

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 Ménéci, 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.)
Restaureuse 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.)
Docteurante 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

DE L'INDIVIDUALITÉ DE L'ARTISTE DANS L'ART ÉGYPTIEN

DIMITRI LABOURY

En théorie, tout dans l'art de l'Égypte pharaonique, de l'esthétique fondatrice du système au fonctionnement profondément sémiotique et magique de ce dernier¹, en passant par les modalités de conception et de réalisation concrètes des monuments, tout contribue à neutraliser le style individuel du facteur de l'œuvre, qui s'efface littéralement derrière celle-ci et se fond – au mieux – dans le style en vogue à son époque. On se trouve donc *a priori* dans un contexte fort peu propice à l'expression de l'individualité de l'artiste – et, *a fortiori*, à sa détection par l'égyptologue.

Pourtant, comme le rappelait très judicieusement Arpag Mekhitarian, il y a déjà plus d'un demi-siècle, en abordant la question de la « personnalité de peintres thébains » : « L'âme d'un grand artiste ne se laisse pas étouffer par des lois : elle vibre, au contraire, d'autant plus ardemment que les barrières sont rigides [...] Il y a, sans contredit, une manière de traiter tel ou tel thème qui varie d'une époque à l'autre; mais il y a davantage encore un style propre à chaque artiste, et c'est ce que l'on n'a pas assez vu². » Un très bel exemple de cette réalité artistique fondamentale nous est fourni par la célèbre série de triades de Mykérinos (fig. 2). En tant que portrait royal, soit une production artistique où la contrainte du modèle imposé par le commanditaire était maximale³, chacune de ces triples statues reproduit clairement le portrait officiel de Mykérinos, à la physionomie si aisément reconnaissable (joues pleines, bouche étroite et très dessinée, à la lèvre inférieure plus épaisse, nez court au lobule rond et charnu...). Cependant, chaque triade conservée se caractérise par de légères variations stylistiques, qui suffisent à la distinguer des autres et sont, en même temps, parfaitement constantes sur les trois visages d'une même œuvre, dénotant une seule et même main, ou plus exactement un seul et même artiste derrière (l'achèvement, à tout le moins, de) chacune de ces sculptures, avec ses propres habitudes pour creuser un sillon entre la bouche et la joue, marquer les commissures et le rebord des lèvres ou souligner le contour des yeux. Ce cas, exemplaire, rappelle que l'art égyptien, même s'il était commandité par un pouvoir à la volonté de standardisation et d'uniformisation très forte, est une production humaine, avec toutes les fluctuations et variations que cela présuppose. Et c'est bien évidemment dans ces détails qui s'écartent de la norme ou du normalisé que se manifeste le plus souvent l'individualité de l'artiste pharaonique. Toutefois, il est en général impossible d'établir si les traces personnelles de ce type ont été laissées par le facteur de l'œuvre de manière consciente; et celui-ci reste en outre presque toujours anonyme.

Pour les arts graphiques et picturaux, au cœur de cet ouvrage, nous disposons cependant de quelques cas privilégiés qui permettent de pousser plus avant la réflexion et la recherche de l'individualité de l'artiste et de son expression dans le contexte particulier de l'art égyptien. En effet, plusieurs œuvres signées autorisent la mise en évidence de personnalités spécifiques d'artistes.

C'est ainsi que dans le cimetière de la fin de la 6^e dynastie à El-Hawawish, près d'Akhmim, deux tombes, déjà mentionnées (voir *supra* fig. 5, p. 34), aux noms de Khéni et de son père, Tjéti-iker, font chacune apparaître, dans le même environnement iconographique, un petit panneau où le peintre Sény et son frère, le « scribe des écrits divins de la Grande Maison (= le palais) », Izézi se présentent comme les auteurs du programme décoratif du monument. Naguib Kanawati, qui a publié les deux chapelles funéraires, a souligné l'étonnante parenté qui unit non seulement la conception générale du décor des deux tombes, mais aussi leur style, la manière de composer les images, de les peindre ou de recourir à telle ou telle astuce iconographique inhabituelle⁴. Un cas tout à fait analogue, datant cette fois de la Deuxième Période intermédiaire, a été signalé par W. Vivian Davies dans la région d'Elkab : dans la nécropole de ce site, la tombe du gouverneur local Sobeknakht fut apparemment décorée par le peintre Sédjémnôtjerou, qui y apposa son effigie dûment identifiée et que l'on retrouve en compagnie de « son frère, le peintre Ahmose » dans la chapelle contemporaine, de style et de composition iconographique fort semblables, de Horemkhaouef à Hiérakonpolis, de l'autre côté du Nil⁵.

