CHRONIQUE D'ÉGYPTE

C (2025)

Fasc. 199-200

ASSOCIATION ÉGYPTOLOGIQUE REINE ÉLISABETH
EGYPTOLOGISCH GENOOTSCHAP KONINGIN ELISABETH

BRUXELLES BRUSSEL

Beau en son cœur, grand à ses yeux : inscriptions de visiteurs et réception du beau à la 18e dynastie, ou l'émotion esthétique de la découverte

1. Introduction

D'un bouvier memphite qui, du monde, ne connut qu'à peu près ça, au photographe danois Andreas Hvid, qui, récemment, y prit plaisir à se photographier en plein ébat amoureux (1), en passant par les débats passionnés sur l'étymologie de πυραμίς (2), il est fascinant de constater que les pyramides de Giza – et cela vaut pour l'ensemble du paysage monumental égyptien et l'art qui en émerge – ont suscité tout au long de leur histoire un panel variable et incalculable d'impressions et d'*émotions*. On considère aujourd'hui celles-ci pas uniquement comme des réactions, soit des « réponses subjectives à un état du monde », mais comme des constructions élaborées, en une situation donnée, des « commandes adressées à autrui » (3). Il semblerait que la monumentalité égyptienne ait cette faculté de les provoquer, mais aussi de les canaliser et de les amplifier.

Comprendre les mondes anciens au travers des canaux de perception de leurs contemporains constitue l'un des grands axes de l'archéologie des sens (4), dont les développements récents font certainement écho à la subjectivation systématique de nos sociétés actuelles. De façon générale dans les sciences historiques, parfois sous l'influence des questions et méthodes de l'anthropologie culturelle, l'on s'accorde de plus en plus à privilégier l'individu et son agentivité au sein du système culturel dont il est issu, embrassant ainsi pleinement la subjectivité de son appareil sensoriel et cognitif, dont on reconnaît la valeur proprement *historique*. Si ce sujet devient lui-même l'instrument de mesure de l'environnement dans lequel il évoluait, il apparaît possible, pour le chercheur, de se défaire de ses projections modernes, nécessairement limitantes. Ce déplacement de point de vue, qui peut correspondre à un changement de paradigme épistémologique, a l'avantage de centrer notre attention sur

(1) Kh. Rahman, « Outrage in Egypt after Danish Photographer Posts a Picture of Himself 'Having Sex' with a Naked Woman on Top of the Great Pyramid », *Daily Mail Online* (9 décembre 2018), https://www.dailymail.co.uk/news/article-6476529/Danish-photographer-posts-picture-having-sex-Great-Pyramid.html (consulté le 14.06.2025).

(2) Voir la synthèse récente de G. Takács, « A New Idea on the Origin of πῡραμίς », *RoczOr* 72/1 (2019), pp. 98-134.

(3) Les émotions constituent l'objet d'étude des sciences dites « affectives », parmi lesquelles l'anthropologie offre des clés méthodologiques permettant d'aborder leur dimension culturelle, cf. A. Halloy, « Ce qui se joue émotionnellement… Une anthropologie des émotions », in Y. Strickler *et al.* (edd.), *Émotions et sciences. Interactions* (Paris, 2021), pp. 53-71, y compris les indications bibliographiques.

(4) Voir entre autres Y. Hamilakis, *Archaeology of the Senses: Human Experience, Memory, and Affect* (New York, 2013) ; R. Skeates & J. Day (edd.), *The Routledge Handbook of Sensory Archaeology* (Londres, 2019) ; A. Schellenberg & T. Krüger (edd.), *Sounding Sensory Profiles in the Ancient Near East* = *ANEM*, 25 (Atlanta, 2019). Pour un exemple d'application à l'Égypte ancienne, R. Price, « Sniffing Out the Gods: Archaeology with the Senses », *JAEI* 17 (2018), pp. 137-155.

Chronique d'Égypte C (2025), fasc. 199-200 – doi: 10.1484/J.CDE.5.154874

l'individu du passé puisque c'est lui qui devient l'observateur de la civilisation que l'on étudie. La question des émotions, sous l'emprise desquelles tout être humain normalement constitué se trouve, intervient ici en cela que l'état émotionnel d'un individu entre naturellement en interaction avec son appareil sensoriel, sa mémoire perceptuelle et sa cognition ([5]). Tandis que l'archéologie des sens nous permet d'approcher les réalités sensorielles perçues par l'individu et de les définir de manière objective ([6]), il paraît envisageable de caractériser, au même titre, les émotions que cet individu ressentit en qualité d'observateur face à un monument, à un dispositif esthétique.

La question de la réception de l'art égyptien par les anciens Égyptiens apparaît aujourd'hui d'autant plus cruciale que le terme « art » fait régulièrement l'objet de controverses au sein de la communauté égyptologique, jusqu'à parfois être tout simplement proscrit des discussions ([7]). Le manque d'ancrage théorique que certains attribuent à la notion même d'« art égyptien » nourrit en effet une critique vigoureuse de ce qu'ils considèrent comme un emploi abusif du terme ; critique souvent teintée d'une irritation face à la surqualification de ses caractéristiques esthétiques et aux dispositifs muséographiques associés ([8]). Cette tension intéressante entre les approches étique et émique de l'objet d'étude, qui comportent chacune des limites propres aux définitions que l'on retient, peut figer le chercheur dans une sorte d'abysse méthodologique dès lors qu'il s'emploie à vouloir qualifier cet objet conformément au point de vue de son concepteur (l'artisan, l'artiste, le sculpteur… ?) en cherchant finalement, vainement, à l'adopter lui-même. Pour certains, dans la mesure où le sculpteur Djehoutymose (ou un autre Égyptien) n'a pas dit explicitement qu'il appréciait le buste de Néfertiti (Berlin ÄM 21300) – dont il est l'auteur présumé – en tant qu'objet esthétique, on ne devrait pas affirmer que ce dernier est esthétiquement appréciable et, par conséquent, on ne devrait pas le considérer comme une œuvre d'art, d'autant plus que le contexte archéologique dont il provient nous indique qu'il s'agissait d'un modèle d'atelier, en l'occurrence inachevé ([9]). Outre les lourdes implications définitionnelles de tels propos ([10]) et indépendamment des différences des régimes de visibilité entre les contextes de production et de réception, peut-on raisonnablement détourner notre regard de l'évidence esthétique de ces objets ? Qu'en est-il du regard des anciens ?

(5) A.R. Damasio, *L'erreur de Descartes : La raison des émotions* (Paris, 2006[2]).

(6) Voir par exemple R. Price, « Sniffing… » [n. 4] ; M. E. Strong, « Smelling Fat and Hearing Flame: Sensory Experience of Artificial Light in Ancient Egypt », in A. Schellenberg & T. Krüger (edd.), *Sounding*… [n. 4], pp. 361-380. Voir la parution prochaine du programme de recherches « Visualiser les émotions dans l'Égypte ancienne : images et textes », organisé par l'Institut français d'archéologie orientale en collaboration avec l'Université d'Alexandrie et l'Université de Liège du 8 au 9 novembre 2018 au Caire et du 17 au 19 décembre 2019 à Liège, qui est à l'origine du présent article.

(7) La question a notamment été soulevée lors du workshop *Visual Literacy: Who Saw What in Ancient Egypt?*, organisé au Kunsthistorisches Museum de Vienne du 29 au 30 septembre 2022.

(8) Voir par exemple K. Widmaier, *Bilderwelten: Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst* = *PdÄ*, 35 (Leyde - Boston, 2017), pp. 119-121.

(9) *Ibid*., p. 119 : « (…) sehen wir in den Bildern Stadien künstlerischer Schaffensprozesse und erleben wir den besonderen Reiz der Objekte ästhetisch in ihrem unvollendeten Zustand, dann lösen wir die Modelle, Werkstücke, Statuen und Statuenfragmente von ihren ägyptischen Kontexten (…) ».

