

Edited by
OLA EL-AGUIZY, BURT KASPARIAN

ICE XII

Proceedings of the Twelfth
International Congress
of Egyptologists

3rd - 8th November 2019
Cairo, Egypt

I

INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE
MINISTRY OF TOURISM AND ANTIQUITIES



II

ART AND ARCHITECTURE

Alisée Devillers*

Un art sans artiste... vraiment ?

Pour une approche iconographique :
les (auto)représentations des praticiens de la *ḥmw.t*

PROLÉGOMÈNES

L'égyptologie a longtemps contesté l'existence d'artistes véritables en Égypte antique¹. La nature proprement artistique de la plupart des statues ou peintures pharaoniques, qui attirent, aujourd'hui comme hier, une multitude de visiteurs dans les grands musées d'art à travers le monde, paraît pourtant difficilement discutable. L'art de l'ancienne Égypte est donc bel et bien reconnu comme tel par notre société contemporaine. Or on ne peut bien évidemment pas concevoir d'art, par essence artificiel, sans ses facteurs d'œuvres : les artistes.

Plusieurs arguments ont été auparavant avancés pour justifier, au sein des études égyptologiques, l'éviction des artistes, réputés au mieux indétectables, au pire inexistants. Cependant, il y a près d'un siècle, l'article fondateur d'Edith Williams Ware attirait déjà l'attention sur une trentaine de signatures d'artistes², preuve indéniable de la reconnaissance dont jouissaient ceux-ci dans la société égyptienne en étant autorisés à revendiquer « l'autorité » de leurs œuvres³. La liste d'E. Williams Ware a, depuis lors, été constamment enrichie par différentes contributions sur le sujet⁴. Les spécialistes s'accordent ainsi aujourd'hui pour affirmer l'existence de réels artistes égyptiens⁵. Ceux-ci peuvent être étudiés sous différents angles d'approche, dont l'étude iconographique de leurs (auto)représentations. Hermann Junker⁶ puis, plus récemment, Naguib Kanawati et Alexandra Woods⁷, les ont recensées

* Université de Liège, Belgique.

1. Il est ainsi très révélateur que la notice « *Künstler* » du *Lexikon der Ägyptologie* commence par l'affirmation « *In Äg., gibt es keine K. im eigentlichen Sinne des Wortes* » (SCHOTT 1980, col. 833).

2. WILLIAMS WARE 1927.

3. LABOURY 2016, p. 389.

4. Pour un *status quaestionis* davantage développé, voir LABOURY, DEVILLERS 2022.

5. M. Eaton-Krauss, dans sa notice relative aux artistes dans l'*Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, dresse une parfaite synthèse de l'état de la question (EATON-KRAUSS 2001).

6. JUNKER 1959.

7. KANAWATI, WOODS 2010.

pour l’Ancien Empire. Dans le cadre de ma thèse de doctorat⁸, je me suis proposée d’élargir la discussion en investiguant et en recensant les (auto)représentations d’artistes pour l’ensemble de l’ère pharaonique à partir de la documentation actuellement disponible⁹.

ANGLE D’APPROCHE ET CORPORA

Cette étude vise notamment à mettre en perspective les (auto)représentations d’artistes en tant qu’individus avec l’image que ces derniers donnent à voir d’eux-mêmes, à titre collectif, en tant que catégories socioprofessionnelles. Pour ce faire, ont été mobilisés plusieurs types de sources qui constituent deux *corpora* principaux. Le premier rassemble les représentations individuelles d’artistes. Il peut s’agir de leur auto-thématisation sur un objet leur appartenant ou, sur le monument d’une tierce personne, d’un autoportrait « *in assistenza*¹⁰ ». Le second *corpus* comprend les figurations collectives d’artistes dans l’exercice de leur fonction, c’est-à-dire les scènes d’ateliers qui jalonnent les parois de nombreuses tombes privées. En associant ces deux types de sources à un troisième constitué de données de natures diverses évoquant des artistes (par exemple, des monuments mentionnant uniquement textuellement ceux-ci, certains textes sapientiaux et didactiques, etc.), l’objectif est de permettre d’aborder la représentation, cette fois-ci sociologique, de l’artiste en Égypte antique et d’ainsi appréhender son statut sociétal.

Afin de se conformer au mieux à la « *Berufstypologie* » égyptienne¹¹ et d’envisager cette problématique dans une perspective émique, sont considérées comme artistiques toutes les catégories socioprofessionnelles qui relèvent du domaine de la *Hmw.t*. Comme de récentes études l’ont souligné¹², ce concept est particulièrement proche de ce que nous appelons aujourd’hui « œuvre d’art », définie, de manière générique, comme un objet doté d’une valeur ajoutée d’ordre esthétique¹³. Sont dès lors concernés par cette étude :

- les artistes qui se désignent comme *hmw.w* en ne spécifiant pas davantage leur métier ;
- les dessinateurs ou peintres (*zš.w-ḳd(.wt)*) ;
- les sculpteurs (*ḳs.ty.w*, *s’nh.w* ou *ḫy.w-mḏḏ.t*) ;
- les travailleurs de métaux précieux (*nby.w*, *hmt.y.w* ou *ḫy.w-bsn.t*) ;

8. Cette thèse a été réalisée à la faveur d’un mandat d’aspirante F.R.S.-FNRS à l’université de Liège, sous la direction de Dimitri Laboury (directeur de recherches F.R.S.-FNRS), que je remercie pour la relecture attentive apportée à cet article.

