

L'ART DU CONTOUR

Le dessin
dans
l'Égypte
ancienne

LOUVRE
éditions

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

REMERCIEMENTS

J'exprime ma profonde gratitude à tous ceux qui m'ont accompagnée durant la conception, la préparation et la réalisation de l'exposition *L'Art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne* et de son catalogue, en particulier à Henri Loyrette, président-directeur du musée du Louvre, qui m'a témoigné sa confiance et ses encouragements.

Ma reconnaissance va aux administrateurs généraux du musée, à ses directions et services qui ont déployé talent, temps et énergie pour aboutir à un résultat très réussi. Je pense en particulier aux services si compétents de la direction de la Production culturelle (expositions, éditions, audiovisuel), de la direction Architecture, Muséographie et Technique, de la direction de la Communication, de la direction de l'Auditorium, de la direction du Développement et du Mécénat et de la direction de l'Accueil et de la Surveillance, qui n'ont jamais ménagé ni leur peine ni leur inventivité. Nombreux sont ceux qui, au musée, ont travaillé en coulisses, en particulier dans les ateliers; que tous trouvent ici l'expression de mes pensées reconnaissantes et admiratives pour leur savoir-faire.

J'adresse mes très vifs remerciements à mes collègues du département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre pour leur soutien, leur aide, leurs conseils et leurs précieuses collaborations. Ces participations ont été pour certaines quotidiennes, pour d'autres moins régulières mais toutes d'une qualité exemplaire. Il m'est agréable de citer les noms de Sophie Labbé-Toutée et de Patricia Rigault, dont l'assistance parfaite n'a jamais fait défaut. Catherine Bridonneau, Élisabeth David, Elsa Rickal, Aminata Sackho-Autissier, Caroline Biro, Sophie Daynes-Diallo, Fabrice Laurent, Jean-Luc Bovot, Cécile Lapeyrie, Nathalie Couton-Perche, Patrick Solvar, Marie Pellen, Karine Paulus, Dominique Brancart, Françoise Bras ont tour à tour contribué à l'excellence du résultat, certains lors de la préparation de l'exposition, d'autres pour la qualité des textes qu'ils ont rédigés pour cet ouvrage. Christophe Barbotin, Élisabeth Delange, Marc Étienne, Hélène Guichard, Geneviève Pierrat-Bonnefois et Florence Gombert-Meurice, conservateurs au département, ont accepté de bon cœur et avec un grand talent d'écrire dans ce catalogue. Je les en remercie très vivement. Ma dette est grande à l'égard de trois stagiaires ou vacataires ponctuels : il s'agit de Laetitia Coilliot, Aude Semat-Nicoud et Frédéric Mougnot. Et, depuis Barcelone, Lili Ait-Kaci a exercé son œil savant d'égyptologue et de conférencière sur la signalétique offerte au public dans l'espace Richelieu.

Les restaurations des œuvres du Louvre sont dues aux mains expertes de Sophie Duberson, Christine Pariselle, Cécile Lapeyrie, Véronique Legoux, Stéphanie Nisole et Ève Méneç, tandis que Christian Décamps et Georges Poncet les photographiaient avec l'adresse et le sens du beau qui les caractérisent.

Au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), qui a abrité et piloté beaucoup de restaurations, grâce à l'accueil et aux compétences de Marie Lavandier, Sylvie Waterlet et Noëlle Timbart, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, qui ont souhaité accueillir cette exposition et s'associer à ce projet, aux éditions Somogy et à notre mécène, la compagnie Total, je dis ma gratitude.

De nombreux établissements et institutions ont, par des prêts exceptionnels et les contributions inestimables de leurs collègues, fait de cette exposition et de cet ouvrage, conçu comme un beau livre sur le dessin égyptien autant que comme un catalogue, un hommage spectaculaire, sincère et savant aux artistes égyptiens. Cet hommage est dû à la science, aux idées novatrices et aux talents de Jocelyne Berlandini-Keller, Sandrine Pagès-Camagna, Dimitri Laboury, Pascal Vernus, Luc Delvaux, Vincent Rondot, Youri Volokhine et Frédéric Mougnot pour les essais qu'on trouvera en tête de ce livre, et de Noëlle Timbart, Aude Semat-Nicoud, Marine Yoyotte, Ghislaine Widmer, Pierre Grandet, Christian Loeben, Heidi Köpp-Junk et Dirk Huyghe pour les notices de certaines œuvres présentées dans l'exposition. Qu'ils en soient tous profondément remerciés.

J'ai une dette particulière envers mes collègues – directeurs de collections égyptiennes –, qui m'ont reçue dans leurs galeries et réserves et proposé d'ajouter à ma sélection d'œuvres des objets inconnus de moi particulièrement pertinents. À ce titre, je remercie Friederike Seyfried (Ägyptisches Museum, Berlin), Regine Schulz, (Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim), Eleni Vassilika (Museo Egizio, Turin), Luc Delvaux (Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles), Christian Loeben (Kestner Museum, Hanovre) et Neal Spencer (British Museum, Londres), que j'ai longuement dérangés et qui m'ont réservé un accueil très généreux. Mon mari, Henri Lanoë, s'est, encore une fois, laissé engager dans le rôle du premier relecteur attentif de mes textes et a supporté que les dessinateurs égyptiens envahissent notre sphère privée; qu'il sache que je lui en suis très reconnaissante.