Ce genre de signatures, textuelles, mais aussi – semble-t-il – dans le registre de la conception même de l'œuvre, traduit assurément une volonté de reconnaissance individuelle de la part de l'artiste.

(page de droite)
Fig. 1
Détail des hiéroglyphes notant le titre de « porteur des offrandes végétales d'Amon » du jardinier Nakht dans la scène illustrée à la fig. 5.

1. Laboury, 1998.
2. Mekhitarian, 1956, p. 247.
3. Laboury, 2010b.
4. Kanawati et Woods, 2009, p. 8-10.
5. Davies, 2001b.





Fig. 2. Comparaison du visage des trois personnages sur deux des tristes de Mykérinos, découvertes à Giza, Le Caire, Musée égyptien, JE.46499 et 40678.

Même si elles demeurent relativement rares, on les rencontre plus facilement dans les provinces, loin des grandes résidences royales, soit dans des contextes sociologiques où le commanditaire du monument pouvait probablement tirer un grand prestige d'avoir à son service des artistes reconnus (parfois dépêchés – voire distraits – de la capitale)⁶ et, corollairement, où ceux-ci disposaient sans doute d'une plus grande liberté d'expression et de promotion personnelles⁷.

Il convient par ailleurs de mentionner ici un petit groupe de trois peintres exceptionnellement bien attestés au sein de la communauté des artistes et artisans chargés de la réalisation des tombes de la Vallée des Rois sous la 20^e dynastie. Il s'agit, d'une part, des deux frères Nebnéfer et Hormin, fils du chef des peintres Hori; et, d'autre part, de leur contemporain, le chef des peintres Amenhotep, fils du célèbre Amennakhte, qui fut lui aussi peintre avant de devenir « scribe de la Tombe » (l'institution qui les employait tous à Deir el-Médina) et un grand intellectuel de son temps, révéral pour ses multiples compétences savantes. Les deux familles étaient assurément en contact étroit, puisque Amennakhte rédigea un *Enseignement* – le genre littéraire le plus valorisé dans l'Égypte antique – dédié à Hormin (qui baptisa d'ailleurs l'un de ses propres fils du nom d'Amennakhte) et que Hori fit de même envers le frère aîné d'Amenhotep⁸. En outre, plusieurs inscriptions associent Hormin et Amenhotep, le premier se présentant parfois comme le « frère » du second, ce qui suggère qu'ils étaient peut-être plus que de simples collègues, unis par de probables liens d'amitié. On connaît plusieurs autographes de Nebnéfer, Hormin et Amenhotep, et en particulier des dessins sur ostraca signés (fig. 3), qui permettent d'étudier les caractéristiques de leurs styles individuels d'écriture comme de représentations figurées. Grâce à ce matériau exceptionnel, la regrettée Cathleen Keller est parvenue à suivre avec une remarquable précision leurs activités dans les tombes aussi bien royales que privées qu'ils ont été amenés à décorer, parfois ensemble⁹. Le cas d'Amenhotep, le mieux documenté, est sans doute le plus intéressant pour notre propos, car il révèle parfaitement la présence d'un style formel à côté d'une façon de faire plus libre, mais aussi une évolution manifeste du style personnel du chef des peintres de Deir el-Médina au cours de sa carrière¹⁰. Comme toutes les autres productions artistiques de l'histoire de l'humanité, l'art égyptien n'empêchait donc assurément pas un artiste d'avoir son propre style, qu'il pouvait volontairement adapter selon le contexte et qui évoluait – inévitablement – au cours de son existence.