9. Cette étude n’a bien évidemment pas la prétention d’être exhaustive, tant le hasard des découvertes et la variabilité des publications conditionnent ce type de recensement.

10. Il s’agit d’une catégorie iconographique empruntée à l’Histoire de l’Art de la Renaissance et théorisée pour la première fois par André Chastel (1971). L’autoportrait « *in assistenza* » désigne la représentation du créateur d’une œuvre au sein de celle-ci, où il figure en tant que simple spectateur (sur ce concept appliqué à l’égyptologie, se reporter à LABOURY 2015, p. 327-330).

11. La « *Berufstypologie* », telle que définie par Stephan Jäger (2004) et Kai Widmaier (2013), rappelle combien toute catégorisation professionnelle est profondément culturalisée. Celle à laquelle on avait recours en Égypte antique est donc, tout naturellement, différente de la nôtre.

12. LABOURY 2016, p. 374-376.

13. LABOURY 2020, p. 87.

- les cordonniers (*ṭbw.w*)¹⁴ ;
- et les menuisiers (*mḏḥ.w*)¹⁵.

Afin d'éviter un biais documentaire évident, la communauté des artistes de Deir el-Médina n'a pas été prise en compte dans le recensement des corps de métiers susmentionnés. Elle a toutefois été mobilisée dans le cadre de cette étude comme *comparandum*, tout en tenant compte de son caractère tout à fait exceptionnel.

PREMIERS RÉSULTATS

À ce jour, il a été possible de recenser III représentations d'*ḥmw.w*, 120 de *zš.w-ḳd(.wt)*, 161 de sculpteurs, 145 de travailleurs de métaux précieux ainsi que 16 figurations de *ṭbw.w* et 41 de *mḏḥ.w*¹⁶ (fig. 1). Seuls 62 praticiens de la *Hmw.t* sont individualisés dans les 121 scènes d'ateliers répertoriées. Évidemment, la majorité des artistes individualisés sont en réalité des supérieurs (*imi-r*, *ḥry*, *šḏ*, etc.) des corps de métiers susmentionnés. À ces données s'ajoutent 577 documents de divers types qui viennent souligner et confirmer la présence des praticiens de la *ḥmw.t* dans la civilisation pharaonique.

D'un point de vue chronologique, les artistes apparaissent sur des supports qui varient au cours du temps (fig. 2) et témoignent de l'appropriation graduelle des accès à la commémoration funéraire par une frange de la population égyptienne de plus en plus large. Ainsi, la majorité des praticiens de la *ḥmw.t* connus à l'Ancien Empire sont figurés entre la V^e et la VI^e dynastie, une période charnière durant laquelle émerge une élite intermédiaire qui ne provient plus exclusivement du cercle familial de Pharaon¹⁷. Les artistes sont figurés généralement sur les parois des mastabas des hauts dignitaires où ils exécutent un rituel¹⁸, officient en tant que porteurs d'offrandes, ou encore accompagnent le défunt dans une scène de chasse et pêche dans les marais. Au Moyen Empire, la majorité de leurs (auto)représentations se concentrent sur des petites stèles votives¹⁹ où ils apparaissent aux côtés de leur famille et/ou de leur réseau professionnel. Enfin, avec le Nouvel Empire et la stratification sociale toujours plus fine qui s'y opère²⁰, les artistes deviennent propriétaires d'une grande variété de monuments : du bien le plus onéreux, la chapelle funéraire (mutualisée ou non), aux cercueils, Livres des Morts, stèles et statues de différents types, etc.

14. En copte, un terme dérivant du mot égyptien *ḥmw.w* désigne le cordonnier (VYCIČL 1983, p. 299). Le récent article d'André J. Veldmeijer (2019) souligne par ailleurs la valeur esthétique attachée à certaines chaussures, finement élaborées, qui pouvaient faire partie du trousseau funéraire royal.

15. On dénombre au moins cinq *mḏḥ.w* qui se présentent également en tant que chef de la *ḥmw.t*. C'est par exemple le cas du *ḥmw wr* et constructeur de la barque sacrée de tous les dieux, Iounna (British Museum, EA1332).

16. Il faut signaler ici le caractère approximatif de ce système de comptage car un même individu pouvait porter plusieurs titres artistiques.

17. BARTA 2020, p. 320, 346 et suivantes.

18. Concernant le rôle rituel que pouvaient occuper les artistes pour assurer l'efficacité magique des tombes de l'Ancien Empire, se reporter à l'article de Violaine Chauvet qui traite de la question (CHAUVET 2015).

19. Il faut signaler ici un biais documentaire, fruit de l'importante étude que William K. Simpson a dédiée aux stèles abydoniennes retrouvées en connexion avec la « Terrasse du Grand Dieu » (SIMPSON 1974).

