

ÉGYPTE AFRIQUE & ORIENT

MUSIQUE, DANSE, RÉJOUISSANCES...



page 3

LES MUSICIENS DE L'ANCIEN EMPIRE : SOURCES ET INTERPRÉTATIONS
par Sibylle Emerit



page 17

L'OFFRANDE DES SISTRES : MUSIQUE ET RITUEL DANS LES TEMPLES
PTOLÉMAÏQUES *par Dorothée Elwart*



page 27

LA DANSE EN ÉGYPTE ANCIENNE
par Céline Villarino



page 35

LA JOIE
par Cédric Gobeil



page 45

DE AEGYPTIACIS REBUS DOCTORUM VERECUNDIA OU "LET'S TALK ABOUT SEX !"
par Philippe Collombert & Youri Volokhine



page 57

LECTURES

*par Florence Albert, Sydney Aufrère, Adeline Bats, Thierry-Louis Bergerot,
Anne-Marie Berni, Sébastien Biston-Moulin, Stéphane Pasquali, Sabine Pizzarotti*



page 69

MULTIMEDIA

par Jean-Luc Bovot



page 74

MUSIQUE - DANSE - EXPOSITION
par Adeline Bats & Thierry-Louis Bergerot

LES MUSICIENS DE L'ANCIEN EMPIRE

SOURCES ET INTERPRÉTATIONS¹

Depuis le début du XIX^e siècle, de nombreux chercheurs se sont intéressés à la musique de l'Égypte ancienne, mais les musiciens de cette civilisation n'ont eux-mêmes jamais fait l'objet d'une étude approfondie.

Dès l'Ancien Empire, les sources iconographiques mettant en scène chanteurs et instrumentistes sont abondantes.

Quant à la documentation épigraphique, elle atteste de l'existence de professionnels de la musique et même d'une organisation hiérarchique du métier de musicien.

On constate cependant des incohérences entre les informations fournies par les images et les textes, les données ne se recoupant pas toujours. Ces incohérences sont dues à deux causes distinctes. La première est liée au fait que chaque culture a sa propre définition de la musique, même si celle-ci est considérée comme un art universel. Ainsi, la manière de parler et de décrire la musique change beaucoup d'une société à l'autre. Il est donc nécessaire de créer des concepts spécifiques en fonction de la civilisation étudiée. La seconde cause vient du fait que les sources sur les

musiciens de l'Égypte ancienne sont parcellaires. Les données qui nous sont parvenues sont donc incomplètes et, en conséquence, il est particulièrement difficile de dépeindre fidèlement la vie musicale de l'Égypte pharaonique. Toutefois, tenter de définir quels sont les différents acteurs de la musique, la façon dont ils s'organisent et les lieux où ils exercent permet de mieux comprendre la fonction de l'art musical et la place réservée aux musiciens. N'oublions pas que le statut économique et social des artistes varie beaucoup d'une société à l'autre, selon l'estime qui est portée à la musique.

Les sources : images et textes

L'iconographie constitue la masse documentaire la plus importante sur les musiciens de l'Ancien Empire, mais les supports sont peu variés. Elle est en effet issue principalement des tombes privées de la région memphite. Le thème le plus répandu est celui de l'orchestre qui exécute un morceau pour le propriétaire du mastaba, que ce soit pour son agrément personnel ou lors d'une festivité [Fig. 1]. D'autres scènes montrent des

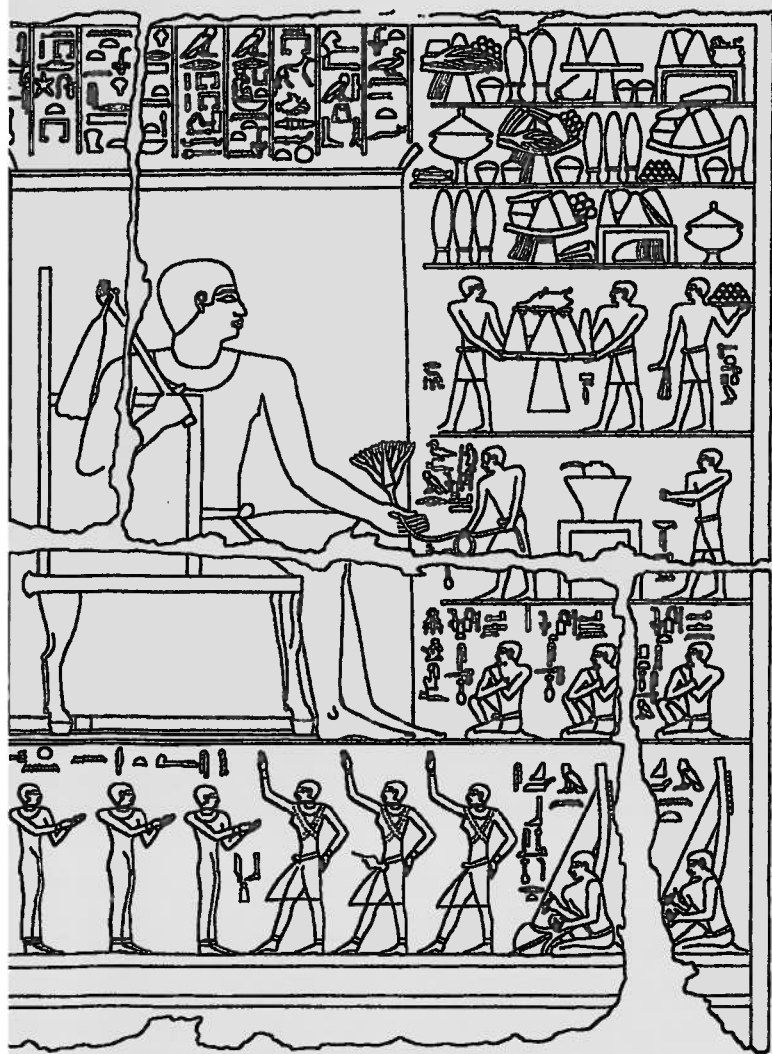
musiciens qui accompagnent des travaux agricoles [Fig. 2], mais elles sont beaucoup moins fréquentes. En ce qui concerne les monuments royaux, seuls quelques reliefs pariétaux du temple solaire de Niouserré à Abou Gourab illustrent l'intervention de chanteurs et de musiciens lors de la fête du jubilé royal [Fig. 3]. Il faut probablement ajouter un bloc de la chaussée de Sahouré à Saqqâra sur lequel des hommes sont vraisemblablement en train de frapper la cadence pour des haleurs qui tirent un pyramidion². Une grande partie de l'iconographie royale qui aurait été susceptible de nous renseigner sur les musiciens de cour a donc disparu.

À côté des images bidimensionnelles, il existe aussi quelques rares représentations de musiciens en trois dimensions, sous forme de modèles destinés à être déposés dans les mastabas. Trois harpistes, deux femmes et un nain, ont ainsi été découverts dans la tombe de Nikaouinpou en compagnie d'une vingtaine d'autres modèles de serviteurs³. La statue d'Ipi, datée de la IV^e dynastie, complète l'iconographie tridimensionnelle. Elle représente ce personnage, en taille réelle, en train de jouer debout d'une flûte longue ou *nay*. Il s'agit d'une effigie exceptionnelle, car c'est l'unique attestation connue de ce type statuaire pour toute l'histoire égyptienne⁴.

Titres et noms d'instrumentistes accompagnent parfois les représentations décrites précédemment. Compte tenu de la richesse de l'iconographie sur les musiciens, ces inscriptions hiéroglyphiques constituent des informations isolées. Elles sont cependant très précieuses car la signification exacte des titres est expli-

fig. 1 Tombe de Seshemnefer (III)
(Giza 5170, V^e dynastie,
Neferirkarê). Paroi conservée
à Tübingen (Inv. Nr. 3).
E. Brunner-Traut, *Die altägyptische
Grabkammer Seshemnefers III.
aus Giza*, Mayence, 1977, fig. 4.

citée par l'image. La plupart des textes qui mentionnent des musiciens proviennent plutôt des monuments et des objets qui leur ont été dédiés. Parois de tombes, fausses-portes, tables d'offrandes, bassins à libation et statues portent ainsi les titulatures des musiciens qui ont pu bénéficier d'un mémorial [Fig. 4]. Parfois, ce sont les musiciens eux-mêmes qui ont laissé une dédicace sur un fragment de vase ou une inscription rupestre pour marquer leur participation à une fête religieuse [Fig. 5]. Enfin, les archives du complexe funéraire de Neferirkarê-Kakaï à Abousir enregistrent plusieurs titres et noms de musiciens qui prenaient part aux activités du temple⁵.