(10) Cf. A. Delli Castelli, « The Definition of Art and Sculpture: Concerning Kai Widmaier's *Bilderwelten* », *SAK* 52 (2023), pp. 21-52.

2. De la beauté de l'art égyptien, vectrice d'émotions esthétiques : perspectives émiques

L'expression des émotions suscitées par la beauté artistique et l'esthétique monumentale égyptiennes a connu quelques heures de gloire dès l'époque pharaonique. Le corpus des « inscriptions de visiteurs » du Nouvel Empire (11), en particulier de la 18e dynastie, comprend un certain nombre de formules qui constituent à première vue des tentatives d'expression de sentiments éprouvés par leurs auteurs dans le cadre de visites de monuments de l'Ancien et du Moyen Empire, parfois aussi de contemporains, dans les nécropoles memphite (12) et thébaine (13) ainsi que dans plusieurs cimetières provinciaux (14) (Figg. 1-2). Cette épigraphie secondaire (15) (généralement des graffiti ou *dipinti* hiératiques) constitue un éventail large de *réponses* aux monuments et à leur programme décoratif (textes et images), établissant une communication entre individus participant du même système culturel : on parle de réception *systémique*. En dépit du caractère formalisé de la phraséologie employée par les auteurs des inscriptions (16) et des phénomènes connexes d'intertextualité (17) qui

(11) Ou *Besucherinschriften*, cf. W.H. Helck, « Die Bedeutung der ägyptischen Besucherinschriften », *ZDMG* 102 (1952), pp. 39-46. Pour un aperçu général de ce vaste corpus, voir Chl. Ragazzoli *et al.* (edd.), *Graffiti and Rock Inscriptions from Ancient Egypt: A Companion to Secondary Epigraphy* = *BiEtud*, 182 (Le Caire, 2023), pp. 215-320 ; H. Navrátilová, *Visitors' Graffiti of Dynasties 18 and 19 in Abusir and Northern Saqqara: With a Survey of the Graffiti at Giza, Southern Saqqara, Dahshur and Maidum* (Wallasey, 2015²), pp. 31-41.

(12) Voir par exemple *ibid.*, pp. 66 ; 74 ; 89 ; 92 ; 120 ; 126 ; 128 ; 130 ; 137 ; 141 ; 143 ; 154 ; 161 ; 190 ; 250 ; Ead., « The Phraseology of the Visitors' Graffiti: A Preliminary Report on the Graffiti Database », in M. Bárta *et al.* (edd.), *Abusir and Saqqara in the Year 2005: Proceedings of the Conference Held in Prague (June 27 - July 5, 2005)* (Prague, 2006), pp. 88-90 ; H.-W. Fischer-Elfert, « Representations of the Past in New Kingdom Literature », in J. Tait (ed.), *'Never Had the Like Occurred': Egypt's View of its Past* = Encounters with Ancient Egypt (Londres, 2003), pp. 131-133.

(13) Chl. Ragazzoli, *Inscriptions de visiteurs et épigraphie secondaire à Thèbes et au-delà (Égypte ancienne)* = *CRAIBL* (2020), pp. 234-235 ; Ead., « The Social Creation of a Scribal Place: The Visitors' Inscriptions in the Tomb Attributed to Antefiqer (TT 60) (with Newly Recorded Graffiti) », *SAK* 42 (2013), pp. 284 ; 299-300 ; 313-314 ; A. Den Doncker, « Prélude à une étude de la réception de l'image égyptienne par les anciens Égyptiens », in E. Warmenbol & V. Angenot (edd.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin* = *MonAeg*, 12 (Bruxelles - Turnhout, 2010), pp. 81-84 ; Id., « Theban Tomb Graffiti during the New Kingdom. Research on the Reception of Ancient Egyptian Images by Ancient Egyptians », in K.A. Kóthay (ed.), *Art and Society: Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13-15 May 2010* (Budapest, 2012), pp. 27-28 ; 30 ; G. Burkard, « Die Besucherinschriften », in E. Dziobek & M. Abdel Raziq, *Das Grab des Sobekhotep: Theben Nr. 63* = *AV*, 71 (Mayence, 1990), pp. 90-91 ; S. Quirke, « The Hieratic Texts in the Tomb of Nakht the Gardener, at Thebes (nº 161) as Copied by Robert Hay », *JEA* 72 (1986), pp. 85-90.

(14) Notamment U. Verhoeven, *Dipinti von Besuchern des Grabes N13.1 in Assiut. Band 1: Text* = *AsProj*, 15 (Wiesbaden, 2020), pp. 224-226 ; Kh. Hassan, « The Visitors' Graffiti in Two Tombs of Beni Hassan (Ameny and Khnumhotep II) », *JARCE* 52 (2016), pp. 33-53.

(15) Cf. Chl. Ragazzoli *et al.* (edd.), *Graffiti…* [n. 11], p. 1, en référence à E. Frood, « Horkhebi's Decree and the Development of Priestly Inscriptional Practices in Karnak », in L. Bareš *et al.* (edd.), *Egypt in Transition: Social and Religious Development of Egypt in the First Millennium BCE. Proceedings of an International Conference. Prague, September 1-4, 2009* (Prague, 2010), p. 104.

(16) À ce propos, voir les remarques de U. Verhoeven, *Dipinti…* [n. 14], pp. 220-226 ; H. Navrátilová « The Phraseology… » [n. 12], pp. 87-88 ; Ead., *Visitors' Graffiti…* (2015²) [n. 11], p. 13 ; Chl. Ragazzoli, « The Social Creation…» [n. 13], p. 274 ; A. Den Doncker, « Theban Tomb Graffiti… » [n. 13], pp. 27-28.

(17) Voir entre autres, H. Navrátilová, « Intertextuality in Ancient Egyptian Visitors' Graffiti », in Fr. Hagen *et al.* (edd.), *Narratives of Egypt and the Ancient Near East: Literary and Linguistic Approaches* = *OLA*, 189 (Louvain - Paris - Walpole, MA, 2011), pp. 257-267.