20. À ce sujet, voir par exemple KEMP 1989 (éd. 2018), p. 247.

Si le type de support d'apparition de l'artiste varie et se diversifie au cours du temps, les stratégies visuelles qu'il utilise pour négocier son identité sont, quant à elles, relativement constantes. Elles sont doubles et bien illustrées par les deux principaux *corpora* mobilisés dans le cadre de cette étude. Dans ses (auto)représentations (le premier *corpus*), l'artiste s'intègre dans le cadre de référence sociologique de l'Égypte pharaonique. Il emprunte ainsi les codes de (re)présentation que l'élite lettrée emploie pour afficher son statut et son prestige social²¹. Ainsi, l'artiste adore des divinités funéraires, offre de l'encens ou exécute une libation devant un proche parent (ou un collègue), quand il n'est pas assis à la traditionnelle table d'offrandes, occupé à recevoir les hommages rendus par sa famille²². Dans le second *corpus*, les scènes d'ateliers, les artistes sont figurés collectivement dans l'exercice de leur fonction, vêtus humblement, voire manifestant un manque d'apprêt évident qui les distingue de l'élite²³.

Le dimorphisme observé entre les deux *corpora* susmentionnés relève de ce que Pascal Vernus a suggéré d'appeler « la stratégie d'appogiature²⁴ ». Il s'agit pour le propriétaire d'une chapelle funéraire d'élaborer son programme iconographique de sorte à le valoriser en utilisant l'Autre, c'est-à-dire les personnages secondaires de son décor, comme « repoussoir » ou « faire-valoir²⁵ ». D'un point de vue sociologique, on se trouve ici face à deux des trois « temps » de l'identité²⁶, définie comme une construction d'ordre social²⁷. Les (auto)représentations d'artistes correspondent à la présentation par soi à l'Autre²⁸, tandis que les scènes d'ateliers sont une désignation des artistes par autrui²⁹.

21. Il s'affilie par ailleurs à cette élite par le fait même d'être propriétaire d'un monument commémoratif.

22. Si l'artiste emprunte ces thématiques à l'élite égyptienne, il n'empêche qu'il ne se représente jamais, à ma connaissance, dans certaines autres scènes issues de ce répertoire, comme le recensement des troupeaux ou l'inspection des champs (Pahéry d'Elkab, un artiste devenu gouverneur, sur lequel on reviendra plus loin, est représenté dans sa chapelle en train d'inspecter les champs et les troupeaux sous sa supervision. Toutefois, à aucun moment il ne fait référence explicitement à son ancienne profession, voir *infra*).

23. Le fragment ÄM 23731 conservé au Neues Museum de Berlin, en est un exemple flagrant. Le menuisier dont on conserve l'image et qui est affairé sur un échafaudage, présente une barbe naissante et des cheveux hirsutes (ARNST *et al.* 1991, p. 85).

24. VERNUS 2009-2010.

25. VERNUS 2009-2010.

26. Le premier « temps » de l'identité, qui est ici inatteignable, est l'auto-perception, c'est-à-dire la manière dont un individu se perçoit intimement (HEINICH 2018, p. 68).

27. L'état de la question relatif aux théories de l'identité a été récemment synthétisé par la sociologue Nathalie Heinich, qui propose ensuite sa propre définition du concept (HEINICH 2018). Louis-Jacques Dorais insiste quant à lui sur le « bricolage relationnel » qui donne naissance au sentiment d'identité d'un individu (DORAIS 2004, p. 2, 10). Il est à noter que la plupart des théoriciens de l'identité ne reconnaissent pas aux sociétés antiques le développement d'un tel concept. Or, pour le domaine qui nous occupe, de très nombreuses études ont démontré que les anciens Égyptiens négociaient leur sentiment identitaire à des degrés variables (par exemple, ROBINS 2016 ; VISCHAK 2015 ; HAGEN 2013 ; BAINES 2004). Dès lors, il est apparu opportun de transposer ici – tout en les adaptant – des réflexions qui concernent généralement l'époque contemporaine mais qui peuvent entrer en résonance avec d'autres cadres socioculturels, notamment antiques. À ce sujet, l'étude de Martin Sökefeld est intéressante, même si elle s'ancre encore une fois dans l'époque contemporaine, puisque l'auteur cherche à démontrer l'universalité de la notion de « soi » (SÖKEFELD 1999).

28. Ce que M. Sökefeld a proposé d'appeler « *the narrative self* » (SÖKEFELD 1999).

29. HEINICH 2018, p. 68. On remarque par ailleurs que les deux *corpora* mobilisés ici reflètent l'ambiguïté inhérente au concept même d'identité. En effet, l'artiste affirme son altérité (son identité *ipse*) en se distinguant de ses collègues par son autoprésentation qui l'apparente à l'élite de son temps. À l'inverse, dans les scènes d'ateliers, lorsqu'il s'agit de représenter collectivement les catégories socioprofessionnelles de la *Hmw.t*, l'artiste insiste sur la similarité des membres de ces corps de métiers (l'identité *idem*), toujours pour servir la stratégie d'appogiature

La confrontation d'un des sculpteurs en chef propriétaire de la TT 181 avec les individus au travail dans une scène d'ateliers est une parfaite illustration de ces deux « temps » de l'identité (fig. 3). En effet, Nébamon ou Ipouky affirme son prestige social en mobilisant les attributs de l'élite et se distingue ainsi des humbles praticiens de la *ḥmw.t* qui s'affairent devant lui sur trois registres superposés.