En marge de ces quelques signatures explicitement revendiquées à travers des inscriptions, il en était d'autres, implicites et plus discrètes. Ainsi n'est-il si rare de rencontrer au fil des monuments des membres de l'élite un « scribe des formes » qui s'est introduit dans sa propre composition

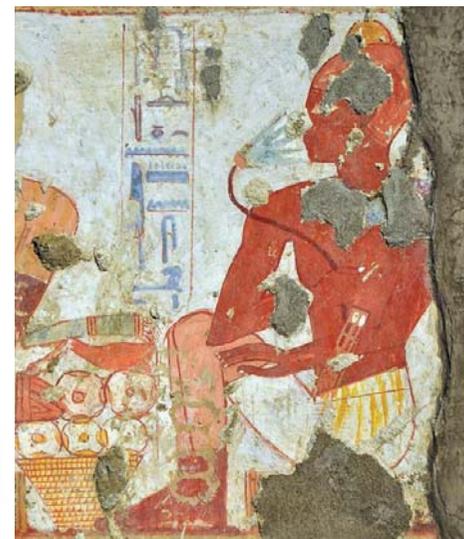


(fig. 4), sans nul doute avec l'accord de son commanditaire, exactement comme le feront, quelques millénaires plus tard, de nombreux artistes de la Renaissance occidentale.

L'intervention personnelle de l'artiste dans son œuvre pouvait également se marquer par une interaction très étroite avec son donneur d'ordre. Une tombe thébaine de l'époque d'Amenhotep III, au nom d'un certain Nakht, « jardinier (de l'offrande divine) et porteur des offrandes végétales d'Amon » (TT 161), nous en fournit un remarquable exemple. Si le programme décoratif de cette petite chapelle funéraire s'inspire d'un répertoire de scènes somme toute assez classique – une sorte de passage obligé pour assurer la survie *post mortem* du bénéficiaire du monument –, jamais les bouquets montés offerts aux dieux et aux défunts ne semblent avoir été représentés avec autant de luxuriance et d'exubérance durant toute l'histoire de l'art égyptien¹¹ (fig. 5). L'artiste, manifestement lettré, poussa son investissement personnel dans la conception et la réalisation de cette tombe jusqu'à inventer un nouveau hiéroglyphe pour transcrire l'un des deux titres de son commanditaire, en remplaçant le signe conventionnel de l'homme accroupi qui maintient un panier évasé sur sa tête (𓂏), pour noter le concept de « porter » ou de « porteur » par celui du personnage debout, les bras levés (𓂏), sur lesquels il ajouta l'idéogramme de la table d'offrandes (𓂏), symbole hiéroglyphique habituel pour la notion d'offrande, complété par un imposant montage végétal (fig. 1). Même si le nom de ce peintre très créatif n'est pas arrivé jusqu'à nous, il est assez vraisemblable que sa mémoire put perdurer un certain temps auprès des proches de Nakht, qui fréquentèrent la tombe de ce dernier pendant quelques générations, ainsi que le suggèrent plusieurs graffiti de visiteurs sur les parois du monument¹².

Dans la majorité des productions de l'art égyptien, cependant, l'artiste – ou l'artisan – semble s'être conformé au principe selon lequel il s'effaçait volontairement derrière son œuvre et la glorification exclusive de son donneur d'ordre. Il n'en demeure pas moins que sa créativité et son individualité artistiques pouvaient tout de même s'exprimer – certes, de façon anonyme – et, donc, rester décelables aux yeux de l'égyptologie.

En histoire de l'art, la méthode la plus courante pour identifier des particularités d'artistes se fonde sur l'homologie ou 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 démarche consiste à rapprocher des motifs de formes semblables – ou identiques – en les tenant pour indices d'un créateur commun.



(ci-dessus)
à gauche :
Fig. 3. Autoportrait du chef des peintres Amenhotep sur l'ostraca CG 25029 recto du musée du Caire.

à droite :
Fig. 4. Autoportrait du peintre d'Amon Ouserhat dans la scène de banquet de la tombe du grand prêtre en second d'Amon, Amenhotep-sisé (TT 75).

