

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Les scènes de musique dans les tombes privées de l'Égypte ancienne :
étude d'un mode de représentation**

Par
Karine Saint-Louis

Département d'histoire
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
En histoire

Août 2007

© Karine Saint-Louis, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Les scènes de musique dans les tombes privées de l'Égypte ancienne :
étude d'un mode de représentation**

Présenté par

Karine Saint-Louis

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Bonnechère
président-rapporteur

Jean Revez
directeur de recherche

Janick Auberge
membre du jury

21 FEV. 2008

Résumé

L'Égypte ancienne a laissé plusieurs exemples de chefs d'œuvres artistiques, parmi lesquels les scènes de musique dans les tombes privées. Celles de la nécropole thébaine sont sans doute les plus belles. Au-delà de leur intérêt artistique, ces scènes comportent plusieurs éléments reliés aux rituels religieux qui prenaient place dans la Vallée du Nil. Les scènes musicales jouxtent fréquemment des banquets ou des scènes d'offrande. Puisque ces scènes n'avaient jamais vraiment été étudiées de manière exhaustive, le présent travail analyse différents éléments les composant : le sexe des musiciens, les instruments utilisés, les types d'orchestres. Cette étude s'échelonne de l'Ancien au Nouvel Empire, l'emphase étant mis sur ce dernier. La période charnière est la période amarnienne, pendant laquelle plusieurs changements importants eurent lieu dans le système de représentation. Cette étude tente d'établir les liens entre la musique et la manière de vivre le culte des différentes divinités de l'ancienne Égypte et s'attarde aussi à certains aspects sociaux des représentations musicales.

Mots-clés : musique, instruments, tombes privées, dieux, fêtes.

Summary

Ancient Egypt left a great number of artistic masterpieces, including the musical scenes in the private tombs. Those of the theban necropolis are probably the most well-known. Beyond their artistic interest, these scenes include many elements linked to the religious rituals that took place in the Nile Valley. The musical scenes were frequently drawn next to banquet or offering scenes. Since the scenes including music and banquet or offering scenes were never studied in an exhaustive way, this dissertation analyzes some of their inner elements: the genre of the musicians, the instruments that were used in these occasions, the various types of orchestras. This study goes from the Old Kingdom to the New Kingdom, with an emphasis on the latter, and the pivotal period is the Amarna era, a period during which many changes occurred in the representations. This study wishes to establish the links between music and the way of living the cult of the gods of ancient Egypt and also give attention to some social aspects of the musical scenes.

Keywords: music, instruments, private tombs, gods, festivals.

Table des matières

Page de présentation.....	i
Page de présentation du jury.....	ii
Résumé et mots-clés.....	iii
Summary and keywords.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vii
<u>Introduction</u>	1
<u>1. Contextualisation de la recherche</u>	8
1.1. État de la recherche.....	8
1.1.1. Histoire générale de la musique.....	9
1.1.2. Instruments et scènes de musique retrouvés dans les tombes.....	14
1.1.3. Le rapport entre la musique et les divinités.....	19
1.1.4. Aspects culturels de l'utilisation de la musique.....	19
1.1.5. Ouvrages connexes.....	22
1.2. Problématique.....	24
1.3. Sources.....	28
1.4. Originalité de la recherche.....	30
<u>2. La musique dans les fêtes avant le Nouvel Empire amarnien</u>	32
2.1. Les groupes musicaux de l'Ancien et du Moyen Empire.....	32
2.1.1. Sexe, types d'ensembles et instruments.....	34
2.1.2. Fêtes associées à la musique.....	40
2.2. Les groupes musicaux du Nouvel Empire pré amarnien.....	42
2.2.1. Sexe, types d'ensembles et instruments.....	43
2.2.2. Fêtes associées à la musique.....	48
2.3. La musique et le rapport à la mort.....	50
2.3.1. La dichotomie public/privé.....	51
2.3.2. La musique et le rapport à la mort dans les scènes musicales.....	52
2.4. L'instrument comme «symbole» - lien avec la divinité.....	55
2.4.1. Le sistre.....	56
2.4.2. La harpe.....	58
2.5. Conclusion.....	60

<u>3. La musique dans les fêtes du Nouvel Empire, pendant les périodes amarnienne et ramesside</u>	61
3.1. Les musiciens d'Aton.....	61
3.1.1. Égyptiens et Asiatiques.....	64
3.1.2. Sexe, type d'ensemble et instruments.....	66
3.1.2.1. Les musiciennes d'origine égyptienne.....	67
3.1.2.2. Les musiciens d'origine égyptienne.....	68
3.1.2.3. Les musiciens d'origine asiatique.....	70
3.1.2.4. Les musiciennes d'origine asiatique.....	73
3.1.2.5. Les membres de la famille royale.....	75
3.2. L'«aveuglement» des musiciens, innovation ou adaptation?.....	76
3.2.1. Les musiciens aveugles sous Akhenaton.....	77
3.3. L'héritage amarnien dans la période ramesside.....	82
3.3.1. Les musiciens des XIX ^e et XX ^e dynastie et leurs instruments.....	83
3.3.2. Les fonctions rituelles des musiciens de la période ramesside.....	85
3.4. Conclusion.....	87
<u>Conclusion générale</u>	89
<u>Annexes</u>	viii
Annexe I : Fiches.....	ix
Liste de la provenance des sources.....	x
Fiches.....	xiv
Annexe II : Tableaux.....	cix
Liste des tableaux.....	cx
Tableaux.....	cxi
<u>Bibliographie</u>	cxviii

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Jean Revez pour ses conseils, son appui et son regard critique qui m'a permis de me dépasser au fil des deux ans de recherche qu'impliquait ce mémoire. Je voudrais aussi remercier le personnel de la bibliothèque égyptologique du Royal Ontario Museum pour son accueil et son soutien technique.

Je remercie aussi les membres du jury, monsieur Pierre Bonnechère et madame Janick Auberger, pour leurs commentaires pertinents.

La réalisation de ce mémoire n'aurait jamais été possible sans le support moral de ma famille. Maman, Papa, Maxime, Philippe et Valérie, vous ne savez pas à quel point nos rencontres, même si elles ont été moins nombreuses ces dernières années, m'ont donné force, courage, et détermination.

Je remercie aussi mes ami(e)s, Mélanie, Sophie, Geneviève, Véronique, Jean-François et les autres pour leur oreille attentive et leurs bons mots au moment de mes «crises existentielles de mémoire».

Et puis...Benoit, mon amour, chaque jour je me réveille en me disant à quel point j'ai hâte de devenir ta femme. Ta rencontre a été la plus déterminante de ma vie, et je sais maintenant où je serai dans dix ans... Dans tes bras! Je t'aime.

Introduction

La musique en Égypte ancienne. Voilà un vaste sujet de recherche, campé dans une période historique bien éloignée. Ce choix mérite des explications. D'abord, pourquoi l'Égypte ancienne? Parce que cette période spatio-temporelle, fascinante, doit encore être explorée et étudiée plus à fond pour la comprendre correctement. Parce que le terme «Égypte ancienne» englobe une période de trois mille ans d'histoire qui n'est pas uniforme et stable. Étant divisée en empires et en périodes intermédiaires, l'histoire de l'ancienne Égypte se conclut avec l'arrivée de conquérants, qu'ils proviennent du Moyen-Orient, de l'Afrique ou même de la future Europe. À partir de ces conquêtes, les croyances du peuple de l'Égypte ancienne survivent jusqu'à l'arrivée des invasions arabes. C'est une autre histoire d'Égypte qui commence au septième siècle de notre ère.

Ce travail se concentre sur l'Égypte des pharaons, que l'on dit mystérieuse et inaccessible, une rhétorique qui vieillit au fur et à mesure que de nouvelles découvertes se produisent. S'il est vrai que l'ancienne Égypte n'a pas livré tous ses secrets, près de deux siècles d'égyptologie ont tout de même permis de lever le voile sur plusieurs de ses mystères, à commencer par l'écriture hiéroglyphique, jusqu'à la découverte de temples morcelés installés à l'intérieur de pylônes.

Les découvertes archéologiques faites depuis la seconde moitié du XIX^e siècle en ont fait rêver plus d'un. La soif d'or et de gloire a nourri les ambitions de plusieurs chercheurs amateurs, qui s'empressaient de faire sortir d'Égypte le plus grand nombre de trésors possible, laissant ouvertes de nombreuses tombes qui ont depuis souffert de dégradation. Heureusement, la prise en main par le gouvernement

égyptien des reliques de son passé a mis un terme à ce trafic à grande échelle. C'est sans remords qu'il est désormais possible de s'intéresser au passé de ce pays.

L'Égypte ancienne se divise en trois principales périodes nommées «empire» : l'Ancien, le Moyen et le Nouvel Empire. La présente étude se concentre sur le Nouvel Empire, la seule période à vraiment mériter ce titre d'empire grâce aux nombreuses conquêtes menées par les pharaons de ce temps. Le Nouvel Empire peut lui-même être divisé en trois parties : la période pré amarnienne (début de la XVIII^e dynastie), la période amarnienne (fin de la XVIII^e dynastie) et la période ramesside (XIX^e et XX^e dynasties). Cette division est due aux changements dramatiques qui seront provoqués par le pharaon Amenhotep IV (qui se renomméra Akhenaton) après la mort de son père. Amenhotep IV/Akhenaton va entreprendre une vaste réforme religieuse qui l'a incité à déménager la capitale loin de Thèbes et du temple de Karnak, à s'imposer dans les représentations des tombes privées et, bien évidemment, à instaurer le culte du disque solaire, Aton, comme seule divinité régnant sur l'Égypte. Ce radicalisme mourut avec le pharaon, et ses successeurs retournèrent dans les villes traditionnelles et aux cultes anciens. Mais les représentations dans les tombes privées ne retrouvèrent pas le faste du début de la XVIII^e dynastie.

C'est ici qu'entre en jeu le thème principal de cette étude : les scènes musicales dans les tombes privées du Nouvel Empire. L'art, qui est influencé par la politique et les croyances religieuses en découlant et qui s'exprime sur les parois intérieures des tombeaux, est modifié plusieurs fois au Nouvel Empire. Sur ces parois, il est fréquent de voir des scènes de musique. Celles de la XVIII^e dynastie

sont parmi les plus belles illustrées par les Égyptiens. Il apparaissait dès lors intéressant de voir de quelle manière ces scènes allaient évoluer au fil des événements politiques et religieux qui ont marqué le Nouvel Empire, et de voir comment les propriétaires continuaient de représenter des scènes de musique.

Il fut décidé de concentrer l'étude dans la nécropole thébaine, la plus vaste nécropole mise au jour jusqu'à maintenant en Égypte. Cette nécropole est située en Haute-Égypte, sur la rive ouest du Nil. Les tombeaux ont été creusés dans les monts qui surplombent le fleuve. La nécropole est divisée par les noms de Thèbes-Est et Thèbes-Ouest. À Thèbes-Est est situé le cimetière Dra Abu el-Naga. C'est cependant à Thèbes-Ouest que le plus grand nombre de tombeaux ont été retrouvés. Y sont situés les cimetières de Sheik Abd-el-Qurna, Assassif, Khôkha et Deir el-Medineh, par exemple. Les tombeaux royaux de la Vallée des Rois et de la Vallée des Reines, voisines de la nécropole thébaine, ont été exclus de ce travail. Seules les représentations issues des tombes privées s'y retrouvent; le roi peut cependant y figurer, pendant la période amarnienne par exemple. Il semblait important de ne travailler qu'avec les tombeaux dont les propriétaires étaient issus de strates «inférieures» de la société. Cette infériorité demeure bien relative, puisque les propriétaires des tombes décorées de la nécropole thébaine sont souvent des fonctionnaires du pharaon, de hauts gradés dans l'administration et dans l'armée, voire des membres du clergé. Il semblait tout de même intéressant d'étudier une partie des représentations peintes dans ces tombeaux, qui sont le reflet direct de l'idéologie transmise par le pharaon.

Afin de cerner correctement les aléas des représentations musicales, les scènes musicales des périodes précédentes, l'Ancien et le Moyen Empire, sont prises en compte. Ces retours permettent de constater que les bases des représentations musicales ont été jetées dès l'Ancien Empire; comme le démontre ce travail, ces bases n'étaient toutefois pas immuables.