Parmi la documentation recensée, on distingue quelques individus exceptionnels qui témoignent de la mobilité tant géographique que sociale dont pouvaient faire preuve les artistes. Le célèbre Pahéry d'Elkab en constitue un exemple tout à fait notable. Scribe du grain et dessinateur à Thèbes, où il créa selon toute vraisemblance le programme iconographique de la tombe d'un de ses probables collègues et/ou amis (TT A4)³⁰, il obtint dans un second temps le poste de gouverneur de sa ville natale, Elkab, et, par là même, celui de chef des prêtres de la déesse locale, Nekhbet. À Elkab, il dirigea le chantier de deux autres chapelles, celle de son illustre grand-père, Ahmose fils d'Abana (EK5) et la sienne (EK3). S'il n'a rien laissé paraître de son ancienne profession de *zš.w-ḳd(.wt)* dans sa propre tombe, du moins explicitement³¹, il se représente à de nombreuses reprises sur les parois de la EK5, où il apparaît un plus grand nombre de fois que le défunt lui-même³², et clame qu'il est l'initiateur du chantier³³. L'inscription qui le désigne comme « le fils de sa fille, qui a dirigé les travaux dans cette tombe [...] »³⁴ accompagne une autoreprésentation de Pahéry muni d'une palette de scribe, ce qui appuie ainsi l'ambiguïté qui existait entre peintres et scribes, tout en indexant l'érudition des artistes (fig. 4)³⁵. Pahéry d'Elkab illustre parfaitement le cas d'un individu qui embrassa une carrière artistique alors même qu'il n'était pas issu d'une famille en lien avec l'un des domaines de la *ḥmw.t*³⁶. De plus, il permet de suspecter l'existence d'autres artistes qui, une fois promus à des postes haut placés, ne font pas, ou plus, allusion explicitement à leur ancienne profession sur leur(s) support(s) de commémoration funéraire.

mise au service du propriétaire de la chapelle funéraire. Concernant l'ambivalence du concept d'identité, se reporter à HEINICH 2018, p. 48 et suivantes.

30. Pahéry d'Elkab s'inscrit dans un intéressant jeu de copies iconographiques et textuelles qui englobe plusieurs tombes. À ce sujet, se reporter à MANNICHE 1988; MERZEBAN 2014; LABOURY 2017; et DEVILLERS 2018.

31. Il y a fort à parier que les visiteurs de la chapelle devaient savoir pertinemment qu'il était un ancien peintre (à ce sujet, cf. LABOURY 2016, p. 394-395) et qu'il avait conçu la EK5, à peu près à la même époque, comme une partie de son mémorial familial (DAVIES 2009). De plus, la phrase sibylline de son inscription « autobiographique », « mon calame m'a rendu célèbre », pourrait à la fois faire référence à son travail de scribe du grain (ALLON, NAVRÁTILOVÁ 2017) et à son ancienne profession de *zš.w-ḳd(.wt)*.

32. Même si la chapelle funéraire EK5 est inachevée, la grande majorité de son programme iconographique a été terminée. On y distingue à six reprises Pahéry alors qu'on ne dénombre que quatre représentations avérées d'Ahmose (DAVIES 2009).

33. DAVIES 2009.

34. LABOURY 2016, p. 387.

35. Concernant l'ambiguïté entre les fonctions respectives des scribes et des scribes des formes, se référer à l'article de D. Laboury (LABOURY 2016).

36. En effet, son grand-père maternel était un célèbre militaire tandis que son père officiait en tant que précepteur royal (pour des considérations généalogiques relatives à la famille de Pahéry, se reporter à DAVIES 2009). Pahéry y fait par ailleurs référence en s'appropriant le titre de son père et en se faisant représenter, dans la EK3, assis, le prince Ouadjmose sur les genoux. Selon William V. Davies, Pahéry a dû obtenir l'autorisation de la Résidence pour utiliser cette formule iconographique inhabituelle (on compte en effet, pour la XVIII^e dynastie, six à sept représentations de ce type (ROEHRIG 1990, p. 289-294; DAVIES 2009, p. 153-154).

Pahéry d'Elkab et quelques autres individus font ainsi figure d'exception parmi les artistes qui saisissent l'opportunité de s'(auto)représenter. En effet, la grande majorité d'entre eux assurent leur autopromotion et leur autodéfinition en empruntant les outils habituels employés par l'élite pour mettre en scène son prestige social. Ce faisant, ils prétendent visuellement appartenir à une catégorie socioéconomique dont ils ne faisaient souvent pas véritablement partie³⁷. Au regard de l'évolution chronologique des supports de représentation des praticiens de la *h̄mw.t*, il apparaît très clairement qu'ils profitent de l'accès toujours élargi à la commémoration funéraire et s'insèrent ainsi parmi les catégories sociales qui ont réussi à négocier progressivement leur intégration dans la frange inférieure de l'élite pharaonique.

