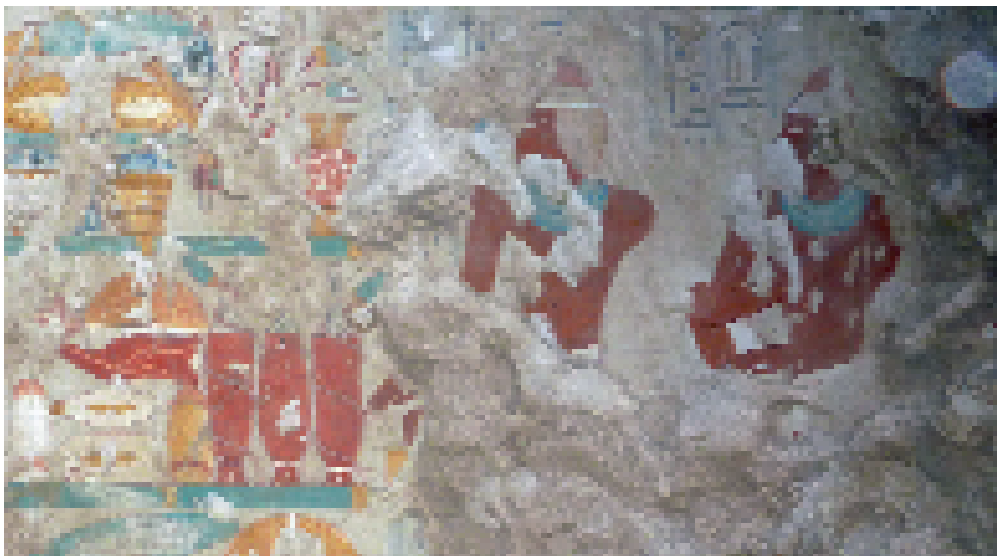


LES ARTISTES DES TOMBES PRIVÉES DE LA NÉCROPOLE THÉBAÏNE SOUS LA XVIII^e DYNASTIE : BILAN ET PERSPECTIVES



*Ci-contre (détail)
et page 34, fig. 1*
Amenemhat rendant
hommage aux artistes
responsables de la
décoration de sa tombe
thébaïne (TT 82), suivant
un usage iconographique
de l'Ancien Empire
(cliché © MANT -
archives R. Tefnin)

Introduction : la question des artistes en égyptologie

Comme la majorité des notions que nous utilisons au quotidien, le concept d'artiste a une longue histoire moderne qui conditionne de façon déterminante son acception contemporaine dans le monde occidental – ou occidentalisé – et les nombreuses connotations que nous avons pris l'habitude de lui associer. Ainsi, l'héroïsation de l'artiste, en tant qu'intellectuel créateur, qui se distingue comme tel du commun des mortels, remonte très spécifiquement à des auteurs occidentaux

aussi influents que Plin l'ancien ou, surtout, Giorgio Vasari, avec son célèbre ouvrage "Les vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens" (Florence, 1550). Cette conception particulière de l'artiste, loin donc d'être universelle et intemporelle, a néanmoins induit de nos jours une vision dominante de l'histoire de l'art en tant qu'histoire des – grands – artistes, dont un des buts majeurs est d'identifier individuellement ces génies créateurs.

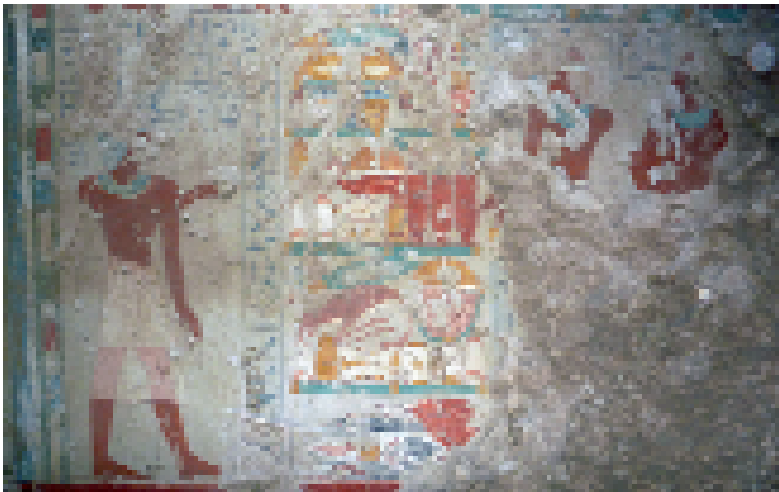
Face à de tels objectifs, l'égyptologie et l'histoire de l'art égyptien se trouvent bien démunies. En effet, d'une part, malgré une rare propension pour le monumental et le pérenne et, de ce fait, un développement extraordinaire de ce que nous convenons aujourd'hui d'appeler art(s), la civilisation des pharaons n'a jamais engagé de véritable processus de

et d'une habileté techniques spécifiques [fig. 1], à l'instar, par exemple, des médecins¹. D'autre part, du point de vue de l'égyptologue et de l'analyste moderne, la rareté des œuvres pharaoniques signées par leur(s) auteur(s) [fig. 2 et, *infra*, fig. 4-5] et l'absence de tout traité théorique d'esthétique dans la littérature de l'Égypte antique ont souvent incité à reconnaître l'art

égyptien comme un art fondamentalement collectif et anonyme – voire, aux yeux de certains, comme l'art anonyme par excellence – et à nier le concept même d'art pour la culture pharaonique, considérant l'ensemble des monuments qui font encore aujourd'hui la notoriété de cette civilisation comme le produit d'une armée de tâcherons sous l'autorité d'un directeur administratif lettré, et dégradant ainsi le facteur de l'œuvre du rang d'artiste à celui d'artisan, – au mieux.