De plus, l'influence de pays étrangers et des régions voisines de l'Égypte est perceptible. L'idée d'inclure la région mésopotamienne dans ce travail a par contre été rejetée : la somme de travail qu'aurait demandée cette ouverture n'aurait pas permis d'en apprécier les divers aspects puisque l'Égypte elle-même occupait déjà presque tout l'espace disponible dans le texte et les sources. Cela dit, il n'est pas exclu de faire des références à l'art du Proche-Orient lorsque cela s'avère nécessaire à la compréhension du propos.

La question de l'opposition profane – religieux n'a pas donné de résultats concluants. Une tentative de distinction entre les scènes musicales sacrées ou profanes, effectuée au cours de la période pré rédactionnelle, n'a abouti qu'à des conclusions inutilisables dans le cadre de ce mémoire. Il est apparu à l'auteur que distinguer le religieux du profane dans les scènes musicales était téméraire, puisque l'objectif même des scènes en lieu funéraire était de perpétuer la «vie» du défunt dans l'au-delà. La dichotomie sacré – profane fut donc abandonnée, et ne fait pas partie des critères d'analyse des scènes musicales.

Ce travail était-il nécessaire? C'est la question que tout auteur peut se poser lorsque la recherche s'avère ardue, ou que la lecture de textes fait croire que tout a déjà été dit sur le sujet choisi. Ces moments de découragement ne doivent pas

empêcher l'auteur de mener son travail à terme. Il y a de l'originalité dans toute étude, et celle-ci n'y fait pas exception. Si de nombreuses histoires de la musique ont déjà été écrites, le nombre de sources réunies ici, ainsi que les questions essentielles qui ont mené à la rédaction de ce mémoire, font déjà en sorte que ce travail est différent.

Le premier chapitre analyse l'état de la recherche, explique la problématique, présente les types de sources et une dernière section décrit l'originalité de la recherche. Les sources sont essentielles pour ce type de travail. C'est pourquoi une centaine d'illustrations tirées de tombes privées ainsi que des photos d'instruments composent l'annexe I. Sans ces illustrations, l'argumentation de ce travail n'aurait été supportée que par l'écrit. Les fiches de l'annexe I permettent ainsi les comparaisons, mais surtout la démonstration du propos élaboré dans les chapitres suivants. De plus, une seconde annexe comprend des tableaux comparatifs dont le contenu est expliqué dans la section 1.3.

La problématique de ce travail est concentrée sur les aspects sociaux et religieux qui favorisent les représentations musicales. Puisque l'histoire égyptienne n'est pas linéaire, les scènes de musique – comme par ailleurs tout type de représentation funéraire – sont influencées par divers courants sociaux, artistiques et religieux, au fil du temps qui passe.

Ainsi, le second chapitre est consacré à la musique dans les fêtes au cours des périodes précédant le règne d'Akhenaton. Par fêtes, nous désignons les scènes de banquet et d'offrandes accompagnées de musique, qui peuvent (parfois) être associées à une fête du calendrier; cependant, ces fêtes sont le plus souvent en

l'honneur du défunt. Un retour sur l'Ancien Empire et le Moyen Empire s'avère nécessaire pour comprendre les fondements de ce que les Égyptiens illustreront par la suite dans leurs scènes de musique. Le Nouvel Empire pré amarnien est analysé en détail. Des liens entre la musique et des divinités, particulièrement Hathor, font partie des éléments analysés : il sera démontré que la composition des orchestres lors des banquets n'était pas laissée au hasard.

Le troisième chapitre est réservé à la période amarnienne et ses suites. Des explications pouvant éclaircir les changements subis par les arts de cette période sont avancées. Puisque le Nouvel Empire pré amarnien est analysé scrupuleusement, il en va de même pour la période amarnienne, qui devient ainsi la pierre angulaire de cette recherche. Les scènes de musique retrouvées dans les temples sont plus complexes, car on y retrouve une plus grande diversité d'instruments et une variété inégalée dans les types d'orchestres. Après le règne d'Akhenaton, le lustre des débuts de la XVIII^e dynastie ne sera pas nécessairement retrouvé, et de nouvelles habitudes musicales sont instaurées au cours des XIX^e et XX^e dynasties. Le pharaon Akhenaton a ainsi transformé non seulement les représentations en cadre funéraire, mais sans aucun doute l'usage même des instrumentistes. Les rois qui le suivirent, en revenant aux cultes anciens revinrent à des scènes musicales d'une extrême simplicité : peu de musiciens, peu de diversité dans les instruments.

Ce plan de travail a été choisi pour la simple raison que l'approche chronologique permet de retracer les origines historiques de l'utilisation de la musique en Égypte en répertoriant des scènes de l'Ancien Empire ainsi que du

Moyen Empire. Ignorer les représentations musicales antérieures à celles du Nouvel Empire aurait été une erreur méthodologique : il sera démontré dans le corps du travail que les scènes des différentes périodes sont loin d'être uniformes. Cette approche est tout simplement logique : regarder vers l'arrière pour expliquer une période précise fait partie du métier de tout historien.

L'approche chronologique permet de comparer aisément les diverses caractéristiques des scènes musicales – dans ce travail, ces comparaisons se trouvent dans les sous-sections «Sexe, type d'ensemble et instruments». Cela permet aussi de suivre de manière linéaire l'évolution des représentations et celle des mentalités.

Chapitre 1. Contextualisation de la recherche

La musique était utilisée à diverses fins dans l'ancienne Égypte. D'abord, elle était appréciée lors des événements quotidiens¹. De plus, les Égyptiens accompagnaient de musique leurs rituels religieux. Ainsi, pour rendre hommage au dieu, que ce soit lors de la célébration quotidienne ou d'une fête annuelle, les rites étaient en règle générale accompagnés par de la musique. D'où l'intérêt de se poser certaines questions au sujet de l'utilisation de la musique et de l'importance qu'on lui donnait. Ces questions vont au-delà de la simple description des instruments; il s'agit de s'interroger sur le où, le quand, le pourquoi de cette utilisation.

Ce chapitre est par conséquent divisé en quatre parties : d'abord, l'état de la recherche examine les grandes lignes des ouvrages portant sur la musique en Égypte. Suite à ces observations, la problématique est explicitée et il y a présentation générale des sources utilisées. L'originalité de la recherche est évaluée dans la dernière section de ce chapitre.

1.1. État de la recherche

Afin d'effectuer l'état de la recherche, la bibliographie est divisée en cinq sous thèmes² dans lesquels ont été regroupés les principaux ouvrages utiles à la rédaction de ce travail. Avant d'évaluer les titres et leurs auteurs en rapport avec

¹ Le travail agricole, par exemple, était généralement accompagné de musique, soit une percussion ou une flûte, voire les deux ensemble.

² Ces sous thèmes sont, dans l'ordre, l'histoire générale de la musique, les instruments et scènes de musique retrouvés dans les tombes, le rapport entre la musique et les divinités, les aspects culturels de l'utilisation de la musique et les ouvrages connexes.

chaque catégorie, les raisons qui ont mené à la détermination de tels regroupements ainsi que les idées générales qui s'en dégagent doivent toutefois être expliquées.

Dans presque tous les thèmes déterminés, les textes fondateurs sont ceux de Hans Hickmann, égyptologue et musicologue qui s'est énormément intéressé à l'évolution de la musique. Il a autant travaillé à écrire une histoire générale de la musique qu'à chercher une notation musicale ou à relier les instruments de musique avec les dieux et déesses. Pour cette raison, ses écrits seront cités et analysés en premier lieu dans pratiquement tous les sous thèmes élaborés ici. Plusieurs des auteurs cités dans la bibliographie sont des descendants directs de Hans Hickmann, puisqu'ils s'appuient beaucoup sur lui pour jeter les bases de leurs propres hypothèses. Il semble qu'aucun auteur n'ait totalement désavoué les affirmations de ce pionnier. Lorsqu'il y a des oppositions, elles s'avèrent souvent être des questions d'opinion quant à l'observation des instruments de musique. Évidemment, des études sur des sujets plus spécifiques reliés à la musique et aux musiciens existent aussi : les musiciens dits aveugles, la musique en tant qu'offrande aux divinités, ses liens avec les lieux de culte, et combien d'autres; même s'il a été prolifique, Hickmann ne s'est pas intéressé à tous les détails entourant les scènes de musique. Les textes sont présentés par ordre chronologique de publication, ceux de Hickmann ouvrant presque toujours la discussion.

1.1.1. Histoire générale de la musique

En premier lieu, il est important de regrouper les histoires générales de la musique en ancienne Égypte. Dans cette catégorie se retrouvent donc les textes qui

tentent d'établir le fil conducteur de l'histoire de la musique ou de la vie musicale de cette époque. Les auteurs choisissent généralement d'interpréter l'histoire de la musique sous la forme de l'histoire des instruments de musique. Les conclusions sont presque toujours les mêmes : il semble bien y avoir consensus autour du développement de la musique, voire même sur l'origine étrangère ou autochtone des instruments. Quant aux aspects sociaux et religieux, tous semblent s'entendre pour confirmer que la musique avait une place importante autant dans la vie quotidienne que dans les cérémonies religieuses.

Hans Hickmann, par son traitement de l'histoire de la musique égyptienne, a établi une véritable tradition historiographique. Dans son «Abrégé de l'histoire de la musique en Égypte³», l'auteur récapitule l'histoire musicale de l'Égypte, de l'Ancien Empire jusqu'au XX^e siècle, en fonction de ses champs d'intérêts premiers, soit l'évolution et les diverses catégories d'instruments⁴, l'apparition et les fonctions du chironome – chanteur et le problème de la notation musicale. Il tient aussi à ses idées quant aux influences étrangères sur une grande partie de la musique égyptienne ancienne. Il faut préciser en tête que ce texte de 1950 est encore abondamment utilisé par les égyptologues et autres spécialistes qui traitent de musique. Hickmann a fait des découvertes importantes au niveau des thèmes précédemment cités, et ses hypothèses ont fait école. Le reproche que l'on pourrait faire aux multiples ouvrages que cet auteur a publiés à partir de 1955, c'est de

³ Hans Hickmann, «Abrégé de l'histoire de la musique en Égypte», *Revue de Musicologie*, Paris, 32^e année, Nouvelle série : 93-94, juillet 1950, p. 8-26.

⁴ Ces catégories sont les suivantes: les idiophones (ou percussions, comme des claquoirs); les membranophones (aussi des percussions, mais de type différent, des tambourines par exemple); les aérophones (ou instruments à vent, comme les flûtes et clarinettes) et les cordes (luths, harpes et autres).

reprendre toujours les mêmes thèses, les mêmes idées, sans les faire avancer considérablement d'un écrit à l'autre.

L'affirmation précédente est particulièrement applicable au livre de Hickmann publié en 1956 : *Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*⁵. Il s'agit d'une collection de textes écrits par Hickmann et portant sur divers sujets. Le premier chapitre s'attarde, encore une fois, à ces fameuses catégories d'instruments. Certains aspects de ce texte sont intéressants, comme les tableaux rédigés par Hickmann, dans lesquels les termes égyptiens concernant la musique sont réunis, expliqués et traduits. Dans le second chapitre, Hickmann retourne au problème de la notation musicale, montrant les chironomes – chanteurs comme les guides du rythme et de la mélodie. Somme toute, cet ouvrage n'apporte rien de nouveau lorsque l'on connaît les travaux de Hickmann.

Le texte de Marcelle Duchesne-Guillemin, «Music in Ancient Mesopotamia and Egypt⁶» est une description courte mais précise des différentes catégories d'instruments, suivie d'une comparaison succincte entre les instruments mésopotamiens et égyptiens entrant dans les catégories d'instruments correspondantes; l'auteur élabore aussi sur leurs lieux d'origine. Ce texte s'inscrit dans l'approche classique de l'histoire de la musique égyptienne qui passe par la description de ses instruments⁷.

⁵ Hans Hickmann, *Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, Kehl, Librairie Heitz, 1956, 165 pages.

⁶ Marcelle Duchesne-Guillemin, «Music in Ancient Mesopotamia and Egypt», *World Archaeology*, 12, 1980-81, p. 287-297.

⁷ L'auteur y fait une comparaison entre les instruments utilisés en Égypte et en Mésopotamie.