D'un point de vue iconographique, les stratégies identitaires visuelles de l'expert des images qu'est l'artiste ne consistaient donc pas en la mise en scène de sa profession, comme ce sera le cas dans d'autres contextes culturels, mais bien en l'emprunt des codes de représentation propres à l'élite sociétale. Les praticiens de la *h̄mw.t*, cependant, ne nient pas leur profession, puisqu'ils sont rendus détectables par les légendes qui les accompagnent. Lorsqu'il s'agit de se représenter collectivement sur les parois d'une chapelle funéraire privée, les artistes s'intègrent dans le programme de valorisation du propriétaire de la tombe et permettent à ce dernier de se distinguer des êtres du commun. Dès lors, qu'il s'agisse de s'autoreprésenter individuellement ou de se figurer collectivement, en tant que catégories socioprofessionnelles, les artistes respectent toujours le cadre systémique dans lequel ils s'inscrivent. Ponctuellement, certains s'en éloignent (ou, à tout le moins, jouent avec ses limites), pour élaborer des compositions plus personnelles révélant davantage leur profession³⁸. Cependant, ils relèvent toujours de l'exception. Enfin, il ne faut bien évidemment pas négliger le grand nombre de praticiens de la *h̄mw.t* qui n'ont jamais pu saisir l'opportunité de commémorer leur mémoire et sont dès lors restés indétectables pour l'égyptologue.

Cette étude révèle que les artistes occupaient divers degrés de l'échelle sociale de l'ancienne Égypte. Entre la masse restée anonyme et les quelques cas exceptionnels dont la documentation égyptologique a gardé la trace, près de 600 d'entre eux³⁹, au moins, ont saisi l'opportunité de commémorer leur identité sur des supports variables au cours du temps. Leur mode de représentation est dimorphe puisque, individuellement, ils empruntent aux codes de figuration de l'élite sociétale et se distinguent des autres praticiens de la *h̄mw.t*, tandis que, à titre collectif, ils s'inscrivent eux-mêmes dans le *decorum* des chapelles funéraires en s'intégrant à la « stratégie d'appogiature » qui valorise le propriétaire de la tombe. Ainsi, les représentations des artistes en tant que corps de métiers reflètent la perception de leur propre société, c'est-à-dire du point de vue des classes sociales dominantes. Toutefois, lorsque certains artistes accèdent aux sphères de l'élite et se représentent individuellement, ils contredisent la vision sociologique globale de leurs catégories professionnelles, telle que véhiculée par les scènes d'ateliers.

37. Ce jeu sur l'autodéfinition en fonction de son appartenance ou non-appartenance à un groupe social correspond aux stratégies identitaires *in-group* et *out-group* théorisées par Henri Tajfel (cité dans BENWELL, STOCKOE 2006, p. 25).

38. La célèbre « tombe des artistes » du Boubasteion, par exemple, présente un « autoportrait à la palette » de son propriétaire (pour reprendre les termes de l'auteur de cette découverte, Alain-Pierre Zivie (2013)).

39. À l'heure de la relecture de ces lignes, plus de 700 artistes ont été au total recensés dans le cadre de cette étude.

BIBLIOGRAPHIE

ALLON, NAVRÁTILOVÁ 2017

N. Allon, H. Navrátilová, *Ancient Egyptian Scribes: A Cultural Exploration*, Londres, New York, 2017.

ARNST *et al.* (éd.) 1991

C.-B. Arnst, K. Finneiser, I. Müller, H. Kischkewitz, K.-H. Priese, G. Poethke (éd.), *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung*, Mayence, 1991.

BAINES 2004

J. Baines, « Egyptian Elite Self-Presentation in the Context of Ptolemaic Rule », dans W.V. Harris, G. Ruffini (éd.), *Ancient Alexandria Between Egypt and Greece*, CSCT 26, Leyde, Boston, 2004, p. 33-61.

BARTA 2020

M. Barta, « Egypt's Old Kingdom: A View from Within », dans K. Radner, N. Moeller, D.T. Potts (éd.), *The Oxford History of the Ancient Near East*, vol. 1: *From the Beginnings, to Old Kingdom Egypt and the Dynasty of Akkad*, New York, 2020, p. 316-396.

BENWELL, STOKOE 2006

B. Benwell, E. Stokoe, *Discourse and Identity*, Édimbourg, 2006.

CHASTEL 1971

A. Chastel, « Art et civilisation de la Renaissance en Italie », *Annuaire du Collège de France: Résumé des cours et travaux* 71, 1971, p. 537-543.

CHAUVET 2015

V. Chauvet, « Who Did What and Why: The Dynamics of Tomb Preparation », dans R. Jasnow, K.M. Cooney (éd.), *Joyful in Thebes: Egyptological Studies in Honor of Betsy M. Bryan*, MVCAE 1, Atlanta, 2015, p. 63-78.