Ce genre d'idées reçues, qui constituent l'opinion communément admise en matière d'art égyptien, relève évidemment d'une méprise, et ce à plus d'un titre. Tout d'abord, elles sont fondamentalement induites par notre conception occidentale et moderne de ce que doivent être l'art et l'artiste. Ainsi, comme le soulignait Jan Assmann, – non sans une certaine ironie, – l'art égyptien n'est en aucun cas anonyme, mais, bien au contraire, mérite le qualificatif d'éponyme, dans le sens où il n'existe pratiquement aucune œuvre d'art pharaonique qui ne soit – dans son état original et achevé – accompagnée et même désignée par un nom de personne. Mais ce nom, – omniprésent et toujours mis en évidence, voire même en scène, – n'est pas celui qu'attendrait l'historien de l'art ou l'amateur formaté par la tradition occidentale ;

c'est le nom du commanditaire qui "s'auto-thématise" à travers l'œuvre, et non celui du facteur de l'objet en question, qui s'efface quant à lui derrière son donneur d'ordre et sa création. On se trouve donc en présence d'une conception de l'œuvre et de la relation de celle-ci à ses acteurs très différente de celle qui a majoritairement cours de nos jours.



glorification particulière de l'artiste, comme cela surviendra plus tard de l'autre côté de la Méditerranée, dans des contextes de société sensiblement différents. Tout au plus, ainsi que le suggérait Hermann Junker (dès 1959), les Anciens Égyptiens semblent-ils avoir valorisé les artistes et les facteurs d'œuvres d'art en tant que spécialistes, détenteurs d'un savoir

Par ailleurs, l'absence de traité théorique d'esthétique dans la littérature pharaonique ne doit pas surprendre et s'explique sans doute moins par le hasard des découvertes que par le fait que cette littérature se composait de genres bien particuliers et définis, au sein desquels de tels écrits n'auraient pas trouvé place. À nouveau, les attentes de l'Occident sont bien inadéquates face à ce que la civilisation des pharaons prétendait produire. Quant au concept d'art, les usages du mot *hmw* révèlent parfaitement qu'il était conscientisé comme tel – soit au sens où nous l'entendons aujourd'hui – par les Anciens Égyptiens, puisque ce terme sert aussi bien à désigner l'habileté et la maîtrise techniques d'un praticien des arts plastiques que celles d'un littérateur, qui sait manier les "belles paroles" avec art. Faudrait-il dès lors imaginer un art (soit une production humaine) sans artiste ? Enfin, la dimension collective traditionnellement attribuée à la production artistique dans l'Égypte antique résulte, en réalité, de la généralisation – abusive – de principes d'organisation du travail à grande échelle dans le cadre des chantiers royaux. Nul ne s'étonnera, bien sûr, que le campement destiné aux ouvriers du site des grandes pyramides de Gîza ait pu accueillir jusqu'à 18.000 hommes (selon les estimations que l'on peut faire à partir des fouilles de ce campement) ou que les quelques attestations iconographiques et archéologiques qui nous sont parvenues d'ateliers de sculpture royaux révèlent un travail en équipe, suivant une procédure déjà presque semi-industrielle [fig. 3]. C'est évidemment l'ampleur de l'ouvrage qui impose une telle fragmentation des tâches. Mais il convient, ici aussi, d'éviter une nouvelle erreur de raisonnement, qui consisterait à dissoudre la notion d'artiste dans cette multiplication des intervenants dans le processus de réalisation de l'œuvre. En effet, qui songerait, de nos jours, à refuser le statut d'artiste à un sculpteur comme Auguste Bartholdi, sous prétexte que sa monumentale statue de la Liberté nécessita la participation d'une multitude d'ouvriers de spécialisations diverses, ou, pour prendre un exemple occidental plus ancien, à un Phidias, qui conçut et supervisa l'ensemble de la décoration sculpturale du Parthénon, mais avec l'aide – inévitable – d'un atelier assurément nombreux ?

En outre, si, dans l'Égypte antique, une telle procédure collective semble bien avérée pour les productions royales, le modèle doit-il – et même peut-il – être transposé tel quel lorsque le donneur d'ordre n'était plus Pharaon, mais un particulier, comme dans le cas des tombes des nobles de la nécropole thébaine, qui nous occupe ici ?



fig. 2
 Rare exemple de signature du facteur de l'œuvre : la stèle de Hékou Brooklyn Museum 37.1347E, signée par le sculpteur Néfertoum (d'après le site internet du musée)

Dans ce contexte théorique confus et mal défini, l'égyptologie s'est souvent contentée d'admettre que l'artiste égyptien demeure aujourd'hui un personnage particulièrement évanescent et insaisissable – voire, aux yeux de certains, inexistant – au sein du paysage que cette discipline s'efforce de reconstituer. Un vaste projet interdisciplinaire récemment initié à l'Université de Liège, sous les auspices du Fonds National de la Recherche Scientifique de Belgique (F.R.S.-FNRS), et consacré à l'étude des peintres actifs dans les tombes privées de la nécropole thébaine sous la XVIII^e dynastie tend cependant à démontrer le contraire. L'ambition de cet article est de livrer les principaux fondements méthodologiques et documentaires de ce nouveau projet.



fig. 3 Scène d'atelier de sculpture dans le temple d'Amon-Rê à Karnak, figurée dans la tombe de Rekhmirê (TT 100 ; d'après un cliché de l'auteur et N. de Garis Davies, *The Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes*, New York, 1943, pl. 60)

Les sources textuelles relatives aux artistes des tombes privées de la nécropole thébaine sous la XVIII^e dynastie

Dans une discipline comme l'égyptologie, dont l'acte de naissance officiel est une découverte d'ordre philologique, les sources textuelles occupent toujours une place de premier choix. Elles offrent surtout l'avantage de permettre d'identifier avec précision ce qui était explicitement objectivé par les anciens eux-mêmes. Et, de ce point de vue, les sources textuelles relatives aux décorateurs des tombes de l'Égypte antique sont beaucoup plus informatives qu'on a souvent trop vite accepté de le croire.

Tout d'abord, durant toute l'histoire pharaonique et au-delà des limites de la seule nécropole thébaine, les signatures des "scribes-des-formes" (expression égyptienne qui sert à désigner les peintres) sont bien plus nombreuses qu'il n'y paraît. On peut en distinguer deux types : d'une part, celles qui expriment une implication personnelle dans le processus de décoration d'une tombe privée (et qui avaient déjà fait l'objet d'un premier recensement par Edith W. Ware en 1927) ; et, d'autre part, celles qui relèvent de la catégorie des graffiti.

Ces dernières attestent que de nombreux peintres visitaient les monuments réalisés par leurs collègues, – parfois plusieurs décennies, voire plusieurs siècles plus tôt, – et qu'ils en observaient les caractéristiques formelles. Elles révèlent également que les auteurs de ces inscriptions cursives étaient lettrés et capables de laisser une trace écrite – parfois même littéraire – de leur passage, – même si, nous allons le voir, ce n'était assurément pas le cas de tous les peintres pharaoniques.

