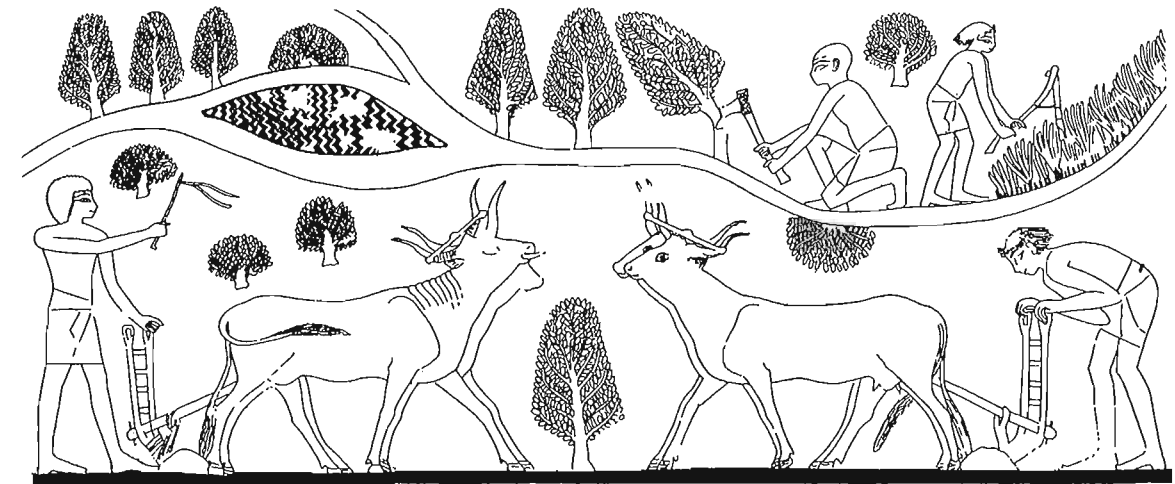


Fig. 3. Scène de charruage du bandeau de soubassement de la paroi sud-ouest.

Derrière ces deux agriculteurs, apparaît un paysage organisé autour d'une ligne de sol ondulée; celle-ci représente les *ouadis* encore gorgés d'eau, lorsque le Nil en décrue vient de se retirer des terres. La souplesse de la ligne s'écarte du schéma de composition quadrangulaire hérité de l'Ancien Empire. La vision que l'artiste propose ici est essentiellement cartographique, avec les rabattements d'usage, nécessaires à la présentation de profil des agriculteurs, des bovidés et des végétaux, ainsi parfaitement

<sup>18</sup> Emma BRUNNER-TRAUT, *Aspekte*, in *LÄ I* (1975), col. 474-488; Id., *Aspective*, in H. SCHÄFER (trad. de l'all. par J. BAINES), *Principles of Egyptian Art* (Oxford, 1974), p. 421-446.

identifiables<sup>19</sup>. Les proportions et les poses des personnages sont en parfaite harmonie avec la ligne ondulée du marigot, et la découpe de l'espace qu'elle implique dans le registre. Une scène tout à fait analogue a été sculptée dans la tombe de Khaemhat<sup>20</sup>; on y retrouve les hommes binant le sol avec leur houe, les semeurs et même le personnage qui boit à l'outre suspendue dans un arbre. Ce détail apparemment anecdotique est très vivant dans l'hypogée de Nakht (Pl. I, 1)<sup>21</sup>. Le traitement pictural du feuillage témoigne d'une émancipation progressive du contour colorié<sup>22</sup> vers un véritable tachisme. Arpag Mékhitarian a fait remarquer que la forme de l'arbre «est empruntée aux hiéroglyphes, où le signe exprime notamment la bonté. Peut-être, à l'origine, est-ce l'ombre bienfaisante de l'arbre, dans un pays où darde sans cesse le soleil, qui a fait naître cette association d'idées dans l'esprit de l'Égyptien»<sup>23</sup>. Dans cette même perspective, cette réalité quotidienne a engendré une image mythologique, celle du roi allaité par une déesse sycomore, symbole d'une nouvelle naissance<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Sur ce procédé de représentation, combinant la vue en plan et celle en élévation, cf. A. BADAWY, *Le dessin architectural chez les anciens Égyptiens* (Le Caire, 1948). Pour des raisons évidentes de cohérence de l'image, le rabattement des personnages, éléments essentiels de la figuration, se fait dans le même plan, alors que les plantes, composantes du décor, peuvent être redressées aussi bien vers le haut que vers la bas (cf. le buisson sous le bûcheron).

<sup>20</sup> TT 57 (règne d'Amenhotep III), PM I, 1, p. 116 (13). Nous verrons plus loin que d'autres détails de la tombe de Nakht se retrouvent dans celle de Khaemhat, avec une précision qui autorise l'hypothèse d'une véritable copie, ou de l'utilisation des mêmes cahiers de modèles; sur l'existence de cahiers de modèles, cf. Shelley WACHSMANN, *Aegeans in the Theban Tombs* (Louvain, 1987), p. 12-26 (*Orientalia Lovaniensia Analecta*, 20); D. LABOURY, 'Réflexions sur les vases métalliques des tributaires Keftiou', *Aegaeum* 6 (1990), p. 93-115.

<sup>21</sup> D'après MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 78; autre photo couleurs dans SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 40.

<sup>22</sup> Rappelons que les Égyptiens eux-mêmes appelaient leurs peintres «scribes des contours», *Wb* III, 480, 11.

<sup>23</sup> MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 72.

<sup>24</sup> Par exemple MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 38 (VdR 34, Thoutmosis III); sur la symbolique de l'allaitement, J. LECLANT, 'Le rôle du lait et de l'allaitement d'après les textes des Pyramides', *JNES* 10 (1951), p. 123-127; Id., 'Le rôle de l'allaitement dans le cérémonial pharaonique du couronnement', in *Akten des XXIV. Internationalen Orientalisten-Kongresses* (Wiesbaden, 1959), p. 69-71; Id., Idem, in *Proceedings of IXth International Congress for History of Religions, Tokyo and Kyoto 1958* (Tokyo, Maruzen, 1960), p. 135-145; Id., 'Sur un contrepoint de Ménat au nom de Taharqa. Allaitement et «apparition» royale', in *Mél. Mar.*, p. 251-284; W. VYČIHL, 'L'allaitement divin du Pharaon expliqué par une coutume africaine', *Genève - Afrique / Geneva - Africa, Acta Africana* 5 (1966), p. 261-265; Nathalie BLOCH, 'La maternité en Égypte et sa postérité', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 14 (1992), p. 144. Il n'est pas impossible qu'en retour, cette icône connote symboliquement et religieusement la figuration 'profane', d'autant que dans le cas présent la composition de notre registre met en relation, d'un côté, le petit personnage qui boit à l'outre de l'arbre et, en face, la représentation de Nakht assis à l'ombre de son dais (fig. 2).

On notera d'autre part que dans les temples, le bandeau de soubassement des images principales présente habituellement une thématique combinant les concepts d'abondance et d'étendue géographique, dans le contexte de l'offrande<sup>25</sup>; l'analogie avec ce que nous trouvons dans la tombe de Nakht paraît évidente.

Trois scènes de récolte dans les champs occupent le sous-registre juste au-dessus<sup>26</sup>. Trois<sup>27</sup> moissonneurs, faucille à la main, s'avancent dans les hauts blés afin de les couper. Leur progression vers la droite est suggérée par leur orientation et par leur bras tendu vers un espace demeuré vide. La ligne verticale dessinée par les longues tiges des céréales sépare cette scène de la suivante, où deux ouvriers s'efforcent de refermer une grande hotte excessivement remplie, montrant l'abondance des récoltes sur les terres de Nakht (fig. 4)<sup>28</sup>. La composition de cette image est bien équilibrée, fondée sur des lignes droites, horizontales, obliques et verticales; le canevas géométrique est assoupli par le fond semi-circulaire du grand panier et surtout par la vitalité du personnage qui saute sur un bâton pour tasser les épis. L'attitude de cet homme, saisi en plein mouvement, représente son action alors que l'effort de son compagnon est signifié par une pose conventionnelle, les bras et les épaules rabattus vers l'avant en signe d'activité vigoureuse<sup>29</sup>. Une fois de plus, le peintre a confronté deux images qui expriment une même action — l'effort que nécessite la fermeture du sac — l'une par la *représentation* et l'autre par la *signification*. Cette charmante scène apparaît à nouveau sur les reliefs de la tombe de Khaemhat, où l'on retrouve même la petite glaneuse penchée sous les jambes du sauteur<sup>30</sup>. Plus loin, deux jeunes filles cueillent du lin. Le fond végétal de la scène change brusquement de couleur, passant du jaune paille au vert, ce qui autonomise le tableau au sein du registre. Il fait également ressortir l'éclatante blancheur des robes des deux demoiselles dont le contour disparaît au contact du lin, accentuant le contraste chromatique<sup>31</sup>. La comparaison de la seconde cueilleuse avec, par exemple, la chanteuse en chef de la tombe de Minnakht, plus ancienne de seulement quelques décennies, révèle

<sup>25</sup> J. BAINES, *Fecundity Figures. Egyptian Personifications and the Iconology of a Genre* (Warminster, 1985), p. 345-7.

<sup>26</sup> Photos couleurs dans MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 73 (hommes fermant la nasse), 75 (cueilleuse de lin); WILDUNG, *Nacht*, pl. 8 (champs de céréales), 9 (cueilleuses de lin); SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 35, 39 (hommes fermant la nasse).

<sup>27</sup> Trois, signe du pluriel, cf. WILDUNG, *Nacht*, *passim*.

<sup>28</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 18.

<sup>29</sup> On comparera ce geste avec celui des personnages des signes hiéroglyphiques suivants: l'homme qui frappe avec un bâton (GARDINER, *EG*, p. 444 [A 24]), celui qui actionne un mortier (p. 446 [A 34]), celui qui construit un édifice (p. 446 [A 35]) et celui qui brasse de la bière (p. 446 [A 36]).

<sup>30</sup> PM I, 1, p. 116 (13).

<sup>31</sup> Cf. MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 75; WILDUNG, *Nacht*, pl. 9; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, frontispice.

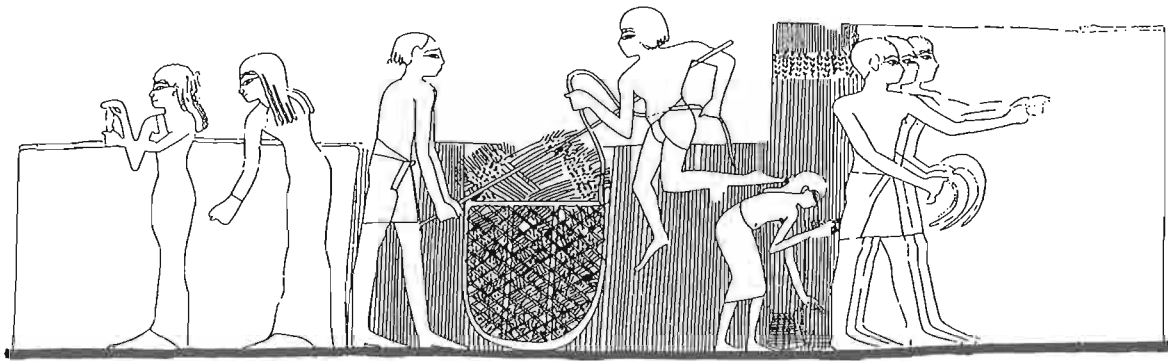


Fig. 4. Scènes de récolte de la paroi sud-ouest.

la modernité du peintre de Nakht (Pl. I, 2-3)<sup>32</sup>: les contours dessinés par celui-ci deviennent eux-mêmes peinture, jouant de pleins et de déliés, la couleur n'est plus disposée en grands aplats uniformes mais, diluée et exempte de cerne par endroits, elle permet de créer divers effets de volume et de transparence, et le fait qu'un des deux bras de la jeune fille soit caché par l'autre témoigne d'une plus grande émancipation vis-à-vis de ce que l'on est souvent tenté d'appeler les conventions du dessin égyptien.

Aux deux registres supérieurs, on empaquette le grain et on le vanne devant Nakht<sup>33</sup>. La scène de vannage est à nouveau construite selon le principe de la 'symétrie égyptienne', mais celle-ci semble cette fois ne poursuivre qu'un but esthétique, rompant la monotonie inhérente à toute symétrie absolue. La composition repose entièrement sur la ligne courbe: le fond de grisaille, les vanneurs debout, leurs compagnons qui se penchent et les céréales retombées à terre décrivent autant d'arcs de cercle emboîtés les uns dans les autres, dont la clé de voûte est un objet aviforme, grisâtre, surmontant une coupe<sup>34</sup>. L'attitude des fonctionnaires qui mesurent et récoltent le blé est plus rigide, mais les sinuosités et la différence de hauteur des deux tas de grains devant et derrière eux assouplissent et dynamisent l'image. On notera que les pieds de ces trois personnages sont dissimulés, enfouis dans l'amoncellement de grains, ce qui situe ces hommes de façon réaliste dans l'espace, au sein du tas de céréales, tandis que les vanneurs du tableau au-dessus sont figurés sur un plan simplement superposé à celui du fond, un autre tas de blé, dans lequel ils sont pourtant censés avoir aussi mis les pieds.

<sup>32</sup> D'après MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 45 et 75.

<sup>33</sup> Photos couleurs dans SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 35, 37 (vannage), 38 (empaquetage); HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 40, fig. 7 (partie supérieure de la scène de vannage).

<sup>34</sup> La nature de cet objet est incertaine. DAVIES, *Nakht*, p. 63-6, a proposé d'y voir une idole agricole, figuration de la déesse Rénénoutet.