DAVIES 2009

W.V. Davies, « The Tomb of Ahmose Son-of-Ibana at Elkab. Documenting the Family and the other Observations », dans W. Claes, H. De Meulenaere, S. Hendrickx (éd.), *Elkab and Beyond: Studies in Honour of Luc Limme*, OLA 191, Louvain, Paris, Bristol, 2009, p. 139-175.

DE GARIS DAVIES 1925

N. De Garis Davies, *The Tomb of the Two Sculptors of Thebes*, New York, 1925.

DEVILLERS 2018

A. Devillers, « The Artistic Copying Network Around the Tomb of Pahery in Elkab (EK3): A New Kingdom Case Study », dans G. Miniaci, J.C. Moreno Garcia, S. Quirke, A. Stauder (éd.), *The Arts of Making in Ancient Egypt: Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000-1550 B.C.*, Leyde, 2018, p. 31-48.

DORAIS 2004

L.-J. Dorais, « La construction de l'identité », dans D. Deshaies, D. Vincent (éd.), *Discours et constructions identitaires*, Québec, 2004, p. 1-11.

EATON-KRAUSS 2001

M. Eaton-Krauss, « Artists and Artisans », dans D.B. Redford (éd.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, 3 vol., Oxford, 2001, p. 136-140.

HAGEN 2013

F. Hagen, « Constructing Textual Identity: Framing and Self-Reference in Egyptian Texts », dans R. Enmarch, V.M. Lepper (éd.), *Ancient Egyptian Literature: Theory and Practice*, PBA 188, Oxford, 2013, p. 185-209.

HEINICH 2018

N. Heinrich, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, 2018.

JÄGER 2004

S. Jäger, *Altägyptische Berufstypologien*, LingAeg-StudMon 4, Hambourg, 2004.

JUNKER 1959

H. Junker, *Die Gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich*, SAWB 233/1, Vienne, 1959.

KANAWATI, WOODS 2009

N. Kanawati, A. Woods, *Artists in the Old Kingdom: Techniques and Achievements*, Le Caire, 2009.

KEMP 1989 (éd. 2018)

B.J. Kemp, *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization* (1989), Londres, New York, 2018 (3^e éd.).

LABOURY 2015

D. Laboury, « On the Master Painter of the Tomb of Amenhotep Sise, Second High Priest of Amun under the Reign of Thutmose IV (TT75) », dans R. Jasnow, K.M. Cooney (éd.), *Joyful in Thebes: Egyptological Studies in Honor of Betsy M. Bryan*, MVCAE 1, Atlanta, 2015, p. 327-337.

LABOURY 2016

D. Laboury, « Le scribe et le peintre. À propos d'un scribe qui ne voulait pas être pris pour un peintre », dans P. Collombert, D. Lefèvre, S. Polis, J. Winand (éd.), *Aere perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus*, OLA 242, Louvain, Paris, Bristol, 2016, p. 371-396.

LABOURY 2017

D. Laboury, « Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art », dans G. Todd (éd.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt: Proceedings of the Conference Held at the University of Liège, 6th–8th February 2013*, AegLeod 10, Liège, 2017, p. 229-258.

LABOURY 2020

D. Laboury, « Designers and Makers of Ancient Egyptian Monumental Epigraphy », dans V. Davies, D. Laboury, *Oxford Handbook of Egyptian Epigraphy and Palaeography*, New York, 2020, p. 85-101.

LABOURY, DEVILLERS 2022

D. Laboury, A. Devillers, « The Ancient Egyptian Artist, a Non-Existing Category? », dans N. Ben-Marzouk, D. Candelora, K.M. Cooney (éd.), *(Re)Building Ancient Egyptian Society: Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, Londres, 2022, p. 163-181.

MANNICHE 1988

L. Manniche, *Lost Tombs: A Study of Certain Eighteenth Dynasty Monuments in the Theban Necropolis*, Londres, 1988.

MERZEBAN 2014

R.Y. Merzeban, « À propos de quelques analogies iconographiques dans les tombes privées », BIFAO 114, 2014, p. 339-361.

ROBINS 2016

G. Robins, « Constructing Elite Group and Individual Identity within the Canon of 18th Dynasty Theban Tomb Chapel Decoration », dans K. Ryholt, G. Barjamovic (éd.), *Problems of Canonicity and Identity Formation in Ancient Egypt and Mesopotamia*, Copenhagen, 2016, p. 201-215.

ROEHRIG 1990

C.H. Roehrig, *The Eighteenth Dynasty Titles Royal Nurse (mn't nswt), Royal Tutor (mn' nswt), and Foster Brother/Sister of the Lord of the Two Lands (sn/snt mn' nb t3wy)*, Berkeley, 1990.

SCHOTT 1980

E. Schott, *LÄ III*, 1980, col. 833-836, s.v. « Künstler ».

SIMPSON 1974

W.K. Simpson, *The Terrace of the Great God at Abydos: The Offering Chapels of Dynasties 12 and 13.*, PPYE 5, New Haven, Philadelphie, 1974.