Les signatures qui revendiquent la réalisation ou une partie de la réalisation du décor d'une tombe ne sont évidemment pas moins instructives. Elles mettent tout d'abord en avant la fierté du créateur, qui se présente en général seul, ou éventuellement accompagné d'un adjoint, comme, par exemple, les deux frères Nebnéfer et Hormin, tous deux "peintres dans la Place-de-Maât" (la Vallée des Rois), qui signèrent la décoration du caveau de leur supérieur, "le chef de l'équipe dans la Place-de-Maât" Inherkhaouy, à Deir al-Médina (TT 359). Habituellement, la revendication de l'artiste porte sur la réalisation même du décor, mais il arrive qu'elle inclue davantage, jusqu'à la supervision de l'ensemble des travaux de préparation de la tombe. Ainsi, à Elkab, la célèbre tombe d'Ahmose fils d'Abana fut elle réalisée "par le fils de sa fille, celui qui dirigea les travaux dans cette tombe en tant que celui qui fait vivre le nom du père de sa mère, le scribe-des-formes d'Amon, Pahéry, le juste de voix" [fig. 4]. On notera, au passage, que cette chapelle funéraire, décorée de reliefs muraux, – largement inachevés, – montre, parmi d'autres cas tout aussi flagrants, que les scribes-des-formes pouvaient être amenés à produire des images en dehors du seul domaine technique de la peinture.

Il leur arrivait également d'œuvrer dans plusieurs monuments funéraires, parfois sur des sites différents : à Elkab, toujours, la tombe du gouverneur Sobeknakht fut, semble-t-il, décorée par le peintre Sédjmnétjérou, qui y apposa son effigie dûment identifiée, et que l'on retrouve, – ainsi que W. Vivian Davies l'a mis en évidence, – en compagnie de "son

frère, le peintre Ahmose" dans la chapelle contemporaine, de style et de conception iconographique fort semblables, de Horemkhaouef à Hiérakonpolis, de l'autre côté du Nil ; plus au nord, dans le cimetière de la fin de l'Ancien Empire à el-Hawawish, le mémorial de Ka(i)hep comporte la représentation d'un peintre accompagnée de la légende suivante : "le scribe-des-formes Seni, il dit : 'je suis celui qui a peint (*zesh*) la tombe du prince Khény (ndlr : non



fig. 4
 Signature
 du scribe-des-
 formes Pahéry
 dans la tombe
 de son grand-
 père maternel,
 Ahmose fils
 d'Abana, à Elkab
 (T Elkab 5 ;
 cliché de l'auteur)

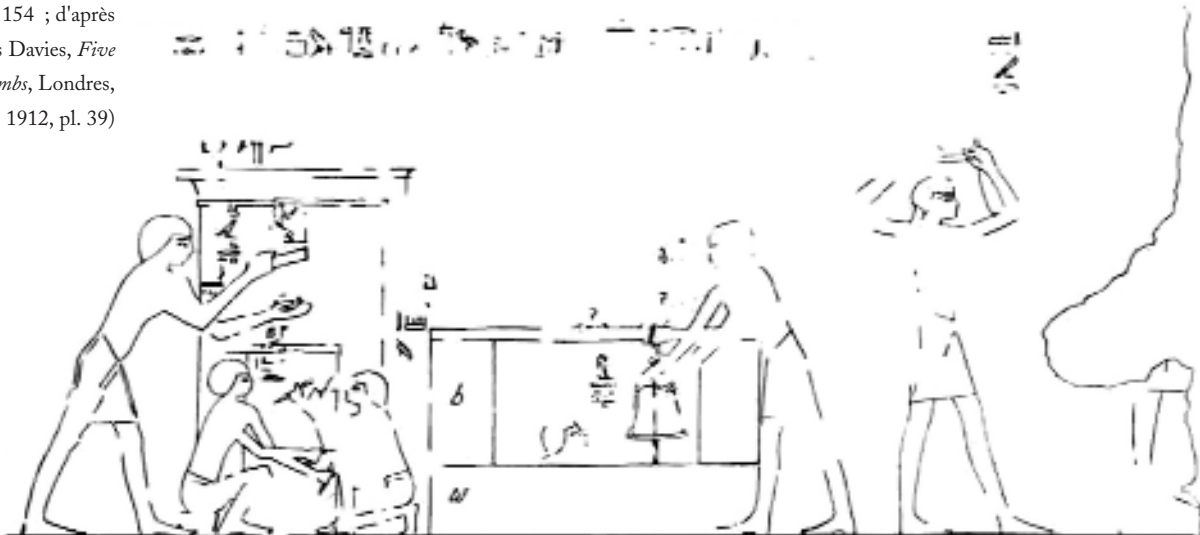
loin dans la même nécropole) et je suis en outre celui qui a peint cette tombe, étant seul !" [fig. 5]. D'autres exemples de l'Ancien Empire mettent d'ailleurs en scène des peintres et des sculpteurs de la cour dépêchés en province par le pouvoir central afin d'aller décorer les hypogées de membres de l'élite, particulièrement fiers d'afficher cette faveur insigne.

Ci-contre, fig. 5

Signature du scribe-des-
formes Sény dans la tombe
de Ka(i)hep à el-Hawawish
(TH 26 ; d'après N. Kanawati,
*The Rock Tombs of El-
Hawawish. The Cemetery
of Akhmim I, Sydney,
1980, fig. 8*)

*En bas, fig. 6*

Scène de préparation
d'une tombe dans
la nécropole thébaine,
figurée dans la tombe de Tati
(TT 154 ; d'après
N. de Garis Davies, *Five
Theban Tombs, Londres,
1912, pl. 39*)



En tant que membres de la société pharaonique, les peintres pouvaient, dans certains cas, eux aussi prétendre à des monuments entièrement dédiés à la commémoration de leur propre personne. De nombreuses stèles l'illustrent, telles, par exemple, celles du "directeur des scribes-des-formes d'Amon, Dédia" (Louvre C 50 et Le Caire CG 42122), issu d'une longue lignée de peintres d'origine levantine, qui fut, au lendemain de l'épisode iconoclaste du règne d'Akhénaton, "chargé par sa Majesté de restaurer" les temples thébains en qualité de "chef des travaux et directeur des fonctions artistiques" dans ces édifices. On pense également aux chapelles funéraires des habitants du village antique du site de Deir al-Medîna ou à celle dite "des artistes", la tombe du "directeur des scribes-des-formes dans la Place-de-Maât, Thoutmose", découverte dans la falaise du Bubastéion à Saqqâra en 1996 (T Bubastéion I.19) et dont la publication par son inventeur, Alain-Pierre Zivie, est imminente.