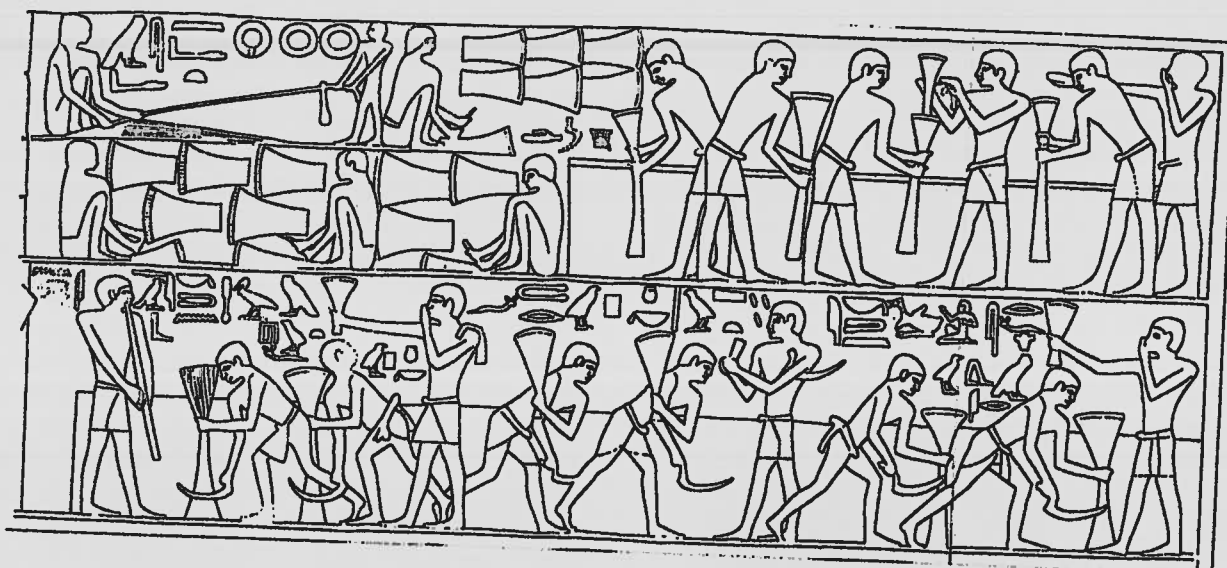


fig. 2

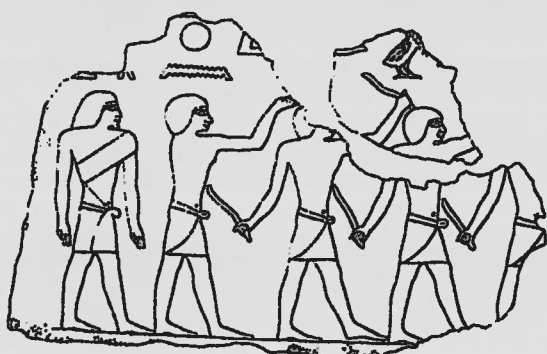


fig. 3

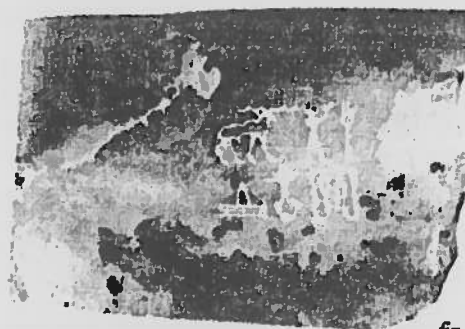


fig. 5

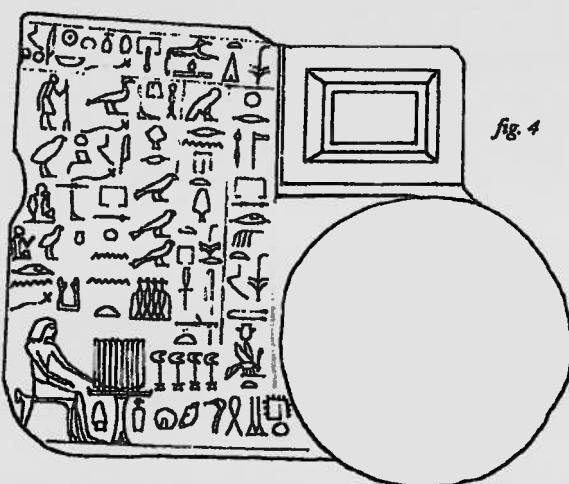


fig. 4

fig. 2 Tombe de Kahief (Giza 2136, IV^e dynastie, Khéops). H. Junker, *Giza VI*, Vienne, 1943, fig. 43.

fig. 3 Bloc n° 274 du temple solaire de Niouserré (Abou Gourab, V^e dynastie), conservé à Berlin (n° 20077). F. W. von Bissing, H. Kees, *Re-Heiligtum des Königs Ne-waser-Re*, Berlin, 1928, pl. 16, n° 274.

fig. 4 Table d'offrandes de Khentyka dédiée par son fils Khenou, flûtiste-seba de la Grande-Demeure (Saqqâra, chaussée d'Ounas, V^e dynastie, Niouserré). A. M. Moussa, H. Altenmüller, *SAK* 9, 1981, p. 290, pl. IX.

fig. 5 Fragment de vase portant une dédicace de Neferhotepkhenemou, directeur des musiciens-khenou/de-khenou (Saqqâra, pyramide de Djoser, III^e dynastie). M. Firth, J. E. Quibell, *The Step Pyramid*, II, Le Caire, 1935, pl. 91, 2.



fig. 6 Tombe de Ti (Saqqâra D 22, V^e dynastie, Niouserré).
H. Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65/3, Le Caire, 1966,
pl. 153.

fig. 7a-b Détails d'un relief de la tombe de Nenkhfetka
(Saqqâra D 47, V^e dynastie Sahouré). Caire CG 1533.
Photo Sibylle Emerit.



Les problèmes d'interprétation posés par la documentation
S'il paraît *a priori* facile d'identifier les différents artistes qui animaient la vie musicale de l'Ancien Empire à partir de la documentation, les sources présentent en réalité de nombreuses difficultés d'interprétation. En dehors de la statue d'Ipi, qui, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, constitue un document à part, les musiciens qui possèdent un monument à leur nom n'y sont jamais représentés dans l'exercice de leur fonction. Seules leurs titulatures autorisent donc à les identifier à des musiciens. Dès lors, pour pouvoir établir un corpus prosopographique, il est indispensable de connaître les titres de musiciens et leur(s) signification(s), ce qui oblige à mener une enquête lexicographique sur un vocabulaire de la musique encore mal compris. Les traductions proposées dans les dictionnaires ne rendent en effet pas compte de la richesse du lexique.

En ce qui concerne l'iconographie, il est naturellement plus aisé de reconnaître un homme en train de jouer d'un instrument qu'un chanteur isolé, surtout dans une culture où le geste est souvent joint à la parole. Par exemple, dans les tableaux champêtres, il arrive qu'un moissonneur interrompe son travail et se redresse en brandissant une gerbe, une main placée devant la bouche. Est-il simplement en train de faire un commentaire ou entonne-t-il un chant pour ses camarades ? Il n'est pas possible de trancher la question à moins qu'un instrumentiste soit placé juste devant lui [Fig. 6]. Lorsque l'instrument n'est pas joué, mais simplement porté ou posé, des risques de confusion sont également possibles. Il peut en effet se confondre avec des objets de formes similaires. Un tableau de la scène de marché du mastaba de Ti peut ainsi être interprété de deux manières différentes. H.G. Fischer y reconnaît une transaction entre un tambourineur et un marchand, car le premier personnage tient, dans chacune de ses mains, un objet de forme circulaire et un autre de forme rectangulaire⁶. Il troquerait ainsi deux tambourins, mais par rapport au contexte, cela pourrait être aussi bien la figuration de mesures de capacité.