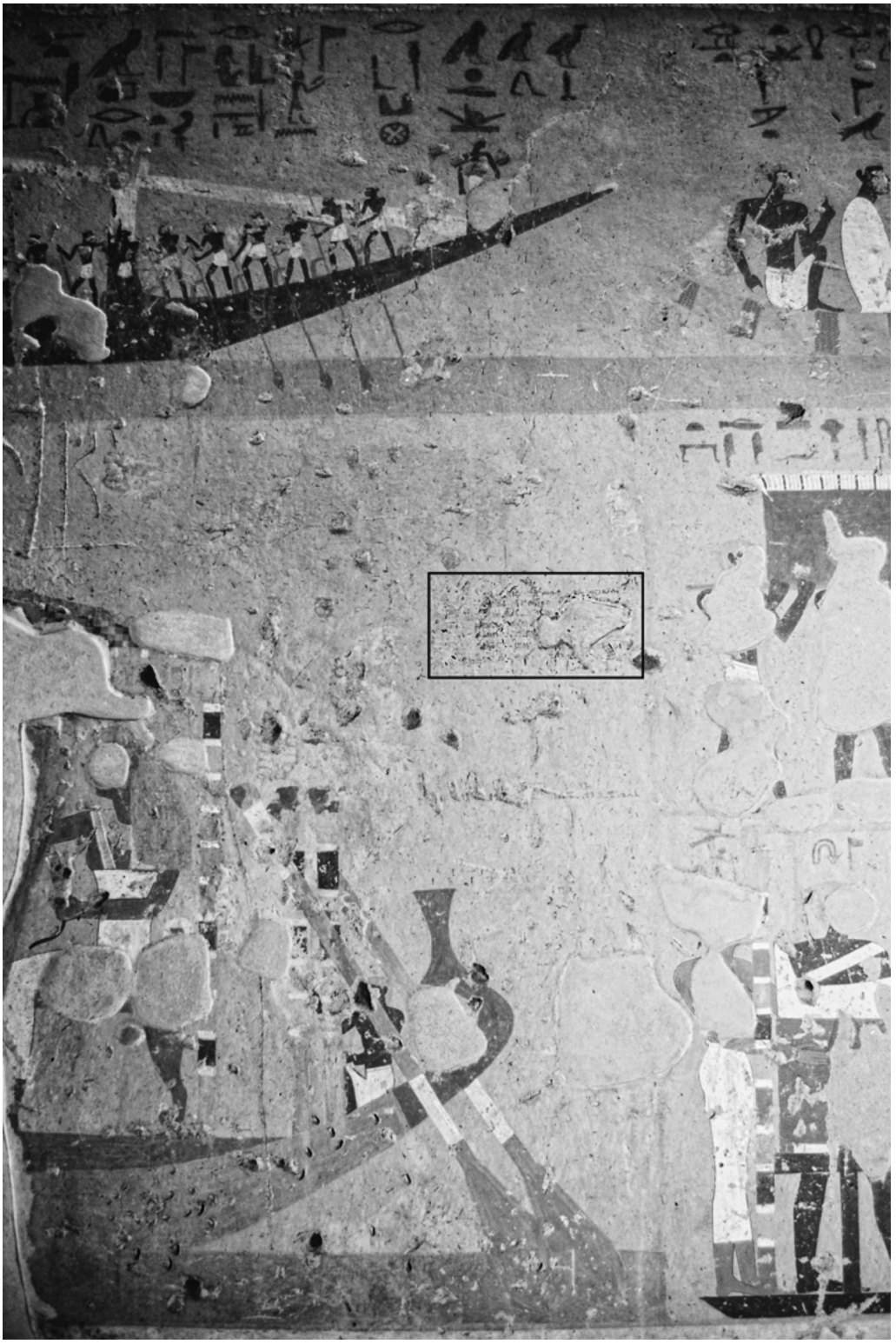

FIG. 1. — Graffito G.60.33 du scribe Amenemhat dans la tombe d'Antefiqer et Senet (TT 60 ; Sésostris Ier).
© A. Den Doncker / Université de Liège.



FIG. 2. — Graffito G.60.33 du scribe Amenemhat dans la tombe d'Antefiqer et Senet (TT 60 ; Sésostris Ier) (détail). © A. Den Doncker / Université de Liège.



FIG. 3. — Inspection des ateliers du temple d'Amon par le vizir Paser (TT 106 ; Séthi Ier – Ramsès II). © G. Menéndez / Université de Liège.

caractérisent le corpus, la question de la réception de l'image peut servir de voie d'accès à l'étude des émotions provoquées par la découverte des monuments et de leur environnement visuel ([18]). Ces témoignages permettent en effet de dégager la part émotionnelle du processus de réception, en identifiant les sentiments associés aux activités évoquées à travers leur expression.

Alors que la plupart des inscriptions de visiteurs ne fournissent que le nom de l'auteur et l'objet de sa visite au moyen de l'incipit usuel *ỉw.t pw ỉr.n = sš NN r mɜꜣ X*, un certain nombre d'entre elles contiennent des formules relatives à l'appréciation des monuments et de leurs décors en termes esthétiques. En voici quelques exemples :

1. *ỉw.t pw ỉr.n.ỉ sš ỉꜥḥ-ms sꜣ ỉptḥ r mɜꜣ ḥw.t-nṯr (n.t) ḏsr gm.n.f sy mỉ p.t m-ḫnw.s Rˁ ḥr wbn ỉm.s* (…)
« C'est une visite que j'ai faite, le scribe Âhmose, fils d'Iyptah, pour voir le temple de Djeser. *Il l'a trouvé comme le ciel en son intérieur, alors que Rê s'y levait* (…) » (graffito M.2.3.P.18.1, complexe funéraire de Djeser, chapelle nord, Saqqara, 18e dynastie [probablement Thoutmosis III]) ([19]).

2. *ỉw.t pw ỉr.n sš Mˁyꜣ sꜣ* […] *n pr* […] *r mɜꜣ ḥw.t-nṯr nfr.t n.t n*[sic] *Ḥr Snfrw mꜣˁ-ḫrw gm.f sy nfr.t ḥr ỉb.f r ḥw.t-nṯr nb.t ˁḥˁ* […]
« C'est une visite qu'a faite le scribe Mâya, fils [de …] du domaine […] pour voir le temple parfait de l'Horus Snefrou, justifié. *Il l'a trouvé dans son cœur plus beau que tout temple*. Alors […] » (graffito Gunn no 29, temple de la pyramide de Snefrou, Meidoum, 18e dynastie) ([20]).

3. *ỉw.t pw ỉr.n = sš Ḫnmw-ms r mɜꜣ ḥw.t-nṯr* [*nfr.t*] *n pꜣ Ḫwfw-Rˁ mꜣˁ-ḫ*[*rw*] *gm.n.f s*[*y*] [*nfr*] *ḥr* [*ỉb.f*] *r* [*ḥw.t-nṯr nb.t*] <ˁḥˁ.*n ḏd.n.f*> *ḥwỉ = p.t m sn*[*tr*] *wꜣḏ* [*ḏfḏf*].*s m* ˁ*n*[*.tyw ḥr tp.t*]-*ḥr* {*tp*} [*st*] (…)
« C'est une visite qu'a faite le scribe Khnoummose pour voir le temple [parfait] de Khoufou-Rê, justifié. *Il l'a trouvé plus [beau] dans [son cœur] que [tout temple]*. Alors il a dit : 'Puisse le ciel pleuvoir de l'encens frais et faire goutteler de la myrrhe au-dessus (du temple) (…)' » (graffito no 2, tombe de Khnoumhotep II [T BH 3], Beni Hassan, 18e dynastie) ([21]).

4. *ỉw.t pw ỉr.n sš Mn ỉy r mɜꜣ ḥw.t-nṯr nfr.t n Ḥw.t-Ḥr nb.t Mḏd(n) gm.n.f sy* ~~*ỉ*~~ ([22]) *nfr.tỉ ḥr ỉb.f* [*r*] *ḥw.t-nṯr nb.t nfr.t* (…)
« C'est une visite qu'a faite le scribe Men, venu pour voir le temple parfait d'Hathor, maîtresse de Medjeden (= Assiout-Sud). *Il l'a trouvé [plus] beau dans son cœur que tout temple parfait* (…) » (graffito TN37, tombe d'Iti-ibi-iqer [T N13.1], Assiout, 18e dynastie) ([23]).

5. *ỉw.t pw ỉr.n sš ỉmn-m-ḥꜣ.t sꜣ sms.w hꜣy.t Ḏḥwtỿ-ms ms.n* [*Ỉ*]*n-ỉt.*[*f*] *r mɜꜣ ỉs* […] *tꜣty ỉn-ỉt.f-ỉḳr wn.ỉn.f nfr ḥr ỉb*[*.f*] […] *ꜣḫ n ḏ.t* (…)
« C'est une visite qu'a faite le scribe Amenemhat, fils de l'aîné du portail Djehoutymose, né d'[A]nte[f], pour voir [cette] tombe du vizir Antefiqer. *Alors, ce fut beau dans [son] cœur […], efficace pour l'éternité* (…) » (graffito G.60.33, tombe d'Antefiqer et Senet [TT 60], Thèbes-Ouest, Hatchepsout – Thoutmosis III) ([24]).

(18) A. Den Doncker, *Réactions aux Images. Pour une réception des images en Égypte ancienne = AegLeod* (Liège, à paraître).

(19) H. Navrátilová, *Visitors' Graffiti* [n. 11], pp. 119-122.

(20) H. Navrátilová, « Additions to the Maidum Visitors' Graffiti », in M. Bárta *et al*. (edd.), *Abusir and Saqqara in the Year 2010* (Prague, 2011), pp. 113-115, fig. 2.

(21) Kh. Hassan, «The Visitors' Graffiti…» [n. 14], pp. 43-46, figg. 9-11.

(22) Il s'agit d'une correction antique attribuable à l'auteur de l'inscription, cf. U. Verhoeven, *Dipinti…* [n. 14], p. 80.