Enfin, j'adresse une pensée émue à la mémoire de Michel Baud (†), avec qui j'ai eu des conversations éclairantes sur nos amis communs, les artistes et artisans du temps des pyramides, lors de nos campagnes de fouilles à Saqqara.

GUILLEMETTE ANDREU-LANOË

AUTEURS

Guillemette Andreu-Lanoë (G. A.-L.)
Conservateur général
Directrice du département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Christophe Barbotin (CHR. B.)
Conservateur en chef au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Jocelyne Berlandini (J. B.)
Ancienne chargée de recherche au Centre national de la recherche scientifique, Paris

Jean-Luc Bovot (J.-L. B.)
Ingénieur d'études au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Catherine Bridonneau (C. B.)
Chargée d'études documentaires au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Nathalie Couton-Perche (N. C.-P.)
Documentaliste scientifique au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Élisabeth David (É. DA.)
Chargée d'études documentaires au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Élisabeth Delange (É. DE.)
Conservateur en chef au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Luc Delvaux (L. D.)
Conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Égypte dynastique et gréco-romaine, Bruxelles

Marc Étienne (M. É.)
Conservateur en chef au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Florence Gombert-Meurice (F. G.-M.)
Conservateur au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Pierre Grandet (P. G.)
Professeur d'égyptologie à l'institut Khéops, chargé de mission au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Hélène Guichard (H. G.)
Conservateur en chef au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Dirk Huyghe (D. H.)
Conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Égypte préhistorique et protodynastique, Bruxelles

Heidi Köpp-Junk (H. K.-J.)
Assistante à la chaire d'égyptologie de l'université de Trèves

Sophie Labbé-Toutée (S. L.-T.)
Chargée d'études documentaires au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Dimitri Laboury (D. L.)
Maître de recherches du FRS-FNRS, université de Liège

Cécile Lapeyrie (C. L.)
Restauration de textiles au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Christian Loeben (Chr. L.)
Directeur de la collection égyptienne, Museum August Kestner, Hanovre

Frédéric Mougnot (F. M.)
Conservateur au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille

Sandrine Pagès-Camagna (S. P.-C.)
Ingénieur de recherche, Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), Paris

Geneviève Pierrat-Bonnefois (G. P.-B.)
Conservateur en chef au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Elsa Rickal (E. R.)
Collaborateur scientifique au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Patricia Rigault (P. R.)
Chargée d'études documentaires au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Vincent Rondot (V. R.)
Directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique, UMR 8164, Lille

Aminata Sackho-Autissier (A. S.-A.)
Documentaliste scientifique au département des Antiquités égyptiennes, musée du Louvre

Aude Semat-Nicoud (A. S.-N.)
Doctorante en égyptologie à l'université Paris IV-Sorbonne, enseignante à l'École du Louvre, Paris

Noëlle Timbart (N. T.)
Conservateur au département Restauration, chargée des Antiquités égyptiennes et orientales, Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), Paris

Pascal Vernus (P. V.)
Directeur d'études à l'École pratique des hautes études, IV^e section, Paris

Youri Volokhine (Y. V.)
Maître d'enseignement et de recherche, université de Genève

Ghislaine Widmer (G. W.)
Maître de conférences en égyptologie à l'université Charles-de-Gaulle – Lille III, UMR 8164 HALMA-IPEL