Les catégories de musiciens présents dans les sources

En dépit des difficultés, l'iconographie permet d'établir un certain nombre de spécialités musicales en fonction des instruments représentés. Au moins deux types d'aérophones sont utilisés par les hommes à l'Ancien Empire : la flûte [Fig. 7a] et la double clarinette [Fig. 7b]'. La harpe est le seul cordophone employé à cette époque. Quant aux idiophones, les musiciens ne jouent que de claquoirs, généralement en dansant [Fig. 3]. Enfin, pour ce qui est des membranophones, l'unique portrait, non contesté, d'un tambourineur provient du temple solaire de Niouserré [Fig. 8]. Il frappe un grand tambour rond sur cadre qu'on retrouvera au Nouvel Empire (et postérieurement), toujours dans le contexte de la fête-*sed*. Aux quatre grandes familles d'instruments, il faut bien entendu ajouter la voix chantée et les rythmes produits par le frappement des mains [Fig. 9]. En définitive, l'iconographie des musiciens de l'Ancien Empire permet de distinguer des chanteurs, des harpistes, des joueurs de flûtes longues (ou *nay*) et de doubles clarinettes (ou *zoummara*), des tambourineurs, des percussionnistes et des rythmiciens". L'un des paradoxes le plus surprenant de la documentation sur les musiciens est que le nombre de spécialités musicales diffère selon qu'elles sont exprimées par l'iconographie ou le vocabulaire. À l'Ancien Empire, seulement quatre titres de musicien sont attestés de manière irréfutable : *hsw*, *hnw* / *d-hnw*, *sb3* et *šm^cw*. À cette époque, le *hesou* accompagne son chant par le battement de mains ou le jeu de la harpe [Fig. 10]. Le *khenou* (ou *de-khenou*) donne des ponctuations en marquant la cadence avec les mains, un instrument à percussion ou encore avec la voix [Fig. 3 et 5]. Le *seba* joue de toutes les sortes de tuyaux percés [Fig. 9]. Quant au *shemâou*, il frappe la cadence avec les mains, danse et chante [Fig. 11]. La caractéristique du musicien égyptien ancien est donc d'être polyvalent, son talent artistique pouvant même parfois toucher au domaine de la danse. Ainsi, contrairement à la langue française, on constate qu'il n'existe pas de terme générique pour désigner les musiciens, mais des titres qui couvrent plusieurs compétences musicales.



fig. 8 Bloc n° 118 du temple solaire de Niouserré (Abou Gourab, V^e dynastie). Dresde ZV.3360. F. W. von Bissing, H. Kees, *Re-Heiligtum des König Ne-user-Re*, III, 1928, pl. 3, n° 11

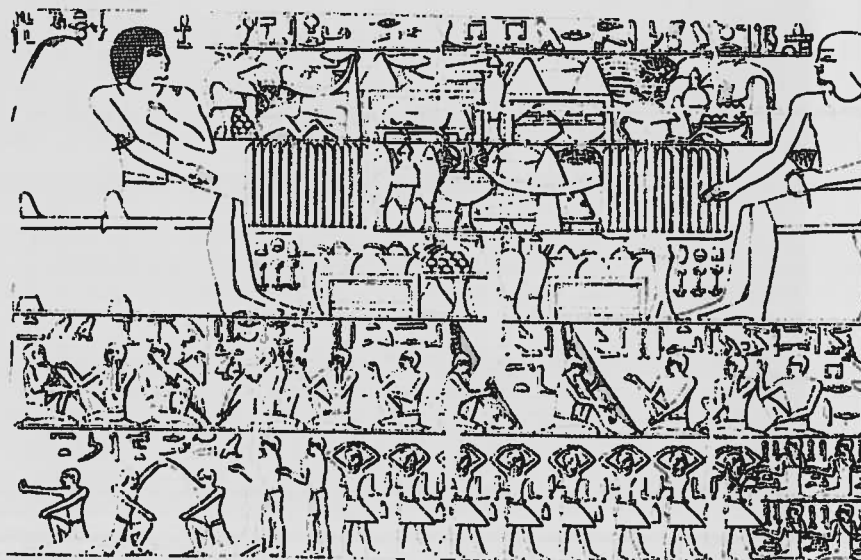


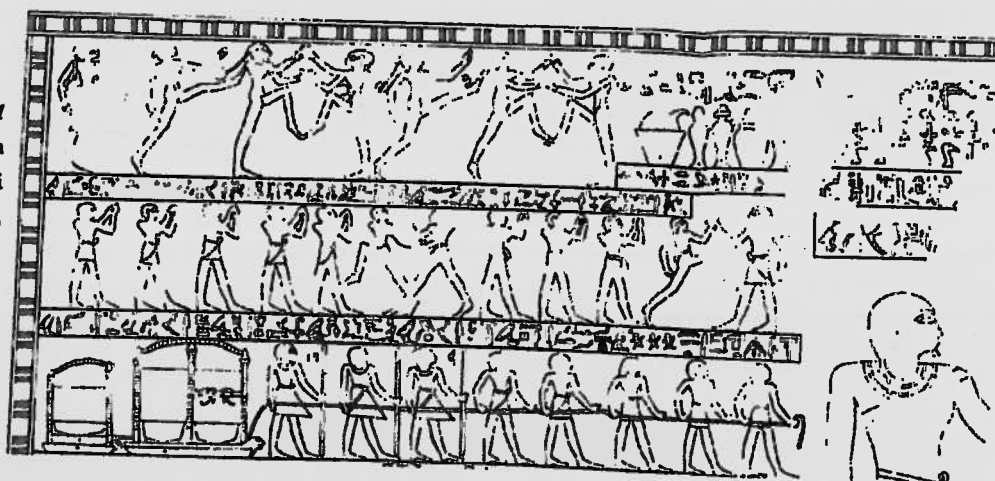
fig. 9 Tombe de Niānkhkhnoum et Khnoumhotep (Saqqāra, V^e dynastie, Niouserré). A. M. Moussa, H. Altenmüller, *Das Grab des Niankhchnoum und Chnoumhotep*, *ArchVer* 21, Mayence, 1977, fig. 25.



fig. 10 Tombe de Ptahhotep II (Saqqāra D 64, V^e dynastie, Ictsi-Ounas). R. F. E. Paget, A.A. Pirie, *The Tomb of Ptah-hotep*, dans J. E. Quibell, *The Ramesseum, ERA*, Londres, 1898, pl. 35.

fig. 11
Tombe de Djâou
(Deir el-Gebraoui
n° 12, VI^e dynastie,
Pépy II).

N. de Garis Davies,
*The Rock Tombs of Deir
el Gebraoui, II, ASE 12,*
Londres, 1902, pl. VII.



Ce n'est pas pour autant que ces titres sont interchangeables, car si les *ḥsw*, *šm'w* et *ḥnw/d-ḥnw* ont en commun le chant et le battement de mains, ils ont chacun un talent artistique propre. Par ailleurs, certaines pratiques instrumentales ne sont apparemment connues par aucun nom ; c'est le cas du tambourineur qui, d'après la documentation, n'a jamais été désigné par un titre avant les époques tardives⁹.

En fonction des éléments fournis par les textes et les images, il est donc impossible de dresser un tableau homogène des musiciens de l'Ancien Empire, d'autant plus que la majorité des instrumentistes dépeints sur les parois de tombes ne portent aucun titre et qu'il est délicat d'affirmer, sans risque d'erreur, qu'ils se rattachent à telle ou telle catégorie d'artistes. Il est ainsi préférable de présenter les informations textuelles et iconographiques séparément, même si un certain nombre de données se recoupent.