SÖKEFELD 1999

M. Sökefeld, « Debating Self, Identity, and Culture in Anthropology », *Current Anthropology* 40/4, 1999, p. 417-448.

VELDMEIJER 2019

A.J. Veldmeijer, « Chaussures et sandales », dans S. Connor, D. Laboury (éd.), *Toutankhamon : à la découverte du pharaon oublié. Exposition organisée à l'espace Europa expo à la gare TGV des Guillemins, Liège, 14 décembre 2019 – 31 mai 2020*, AegLeod 12, Liège, 2019, p. 218-221.

VERNUS 2009-2010

P. Vernus, « Comment l'élite se donne à voir dans le programme décoratif de ses chapelles funéraires. Stratégie d'épure, stratégie d'appogiature et le frémissement du littéraire », *CRIPEL* 28, 2009-2010, p. 67-115.

VISCHAK 2015

D. Vischak, *Community and Identity in Ancient Egypt: The Old Kingdom Cemetery at Qubbet el-Hawa*, Cambridge, 2015.

VYCICHL 1983

W. Vycichl, *Dictionnaire étymologique de la langue copte*, Louvain, 1983.

WIDMAIER 2013

K. Widmaier, « Die Lehre des Cheti und ihre Kontexte: zu Berufen und Berufsbildern im Neuen Reich », dans G. Moers, K. Widmaier, A. Giewekemeyer, A. Lümers, R. Ernst (éd.), *Dating Egyptian Literary Texts*, LingAeg-StudMon 11, Hambourg, 2013, p. 483-557.

WILLIAMS WARE 1927

E. Williams Ware, « Egyptian Artists' Signatures », *AJSL* 43/3, 1927, p. 185-207.

ZIVIE 2013

A.-P. Zivie, *La tombe de Thoutmes. Directeur des peintres dans la Place de Maât (BUB. I.19)*, Les tombes du Bubasteion à Saqqara 2, Toulouse, 2013.

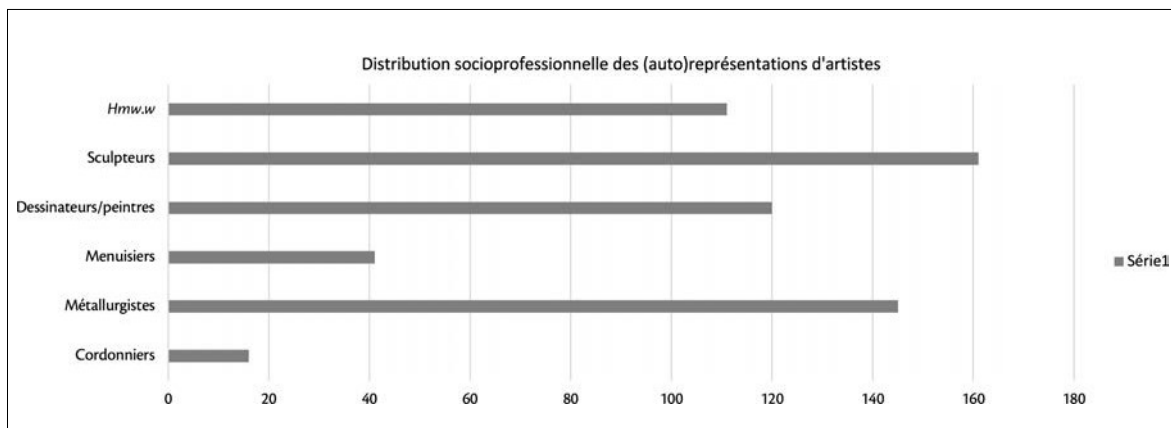


Fig. 1. Graphique reprenant la distribution socioprofessionnelle des artistes dont on conserve une (auto) représentation.