6. Pour un exemple probable, voir Junker, 1957.

7. Bien entendu, d'autres motivations pouvaient également intervenir. Ainsi, dans la tombe d'Almose, fils d'Abana, toujours à Elkab, les multiples signatures de son petit-fils, Pabéry, « qui a dirigé les travaux dans cette tombe en tant que celui qui fait vivre le nom du père de sa mère » (voir *supra* fig. 3, p. 32), pourraient en partie s'expliquer par le fait que la famille semble avoir compté plusieurs peintres (Davies, 2009) et qu'il y avait dès lors peut-être lieu de lever toute ambiguïté sur le rôle de chacun dans la réalisation du monument érigé à la mémoire du glorieux ancêtre commun. Une même préoccupation de reconnaissance du travail effectivement réalisé semble avoir guidé le peintre Séni, lorsqu'il écrivit dans la tombe du notable Tjéri-sjer à El-Hawawish : « je suis celui qui a peiné la tombe du prince Kheri et je suis en outre celui qui a peint cette tombe, étant seul ! » (voir *supra* fig. 5, p. 34). Une fois encore, la situation de l'artiste peut être comparée à celle du scribe : si une maxime à l'allure de proverbe rappelle qu'il est agréable qu'un scribe soit reconnu » (Vernus, 2012b, p. 420), les auteurs des compositions littéraires officielles sur les monuments royaux sont presque toujours restés anonymes, alors que les signatures affleurent beaucoup plus volontiers à mesure que l'on s'éloigne de cette sphère de production à l'échelle de l'État.

8. Bickel et Mathieu, 1993.

9. Keller, 2001 et 2003; Bacs, 2011.

10. Keller, 2003.

11. Ces végétaux ostensiblement mis en évidence sont en outre rehaussés d'un vernis – d'usage peu fréquent dans la peinture des tombes thébaines – qui devait les rendre plus brillants et dont l'auteur du décor de la chapelle a fait un usage exceptionnellement intensif.

12. Pour ces inscriptions, voir Quirke, 1986.

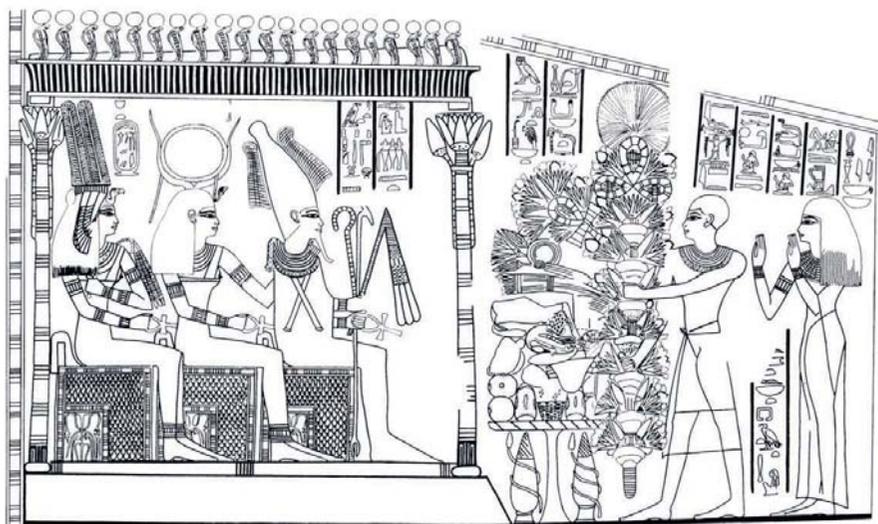


Fig. 5. Scène d'offrande d'un bouquet monté à Osiris, la déesse de l'Occident et la reine Ankhesneferibre divisée par le jardinier d'Amon Nakht, dans la tombe de ce dernier (TT 161) (relevé au trait d'après Manniche, 1986, fig. 13 et *in situ*).