Marine Yoyotte (M. Y.)
Docteur en égyptologie, Paris

SOMMAIRE

11-13 Préfaces

14 Introduction
Guillemette ANDREU-LANOE

ESSAIS

Les dessinateurs

28 L'artiste égyptien, ce grand méconnu de l'égyptologie
Dimitri LABOURY

36 De l'individualité de l'artiste dans l'art égyptien
Dimitri LABOURY

42 Le long voyage du dessinateur Neb depuis Elkab jusqu'à Sabo en Nubie soudanaise
Vincent RONDOT

44 Les matériaux du peintre : du contour au remplissage
Sandrine PAGÉS-CAMAGNA

Pratiques et caractéristiques du dessin égyptien

52 Les principes du dessin égyptien
Geneviève PIERRAT-BONNEFOIS

58 Dessins atypiques : entorses aux proportions classiques et frontalité
Youri VOLOKHINE

66 Le pouvoir créateur du dessin dans l'Égypte ancienne
Frédéric MOUGENOT

68 Écriture et dessin
Luc DELVAUX

74 Illustrer un papyrus
Marc ÉTIENNE et Sandrine PAGÉS-CAMAGNA

L'univers des dessinateurs

82 L'image : de la polyphonie des formes à la jouissance du regard
Jocelyne BERLANDINI

90 Naturalisme et réalisme dans la représentation humaine chez les anciens Égyptiens
Christophe BARBOTIN

96 Scènes d'allaitement : de la scène de genre à la composition symbolique
Patricia RIGAULT

102 Les parodies animalières
Pascal VERNUS

108 Le papyrus de Turin et la pornographie dans l'Égypte ancienne
Pascal VERNUS

CATALOGUE

119 **Les dessinateurs**
Notices 1 à 36

167 **Pratiques et caractéristiques du dessin égyptien**
Notices 37 à 87

237 **L'univers des dessinateurs**
Notices 88 à 186

ANNEXES

336 Chronologie

338 Bibliographie

352 Crédits photographiques

L'ARTISTE ÉGYPTIEN, CE GRAND MÉCONNU DE L'ÉGYPTOLOGIE

DIMITRI LABOURY

Dans notre vision contemporaine, l'art de l'Égypte antique est caractérisé par un singulier paradoxe : en effet, s'il est universellement reconnu comme un art à part entière – en témoignent les sections égyptologiques de tous les grands musées d'art à travers le monde –, c'est avec la même unanimité que la majorité de ses commentateurs, professionnels ou amateurs, s'accordent à nier l'existence d'artistes véritables au sein de la civilisation pharaonique. Doit-on, dès lors, imaginer un art, soit une production humaine, sans artiste ? La proposition paraît évidemment absurde, même si l'on a pris implicitement l'habitude de l'admettre.

Le paradoxe, comme c'est souvent le cas, réside avant tout dans la définition des concepts que nous mettons en œuvre, et ce d'autant plus qu'il s'agit ici d'intégrer dans notre perception moderne et occidentale une réalité pharaonique, c'est-à-dire une réalité qui émane d'une culture dont le système de références est sensiblement différent du nôtre. L'investissement plastique et sémantique dont témoigne la production monumentale ou figurative de la civilisation pharaonique et, surtout, l'émotion esthétique que bon nombre de ses œuvres suscitent encore aujourd'hui valident et justifient pleinement l'idée et l'acceptation modernes d'un art égyptien à part entière. Peu en disconviendront. C'est la qualification de l'artiste qui est, de toute évidence, plus problématique.

L'égyptologie et la question de l'artiste

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 acceptation 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 intemporelle¹, 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 au monumental et au 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 glorification particulière de l'artiste, comme cela surviendra plus tard de l'autre côté de la Méditerranée, dans des contextes de société assez 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 et d'une habileté techniques spécifiques, à l'instar, par exemple, des médecins². 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) 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'artisan à celui d'artiste, au mieux.

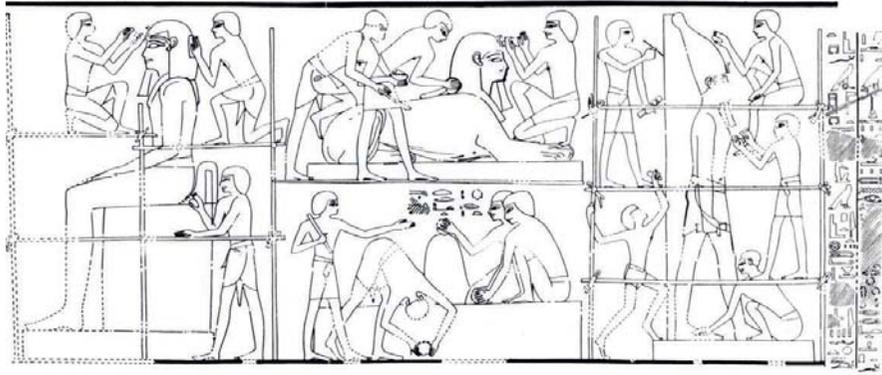
De telles idées reçues, qui constituent l'opinion communément admise en matière d'art égyptien, relèvent évidemment d'une méprise, et ce à plus d'un titre.

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

(page de droite)
Détail de la fig. 3.

1. Sur cette question, voir Kris et Kurz, 1979.
2. On notera cependant que le thème idéologique du roi – ou du dignitaire qui s'y assimile – en tant que promoteur ou parfois même acteur de la création artistique témoigne d'un certain prestige lié à cette fonction, prestige dont la médecine ne semble jamais avoir joui. Pour quelques nuances concernant cette vision technique de la production artistique par les anciens Égyptiens eux-mêmes, voir la suite du présent article, et notamment la note 6.





(ci-dessus et page de droite)
Fig. 1.
Scène d'atelier de sculpture dans le temple d'Amon-Ré à Karnak, figurée dans la tombe de Rekhmiré (TT 100), 18^e dyn., règne de Thoutmosis III (d'après Davies, 1943, pl. 60, et in situ).



Fig. 2.
Artisan utilisant un foret lesté pour creuser un vase en pierre dure, figuré dans une scène d'atelier de la tombe de Rekhmiré (TT 100), 18^e dyn., règne de Thoutmosis III (d'après Davies, 1943, pl. LIV).

3. Pour un autre exemple d'émergence textuelle de ce discours égyptien sur l'art, voir Assmann, 1992.
4. Pour des vestiges archéologiques d'ateliers de sculpture royaux, voir Phillips, 1991; Laboury, 2005.

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 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'autothématise» 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.

Par ailleurs, l'absence de traité théorique d'esthétique dans la production textuelle de l'Égypte 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. On peut d'ailleurs être certain qu'un discours sur l'art existait dans l'Égypte antique, comme une célèbre maxime de l'*Enseignement* attribué au vizir Ptahhotep s'en fait l'écho : «on ne peut atteindre les limites de l'art et il n'y a pas d'artiste qui maîtrise totalement son savoir-faire»³.