Giorgio Careddu a aussi écrit sur l'histoire de la musique égyptienne. Cet auteur s'inscrit dans la ligne de pensée directement inspirée par Hans Hickmann. Dans «L'art musical dans l'Égypte ancienne⁸», Careddu dresse le portrait de plusieurs aspects techniques de la musique de cette époque. Sur la notation musicale, il croit, comme Hickmann, qu'une graphie musicale indiquant le rythme et la mélodie devait exister. Il compare plusieurs exemples de différentes régions et époques et y constate des similarités. Au sujet de la chironomie, il fait les mêmes remarques que celles de Hickmann⁹. Sur un tout autre sujet, l'harmonie musicale, il conclut que les Égyptiens la connaissaient puisque les musiciens représentés jouant en groupe de mêmes instruments (un trio de harpistes par exemple) ne pincent pas les mêmes cordes en même temps. Pour ce qui est du sexe des musiciens, il remarque la prépondérance quasi-totale des hommes à l'Ancien Empire, et de la place de plus en plus importante prise par les femmes dès le Moyen Empire, mais surtout au Nouvel Empire. Finalement, il reprend les remarques de Hickmann au sujet de la survivance de la musique ancienne dans la culture des chrétiens coptes d'Égypte. Dans ce texte, donc, Careddu n'innove pas véritablement puisqu'il puise directement dans les idées de Hickmann.

Les travaux de Lise Manniche, s'ils sont parfois inspirés par les thèses de Hickmann, font preuve d'une intéressante originalité. Son livre *Music and Musicians in Ancient Egypt*¹⁰ est un ouvrage dont le fil conducteur est fait des

⁸ Giorgio Careddu, «L'art musical dans l'Égypte ancienne», *Chronique d'Égypte*, 66, 134, 1991, p. 39-59.

⁹ En ce sens que le chironome était le chef d'orchestre de l'époque, et qu'il chantait aussi pour accompagner la musique qui était jouée devant lui.

¹⁰ Lise Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London, British Museum Press, 1991, 142 pages.

diverses formes que peut prendre la musique. Un des sujets favoris de Manniche, ce sont les musiciens de la cour d'Akhenaton. Elle constate plusieurs faits surprenants. Par exemple, les musiciennes d'origine asiatique ne jouent jamais en public à moins de n'être déguisées en égyptiennes. Elle souligne aussi l'existence de musiciens aux yeux bandés. Il est connu que certains harpistes de la XVIII^e dynastie étaient aveugles; des preuves iconographiques existent. La période d'Akhenaton n'y fait pas exception : on y a aussi connu un certain nombre de musiciens aveugles, et d'autres aux yeux bandés lors de l'exécution de la musique. Ce ne sont que les musiciens mâles qui sont visés par la cécité; les femmes musiciennes échappent au bandeau, car elles auraient eu le privilège de voir Aton, contrairement aux hommes, qu'ils soient musiciens ou pas¹¹.

Dans son ouvrage *La musica en la era de las piramides*¹², Rafael Arroyo Perez s'est concentré sur la période de l'Ancien Empire pour établir son analyse. Très intéressant, cet ouvrage est consacré à la musique en Égypte, de la période thinite jusqu'à la VI^e dynastie. Arroyo voit dans les IV^e et V^e dynasties l'élan de la pensée égyptienne, et la musique devient à cette période un élément important pour accéder à la connaissance spirituelle. Il constate que la musique suit, dès ce moment, le canon imposé selon lequel tout dérive du concept de l'univers. Quant à la notation musicale, l'auteur suppose qu'il existait un système de notation musicale figurative¹³. Il constate que la musique était essentiellement de mise lors de rituels funéraires ou religieux. Cette musique était d'ailleurs régie par des conventions

¹¹ Pour plus de détails sur ce sujet, voir la section 3.2.

¹² Rafael Arroyo Perez, *La musica en la era de las piramides*, Editorial Centro de Estudios Egipcios, 2001, 511 pages.

¹³ Idée inspirée par les travaux de Hickmann, mais poussée plus loin par l'auteur.

strictes, ce qui n'était pas le cas de la musique dite populaire, jouée lors des fêtes profanes et dans les champs pour encourager le travail des paysans. Dans la musique religieuse, aucune erreur n'était permise, car, selon l'auteur, la musique aurait été le véhicule du *ka*. Il souligne aussi que les processions, lors des fêtes rituelles, étaient sans aucun doute accompagnées de musique, sans aller plus loin dans la quête d'information sur le sujet. L'approche de Arroyo est originale, puisqu'il ne s'est pas attardé longuement sur l'histoire des instruments; il fait véritablement l'analyse de la manière dont la musique était utilisée par les Égyptiens.

Il existe de nombreux autres textes évoquant l'histoire générale de la musique en Égypte ancienne. Ceux qui apparaissent les plus pertinents ont été présentés, mais d'autres sont aussi disponibles¹⁴. Comme nous l'avons constaté, une manière d'écrire l'histoire générale de la musique a été établie par Hickmann, et largement suivie par les auteurs des générations suivantes. L'influence de Hickmann sera aussi visible ailleurs. Il est possible de se distancier de l'ascendant de cet auteur, mais peu de chercheurs actuels semblent avoir osé le faire jusqu'à maintenant.

1.1.2. Instruments et scènes de musiques retrouvés dans les tombes

Cette catégorie regroupe les ouvrages étudiant des instruments d'époque qui ont été retrouvés lors de fouilles archéologiques, et qui en font la description

¹⁴ Par exemple, Henry George Farmer, «The Music of Ancient Egypt» dans Egon Wellese, éd. *Ancient and Oriental Music*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1957, p.255-282 et Alfred Sendrey, *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*, Rutherford, Farley Dickinson University Press, 1974, 489 pages.

détaillée. Cette catégorie englobe aussi les études de scènes musicales sur les parois et qui sont peintes ou gravées dans les tombes privées. Ce sont des études qui s'attardent, pour ce qui est des représentations, à des cas très précis.

L'ouvrage incontournable pour repérer les scènes musicales, ou tout autre type de scène, dans les tombes privées est la *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. I. The Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs* de Bertha Porter et Rosalind Moss¹⁵. Ce recueil a permis de trouver toutes les scènes de musique existantes dans la nécropole thébaine¹⁶ et appuie le montage du corpus de sources¹⁷. D'autres travaux, tels ceux de Norman de Garis Davies, reproduisant et décrivant avec moult détails des tombes privées, sont aussi d'un grand secours. Celui-ci a participé activement, entre autres projets, à la description des tombeaux d'el-Amarna¹⁸.

Les ouvrages de Hickmann, *45 siècles de musique à travers la sculpture, la peinture et l'instrument* ainsi que *Ägypten* sont eux aussi des outils précieux pour l'élaboration du corpus de sources. Examinons d'abord *45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne à travers la sculpture, la peinture, l'instrument*¹⁹. Cet ouvrage est dense, non pas au niveau du texte mais bien au niveau des planches. Le texte suivi ne comporte qu'une dizaine de pages dans ce livre, l'immense majorité des pages étant en fait des planches sur lesquelles il est possible de voir, pas toujours très clairement malheureusement, des scènes de musique. Pour chaque planche, une

¹⁵ Bertha Porter et Rosalind Moss. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings. I. The Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs*. Oxford, Griffith Institute, 1974, 493 pages.

¹⁶ Du moins, au moment où les auteurs ont recueilli les données.

¹⁷ Voir en Annexe II, p. cxi à cxv, le tableau des sources trouvées chez Porter et Moss.

¹⁸ Pour le détail des livres de Davies utilisés dans le cadre de ce travail, voir la bibliographie.

¹⁹ Hans Hickmann, *45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne à travers la sculpture, la peinture, l'instrument*, Paris, Richard-Masse, 1956, 18 pages et 112 planches.

explication succincte, essentiellement descriptive, est donnée à la fin de l'ouvrage. Les planches sont constituées soit de photographies des dites représentations, soit de reproductions à main levée.

Hickmann a publié un autre ouvrage dans le même genre que le précédent, et qui s'intitule *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern*²⁰. Les planches montrent des photographies de parois de tombes et de temples où des scènes musicales sont peintes ou gravées. Ce livre a l'avantage d'être doté de photographies en couleurs, ce qui aide grandement à analyser les scènes. Cette fois, chaque image est accompagnée d'une page de texte. L'analyse de Hickmann s'inscrit dans la tradition qu'il a lui-même instaurée : elle est en conséquence essentiellement descriptive, et peut aussi s'attarder à des détails ne concernant pas la musique à prime abord.

Lise Manniche a aussi publié des études de scènes musicales. Dans «Les scènes de musique sur les *talatat* du IX^e pylône de Karnak²¹», Lise Manniche résume les observations faites sur le terrain lors de l'extirpation des *talatat* du neuvième pylône de Karnak. Sur ces *talatat* sont représentées des scènes de musique remontant à la période amarnienne. Le texte est descriptif et est accompagné d'images des quinze *talatat* étudiés par l'auteur²². Manniche a aussi publié, dans le même ordre d'idées, le livre *Ancient Egyptian Musical*

²⁰ Hans Hickmann, *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961, 187 pages.

²¹ Lise Manniche, «Les scènes de musique sur les *talatat* du IX^e pylône de Karnak», *Kémi*, 21, 1971, p. 144-164.

²² C'est d'ailleurs sur l'un de ces *talatat* que l'on recense la première représentation de la lyre géante en Égypte, apparue au moment du règne d'Akhenaton et probablement d'origine asiatique. Par ailleurs, notons que Manniche est l'une des premières à travailler sur les musiciens de la période amarnienne et à relever les singularités dans leurs représentations, exposant par la bande des différences significatives d'avec les périodes précédentes de l'histoire égyptienne.

*Instruments*²³, qui est un recueil dans lesquels se côtoient les instruments de musique des quatre catégories identifiées précédemment.

Le livre de Christiane Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens, Musée du Louvre*²⁴, est un répertoire photographique des instruments du Musée du Louvre. L'auteur identifie les instruments et leur provenance lorsque l'information est disponible. Dans les deux derniers cas, il ne s'agit pas d'ouvrages analytiques et critiques mais de répertoires iconographiques des instruments qui ont été retrouvés lors de fouilles archéologiques à divers endroits en Égypte. La provenance exacte de plusieurs des instruments retrouvés au XIX^e siècle ne peut malheureusement pas être établie puisque les informations sur ce sujet ont été égarées depuis. Les instruments, comme d'ailleurs un grand nombre d'objets d'origine égyptienne réunis dans les collections privées ou muséales, ont souvent été dérobés par des pilleurs qui les revendaient dans les marchés du Caire et de Louxor.

L'ouvrage de Robert Anderson, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum. Vol.3: Musical Instruments*²⁵, est un répertoire des instruments de musique conservés dans ce musée. Il comprend des photos des instruments des quatre catégories préétablies et des commentaires sur leur origine et la manière dont ils étaient utilisés pour produire des sons.

²³ Lise Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1975, 111 pages.

²⁴ Christiane Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens, Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979, 133 pages.*

²⁵ Robert Anderson, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum*, London, British Museum Press, 1987 [1968], 7 volumes.

Lyn Green est spécialisée en histoire de la musique égyptienne, et ses études sont intimement liées à la période amarnienne, comme en témoignent les titres de ses articles : «Asiatic Musicians at the Court of Akhenaten²⁶», «Influences on Music and Religion in the Amarna Period²⁷» et «The Origins of the Giant Lyre and Asiatic Influences on the Cult of the Aten²⁸». Les idées de Green rejoignent parfois celles de Lise Manniche. L'article le plus intéressant de Lyn Green est le dernier cité. Elle s'attarde à l'utilisation, par les musiciens de la cour d'Akhenaton, de la lyre géante. Celle-ci était si grande qu'il fallait deux musiciens pour en jouer. Cette lyre était inconnue en Égypte avant le règne d'Akhenaton, et semble avoir disparu après sa mort. Autre trait particulier, les musiciens jouant de cette lyre sont des musiciens d'origine asiatique, selon l'évidence montrée par la découverte des *talatats* des temples d'Akhetaton (Tell el-Amarna). Elle rejoint Lise Manniche au sujet de la cécité symbolique de certains musiciens qui ne sont pas véritablement aveugles mais ont bien les yeux bandés. En outre, Lyn Green suggère que les musiciens avaient les yeux bandés parce qu'ils faisaient directement face à la divinité lorsqu'ils jouaient de la lyre géante; puisqu'ils n'auraient pas pu regarder Aton directement, ils auraient porté un bandeau sur leurs yeux. Son étude est intéressante et bien structurée, même si plusieurs de ses affirmations ont été faites précédemment par Lise Manniche.