Après avoir isolé les différentes catégories de musiciens présents dans la documentation, il est tentant de déterminer quels sont les artistes les plus prisés en fonction du nombre d'attestations répertoriées pour chaque spécialité musicale. Cette démarche doit être employée avec précaution car la découverte d'un nouveau document modifie nécessairement les chiffres avancés¹⁰. Quoi qu'il en soit, on peut dire que dans les sources actuelles sur les musiciens de l'Ancien Empire, le chanteur est l'interprète le plus couramment représenté (environ 126 fois), suivi du "flûtiste"¹¹ (99 fois, le joueur de *nay* étant bien plus répandu que celui qui souffle dans la *zoummara*), du harpiste (87 fois), du rythmicien (39 fois), du percussionniste (11 fois) et du

tambourineur (1 fois). En ce qui concerne les titres, on dénombre au moins 33 personnages qui ont porté le titre de *besou* à l'Ancien Empire, contre seulement 7 *seba* et 3 *khenou/de-khenou*. C'est probablement ce dernier titre qui est inscrit à plusieurs reprises sur les blocs du temple solaire de Niouserré au-dessus de personnages qui se tiennent debout, les deux bras tendus devant eux, mains jointes, paumes contre paumes [Fig. 3]. Quant au terme *šemâou*, il n'apparaît qu'une seule fois, sous le règne de Pépy II, dans la tombe de Djâou à Deir el-Gebraoui en légende d'une scène de musique et de danse [Fig. 11]. En définitive, on constate une forte prédominance du titre de chanteur-*besou* par rapport aux autres catégories de musiciens, ce qui se confirmera tout au long de l'histoire égyptienne. En revanche, à partir du Moyen Empire, chanteurs et flûtistes ont tendance à disparaître progressivement de l'iconographie, tandis que harpistes et rythmicien occupent de plus en plus le devant de la scène. Pour le chanteur, cette évolution est liée à un changement dans les conventions stylistiques, cet interprète étant dorénavant figuré soit sous les traits du harpiste, soit du rythmicien. D'ailleurs, n'oublions pas que le chanteur-*besou* est aussi un harpiste et un rythmicien. La situation du flûtiste est plus étonnante, car c'est à l'Ancien Empire que ce musicien est le mieux attesté, que ce soit dans l'iconographie ou les textes. Il s'agit ici sans doute d'une évolution d'ordre culturel, puisque les instruments à vent deviennent petit à petit l'apanage des femmes, alors qu'elles n'en jouaient pas auparavant. La préférence pour les interprètes féminines ne va pas se démentir avec l'introduction du double hautbois au Nouvel Empire.

L'organisation hiérarchique du métier de musicien
 Les titres de musicien de l'Ancien Empire fournissent également des renseignements sur l'organisation hiérarchique de leur métier. Les chanteurs-*hesou* étaient encadrés par des "chefs" (*jmy-r3*) et des "inspecteurs" (*shd*), les flûtistes-*seba*, uniquement par des "chefs" et les musiciens-*khenou/de-khenou*, par des "directeurs" (*hrp*). Il est difficile de savoir quel est le rôle respectif de chaque supérieur hiérarchique et si leur grade correspond à un échelon précis. Dans les titulatures se succèdent parfois le titre de "chanteur-*hesou*" puis celui de "chef des chanteurs-*hesou*" : la carrière d'un musicien devait naturellement débiter par le premier échelon et il n'accédait à un titre de direction que dans un deuxième temps. Même si les sources sont ténues, il semble bien que les titres d'encadrement ne soient pas purement honorifiques et qu'ils nécessitent véritablement, de la part du titulaire, la maîtrise de l'art musical. Il reste cependant vain d'essayer de comprendre à quels types de compétences correspondent ces différents grades et la manière dont ils s'agencent les uns par rapport aux autres. Un seul exemple iconographique est connu pour l'Ancien Empire d'un supérieur hiérarchique en train de jouer d'un instrument. Il s'agit de l'inspecteur des "chanteurs-*hesou*" (*shd hsw(w)*) Neferrenpet, qui pince les cordes d'une harpe dans le mastaba de Seshemnefer III à Giza [Fig. 12]. Cela dit aucun élément dans cette scène ne spécifie quelle est la nature exacte de son rôle, puisqu'il joue tout simplement avec un autre harpiste, assis derrière lui, pour des femmes qui exécutent une danse-*iba*. De manière générale, les images bidimensionnelles n'aident pas à rendre compte d'une hiérarchie entre musiciens. Par exemple, il est délicat de vouloir déterminer la place respective de chaque interprète au sein de l'orchestre car, en l'absence de perspective, ils sont représentés assis côte à côte, les uns derrière les autres ou les uns face aux autres. Aucun signe distinctif n'est non plus marqué par les tenues vestimentaires. Quelle que soit la nature du spectacle et le lieu où ils jouent, les musiciens ne portent jamais de tenue d'apparat. Ils sont toujours vêtus du pagne conventionnel qui ne marque aucun statut particulier par rapport aux autres membres de la société.

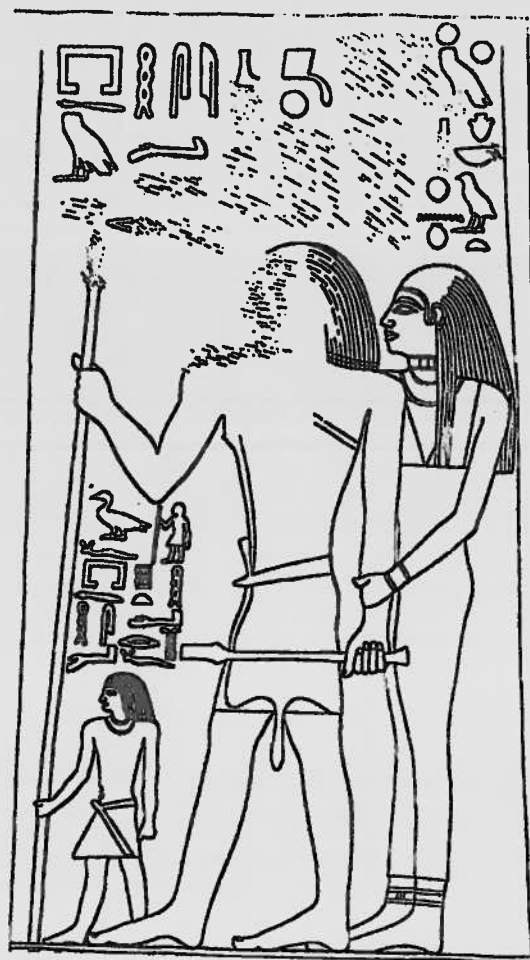


fig. 12
 Détail de la figu.

fig. 13 Architrave
 la chapelle funér.
 d'Iri (Giza 6030,
 dynastie, Nioussé,
 C.R. Lepsius,
*Denkmäler aus
 Ägypten und Aethio-
 pien*, II, pl. 59 a-b.

fig. 14
 Embrasure de la
 porte d'entrée de
 tombe de Nimaât
 (Giza, V^e dynastie
 Nioussé).
 S. Hassan,
Excavations at Giza
 II, Le Caire, 1936
 fig. 232.

Statut social

On constate tout de même une différence de statut, dans la documentation sur les musiciens, entre les artistes anonymes qui sont simplement représentés dans le mastaba d'un haut dignitaire et ceux qui ont pu bénéficier d'un mémorial à leur nom. Il est vrai que peu de musiciens possèdent une tombe et que leur matériel funéraire se résume le plus souvent à une fausse-porte, une statue, un bassin à libation ou encore une table d'offrandes [Fig. 4], c'est-à-dire aux éléments architecturaux essentiels pour recevoir un culte funéraire.

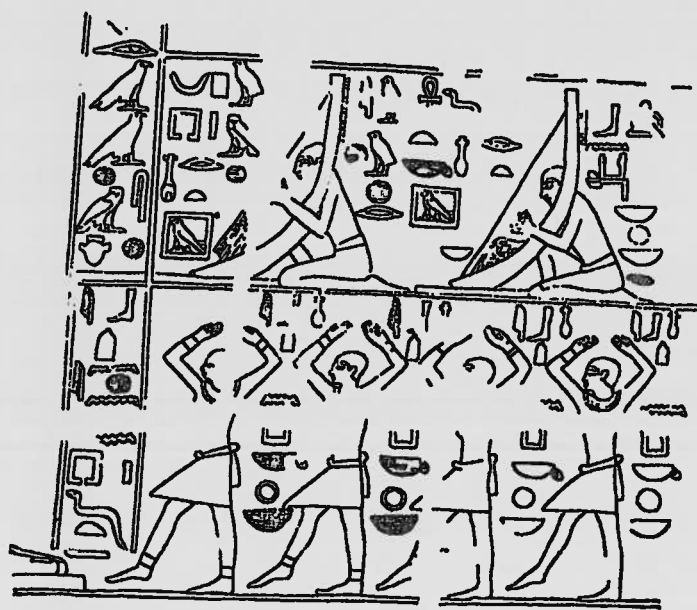


fig. 15 Néanmoins, accéder à la propriété d'un tel monument correspond à une certaine reconnaissance sociale puisque c'est le roi lui-même qui décide ou non d'octroyer de tels privilèges. Quelques rares chanteurs-*besou*, flûtistes-*seba* et musiciens-*khenou* ont pu obtenir cette faveur royale. Elle n'était donc pas réservée aux seuls personnages qui occupaient au sein de l'État des charges importantes d'ordre religieuses, administratives, politiques ou militaires. Les serviteurs du palais qui évoluaient dans l'intimité du roi pouvaient eux aussi nouer des liens privilégiés avec le monarque. C'est le cas des musiciens qui, selon leur grade, ont obtenu un ou plusieurs monuments plus ou moins importants à leurs noms. Il arrive que sur leurs mémoriaux, des