Quant au concept d'art, précisément, les usages du mot égyptien ḥm (à prononcer, conventionnellement, *hémou*) et de ses dérivés révèlent parfaitement qu'il était conscientisé comme tel – soit au sens où nous l'entendons aujourd'hui – par les anciens Égyptiens, puisque ce terme et la racine à laquelle il est associé servent 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. On en revient donc à notre paradoxe initial : s'il y a effectivement art, de notre point de vue comme de celui des anciens Égyptiens eux-mêmes, peut-on le concevoir 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 Giza ait pu accueillir jusqu'à dix-huit mille hommes (selon les estimations que l'on peut faire à partir des fouilles de ce campement) ou que les quelques attestations iconographiques (fig. 1) et archéologiques qui nous sont parvenues d'ateliers de sculpture royaux révèlent un travail en équipe, suivant une procédure déjà presque semi-industrielle⁴. 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 certainement nombreux ? Il en allait sans doute de même dans l'Égypte des pharaons, comme le suggèrent les revendications de créativité et



d'originalité des grands ordonnateurs de monuments royaux, tels Senenmout sous Hatchepsout ou Amenhotep, fils de Hapou, sous Amenhotep III. 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 ce fut assurément le cas pour la plupart des œuvres commentées dans le présent ouvrage ? Dans ce contexte théorique confus et mal défini, pollué, on l'aura compris, par une vision beaucoup trop occidentalocentriste et modernocentriste, l'égyptologie s'est souvent contentée d'admettre que l'artiste égyptien demeure aujourd'hui un personnage particulièrement évanescet et insaisissable – voire, aux yeux de certains, inexistant – dans le paysage que cette discipline vise à reconstituer. La documentation égyptologique foisonne pourtant d'informations, de traces et d'indices d'ordres divers qui permettent d'étudier assez précisément la réalité historique des artistes de l'ancienne Égypte et, surtout, de dépasser la traditionnelle question de l'identification individuelle – et nominative – de l'artiste, en la transcendant en celle, sans doute plus fondamentale, de l'identification sociale de l'artiste, de la place et de la position de celui-ci au sein de la société pharaonique, si intensément productrice et consommatrice d'œuvres d'art.

La désignation des artistes par les anciens Égyptiens

Pour appréhender la réalité antique des artistes de l'époque pharaonique, il n'est évidemment pas sans intérêt de se pencher sur la manière dont les anciens Égyptiens eux-mêmes désignaient les facteurs d'œuvres d'art. Les termes et titres en question, assez nombreux, renvoient avant tout à une catégorisation et à une vision techniques de ces praticiens, c'est-à-dire à une classification en fonction de leurs compétences ou activités sous un angle technique. Ainsi trouve-t-on de multiples mentions de «teneurs de (divers types de) ciseau» (soit des sculpteurs), de «directeurs de la construction» ou «des travaux», de «plâtriers» (qui préparent les murs et certains enduits ou décors modelés) ou de «scribes des formes» (c'est-à-dire des peintres ou spécialistes des arts graphiques), pour n'en citer que quelques-uns, parmi les plus fréquents. La racine ḥm (*hémou*), liée, nous l'avons vu, à la notion d'art tel que nous l'entendons aujourd'hui, a généré un substantif qui sert à nommer toutes sortes de facteurs d'œuvres, des sculpteurs aux orfèvres, en passant par les *hémouou* de chars, d'aviron ou de «toute pierre précieuse» (en une acception qui semble s'apparenter à celle de «spécialiste» de tel objet ou de tel matériau)⁵. Au neutre pluriel – qui sert à exprimer l'abstrait en égyptien –, le mot permet d'évoquer (toutes) les «fonctions artistiques» ou les «activités de production (de type) artistique», au sein d'un temple et de son administration, par exemple. Le hiéroglyphe utilisé pour transcrire les différents termes dérivés de cette racine renvoie d'ailleurs directement à une pratique technique spécialisée, puisqu'il représente le foret de silex lesté qui servait, depuis la fin de la préhistoire, à creuser les vases de prestige en pierre (plus ou moins dure) (fig. 2), à l'origine de cette longue tradition de travail de la pierre qui caractérise la civilisation pharaonique.

Quelques titres peuvent cependant se placer sur un autre plan de référence. C'est en particulier le cas de la désignation courante du sculpteur en ronde bosse, appelé ḥm (à prononcer, conventionnellement, *sânkh* ou *sânkh*), ce qui signifie littéralement «celui qui fait vivre», allusion à la capacité d'animation magique de son œuvre qui était prêtée au sculpteur⁶.

5. On notera toutefois que, dans cet usage, le mot *hémou(ou)* ne semble pas être associé à n'importe quel objet ou n'importe quel matériau; ainsi, le fabricant de flèches, ou celui du pigment bleu artificiel connu aujourd'hui sous l'appellation de bleu égyptien, est tout simplement désigné comme le facteur ou, littéralement, «celui qui fait» l'un ou l'autre de ces produits. Il semble donc que, dans la perception des anciens Égyptiens, il y ait une distinction entre des objets qui relèvent d'une certaine maîtrise artistique et d'autres d'une pratique considérée comme plus simplement technique.