²⁶ Lyn Green, «Asiatic Musicians at the Court of Akhenaten» dans *Proceedings of the Thirty-third Annual International Congress of Asiatic and North African Scholars*, 1991.

²⁷ Lyn Green, «Influences on Music and Religion in the Amarna Period», *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 21, 1991.

²⁸ Lyn Green, «The Origins of the Giant Lyre and Asiatic Influences on the Cult of the Aten», *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 23, 1993, p. 56-62.

1.1.3. Le rapport entre la musique et les divinités

Les textes qui évoquent les relations entre les différentes divinités et l'art musical sont réunis dans cette section. C'est un sujet sur lequel Hickmann a peu écrit, hormis son texte de 1954²⁹. Le texte de Hartwig Altenmüller³⁰, portant sur Ihy, fils d'Hathor, est peu concluant, n'évoquant pas son rôle en tant que dieu musicien.

Plusieurs divinités ont été associées à la musique lors de différentes périodes et de différentes manières, que ce soit Hathor, Isis, Osiris, Thot ou Meret. Ce qui devrait désormais être fait, c'est l'examen de la manière dont on leur rendait hommage par le biais de la musique.

1.1.4. Aspects culturels de l'utilisation de la musique

La musique a parfois été associée à des situations particulières, que l'on ne retrouve pas en règle générale, dans les écrits portant sur l'histoire de la musique égyptienne. Les textes qui s'y retrouvent font référence à des aspects culturels dans l'utilisation de la musique.

Le très court texte de Jean Sainte-Fare Garnot, «L'offrande musicale dans l'ancienne Égypte³¹», est une démonstration que la musique était, aux yeux des musiciens, la plus belle offrande qu'ils pouvaient faire aux dieux. Cette

²⁹ Hans Hickmann, «Dieux et déesses de la musique», *Cahiers d'histoire Égyptienne*, Le Caire, Série VI, Fasc.1, mars 1954, p. 31-59. Il s'agit d'une dissertation rapide qui ne contient malheureusement pas d'informations utiles à ce travail.

³⁰ Hartwig Altenmüller, «Ihy beim Durchtrieb durch die Furt. Bernerkungen zu Gestalt und Funktion eines Gottes» dans Erhart Graefe et Ursula Verhoeven, eds, *Religion und Philosophie im alten Agypten. Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag am 24. Juli 1991*. Leuven, Departement Oriëntalistiek, 1991, p. 17-27.

³¹ Jean Sainte Fare Garnot, «L'offrande musicale dans l'ancienne Égypte» dans *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, tome 1, Paris, Richard Masse Éditeur 1955, p. 89-92. (Coll. «Bibliothèque d'Études musicales»).

démonstration est illustrée à l'aide de deux exemples d'offrandes musicales posthumes.

La cécité de certains harpistes est analysée depuis un certain temps par Lise Manniche, entre autres dans son texte «Symbolic Blindness³²». Dans ce texte, Manniche continue son investigation au sujet de la cécité de certains musiciens mâles, en particulier lors de la période amarnienne. Elle s'interroge sur leur degré de cécité. Les musiciens étaient-ils aveugles ou aveuglés, était-ce une représentation symbolique ou une réalité que cet aveuglement? Elle postule que des musiciens que l'on croit aveugles ont peut-être simplement été victimes du temps. C'est-à-dire que sur les parois peintes, les pupilles auraient pu s'effacer, laissant un œil vide, sans pour autant que l'intention première ait été de montrer des musiciens aveugles. Cependant, des raisons culturelles et cultuelles peuvent aussi expliquer cette cécité³³.

Des interrogations sur l'utilisation des musiciennes dans le harem royal sont aussi fréquemment posées. Dans «The Term *hnr* : 'Harem' or 'Musical Performers'?»³⁴, Del Nord s'interroge sur la véritable signification du terme *hnr*, qui est littéralement traduit par «harem» selon Faulkner, et qui est souvent associé à des scènes musicales. En effet, les musiciennes ont été associées au harem du roi, d'où la confusion possible entre les termes. Nord cite des exemples de l'Ancien Empire et de la Première Période Intermédiaire dans lesquels des femmes nues, ou partiellement dénudées, auxquelles se joignent des musiciennes,

³² Lise Manniche, «Symbolic Blindness», *Chronique d'Égypte*, 53, 105, 1978, p. 13-21.

³³ Voir la section 3.2.

³⁴ Del Nord, «The Term *hnr* : 'Harem' or 'Musical Performers'?» dans William K. Simpson, dir. *Studies in Ancient Egypt, the Aegen and the Sudan: Essays in Honor of Dows Dunham*, Boston, Museum of Fine Arts, 1981, p. 29-38.

sont en train de danser; ceci sous-entendant qu'elles feraient toutes partie du harem. Il ne voit néanmoins aucune évidence à caractère sexuel dans ces danses, et finit par conclure que le terme «harem» ne s'applique pas à la situation des musiciennes et des danseuses, du moins pas lors de l'Ancien et du Moyen Empire³⁵.

Les interdits musicaux n'apparaissent pas dans les textes portant sur l'histoire générale de la musique. C'est le sujet de la thèse de doctorat (non publiée) de Sibylle Émerit, qui a aussi produit un article sur le sujet, intitulé «À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne³⁶». Dans son article, elle fait la démonstration qu'il est possible de traiter des aspects de l'histoire de la musique autrement que par l'approche classique de l'utilisation des instruments. Elle s'intéresse dans ce cas-ci à trois interdits musicaux dont les traces sont plutôt tardives (époques grecque et romaine), et tente de retrouver la source de ces interdits, soit en remontant le temps jusqu'au Moyen Empire, soit en cherchant la source de ces interdits dans la culture grecque ou romaine. Elle note que les instruments frappés d'interdits sont les percussions, la trompette (particulièrement pour le culte d'Osiris) et la harpe; or nous savons que la harpe était plutôt prisée par les Égyptiens. Émerit explique que chez les Grecs, des interdits musicaux reliés à la harpe existaient, et qu'il est possible qu'il s'agisse de transposition culturelle. Son approche est rigoureuse et rafraîchissante, ses démonstrations sont claires et

³⁵ Le sujet du harem est lié avec l'histoire des femmes d'Égypte; on se référera entre autres aux ouvrages de Joyce Tyldesley, *Les Femmes dans l'ancienne Égypte. Les filles d'Isis* (Paris, Éditions du Rocher, 1998 [1994]. 265 pages) et aussi de Christiane Desroches Noblecourt, *La femme au temps des pharaons*, (Paris, Stock/Pernoud, 2000 [1996], 255 pages), pour en savoir plus sur ce sujet, qui sera développé dans plusieurs sections du mémoire.

³⁶ Sibylle Emerit, «À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne», *BIFAO*, 102, 2002, p. 189-210.

synthétiques, bien que plusieurs des exemples réunis dans son texte soient issus de périodes postérieures à celles délimitées dans ce travail.

1.1.5. Ouvrages connexes

Cette section comporte les ouvrages qui, s'ils ne portent pas directement sur l'histoire de la musique, aident à comprendre les aspects connexes aux scènes de musique.

Le livre de Serge Sauneron donne un bref aperçu de la façon dont les anciens Égyptiens pouvaient utiliser la musique lors de célébrations religieuses. En effet, son texte sur *Les prêtres de l'ancienne Égypte*³⁷ est un ouvrage général sur cette catégorie sociale. Aux quelques endroits où la musique est mentionnée, Sauneron spécifie que les musiciens des temples accompagnaient les prêtres lors des célébrations rituelles quotidiennes. L'auteur mentionne que c'est par la musique que les femmes feront leur entrée au temple, en tant que prêtresses - musiciennes de déesses (et parfois de dieux).

Le texte de Beaudouin Van de Walle, «Spectacle et religion dans l'Égypte ancienne», est tiré de *Histoire des spectacles*³⁸. L'auteur expose la théorie selon laquelle les fêtes rituelles seraient des reconstitutions théâtrales des mystères osiriens. Parmi les fêtes qu'il examine, celles d'Opet et la Belle fête de la Vallée. Il ne mentionne pas la musique mais parle du déroulement de ces événements. Il voit dans ces fêtes la démonstration d'un attachement liturgique fort, et croit en

³⁷ Serge Sauneron, *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, Paris, Persée, 1988 [1957], 200 pages.

³⁸ Beaudouin Van de Walle, «Spectacle et religion dans l'Égypte ancienne» dans *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 102-134 (Coll. «Encyclopédie de la Pléiade», 19).

conséquence qu'elles étaient indéniablement des fêtes populaires exprimant l'attachement aux divinités.

Le livre de Christiane Desroches Noblecourt, *Amours et fureurs de la lointaine. Clés pour la compréhension de symboles égyptiens*³⁹ porte sur la symbolique religieuse et mystique des Égyptiens et traite plus particulièrement des croyances associées au Nil et à l'inondation annuelle (et toute la mythologie en découlant). Ce livre éclaire la symbolique réelle de certaines fêtes annuelles choisies et dans une certaine mesure, l'utilisation de la musique, particulièrement de la harpe et du collier menat au moment de ces fêtes.

D'autres titres s'ajoutent, tels ceux de Melinda Hartwig⁴⁰, Abdul-Qader Muhammed⁴¹, Sigrid Hodel-Hoenes⁴², Donald B. Redford⁴³, Pierre Grandet⁴⁴ et Lise Manniche⁴⁵, tous ayant pour thèmes des sujets autres que la musique. Ils éclairent divers points des pratiques funéraires utiles à la recherche. À ces ouvrages s'ajoutent en plus quelques titres traitant de la vie quotidienne chez les anciens Égyptiens⁴⁶ et qui font quelques observations sur l'utilisation de la musique.

³⁹ Christiane Desroches Noblecourt, *Amours et fureurs de la lointaine. Clés pour la compréhension de symboles égyptiens*, Évreux, Éditions Stock/Pernoud, 1997 [1995], 256 pages.

⁴⁰ *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 B.C.E.*, Fondation Egyptologique Reine Élisabeth, 2004, 275 pages.

⁴¹ *The Development of Funerary Beliefs and Practices Displayed in the Private Tombs of the New Kingdom at Thebes*, Cairo, General Organisation for Government Printing Offices, 1966, 298 pages et 85 planches.

⁴² *Life and Death in Ancient Egypt, Scenes from Private Tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], 329 pages.

⁴³ *The Akhenaten Temple Project. Volume 1: Initial Discoveries*, Warminster, Aris & Phillips, 1976, 181 pages et 95 planches.

⁴⁴ *Hymnes de la religion d'Aton. (Hymnes du XIV^e siècle avant J.-C.)*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 165 pages.

⁴⁵ *The Tombs of the Nobles at Luxor*, Le Caire, American University in Cairo, 1988, 150 pages.

⁴⁶ Guillemette Andreu, *L'Égypte au temps des pyramides. III^e millénaire avant J.-C.*, Paris, Hachette, 1994. 236 pages (Coll. «La vie quotidienne. Civilisations et Sociétés»); Eugen Strouhal, *Life of the Ancient Egyptians*, Cambridge - Melbourne, Cambridge University Press, 1992, 279 pages.

De plus, avec pour objectif d'être apte à comparer l'implication du contexte musical égyptien par opposition à d'autres civilisations, quelques ouvrages mentionnant la Mésopotamie et ses traditions musicales ont aussi été d'un certain secours.

1.2. Problématique

En conséquence, le travail sera une étude synchronique et diachronique de la musique en Égypte ancienne, et particulièrement au Nouvel Empire dans les tombes privées de la nécropole thébaine. L'Ancien et le Moyen Empire ne sont pas oubliés, mais l'analyse se concentre véritablement sur le Nouvel Empire. Par étude synchronique, il s'agit de lier les instruments de musique et les contextes où ils apparaissent, en se concentrant fortement sur le Nouvel Empire. L'étude diachronique se concentre sur l'étude de l'évolution de l'utilisation des instruments de musique, voire de la musique elle-même, lors de la période du Nouvel Empire. Cette période est intéressante car l'Égypte connut de nombreux changements entre les années 1550 et 1080. La période charnière est la période amarnienne, qui amena son lot de perturbations dans plusieurs secteurs, y compris la musique, d'après ce qui est observable sur les représentations de scènes musicales de ce temps. Il est légitime de se demander ce que la période ramesside a fait des changements instaurés par Akhenaton au niveau de l'utilisation de la musique. Le Nouvel Empire est aussi avantageé puisque cette période est la mieux documentée; il est possible d'en tirer un corpus de sources homogène.