Tous ces témoignages qui émanent des peintres pharaoniques eux-mêmes révèlent une profession bien hiérarchisée, tant en termes de structuration du travail (chefs, directeurs, ...), qu'en termes de compétences. En effet, la majorité des monuments de peintres appartiennent à des hauts responsables de la production artistique en Égypte antique et, à ce titre, des membres d'une certaine frange de l'élite dirigeante. Cette position sociale déjà élevée s'accompagne généralement de compétences dans le domaine religieux et intellectuel, soit une certaine érudition, que traduisent divers titres de prêtrise. Même dans les graffiti de visiteurs, les peintres se présentent volontiers comme "prêtre *ouab* et scribe-des-formes". Quelques traces de l'existence de peintres moins gradés et fort peu lettrés nous sont néanmoins parvenues. C'est notamment le cas d'un certain Sennéfer, auteur du décor de la tombe de son père, Amenemhat, lui aussi "serviteur dans la Place-de-Maât", à Deir al-Médîna (TT 340) ; l'étude des inscriptions de ce tombeau a permis au regretté Jean-Marie Kruchten de montrer "que le décorateur de la tombe 340 devinait plus qu'il ne

comprenait le sens des signes plurilitères, répétant de mémoire, comme dans le cas de la formule *htp-dj-nsw*, des passages entiers d'expressions stéréotypées, avec une fidélité très relative."

Enfin, tous ces peintres, qu'ils soient directeurs ou subalternes, se revendiquent presque systématiquement d'une affiliation administrative à une institution religieuse, c'est-à-dire de l'État, qui apparaît comme leur employeur officiel ou, à tout le moins, principal, la décoration d'une tombe de particulier étant, de ce fait, une activité assez marginale.

Mais ce sont probablement les documents de la pratique qui constituent les sources textuelles les plus informatives – et, en même temps, les moins exploitées à ce jour – pour comprendre les conditions dans lesquelles les peintres pharaoniques pouvaient participer à la décoration des monuments funéraires des hauts dignitaires de l'Égypte antique. Il s'agit d'*ostraca*, dont plusieurs lots sont connus, – même si tous ne sont pas publiés, – qui avaient une fonction essentiellement administrative, enregistrant l'état d'avancement des travaux de réalisation d'une tombe de la nécropole.

Si certains font état d'un décompte journalier (liste des présents et des absents, opérations effectuées, quantités réalisées, ...), la plupart établissent que ces travaux étaient comptabilisés au mois, soit sur une période standard mais relativement courte par rapport au temps nécessaire pour réaliser complètement une tombe, depuis son creusement jusqu'à sa finition. Un *ostrakon* découvert à proximité de la chapelle funéraire de Sénenmout (TT 71) à Thèbes mentionne même "la reprise du travail de la tombe par le peintre (ou scribe ?) Nebamon du (c'est-à-dire à la suite du) peintre (ou scribe ?) Ouser, jusqu'au 28^e jour". D'autres documents du même type, relatifs cette fois à la préparation de la tombe du grand prêtre d'Amon Méry (TT 95), – et encore inédits, – révèlent quant à eux que l'on effectuait les mêmes types d'opérations dans les mêmes parties de la tombe à plusieurs mois, voire plusieurs années d'intervalle, ce qui suggère un travail très discontinu dans le temps.

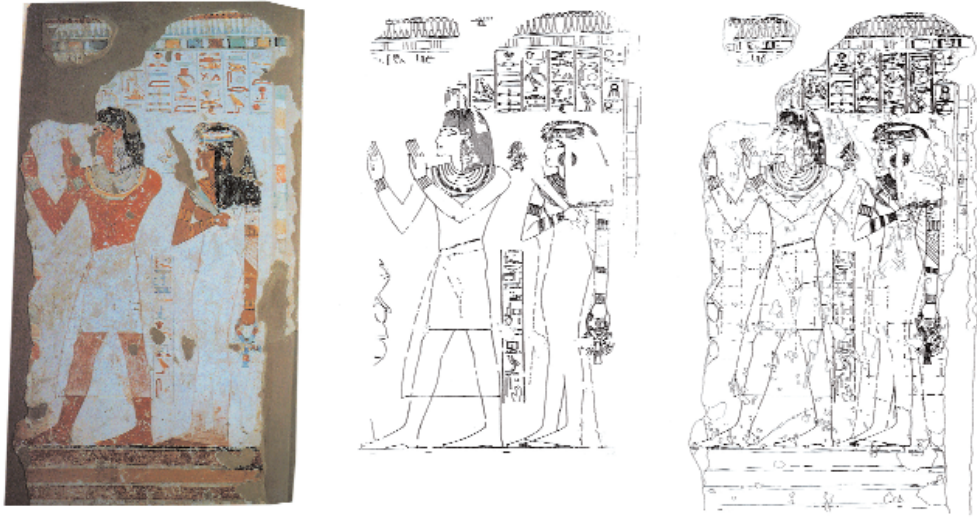


fig. 7 Montage confrontant une photographie de la scène peinte dans l'embrasure de la porte d'entrée de la tombe de Houy (TT 54), son relevé par Norman de Garis Davies et le même par Daniel Polz (d'après D. POLZ, *Das Grab des Hui und des Kel, Theben Nr. 54*, Mayence, 1996, pl. 1 ; et Id., dans J. Assmann, G. Burkard, W.V. Davies [éd.], *Problems and Priorities in Egyptian Archaeology*, Londres, 1987, p. 136-7)



fig. 8 Trois occurrences du signe β^3 dans la tombe de Tjanouny (TT 74 ; montage d'après clichés © MANT - archives R. Tefnin)

Ces *ostraca* attestent d'une répartition récurrente des tâches et opérations à réaliser en fonction de plusieurs corps de métiers, parmi lesquels on distingue principalement : les carriers, étymologiquement "ceux de la nécropole" (*hr.tyw-ntr*), parfois désignés plus simplement comme "les hommes", – ce qui semble dénoter un niveau de spécialisation assez relatif ; les plâtriers, régulièrement associés aux précédents ; et les décorateurs, essentiellement des "scribes-des-formes". Bien qu'un *ostracon* du musée

de l'Hermitage évoque de manière exceptionnelle le travail – pour une durée de temps hélas non précisée – de 60 hommes et 7 "petits enfants" dans "le domaine (funéraire ?) de l'intendant du Palais Sebt", les équipes œuvrant dans les tombes thébaines sous la XVIII^e dynastie sont en général assez restreintes, oscillant entre 3 ou 4 et une dizaine de personnes. Par ailleurs, leur nombre décroît très clairement au fur et à mesure de la progression du travail et du degré de spécialisation des intervenants.