(23) *Ibid*., pp. 79-81, pll. 78, 218-219.

(24) A.H. Gardiner, « The Graffiti », in N. de Garis Davies, *The Tomb of Antefoḳer, Vizier of Sesostris I, and of His Wife, Senet (No. 60) = TTS*, 2 (Londres, 1920), p. 29, pll. XXXVII-XXXVIIA ; A. Den Doncker,

6. *ỉw.t pw* [*ỉr.n*] *sš ỉwy s3 ỉmy-r ỉḫw n ỉmn ỉmy-r 3ḫ*[*.wt*] […] *ỉw m33.n.ỉ ỉmn.t nfr.t n.t* [*W3s.t*] *ỉw gm.f sw nfr.tỉ ḥr ỉb.f r ḥw.t-nṯr nb* [*st*] *mỉ t3 p.t mn.tỉ n3y.sn ỉnbw m ḏw sḫ*[*.t.s mḥ.tỉ m bw nb nfr*] *sš.t.s mḥ m rmw* (…)
« C'est une visite qu'a faite le scribe Iouy, fils de l'intendant des bœufs d'Amon, l'intendant des champs [d'Amon] […], *et je vis le bel Occident de [Thèbes] […], et il l'a trouvé dans son cœur plus beau que tout temple*. Il est stable comme le ciel, ses champs sont remplis de toutes bonnes choses, son marais est plein de poissons (…) » (graffito G.63.1, tombe de Sobekhotep [TT 63], Thèbes-Ouest, Amenhotep III – Amenhotep IV [avant l'an 4]) ([25]).

2.1. Dimension perceptuelle de la découverte

Le critère qui justifie cette sélection d'inscriptions de visiteurs est bien entendu l'emploi de l'adjectif *nfr*, « bien/bon », « beau », « parfait » ([26]), décrivant l'objet apprécié, c'est-à-dire le monument que le scribe est venu voir. La découverte de ce monument est exprimée par le verbe *gmỉ*, dans ce cas, « trouver », « découvrir », « constater » ([27]). Dans la mesure où cette formule d'appréciation n'est pas présente dans tous les cas, mais apparaît plutôt optionnelle (< 10 % du corpus), on peut supposer qu'elle traduit la volonté de l'auteur d'insister sur cet aspect de la visite dans son témoignage, à savoir l'effet esthétique que produisit cette découverte, le sentiment qu'elle lui inspira. Entre évidemment en jeu la question de la valeur que l'on attribue à *nfr* dans ce contexte (cf. *infra*, § 2.2).

Avant cela, on rappellera que l'utilisation de *gmỉ* comme verbe opérateur suivi d'une complétive formée sur une prédication de qualité induit une opération cognitive ou perceptuelle (visuelle) – vision (exprimée d'ailleurs par le verbe *m33* qui précède fréquemment) déterminant un jugement de valeur, une appréciation ([28]). L'emploi fréquent de la forme *sḏm.n.f* séquentielle dans la seconde proposition marque une seconde étape dans le processus de réception. Comme si la (re)connaissance de l'objet était nécessaire à son déclenchement, c'est à la suite de l'identification du monument par le nom de son propriétaire que l'émotion esthétique est exprimée. À ce titre, l'exception que constitue l'exemple n° 5 (cf. FIGG. 1-2) peut être soulignée. Il s'agit d'un emploi intéressant de l'auxiliaire *wn.ỉn*, qui introduit en principe « une qualité présentée comme séquentielle, mais qui devient inhérente au sujet » ([29]). Comme pour la forme *sḏm.n.f* séquentielle, on peut considérer dans ce cas que l'affirmation est conséquentielle à la reconnaissance du monument et de son propriétaire. Dans ce cas, il est fort probable que le nom de ce dernier évoquait à lui seul le passé prestigieux du Moyen Empire, dans la mesure où cet anthroponyme n'est plus du tout utilisé à la 18e dynastie. En outre, il paraît clair que le scribe joua de sa maîtrise de l'écrit et de sa connaissance de la littérature puisque l'on retrouve pratiquement la même construction dans le conte du *Paysan éloquent* ([30]).

« Prélude… » [n. 13], pp. 81-83 ; Chl. RAGAZZOLI, « The Social Creation…» [n. 13], p. 313. L'auteur du graffito a été identifié au propriétaire de la TT 82 (A.H. GARDINER, *ibid.*, p. 27).

(25) G. BURKARD, « Die Besucherinschriften » [n. 13], pp. 88-91 ; Chl. RAGAZZOLI, *Inscriptions…* [n. 13], p. 235 ; EAD., *Éloges de la ville en Égypte ancienne. Histoire et littérature* (Paris, 2008), pp. 27-29 ; 102-103.

(26) *Wb* II, 253.1-256.15.

(27) *Wb* V, 166.6-169.8 ; P. VERNUS, « Le verbe *gm*(*j*) : essai de sémantique lexicale », in E. GROSSMAN *et al.* (edd.), *Lexical Semantics in Ancient Egyptian* = *LingAeg-StudMon*, 9 (Göttingen, 2012), p. 392.

(28) *Ibid.* ; M. MALAISE & J. WINAND, *Grammaire raisonnée de l'égyptien classique* = *AegLeod*, 6 (Liège, 1999), p. 560.

(29) *Ibid.*, pp. 307-308.

(30) *wn.ỉn nfr st ḥr ỉb.f r ḫ.t nb.t* : « Alors, ce fut agréable à son cœur plus que tout » (*Paysan éloquent*, B2, 131-132).

Si cette idée de conséquentialité, habilement empruntée aux textes littéraires dans lesquels certains scribes étaient versés, est bien exprimée par l'auxiliaire *wn.ỉn*, elle révèle également la nature *réactive* de l'inscription. Quand bien même cette dernière n'ait pas été complètement spontanée et puisse avoir été, d'une certaine manière, anticipée (transport du matériel d'écriture, choix manifeste de l'emplacement / support au sein du monument, réflexion concernant la composition du texte, etc.) ([31]), on a manifestement affaire à des réponses à des stimuli, qu'il est possible de décrire. On défendra, dans cet article, l'idée que la formalité des inscriptions de visiteurs n'exclut en rien l'« authenticité émotionnelle » de leurs auteurs, à savoir le fait que les scribes purent véritablement ressentir ce qu'ils écrivirent, du moins le validèrent mentalement (cf. *infra*, § 2.3). Alors que la clause principale des inscriptions est l'identification du monument par le nom de son propriétaire, qui sert de support référentiel à un vaste champ de considérations idéologiques, la position directement secondaire de la formule d'appréciation esthétique permet de supposer que le premier stimulus résultait donc de la découverte du monument et de sa reconnaissance. C'est cette conjonction précise entre la valeur idéologique prêtée au monument et ses qualités esthétiques qui semble avoir déterminé, comme on va le voir, ce mode spécifique de réception.