De l'état de la recherche sont issues une série de questions qui sont intégrées dans le découpage des chapitres. La problématique elle-même se lit d'abord comme suit : Quels furent les changements apportés à l'utilisation de la musique et des instruments au Nouvel Empire d'après l'observation des scènes de fête dans les tombes de la nécropole thébaine, de la nécropole d'Akhetaton et de la nécropole de Saqqara⁴⁷? Les dimensions sociales et religieuses constituent le cœur de ce travail. La dimension sociale est consacrée au statut des musiciens, qu'ils soient hommes ou femmes, d'origine égyptienne ou étrangère. Les sous-sections «Sexe, type d'ensemble et instruments⁴⁸» sont particulièrement dédiées à ce thème. Quant à la dimension religieuse, elle est abordée à plusieurs reprises, notamment dans les sous-chapitres portant sur la musique et le rapport à la mort (2.3) et sur l'instrument comme lien avec les divinités (2.4), notamment Hathor et Amon, mais aussi Aton (3.2). De multiples interrogations liées à ces thèmes ont servi à déterminer la structure du mémoire. Ainsi, le travail se compose de deux autres chapitres se proposant d'y répondre.

Le prochain chapitre s'attarde à l'analyse des scènes de musique que l'on retrouve dans les tombes privées de l'Ancien Empire, du Moyen Empire et du Nouvel Empire pré amarnien. Les représentations de fêtes rituelles sont exclues de l'étude, de par leur rareté dans les tombes. Les scènes de musique jouxtent, en règle générale, des scènes d'offrandes et de banquet : ces scènes constituent le cœur de

⁴⁷ Ces deux autres nécropoles doivent être incluses dans la recherche : lors de la période amarnienne, très peu de nobles retournèrent se faire enterrer à Thèbes : il était d'usage de se faire enterrer près de la capitale, ici Akhetaton. Par ailleurs, il semble que la nécropole de Saqqara ait été utilisée au cours de la période amarnienne par les hauts fonctionnaires qui travaillaient à proximité de ce cimetière. Pour des données sur le lieu d'inhumation des propriétaires des tombes retenues pour le Nouvel Empire, voir le tableau portant sur les lieux de sépulture au Nouvel Empire, annexe II, p. cx.

⁴⁸ Dans les chapitres 2 et 3, soit 2.2.1, 2.2.1 et 3.1.2.

cette étude. Ces dernières sont parfois liées à des fêtes rituelles. Ce lien n'est pas un critère élémentaire, puisqu'il est rarement explicite. Les scènes proviennent majoritairement de la région thébaine pour ce qui est des scènes du Nouvel Empire pré (et post amarnien)⁴⁹. Le caractère public ou privé des représentations sera examiné. Par privé, il faut comprendre les diverses représentations de groupes musicaux se produisant lors de banquets, à un endroit ou un événement auquel peu de membres de la société ont accès. Les processions sont des événements publics qui se retrouvent dans le corpus de sources, car elles sont accompagnées de musique⁵⁰. Celles-ci sont peu nombreuses dans le corpus car les processions ne sont que rarement dépeintes dans les tombes privées. C'est pourquoi les scènes de banquet et de table d'offrandes sont utilisées.

Le troisième chapitre traitera spécifiquement du règne d'Akhenaton et de ses suites immédiates. La période amarnienne imposa son lot de changements dans l'iconographie, et les représentations musicales n'y échappèrent pas. Ne serait-ce que du fait qu'il n'y ait eu qu'un seul dieu à vénérer en ce temps-là, et que le culte passait obligatoirement par le roi⁵¹, le processus d'hommage au dieu devait être différent. Lise Manniche⁵² montre que la cour d'Akhenaton aurait été influencée par des musiciens et danseurs étrangers (dits Asiatiques⁵³), qui auraient fait entrer en

⁴⁹ À la lumière des scènes représentées dans la nécropole thébaine, cœur géographique de cette étude.

⁵⁰ Belle fête d'Opet, fête d'Amon de Louxor, pour ne citer que celles-ci.

⁵¹ À cause du manque de sources privées, le recours à des sources royales pour ce chapitre n'a pas été exclu, mais finalement ces dernières n'ont pas été utilisées. Néanmoins, des scènes provenant de la nécropole de Saqqara ont été ajoutées au corpus, car la nécropole thébaine fut moins utilisée lors de la période amarnienne (seulement deux tombes privées attribuées à ce règne spécifique ont été répertoriées par l'auteur).

⁵² Dans *Music and Musicians in Ancient Egypt*.

⁵³ À cette époque, le couloir syro-palestinien était sous contrôle égyptien, depuis le règne de Thoutmosis III et même avant dans certaines régions.

Égypte de nouveaux instruments, en plus de nouveaux costumes pour les musiciens et musiciennes. La tradition sera ici confrontée à l'innovation. Une attention spéciale sera portée aux cas des harpistes (et autres musiciens) aveugles; la période amarnienne n'en n'a pas l'exclusivité et quelques exemples des règnes précédents le montreront. Aton avait-il une préférence pour la harpe jouée par les harpistes aveugles (ou aveuglés, autre possibilité)? Et qu'arrive-t-il à ces musiciens lors de la période ramesside?

Par ailleurs, tout au long de l'exposé, des commentaires liés à l'utilité de la musique et des instruments, à leur importance dans les rituels publics ou privés, seront inclus. Puisque les musiciens sont si souvent représentés, ils devaient bien avoir une utilité qui allait au-delà du simple accompagnement musical. Un retour sur les processions et les banquets, dans la perspective du rapport à la mort, sera nécessaire afin de comprendre les subtilités des représentations funéraires. Il est connu que la musique était un moyen de communication avec les dieux; c'est pourquoi il sera intéressant de lier la musique et le rapport à la mort par l'utilisation de l'instrument, qui pourrait bien aller au-delà de la production de musique. Certains de ces instruments de musique auraient pu avoir une utilité symbolique, et ce n'était pas tant le fait d'en jouer que de brandir l'instrument qui aurait pu plaire à la divinité⁵⁴, ou au défunt⁵⁵.

Ces chapitres sont accompagnés d'un corpus des sources pertinentes.

⁵⁴ Nous pensons ici particulièrement au sistre hathorique, en référence au traitement qu'en a fait Claire Lalouette dans *Amours et fureurs de la Lointaine*. Si l'auteur ne le mentionne pas explicitement, nous comprenons à la lecture que le sistre servait d'instrument de culte plutôt que d'instrument de musique. Cette thèse est à développer, et il serait intéressant de voir de quelle manière on utilisait les autres types de sistre.

⁵⁵ Une attention particulière sera portée à l'utilisation du sistre et de la harpe, respectivement dans les sections 2.4.1 et 2.4.2.

1.3. Sources

Les sources utilisées pour ce travail n'ont pu, règle générale, être observées de visu par l'auteur. Le corpus de sources fut par conséquent monté à l'aide de photographies ou de dessins à main levée reproduits dans les divers ouvrages consultés. À partir des illustrations disponibles, donc, un corpus de sources qui sert à l'analyse des questions posées a été établi. Ce corpus comporte près d'une centaine d'exemples, qui sont numérotés, d'après un ordre chronologique. Chaque image - source correspond à un numéro, qui lui-même correspond à une fiche descriptive répondant à des critères de base d'identification de la source : le lieu d'origine, la datation, les instruments et les musiciens, la divinité s'il y a lieu, et d'autres informations lorsque nécessaire. Chaque fiche descriptive est évidemment accompagnée de l'image dont il y est question.

De plus, les sources ont été catégorisées de diverses manières. Plusieurs possibilités étaient offertes; les sources ont cependant été catégorisées selon les critères suivants : d'abord selon leur lieu d'origine et leur période⁵⁶; un tableau exprime les sources disponibles et celles qui ont été retenues; un second tableau montre les lieux de sépultures dont on se servait au Nouvel Empire, d'après les sources utilisées ici; un tableau porte sur l'utilisation de la harpe, un autre sur les groupes musicaux et un dernier sur les musiciens aveugles⁵⁷. La formule retenue pour la classification générale des sources est l'ordre chronologique, de l'Ancien Empire au Nouvel Empire pour ce qui est des scènes de musique et ces fiches sont suivies des illustrations d'instruments retrouvés dans les tombes privées.

⁵⁶ Voir la liste des sources, en annexe I.

⁵⁷ Ces tableaux se trouvent dans l'annexe II.

Trois types de sources sont disponibles : les sources iconographiques (majoritaires) les sources écrites et les sources matérielles. Ce que nous entendons par sources matérielles, ce sont les instruments retrouvés, lors de fouilles archéologiques, dans les tombes de particuliers et dont des photos sont incluses au corpus. Les sources iconographiques consistent en représentations des scènes musicales que nous retrouvons dans les tombes (majoritaires) et dans les temples des Égyptiens⁵⁸. Ces images furent peintes ou gravées sur les parois en pierre. Elles incluent au moins un musicien accompagnant la scène. Pour ce type de sources, les frontières de l'Égypte constituent les limites géographiques de la recherche⁵⁹.

Finalement, les textes accompagnant parfois les scènes de musique pourront être mis à contribution. Cependant, les scènes musicales ne sont pas nécessairement dotées de texte. Les scènes de l'Ancien Empire n'ont souvent pour toute écriture que quelques mots se répétant plusieurs fois et qui décrivent l'acte musical. Au Moyen Empire, les exemples sont trop peu nombreux pour déceler une tendance certaine pour ce qui est des textes. Au Nouvel Empire, les scènes musicales ne sont généralement pas accompagnées de textes, du moins pour ce qui est de la XVIII^e dynastie; la période ramesside ayant produit diverses scènes musicales accompagnées de texte, dont plusieurs sont des chants de harpistes, et plus rarement des chants de luthistes. Les sources écrites ne constituent qu'une faible part des sources utilisées.

Puisque le nombre de sources étudiées est important, le mémoire est divisé en deux importantes parties. D'abord, la partie analytique, contenant le texte, puis la

⁵⁸ Les scènes des tombes sont prises en compte, mais celles des temples sont mises de côté hormis pour illustrer des propos plus pointus.

⁵⁹ Les sources proviennent cependant majoritairement de la nécropole thébaine.

seconde partie, comportant les reproductions des sources, avec leur fiche analytique, les tableaux comparatifs et la bibliographie. Les tableaux montreront les diverses possibilités de catégorisation des sources, qui sont classées en ordre chronologique, de l'Ancien au Nouvel Empire, pour ce qui est des scènes musicales. Suivent ensuite quelques exemples d'instruments retrouvés à divers endroits en Égypte et aujourd'hui conservés dans différents musées. S'ajoutent aussi une scène provenant de la vaste Mésopotamie⁶⁰ et une autre qui s'est malheureusement ajoutée trop tardivement pour être classée correctement dans l'ordre chronologique établi. Les fiches sont numérotées de 01 à 93. La liste des sources est aussi disponible⁶¹.

1.4. Originalité de la recherche

Cette recherche est une analyse iconographique doublée d'aspects religieux et sociaux qui sous-tendent la production des scènes musicales que l'on retrouve en contexte funéraire. Le texte est associé à un corpus de sources d'une centaine d'exemples, qui illustrent les divers points de questionnement et apportent des pistes de réponse. Il s'agit là de l'un des aspects originaux de ce travail. Malgré le grand nombre de travaux effectués sur le sujet de la musique, aucun grand travail à partir des sources iconographiques n'a encore été proposé, si l'on omet la thèse de

⁶⁰ Si vaste que l'intégrer à ce mémoire n'aurait pas permis d'en rendre la juste mesure.

⁶¹ Voir en annexe I, p. x. Les sources sont divisées en deux grandes catégories, soit les sources iconographiques d'abord, suivies des sources matérielles. Les sources iconographiques sont divisées d'abord selon les périodes (Ancien Empire, Moyen Empire, Nouvel Empire pré amarnien, amarnien et période ramesside). Ensuite, elles sont divisées selon leur localisation, du nord au sud de l'Égypte. Prenons l'exemple du Nouvel Empire amarnien. Les sources provenant de Saqqara sont d'abord citées, suivies de celles de Hermopolis puis de el-Amarna. Il en va de même pour toutes les périodes étudiées.