phrases laudatives insistent sur cette relation particulière avec le souverain. Le chef des chanteurs-*besou* et des flûtistes-*seba* de la Grande-Demeure (*jmy-r3 hsw.w pr-3*, *jmy-r3 sb3.w pr-3*) Khoufouânkh dit, par exemple, avoir été "aimé constamment <de> son seigneur" (*mrr(w) <n> nb=f*), tandis que le chef du chant-*beset* de la Grande-Demeure (*jmy-r3 hst pr-3*) Nimaâtré "est celui qui est dans le cœur de son seigneur chaque jour" (*jmy-jb n nb=f r^c nb*)¹². Parmi les tombes de musiciens, les plus grandes et les plus riches sont certainement celles de ces deux derniers personnages qui ont vécu respectivement sous les règnes de Mykérinos et de Niouserré. Sur la fausse-porte de son mastaba, Khoufouânkh se vante que le roi lui-même est venu superviser la construction de ce monument¹³ :

"Sa Majesté lui fit faire cela (ce monument) conformément à sa qualité d'*imakh* auprès de sa Majesté alors qu'il était vivant sur ses jambes" (*jr~n n=f hm=f nw (j) jr jm3h=f hr hm=f sk sw^c nb(w) hr rdwy=fy*).

"(Ceci) fut exécuté en présence du roi lui-même à l'entrée de la salle d'audience étant donné que sa Majesté le tenait en considération au cours de chaque jour" (*jr(w) r-gs nswt ds=f hr pg3 n d3dw sk hm=f m33=f <sw> (m) hrt-hrw r^c nb*).

Les titulatures des musiciens nous informent sur un dernier point étonnant : ils exerçaient d'autres fonctions dans la société qui n'ont rien à voir avec leur talent musical. Très souvent, il s'agit de charges de prétrise qui sont en relation directe avec le roi. Un dénommé Iti est ainsi "prêtre-*ouâb* du roi" (*w^cb nswt*), "prêtre d'Hathor dans le temple solaire Setibré" (*hm-ntr hwt-Hr m St-jb-R^c*), "prêtre de Neferirkaré" (*hm-ntr Nfr-jr-k3-R^c*), "prêtre de Sahouré" (*hm-ntr S3-hw-R^c*) et "prêtre de Niouserré" (*hm-ntr N(y)-wsr-R^c*) [Fig. 13]. D'autres occupent des offices spécifiques à la cour tels que "préposé aux affaires confidentielles" (*hry sst3*), "protecteur et préposé principal du siège royal" (*stp-s3 hry-tp st-nswt*), "inspecteur des artisans de la Grande-Demeure" (*shd n hmwt(yw) pr-3*) ou encore "chef des étoffes" (*jmy-r3 sšrw*). Il est fréquent que les musiciens portent le titre de "connu du roi" (*rh nswt*) qui est un indicateur de rang à la cour. Ainsi, même si peu de documents nous sont parvenus sur ces artistes de l'Ancien Empire, il est clair que certains d'entre eux avaient un statut non négligeable.

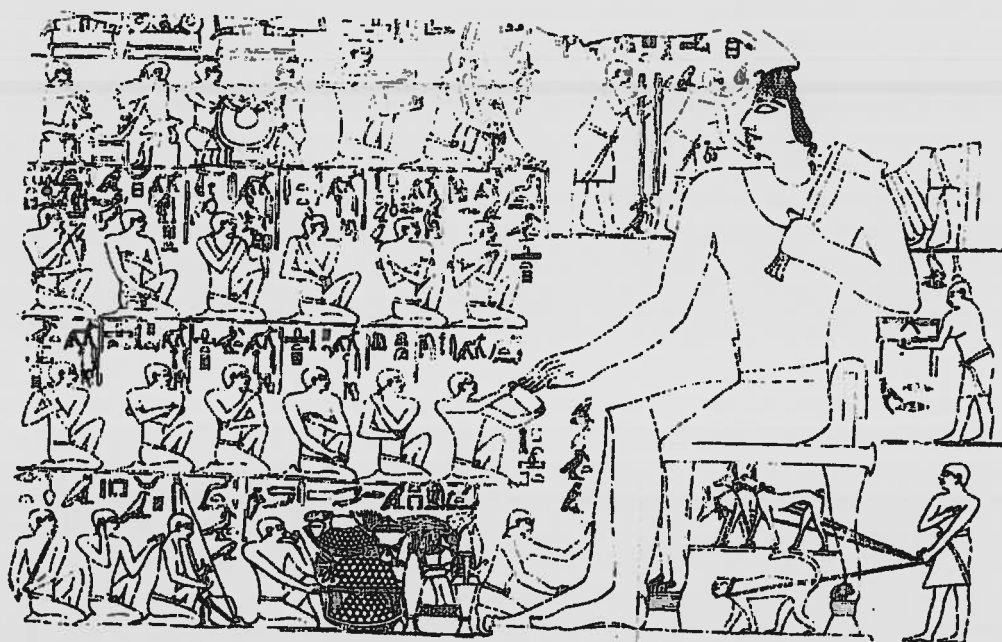


fig. 16
Tombe de
Ptahhotep II
(Saqqâra D 64,
V^e dynastie,
Isési-Ounas).
R. F. E. Paget,
A.A. Pirie,
*The Tomb of
Ptah-hotep*,
dans J. E. Quibell,
The Ramesseum,
ERA 2, Londres,
1898. pl. XXXV.

La formation des musiciens

L'existence d'une organisation hiérarchique du métier de musicien soulève la question de la formation à leur discipline. Il est possible de trouver quelques indications sur la manière dont ils étaient instruits dans les sources de l'Ancien Empire. Toutefois, la rareté des données rend l'enquête malaisée et oblige à faire des déductions. D'après les titulatures, il n'est pas rare que plusieurs membres d'un même lignage soient musiciens [Fig. 14]. On peut donc en conclure que la transmission du savoir musical devait se faire au sein de la cellule familiale ; le père pouvant d'ailleurs favoriser la carrière de ses enfants s'il occupe une place importante dans la hiérarchie. Néanmoins, d'autres titulatures révèlent que l'héritier ne reprend pas toujours le métier paternel. Khenou est ainsi devenu "flûtiste-*seba* de la Grande-Demeure" (*sh3 pr-3*), tandis que son père remplissait l'office de "coiffeur de la Grande-Demeure" (*jrj sn pr-3*) [Fig. 4]. On peut donc légitimement se demander quelle formation a reçu Khenou et à quel endroit. Un titre très intéressant de la titulature de Rêour apporte une réponse à ces questions. Il a en effet tenu la fonction d'"instructeur-*seba* des chanteurs-*besou* du roi" (*sb3 hs(ww) nswt*) sous le règne de Neferirkarê¹⁴. Ainsi, à l'Ancien Empire, une forme d'enseignement institutionnel est délivrée au palais. Devenir musicien suppose

un talent particulier et il est probable que les enfants des fonctionnaires royaux, qui montraient des prédispositions particulières pour la musique, aient pu bénéficier d'un tel apprentissage. La musique devait occuper une place suffisamment importante dans la société pharaonique pour que la formation d'un personnel spécialisé soit prise en charge par l'administration royale. Ainsi, la transmission du savoir musical n'était pas strictement circonscrite au milieu familial, mais pouvait se dérouler dans un cadre plus large, à l'intérieur d'un lieu réunissant plusieurs corps de métier.

La documentation issue des tombes privées de l'Ancien Empire permet de voir à l'œuvre l'un de ces instructeurs-*seba*¹⁵. Dans la chapelle funéraire de Niânkhkhnoum et Khnoumhotep, onze musiciens (deux harpistes, trois flûtistes et six chanteurs) sont dirigés par un instructeur-*seba* [Fig. 9]. Celui-ci est figuré debout, à l'extrême droite du tableau, le buste légèrement incliné en avant, la main droite levée devant lui, en train de claquer des doigts. Cette scène donne l'impression qu'il est en train de superviser l'ensemble des musiciens assis par terre. Les interprètes de l'orchestre portent comme d'habitude un simple pagne, alors que celui de l'instructeur-*seba* est muni d'un tablier triangulaire. Une hiérarchie est ici exceptionnellement marquée dans l'iconographie.