La paroi de la tombe de Nakht qui se trouve du côté de l'Occident, le lieu de séjour des morts, est tout naturellement décorée d'une stèle funéraire par laquelle les trépassés peuvent se manifester depuis l'au-delà (fig. 5)<sup>35</sup>. Mais la stèle de Nakht est peinte et non sculptée. Elle est du type fausse-porte à corniche à gorge, et ses couleurs — du rose moucheté de rouge, de gris et de blanc — imitent très clairement le granit rose du Sud de l'Égypte. Au centre des encadrements d'inscriptions successifs, un tableau représente le couple de défunts assis devant une table d'offrande. Cette parfaite copie en deux dimensions fait sans aucun doute office de véritable stèle funéraire, l'image ayant, aux yeux de l'Égyptien antique, la capacité de susciter l'existence de ce qu'elle représente.

De chaque côté de ce succédané de stèle, ont été dessinés trois registres où prennent place six personnages agenouillés dont le geste des bras, par analogie au système hiéroglyphique, signifie l'offrande<sup>36</sup>. Mais si leur attitude est commune, les présents qu'ils apportent varient, bien que les deux hommes qui se trouvent sur un même registre tiennent toujours quelques objets identiques: trois tiges de papyrus et des grappes de raisin au premier registre; deux bols évasés au deuxième registre; et une natte d'où pend un bouquet de fleurs au troisième registre. À ces passerelles iconographiques, à ces corrélations de signifiants, signes de complémentarité, correspondent, sur le plan des signifiés, des rapports entre les offrandes présentées. Au registre supérieur, le pain, le raisin et les oignons<sup>37</sup>, regroupés sous l'appellation d'«offrande divine» (à gauche), constituent avec la bière (à droite) la base du repas de l'Égyptien, et donc la nourriture quotidienne de ses dieux. En-dessous, l'eau (à gauche) et le vin (à droite) sont deux liquides fréquemment associés dans le rituel, ayant tous deux un pouvoir créateur et vivificateur<sup>38</sup>;

<sup>35</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 8; photos couleurs dans MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 18; WILDUNG, *Nacht*, pl. 1; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 42-4; cette situation de la scène est tout à fait habituelle, comme le notait déjà DAVIES, *Nakht*, p. 30-1; sur ces 'monuments' dans les tombes thébaines, on se reportera à l'étude fondamentale d'HERMANN, *Stelen*, et à celle de Cl. TRAUNECKER, 'La Stèle Fausse-Porte du Vice-Chancelier Aménophis', *Karnak 6* (1980), p. 197-208, sur leurs modèles, les véritables stèles fausses-portes en granit.

<sup>36</sup> R. TEFNIN, 'Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne', *CdE* 54 (1979), p. 235; photos couleurs dans WILDUNG, *Nacht*, pl. 2; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 42-3; HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 41, fig. 8.

<sup>37</sup> Les oignons avaient aux yeux des anciens Égyptiens de nombreuses vertus qui peuvent intervenir dans le contexte funéraire, cf. Catherine GRAINDORGE, 'Les oignons de Sokar', *RdE* 43 (1992), p. 87-105; pour celles du raisin, on se reportera aux références sur le vin à la note suivante.

<sup>38</sup> Sur l'offrande du vin, cf. MU-CHOU POO, *Wine and Wine Offering in the Religion of Ancient Egypt*, Londres et New York, 1995; Christine MEYER, *Wein*, in *LÄ VI* (1986), coll. 1174-1177; POO, *Weinopfer*, in *LÄ VI* (1986), coll. 1186-1190. Comme R. Tefnin me l'a fait remarquer, l'eau est évoquée à gauche, du côté du Nil, comme si elle en provenait, tandis que le vin se trouve du côté droit, vers le fond de la tombe et la montagne thébaine, où règnent Osiris et Hathor, auxquels le vin est étroitement associé.

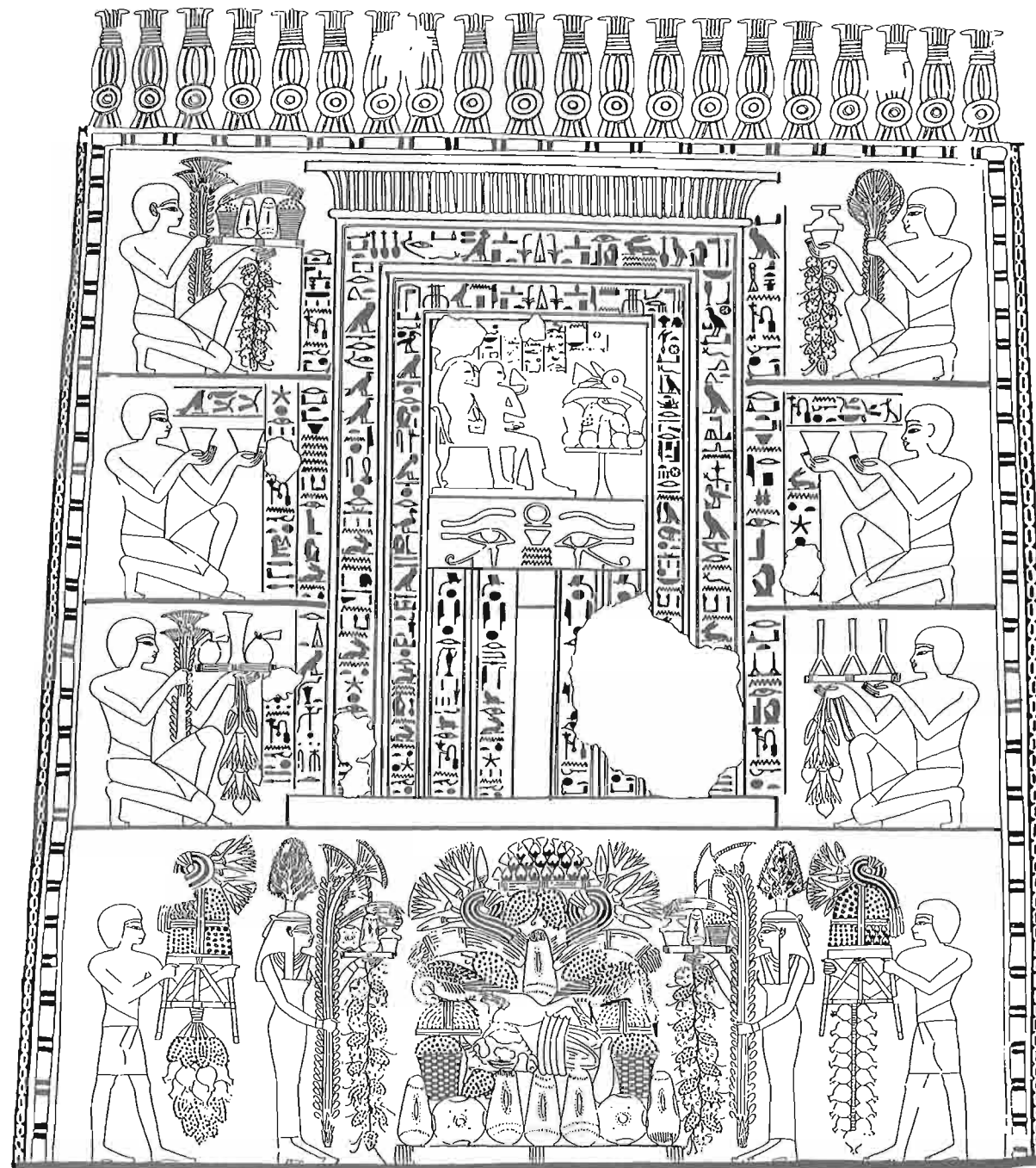


Fig. 5. Décor de la paroi ouest.

on notera que, comme sur la double paroi d'entrée, ces offrandes sont différenciées par l'inscription, mais représentées par une même image, qui se révèle donc potentiellement polysémique<sup>39</sup>. Enfin, au registre du bas, l'onguent *médjet*, les fards vert et noirs<sup>40</sup> (à gauche) et les vêtements<sup>41</sup> (à droite) sont souvent présentés ensemble à la divinité et gratifient celle-ci de leurs vertus régénératrices. Les offrandes assimilent le défunt à un dieu, comme le confirment les inscriptions de la stèle qui mentionnent l'«Osiris-Nakht». Par ailleurs, le discours des offrants du second registre identifie la pureté de Nakht à celles de Horus et de Seth, les deux protagonistes du mythe osirien, qui sont réconciliés lorsque Osiris reçoit la justification du tribunal divin et qu'il renaît en qualité de patron des morts et roi de l'au-delà. Nakht s'assimile donc à Osiris, mais pas dans n'importe quel épisode mythologique puisque, réunissant en lui Horus et Seth, il devient Osiris victorieux et justifié, et non le dieu assassiné et démembré du début du mythe. Cet ensemble décoratif a donc une profonde signification religieuse et poursuit un but fonctionnel: il assure, par la magie de l'image et de l'écriture hiéroglyphique, un au-delà bien heureux au défunt. D'autre part, il nécessite manifestement une 'lecture', une compréhension globale, que le peintre a savamment suggérée par des moyens iconographiques, en créant des analogies formelles entre les différentes parties constitutives.

Comme sur la paroi précédente, nous trouvons en-dessous un soubassement décoré<sup>42</sup>, qui, par son contenu, doit également être relié à la figuration principale<sup>43</sup>. La composition est à nouveau réglée par la 'symétrie égyptienne'. Les deux déesses

<sup>39</sup> En fait, le geste du bras semi plié présentant un petit vase, - généralement globulaire, - est le signe hiéroglyphique et iconographique de l'offrande, qui peut, ou non, être précisé par une inscription adventice, comme l'a bien montré TEFNIN, *op. cit.*

<sup>40</sup> Sur l'offrande de l'onguent *médjet*, cf. Eva STROOT-KIRALY, *Les offrandes avec l'onguent médjet, l'aiguille nmst et le pain blanc. Essai d'interprétation d'après la décoration des temples égyptiens* (mémoire de licence présenté à l'Université de Genève en octobre 1987), p. 3-14, 30-39, 55-68; Sylvie CAUVILLE, *Essai sur la théologie du temple d'Horus à Edfou* (Le Caire, 1987), p. 114-128 (*BdE*, 102); sur celle des fards vert et noir, Zeinab el-KORDY, 'L'offrande des fards dans les temples ptolémaïques', *ASAE* 68 (1982), p. 195-222.

<sup>41</sup> L'objet apporté par le personnage est le signe hiéroglyphique qui sert à écrire le mot «vêtement», utilisé dans la légende de la scène, juste devant; sur ce signe et son interprétation iconographique, cf. Agnes RAMMANT-PEETERS, 'A New Interpretation of the Hieroglyph Gardiner S 27', *OLP* 4 (1973), p. 71-5. Cette interpénétration de l'image et du hiéroglyphe - lui-même image - est très révélatrice de la nature sémiotique de l'art égyptien, comme l'a souligné R. TEFNIN, 'Discours et iconicité dans l'art égyptien', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), p. 5-17 [= *GM* 79 (1984), p. 55-71].

<sup>42</sup> Photos couleurs dans WILDUNG, *Nacht*, pl. 4; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 42, 44-5.

<sup>43</sup> Le parallélisme avec le décor des temples est ici aussi tout à fait évident, cf. *supra*, n. 25.

sycomores présentent un amoncellement de victuailles qui, par sa luxuriance et son traitement pictural, nous évoque davantage une nature morte que les tables d'offrandes véritablement hiéroglyphiques que réalisèrent les peintres de la génération précédente (pl. II, 1 et fig. 11)<sup>44</sup>. Dans sa publication de la tombe de Nakht, Norman de Garis Davies a proposé de voir dans les tiges de papyrus que tiennent les deux déesses non seulement une plante, mais aussi le signe hiéroglyphique qui exprime la verdure, la fraîcheur et la bonne fortune<sup>45</sup>. Les images pourraient donc avoir ici aussi plusieurs niveaux de signification.

Le décor du mur oriental, en face, est davantage conventionnel, tant par son iconographie que par sa structure et sa composition (fig. 6)<sup>46</sup>. La surface à peindre est divisée en deux registres superposés, de même hauteur. Chacun d'eux est composé de deux moitiés; d'un côté, le couple de défunts en taille dite héroïque, dos au fond de la tombe, où ils sont censés résider, et assis devant une table d'offrande couverte de vivres; en face, deux défilés de porteurs d'offrandes qui viennent leur rendre hommage. Tout cela est assez classique et même stéréotypé.

L'intérêt de cette paroi réside dans son état d'inachèvement (pl. II, 2)<sup>47</sup>, car celui-ci permet de comprendre comment travaillait le peintre égyptien, d'un point de vue technique. Les différentes étapes ont été figées par endroits et l'on peut en reconstituer la séquence comme suit: la paroi étant dressée, l'artiste trace un quadrillage qui facilite l'ébauche de chaque élément à sa place et selon ses proportions exactes; ensuite, il recouvre son esquisse avec les couleurs sélectionnées et c'est seulement à la fin qu'il assure la netteté et la lisibilité de chaque figure, en l'entourant d'un cerne ocre foncé. L'examen du mur sud-est, également inachevé, confirme ce scénario théorique<sup>48</sup>. Ce

<sup>44</sup> D'après SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 44 et Heike GUKSCH, *Das Grab des Benja, gen. Paheqamen. Theben Nr. 343* (Mayence, 1978), pl. 21, (AV, 7). Sur le concept de nature morte dans les représentations pharaoniques d'offrandes, cf. Margot SCHMIDT, 'Stillebenartige Bildelemente in der ägyptischen Flächenkunst', in *Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag* (Münster, 1962), p. 1-8; on verra cependant les remarques de R. TEFNIN, 'Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne', *CdE* 131-132 (1991), p. 61-2, qui mettent en garde contre les dangers que présente ce genre de distortion ethnocentriste.