6. Au contraire de l'art grec classique et postclassique, fondé sur l'idéal de la *mimesis*, l'art égyptien entretient avec le réel un rapport de nature plus fonctionnelle que formelle. De ce point de vue, au lieu de comparer les artistes pharaoniques aux médecins, comme le suggérait H. Junker (1959), il conviendrait peut-être plutôt de les rapprocher des magiciens, avec lesquels il parait cette faculté d'agir sur le réel et, en particulier, sur sa face cachée, que nous appelons l'au-delà.



Fig. 3. Le « scribe des formes » Pahéry tel qu'il s'est lui-même représenté dans la tombe de son grand-père maternel, Ahmose, fils d'Abana, à Elkab (T Elkab 5), 18^e dyn. (d'après Davies, 2009, p. 166, fig. 7, et in situ).

7. Alors que, par exemple, divers textes établissent avec certitude l'existence d'écoles de scribes.

La formation des artistes égyptiens

Cette terminologie des artistes met régulièrement en évidence des chefs ou directeurs de telle ou telle activité artistique à côté de simples praticiens – sculpteurs ou peintres – et, plus rarement, d'apprentis ou assistants – 𓄏𓄏𓄏 littéralement « celui qui est sous la main ou l'autorité (du maître) » –, ce qui suggère un certain mode d'apprentissage et de transmission des compétences nécessaires à l'élaboration des œuvres. De manière générale, en Égypte antique – comme dans la plupart des sociétés préindustrielles –, les fonctions professionnelles se transmettaient de père en fils, et le domaine artistique ne faisait évidemment pas exception à cet égard. Un bel exemple nous en est fourni par une stèle du musée du Louvre au nom du « chef des scribes-dessinateurs d'Amon Dédia » (cat. 15), issu d'une lignée d'artistes d'origine levantine, qui occupèrent la même fonction durant sept générations. Le phénomène est également bien attesté au sein de l'institution royale appelée « la Tombe », qui rassemblait, sur le site de Deir el-Médina, les artistes et artisans chargés de la réalisation des hypogées de la Vallée des Rois. Ce modèle familial était à ce point fréquent qu'il arrive que l'on rencontre dans la documentation de Deir el-Médina un maître et son apprenti qui s'appellent mutuellement « père » et « fils », bien qu'aucun lien généalogique direct n'ait existé entre eux.

Dans ce contexte, il n'est évidemment pas étonnant qu'aucune trace archéologique – ni même textuelle – d'école d'enseignement des arts n'ait pu être mise en évidence jusqu'à ce jour⁷. La formation artistique devait avant tout être assurée sur le terrain, en atelier (notamment pour la sculpture) ou sur chantier, voire à domicile, lorsque le maître n'était autre que le père. De nombreux exercices sur ostraca – aussi bien peints que sculptés – découverts en contexte domestique (voir les multiples exemples d'ostraca figurés présentés dans cet ouvrage) étaient cette déduction, tout comme la présence régulière dans les tombes inachevées de schémas de décor (par exemple de plafond) à caractère pédagogique, manifestement destinés à servir de support visuel à une explication – orale et donc aujourd'hui perdue – de la manière de procéder.

Par ailleurs, dans l'Égypte pharaonique, l'apprentissage se faisait essentiellement par l'étude et la reproduction des œuvres des prédécesseurs. C'est ainsi que le futur scribe se formait à l'écriture – aussi bien le tracé des signes et la graphie de mots que l'art de s'exprimer correctement par l'écrit –, en recopiant des « classiques ». Il en allait manifestement de même pour les praticiens des arts plastiques. Quantité d'inscriptions de visiteurs attestent de cette habitude que les artistes égyptiens – en particulier les « scribes des formes » – avaient d'aller visiter et admirer les monuments réalisés par leurs devanciers, mais aussi de les imiter ou de s'en inspirer. Plusieurs cas assurés de copie de motifs hors de l'ordinaire existent, comme celui de la reine de Pount, à l'anatomie difforme, dans la décoration du temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari, reprise par un artiste de l'époque ramesside sur un célèbre ostracon conservé de nos jours à l'Ägyptisches Museum und Papyrussammlung de Berlin (cat. 40).

En marge de cette formation des professionnels de la production artistique, il convient de signaler que quelques documents permettent de penser que certains membres de l'élite pouvaient eux aussi recevoir une formation artistique personnelle : c'est le cas des deux palettes de peinture, à plusieurs godets, au nom du vizir Amenemopé (chef de l'administration d'Amenhotep II), ou de celles des princesses Méritaton et Méketaton, les deux filles aînées d'Akhénaton et de Néfertiti.