2.2. Acceptions de *nfr*

On doit s'interroger au préalable sur les acceptions multiples du lexème *nfr*. Premièrement, il est important de rappeler qu'à la notion de beauté, que l'on retrouve dans la plupart des traductions du terme, se rattache l'idée de perfection, par conséquent le caractère accompli, achevé de quelque chose. En ce qui concerne les productions artistiques, ces significations s'articulent sur deux axes : l'un esthétique, l'autre éthique ([32]). Cette beauté bipartite est bien exprimée par le vizir Paser dans une inscription de sa tombe (TT 106). L'inscription intègre une scène représentant l'inspection des ateliers du temple d'Amon à Karnak (FIG. 3) ([33]). Au sujet d'une statue, Paser félicite les sculpteurs :

7. […] *ṯ3ty P3-sr m3ʿ-ḫrw ḏd.f: ḥsy tw Ptḥ p3 sʿnḫ nfr 2× p3y twt n nb ỉr.n.k ỉmy ḫpr.f mỉ p3 ỉsy ḫr.tw m pr-ʿ3 ʿnḫ(w) wḏ3(w) snb(w) ḫr ỉr.tw hry ỉw ḫpšwy.fy* [*mỉ ?*] *Mnṯw*
« […] Le vizir Paser, justifié. Il dit : 'Puisse Ptah te louer, sculpteur ! Qu'elle est belle cette statue du maître que tu as faite là ! *Qu'elle paraisse comme l'ancienne*, voilà ce qu'on dit au Palais, V. F. S., et on ne peut être que satisfait car ses deux bras [sont comme] Montou.' »

Manifestement, c'est en vertu de sa conformité à un modèle prédéfini, valorisé a priori, que la beauté de la statue est perçue et admirée. C'est en cela qu'elle est considérée comme parfaite. Cette beauté n'est donc pas déterminée absolument. La sculpture que le vizir a commandée au sculpteur dans le cadre de son enseignement illustre, en raison de l'ancienneté du modèle, idéologiquement élevée, les codes esthétiques d'une certaine canonicité. Dans la mesure où beau et bien sont intrinsèquement liés, peut-on considérer que la beauté

(31) À ce propos, voir les remarques de H. NAVRÁTILOVÁ, *Visitors' Graffiti…* [n. 11], pp. 28 ; 274.

(32) J. WINAND, « Le beau et l'idée du beau. Les mots pour le dire », in E. WARMENBOL (ed.), *Beautés d'Égypte. « Celles que les ans ne peuvent moissonner »* (Treignes, 2002), p. 20.

(33) PM I², p. 221 (6) ; voir notamment J. ASSMANN, « Ein Gespräch im Goldhaus über Kunst und andere Gegenstände », in W.H. HELCK & I. GAMER-WALLERT (edd.), *Gegengabe: Festschrift für Emma Brunner-Traut* (Tübingen, 1992), pp. 43-60 ; J. WINAND, « Le beau… » [n. 32], pp. 20-21.

plastique, supportée par cette composante éthique de la perfection, ait pu générer des émotions d'ordre *purement* esthétique ? De toute évidence, la perspective émique se confronte ici à l'abondance lexicale de l'héritage de la culture artistique occidentale des deux derniers siècles, inventrice de l'*ars gratia artis*, mais aussi d'une littérature essentiellement vouée à commenter l'objet artistique : la critique d'art. Comme le précise Jean Winand dans son examen de l'inscription de Paser, alors que la beauté se situe sur un plan à la fois conceptuel et formel et répond à un impératif éthique, on ne devrait parler de « beau » que lorsqu'un sentiment de plaisir est clairement provoqué par la sensation de perception ([34]). Dans la mesure où la formule *sp sn* (2×), qui suit l'adjectif *nfr*, marque sans aucun doute l'intensité de l'appréciation esthétique, elle semble traduire des sentiments réellement éprouvés. Quant aux inscriptions de visiteurs, c'est précisément cet acte perceptuel, qu'est la vision, qui est exprimé par le verbe *m33* (cf. *supra*, § 2.1).

2.3. La formalité comme rempart à l'authenticité des sentiments ? Expressions et impressions

Un second obstacle barre la route de l'historien de l'art curieux de savoir comment les anciens Égyptiens appréciaient les monuments et leurs décors en termes esthétiques. Il s'agit du caractère éminemment formel des inscriptions, du fait que d'un site à l'autre, on puisse retrouver exactement les mêmes formules, les mêmes métaphores, notamment dans le commentaire appréciatif du monument. Il a été suggéré que cette formalité était directement liée aux principes du décorum ; par exemple, que malgré l'aspect probablement ruiné de ces temples et chapelles de l'Ancien et du Moyen Empire alors à l'abandon, conformément à des impératifs idéologiques ([35]) ou religieux ([36]), les scribes du Nouvel Empire n'auraient certainement pas pu exprimer un regard critique personnel sur ces monuments. Le décorum aurait imposé qu'ils n'en soulignent que la beauté et la perfection ([37]). Au lieu de considérer cette conformité apparente des inscriptions les unes par rapport aux autres comme la résultante d'une contrainte, il est tentant d'inverser le problème et partir du principe qu'au contraire, les scribes choisirent librement la formalité en vue de se distinguer au sein de leur communauté socio-professionnelle – non pas sous la pression de cette communauté, mais mus par l'envie d'en faire partie.

(34) J. WINAND, « Le beau… » [n. 32], p. 21.

(35) H.-W. FISCHER-ELFERT, « Representations… » [n. 12], pp. 131-133.

(36) J. YOYOTTE, « Les pèlerinages en Égypte ancienne », in J. YOYOTTE *et al.* (edd.), *Les Pèlerinages = SourcOr*, 3 (Paris, 1960), pp. 58-61 ; D. WILDUNG, *Die Rolle ägyptischer Könige im Bewußtsein ihrer Nachwelt = MÄS*, 17 (Munich - Berlin, 1969), pp. 69-72 ; ID., « Besucherinschriften », in *LÄ* I (1975), coll. 766-767 ; A.J. PEDEN, *The Graffiti of Pharaonic Egypt. Scope and Roles of Informal Writings (c. 3100-332 BC) = PdÄ*, 17 (Leyde - Boston - Cologne, 2001), p. 61, qui souligne par ailleurs l'importance du passé historique dans le processus de réception.

(37) Pour un regard critique sur le concept même de décorum (introduit en égyptologie par J. BAINES, « Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum: Modern Perceptions and Ancient Institutions », *JARCE* 27 (1990), pp. 1-23), défendant la notion de formalité comme solution méthodologique au problème posé par le caractère formulaïque des inscriptions de visiteurs, voir T.J. GILLEN, *Besides Decorum: Notes on Formality*, accessible en ligne (2017) : https://www.academia.edu/34093309/Besides_Decorum_Notes_on_Formality (consulté le 20.06.2025).

Comme l'a bien démontré Chloé Ragazzoli, l'intertextualité du corpus des inscriptions de visiteurs découle du fait qu'on a affaire à des groupes relativement limités de scribes qui, dans le cadre de ces visites de monuments du passé, virent l'opportunité de faire montre de leurs compétences et connaissances littéraires pour se démarquer au sein de leur communauté et souligner leur appartenance à cette culture scribale dans une logique constante d'auto-référentialité ([38]). Ces visites, qui pouvaient recouvrir une dimension didactique ([39]), représentaient une occasion idéale pour ces scribes de définir leur identité en tant que membres de leur communauté « savante », bien au fait des significations et de la valeur historique de monuments et des formules *ad hoc* permettant de témoigner de leur appréciation. Cette formalité serait donc plus une affaire de posture sociale opérant entre autres par l'activation d'index adressés au groupe auquel les visiteurs souhaitaient s'assimiler. On peut donc penser que les inscriptions de visiteurs étaient destinées à être lues, sans quoi ces procédés d'assimilation n'auraient pas pu fonctionner.

Dans cette perspective, la formalité se présente comme un outil expressif efficace de positionnement identitaire (plus que d'un *genre littéraire* codifié) ([40]). Cela n'implique pas qu'un scribe n'aurait pas eu les capacités intellectuelles de mettre par écrit ce qu'il ressentit ou perçut individuellement du monument visité, mais qu'il ne fut simplement pas éduqué ni entraîné, sinon culturellement conditionné à cet exercice, comme l'exprime d'ailleurs le scribe Khâkheperrêseneb dans son célèbre exorde ([41]). L'enjeu social intrinsèque à la pratique du graffito ne se situait pas dans l'analyse introspective de l'*impression* personnelle et la fidélité nécessaire de sa transmission écrite – s'agit-il d'une attente contemporaine (non sans lien avec un certain romantisme) ? –, mais bien dans l'*expression* de l'expérience de la visite du monument vécue collectivement, même à différents intervalles. On conçoit volontiers le rôle de scribes, peut-être plus volubiles que d'autres, exercer, dans le cadre d'inscriptions tournant en véritables performances publiques face à leurs collègues, subalternes et apprentis ([42]), une influence forte sur ces derniers et générer ainsi des traditions intertextuelles au sein même de leur communauté. Il semblerait en outre que ces communautés étaient mobiles et voyageaient d'un site à l'autre dans la mesure où ces visites pourraient avoir été régulièrement commissionnées par des instances officielles ([43]).