<sup>45</sup> DAVIES, *Nakht*, p. 47. Sur le signe hiéroglyphique de la tige de papyrus, cf. GARDINER, *EG*, p. 480 (M 13).

<sup>46</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 13; photos couleurs dans SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 74-5.

<sup>47</sup> D'après une aquarelle de Lancelot Crane, reproduite dans C.K. WILKINSON, *Egyptian Wall Painting. The Metropolitan Museum of Art's Collection of Facsimiles* (New York, 1983), fig. 24, et plus lisible que la photographie de SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 75.

<sup>48</sup> Cf. SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 76-81 (p. 19-20, cette technique est décrite en détails, à partir de notre connaissance des différentes tombes thébaines).

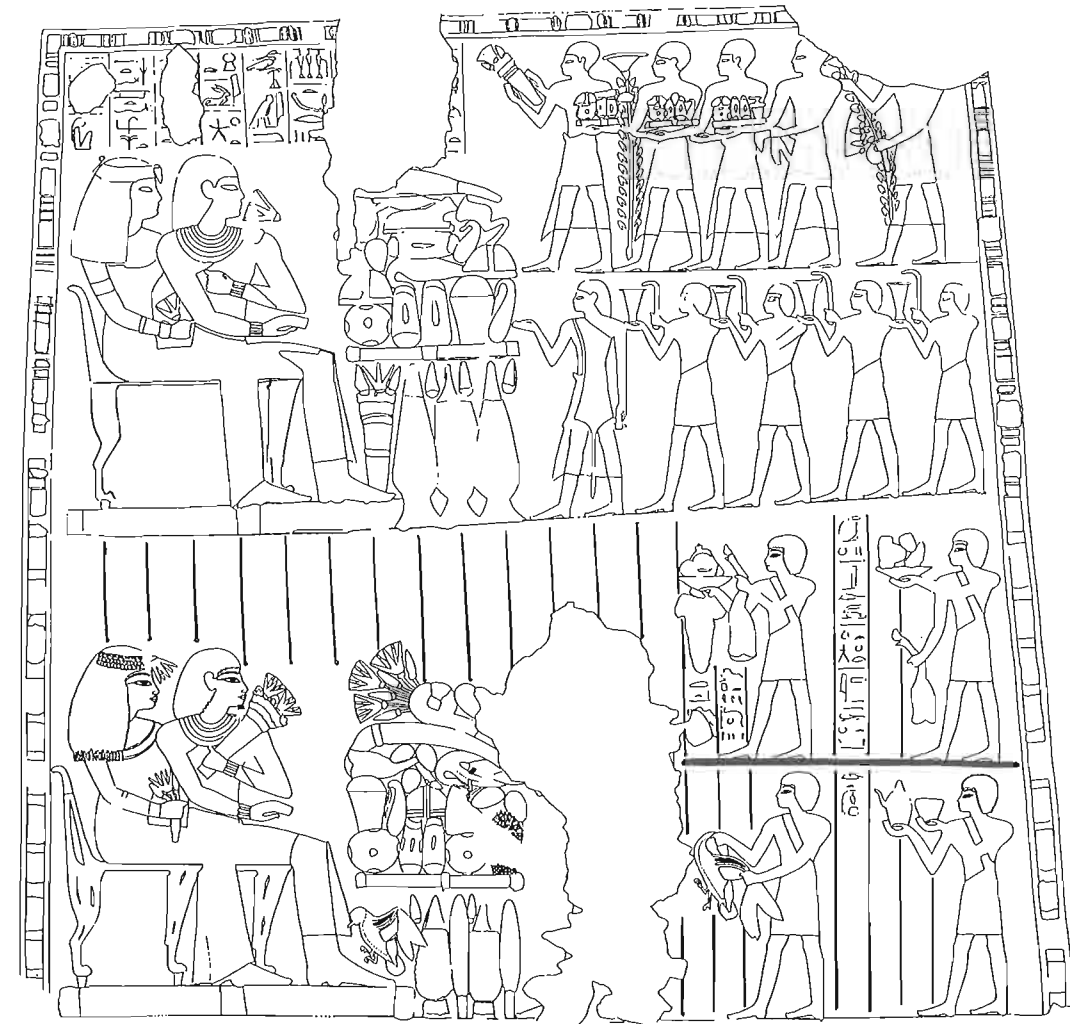


Fig. 6. Décor de la paroi est.

procédé a certainement incité les peintres thébains à prendre conscience des potentialités particulières de la couleur et à les utiliser, s'écartant ainsi de leur définition, pourtant égyptienne, de «scribes des contours»; la peinture peut jouer pour elle-même, et c'est seulement dans un second temps que cette liberté est bridée, en apparence, extérieurement, par la pose des conventionnels contours. Par contre, la réalisation des hiéroglyphes suit le processus inverse: ils sont d'abord esquissés par un dessin fait de traits à l'encre rouge-brun; et c'est à partir de ce gabarit, nécessairement exécuté par

un lettré ou sous sa direction<sup>49</sup>, que le peintre vient colorier les signes d'écriture. C'est sans doute ici l'obligation de connaître le système hiéroglyphique qui a imposé cette façon de procéder.

Le mur nord-ouest est décoré du thème classique du banquet funéraire<sup>50</sup>, sans doute en relation avec la Belle Fête de la Vallée: en effet, le centre sémantique de la scène, l'acte décrit par l'inscription, est l'offrande d'Amenemopé, fils de Taouy, qui donne au couple de défunts, parmi de nombreux présents, un bouquet monté qui semble être celui d'Amon, que l'on apportait aux trépassés à l'occasion de cette fête<sup>51</sup>.

Cette paroi est hélas mal conservée (fig. 7)<sup>52</sup>, mais elle n'en comporte pas moins de véritables chefs-d'oeuvre. Elle doit sa notoriété au groupe de trois musiciennes du registre inférieur<sup>53</sup>. Le peintre qui réalisa ce magnifique orchestre de chambre — funéraire — l'enduisit d'une couche de vernis protecteur, fait assez rare<sup>54</sup>, mais non sans parallèle, qui semble montrer que l'artiste lui-même considérait ce petit tableau comme une réussite particulièrement digne d'être conservée, ce que lui ont accordé le temps et les hommes.

L'ensemble musical qui anime le banquet en présence du défunt est à nouveau un lieu commun du décor de la tombe thébaine du Nouvel Empire, mais en général, les personnages sont simplement juxtaposés et ne forment pas un véritable groupe<sup>55</sup>. Des musiciennes étonnamment ressemblantes aux nôtres ont été représentées dans l'hypogée contemporain de Djéserkaraséneb<sup>56</sup>, mais le style reste encore paratactique. Chez

<sup>49</sup> Nous savons, grâce à quelques rares 'signatures', que les programmes décoratifs des tombes, comme ceux des temples, étaient composés et rédigés par des prêtres spécialistes, particulièrement versés dans la connaissance de l'écriture et des textes religieux, un prêtre-ritualiste ou un scribe des écrits divins; cf. P. VERNUS, 'Les espaces de l'écrit dans l'Égypte pharaonique', *BSFE* 119 (1990), p. 39. D'autre part, lors de la réalisation des temples tardifs, la présence de ces prêtres dirigeant les artistes est assurée, cf. Laure PANTALACCI, 'Remarques sur les méthodes de travail des décorateurs tentyrites', *BIFAO* 86 (1986), p. 267-275.

<sup>50</sup> Sur ce thème, on se reportera à la contribution de Lise Manniche dans le présent volume.

<sup>51</sup> SCHOTT, *Das schöne Fest*, p. 813-827; BARGUET, *Temple d'Amon-Rê*, p. 182; Christiane ZIEGLER, 'Une famille de «Grands des Djebels de l'Or» d'Amon', *RdE* 33 (1981), p. 130-2.

<sup>52</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 15; photos couleurs dans SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 46.

<sup>53</sup> Photos couleurs notamment dans LHOTE, *Peinture*, pl. 116; MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 33; WILDUNG, *Nacht*, pl. 12; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 52-4; HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 43, fig. 10.

<sup>54</sup> MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 34; le brillant du vernis est bien visible sur les photos de SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 53-4, alors que la peinture égyptienne, réalisée *a tempera*, est toujours naturellement mate.

<sup>55</sup> À titre d'exemples, chez Amenemhat (TT 82, règne de Thoutmosis III, PM I, 1, p. 164 [5]) et chez Ouah (TT 22, même période, PM I, 1, p. 37 [4]).

<sup>56</sup> PM I, 1, p. 70.

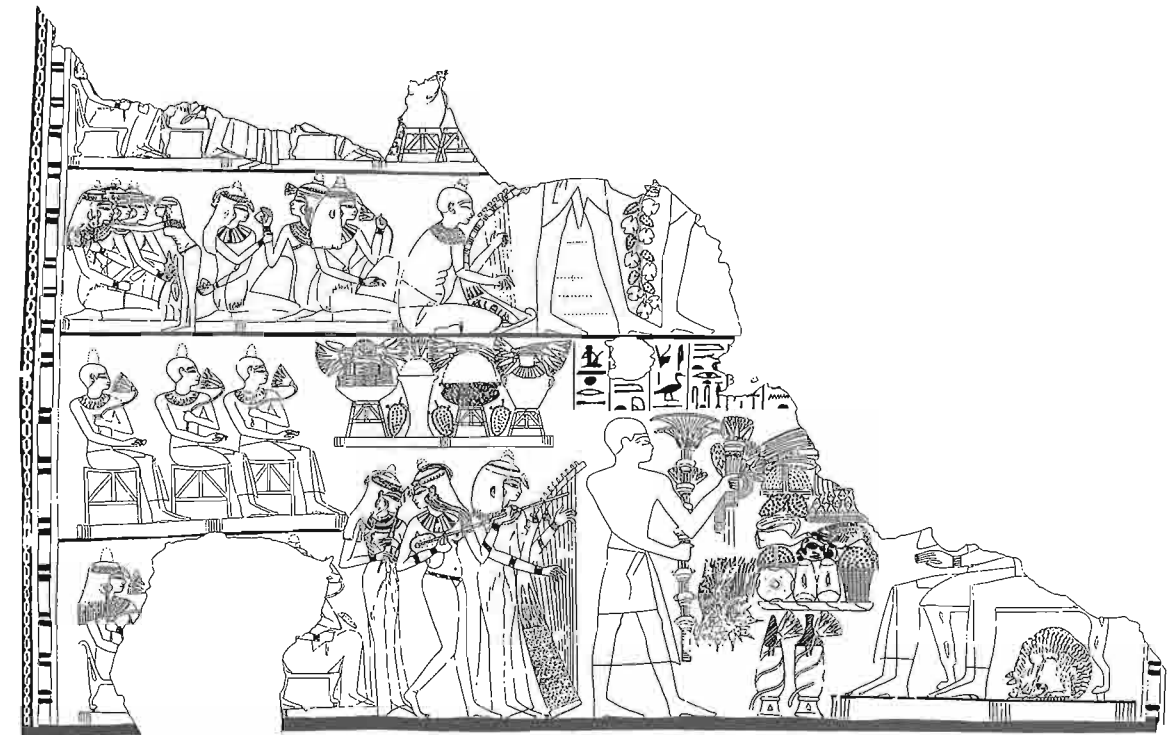


Fig. 7. Décor de la paroi nord-ouest.

Nakht, l'unité du groupe est assurée par l'attitude de la jeune luthiste, au centre, dont les jambes sont orientées vers la harpiste devant elle, tandis que le haut du corps est retourné vers l'arrière, en direction de sa compagne flûtiste. La cohésion de l'ensemble est d'autant plus forte que les silhouettes des trois demoiselles se superposent en partie<sup>57</sup>. Le génie de la composition me semble dû à la savante dialectique de lignes droites et courbes, à laquelle participe la couleur. À cela s'ajoutent l'individualisation des personnages et la représentation de la dextérité des instrumentistes par les poses sophistiquées de leurs mains, en contraste évident avec les mains hiéroglyphiques des convives qui les entourent. Le fait que la taille des jeunes filles décroisse depuis la

<sup>57</sup> On notera à cet égard l'étonnant contraste entre la représentation de la harpe située entre les bras de la harpiste, donc dans les trois dimensions de l'espace, et celle du bouquet monté de l'officiant, juste devant elle, qui bien qu'il soit tenu dans la main droite passe derrière le bras gauche du personnage pour ne pas masquer une partie de son corps, selon les conventions traditionnelles de l'art 'aspectif' (ou plutôt 'non perspectif') de l'Égypte pharaonique.

harpiste jusqu'à la flûtiste m'incite à croire qu'ici, le peintre n'a pas travaillé au carreau, à partir d'un quadrillage réglant les proportions, mais bien de chic, donnant ainsi libre cours à toute sa créativité<sup>58</sup>. Ces jeunes filles sont figurées avec des proportions plus grandes que celles des invités au banquet, assis derrière elles, ce qui crée une sorte d'effet de premier plan, qui met le groupe musical en évidence; elles n'atteignent cependant pas la hauteur de l'officiant qui les devance, Amenemopé, le fils de Taouy, car celui-ci est l'acteur du rite d'offrande qu'évoque l'ensemble du registre, donc un des protagonistes essentiels de la scène. L'espace demeuré vide entre les têtes des trois musiciennes et la ligne de séparation des registres a été comblé par une autre 'nature morte' que l'on serait tenté d'intituler «variation sur le thème du vase».