Si une telle approche s'est révélée très fructueuse pour l'étude de la peinture de l'Occident moderne ou celle des vases de l'Antiquité grecque, hormis quelques cas exceptionnels comme ceux de Nébnéfer, Hormin et Amenhotep, évoqués précédemment, 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, qui implique la neutralisation du style personnel de l'artiste; 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 – fût-ce de manière partielle – une imitation de ces formes héritées des prédécesseurs¹³. C'est ce qui donne à l'art égyptien cette apparence si répétitive – qui lui a valu quelques sarcasmes à travers l'histoire de sa réception occidentale à époque moderne – alors qu'il n'existe pas deux œuvres pharaoniques réellement identiques¹⁴. De ce fait, l'art égyptien ne cesse de se citer et de se réinterpréter lui-même, et la reproduction d'un motif ne peut jamais suffire à identifier un même auteur, comme le révèle de nombreuses copies dont les modèles sont antérieurs de plusieurs siècles.

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 technique et de la technologie. Les photographies de détails de peintures de la nécropole thébaine sous la 18^e dynastie rassemblées par feu Roland Tefnin nous en donnent une parfaite illustration : dans la tombe de Tjanouny (TT 74) – comme dans la majorité des tombes égyptiennes –, 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 (fig. 6), qui intervient à l'initiale du nom du propriétaire du monument; si le motif, en l'occurrence le caractère d'écriture, reste chaque fois parfaitement reconnaissable, il est tout aussi patent que les deux premiers signes, 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 exécutée qui constitue la signature, qui signe l'individualité de l'auteur. Grâce à ce concept de signature technologique, dans laquelle se marquent les habitudes de facture personnelles de l'artiste – depuis sa manière de dessiner un motif jusqu'à celle de préparer un enduit ou de poser ses couleurs, par exemple –, il est possible de suivre – véritablement à la trace – les facteurs anonymes de l'art égyptien, en étudiant non pas seulement leur style morphologique, mais aussi et surtout leur style technique¹⁵. Une telle analyse des pratiques picturales dans la nécropole thébaine sous la 18^e dynastie a ainsi permis de montrer que la tombe du vizir Amenemopé, sous le règne d'Amenhotep II, malgré ses grandes dimensions, fut, semble-t-il, décorée par un seul maître artiste¹⁶, dont on retrouve des signes de l'activité dans une tombe voisine, antérieure d'à peine quelques années¹⁷. Les deux monuments font partie d'un petit groupe de cinq chapelles funéraires pratiquement contemporaines qui se caractérisent par un choix chromatique assez inhabituel, centré sur un jeu de tons ocre rouge, plus ou moins foncés, et de différentes nuances de bleu, mais en l'absence de tout élément de couleur jaune. L'analyse du décor de la tombe d'Amenemopé révèle que celui-ci chercha manifestement à rendre son mémorial funéraire unique et surtout distinct de ceux de ses prédécesseurs directs. Et, dans cette perspective, le choix de ce peintre, à la manière et aux œuvres si particulières – qui n'était en outre assurément pas le plus délicat de son temps –, semble avoir été induit par une volonté de modernité de la part du commanditaire de l'œuvre.

En dépit des apparences – et des idées reçues –, l'art pharaonique laissait donc manifestement à ses praticiens une certaine marge de créativité et – de ce fait – d'expression de leur individualité, que certains d'entre eux ont d'ailleurs parfois revendiquées de façon tout à fait explicite, nous l'avons vu. Avec une méthodologie adaptée aux spécificités de cet art, il est encore possible aujourd'hui d'étudier leurs particularités individuelles et même, ce faisant, d'aborder, dans certains cas, la question des motivations de leurs commanditaires dans le choix de tel ou tel artiste.



Fig. 6. Trois occurrences du signe de l'oisillon (𓂏) dans la tombe de Tjanouny (TT 74).

13. Laboury, à paraître.

14. Récemment, Dorothea Arnold (2007) a proposé de qualifier l'art égyptien de « performing art », soit un art de l'interprétation, à l'instar de la musique ou du théâtre, où l'auteur et l'interprète sont tous deux considérés comme des artistes. Dans ce contexte, la créativité de l'artiste égyptien s'exprimait avant tout par les choix qu'il opérât dans le répertoire des formes héritées de la tradition et dans leurs éventuelles ré-interprétations.

15. Laboury, 2012.

16. Laboury et Taviers, 2010.

17. Bavay et Laboury, 2012.