Les artistes pharaoniques qui ont laissé une trace nominative de leur existence affichent volontiers des compétences multiples et variées, qui dépassent souvent la catégorie technique dans laquelle leur titre principal inciterait à les confiner. C'est à nouveau une stèle du musée du Louvre qui en offre sans doute l'un des exemples les plus parlants : celle du « directeur des artistes, le scribe (ou peintre) et sculpteur Irtisen » (dont le nom est parfois lu Iri-irou-sen) (Louvre, C 14). N'hésitant pas à contredire la maxime de Ptahhotep évoquée précédemment – lorsqu'il se présente comme « un artiste qui excelle en son art » et « à qui rien ne peut échapper », – ce contemporain de Montouhotep II fait étalage de toutes ses capacités artistiques, depuis le rendu de compositions iconographiques complexes jusqu'à la préparation des émaux, « sans laisser le feu les brûler, sans que l'eau les puisse non plus effacer », en plus de ses connaissances concernant « les secrets des paroles divines (= les hiéroglyphes) », les rituels de fêtes et la magie. Et de conclure sa longue énumération en précisant : « personne n'en aura connaissance, sauf moi seul et mon fils aîné, de ma chair, car le dieu a décrété qu'il pratique, ayant été instruit à cela (...). Irtisen-iger (c'est-à-dire Irtisen-(!) excellent) ». Par ailleurs, il n'est pas rare que des « scribes des formes » signent des œuvres qui relèvent de la sculpture ou de la gravure (par exemple, la stèle du Rijksmuseum van Oudheden, à Leyde, cat. 116), quand l'un d'eux n'affirme pas avoir « dirigé tous les travaux » de réalisation d'un monument, comme le peintre d'Amon Pahéry à propos de la tombe de son grand-père maternel, Ahmose, fils d'Abana, à Elkab (fig. 3). Il y avait donc, à l'évidence, des artistes aux talents multiples, dont la formation embrassait plusieurs disciplines ou secteurs distincts de la production artistique tels que les concevaient les anciens Égyptiens eux-mêmes.

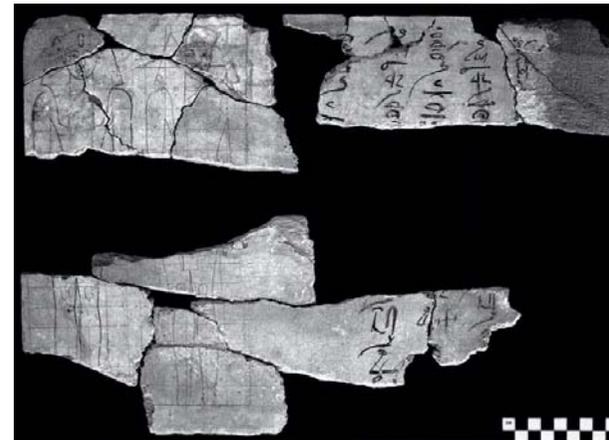
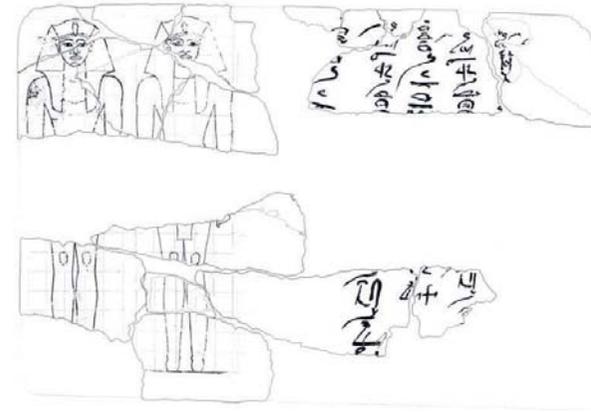


Fig. 4. Fragments d'une tablette d'apprentissage en bois stucqué présentant un exercice de dessin et d'écriture, découverts à Dra Abou el-Naga et datables de la 18^e dynastie (d'après Galán, 2007, fig. 3, p. 98, et fig. 1, p. 96).

Puisqu'ils avaient accès à la mort – ou à tout le moins à l'autocommémoration – écrite, ces maîtres artistes témoignent en outre de compétences sribales, qu'ils revendiquent en général explicitement et qui les situent dans le faible pourcentage de la population pharaonique capable de lire et d'écrire.

Les artistes égyptiens et le monde des scribes et de l'écrit

Comme le rappelle le célèbre *Enseignement* de Khéty, également connu sous son nom moderne de *Satire des métiers*, dans l'Égypte antique, la caste des lettrés formait l'élite dirigeante, fière et jalouse de ses prérogatives : « Vois, il n'y a pas de métier qui soit exempt de chefs, à l'exception de scribe; c'est lui le chef », professe Khéty à son fils Pépi, sur le chemin de l'école des scribes. « Mais si tu apprends à connaître l'écriture, ce sera meilleur pour toi que ces métiers que je te mentionnais juste avant. » De manière assez intéressante, les activités artistiques ne figurent pas dans la liste des professions manuelles que raille Khéty et les autres textes issus de la même tradition⁸. Quelques indices suggèrent d'ailleurs que l'enseignement des arts, et en particulier celui du dessin, pouvait s'accompagner d'une formation à l'écriture – autre art du trait⁹ – et, ce faisant, à la littérature. C'est ainsi qu'une tablette d'apprentissage – en bois stucqué – découverte par la mission archéologique

8. Même si Khéty souligne : « je n'ai pas vu de sculpteur en mission; l'orfèvre, on ne l'a pas commissionné », deux affirmations qui sont pourtant contredites – ou à tout le moins nuancées – par les inscriptions d'expéditions dans les carrières.

9. On notera que ce parallélisme était également admis par les anciens Égyptiens puisque, dans leur langue, le même mot que l'on prononce aujourd'hui conventionnellement *décri* pouvait servir à désigner un trait de fard ou de dessin et des écrits.