De façon générale pour le décor de cette paroi, le peintre de Nakht se montre beaucoup plus libre et novateur dans la représentation des femmes que dans celle des hommes. Ainsi, les trois hôtes derrière le petit orchestre sont exactement identiques; il s'agit en fait d'un poncif que l'artiste a reproduit trois fois, selon le style paratactique, et que l'on rencontre déjà souvent dans les tombes antérieures<sup>59</sup>. Par contre, les nobles dames du registre supérieur, juste au-dessus, apparaissent dans des attitudes et des atours très variés, qui animent considérablement la scène<sup>60</sup>. Nous avons cette fois affaire à un véritable groupe dont les personnages garantissent l'homogénéité par différents gestes et contacts, selon la même technique de composition que celle qui fut utilisée pour le petit orchestre de jeunes femmes que nous venons de voir. Ainsi deux invitées échangent des fruits de mandragore ou de perséa<sup>61</sup> avec leurs compagnes, qui tiennent en main des fleurs de lotus ou les portent à leur nez pour en respirer le parfum. Le fruit de la mandragore ou du perséa et la fleur du lotus sont dans la pensée égyptienne des symboles de renaissance: le lotus exalte l'éblouissante vigueur créatrice du soleil, le fruit de la mandragore est un symbole d'une sensualité joyeuse qui suscite l'acte créateur, et celui du perséa évoque la générosité du Nil fécondant la terre d'Égypte sur laquelle il se répand<sup>62</sup>. Il convient bien évidemment de considérer ces

<sup>58</sup> Sur le travail des artistes avec des grilles de proportions, cf. Gay ROBINS, *Proportions and Styles in Ancient Egyptian Art* (Londres, 1994), particulièrement p. 21-30.

<sup>59</sup> Par exemple, dans la tombe de Ouah, citée n. 54.

<sup>60</sup> Photos couleurs dans LHOE, *Peinture*, fig. 13, p. 39; WILDUNG, *Nacht*, pl. 13; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 48-51; HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 42, fig. 9.

<sup>61</sup> Ce fruit est souvent tellement stylisé qu'il est impossible de savoir s'il s'agit du fruit du perséa ou de la mandragore, cf. Renate GERMER, *Flora des pharaonischen Ägypten* (Mayence, 1985), p. 148 (*SDAIK*, 14).

<sup>62</sup> Ph. DERCHAIN, 'Le lotus, la mandragore et le perséa', *CdE* 99-100 (1975), p. 65-86; sur le fruit de la mandragore, voir également L. KEIMER, 'La baie qui fait aimer, mandragora officinarum M.', dans l'Égypte ancienne', *BIÉ* 32 (1951), p. 351; Kate BOSSE-GRIFFITH, 'The Fruit of the Mandrake', in *Fs Brunner*, p. 62-74.

connotations symboliques en songeant à la signification funéraire de l'ensemble décoratif que nous examinons. Nous allons d'ailleurs voir que la mort semble effectivement évoquée sur la paroi qui nous occupe.

Devant ces charmantes jeunes femmes, un homme aveugle joue de la harpe<sup>63</sup>. Sa cécité est exprimée par un trait à la place de l'oeil, et sa bouche ouverte, exceptionnelle pour une image égyptienne, signifie qu'il est en train de chanter. L'embonpoint marque son ventre, son corps est entièrement figuré de profil et la plante de son pied gauche vue de face surgit sous sa cuisse droite. Ces traits réalistes, qui transgressent les conventions du dessin égyptien, désignent notre musicien parmi tous les autres personnages, créant une rupture avec le contexte dans lequel il apparaît, ce qui a pour effet premier d'attirer l'attention<sup>64</sup>. Le harpiste aveugle et le réalisme qui le caractérise constituent un *topos* iconographique<sup>65</sup>; d'ailleurs, le chanteur infirme du banquet de Nakht a un frère jumeau dans la tombe de Djéserkaraséneb<sup>66</sup>. Ce thème possède en fait un référent littéraire bien précis: le célèbre «chant du harpiste»<sup>67</sup>. «Aucun ne revient de là-bas pour nous dire leur sort (...); alors suis ton coeur, passe un jour heureux», dit le joueur de harpe dans ce texte<sup>68</sup>. Vu la signification de ce chant, le harpiste

<sup>63</sup> Photos couleurs dans MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 70; WILDUNG, *Nacht*, pl. 14; SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 23 (fig. 10), 46-9; HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 42, fig. 9.

<sup>64</sup> Sur l'utilisation du réalisme comme signe ou indice sémiologique, on se reportera justement à l'étude de R. TEFNIN, 'À propos d'un vieux harpiste du Musée de Leyde et du réalisme dans l'art égyptien', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 10 (1988), p. 7-26 (où notre personnage est représenté à la p. 14, fig. 5).

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> PM I, 1, p. 70 (6)(la description fournie en tête de la bibliographie ne mentionne pas ce harpiste, ne parlant que de «female musicians», mais il est parfaitement reproduit sur la diapositive n° 37.307 d'Uni-Dia-Verlag).

<sup>67</sup> Sur le harpiste aveugle et son chant, on verra, outre l'article de TEFNIN qui vient d'être cité, P. KAPLONY, 'Hirtenlied, Harfnerlieder und Sargtext-Spruch 671 als verwandte Gattungen der ägyptischen Literatur', *CdE* 90 (1970), p. 240-3; J. ASSMANN, 'Fest des Augenblicks — Verheissung der Dauer. Die Kontroverse der ägyptischen Harfnerlieder', in J. ASSMANN, Erika FEUCHT et R. GRIESHAMMER, *Fragen an die altägyptische Literatur. Studien zum Gedenken an Eberhard Otto* (Wiesbaden, 1977), p. 55-84; H. ALTENMÜLLER, 'Zur Bedeutung der Harfnerlieder des Alten Reiches', *SAK* 6 (1978), p. 1-24; Lise MANNICHE, 'Symbolic Blindness', *CdE* 105 (1978), p. 13-21; M.V. FOX, 'The Entertainment Song Genre in Egyptian Literature', in Sarah ISRAELIT-GROLL (éd.), *Egyptological Studies* (Jérusalem, 1982), p. 268-316; M. PATANE, 'À propos du chant du harpiste d'Antef', *BSEG* 11 (1987), p. 99-109; M. MALAISE, 'Le symbolisme de la vision et de la cécité dans l'Égypte ancienne', *VOIR* 6 (1993), p. 20-21.

<sup>68</sup> Le texte n'est pas reproduit dans la tombe de Nakht, mais il est fréquent que le harpiste soit accompagné dans l'hypogée des paroles qu'il chante (cf. la bibliographie citée plus haut); d'ailleurs 23 des 24 chants du harpiste conservés sont inscrits dans des tombes! On peut, me semble-t-il, se demander si le réalisme du propos du harpiste n'est pas à mettre en rapport avec le réalisme avec lequel est

aveugle, qui en est la traduction iconographique, semble connoter la scène de banquet, ayant la fonction d'un subtil *memento mori*<sup>69</sup>. On comprend dès lors mieux pourquoi les invitées figurées juste derrière lui manipulent lotus et fruits de mandragore ou de perséa, symboles de création et de renaissance, complémentaires à la réalité de la mort que rappelle notre chanteur. En fait, la scène du banquet ne représente pas, comme on pourrait le croire à première vue, une simple fête mondaine; à travers différents signes subtils, elle réunit en une seule et même image, en une seule et même action, la vie et la mort, les gens d'ici-bas et les trépassés, niant ainsi le passage qui les sépare<sup>70</sup>.

Comme sur les deux parois précédentes, le décor du mur nord-est est réparti en deux registres, et chacun d'eux comporte, du côté le plus proche du fond de la tombe, l'image de Nakht et Taouy assis, en train de «se réjouir le coeur» à la vue du spectacle et de l'offrande qui leur sont présentés (fig. 8)<sup>71</sup>. Devant ces sujets regardant, se déroulent différentes scènes dont la principale, par ses proportions, est celle de la chasse aux marais, dans «la campagne du pays septentrional», où Nakht peut se voir lui-même, à deux reprises (fig. 9)<sup>72</sup>. Ce thème est un classique du décor de la tombe, attesté depuis l'Ancien Empire<sup>73</sup>. Au Nouvel Empire, il est toujours composé de deux activités cynégétiques, le lancer du bâton de jet et la pêche au harpon, qui peuvent être représentées l'une derrière l'autre<sup>74</sup>, ou comme ici, et c'est le cas le plus fréquent, affrontées dans une composition antithétique<sup>75</sup>. On retrouve chez Nakht, comme dans

figuré ce musicien précurseur d'Horace; dans l'univers idéal qu'évoquent (et que sont censés susciter) les images et les textes égyptiens, ce chant et celui qui le psalmodie nous rappellent à la réalité de la vie et de son contraire complémentaire et indissociable, la mort.

<sup>69</sup> WILDUNG, *Nacht*, p. 57-8, relie également la figuration du harpiste à l'évocation de la mort.

<sup>70</sup> Une des fonctions de la Belle Fête de la Vallée, évoquée ici par l'offrande du bouquet monté, centre sémantique du tableau, est précisément cette rencontre entre les vivants et les morts, cf. Silvia WIEBACH, 'Die Begegnung von Lebenden und Verstorbenen im Rahmen des thebanischen Talfestes', *SAK* 13 (1986), p. 263-291.

<sup>71</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 22; photos couleurs dans LHOE, *Peinture*, fig. 15, p. 43 (vendange, pressoir, tenderie & plumage), pl. 45 (porteurs d'offrandes devant le dais), 52-3 (chasse au marais); WILDUNG, *Nacht*, pl. 3 (défunts sous le dais), 5-6 (tenderie), 10-11 (vendange et pressoir), 15 (chasse au harpon); SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 56-73; HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 46, fig. 11 (vendange & pressoir).

<sup>72</sup> D'après DAVIES, *Nakht*, pl. 22; photos couleurs, avec différents clichés de détails, dans SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, pp. 58-63.

<sup>73</sup> Sur la représentation de la chasse aux marais, on se reportera à H. ALTENMÜLLER, *Darstellungen der Jagd im alten Ägypten* (Hambourg-Berlin, 1967).

<sup>74</sup> Par exemple dans le TT 56, d'Ouserhat, sous Amenhotep II, PM I, 1, p. 113 (15); Christine BEINLICH-SEEGER, A.G. SHEDID, *Das Grab des Userhat (TT 56)* (Mayence, 1987), pl., 13 (AV, 50).

<sup>75</sup> Par exemple, ALTENMÜLLER, *op. cit.*, pl. 9 (TT 69, de Menna, règne de Thoutmosis IV).

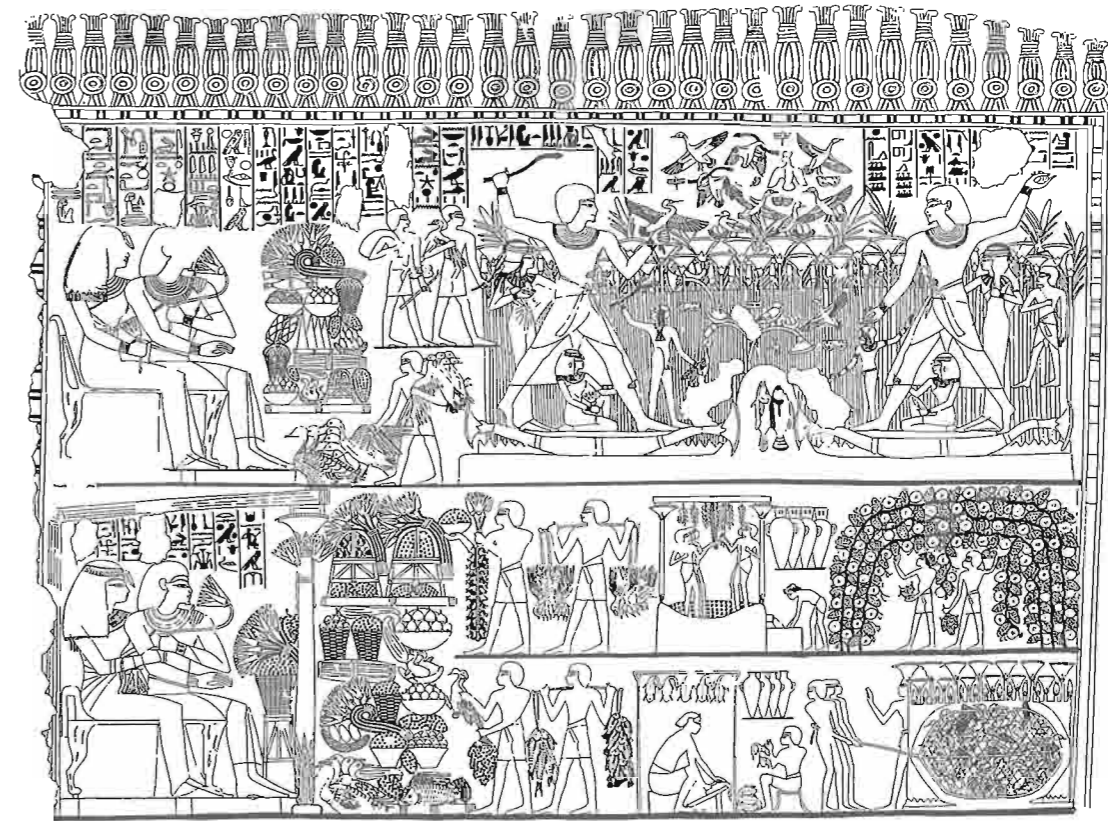


Fig. 8. Décor de la paroi nord-est.