Les lieux d'exercice

La confrontation des sources iconographiques et scripturaires indique que les musiciens interviennent dans des contextes variés : fêtes religieuses, rites funéraires réjouissances privées, ou encore pour accompagner des travaux collectifs. Ces distinctions commodes pour le chercheur ne sont pas aussi tranchées dans la réalité égyptienne. Par exemple, quelques scènes de musique des chapelles funéraires privées montrent des musiciens qui jouent en l'honneur de la déesse Hathor. C'est le cas dans la tombe de Nebkaouhor où chanteurs, harpistes, flûtistes et danseuses invoquent la déesse pour le propriétaire du monument qui assiste aux festivités [Fig. 15]. Ces tableaux, qu'on associe au premier abord à des fêtes religieuses, sont en fait à mettre en relation avec les rites funéraires : la finalité du rituel étant d'inviter le défunt à revenir passagèrement sur terre au milieu de ses proches. Toutefois, selon les lieux, on rencontre différentes catégories d'interprètes, certains répertoires musicaux devant être réservés à des espaces particuliers ou aux personnes à qui s'adresse la musique (dieu, roi ou particulier). Afin de mieux comprendre la fonction des musiciens, il est ainsi nécessaire d'essayer de rendre compte des contextes où ils jouent.

En ce qui concerne les fêtes religieuses célébrées pour Pharaon, le jubilé royal, qui a pour fonction de réaffirmer et de renouveler le pouvoir du souverain, faisait appel à des musiciens-*khenou*, des tambourineurs et des percussionnistes (ces derniers dansent en frappant des claquoirs) [Fig. 3 et 8]. Comme nous l'avons déjà signalé, la documentation iconographique mettant en scène ces différents artistes provient du temple solaire de Niouserré. Nous possédons également des sources écrites attestant la présence de musiciens dans les complexes funéraires royaux. Les archives du temple de Neferirkarê-Kakaï mentionnent ainsi des chanteurs-*hesou* et des flûtistes-*seba* qui servaient dans ce lieu de culte, tandis que la titulature de Nikaourê nous apprend que cet "inspecteur des chanteurs-*hesou*" exerçait ses fonctions dans la pyramide Ouâbsout du roi Ouserkaf. Malheureusement, cette documentation épigraphique ne permet pas de comprendre quelle était la nature de leur prestation musicale. D'après la documentation des réjouissances étaient

animées par des musiciens aussi bien à la cour que chez les particuliers, mais il n'est pas certain que leurs fonctions récréatives soient comparables. Il faut, là encore, utiliser les sources avec prudence, car leurs natures sont différentes. Dans le premier cas, ce sont les titulatures des musiciens, gravées sur leurs monuments, qui nous apportent des informations sur les festivités du palais ; dans le deuxième cas ce sont les scènes de musique des tombes privées qui offrent de vivants témoignages des divertissements mondains.

Si aucune représentation de musicien jouant devant le roi n'est actuellement connue pour l'Ancien Empire, les titres de musiciens indiquent néanmoins que la plupart des chanteurs-*hesou* et des flûtistes-*seba* étaient rattachés au palais. D'après leurs titulatures, leur fonction était de divertir le roi. Un dénommé Iti porte ainsi l'épithète de "(celui) qui égaie le cœur de son seigneur en chantant-*heset* parfaitement à l'intérieur de la Grande-Demeure" (*shmh-jb n nb=f m hst nfrt m-hnw pr-3*) [Fig. 13]. Plusieurs musiciens étaient d'ailleurs désignés comme "chef des réjouissances" (*jmy-r3 shmh(-jb)*) et même en tant que "chef de toutes les belles réjouissances dans (un quartier) secret de la Grande-Demeure" (*jmy-r3 shmh(-jb) nb nfr m-hnw st3w pr-3*). L'expression *shmh(-jb)* se retrouve aussi en légende des concerts de musique dans les chapelles funéraires privées. Dans le mastaba de Kaemrehou, le texte gravé au-dessus des musiciens dit : "Divertir parfaitement chaque jour" (*shmh(-jb) nfr r- nb*)¹⁶.

Les scènes de réjouissances peintes dans les tombes privées ont lieu le plus souvent lors de banquets, mais quelques tableaux montrent qu'elles pouvaient aussi égayer la toilette du propriétaire du monument [Fig. 16] ou encore l'inspection des ressources de son domaine. Trois types d'instrumentistes composent les ensembles qui jouent à ces diverses occasions : chanteurs, harpistes et flûtistes. Dans cette documentation, on retrouve finalement les mêmes interprètes qu'au palais. En dépit du caractère hétérogène des sources, un certain nombre d'éléments communs peuvent donc être décelés entre les réjouissances royales et privées. Il devient alors légitime de se demander dans quelle mesure les représentations des mastabas ne sont pas le reflet de la culture palatiale.

Toutefois, si les concerts des tombes privées s'inspirent d'événements réels, ils s'inscrivent dans un programme décoratif qui a pour objectif d'assurer la survie du défunt. Leur connotation funéraire est donc très forte. En effet, bien que le contexte dans lequel se déroulent les spectacles de musique et de danse soit rarement indiqué de manière explicite, plusieurs indices montrent que leur figuration sur les parois ne tient pas d'une volonté de pérenniser le souvenir de festivités mondaines. Dans les scènes de banquet, le défunt, généralement assis devant une table d'offrandes, reçoit toutes sortes de victuailles apportées par des serviteurs parmi lesquels on rencontre des prêtres funéraires (*hm-k3*) [Fig. 17]. Un homme tend souvent une fleur de lotus au propriétaire de la tombe, symbole par excellence de renaissance [Fig. 1]. À proximité des musiciens, il est fréquent de voir une scène de boucherie avec le prélèvement de la patte avant de l'animal qui constitue la pièce du choix du

repas funéraire [Fig. 17]. Des inscriptions précisent même que les musiciens jouent chaque jour pour le *ka* du défunt [Fig. 15] et qu'ils appartiennent au *per-djet* (*pr-dt*) du propriétaire de la tombe, c'est-à-dire à sa "demeure d'éternité" ¹⁷. Ils jouent donc pour lui *ad vitam aeternam*, afin de perpétuer son culte et garantir sa survie dans un environnement similaire, mais idéalisé, à celui qui a constitué sa vie terrestre. Ces scènes de musique ont donc un caractère virtuel. Dans ce contexte, la fonction de la musique n'est pas liée à un simple divertissement puisqu'elle joue, en définitive, un rôle dans les rites funéraires, tout comme l'ensemble des scènes qui ornent les mastabas. Analysé sous cet angle, la scène de toilette de la tombe de Ptahhotep [II] prend une signification toute différente. En effet, le harpiste nommé Ourakhet, qui joue au registre inférieur, est qualifié de "frère pour l'éternité" (*sn dt*), ce qui invite à comprendre que le tableau dépeint se passe dans l'au-delà.