(38) Chl. Ragazzoli, « The Social Creation… » [n. 13], pp. 276-282.

(39) Notamment à Assiout, cf. U. Verhoeven, *Dipinti…* [n. 14], pp. 322-323 ; J. Kahl, « Ein Zeugnis altägyptischer Schulausflüge », *GM* 211 (2006), pp. 25-29. Voir également A. Den Doncker & H. Navrátilová, « Graffiti Marking Access to Precious Pictorial Goods », *SAK* 54 (2025), sous presse.

(40) Contrairement à ce qu'ont suggéré H.-W. Fischer-Elfert, « Representations… » [n. 12], p. 133 ; T.A. Bács, « The Tip of a Horn: The Possible Origin of an Iconographic Theme in the Elite Tombs of New Kingdom Thebes », *AAASH* 46 (2006), p. 8. Ne s'agit-il pas justement de donner une valeur littéraire à un registre d'expression précisément non littéraire ?

(41) « Puissé-je disposer d'expressions inconnues, de formules originales, faites de mots nouveaux qui ne soient pas (dé)passés (…). Je veux purger mes sentiments de ce qui s'y trouve, en rupture avec tout homme qui se soit exprimé (…) » ; cf. P. Vernus, *Essai sur la conscience de l'Histoire dans l'Égypte pharaonique = BEHE*, 332 (Paris, 1995), p. 4.

(42) H. Navrátilová, *Visitors' Graffiti* [n. 11], pp. 275-277.

(43) Cf. A. Den Doncker & H. Navrátilová, « Graffiti… » [n. 39] ; H. Navrátilová, « Thutmoside Graffiti and Thutmoside Traditions: A View from Memphis », in T.J. Gillen (ed.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt: Proceedings of the Conference Held at the University of Liège, 6th-8th February 2013 = AegLeod*, 10 (Liège, 2017), pp. 537-561 ; A. Den Doncker, « Reactions to Images in the Theban Necropolis: Towards

Sur le plan des émotions, on pourrait par conséquent admettre que ce réflexe d'une réaction proprement sociale aurait pu être stimulé par n'importe quel monument ancien pourvu qu'il se soit agi d'une expérience vécue et cadrée socialement ; la réponse à l'émotion esthétique étant destinée à la collectivité plus qu'à soi-même. En ce sens, la formalité, qui demeure toutefois flexible, constitue un corollaire évident de l'habitus bourdieusien dans la mesure où il assure « une liberté conditionnée et conditionnelle aussi éloignée d'une création d'imprévisible nouveauté que d'une simple reproduction mécanique des conditionnements initiaux » ([44]). Il paraît dès lors possible que ce soient en amont l'*impression* de la visite et, comme on va le voir, la perception du monument et de son décor, qui furent socialement conditionnées.

En venant en groupe et en faisant collectivement l'expérience de cette beauté incarnée par le passé monumental, les visiteurs en seraient venus, dans l'hypothèse, à déterminer par contamination leur propre impression, tant celle-ci demeure en réalité insaisissable tant qu'elle n'est pas verbalisée et qu'elle n'implique que les fonctions perceptuelles du cerveau. La notion de « travail émotionnel » développée en psychologie sociale par Arlie R. Hochschild met en lumière l'aptitude d'individus à varier consciemment le degré ou la qualité d'une émotion en vue de conformer celle-ci à un dispositif social déterminé ([45]). Elle a permis de démontrer que ce processus adaptatif n'était pas uniquement lié au contrôle ou à la répression d'émotions, mais également au façonnement de celles-ci, en particulier lorsque « la cognition vise un sentiment désiré initialement absent » ([46]). Pour Hochschild, le travail émotionnel « expressif » revient à changer d'expressivité pour changer de sentiment intérieur. Au niveau psychologique, cette opération permet de conformer un individu à des « règles de sentiments » établies socialement afin que celui-ci ressente véritablement les émotions « que l'on peut s'attendre de ressentir dans une situation donnée » plus que ce que l'on devrait ressentir dans cette même situation ([47]). La formalité de l'expression écrite de ces sentiments ne serait en ce sens qu'un effet de ce conditionnement, socio-professionnel dans notre cas, déterminant une certaine sensibilité visuelle exacerbée par l'ensemble esthétique, soit une forme bien définie de *visualité*, pour reprendre le concept mis en avant par Whitney Davis ([48]).

Socio-professional Visualities », in O. EL-AGUIZY & B. KASPARIAN (edd.), *ICE XII: Proceedings of the Twelfth International Congress of Egyptologists, 3rd-8th November 2019, Cairo, Egypt*, I = *BiGen*, 71 (Le Caire, 2023), pp. 383-391.

(44) P. BOURDIEU, *Le sens pratique* (Paris, 1980), p. 92.

(45) A.R. HOCHSCHILD, « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale », *Travailler* 9 (2003), pp. 19-49. De même, dans une perspective neurobiologique, les émotions sont aujourd'hui étudiées comme des représentations et expressions du monde (en anglais, *constructions*), et non plus comme des réactions à proprement parler, cf. L.F. BARRETT, « The Theory of Constructed Emotion: An Active Inference Account of Interoception and Categorization », *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 12/1 (2017), pp. 1-23.

(46) A.R. HOCHSCHILD, « Travail… » [n. 45], p. 33.

(47) *Ibid*., p. 37.

(48) W. DAVIS, *A General Theory of Visual Culture* (Princeton, 2011), p. 8. Pour la définition de visualités socio-professionnelles par l'étude de réactions anthropiques concrètes à des dispositifs visuels, cf. A. DEN DONCKER, « Reactions… » [n. 43].

2.4. La métaphore comme solution expressive d'un sentiment nouveau : la redécouverte du passé éprouvé au travers du paysage monumental à l'époque thoutmoside

Dans le contexte sociolinguistique de diglossie de l'époque thoutmoside, où l'écart entre la langue parlée et la langue écrite était déjà bien marqué ([49]), on peut se demander comment un scribe aurait fait pour exprimer par écrit, dans une langue qu'il ne pratiquait pas oralement, ces sentiments particuliers. On peut considérer que le recours à la métaphore soit né de cette absence d'un lexique spécifiquement lié à l'appréciation esthétique. Il s'agirait en cela d'une véritable solution expressive que certains scribes développèrent, peut-être même inconsciemment, c'est-à-dire sans le caractère visionnaire d'une figure comme Khâkheperrêseneb, dont l'exorde thématise justement les limites des registres d'expression de la langue écrite. L'utilisation fréquente de la comparaison introduite par les prépositions *mỉ* ou *r* traduirait ce besoin de recourir à une image permettant de décrire le sentiment esthétique éprouvé lors de la visite. Le monument – généralement le temple – est apprécié symboliquement à la fois sur le plan conceptuel, comme entité culturelle représentative de l'ordre cosmique et terrestre, traduisant la stabilité du ciel et de la terre, que sur le plan visuel, comme construction esthétique harmonieuse, en l'occurrence architecturale. Dans de nombreux exemples, de ce temple émerge le soleil chaque jour, qui constitue, comme le souligne Hana Navrátilová, le point central de la métaphore ([50]). Cette image symbolique de la permanence et de l'éternité cyclique est non seulement intelligible, mais bien *visible*.