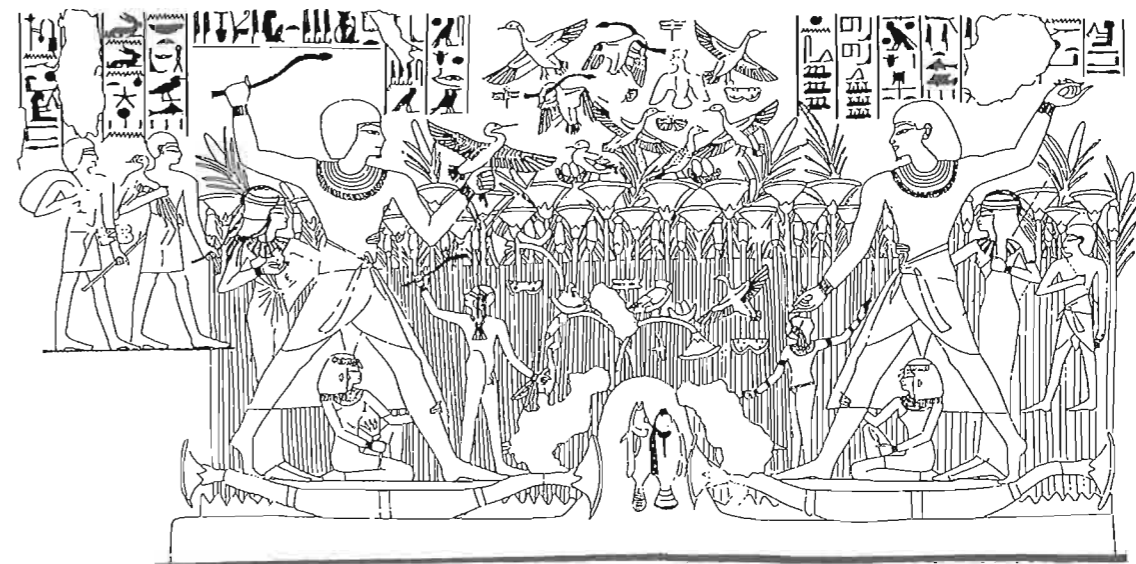


Fig. 9. Détail de la chasse au marais de la paroi nord-est.

les autres hypogées, la montée centrale d'eau — le *Wasserberg*<sup>76</sup> — où jaillissent les deux poissons harponnés, mais le traditionnel bosquet de papyrus au milieu de la composition s'est mué en une véritable toile de fond végétale. Cette superposition de plans n'est pas très fréquente dans l'art égyptien, mais on en connaît cependant d'autres exemples<sup>77</sup>.

De nombreux détails de cette scène paraissent inopportuns pour une chasse au marais<sup>78</sup>. Ainsi, les personnages sont parés de leurs plus beaux atours, somptueux vêtements, perruques et bijoux, comme s'ils participaient à une fête ou à un banquet. Deux jeunes femmes en grande toilette saisissent Nakht par la taille et par la jambe, alors qu'on imagine les mouvements qu'il devrait faire pour empêcher que son frêle esquif ne chavire au moment de lancer son arme. Ils sont fort nombreux pour une telle embarcation, et de plus, une oie — arrachée par les fidèles d'Akhénaton car considérée comme une hypostase du dieu Amon — reste bien sagement à la proue du bateau alors que ses congénères sont en pleine débâcle, cherchant à échapper à l'inévitable massacre. Si Nakht a effectivement chassé dans les marais du Delta, cela ne s'est certainement jamais passé comme cette image semble le raconter.

Malgré la codification à laquelle l'art égyptien nous a habitués, cet irréalisme évident invite à proposer pour ce tableau une interprétation non pas commémorative mais plutôt symbolique. D'ailleurs, les inscriptions de la scène dénotent clairement que le défunt effectue un acte rituel, puisqu'il «s'unit à la maîtresse des proies (oiseaux et poissons)» et qu'il pratique «les activités de Sékhet», déesse de la campagne, présidant à la chasse aux oiseaux et à la pêche<sup>79</sup>. Les représentations semblables que l'on peut produire en parallèle sont également ponctuées de signes religieux<sup>80</sup>.

En Égypte, la chasse est une activité sacralisée, qui a un rôle apotropaïque: les proies sont identifiées aux ennemis du royaume pharaonique et de l'Ordre cosmique

<sup>76</sup> À ce sujet, cf. H. SCHÄFER (traduit de l'all. par J. BAINES), *Principles of Egyptian Art* (Oxford, 1974), p. 243-4.

<sup>77</sup> Par exemple, MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 42 (TT 82, d'Amenemhat, sous Thoutmosis III); ALTENMÜLLER, *op. cit.*, pl. 14-5 (de l'Ancien Empire); pour des exemples avec un bosquet central, Id., *op. cit.*, pl. 9, 13.

<sup>78</sup> Le manque de réalisme dans la figuration de la chasse au marais a été noté par Id., *op. cit.*, p. 18 et Fr. DAUMAS, *Fischer und Fischerei*, in *LÄ II* (1977), col. 235, mais la présente analyse est inspirée de celle de Ph. DERCHAIN, 'La perruque et le cristal', *SAK 2* (1975), p. 62 sq.

<sup>79</sup> Sur cette divinité, cf. W. GUGLIELMI, 'Die Feldgöttin *Sj.t*', *WdO 7* (1973-1974), p. 206-227.

<sup>80</sup> Par exemple, la célèbre scène de la tombe de Nébamon, conservée au British Museum, Londres (règne d'Amenhotep III), analysée par DERCHAIN, *op. cit.*

qu'il incarne et dont il est le garant, la Maât<sup>81</sup>. Les volatiles sont à cet égard des animaux maléfiques<sup>82</sup>, dont on anéantit le pouvoir en leur tordant le cou — comme le montrent les différentes représentations d'oiseaux tués pour l'offrande dans la tombe de Nakht, notamment dans les scènes principales des deux parois sud — et c'est précisément l'effet produit par le bâton de jet de Nakht<sup>83</sup>. Le défunt pratique donc la Maât, il participe au maintien de l'Ordre cosmique, en apportant son concours à l'éviction des forces du Chaos<sup>84</sup>, qui, de ce fait, ne peuvent pénétrer plus avant dans sa tombe et perturber son éternel repos.

À cela s'ajoute une autre signification basée sur un jeu de mots doublé d'un jeu d'images, plus difficile à déchiffrer, mais peut-être, justement pour cette raison, plus important<sup>85</sup>. Dans l'écriture hiéroglyphique, le bâton de jet peut servir de déterminatif à deux verbes homographes, *qm3*, «lancer» et «créer»<sup>86</sup>. Le premier verbe est signifié par le geste de Nakht, qui s'apprête d'ailleurs à en lancer le déterminatif, un bâton de jet; l'évocation du second se fait par le truchement du jeu de mots, donnant à l'image un sens connoté de re-création du défunt. Dans cette perspective de renaissance, les incongruités relevées plus haut s'expliquent aisément: les superbes perruques des compagnes du chasseur et l'oie à la proue de l'embarcation peuvent avoir une valeur 'érotique'<sup>87</sup>, faisant allusion à un nouvel engendrement.

<sup>81</sup> DERCHAIN, 'Réflexions sur la décoration des pylônes', *BSFE 46* (juillet 1966), p. 17-24; ALTENMÜLLER, *op. cit.*, p. 24; O. KEEL, 'Der Bogen als Herrschaftssymbol. Einige unveröffentlichte Skarabäen aus Ägypten und Israel zum Thema «Jagd und Krieg»', *ZDPV 93* (1977), p. 141-177; É. VAN ESSCHE, 'Quelques réflexions sur l'espace et le récit à Médinet Habou', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie 11*(1989), p. 7-24. Sur Maât, cf., bien entendu, J. ASSMANN, *Maât, l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale*, Paris, 1989.

<sup>82</sup> Rappelons ici l'extrait du pChester Beatty III (BM 10683) qui prophétise que «si un homme se voit en songe tuant une oie = bon = (c'est) tuer ses ennemis» (S. SAUNERON, 'Les songes et leur interprétation dans l'ancienne Égypte', in *Sources Orientales II* (Paris, 1959), p. 33-36).

<sup>83</sup> Photos couleurs dans MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 71; SHEDID-SEIDEL, *Nacht* p. 59. On notera que ce boomerang est quadruple, apparaissant deux fois parmi les oiseaux dont il brise le cou, une fois dans la main de Nakht, prêt à lancer, et une fois dans celle du garçon devant lui qui lui tend l'arme.

<sup>84</sup> WILDUNG, *Nacht*, p. 59-60.

<sup>85</sup> É. VAN ESSCHE, *Le boomerang en Égypte ancienne. État de la question* (recherche non publiée, réalisée dans le cadre du cours de Paléoethnologie et archéologie africaines, ULB, 1989-90), p. 13.

<sup>86</sup> *Wb V*, 33-6; GARDINER, *EG*, p. 513 (T 14); WILDUNG, *Nacht*, p. 59.

<sup>87</sup> DERCHAIN, 'La perruque et le cristal', *SAK 2* (1975), p. 55-74; sur la valeur érotique de la perruque, on verra également A.-P. ZIVIE, 'Une tête en bois stuqué récemment découverte à Saqqarah', *RdE 39* (1988), p. 190 sq. Le terme 'érotique' ne doit pas être compris ici comme synonyme de grivois, faisant uniquement allusion à l'intimité du couple, mais plutôt comme une évocation du thème de la renaissance et de la régénération par le biais d'une métaphore biologique évidente, compréhensible par tout être humain. C'est d'ailleurs parfois par des images très triviales que les Égyptiens faisaient référence à l'acte créateur (par exemple dans la cosmogonie héliopolitaine axée autour du dieu Atoum

D'autre part, nous retrouvons la même idéologie dans la chasse au harpon. Il est frappant de constater que cette arme s'enfonce chaque fois dans deux poissons en même temps, et qu'il s'agit presque toujours d'un *lates* et d'un *tilapia nilotica*<sup>88</sup>. Dans la pensée mythologique des anciens Égyptiens, ces deux animaux symbolisent respectivement la sainteté et la vitalité renaissante et pure<sup>89</sup>. Avant de renaître dans l'au-delà, le défunt se métamorphose et prend plusieurs formes dont la première est celle d'un *lates*, et la dernière, celle d'un *tilapia*. La figuration du propriétaire de la tombe harponnant ces deux poissons assure au trépassé, par la magie de l'image, la possession des vertus que ces animaux représentent, et de ce fait, sa renaissance *post mortem* sur laquelle débouche la succession de ses transformations. On comprend dès lors l'importance iconographique du *Wasserberg*: il met en évidence les deux poissons symboliques qui sont au cœur de la signification de la scène — tout en permettant la représentation du défunt dans une pose noble, héritée d'une tradition royale de l'Ancien Empire<sup>90</sup>.

[DERCHAIN, *Hathor Quadrifrons*, Istanbul, 1972], ou lors de la naissance divine de Hatshepsout [TEFNIN, 'À propos d'un vieux harpiste du Musée de Leyde et du réalisme dans l'art égyptien', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 10 (1988), p. 25] ou la pulsion qui le suscite, l'*eros* créateur qu'incarne la déesse Hathor (DERCHAIN, *op. cit.*). Il me semble que seule une explication de ce genre permet de comprendre les innombrables scènes des tombeaux égyptiens qui montrent des animaux en pleine copulation au beau milieu de scènes de chasse (cf. la documentation rassemblée par Salima IKRAM, 'Animal Mating Motifs in Egyptian Funerary Representations', *GM* 124 [1991], p. 51-68; on retrouve même ce thème iconographique dans les temples, le cas du temple de Niouserré à Abousir étant particulièrement exemplaire, puisque ce motif y est plusieurs fois représenté dans des scènes qui exaltent précisément la régénération cyclique de la nature à travers la figuration de ses saisons; cf. Fr. W. FREIHERR VON BISSING, 'La chambre des trois saisons du sanctuaire solaire du roi Rathourès', *ASAE* 63 [1955], pl. 13, 23).

<sup>88</sup> Par exemple, ALTENMÜLLER, *op. cit.*, p. 17; Erika FEUCHT, 'Fishing and Fowling with the Spear and the Throw-Stick Reconsidered', in *The Intellectual Heritage of Egypt. Studies presented to Laszlo Kakosy* (Budapest, 1992), p. 161 (fig. 3), 162 (fig. 4-5), 164 (fig. 7). On notera que l'image de ces deux animaux détermine le mot «poissons» dans l'inscription au-dessus de la scène qui nous occupe, fait curieux puisque ce substantif, étant au pluriel, devrait être accompagné d'un seul ou de trois déterminatifs de poisson, mais en aucun cas de deux. La suite du texte explique, je pense, cette entorse à la règle.

<sup>89</sup> Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, 'Poissons, tabous et transformations du mort', *Kémi* 13 (1954), p. 33-42 (*contra*, FEUCHT, *op. cit.*, p. 157-169). Sur le *tilapia*, dont la symbolique découle directement de l'observation des ses moeurs vis-à-vis de sa progéniture, on se reportera à M. DAMBACH et Ingrid WALLERT, 'Das Tilapia-Motiv in der altägyptischen Kunst', *CdE* 82 (1966), p. 273-294; pour le *lates*, on verra également DESROCHES-NOBLECOURT, 'Une fiole évoquant le poisson «lates» de la déesse Neith', in *Mélanges K. Michalowski* (Varsovie, 1966), p. 71-81. Ajoutons également que, tout au moins à l'époque tardive, il existait un rite de piétinement des poissons, ces derniers étant, comme les oiseaux, symboliquement assimilés aux ennemis (Ph. DERCHAIN, J. HUBAUX, 'L'affaire du marché d'Hypata dans la «Métamorphose» d'Apulée', *L'Antiquité Classique* 27 (1958), p. 100-4).

<sup>90</sup> ALTENMÜLLER, *op. cit.*, p. 19-20. Il n'est pas impossible que la combinaison oiseau - poisson évoque aussi la dualité du *ba* et du corps, comme le suggère E. HORNUNG, 'Fisch und Vogel: zur alt-ägyptischen Sicht des Menschen', *Eranos Jahrbuch* 52 (1983), p. 455-496.

Enfin, on peut encore déceler d'autres allusions à la renaissance du défunt, comme le fait que la jeune fille aux pieds de Nakht sur la barque de droite saisit une fleur de lotus en bouton, alors qu'en face, sa jumelle symétrique tient la même fleur, mais cette fois, épanouie<sup>91</sup>.