Sybille Émerit⁶², qui n'est pas publiée. Il est évident qu'au moment de la recherche précédant la rédaction de leurs travaux, les Hickmann, Manniche et autres Green ont consulté des sources iconographiques. Cependant, nous constatons qu'une grande démonstration à partir des scènes musicales n'a jamais été faite : la documentation se trouve ainsi dispersée dans diverses études. Les ouvrages de Hans Hickmann⁶³ sont des sortes de bibles qui montrent le canon des scènes musicales. Sauf que Hickmann ne fait pas le lien avec le contexte qui les entoure : il les décrit et disserte sur l'apparence des instruments, et parfois sur des questions qui n'ont aucun lien avec la musique. C'est essentiellement ce qu'ont fait les autres auteurs : un travail de description des scènes musicales et des instruments utilisés. C'est un travail utile, mais inachevé selon les critères de recherche établis ici.

Cette démonstration ne se limitera pas à s'interroger sur l'aspect changeant des instruments (même si cela fait partie de la grille d'analyse, sans en être le centre) : c'est l'aspect religieux et social qui nous intéresse ici. Pour que des scènes musicales soient représentées en milieu funéraire, il fallait forcément que leur occurrence soit représentative de la vie courante. Que ce soit pour rendre hommage au dieu ou accompagner une fête privée, la musique était de mise, interprétée, bien souvent au Nouvel Empire, par des musiciennes à l'habit léger et à la grâce irradiante. L'importance que prirent les femmes est par ailleurs bien visible lorsque l'on observe l'évolution du nombre de femmes dans les scènes musicales depuis l'Ancien Empire.

⁶² Sybille Émerit, «À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne», *BIFAO*, 102, 2002, p. 189-210.

⁶³ *45 siècles de musique à travers la peinture, la sculpture, l'instrument et l'Égypte*.

Chapitre 2. La musique dans les fêtes avant le Nouvel Empire amarnien

Ce chapitre consiste en une discussion portant sur les périodes historiques précédant l'arrivée sur le trône du pharaon Akhenaton. Il y est principalement question des musiciens et des fêtes dans lesquelles ils jouent, depuis l'Ancien jusqu'au Nouvel Empire. Les apports des différentes périodes sont soulignés, ainsi que les différences et les similitudes entre les orchestres. L'importance d'instruments en particulier fait aussi l'objet d'explications.

2.1. Les groupes musicaux de l'Ancien et du Moyen Empire

Dès l'Ancien Empire, les représentations de groupes musicaux font leur apparition dans les tombes et mastabas des nécropoles de Saqqara et Giza. En règle générale, les représentations sont sculptées d'abord, puis parfois peintes, sur les parois. Ces scènes s'inscrivent dans le canon artistique qui voit le jour à l'Ancien Empire, un «macrostyle¹» qui empêche toute déviation dans les représentations funéraires². Le principe de ce style consiste à uniformiser toutes les représentations que l'on retrouve dans les tombes, peu importe le sujet, comme l'indique Arroyo : «This is what normally goes by the name of 'standardisation' and it is a prohibition against making any changes, endowing the standards with a sacred character so as to assure constant adherence to them – a concept which Assmann called

¹ Selon l'expression de Rafael Arroyo Perez dans *Egypt. Music in the Age of the Pyramids*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Egipcios, 2003, p. 79. Il entend par ce terme un style qui chapeaute tout ce qui est représenté dans les tombes. L'imposition de ce canon permet l'uniformisation des représentations funéraires.

² Rafael Arroyo Perez, *Music in the Age...*, p. 79.

‘monumental reasoning’³.» D’où l’évidente uniformité des représentations que l’on peut voir dans l’annexe I⁴.

Pour ce qui est du Moyen Empire, l’art connaît une certaine renaissance suite à la Première période intermédiaire. Au cours de cette période, les artistes ne bénéficiaient pas d’une formation aussi stricte qu’à l’Ancien Empire, et l’on assiste alors à une certaine décadence de l’art. Cette décadence aurait été visible aux yeux des Égyptiens eux-mêmes : «The disintegration of established canons is the chief characteristic of art between the Old and the Middle Kingdoms⁵». Les artistes du Moyen Empire effectuent un retour aux sources esthétiques de l’Ancien Empire, tout en cherchant de nouvelles avenues artistiques. En fait, contrairement à ce qui est établi depuis des années, l’art de la Première Période Intermédiaire aurait donné de nouvelles idées aux artistes du Moyen Empire⁶. De plus, l’émergence d’Osiris comme divinité importante du panthéon a bouleversé non seulement les croyances, mais les formes d’expression artistique⁷.

³ Arroyo, *Music in the Age...*, p. 79.

⁴ Voir les fiches 01 à 09, pour l’Ancien Empire.

⁵ Edward L.B. Terrace, *Egyptian Paintings of the Middle Kingdom. The Tomb of Djehuty-Nekht*, George Braziller, New York, p. 42.

⁶ «*The artists of the Middle Kingdom looked back to their Memphite predecessors for formal inspiration, but without the experimentation which had taken place in the Intermediate Period it is probable that court art would have followed the dry and dusty path of archaism*». Peut-être faudrait-il ajouter que l’art s’est renouvelé aussi bien dans le cas des tombeaux privés que royaux. La citation précédente est tirée de Terrace, *Egyptian Paintings of the Middle Kingdom*, p. 42.

⁷ «*A profound change affected all aspects of the religion, and this period of transformation and experimentation was expressed in the art forms. The perfection of the Memphite art was replaced by a variety of provincial styles*». Voir Ann Rosalie David, *The Ancient Egyptians. Beliefs and Practices*, Brighton, Sussex Academic Press, p. 93. David croit cependant, contrairement à Terrace, que l’art de la PPI et du Moyen Empire ont plutôt souffert de la dégradation du style memphite.

2.1.1. Sexe, type d'ensemble et instruments

Les représentations de l'Ancien Empire sont très uniformisées. La diversité est quasi absente de ces scènes. Les musiciens sont, dans la presque totalité, des hommes. À l'Ancien Empire, rares sont les exemples de femmes jouant dans les orchestres. Il existe d'exceptionnelles représentations de princesses jouant de la harpe, comme sur les **fiches 04** et **07**⁸; en règle générale cependant les hommes dominent totalement les orchestres composés de harpe, de flûte et de clarinette⁹.

Les types d'ensembles sont par conséquent eux aussi conventionnels, étant essentiellement composés de musiciens jouant de la harpe, de la flûte et de la clarinette. Ces trois instruments sont les principaux outils des musiciens de cette période. S'y ajoutent parfois le sistre et des accompagnateurs frappant dans leurs mains pour tenir le rythme (**fiches 02** et **08**). À l'Ancien Empire, ces groupes sont toujours accompagnés d'au moins un homme qui pourrait agir comme chef d'orchestre. Il s'agit des chironomes - chanteurs¹⁰. Ils se retrouvent en nombre important dans les scènes musicales; en effet, chaque musicien peut être accompagné d'un chironome, comme il peut y avoir un chironome pour plusieurs musiciens. Leur fonction n'est pas toujours très claire. Leurs bras semblent souvent

⁸ Hickmann voit sur l'image de la **fiche 07** le début de l'amateurisme musical, cette femme n'étant pas une musicienne de profession mais la femme du défunt s'exécutant pour lui. Hans Hickmann, *45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne à travers la sculpture, la peinture, l'instrument*, Paris, Richard Masse, 1956, planche XIX et page 9. La harpe était un instrument nécessitant un long apprentissage, accessible aux hommes comme aux femmes; puisque c'était un instrument de luxe, les rares femmes qui en jouent alors sont issues de la haute société égyptienne, comme c'est le cas de la musicienne sur la **fiche 04**. Arroyo, *Music in the Age...*, p. 104.

⁹ Les femmes prendront une place plus importante dans les orchestres au fil du temps.

¹⁰ C'est du moins le nom que leur a assigné Hans Hickmann et qui fait autorité.

être en mouvement, comme sur la **fiche 05**¹¹. Dans ce cas, les chironomes pourraient ou bien diriger les musiciens, ou battre le rythme. À d'autres moments, ils posent l'une de leurs mains sur leur oreille, et leur bouche est ouverte, comme s'ils chantaient. La **fiche 06**, où sont visibles quatre chironomes ayant une main sur l'oreille, est à cet égard révélatrice, tout comme la **fiche 09**, où les deux chironomes du registre supérieur ont une main sur l'oreille. Hans Hickmann les considère comme chefs d'orchestre et va même jusqu'à établir une liste de signes chironomiques¹². Hickmann n'est pas certain que les chironomes à la bouche ouverte chantent continuellement. Il postule que les chironomes auraient fait des signes vocaux pour permettre la continuité des mélodies instrumentales, mais son avis n'est pas partagé par tous les spécialistes de ce sujet¹³.

Très présents au cours de l'Ancien Empire, les chironomes sont pratiquement absents des représentations des périodes subséquentes¹⁴. Si leur apport a diminué avec le temps, c'est sans doute que les musiciens sont devenus chanteurs, alors qu'à l'Ancien Empire les musiciens jouaient, les chironomes chantaient. Le

¹¹ Ou encore la **fiche 06**.

¹² Il établit cette liste à l'aide d'un grand nombre d'observations dans les tombes. Ces signes auraient pu faire office de graphie musicale. Voir Hans Hickmann, *Musicologie pharaonique*, Kehl, Librairie Heitz, 1956, p. 65.

¹³ Voir Hickmann, *Musicologie pharaonique*, page 53. Des avis contraires existent. Rafael Arroyo Perez doute que la musique instrumentale existait à l'Ancien Empire; les chironomes; bouches ouvertes et mains à l'oreille, auraient donc forcément une fonction de chanteur (*Music in the Age...*, p. 104). Henry George Farmer, reprenant Maspéro, croit aussi que la voix humaine est l'instrument par excellence (*Ancient and Oriental Music*, p. 259). Giorgio Careddu, quant à lui, note que les chironomes pouvaient être à la fois directeurs musicaux et chanteurs (*L'art musical dans l'Égypte ancienne*, p. 42). De ces arguments, une hypothèse peut être avancée : puisque la voix humaine est l'instrument par excellence; puisque les chironomes sont représentés la bouche ouverte, comme s'ils chantaient tout en dirigeant; puisqu'il ne semble pas y avoir de représentations de chironomes - chanteurs sans musiciens; alors la conclusion qui s'impose serait que les chironomes étaient bel et bien des chanteurs tout en étant chefs d'orchestre.

¹⁴ Tant et si bien qu'au Nouvel Empire, ils n'existent pratiquement plus. De rares exceptions ont été recensées lors de la recherche; voir la **fiche 53** pour un exemple. Pour d'autres informations sur la chironomie, voir Hickmann, *Musicologie pharaonique*, chapitre 2; Careddu, *L'art musical...*, p. 42-43; Arroyo, *Music in the Age...*, p. 119-122.

chant, considéré alors comme le souffle divin, avait une place prépondérante dans l'exécution musicale, au point où la musique instrumentale elle-même n'aurait peut-être pas existé¹⁵.

Il est essentiel de s'attarder plus longuement sur l'utilisation de la harpe. Cet instrument est représenté dans presque toutes les scènes de musique. Lors de l'Ancien Empire, les harpistes jouaient le plus souvent pour accompagner les chironomes – chanteurs, puisque, selon Arroyo, qui est convaincu que la musique instrumentale n'existait pas lors de cette période et que l'art vocal était un moyen de communiquer avec les divinités, les harpistes et autres musiciens devaient obligatoirement jouer avec les chironomes. Dès l'Ancien Empire, en effet, on associe la musique à Hathor, Isis, Meret (la patronne de la musique sacrée, liturgique) et Osiris¹⁶. Les représentations de banquet telles que l'on en voit au moment du Nouvel Empire sont quasi absentes pendant cette période; la musique est interprétée lors de scènes d'offrande, ou de la préparation de scène d'offrande. Il n'y a pas souvent de précisions suffisantes dans les textes hiéroglyphiques entourant les scènes pour tirer des conclusions tranchées, à savoir si la musique accompagne une fête précise du calendrier ou pas. Sur la **fiche 03**, plusieurs mots sont inscrits : *hsjt*, signifiant «chanteur, ménestrel»; *sb3*, signifiant «flûtiste». Cette scène est justement composée de chironomes – chanteurs (ménestrels), d'un flûtiste et d'un joueur de clarinette. Le terme hiéroglyphique est illisible, mais il est évident que

¹⁵ Arroyo contredit ainsi directement Hickmann, pour qui les chironomes ne chantent pas nécessairement. Or, comme l'écrit Arroyo, «The instrumental repertoire did not exist independently of the vocal one, and this should not surprise us given the enormous importance of the chanted word. Instruments occupied a secondary place, were an extension of the voice and were limited to accompanying, repeating or performing the same chanted melody [...]» Arroyo, *Egypt. Music in the Age...*, p.104.