8. (…) *ỉw.t pw ỉr.n sš ỉmn-m-*[*ḥ*ȝ*.t sȝ sš ꜥn*]*tỉ-mntỉ r mȝȝ tȝ ḥw.t-nṯr n.t ḥm n nsw.t bỉty S*ȝ*ḫw-Rꜥ mȝꜥ-ḫrw gm.n.f sy nfr ḥr ỉb.f r-ꜥȝ.t wr sy m ḥr.f mỉ tȝ p.t sšp* […] *ỉꜥḥ ꜥḥꜥ.n ḏd.n.f nfr.wy* [*tȝ ḥw.t-nṯr n.t kȝ*] *ḥm n nsw.t bỉty S*ȝ*ḫw-Rꜥ mȝꜥ-ḫrw* (…)
« C'est une visite qu'a faite le scribe Amenemhat, fils du scribe Ântimenti, pour voir le temple de la majesté du roi de Haute et Basse Égypte Sahourê, justifié. Il le trouva vraiment très beau en son cœur : il était grand à ses yeux (= dans son visage) comme si le ciel était éclairé par la lune. Alors il dit : ‹ qu'il est beau (2×) le temple du *ka* de la majesté du roi de Haute et Basse Égypte Sahourê, justifié ! › » (graffito M.1.5.P.18.2, temple funéraire de Sahourê, Abousir, 18e dynastie [Thoutmosis III] ?) ([51]).

Quant à elle, l'inscription d'Amenemhat, fils d'Ântimenti, dans le temple funéraire de Sahourê à Abousir, est l'illustration parfaite de l'articulation subtile, caractéristique de l'esthétique égyptienne, entre cette beauté conceptuelle profondément idéologique, incarnée ici par la figure de Sahourê, et une beauté plus perceptuelle à la fois déterminée et déterminante. La beauté conceptuelle est en effet rendue visible par la beauté perceptuelle, mais cette beauté perceptuelle n'est intelligible qu'en vertu du concept qui la détermine : c'est *bien* parce que c'est *beau* et c'est *beau* parce que c'est *bien*. Comme on l'a vu, le scribe procède d'abord par l'identification du monument, nécessaire à l'expérience du passé que celui-ci manifeste tangiblement. L'enchaînement des deux propositions qui suivent traduit bien ce mode de réception qui caractérise les inscriptions de visiteurs. La seconde (*wr sy m ḥr.f*), relative à la

(49) Cf. A. Stauder, « L'émulation du passé à l'ère thoutmoside : la dimension linguistique », in S. Bickel (ed.), *Vergangenheit und Zukunft: Studien zum historischen Bewusstsein in der Thutmosidenzeit* = *AH*, 22 (Bâle, 2014), pp. 77-126.

(50) Cf. H. Navrátilová, *Visitors' Graffiti*… [n. 11], pp. 92 ; 251-252.

(51) *Ibid*., pp. 90-94.

perception, possède une valeur explicative au regard de la première (*nfr ḥr ỉb.f r-ʿ3.t*), qui place l'expérience au niveau émotionnel et souligne l'intensité du ressenti (*r-ʿ3.t*). C'est donc *à la mesure* de l'impact visuel de la beauté perceptuelle du monument que cette beauté conceptuelle est éprouvée mentalement et justifiée idéologiquement. L'émotion esthétique ressentie « en son cœur » (le siège des émotions et de la conscience) est ainsi amplifiée, sinon déclenchée, par l'acte de la vision ; cette perception de la beauté qui s'imprime littéralement « sur son visage ». Cette complémentarité de deux formes de beautés et, en conséquence, ce mode de réception bipartite sont brillamment énoncés par cette opposition originale qui tend finalement à distinguer le sentiment intérieur, l'*émotion*, et l'effet déclencheur, l'*impression*. Une fois de plus, une métaphore en référence au cosmos – ici, le ciel nocturne – permet de décrire le spectacle esthétique.

3. Conclusion : le passé comme concept visualisé par le biais de l'image esthétique : mécanisme de la réception historico-esthétique

En guise de conclusion, décortiquons plus en profondeur ce sentiment du beau à l'égyptienne, stimulé par la redécouverte du passé et provoquant une « émotion esthétique » à proprement parler. En fait, il apparaît d'emblée que le mode de réception bipartite de la beauté égyptienne, qui articule donc conception et perception ([52]), corrobore la réalité physiologique de la réception de l'image. De toute évidence, le canal conceptuel est déterminé culturellement, sinon socio-culturellement. Ce qui est beau ou censé être perçu comme beau, par exemple le canon esthétique ou les traits stylistiques d'une représentation, sont des constructions culturelles. Toutefois, l'imprégnation de ces constructions par un individu *lambda* demeure évidemment variable : il n'y a pas de conditionnement absolu. Le contexte encadrant le processus de réception, par exemple l'espace muséal, exercerait une influence plus nette sur l'appréciation de l'œuvre ([53]) – ce que l'on peut rapporter, dans le contexte égyptien, à l'environnement particulier des monuments anciens et le cadre monumental de leurs décorations : parcourir un temple abandonné et progresser dans ses espaces intérieurs à la lumière vibrante d'une torche aurait stimulé le sentiment de fascination et conditionné positivement le jugement esthétique. De plus, il a été démontré qu'une connaissance poussée de l'œuvre contemplée, de même qu'une certaine expertise et une capacité empathique plus développée, favorisent l'amplitude des muscles sensori-moteurs qui contribuent activement à la formation du jugement esthétique ([54]). En conséquence, l'effet ressenti de l'expérience esthétique est plus fort. On peut se demander en quelle mesure ces communautés de scribes et dessinateurs baignés dans la tradition littéraire et investis dans la création de décors monumentaux ne constitueraient pas justement ce type de public averti, caractérisé par une visualité

(52) Ce qui confirme les observations relatives à l'histoire de l'art soumises par W. Davis, « Egyptian Images: Percept and Concept », *GM* 64 (1983), pp. 83-96 ; voir également A. Verbovsek, « Reception and Perception », in M.K. Hartwig (ed.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (Oxford, 2015), pp. 141-154.

(53) D. Brieber *et al*., « Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time », *PLoS ONE* 9/6 (2014), e99019 – ce que reproche d'ailleurs vivement K. Widmaier, *Bilderwelten*… [n. 8], pp. 119-121.

(54) F. Battaglia *et al*., « Corticomotor Excitability during Observation and Imagination of a Work of Art », *Frontiers in Human Neuroscience* 5/79 (2011), pp. 1-6. Sur l'impact de l'expertise scientifique dans l'appréciation d'une œuvre, cf. H. Leder *et al.,* « Symmetry Is Not a Universal Law of Beauty », *Empirical Studies of the Arts* 37 (2019), pp. 104-114.

particulièrement stimulable. L'expérience perceptuelle de la beauté – d'une peinture, d'un élément d'architecture ou d'une abstraction, par définition conceptuelle, comme une formule mathématique ([55]) – serait quant à elle universelle et indépendante des qualités formelles de l'objet observé. À la beauté mathématique correspondrait d'ailleurs une beauté dite « morale », articulant précisément esthétique et éthique. Du point de vue physiologique, l'équation beau = bien, qui découle de la nature plaisante de la beauté, est donc parfaitement valide ([56]).

Avec *nfr*, la langue égyptienne aurait donc bien cerné l'ambivalence naturelle de la beauté, à la fois conceptuelle et perceptuelle. En ce qui concerne les inscriptions de visiteurs, si l'on s'accorde à situer les visites dans le contexte global d'émulation du passé et de définition idéologique, politique et artistique de la dynastie thoutmoside, impliquant des commissions employées à la recherche de modèles textuels et iconographiques ([57]), il paraît clair que l'attente positive projetée par les visiteurs sur les monuments et leurs décors et conditionnée à la fois par ce qui les singularise (leur ancienneté, leur position proéminente dans le paysage monumental, leurs décors), prédisposa psychologiquement les auteurs des graffiti à en apprécier la visite et à inférer ce sentiment de plaisir sur l'impression qu'ils s'en firent, en particulier au niveau esthétique. Dans des environnements visuels riches comme les temples et les chapelles funéraires, on avancera que ce sont justement les parois décorées et leurs représentations figurées au style et à l'état matériel indiquant sans ambiguïté une certaine ancienneté, qui servirent de médiums à ce processus de projection et permirent d'actualiser, de *manifester* de manière tangible, tout le prestige accordé à ce passé faisant référence. Selon ce schéma, le concept véhiculé par l'image et/ou son support architectural, bien qu'il varie en théorie en fonction du spectateur ([58]) apparut intrinsèque à la nature même de l'image et du monument aux yeux des visiteurs. À la reconnaissance d'une certaine historicité du monument par le biais de l'identification de son propriétaire, se serait donc articulé ce sentiment de plaisir esthétique.