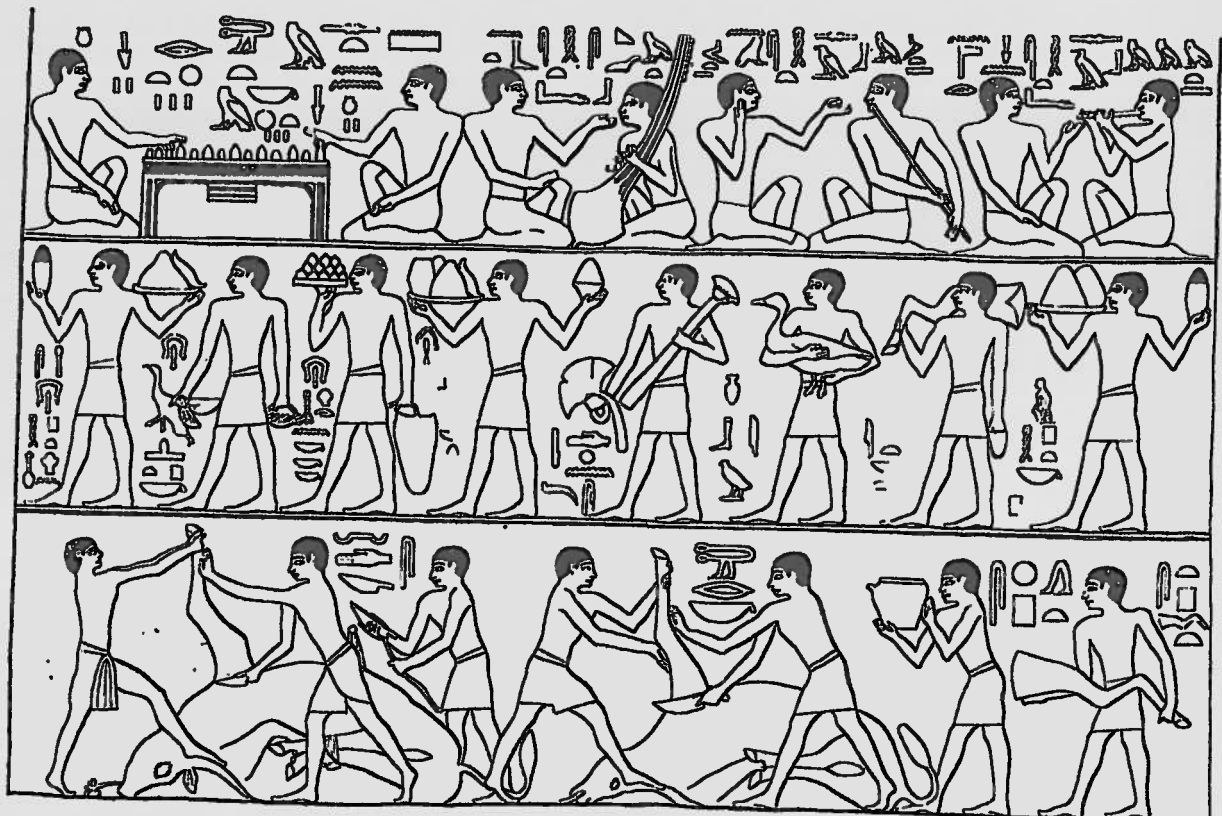


fig. 17
Tombe de
Nikaouhor
(Saqqâra S. 91
V^e dynastie,
Ouserkaf).
Relief conservé
à New York,
MMA 08.201.
J. E. Quibell,
*Excavations
at Saqqara
1907-1908*,
Le Caire, 1909
pl. 64.

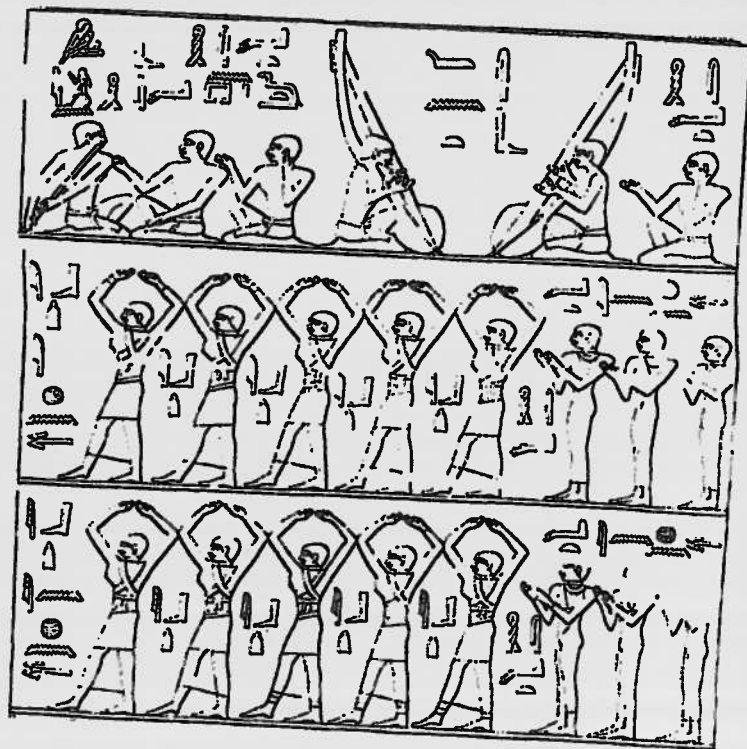
Cette interprétation est confirmée par le chant inscrit au-dessus de l'orchestre qui s'adresse à Hathor, cette déesse intervenant dans les rites de renaissance. En définitive, que ce soit dans les complexes funéraires royaux ou dans les mastabas, il apparaît clairement que les musiciens font partie du personnel qui a pour tâche de veiller à l'entretien du culte funéraire. D'ailleurs, parmi les autres fonctions que peut occuper cette catégorie d'artistes dans la société, il y a celle de "serviteur du *ka*" (*hm-k3*) et même d'"inspecteur des serviteurs du *ka*" (*shd hmw-k3*). On retrouve ainsi le harpiste Ourakhet (mentionné précédemment) dans le mastaba d'Akhethotep, le père de Ptahhotep [II], où il officie en tant que *hm-k3*. Au lieu de jouer d'un instrument, il apporte ici une oie pour approvisionner la table d'offrandes du défunt [Fig. 18]. Si les musiciens sont nécessaires à l'accomplissement des rites funéraires, ils interviennent également dans les phases qui précèdent l'inhumation, c'est-à-dire au moment où le mobilier est transporté jusqu'à la tombe. À Saqqâra, Ti et sa femme président les réjouissances qui se déroulent à l'entrée du mastaba pour l'arrivée des statues. Cette fête est animée par des femmes qui

exécutent une danse-*iba*. Elles sont accompagnées par six rythmiciennes qui battent la mesure dans leurs mains et par un orchestre composé de deux harpistes, trois chanteurs et un flûtiste. D'après l'inscription placée au-dessus des chanteurs-*hesou* de cette scène, ils appartiennent là encore au *per-djet* (*pr-dj*) [Fig. 19]. Des musiciens étaient donc attachés à une concession funéraire du vivant même du propriétaire du monument. Le jour des obsèques, musiciens et danseurs ouvrent le cortège qui conduit le cercueil jusqu'à la tombe : une scène de la chapelle de Djaou à Deir al-Gebroui représente en effet des femmes et des hommes en train de danser devant le catafalque, tandis que des rythmiciciens frappent la mesure dans leurs mains [Fig. 11]. Nous avons déjà signalé que le texte qui légende ce tableau mentionne pour la première fois les musiciens *shemâou*. Ce sont d'ailleurs les mêmes artistes qu'on retrouve, au Moyen Empire, dans *Sinoubé*, devant le sarcophage de ce personnage. Enfin, pour terminer cette description des lieux d'exercice des musiciens, il faut encore signaler que chanteurs, flûtistes, rythmiciciens et percussionnistes se rencontrent dans des scènes de labeur collectif. Dans ces contextes, ils ne portent jamais de titre.

À gauche, fig. 18
Tombe d'Akhethotep
(Saqqâra D 64, V^e
dynastie, Isési).
N. de Garis Davies,
*The Mastaba of
Ptahhotep and
Akhethotep
at Saqqarah, II*,
ASE 9, Londres,
1901, pl. V (détail).



À droite, fig. 19
Tombe de Ti (Saqqâra
D 22, V^e dynastie,
Goussier), H. Wild,
Le tombeau de Ti,
MIFAO 65/1, Le
Caire, 1939, pl. 66.



Conclusion

L'un des paradoxes le plus surprenant de la documentation sur les musiciens de l'Ancien Empire est le contraste qui existe entre le nombre d'interprètes figurés dans les tombes privées et le petit nombre de musiciens qui sont connus par un mémorial à leur nom. Si les représentations dans les mastabas semblent témoigner que la musique occupait une place importante dans la société, ce n'est pas pour autant que cet art a donné naissance à un corps de métier privilégié. Ce paradoxe oblige à réfléchir de manière plus générale sur la fonction de la musique et sur le statut social réel des musiciens, car si les sources sont parcellaires, les informations qu'elles livrent sont tout de même révélatrices de la façon dont étaient considérés cet art et les artistes. Nous avons constaté que les scènes de musique des chapelles funéraires, qui constituent la principale source d'information sur les musiciens, sont finalement de nature stéréotypée. Appartenant au programme décoratif des tombes, elles obéissent à des critères précis et répétitifs qu'on retrouve d'un tableau à l'autre, même si, dans les détails, il existe quelques variantes. À titre de comparaison, il suffit de mettre en parallèle les représentations musicales des mastabas de Seshemnefer III [Fig. 1] et de Nefer [Fig. 20]. La similitude dans leur composition pose du coup la question de leur réalité. Il est évident que le dessinateur devait puiser les différents éléments constitutifs de la scène dans un répertoire préétabli et standardisé. Cette idée semble confortée par le fait que la composition des orchestres varie, selon les tombes, de deux à onze instrumentistes. Il est clair que la taille des formations est d'abord déterminée par la place disponible sur la paroi, plutôt que par une volonté de figurer un concert tel qu'il a été donné. Les ensembles n'ont ainsi pas nécessairement existé, du moins pas sous la forme sous laquelle nous les voyons représentés. Finalement, dans ce contexte funéraire, ce qui apparaît comme primordial c'est que des musiciens jouent éternellement pour le défunt ; peu importe qu'ils aient réellement existé ou pas. Cela permet peut-être de mieux comprendre le statut social et économique des musiciens dans une société où la musique joue finalement avant tout un rôle fonctionnel. Si nous avons peu de musiciens connus par un