¹⁶ Arroyo, *Music in the Age...*, p. 90-91.

c'est ce qu'il doit désigner. Sur la **fiche 06**, un seul mot est gravé trois fois autour des musiciens, encore une fois *hsjt*, signifiant «chanteur, ménestrel», près d'une scène comportant trois duos de flûtiste et de chironome – chanteur. Le principe demeure cependant le même car dès l'Ancien Empire, les défunts veulent intervenir auprès des divinités par l'intercession de la musique, et de la harpe en particulier.

Pour ce qui est du Moyen Empire¹⁷, certains changements significatifs ont été apportés. Les femmes commencent à faire une percée dans les représentations musicales, même si elles demeurent largement minoritaires. Les hommes sont toujours plus nombreux jusqu'au Nouvel Empire, moment où la balance se renverse quelque peu. L'augmentation du nombre de femmes dans les représentations serait due, entre autres raisons, à l'accroissement du nombre de femmes dans le clergé¹⁸. Le développement du culte de Hathor, dont la célébration est directement associée aux femmes, explique en grande partie la hausse de leur nombre dans les scènes musicales. Des égyptologues ont déjà affirmé que les femmes étaient nombreuses dans les représentations à partir du Moyen Empire à cause d'une structure matrilineaire de la société égyptienne, une hypothèse aujourd'hui abandonnée¹⁹. L'importance du culte de Hathor ne doit pas être sous-estimée; ses adeptes, par qui la déesse s'incarne, sont principalement des femmes, auxquelles Hathor «enseigne la danse et offre le sens de la fête; protectrice des vins, elle convie ses fidèles à la

¹⁷ Les tombes du Moyen Empire contenant des scènes de musique sont virtuellement absentes de la nécropole thébaine. Il faut donc se tourner vers d'autres sites, Beni Hassan par exemple, pour trouver des exemples.

¹⁸ Cela sera de plus en plus vrai à partir du Nouvel Empire. Cependant, des exemples proviennent aussi du Moyen Empire. L'information provient de Henry George Farmer, «The Music of Ancient Egypt» dans Egon Wellez, *Ancient and Oriental Music*, p. 260.

¹⁹ Joyce Tyldesley, *Les Femmes dans l'ancienne Égypte. Les filles d'Isis*, Paris, Éditions du Rocher, 1998 [1994], p. 183.

table du banquet divin²⁰». Beaucoup de traits dans les scènes demeureront identiques à ceux de l’Ancien Empire, au niveau des instruments surtout, puisque la harpe continue de prédominer, tout comme la flûte, jusqu’au moment où un instrument étranger sera introduit en Égypte, la lyre²¹, représentée pour la première fois à Béni Hassan²². Cette image est disponible sur la **fiche 10**. Les hommes en jouent au cours du Moyen Empire, mais l’instrument devient typiquement féminin à partir du Nouvel Empire.

C’est aussi au Moyen Empire que les sistres sont figurés pour la première fois dans leur forme définitive; il ne fait cependant pas de doute que leur utilisation remonte aux périodes antérieures de l’histoire égyptienne, voire africaine²³.

Pour ce qui est des types d’ensemble, quelques changements ont lieu. Selon Giorgio Careddu, «au Moyen Empire, l’orchestre tend à diminuer en nombre surtout lorsque la musique n’est pas associée à la danse»²⁴. Alors qu’à l’Ancien Empire il est rare qu’une scène musicale ne soit pas accompagnée de danse, au Moyen Empire, les orchestres commencent à jouer sans être joints par des danseurs. D’autres personnages prennent place en nombre important auprès des musiciens; au lieu de danser, ils accompagnent la musique en battant rythmiquement des mains.

²⁰ Christian Jacq, *Les Égyptiennes. Portraits de femmes de l’Égypte pharaonique*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1996, p. 274.

²¹ Selon Ellen Hickmann, la lyre aurait été introduite en Égypte par un marchand d’origine sémitique. Les Égyptiens l’adopteront progressivement, jusqu’à en modifier la forme au Nouvel Empire afin de se l’approprier totalement. Voir Ellen Hickmann, «Aspects of Continuity and Change in the Musical Culture of Pharaonic Egypt» dans *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977, International Musicological Society*, Kassel, Bärenreiter, 1981, p. 843.

²² Hans Hickmann, «Abrégé de l’histoire de la musique en Égypte», *Revue de Musicologie*, Paris, 32^e année. Nouvelle série : 93-94, juillet 1950, p. 12.

²³ Voir Hans Hickmann, «Abrégé de l’histoire...» p. 12. De plus, avec le Moyen Empire, le sistre n’est plus utilisé uniquement dans l’optique du culte de la déesse Hathor mais s’étend au culte d’autres dieux et déesses, tout en demeurant un des principaux attributs de cette déesse.

²⁴ Voir Giorgio Careddu, «L’art musical dans l’Égypte ancienne», *Chronique d’Égypte*, 66, 134, 1991, p. 56.

Ces groupes rythmiques deviendront omniprésents au Nouvel Empire, et sont constitués d'hommes comme de femmes²⁵. Les danseurs pourraient avoir été remplacés par les teneurs de rythme dans certaines scènes musicales. Les groupes de plusieurs danseurs seront remplacés, au Nouvel Empire, par des danseuses nubiles.

Au Moyen Empire, la harpe continue d'être utilisée pendant les scènes d'offrande. Elle commence néanmoins à être illustrée dans d'autres contextes. C'est à cette époque que l'on voit apparaître les scènes de harpiste jouant seul devant, ou pour, les défunts²⁶. Ces scènes se répandront par la suite et deviendront la norme, surtout à la période ramesside²⁷. Un très bon exemple de ce nouveau genre d'illustration est la **fiche 11**, où un harpiste seul s'exerce devant les défunts et la table d'offrandes. Cette scène aurait la particularité de montrer le premier harpiste aveugle; du moins, c'est ce que croit Hickmann²⁸, à cause de la manière dont son œil est représenté²⁹. Ce serait le premier d'une série de harpistes aveugles, un genre qui se développera tout au long de la XVIII^e dynastie.³⁰

Ces innovations du Moyen Empire auront une influence au Nouvel Empire.

Il est à noter que l'utilisation de la flûte et de la harpe demeure prépondérante

²⁵ Les premiers exemples remontent à l'Ancien Empire, mais ils y étaient présentés en nombre peu important. Sans remplacer totalement les danseurs, ces groupes prendront toutefois une place prépondérante près des orchestres lors des banquets. Ils frappent soit dans leurs mains, ou encore ils utilisent des planchettes de bois ou d'ivoire, aussi nommés claquoirs. Voir Giorgio Careddu, «L'art musical...», p. 52-56. Pour un exemple de claquoir, voir la **fiche 86**.

²⁶ Sans être accompagné de chironome – chanteur, de danseurs ou d'autres musiciens.

²⁷ Pour plus de détails, voir la section 3.3.

²⁸ Voir Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXXXIV [A] et p. 19 ainsi que Hans Hickmann, *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961, p. 144-145.

²⁹ L'œil est étiré, la pupille absente, mais il pourrait avoir été victime du temps.

³⁰ Pour plus de détails concernant les harpistes atteints de cécité, voir la section 3.2. Pour des explications sur le moyen de déterminer la cécité des musiciens, voir plus précisément la section 3.1.2.2.

pendant cette période. La flûte sera moins utilisée après le passage des Hyksôs, cédant sa place à de nouveaux instruments³¹.

En conclusion, les scènes musicales du Moyen Empire sont sans doute les plus difficiles à étudier, car l'historiographie s'est peu penchée sur les scènes musicales de cette période pourtant charnière, compliquant de ce fait la démonstration. Serait-ce significatif d'un manque d'information relié au peu de représentations retrouvées (et utilisables)? Ou bien simplement du manque d'intérêt pour ce qui est des scènes musicales de cette période? La question est lancée; il semble évident que l'Ancien et le Nouvel Empire sont nettement favorisés à cet égard.

2.1.2. Fêtes associées à la musique

L'association entre des fêtes et la musique est peu explicite, et plutôt rare, qu'il s'agisse de Saqqara à l'Ancien Empire ou de Thèbes au Nouvel Empire. Les fêtes rituelles sont le plus souvent représentées sur les parois des temples, comme à Karnak, ou, plus tard, à Louxor (voir la **fiche 72**), voire dans les temples particuliers de certains dieux ou déesses³². Les renseignements pour ce qui est de l'Ancien Empire sont peu abondants. Une des grandes fêtes rituelles est celle de Heb-Sed, de nature royale; plusieurs exemples sont connus pour cette période³³. Mais puisqu'elle est représentée sur les murs de temples, elle est exclue de cette étude.

³¹ Le double hautbois serait un héritage des Hyksôs. Pour plus de détails, voir la section 2.3.1.

³² Comme au temple de Hathor à Dendera.

³³ Les grandes fêtes thébaines du Nouvel Empire ne sont pas nécessairement inscrites au calendrier à l'Ancien Empire.

Les sources utilisées pour la période ancienne³⁴ proviennent par conséquent de tombes privées. Le genre de fête que l'on retrouve dans les tombes privées de l'Ancien Empire est difficile à préciser. Il ne s'agit pas clairement de fêtes du calendrier; en fait, il ne semble pas non plus y avoir de banquet dans le sens où ce terme est entendu au Nouvel Empire³⁵. Beaucoup de gens s'activent autour des scènes de musique : ils transportent de la nourriture. S'agit-il de la préparation d'un banquet ou d'une scène d'offrande? Si c'est le cas, la musique accompagnait alors les préparatifs d'un événement particulier. Les rares textes entourant les scènes musicales sont des références aux musiciens ou des indications pour les musiciens : ils contiennent souvent des indications rythmiques ou mélodiques. Ils n'apportent pas de clarification quant à la présence de musique à cet endroit et à ce moment.

D'autres scènes se situent en contexte proprement religieux, comme les scènes de musique enjolivant les rituels quotidiens dans les temples; la **fiche 15** en donne un bon exemple. Ces scènes ne font cependant pas partie de la présente étude qui se concentre sur les scènes que l'on retrouve dans les tombes privées.

Pour ce qui est du Moyen Empire, les fêtes des morts sont représentées pour la première fois. Ces fêtes s'inscrivent au calendrier des multiples fêtes dédiées à des divinités. Elles ont pour objectif de favoriser la renaissance du défunt dans le

³⁴ La période ancienne est constituée de l'Ancien et du Moyen Empire. L'Ancien Empire est daté de 2700-2200; le Moyen Empire est daté de 2160-1785. Les dates sont reprises d'après Nicolas Grimal, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Fayard, 1988, p. 592-596.

³⁵ Au Nouvel Empire pré amarnien, un banquet est composé du défunt et de sa femme – rarement les enfants; de nombreux invités sont assis sur des chaises; les invités sont souvent majoritairement des femmes. Ils se font servir par des servantes nubiles, toujours nues hormis quelques bijoux. Au milieu des convives se retrouve souvent un orchestre qui peut être mixte mais dont la composition est essentiellement féminine.

monde d'Osiris sous la grâce de Hathor³⁶. Ce type de fête atteindra son apogée au Nouvel Empire, sous la forme de la Belle fête de la Vallée³⁷. Ces fêtes dédiées aux défunts étaient imprégnées des rituels favorisant la renaissance; en fait, la renaissance religieuse serait l'effet magique des rites accomplis pendant les fêtes³⁸. Le développement de la croyance dans l'utilisation de la musique pour la régénération du défunt trouve ici sa source principale. Les Égyptiens commencent à associer plus fortement Hathor au sistre, le sistre aux femmes, les femmes à la régénération. Cette idée était connue depuis l'Ancien Empire mais son association avec le culte du défunt se définit au Moyen Empire. Les femmes se verront par la suite accorder un rôle prépondérant dans les scènes musicales, en tant qu'intermédiaires de la déesse. Au Moyen Empire, elles étaient souvent cantonnées au jeu du sistre; au Nouvel Empire, leur présence, peu importe l'instrument, sera primordiale.