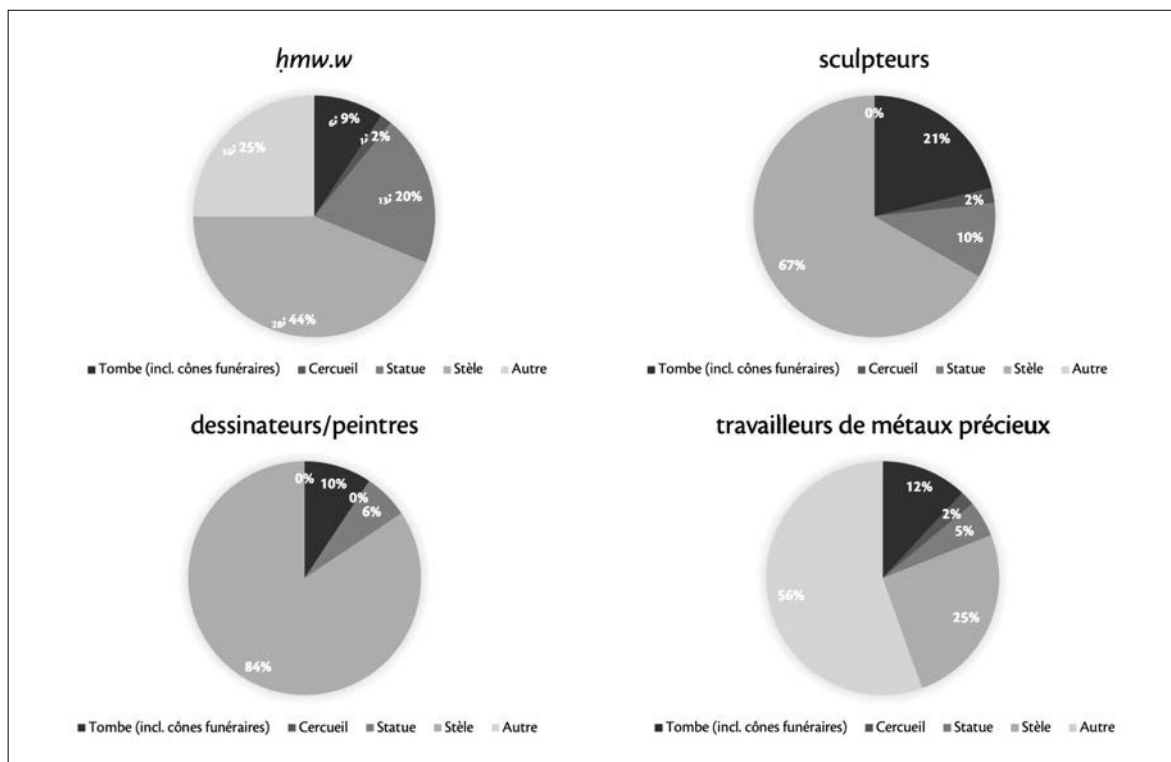


Fig. 2. Graphique reprenant la répartition des supports d'apparition des praticiens de la hmw.t en fonction de quatre catégories socioprofessionnelles.

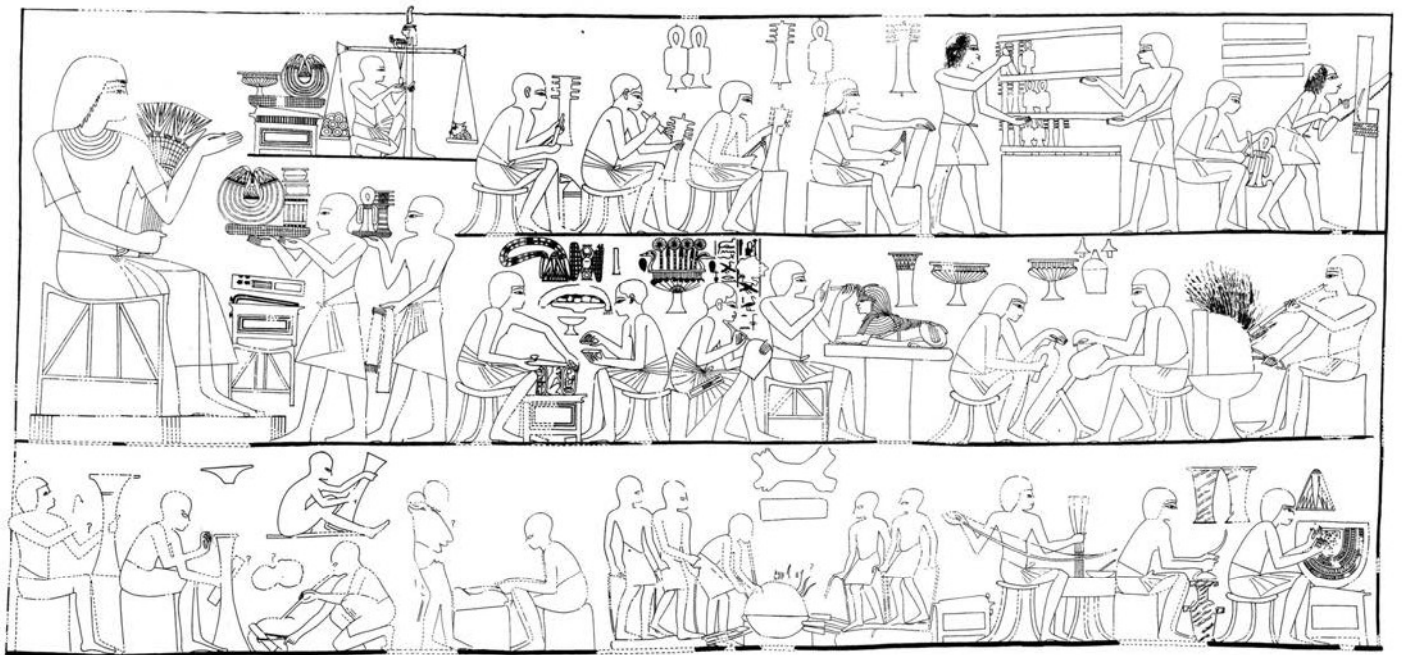


Fig. 3. Scène d'ateliers dans la chapelle des chefs sculpteurs Nébamon et Ipouky (d'après De Garis Davies 1925, pl. XI).



© MANT - ULiège.

Fig. 4. Autoreprésentation de Pahéry d'Elkab dans la tombe de son grand-père, Ahmose fils d'Abana (EK5).