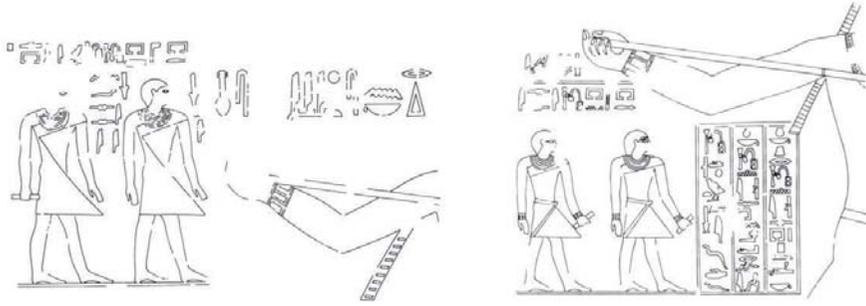


Fig. 5. Signatures du peintre Séni et de son frère, le « scribe des écrits divins du palais » Izézi dans les tombes de Khéni et de Tjéti-Iqer à El-Hawawish (TH 24 et 26). fin 6^e dyn. (d'après Kanawati et Woods, 2009, fig. 6, p. 10).

égypto-espagnole à Dra Abou el-Naga présente côte à côte un double dessin d'une statue royale vue de face sur une grille de proportion et un exercice d'écriture hiéroglyphique (c'est-à-dire cursive), reproduisant trois fois la première strophe de la *Kémyt* (la « somme »), une sorte de manuel scolaire utilisé pour la formation des apprentis scribes, au même titre que l'*Enseignement* de Khéty (fig. 4)¹⁰. Le mot égyptien qui signifie « scribe », 𓄏 , que l'on prononce de manière conventionnelle *zesh*, pouvait en outre assurément servir à désigner un peintre. La racine verbale dont ce substantif est dérivé renvoie à l'action d'écrire, certes, mais aussi à celle de décorer, de façon plus générale, voire de concevoir un décor. C'est ainsi que dans le cimetière de l'Ancien Empire à El-Hawawish, deux frères travaillant de concert, le peintre Séni et le « scribe des écrits divins de la Grande Maison (= le palais) » Izézi, revendiquent tous deux le prestige d'avoir effectué l'action de *zesh* la même tombe, celle du notable Khéni (fig. 5); à l'évidence, le savant Izézi en a conçu le programme décoratif, tandis que son frère peintre, Séni, l'a concrètement réalisé. Cette étendue du spectre sémantique couvert par le concept de *zesh* explique sans doute que l'expression habituelle pour désigner un peintre ou un dessinateur est celle de 𓄏 𓄏 𓄏 – en abrégé 𓄏 , à prononcer conventionnellement *zesh qèd(ou)* –, c'est-à-dire « scribe des formes ». Mais, en même temps, elle permet, à côté de ce terme précis – marqué, dirait-on en linguistique – d'employer un vocable plus générique, celui de *zesh*, en jouant sur la polysémie du concept égyptien mis en œuvre : scribe, peintre, dessinateur, décorateur, concepteur de décor. C'est probablement en réponse à cette possible ambiguïté – et, en tout cas, dans la droite ligne de la traditionnelle fierté scribale – qu'un prêtre et scribe savant d'Esna signa – à plusieurs reprises – le décor d'une tombe d'Elkab qu'il avait été invité à « inscrire », en gravant : « Le scribe des écrits divins [Mériré, le juste de voix]; ce n'est pas quelqu'un qui appartient à la catégorie des « scribes des formes ». C'est son cœur (soit son intelligence) qui l'a conduit lui-même, sans qu'un supérieur ne lui ait donné de directive¹¹. »

Si les grands imagiers qui conçurent ou réalisèrent le programme décoratif des tombes et monuments privés ont souvent laissé des signes patents de leurs compétences scribales (comme des adaptations des brouillons d'inscriptions, des annotations de travail sur les murs, etc.), il n'est pas rare de rencontrer aussi des fautes dans les textes peints ou sculptés, qui révèlent la présence d'artistes ou d'artisans moins lettrés que leurs maîtres – et avec lesquels Mériré d'Esna ne voulait manifestement pas être confondu. Bien que, par définition, ces facteurs d'images peu lettrés – et sans doute moins gradés – aient laissé moins de traces de leur existence et – surtout – de leur individualité, on peut citer ici un cas tout à fait remarquable : celui d'un certain Sennéfer, membre de la communauté des artisans de Deir el-Médina, qui parvint à trouver les moyens de réaliser lui-même une tombe décorée en l'honneur de son père, Amenemhat, de même profession (TT 340). L'étude des inscriptions de ce petit tombeau a permis au regretté Jean-Marie Kruchten de montrer « que le décorateur de la tombe 340 [...] connaissait seulement les signes hiéroglyphiques unilitères (l'alphabet, en quelque sorte), auxquels il ajoutait quelques bilitères réduits par acrophonie à leur consonne initiale [...], et qu'il reproduisait, pour le surplus, de mémoire, d'une façon qui pour être mécanique n'en excluait pas certaines fluctuations, des groupes de signes caractéristiques, qu'il avait l'occasion d'apercevoir, chaque jour, un peu partout autour de lui sur les stèles ou dans les chapelles de la nécropole thébaine¹². » Fort de cette culture visuelle des hiéroglyphes, Sennéfer a tenu à signer son œuvre en complétant l'une de ses représentations par une inscription dont les fautes trahissent son véritable niveau d'alphabetisation, même s'il y affirme : « (qua)nt à (m)oi, je suis le fils qui écrit correctement, en tant que celui (qui fait) vivre (son) nom » (<I>P <I>nk Ink z3' (pour z3.f?) zšl (sic) mty <s>nh rn <f>) (fig. 6).