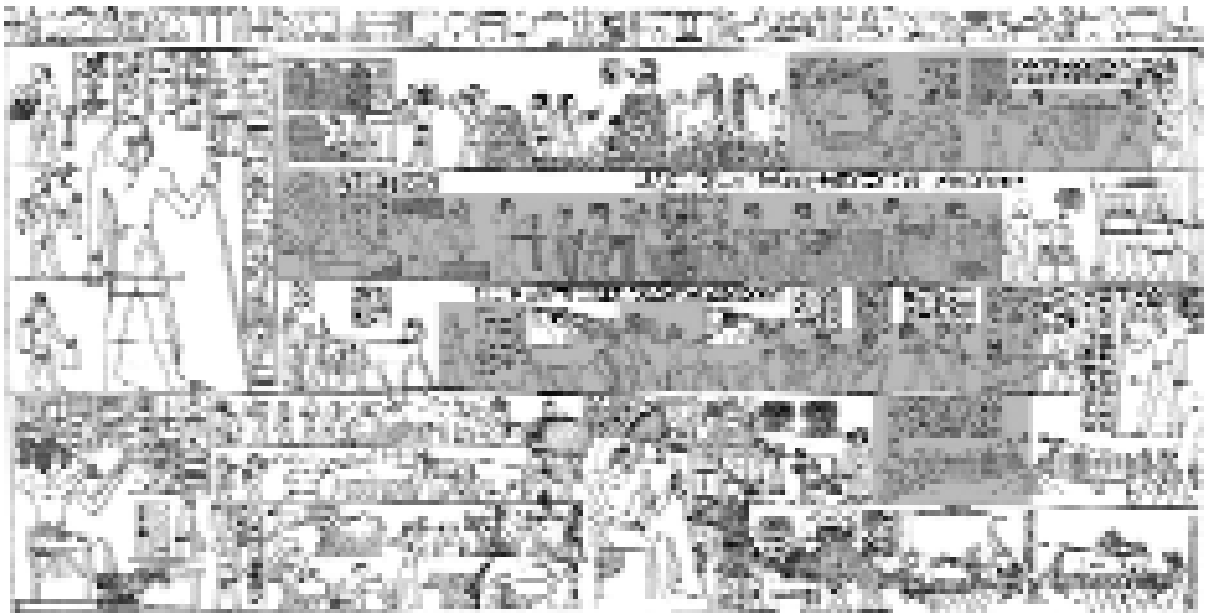


fig. 9 Parties du décor du mur ouest de la tombe de Pahéry (T Elkab 3) qui se retrouvent à l'identique sur des fragments de la tombe d'Ounsou (TT A4) conservés au musée du Louvre (N 1430-1 et 3318 ; d'après L. Manniche, *Lost Tombs. A Study of Certain Eighteenth Dynasty Monuments in the Theban Necropolis*, Londres, New York, 1988, pl. 10)

Ainsi, si les carriers et les manœuvres sont souvent relativement nombreux, les plâtriers le sont en général nettement moins et, dans l'état actuel de notre documentation, il n'y a jamais plus de deux peintres attestés en même temps dans une tombe. Autre différence qui oppose ces divers corps de métiers : les peintres sont toujours désignés nommément, alors que ce n'est pratiquement jamais le cas pour la masse des carriers et autres ouvriers préposés à la taille de la roche ou au transport et à la fabrication des matériaux de réalisation de la tombe. Les peintres semblent donc jouir d'une reconnaissance plus individuelle que leurs collègues carriers ou plâtriers. Enfin, ce qui étonne peut-être le plus dans ces documents qui enregistrent une sorte d'instantané dans le processus de fabrication des tombes thébaines, c'est que plusieurs d'entre eux établissent sans la moindre ambiguïté possible que les tailleurs de pierre, les plâtriers et les peintres pouvaient travailler en même temps dans une seule et même tombe [fig. 6], ce qui ne devait pas manquer de poser quelques problèmes de gestion logistique et ergonomique du chantier.

À plusieurs occasions, ces documents comptables permettent en outre de préciser l'origine des ouvriers qui participaient à la réalisation d'une tombe. À côté d'individus qui semblent bien être des Thébains, on en rencontre d'autres qui viennent de sites plus ou moins éloignés, comme Armant, à seulement une vingtaine de kilomètres au sud de la nécropole, mais aussi Néférousy, Qaou el-Kébir ou Hermopolis, en pleine Moyenne Égypte, pour ne citer ici que quelques exemples. Dans bon nombre de cas, c'est leur origine non pas géographique mais administrative qui est stipulée, révélant que ce personnel provient régulièrement de groupes placés sous la responsabilité du propriétaire de la tombe ou de proches de celui-ci. Divers indices textuels convergent d'ailleurs pour suggérer que c'était le commanditaire et futur propriétaire de la tombe qui fournissait directement les moyens, humains et matériels, nécessaires à l'exécution de son mémorial funéraire, même si l'existence même de ce dernier est volontiers présentée comme une faveur octroyée par le roi en personne.

Les traces matérielles : pour une archéologie de l'art et une histoire de l'art expérimentale

Dans la continuité de la fascination que l'Occident semble avoir toujours éprouvée pour la dimension hiéroglyphique et symbolique de l'iconographie égyptienne, l'égyptologie a longtemps développé une vision particulière de l'art pharaonique, qui tend à désincarner l'image, la délestant de sa matérialité pour la présenter telle une composition de hiéroglyphes. C'est ainsi que, parmi toutes les disciplines qui s'intéressent à la peinture, l'égyptologie est sans doute aujourd'hui la seule qui continue à publier des œuvres picturales sous la forme de relevés au trait. L'incidence épistémologique de cet usage épigraphique et documentaire de la peinture égyptienne est loin d'être négligeable. Elle se trouve particulièrement bien illustrée par la confrontation que Daniel Polz avait proposée en 1987 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 Davis [fig. 7] : là où celui que l'on n'a pas hésité à qualifier de "meilleur dessinateur archéologique de sa génération", assurément 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 [fig. 7b], 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 [fig. 7c]. D'une certaine manière, en raison de leurs formations respectives, 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. Poser un regard archéologique sur l'œuvre peinte, en minimisant volontairement – dans un premier temps, en tout cas, – la dimension proprement esthétique et la composante sémantique de l'objet envisagé, fait apparaître plus nettement la matérialité de celui-ci, support indispensable de son existence physique et artistique, et surtout porteuse, au même titre qu'une stratigraphie archéologique, de toute une série de stigmates qui permettent de reconstituer sa genèse et les circonstances de sa création.