Au registre inférieur, Nakht et Taouy regardent la vendange, l'activité des vigneronniers au pressoir, la capture d'oiseaux avec un filet hexagonal et le plumage de la volaille, et recoivent en même temps les aliments ainsi recueillis<sup>92</sup>. Toutes ces activités sont présentées comme se déroulant dans le Delta de l'Égypte, puisque le spectacle offert à la vue du couple de défunts est qualifié de «bel endroit du pays septentrional» dans les inscriptions des deux registres. L'association de ces thèmes est récurrente, et cette paroi nord-ouest de la tombe de Nakht possède un doublet étonnamment ressemblant dans l'hypogée de Ouah, de l'époque de Thoutmosis III<sup>93</sup>. Cette fréquence montre que le programme iconographique reproduit ici n'est pas le fruit du hasard, et qu'il a sans aucun doute un sens.

Dans la représentation des vendanges (pl. III, 1)<sup>94</sup>, le peintre a multiplié les rangées de vignes, ce qui nous fait pénétrer dans l'agréable ambiance de l'ombrage rafraîchissant du vignoble. Malgré sa densité, cette ceinture végétale n'écrase pas les personnages qui s'y trouvent, tant la composition est équilibrée et les traits de peinture légers. Les deux vendangeurs ont une attitude digne et sans mouvement excessif, dans le style égyptien traditionnel, mais ils sont cependant relativement individualisés: le premier, au ventre bedonnant, a une tignasse ébouriffée, tandis que les cheveux de son compagnon sont crépus, à la manière de ceux des habitants de la Haute Égypte<sup>95</sup>.

Devant eux, le raisin récolté est placé dans un pressoir et foulé gaiement par des vigneronniers qui ont pris place dans le petit kiosque; le jus ainsi obtenu est placé dans des jarres figurées juste à côté. La scène est plus animée, mais la présentation du

<sup>91</sup> SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 62. HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 45-6, propose de considérer la présence d'enfants à la proue de l'esquif comme un «fiction magique pour l'éternité»; on peut également remarquer que les seuls oiseaux qui ne sont pas dérangés par la chasse sont des femelles qui restent près de leur oeufs (SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 59), promesses de la continuité du cycle de la vie et image de la création dans certaines cosmogonies égyptiennes (Christiane ZIVIE-COCHE, *Dieux et hommes en Égypte* (Paris, 1991), p. 59 sq.).

<sup>92</sup> Photos couleurs dans WILDUNG, *Nacht*, pll. 3 (défunts sous le dais), 5-6 (tenderie), 10-11 (vendange et pressoir); SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 56-7, 64-73; HODEL-HOENES, *Leben und Tod*, p. 46, fig. 11 (vendange et pressoir).

<sup>93</sup> TT 22, PM I, 1, p. 38.

<sup>94</sup> D'après SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 67.

<sup>95</sup> Y aurait-il ici une allusion aux deux parties du pays traditionnellement distinctes, la Basse et la Haute Égypte?

groupe de fumeurs reste assez conventionnelle, avec la classique alternance des couleurs de peau des personnages, et elle n'atteint pas la vivacité de la célèbre scène de pressoir de la tombe d'Ouserhat<sup>96</sup>. La présence d'une scène en apparence aussi profane sur une paroi de tombe où le décor évoque, à travers de savantes et nombreuses allusions, la renaissance du défunt semble étonnante; pourtant il n'en est rien<sup>97</sup>. Dans l'Égypte antique, comme dans d'autres civilisations, l'alcool de raisin et l'ivresse qu'il procure permettent d'abolir la barrière qui sépare ce monde de celui des dieux et des morts<sup>98</sup>. D'autre part, le vin est intimement lié à Hathor, «dame de l'ivresse»<sup>99</sup>, mais aussi déesse funéraire, particulièrement vénérée dans le cirque rocheux de Deir el-Bahari et dans la Vallée des Reines, de part et d'autre de la nécropole de Cheikh 'Abd el-Gurna, où se trouve la tombe de Nakht. Enfin, dans la pensée égyptienne, le pressoir est l'image de Shésémou, divinité du pressoir, qui possède également des compétences funéraires, massacrant les ennemis des dieux comme ceux des défunts dans son pressoir, le vin étant alors conçu comme le sang qui jaillit de la tête broyée des opposants<sup>100</sup>. On retrouve donc ici, comme dans la chasse aux oiseaux, juste au-dessus, l'évocation du thème de l'anéantissement des forces du Chaos, néfastes aux dieux, aux morts et aux mortels.

La scène de tendresse qui apparaît au sous-registre inférieur est fréquemment attestée dans les tombes égyptiennes, dès l'Ancien Empire<sup>101</sup>. Derrière la masse opaque du

<sup>96</sup> TT 56, du règne d'Amenhotep II, PM I, 1, p. 113 (15, II); MEKHITARIAN, *Peinture*, p. 61; Christine BEINLICH-SEEBER, A.G. SHEDID, *Das Grab des Userhat (TT 56)* (Mayence, 1987), pl. 13, 24 (a), (AV, 50).

<sup>97</sup> Le rendu assez traditionnel de la scène est peut-être déjà un indice de sa signification profondément religieuse: en effet, Nadine Cherpion a proposé de voir dans la tombe de Nakht deux styles chronologiquement distincts et successifs alternant sur les parois, l'un plus moderne, et l'autre d'inspiration plus ancienne, CHERPION, 'Quelques jalons pour une histoire de la peinture thébaine', *BSFE* 110 (1987), p. 41; mais si l'on suit les critères qu'elle propose, on se rend compte que les figurations plus traditionnelles apparaissent dans les scènes au caractère religieux plus fortement marqué, comme dans la double offrande de la paroi adossée à la façade ou la réception des hommages rendus aux défunts sur le mur oriental, alors que, comme nous l'avons vu, c'est souvent dans les détails plus anecdotiques, moins fondamentaux pour la signification du tableau, que le peintre de Nakht se montre plus novateur. Ces conclusions sont d'ailleurs confirmées par l'étude de l'art égyptien en général, H. de MORANT, 'Peintres et sculpteurs dans l'ancienne Égypte', *Archeologia* 79 (février 1975), p. 19; R. TEFNIN, 'Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne', *CdE* 131-2 (1991), p. 70-2.

<sup>98</sup> Sur la signification religieuse du vin, on verra MU-CHOU POO, *Wine and Wine Offering in the Religion of Ancient Egypt*, Londres et New York, 1995; Christine MEYER, *Wein*, in *LÄ* VI (1986), coll. 1174-1177; POO, *Weinopfer*, in *LÄ* VI (1986), coll. 1186-1190.

<sup>99</sup> *Wb* II, 224, 9.

<sup>100</sup> HODEL-HOENES, p. 47. Sur Shésémou, M. CICCARELLO, 'Shesmu the Letopolite', in *Fs Hughes*, p. 43-54; W. HELCK, *Schesemu*, in *LÄ* V (1984), coll. 590-1.

<sup>101</sup> Sur ce type de scène, cf. Dominique BASTIN, 'À propos d'une scène de la vie quotidienne en Égypte ancienne: la chasse au filet hexagonal', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 6 (1984), p. 5-14.

fourré de papyrus, on distingue un personnage à moitié caché, dont une seule tige de papyrus suffit à dissimuler la tête (pl. III, 2)<sup>102</sup>. La comparaison avec d'autres représentations de la chasse au filet hexagonal révèle que cet homme a pour tâche de faire signe à ses compagnons qui actionnent le piège, mais surtout qu'il n'était pas nécessaire de masquer cet individu. À nouveau, nous voyons que le peintre de Nakht sait exploiter, non sans humour, les habitudes figuratives de l'art égyptien, pour créer des effets neufs<sup>103</sup>. Comme toute activité cynégétique en Égypte, la chasse au filet hexagonal peut avoir une signification symbolique apotropaïque, les proies capturées étant identifiées aux forces du Chaos<sup>104</sup>. L'artiste a suggéré cette conception par des moyens d'expression qui lui sont propres: les oiseaux — dont aucun n'échappe à l'adresse de nos chasseurs — sont représentés dans une confusion la plus complète, qui suggère leur effroi mais surtout nie l'ordre établi par les règles de la composition de l'image égyptienne<sup>105</sup>; heureusement, cette masse chaotique est enfermée dans une forme régulière, parfaitement circonscrite, qui, elle, est conforme aux conventions graphiques que je viens d'évoquer. Cet ensemble, avec tout le contraste et la tension qu'il renferme, est en outre mis en évidence par le fond uniformément vert sur lequel il se détache.

Ensuite, les volatiles maléfiques sont plumés et suspendus, le cou tordu (!). La jonction entre cette scène et la précédente est réalisée grâce à une technique de composition que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois dans la tombe de Nakht: le dernier des trois pêcheurs qui tirent sur le filet hexagonal est orienté comme ses camarades, mais il tourne la tête vers les deux plumés derrière lui, semblant ainsi appartenir aux deux tableaux<sup>106</sup>. Le personnage vu de profil et le geste de son collègue qui arrache scrupuleusement chaque plume d'une oie ne manquent pas de pittoresque, mais il s'agit à nouveau de poncifs, issus de cahiers de modèles déjà en usage à l'époque de Ouah, sous Thoutmosis III<sup>107</sup>.

Maintenant que nous avons envisagé en détail chaque partie constitutive du décor de la tombe de Nakht, il est possible d'en rechercher la cohérence structurale (fig. 10),

<sup>102</sup> D'après SHEDID-SEIDEL, *Nacht*, p. 67.

<sup>103</sup> Ce cas est précisément cité par TEFNIN, *op. cit.*, p. 81.

<sup>104</sup> M. ALLIOT, 'Les rites de la chasse au filet dans les temples de Karnak, d'Edfou et d'Esneh', *RdE* 5 (1946), p. 57-118.

<sup>105</sup> Sur l'inobservance des conventions du dessin égyptien pour représenter les forces du Chaos, cf. R. TEFNIN, 'Images, écriture, récit. À propos des représentations égyptiennes de la bataille de Qadesh', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 2 (1980), p. 7-24 [republié dans *GM* 47 (1981), p. 55-78]

<sup>106</sup> WILDUNG, *Nacht*, p. 53.

<sup>107</sup> TT 22, PM I, 1, p. 38 (5).