Si l'on calque ce mode de réception de l'image sur les modèles proposés par la neuro-esthétique et la psychologie sociale, on peut comprendre que le déclenchement de cette émotion fut justement provoqué par la conjonction entre le canal conceptuel et le canal perceptuel de cette beauté-*nfr*. On pourrait transcrire cela schématiquement par une phrase simple : je *sais* d'avance que c'est beau – parce que c'est ancien, prestigieux, etc. (= bien), et qu'étant instruit, je suis capable de le *percevoir* –, cela me procure du plaisir, donc je trouve cela beau. En ce sens, c'est la beauté conceptuelle qui prévalut. Ce concept condensait à lui seul la charge potentielle du plaisir associé à la perception des formes le manifestant. En retour, c'est la beauté de ces formes qui donnait substance au concept sur un plan presque phénoménologique, permettant de le visualiser, de le vivre comme une expérience et de l'éprouver émotionnellement. C'est toute la subtilité de cette articulation que chercha

(55) S. Zeki *et al*., « The Experience of Mathematical Beauty and its Neural Correlates », *Frontiers in Human Neuroscience* 8/68 (2014), pp. 1-12.

(56) Voir également T. Tsukiura & R. Cabeza, « Shared Brain Activity for Aesthetic and Moral Judgments: Implications for the Beauty-is-Good Stereotype », *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 6 (2011), pp. 138-148.

(57) Cf. A. Den Doncker & H. Navrátilová, « Graffiti… » [n. 39] ; H. Navrátilová, « Thutmoside Graffiti » [n. 43] ; A. Den Doncker, « Reactions… » [n. 43] ; Id., *Réactions*… [n. 18].

(58) Ce qui est bien admis, cf. A. Verbovsek, « Reception… » [n. 52], pp. 141-154.

visiblement à exprimer le scribe Amenemhat, fils d'Ântimenti, en distinguant le ressenti intérieur en son cœur, son esprit, de l'effet même de la perception de la beauté sur son visage. Finalement, c'est parce que le temple parut à ses yeux aussi grand que le ciel éclairé par la lune que le scribe fut à même d'en ressentir toute l'intensité de la beauté au fond de lui.

Université de Liège Alexis DEN DONCKER

CHRONIQUE D'ÉGYPTE

C (2025) – Fasc. 199-200

TABLE DES MATIÈRES – INHOUDSOPGAVE

Préambule au 100e volume III

ÉGYPTE PHARAONIQUE — FARAONISCH EGYPTE

Études — Artikelen

Laurent Bavay & Soline Delcros, La localisation de la tombe thébaine de Khay, vizir de Ramsès II 1
Gaëlle Chantrain, Le classificateur 𓂧 (D55) : un marqueur de métaphore morale ? 21
Tancrède de Ghellinck d'Elseghem Vaernewijck, La Course à la Rame et Abydos dans les tombes thébaines de la XVIIIe dynastie 36
Arnaud Delhove, René Preys & Alexa Rickert, Une couque aux raisins pour Horus d'Edfou ? L'offrande du *t3-wr* « le grand pain » dans les temples d'époque ptolémaïque 44
Alexis Den Doncker, *Beau en son cœur, grand à ses yeux* : inscriptions de visiteurs et réception du beau à la 18e dynastie, ou l'émotion esthétique de la découverte 55
Christina Karlshausen, De Hiérakonpolis à Elkab : Horus, le roi et la barque de Nekhbet . . . 70
Dimitry Laboury & Alessio Delli Castelli, L'artiste égyptien au regard de l'artiste moderne. 79
Claude Obsomer, Précisions sur le *sekou tepy* du « Poème » de Qadech 92
Arnaud Quertinmont, L'Œil de Ré et l'oiseau cynocéphale 101
Frédéric Servajean, Le début de la liste des parties du bateau de la formule 398 des Textes des Sarcophages. 115
Nathalie Sojic, A Ramesside Prayer to Amun Revisited. Ostracon ISACM E25311 (former O. Wilson). 129
Ben van den Bercken, Face to Face and Belgian-Dutch joint projects. 140
Claudia Venier, Les objets de Gourob aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Marques de fouilles et contextualisation 150
Jean Winand, Réaliser un dictionnaire de néo-égyptien au xxie siècle : une entreprise utopique ? 160

ÉGYPTE GRÉCO-ROMAINE — GRIEKS-ROMEINS EGYPTE

Études — Artikelen

Roger S. Bagnall, An Oxyrhynchite Census Declaration in the Washington University Collection 171
Guido Bastianini (†), Sulla struttura materiale di *PSI* X 1160 176
Klaas Bentein, From 'clichés épistolaires' to 'head-internal pragmatic modifiers'. Approaching epistolary discourse from a socio-pragmatic perspective 180
Adam Bülow-Jacobsen & Hélène Cuvigny, A letter of a centurion to the *curator* of Akantha concerning a dispute between members of the *familia* 191
Diane Coomans, Les derniers ostraca grecs inédits de la collection de Bruxelles 198
Alain Delattre *et al.*, Ten Papyri from the Brussels Collection 206
Anna Di Giglio & Rosario Pintaudi, Strabone, *Geografia* II 3, 4. 224
Nico Dogaer, *Symbola*, Saites and Seleucids: Diachronic and Synchronic Perspectives on Ptolemaic Tax Receipts 226

José Antonio Fernández Delgado, Metamorfosis y posible mito etiológico en *P. Michigan* 1447 + *P. Oxirrinco* 2509 de *Eeas* 236
Paul Heilporn, Une offre de location pour une partie de pigeonnier. 243
Andrea Jördens, Segenswünsche für Schreiber und Leser. 249
Jean Lenaerts, Le soi-disant éloge d'Athènes du *P. Oxy*. III 442 : fragment d'une lettre fictive à Philippe de Macédoine ? 266
Marie-Hélène Marganne, Fragment médical ou rhétorique ? À propos du *P. Aberd*. 123. 280
Alain Martin & Louis Lessire, En marge de la *Charta Borgiana* (II). Une lettre inédite de Niels Schow au Cardinal Borgia. 287
Francisca Pordomingo, La configuración de la lírica en los papiros de Eurípides: signos gráficos y convenciones ecdóticas. 293
Antonio Ricciardetto, Enquête sur les modalités d'application de la loi de Maas dans les papyrus littéraires grecs. 304
Paul Schubert, Comment s'adresser poliment à une reine : une note à propos de *SB* VI 9065 314
Eleni Skarsouli, Palms and ἀκρόδρυα: A Petition from the Brussels Collection (P.Brux. inv. 8935 + 8936). 318

ÉGYPTE CHRÉTIENNE ET ARABE — CHRISTELIJK EN ARABISCH EGYPTE

Études — Artikelen

Alain Delattre & Naïm Vanthieghem, Une quittance héracléopolitaine trilingue du VIIIe siècle 329
Arianna Petrella, Un contratto copto della collezione di Strasburgo. 334
Stefanie Schmidt, The Tombstone of ʿAbd al-Raḥmān b. Khayr al-Ḥajrī (31/652) Reconsidered 337
Naïm Vanthieghem & Luke Yarbrough, An account of agricultural revenues and military pay from five villages in the Nile Delta. 351

ASSOCIATION ÉGYPTOLOGIQUE REINE ÉLISABETH
EGYPTOLOGISCH GENOOTSCHAP KONINGIN ELISABETH

Conseil d'administration. Beheerraad. — Bureau. Dagelijks Bestuur. — Chronique d'Égypte. — Bibliographie Papyrologique. Papyrologische Bibliografie 363
Membres décédés. Overleden leden. – Nouveaux membres. Nieuwe leden. – Donateurs (2024) 363