10. Galán, 2007.
11. Kruchten et Delvaux, 2010.
12. Kruchten, 1999, p. 54-55.

Les employeurs des artistes dans l'Égypte antique

Quels que soient leur niveau d'instruction ou leur statut (directeur, maître, apprenti...), ces artistes et artisans professionnels se revendiquent presque systématiquement d'une affiliation administrative à une institution religieuse : ils sont « peintres d'Amon », « supérieurs des sculpteurs du domaine d'Amon », « directeurs des peintres dans la Place de la Maât », etc. Cela signifie qu'ils sont employés par l'État et, de ce fait, œuvrent au service de Pharaon et de sa politique monumentale. Certains d'entre eux, surtout à l'Ancien Empire, se présentent d'ailleurs comme dépendant directement du palais. Dans ce contexte de travail et en raison de la finalité idéologique, magique et religieuse de leurs œuvres, il n'est pas rare de rencontrer des maîtres artistes qui affichent, parmi leurs titres, des compétences de prêtre à divers niveaux, quand ils ne se figurent pas eux-mêmes, dans le domaine privé, en train d'exécuter des rituels. Précisément, à côté de cet emploi officiel et principal au service de l'appareil étatique de Pharaon, plusieurs recherches ont mis en évidence l'existence d'une économie parallèle pour les productions artistiques privées. Ainsi, Kathleen Cooney, en s'intéressant au « coût de la mort », a-t-elle pu révéler tout un système d'échange de biens et de services qui permettait aux membres de la communauté de Deir el-Médina de se créer un nécessaire funéraire pour affronter le passage dans l'au-delà. De multiples indices en marge de la documentation exceptionnellement riche du site de Deir el-Médina convergent pour assurer que le modèle fut utilisé partout et de tout temps dans l'ancienne Égypte. Il est d'ailleurs très fréquent qu'une signature d'artiste fasse apparaître un lien familial, amical ou encore professionnel, entre le commanditaire et le(s) facteur(s) de l'œuvre. De toute évidence, s'il semble très difficile d'imaginer des artistes indépendants dans la structure sociale de l'Égypte antique, il est clair que, comme beaucoup de leurs compatriotes, les artistes de Pharaon avaient de nombreuses activités professionnelles que nous qualifierions aujourd'hui de complémentaires.

Conclusion

L'art pharaonique avait bel et bien ses artistes, identifiés et formés comme tels par leur propre société ! Les traces qu'ils ont laissées de leur aspiration à la commémoration montrent que s'ils avaient, certes, moins l'habitude de signer leurs œuvres que nos artistes modernes, ils recherchaient tout autant que ceux-ci une reconnaissance durable pour leur inventivité et leur originalité – dans le contexte spécifique de l'art égyptien, bien sûr¹³ –, aussi bien plastiques qu'intellectuelles (voir *supra* fig. 5). Mais restituer l'existence même de ces artistes conduit surtout à constater celle d'une profession complexe et ramifiée, bien hiérarchisée, tant en termes de structuration du travail (directeurs, maîtres, ...) qu'en termes de compétences. Et si beaucoup d'artisans ou d'artistes subalternes sont restés des ouvriers anonymes au service de Pharaon, d'autres ont su se hisser jusqu'à faire partie de l'élite dirigeante du pays¹⁴. En définitive, quel que soit l'angle sous lequel on l'observe, l'artiste égyptien se révèle un acteur essentiel de la civilisation pharaonique, si intensément productrice et consommatrice d'œuvres d'art.

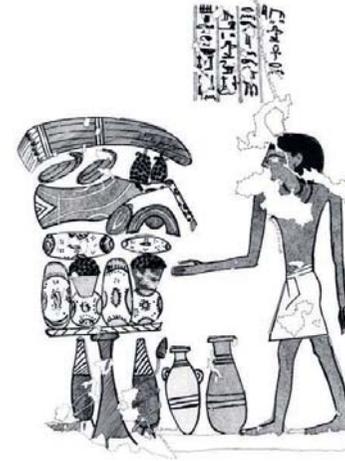


Fig. 6. Représentation de Sennéfer revendiquant la réalisation de la tombe de son père, Amenemhat, dans le décor de celle-ci, à Deir el-Médina (TT 340), tout début 18^e dyn. (d'après Cherpion, 1999, p. 8).

13. À ce propos, voir *infra* l'essai consacré à l'individualité de l'artiste égyptien, p. 36-41.
14. Parmi divers exemples, on peut citer celui de Pahéry d'Elkab (voir *supra* fig. 3), qui devint gouverneur de sa province natale.