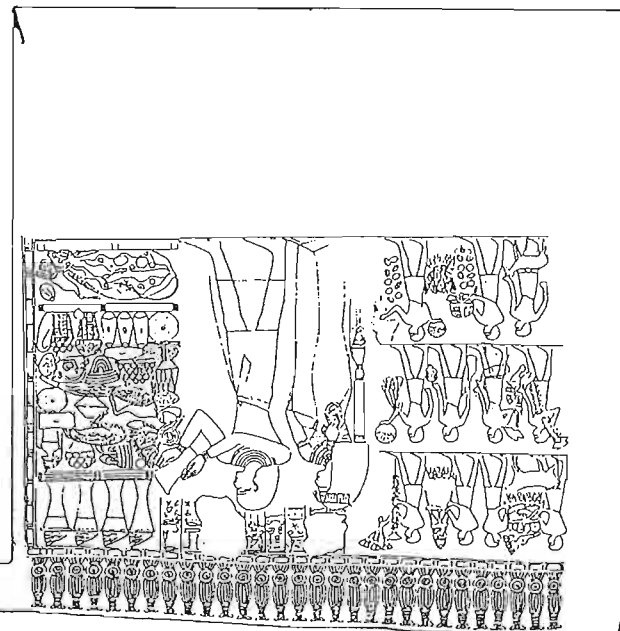
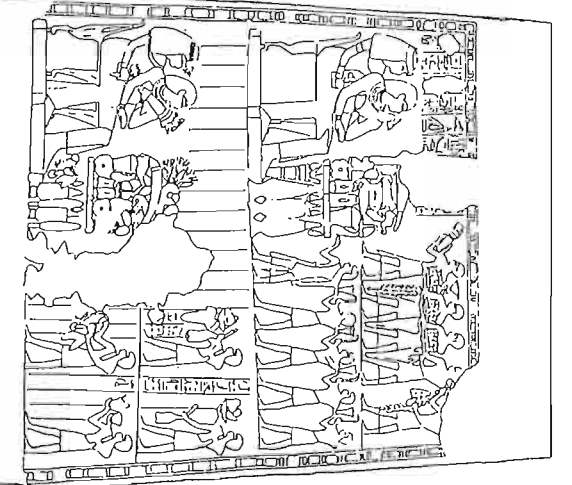
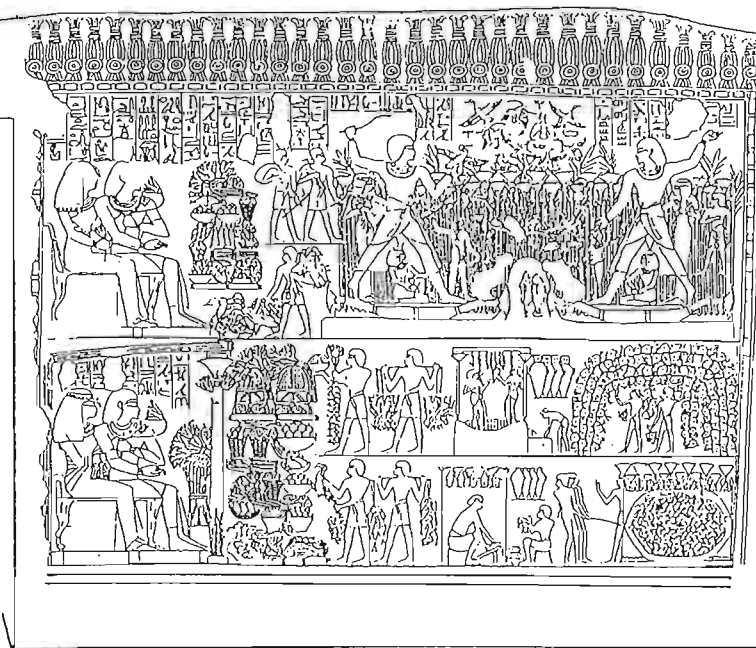
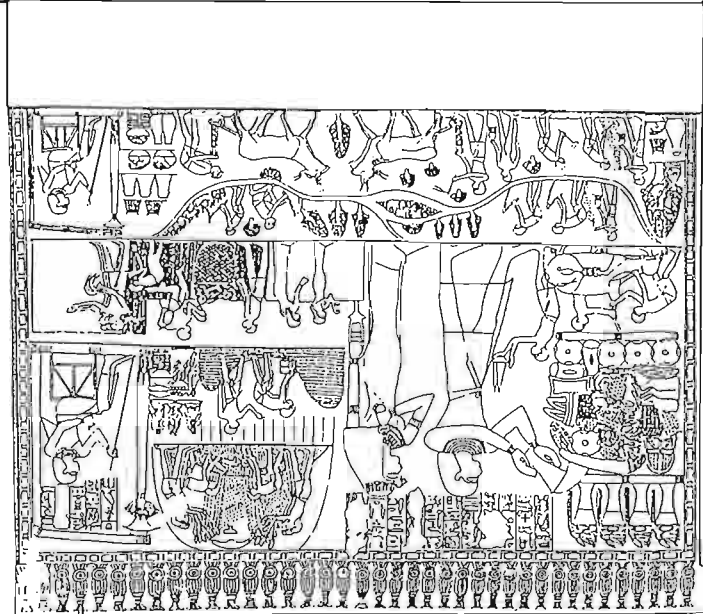
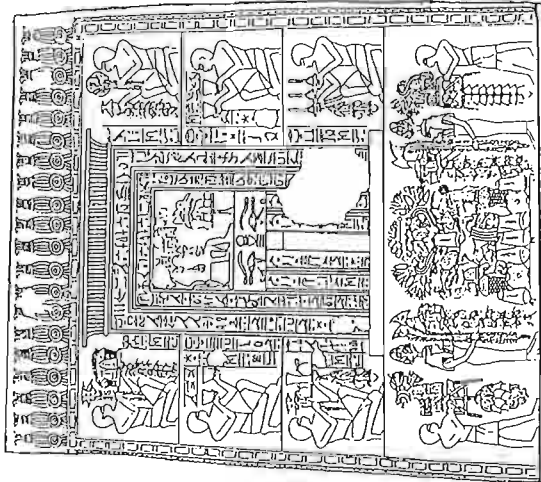
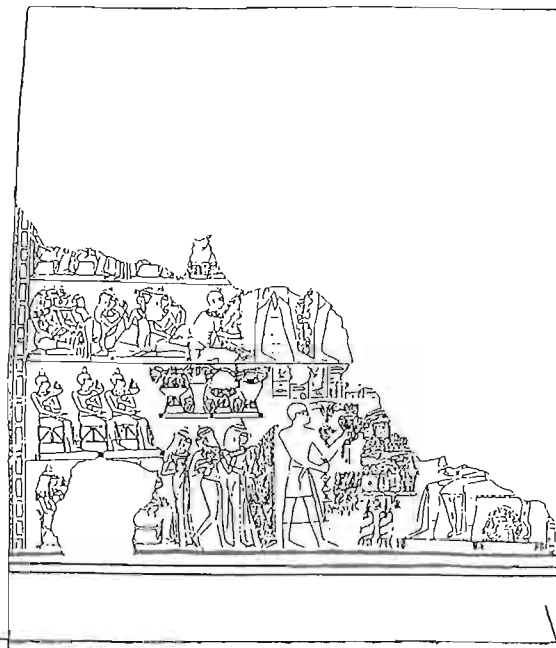


Fig. 10. Schéma synoptique du décor de la salle large.

afin d'essayer de déterminer la signification du programme iconographique mis en place.

La corrélation entre les deux parois adossées à la façade est clairement exprimée par la répétition de la scène d'offrande effectuée par le couple de défunts de part et d'autre de la porte, selon le principe de la 'symétrie égyptienne'. Le tableau droit est accompagné de la représentation de différentes activités agricoles successives. Ces images offrent à la vue de Nakht la vie de la nature, la vie du cosmos, caractérisée par son perpétuel renouvellement, auquel le défunt peut s'associer, tel Osiris. Elles manifestent également les différentes étapes de production des offrandes nécessaires à la survie dans l'au-delà et à l'hommage que le propriétaire de la tombe désire continuer à présenter aux divinités. Celles-ci ont des prérogatives funéraires, à moins qu'il ne s'agisse des dieux cosmiques d'empire, Amon et Rê-Harakhty, par essence omnipotents. Enfin, l'orientation des offrants, vers la porte d'entrée où point chaque matin le soleil, moteur de la création et de la vie, semble désigner celui-ci comme le bénéficiaire privilégié du rite. Le décor de ces murs forme donc un ensemble cohérent et parfaitement fonctionnel, à la fois orienté vers l'extérieur de l'hypogée et vers le lieu de résidence des défunts, par la double présence de Nakht, assis sous son dais, dos au fond de la tombe, auquel sont subordonnés les scènes des sous-registres. On notera d'autre part la double fonction des offrandes produites, présentées, au sein de la même paroi, devant le défunt et devant les divinités auxquelles Nakht et son épouse s'adressent.

Sur la paroi occidentale, du côté du domaine des morts, Nakht et Taouy sont représentés attablés à un guéridon chargé de victuailles, dans le panneau central d'une stèle fausse-porte peinte. Ce monument funéraire factice sert de moyen et de lieu de passage entre le monde des vivants et celui des morts. C'est donc l'endroit idéal pour figurer les porteurs des offrandes qui sont destinées aux défunts. Ces présents et les inscriptions font de Nakht un dieu, mais pas n'importe lequel: un nouvel Osiris renaissant, justifié et triomphant en qualité de roi de l'au-delà.

En face, à l'Est, là où résident les vivants, nous retrouvons la même iconographie des deux époux assis devant une table d'offrande et recevant des présents de plusieurs individus. Cependant, le traitement en est tout différent puisque Nakht et Taouy ne sont plus figurés comme des morts sur une stèle, mais plutôt comme de vénérables personnages que l'on honore. Un autre point d'opposition est qu'ici, comme partout ailleurs dans la tombe, le couple tourne le dos au fond de l'hypogée, alors que sur le mur ouest, c'est l'inverse<sup>108</sup>. Vu la symbolique géographique des anciens Égyptiens, il

<sup>108</sup> Sur l'importance de l'orientation des personnages sur les monuments égyptiens, H.G. FISCHER, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne* (Paris, 1986), p. 82 sq.

semble que du côté oriental, Nakht et son épouse soient représentés comme des vivants, sortant de leur caveau — exprimant ainsi la conviction de la survie après la mort — alors qu'à l'Ouest, là où se couche le soleil chaque soir, ils apparaissent comme des défunts 'osirianisés', pénétrant dans la montagne thébaine et dans le monde d'outre tombe que celle-ci représente<sup>109</sup>.

Le décor des deux parois du fond de la salle large obéit à la même structure de composition que celui du mur est: le couple de propriétaires de la tombe, sujet regardant de l'image, apparaît du côté le plus proche du caveau où il est censé résider et «se réjouit le cœur» à la vue du beau spectacle qui leur est présenté, comme le précisent les inscriptions. Ce beau spectacle consiste en diverses activités de la vie quotidienne, le banquet, la chasse, la pêche, les vendanges,... mais toute une série d'indices, comme le harpiste aveugle ou le choix des poissons harponnés, ponctuent ces scènes et leur donnent une connotation symbolique, à caractère funéraire. La structure du décor fait que Nakht et Taouy assistent à leur propre survie. Quelle plus belle promesse de résurrection peut-on imaginer? Cette évocation du trépas se situe sur la partie décorée la plus proche du fond de la tombe. Elle est exprimée de manière optimiste et positive, car des allusions comme celles du lancer du bâton de jet ou du harponnage du *tilapia* et du *lates* font référence à la renaissance du défunt, et parce que, d'autre part, la mort est signifiée par la vie, en parfaite réunion des contraires complémentaires et indissociables. Cette façon de dire l'abstrait par le concret, à travers la réalité quotidienne, est typique de la pensée égyptienne, qui perçoit l'univers «tout à la fois comme signifié et comme signifiant, comme expression et comme substance»<sup>110</sup>, «dont l'abstraction se nourrit de réalité, et où la réalité n'a de sens qu'en tant que signe de l'imaginaire»<sup>111</sup>. D'autre part, à diverses reprises, on trouve sur la paroi nord-est le thème de l'anéantissement des forces du Chaos, qu'il faut empêcher de progresser plus avant dans la tombe, vers le lieu du repos éternel des dépouilles des deux bienheureux. Par une telle action, le défunt participe à l'Ordre cosmique, aspiration de tout égyptien<sup>112</sup>.

<sup>109</sup> Le fait que les défunts soient figurés sortant de la tombe du côté du soleil levant, donc de l'aube, et y rentrant, du côté du soleil couchant, donc du crépuscule, évoque sans doute la vieille doctrine funéraire - devenue exclusive à l'époque amarnienne - selon laquelle le mort passe la nuit dans sa tombe, qu'il peut quitter le jour venu; rappelons à ce propos que le titre égyptien du célèbre recueil funéraire que nous avons pris l'habitude d'appeler «Livre des Morts» est en fait «le livre de sortir pendant le jour», *Wb I*, 520, 14.

<sup>110</sup> R. TEFNIN, 'Discours et iconicité dans l'art égyptien', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), p. 6 [= *GM* 79 (1984), p. 56]

<sup>111</sup> Id., 'Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne', *CdE* 131-2 (1991), p. 81.

<sup>112</sup> On peut, en fin de compte, se demander s'il ne s'agit pas là du dénominateur commun des différentes scènes des tombes pharaoniques et de la signification fondamentale du décor de ces

On notera également que, selon l'orientation géographique de la tombe, les activités du nord sont opposées à celles du sud, la chasse dans les marais du Delta à l'agriculture telle qu'elle est pratiquée en Haute Égypte, où il est nécessaire d'irriguer et d'exploiter la moindre quantité d'eau laissée par la crue. Il semble en fait que le décor de la tombe se conforme à deux orientations géographiques: l'une réelle, qu'illustre cet exemple et la confrontation des parois est et ouest; et l'autre symbolique, découplant du fait que l'hypogée s'enfonce dans la montagne thébaine, domaine des morts, par définition à l'Ouest, comme le montrent les scènes de la paroi adossée à la façade ainsi que la statue stéléphore de Nakht, qui désignent l'entrée de la salle large comme la direction de l'Orient, alors que cette porte s'ouvre en réalité vers le Sud-Sud-Est. Il en résulte que, symboliquement, la tombe est un lieu de passage, un point de contact entre le monde des vivants et celui des morts, étant orientée en même temps vers l'un comme vers l'autre: les scènes du mur d'entrée sont dirigées vers le monde extérieur et celles de la paroi du fond, disposées en sens inverse, se situent déjà dans l'au-delà, par les allusions au trépas et à la résurrection du défunt que nous avons pu relever.

En conclusion, le programme décoratif de la tombe de Nakht n'est pas un système représentatif, mais bien significatif et fonctionnel: il exprime et assure, par la magie de l'image, la survie du défunt. Il se traduit dans l'espace architectural du monument par une structure cohérente, qui répond à des impératifs religieux et géographiques, et évoque différents aspects complémentaires de la vie *post mortem* des défunts. C'est donc la conjonction de l'image, de l'inscription et de l'architecture qui produit le sens de l'édifice, à l'instar de ce qui se passe dans les temples<sup>113</sup>.

Cette structure planifiée, sa signification profondément religieuse ainsi que les règles pharaoniques de la représentation pourraient être ressenties comme des contraintes pour le décorateur du monument. Mais le peintre de Nakht est manifestement un grand artiste, et il nous a maintes fois prouvé son habileté à exploiter et à dépasser ces contraintes pour exercer son art et exprimer son esthétique<sup>114</sup>: l'homme qui fait signe aux tendeurs du filet de pêche (pl. VII), les trois jeunes musiciennes (fig. 7), les dites «natures mortes» (pl. IV) ou les scènes de la vie champêtre (fig. 3 et 4, Pl. I,1, II, III), rien dans la fonction de la tombe ou dans celle de l'image égyptienne ne l'obligeait à

monuments: que ces scènes ou ce décor soient de nature mythologique ou commémorative, ils signifient l'intégration du défunt à l'Ordre universel, et notamment à la renaissance cyclique qui caractérise celui-ci.

<sup>113</sup> On verra à cet égard les références à l'étude de la grammaire du temple présentées *supra*, à la note 12.

<sup>114</sup> Sur cet aspect de la recherche artistique des anciens Égyptiens, cf. TEFNIN, *op. cit.*, p. 60-88.