titre et un anthroponyme dans la documentation, c'est qu'une grande partie des artistes qui animent la vie musicale de l'Égypte ancienne nous échappe. Le musicien ne produit pas sa subsistance, il dépend donc d'un employeur qui le nourrit et lui offre un cadre de vie en échange de son art. Si ces conditions sont réunies, les musiciens s'apparentent alors à de véritables fonctionnaires vivant d'une prébende. Le statut social des musiciens du palais devait donc être convoité et il est finalement logique que ce soient eux qui aient laissé une trace dans les sources, car ils ont pu bénéficier d'une prérogative royale, c'est-à-dire d'un monument funéraire à leur nom. Les autres artistes devaient certainement mener une vie bien plus itinérante, se déplaçant de place en place pour offrir leur service. La grande majorité des musiciens de l'Ancien Empire reste donc anonyme, faute d'avoir laissé une trace dans la documentation archéologique.

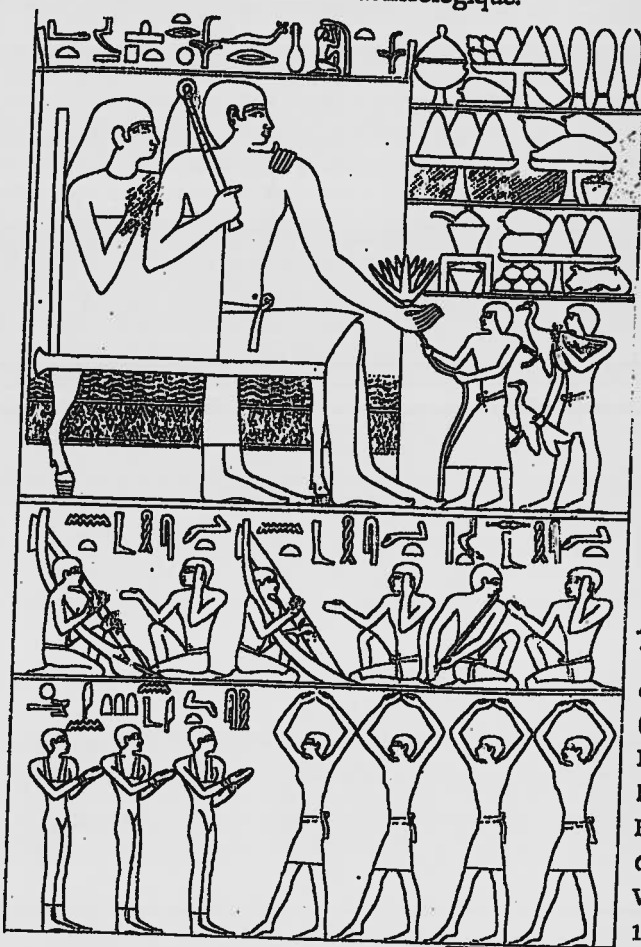


fig. 20
Tombe
de Nefer
(Giza,
IV^e dynastie,
Khéops).
H. Junker,
Giza VI,
Vienne,
1943, fig. 13.

1. Les réflexions présentées dans cet article sont issues d'une thèse de doctorat intitulée *Les musiciens de l'Égypte ancienne, leurs titres et leur métier des origines à la fin du Nouvel Empire*, préparée sous la direction du Professeur Jean-Claude Goyon et soutenue en juillet 2005 à l'Université Lumière - Lyon 2.
2. J.-Cl. GOYON et al., *La construction pharaonique du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine*, Paris, 2004, fig. 217, p. 198.
3. Ces trois harpistes, conservés au Chicago Oriental Institute Museum (n° 10640-10642), sont publiés par, J.H. BREASTED, *Egyptian Servant Statues*, BS 13, New York, 1948, p. 86-87, pl. 80b, 81a et 81b.
4. H. SOUROUZIAN, "La statue du musicien Ipi jouant de la flûte et autres monuments du règne de Snofrou à Dahchour", dans Chr. ZIEGLER (éd.), *L'art de l'Ancien Empire égyptien : Actes de colloque organisé au Musée du Louvre les 3 et 4 avril 1998*, Paris, 1999, p. 151-167.
5. P. POSENER-KRIEGER, *Les archives du temple funéraire de Neferirkarê-Kakaï (les papyrus d'Abousir)*, BdE 65, Le Caire, 1976.
6. H.G. FISCHER, "Rwty 'Drummer'", *GM* 189, 2002, p. 33-39.
7. Soulignons la nécessité de rester prudent quant à l'identification organologique exacte des instruments à vent, la présence ou non d'une anche ne pouvant pas être décelée sur les représentations.
8. Les différents aspects pris par la musique rythmique égyptienne ancienne obligent à marquer une distinction entre les mots "rythmiciens", "percussionnistes" et "tambourineurs" pourtant synonymes en français. Les premiers frappent la mesure dans leurs mains, les seconds utilisent des idiophones et les derniers des membranophones.
9. La proposition de H.G. FISCHER de traduire *rwty* par "drummer" est discutable. Pour l'article de cet auteur, voir note 6.
10. L'ensemble des chiffres de cet article sont donnés à titre indicatif, en fonction du corpus établi pour la thèse mentionnée en note 1.
11. Ce terme est inapproprié puisqu'il faudrait savoir plus précisément de quel type de tuyau percé joue l'instrumentiste.
12. La tombe de Nimaâtré a été publiée par S. HASSAN, *Excavations at Giza*, II, Le Caire, 1936, p. 202-225, pl. LXXVII-LXXXIII.
13. La tombe de Khoufouânkh a été publiée par G.A. REISNER, *A History of the Giza Necropolis I*, Cambridge, Mass., 1942, p. 503-508, pl. 65-67.
14. Les trois fausses-portes de Réour ont été publiées par S. HASSAN, *Excavations at Giza*, I, Oxford, 1932, p. 66-68, pl. XLIV 1.
15. Ce mot est bien connu pour désigner les maîtres des apprentis scribes, mais apparemment il s'agit d'un terme générique pour tous les instructeurs, quel que soit le domaine sur lequel porte leur enseignement (voir D. JONES, *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom*, BAR IS 866 (I-II), Oxford, 2000, n° 3233).
16. M. JØRGENSEN, *Catalogue Egypt I (3000-1550 B. C.)*. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1996, p. 71.
17. Tout comme les danseuses associées à ces scènes [Fig. 15].

ÉGYPTE AFRIQUE & ORIENT

MUSIQUE, DANSE, RÉJOUISSANCES...



page 3

LES MUSICIENS DE L'ANCIEN EMPIRE : SOURCES ET INTERPRÉTATIONS

par Sibylle Emerit



page 17

L'OFFRANDE DES SISTRES : MUSIQUE ET RITUEL DANS LES TEMPLES
PTOLÉMAÏQUES *par Dorothée Elwart*



page 27

LA DANSE EN ÉGYPTE ANCIENNE

par Céline Villarino



page 35

LA JOIE

par Cédric Gobeil



page 45

DE AEGYPTIACIS REBUS DOCTORUM VERECUNDIA OU "LET'S TALK ABOUT SEX !"
par Philippe Collombert & Youri Volokhine



page 57

LECTURES

*par Florence Albert, Sydney Aufrère, Adeline Bats, Thierry-Louis Bergerot,
Anne-Marie Berni, Sébastien Biston-Moulin, Stéphane Pasquali, Sabine Pizzarotti*



page 69

MULTIMEDIA

par Jean-Luc Bovot



page 74

MUSIQUE - DANSE - EXPOSITION

par Adeline Bats & Thierry-Louis Bergerot