Nous allons le voir, l'étude, sous cet angle, des pratiques picturales autorise même à suivre individuellement le travail des peintres.

L'identification individuelle des peintres de la nécropole thébaine a déjà suscité plusieurs études, mais il convient de souligner ici les limites de la méthode la plus souvent utilisée à cette fin, celle de l'homologie ou de l'analogie iconographiques. Habituellement désignée sous l'appellation de méthode morellienne, – par référence au célèbre médecin et amateur d'art italien Giovanni Morelli (1816-1891), qui parvint à identifier des 'mains' par l'observation minutieuse de la morphologie de certains détails caractéristiques dans les peintures de la Renaissance, – cette méthode consiste à rapprocher des motifs de formes semblables, en les tenant pour indices d'un créateur commun. Si une telle approche s'est révélée fructueuse pour la peinture de l'Occident moderne ou celle des vases de l'Antiquité grecque, son application dans le contexte de l'art égyptien ne va pas sans poser de sérieux problèmes, principalement en raison de deux caractéristiques fondamentales et véritablement fondatrices de cet art : d'une part, une volonté manifeste d'homogénéisation stylistique, ou, pour le dire autrement, de neutralisation du style personnel de l'artiste, qui s'efface derrière son œuvre et se fond dans le style en vogue à son époque ; et, d'autre part, le phénomène de la copie créative ou de la création par imitation. Sur un plan théorique, on peut en effet montrer que les Anciens Égyptiens conceptualisaient l'invention, et notamment l'invention artistique, comme une émulation des modèles du passé, impliquant – fut-ce de manière partielle – une imitation de ces formes héritées des prédécesseurs. Les tombes privées de la nécropole thébaine sous la XVIII^e dynastie regorgent d'ailleurs d'exemples de copies de motifs d'une tombe à l'autre. L'un des cas les plus célèbres est sans doute celui de la tombe d'Ousou, aujourd'hui perdue (TT A4), mais dont plusieurs fragments sont conservés au musée du Louvre ; ainsi que Lise Manniche l'a montré, de nombreuses scènes de cette chapelle funéraire se retrouvent presque à l'identique, images et textes compris, dans l'hypogée vraisemblablement contemporain de Pahéry à Elkab (T Elkab 3)

[fig. 9], indiquant, sans le moindre doute possible, la copie d'une partie du programme décoratif d'une tombe à l'autre ou l'emprunt commun à un même répertoire iconographique, – dont certains éléments sont par ailleurs uniques dans toute l'histoire de l'iconographie égyptienne. Dans d'autres exemples, la copie concerne des modèles vieux de plusieurs siècles, ce qui interdit bien évidemment d'y reconnaître l'œuvre d'une seule et même main. Shelley Wachsmann a en outre proposé le concept d'hybridisme pour décrire le processus par lequel les artistes pharaoniques composaient leurs scènes en combinant des éléments empruntés à diverses sources. La copie étant, à l'évidence, constitutive de la création imagière en Égypte antique, elle ne peut permettre de suivre à la trace un créateur individuel.

Les cas d'homologie morphologique réellement pertinents dans cette perspective ne concernent d'ailleurs pas l'iconographie, mais relèvent plutôt de la facture du motif, c'est-à-dire du domaine de la technologie. Les photographies de détails rassemblées par le regretté Roland Tefnin nous en fournissent une excellente illustration : dans la tombe de Tjanouny (TT 74), – comme dans la majorité des tombes thébaines, – les inscriptions hiéroglyphiques font apparaître des variantes dans le rendu de certains signes, comme, dans l'exemple choisi ici, pour le hiéroglyphe de l'oisillon 𓂏 (𓂏) [fig. 8] ; si le motif, en l'occurrence le caractère d'écriture, reste à chaque fois parfaitement reconnaissable, il est tout aussi patent que les deux signes de gauche, pourtant en sens opposés et de tonalités légèrement différentes, ont été réalisés par la même main, alors que le troisième est l'œuvre d'un individu distinct. Ce qui permet d'être ainsi affirmatif, ce n'est pas tant la forme du motif que la séquence de coups de pinceau qui l'a produite. Comme pour une véritable signature manuscrite, ce n'est pas la forme finale, – toujours susceptible d'une certaine fluctuation, – mais la manière dont elle a été réalisée qui constitue la signature, qui signe l'individualité de l'auteur.

Par ce concept de signature technologique, dans laquelle se marquent les habitudes de facture personnelles du peintre, son écriture picturale en somme, on

rejoint l'approche matérielle de l'œuvre préconisée précédemment, une approche qui envisage l'objet artistique dans sa dimension technologique ou en tant que processus. Une telle vision archéologique de la peinture dans les tombes thébaines peut s'appliquer à divers niveaux, révélateurs d'informations différentes et complémentaires.

À l'échelle du monument lui-même, tout d'abord. Cela a été maintes fois souligné, il n'existe pratiquement aucune tombe dans la nécropole thébaine dont la décoration soit achevée, pas plus, d'ailleurs, que dans toutes les autres nécropoles de l'Égypte antique. En abordant ce problème pour le cimetière de l'élite à Amarna, Gwil Owen et Barry Kemp ont mis en évidence différents types de tâches archéologiquement attestées dans les tombes et correspondant à des corps de métier distincts, et, surtout, des modèles d'inachèvement récurrents, qui traduisent une coordination pour le moins surprenante de ces divers corps de métier. Ainsi, par exemple, il n'est pas rare qu'un plâtrier ait prolongé son plafonnage sur une zone où l'opération de taille de la pierre n'était pas encore terminée, ce qui implique que son travail allait inévitablement devoir être endommagé, – et donc, ensuite, refait ou réparé, – lorsque les carriers reviendraient œuvrer dans la tombe. G. Owen et B. Kemp expliquent ce phénomène par la faible disponibilité des corps de métiers spécialisés que nécessitait la réalisation d'une tombe, faible disponibilité qu'ils proposent de mettre en relation avec l'intense activité de construction et de décoration qui caractérise le règne d'Akhénaton. En réalité, ce qu'ils ont pu observer à Amarna se retrouve dans presque chacune des tombes de la nécropole thébaine (et il en va de même pour les autres cimetières de l'Égypte ancienne). Dès 1921, Ernest Mackay faisait remarquer : "Il apparaît des traces que l'on relève dans certaines tombes, et spécialement dans le numéros 78 (Horemheb) et 79 (Menkhéperraséneb), que les plâtriers ont souvent commencé à travailler sur les murs avant même que les maçons aient terminé la taille de la chapelle. Dans la tombe 78, les faces externes de deux piliers furent plâtrées avec un enduit préliminaire à base de boue, alors que leur face arrière était