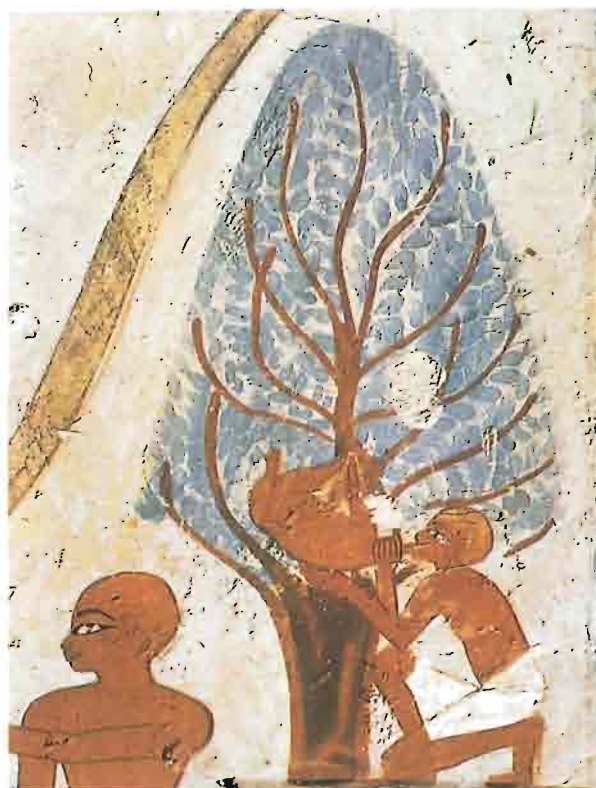
Fig. 11. Détail d'une table d'offrande de la tombe de Benia (TT343).

leur donner la forme qu'ils ont reçus de sa main. Sa personnalité et son tempérament se manifestent dans les détails, là où l'idéologie est moins contraignante. À mon sens, la modernité de ce peintre réside principalement dans son utilisation véritablement picturale de la couleur et dans son art de la composition des groupes et des parois entières, qui tendent vers une unité certaine. Tout ceci fait de la tombe de Nakht une oeuvre d'art à part entière, un bel endroit dont la vue réjouit le coeur, comme disent si bien ses inscriptions.

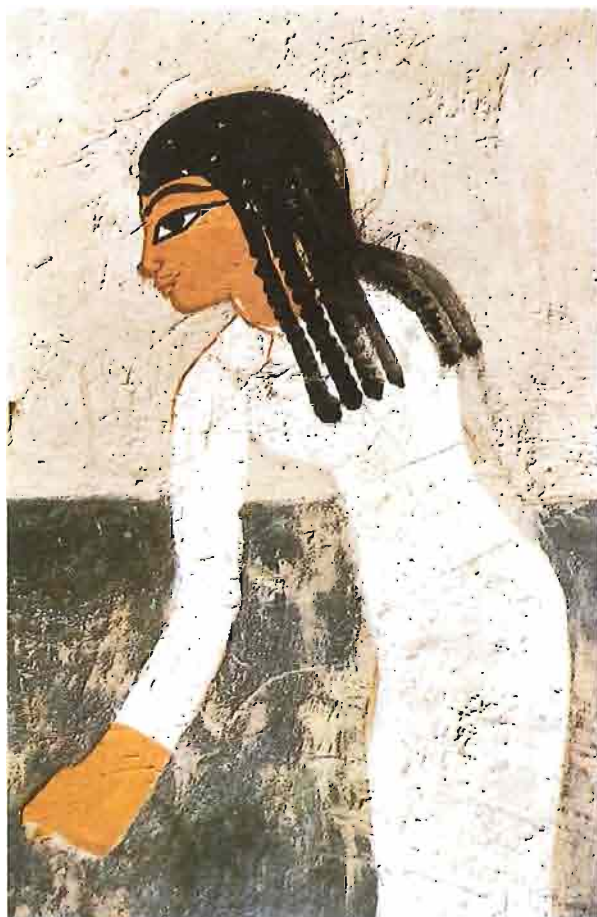
Dimitri LABOURY  
aspirant du FNRS

## LISTE DES PLANCHES

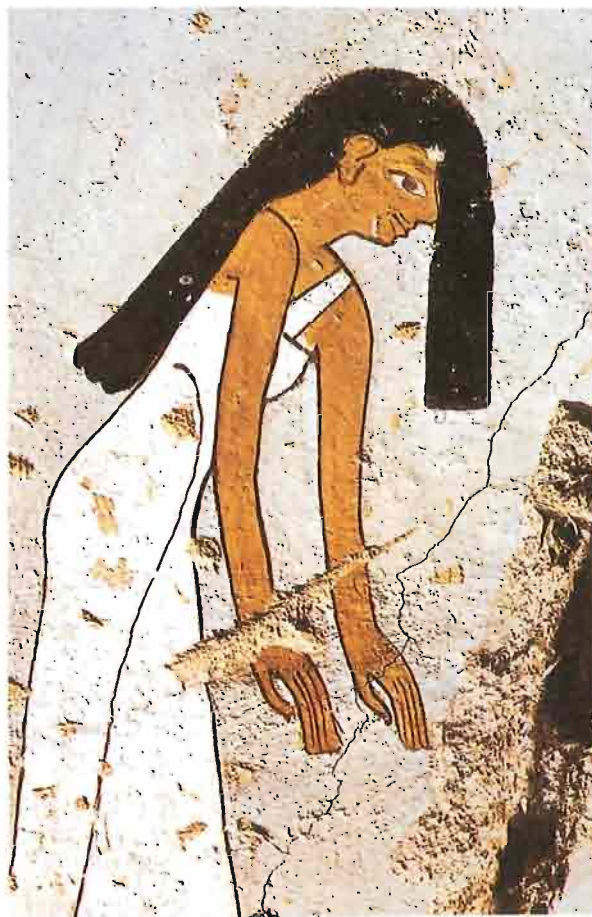
- Pl. I, 1: Tombe de Nakht TT 52: détail de l'homme buvant à l'outre suspendue dans l'arbre, paroi sud-ouest.
- Pl. I, 2: Tombe de Nakht TT 52: seconde cueilleuse de lin, paroi sud-ouest.
- Pl. I, 3: Pleureuse en chef de la tombe de Minnakht (TT 87).
- Pl. II, 1: Tombe de Nakht TT 52: détail des offrandes du bandeau de soubassement de la paroi ouest.
- Pl. II, 2: Tombe de Nakht TT 52: défunts au registre supérieur de la paroi est.
- Pl. III, 1: Tombe de Nakht TT 52: détail de la scène de vendange de la paroi nord-est.
- Pl. III, 2: Tombe de Nakht TT 52: détail de la scène de tanderie de la paroi nord-est.
- Pl. IV, 1: Catacombes osiriennes de Karnak: fragments recouverts d'une couche superficielle de terre.
- Pl. IV, 2: Catacombes osiriennes de Karnak: dégagement en 1993-1994 du secteur à l'Ouest du "tombeau d'Osiris"; à droite, mise au jour d'une structure en briques cuites (couloir sud).
- Pl. V, 1: Catacombes osiriennes de Karnak: vue de face du couloir sud, composé de briques cuites et recouvertes de chaux. En arrière plan, mur composé de trois niveaux de niches recouvertes d'un enduit de chaux servant de support aux décors. La voûte recouvrant le couloir s'est effondrée, la découverte de nombreux fragments a permis d'en restituer de nombreux décors et de déterminer la courbure de la voûte.
- Pl. V, 2: Catacombes osiriennes de Karnak: peinture en place entre deux niches, mur sud, niche inférieure à l'Ouest.
- Pl. VI, 1-2: Catacombes osiriennes de Karnak: assemblage de fragments dans les bacs à sable. Représentations partielles des génies de Pharbaïthos.
- Pl. VII, 1: Catacombes osiriennes de Karnak: coupe stratigraphique (x 40) de la couche d'enduit (*arriccio*) montrant qu'il est composé de chaux et de grains de sable (0,25 à 0,6 mm). Ils ne comportent pas d'angles vifs; cela pourrait laisser supposer qu'ils n'ont pas été broyés.
- Pl. VII, 2: Catacombes osiriennes de Karnak: coupe stratigraphique (x 40) de la couche finale de lissage (*intonaco*) recevant la couche picturale; elle est composée d'un mélange de chaux très fine et de grains de quartz aux faces géométriques et angles vifs, vraisemblablement broyés avant mélange (0,25 à 0,4 mm).
- Pl. VII, 3: Catacombes osiriennes de Karnak: coupe stratigraphique d'une couche picturale bleue (x 40) épaisseur 250 microns. Absence de diffusion de la chaux de l'*intonaco* à travers l'épaisseur de la couche, interface régulier montrant que la couleur a été posée sur l'*intonaco sec*.
- Pl. VIII, 1: Catacombes osiriennes de Karnak: essai de nettoyage chimique des couches d'altération recouvrant les fragments.



1.



2.

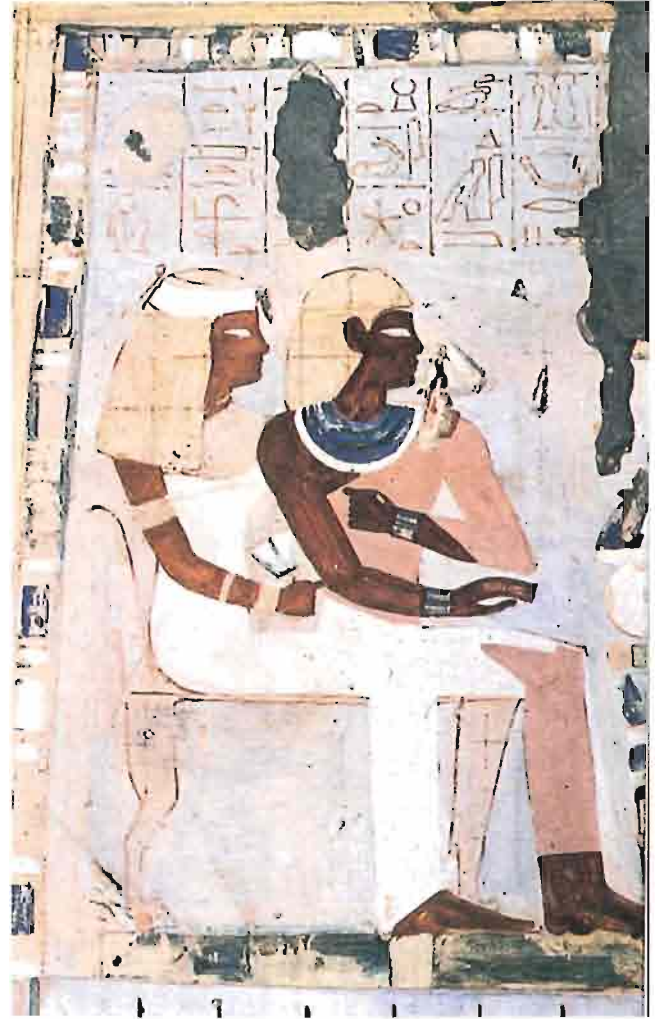


3.

1. Tombe de Nakht TT 52: détail de l'homme buvant à l'outre suspendue dans l'arbre, paroi sud-ouest.
2. Seconde cueilleuse de lin de la paroi sud-ouest de la tombe de Nakht (TT 52).
3. Pleureuse en chef de la tombe de Minnakht (TT 87).

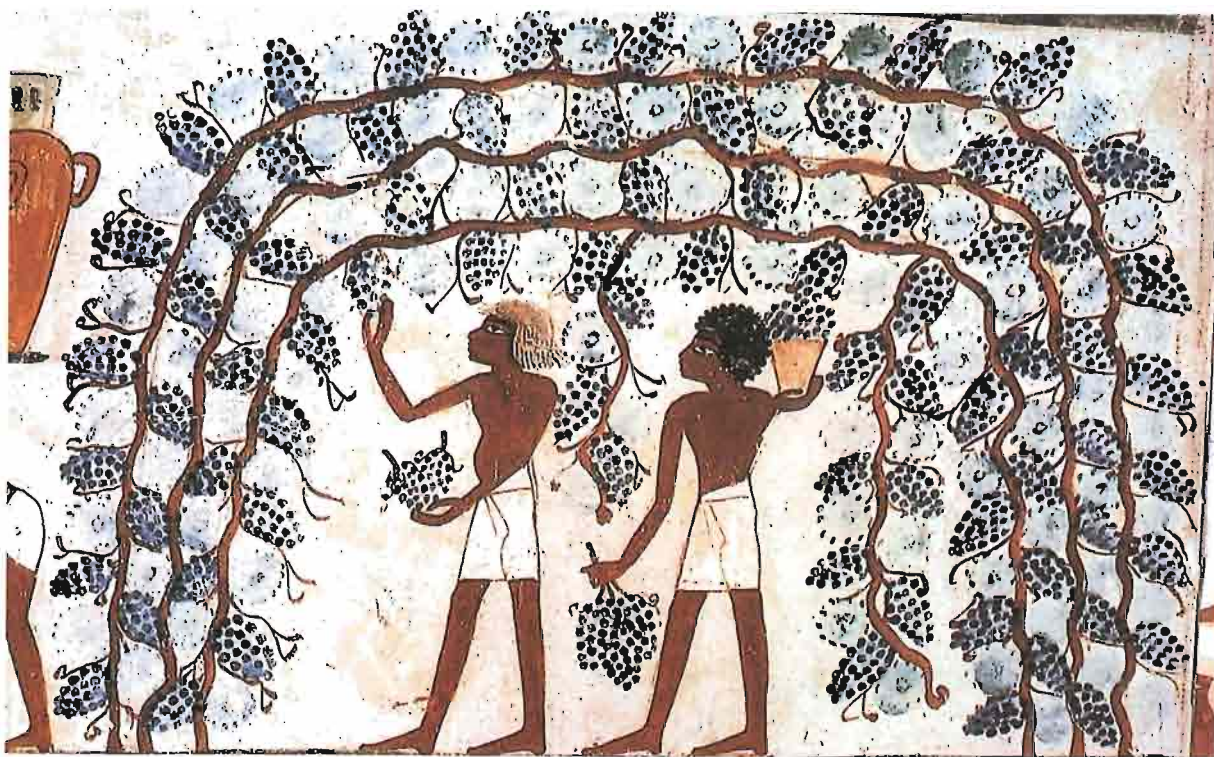


1.



2.

1. Détail des offrandes du bandeau de soubassement de la paroi ouest de la tombe de Nakht (TT 52).
2. Tombe de Nakht TT 52: défunts au registre supérieur de la paroi est.



1. Tombe de Nakht TT 52: détail de la scène de vendange de la paroi nord-est.



2. Tombe de Nakht TT 52: détail de la scène de tenderie de la paroi nord-est.