toujours à peine dégrossie et par endroits non ravalée, ni même proprement taillée." Certains cas sont tout à fait édifiants à cet égard, comme celui de la TT 229, dans laquelle un peintre entreprit la pose de l'esquisse d'une scène à côté de la porte d'entrée alors que le creusement de la tombe n'était encore qu'à peine entamé [fig. 10].

Ce genre de conflits ergonomiques, comme je propose de les appeler, correspond assez bien aux informations que fournissent les *ostraca* de la pratique évoqués ci-dessus, puisque les deux types de sources, archéologiques et textuelles, convergent pour suggérer un mode d'organisation du travail très particulier, où les diverses opérations à réaliser successivement progressent de manière discontinue et parfois toutes en même temps, et où tout incite à penser qu'il était difficile de pouvoir s'assurer les services des spécialistes que requiert la préparation d'une tombe digne de ce nom.

Appliquée au niveau de la paroi ou de la surface à décorer (pan de pilier, plafond, linteau, ...), l'approche archéologique de la peinture thébaine envisagée en tant que processus fait apparaître les modalités pratiques du travail du peintre, qui œuvre très clairement par petites zones de surface relativement restreinte, correspondant en général à l'amplitude d'action d'un homme immobile, et où il achève habituellement l'ensemble de la procédure de mise en couleurs avant de poursuivre son travail plus loin. À nouveau, des exemples peuvent en être relevés dans presque toutes les tombes de la nécropole thébaine ; l'un des plus explicites se rencontre peut-être dans la TT 145, au nom d'un certain Nebamon, où le peintre a prolongé sa composition en plusieurs endroits en traçant son esquisse par dessus le fond blanc d'une partie de la scène qu'il avait auparavant – pratiquement – terminée [fig. 11].

Divers indices permettent en outre de préciser l'ampleur des compétences du peintre, qui varient d'ailleurs parfois d'un cas à l'autre. Ainsi, les relations ergonomiques et spatiales entre les traces matérielles des différentes phases successives de réalisation du décor de la tombe, depuis la pose de l'enduit final, qui accueillera les peintures, aux traits de cerne qui achèvent celles-ci, en passant par l'esquisse et la mise

en couleurs proprement dite, révèlent que toutes ces phases sont en principe assumées par une seule et même personne, capable, donc, d'assurer toute la séquence technologique en question. Par ailleurs, des fautes de retranscription des modèles hiératiques pour les textes du décor trahissent à l'occasion des peintres peu lettrés, alors que certains de leurs collègues ont manifestement adapté à la disposition concrète de leur composition les inscriptions qui leur avaient été soumises, faisant ainsi montre d'indiscutables connaissances philologiques.

Dès ce niveau, et surtout à celui, plus rapproché, du coup de pinceau, du trait et de la façon individuelle du peintre, l'étude de la matérialité de l'œuvre sous l'angle analytique d'une archéologie de l'art doit être complétée par une approche expérimentale. Celle-ci, largement inédite en égyptologie, apparaît en effet comme le moyen le plus pertinent pour pénétrer l'intimité d'une œuvre d'art et tenter d'en comprendre la genèse. Pratiquée en conditions conformes, l'expérimentation permet d'éprouver – et ainsi de valider ou, au contraire, de réfuter – les hypothèses qui se dégagent de l'examen des peintures antiques, d'évaluer concrètement les conditions ergonomiques du travail dans les tombes (conditions d'éclairage, cooccurrence des différentes phases du travail, distribution spatiale et fonctionnelle de celui-ci, modalités du travail en équipe, rapidité et rentabilité des diverses opérations à effectuer, ...) et de tester les propriétés particulières des matériaux de la peinture archéologiquement attestés, pigments, pinceaux, récipients, ... Ces recherches, menées au sein du projet par Hugues Tavier, mettent ainsi en lumière l'impact des conditions ergonomiques et techniques (liées, par exemple, à la nature des pigments ou des liants, ou à la technique de la détrempe) sur l'art de la peinture des tombes thébaines de la XVIII^e dynastie, et, ce faisant, en distingue la part qui ressortit aux habitudes et manières de procéder spécifiques au peintre. Il s'agit, en fait, de pratiquer une histoire de l'art expérimentale. Si le concept d'archéologie expérimentale est aujourd'hui reçu, son application à l'histoire de l'art est plus qu'embryonnaire, en dépit des extraordinaires perspectives de recherche qu'elle offre.

La récente étude que nous avons menée sur les peintures de la salle longue de la TT 29 révèle les potentialités de cette double méthode, – soit la conjugaison d'une archéologie de l'art et d'une histoire de l'art expérimentale, – puisqu'elle a permis de démontrer, en se fondant sur des observations strictement matérielles, – donc parfaitement objectivables et vérifiables, – que cette partie de la chapelle funéraire du vizir Amenemopé avait été décorée par un seul peintre, qui réalisa l'ensemble de la séquence technologique, depuis la pose de l'enduit pictural argileux jusqu'aux traits de cerne fins de ses peintures, qu'il effectuait – d'une manière générale – sa mise en couleurs

par bandes verticales successives d'environ 1 m de large, – suivant une progression qu'il a été possible de reconstituer, – que ce peintre était droitier et qu'il tenta d'accélérer son travail en simplifiant sa procédure picturale habituelle mais ne parvint cependant pas à terminer son ouvrage dans les temps qui lui étaient impartis. En outre, l'ajout de compléments inhabituels et non nécessaires – mais néanmoins corrects du point de vue de la grammaire – dans l'inscription qui accompagne l'une des scènes inachevées montre qu'il tenta d'ajuster cette légende à la disposition générale de son tableau et qu'il maîtrisait, de ce fait, l'art de l'écriture hiéroglyphique.

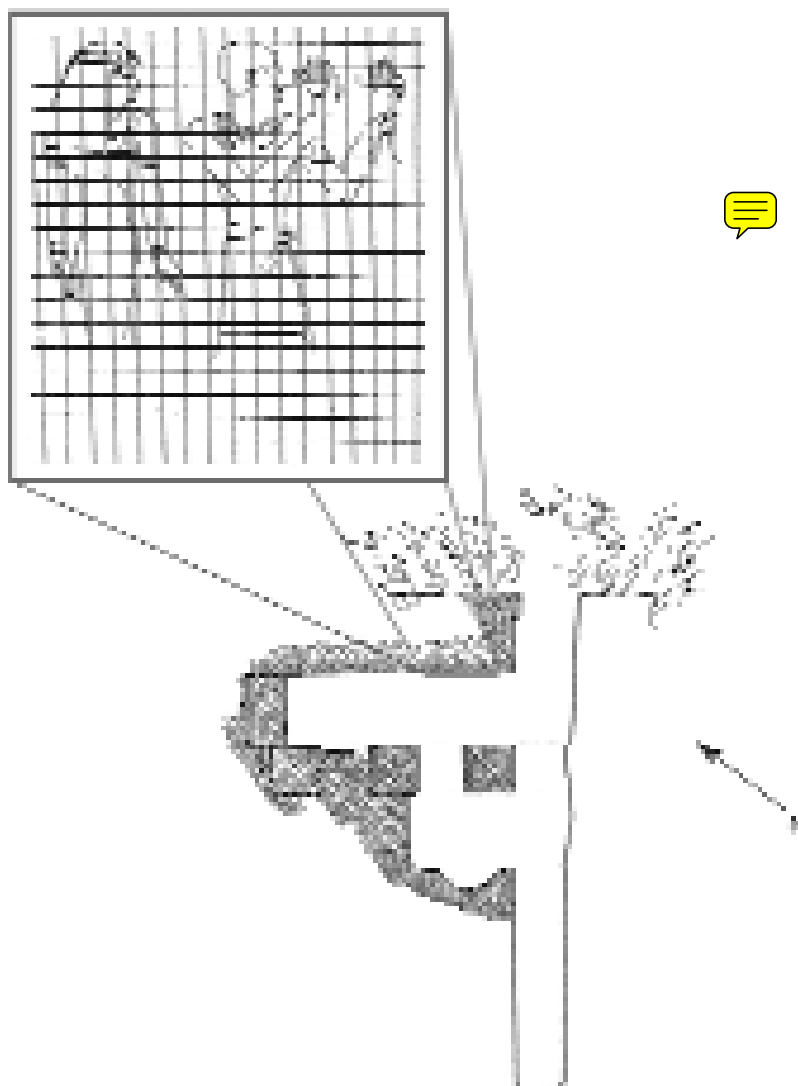


fig. 10
 Plan et situation des vestiges
 du décor entamé de la TT 229
 (d'après Fr. Kampp, *Die thebanische
 Nekropole*, Mayence, 1996,
 p. 506 [fig. 398], et E. Mackay,
 dans *JEA* 4 [1917], pl. 15 [5])

Les sources qui permettent d'étudier les artistes de la peinture égyptienne, – sur laquelle s'extasient encore tant d'amateurs aujourd'hui, – sont donc loin d'être aussi pauvres et stériles qu'on a pris l'habitude de le croire. Au contraire, leur diversité trop souvent mésestimée est telle qu'elle impose une approche nécessairement plurielle et multidisciplinaire, convoquant toutes les ressources de la science égyptologique, – et même celles que cette discipline est encore seulement en train d'inventer.

Mais la récompense d'une telle enquête, pour complexe que cette dernière puisse se révéler, est grande puisque la démarche aboutit à préciser non pas toujours l'identité individuelle, mais au moins l'identité sociale, la place au sein de la société

pharaonique, d'acteurs essentiels de celle-ci, que l'on croyait définitivement inaccessibles. Enfin, sur un plan plus théorique, la reconnaissance des *a priori* de l'Occident contemporain à propos de la question de l'artiste et l'adoption d'une position moins dogmatique par rapport à ce sujet, d'une approche qui s'attache tout simplement à l'évidence des traces matérielles, conduit à une définition peut-être plus adaptée de l'artiste, qui se distingue des simples imagiers, copistes ou artisans, par son investissement à la fois plastique et sémantique, dû à ses compétences techniques et intellectuelles, dont firent manifestement preuve bon nombre de peintres des tombes privées de la nécropole thébaine sous la XVIII^e dynastie.



fig. 11

Partie du décor de la tombe de Nebamon (TT 145) où une esquisse a été placée par dessus le fond blanc de la scène adjacente, préalablement mise en couleurs (d'après A. Fakhry, dans *ASAE* 43 [1943], pl. 13)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

H. JUNKER, *Die gesellschaftliche Stellung der ägyptische Künstler im Alten Reich*, Vienne, 1959.

J.-M. KRUCHTEN, dans N. CHERPION, *Deux tombes de la XVIII^e dynastie à Deir el-Medina*, Le Caire, 1999 (*MIFAO* 114), p. 41-55.

D. LABOURY, H. TAVIER, "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)", dans E. WARMENBOL, V. ANGENOT (éd.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, Bruxelles, 2010 (*Monumenta Aegyptiaca* 13, série *imago* 3), p. 91-106, pl. 8-22.

E. MACKAY, "The cutting and preparation of tomb-chapels in the Theban Necropolis", *JEA* 7 (1921), p. 154-168.

G. OWEN, B.J. KEMP, "Craftsmen's Work Patterns in Unfinished Tombs at Amarna", *Cambridge Archaeological Journal* 4.1 (1994), p. 121-9.

Sh. WACHSMANN, *Aegeans in the Theban Tombs*, Louvain, 1987 (*OLA* 20).

E.W. WARE, "Egyptian Artists' Signatures", dans *American Journal of Semitic Languages and Literatures* 43.3 (1927), p. 185-207.

NOTE

1. La question est en réalité un peu plus complexe et je me promets d'y revenir prochainement, dans une contribution spécialement dédiée à ce sujet.