2.2. Les groupes musicaux du Nouvel Empire pré amarnien

Le Nouvel Empire se distingue des périodes précédentes par l'extrême raffinement qui est atteint dans les représentations. La maîtrise des techniques artistiques des bâtisseurs de tombes est absolue, et cela s'observe dans plusieurs tombes de la nécropole thébaine, magnifiquement décorées³⁹. Les parois sont peintes ou gravées; les deux techniques peuvent aussi être utilisées simultanément. Le style utilisé constitue l'aboutissement du canon instauré lors de l'Ancien

³⁶ C.J. Bleeker, *Egyptian Festivals. Enactments of Religious Renewal*. Leiden, E.J. Brill, 1967, p. 134.

³⁷ Voir la section 2.3.2 pour plus de détails.

³⁸ C.J. Bleeker, *Egyptian Festivals*, p. 44.

³⁹ Ce raffinement stylistique est atteint avant que le canon ne soit modifié par Akhenaton.

Empire. Malheureusement, plusieurs tombes ont souffert de l'usure du temps⁴⁰. Des scènes sont maintenant dans un état tel que leur utilisation dans le cadre d'une recherche serait inappropriée. Par contre, des scènes endommagées peuvent être prises en compte lorsque les détails jugés importants sont encore visibles, comme sur la **fiche 31**.

Les scènes musicales toujours visibles sont moins uniformes que celles que l'Ancien Empire a laissées, puisque la manière même de représenter les musiciens est différente. Ils étaient pratiquement toujours assis lors des périodes précédentes; au Nouvel Empire, ils sont pour la plupart debout pour jouer⁴¹. C'est l'esthétique même de certaines scènes qui s'en trouve ainsi transformée. Cette question est développée dans la section suivante.

2.2.1. Sexe, type d'ensemble et instruments

Au Nouvel Empire, l'intégration des femmes à l'intérieur des orchestres est complétée. Les femmes ont pris une place prépondérante à l'intérieur des scènes musicales en tant que principales protagonistes. Il ne s'agit plus pour elles de ne jouer de la musique qu'en privé, en amateur, mais bien de participer aux fêtes. Leur nouvelle condition s'explique par l'importance que prend Hathor dans le cycle de régénération du défunt. La déesse est présente à travers le jeu des musiciennes.

Différents types d'ensembles sont répertoriés pour la période du Nouvel Empire précédant Amarna. Ils sont au nombre de trois : masculins, féminins et

⁴⁰ Une part de la dégradation serait due à la piètre qualité du calcaire utilisé dans nombre de tombes thébaines. Voir Mélinda Hartwig, *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 B.C.*, Turnhout, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 2004, p. 19. Plusieurs tombes ont aussi été endommagées par des ermites coptes qui s'y sont installés.

⁴¹ À l'exception des harpistes jouant de la grande harpe. Voir par exemple la **fiche 21**.

mixtes. Le tableau portant sur les groupes musicaux selon les périodes⁴² précise les données sur ce sujet. Les orchestres composés uniquement de femmes sont les plus nombreux, soit au nombre de trente-cinq. Les orchestres uniquement masculins sont au nombre de dix-neuf, soit presque autant que le nombre d'orchestres mixtes, au nombre de dix-huit. Ces trois catégories méritent d'être examinées plus attentivement. Les ensembles comprenant uniquement des femmes, nouveauté du Nouvel Empire, ont été adoptés par nombre de propriétaires de tombes. Les **fiches 20** et **44** sont de bons exemples. Sur la **fiche 44**, des femmes jouent de la harpe, du luth, du double hautbois et de la lyre derrière des porteuses d'offrandes. Derrière les musiciennes, des femmes sont assises sur le sol, et frappent dans leurs mains – ce sont des teneuses de rythme. Il est à noter que le registre des musiciennes ne compte aucun homme, hormis le défunt; les hommes sont tous situés au registre inférieur à cette scène. Sur la **fiche 20**, une femme joue du double hautbois, une autre, de la lyre. Derrière elles, une petite servante sert une femme avec une fleur de lotus entre les mains. Nulle trace d'hommes dans ce registre non plus. D'autres scènes ne comptent que des femmes musiciennes, comme par exemple celles des **fiches 84** et **85**. Sur la **fiche 84**, une joueuse de hautbois est accompagnée de quelques teneuses de rythme, sans autres musiciens; sur la **fiche 85**, deux luthistes, une joueuse de double hautbois et peut-être une percussionniste à l'extrême droite forment cet orchestre totalement féminin. La **fiche 51** ressemble aussi à la **fiche 84**, puisqu'on y

⁴² Ce tableau est élaboré à partir des exemples retenus pour la présente étude; il ne saurait en aucun cas être exhaustif pour ce qui est de l'Ancien et du Moyen Empire. Pour ce qui est du Nouvel Empire, les exemples provenant des trois divisions font partie du décompte (périodes pré amarnienne, amarnienne et ramesside). Encore une fois, il ne contient que les exemples retenus pour l'étude, mais une tendance semble se démarquer dans la nécropole thébaine en faveur des orchestres féminins, du moins au début du Nouvel Empire. Voir en annexe II, le tableau V, p. cxviii.

voit une femme de face à côté d'une joueuse de double hautbois. Ces deux scènes sont d'une ressemblance troublante, d'autant plus que leurs propriétaires respectifs se nomment tous deux Nebamon. Cependant, le fragment de la scène illustrée sur la **fiche 84** est conservé au British Museum, et celui de la scène de la **fiche 51** est toujours en place dans la nécropole thébaine.

Les ensembles masculins existent aussi, en nombre réduit comparativement aux périodes précédentes. Sur la **fiche 13**, un flûtiste, un harpiste et un luthiste⁴³ forment l'un des rares orchestres typiquement masculin. La **fiche 24** expose aussi un orchestre masculin, comprenant trois harpistes et un luthiste.

Il existe, en plus des types de groupes musicaux précédents, des orchestres mixtes en nombre intéressant. Ceux-ci sont souvent dominés par les femmes, qui jouent de divers instruments, alors que les hommes les accompagnent à la harpe. C'est le cas de la **fiche 16**, où un harpiste s'exerce avec une joueuse de sistre; sur la **fiche 21**, un harpiste et une harpiste jouent en duo; en la **fiche 25**, un harpiste accompagne une harpiste, une joueuse de double hautbois et une joueuse de lyre. La scène de la **fiche 23** est composée d'un luthiste jouant avec une harpiste et une joueuse de double hautbois.

Ces types d'ensembles utilisent un nombre d'instruments diversifié. Ainsi, différents types de harpe et le luth se retrouvent fréquemment entre les mains des hommes, rarement flûtes et hautbois. La **fiche 87** est un bel exemple du type de luth qui était utilisé par les hommes. La **fiche 89** présente, quant à elle, un exemple de luth utilisé uniquement par les femmes. Ce bel exemplaire date de la XX^e dynastie;

⁴³ Les divers types de luths seraient eux aussi une importation des Asiatiques, d'après Hickmann, «Abrégé d'histoire de la musique...», p. 13. Les Égyptiens ont rapidement adopté et adapté cet instrument, tant et si bien qu'il est tout à fait normal de le voir dans les tombes.

il demeure pertinent puisque les modèles des luths masculins et féminins n'ont pas été modifiés au cours du Nouvel Empire. Contrairement au luth utilisé par les hommes, la caisse de résonance du luth utilisé par les musiciennes n'occupe pas beaucoup de place sur le corps de l'instrument, sans doute pour permettre aux instrumentistes de danser tout en jouant de leur instrument. Une plus grande caisse de résonance aurait sans doute entravé la liberté de mouvement des luthistes. Les femmes jouent aussi de différents types de harpe. Les deux principaux types de harpe sont représentés sur les **fiches 91 et 88**. La première fiche présente une harpe dite naviforme – sa forme rappelle effectivement les felouques; la seconde expose une harpe portative, dont la forme rappelle un triangle. À ces instruments se joignent la flûte (plus rarement qu'autrefois), le double hautbois, la lyre, des claquoirs, le sistre. Les femmes semblent s'approprier tout à fait l'utilisation des instruments à vent au Nouvel Empire. Ainsi, un seul exemple a été répertorié dans la nécropole thébaine montrant un homme jouant de la flûte; cet exemple se trouve sur la **fiche 13**. Les musiciennes s'approprient les instruments à vent, principalement le double hautbois, apparu au Nouvel Empire dans sa forme définitive et illustré sur la **fiche 90**. À ces groupes se joignent souvent des femmes qui frappent dans leurs mains en tenant le rythme⁴⁴. En fait, la place de ces teneuses de rythme est prépondérante dans les orchestres du Nouvel Empire⁴⁵.

Au Nouvel Empire, la fonction de chironome – chanteur n'existe pratiquement plus. Il est complètement absent de l'écrasante majorité des scènes musicales. Quelques exemples ont été répertoriés, dont celui de la **fiche 53**; or,

⁴⁴ Les femmes sont alors beaucoup plus nombreuses que les hommes dans la section rythmique des scènes musicales, même si ces derniers ne sont pas laissés à part.

⁴⁵ Voir Giorgio Careddu, «L'art musical...», p. 52.

même cet exemple ne respecte pas la tradition établie à l’Ancien Empire par rapport au chironome puisqu’il s’agit d’une femme, et non d’un homme, qui occupe ce poste⁴⁶. Il en va de même pour la **fiche 52**, où trois femmes agenouillées font des gestes chironomiques. La fonction vocale, si importante lors de l’Ancien Empire, n’a pas diminué; sa présentation peut avoir changé. Au lieu de montrer un chanteur n’exerçant rien d’autre que son art, le Nouvel Empire montre des hommes et des femmes jouant d’un instrument tout en chantant, dans des scènes où le chironome n’avait par conséquent plus sa place. Se pourrait-il alors que le chironome – chanteur se soit recyclé dans une autre fonction? Il est assez fréquent de voir un groupe de musiciennes accompagnées par un homme à la harpe. Des exemples sont répertoriés dans le corpus de sources : la **fiche 36**, où quatre musiciennes sont accompagnées d’un harpiste; la **fiche 37**, où une harpiste est cette fois accompagnée d’un luthiste; la **fiche 42**, où une joueuse de double hautbois joue avec un harpiste; la **fiche 43**, où un harpiste et un luthiste accompagnent deux harpistes, une luthiste et une autre musicienne jouant de la lyre; et la liste continue⁴⁷. Ces musiciens pourraient-ils faire office de chef d’orchestre, genre de chironome de leur temps, guidant rythmiquement les groupes de musiciennes et les accompagnant de leur chant, tout en jouant de la harpe? Il ne s’agit que d’une hypothèse, qu’il pourrait être intéressant d’étudier plus à fond⁴⁸.

⁴⁶ Cependant, considérant la place prise par les femmes dans la musique du Nouvel Empire, il n’est pas si étonnant d’en voir une dans la fonction de chironome – chanteur. Il existe un exemple étonnant de chironomie féminine lors de l’Ancien Empire sur la **fiche 04**.

⁴⁷ Les **fiches 16, 21, 23 et 24** constituent d’autres exemples de musiciens accompagnant des orchestres féminins ou des musiciennes en nombre réduit.

⁴⁸ Cette hypothèse ne s’applique que pour les cas où le harpiste joue côte à côte avec les musiciennes. Dans les cas où le harpiste est séparé du groupe, ce dernier et le harpiste ne jouent pas ensemble; on peut penser qu’il s’agit de moments différents de l’événement figuré dans la scène. Dans un autre ordre d’idée, il existe des exemples probables de chironomes – chanteuses dans le

D'autres instruments dont l'utilisation périclita avec le Nouvel Empire sont la flûte et la double clarinette. Ces instruments sont remplacés, dans la majorité des scènes, par le double hautbois. Sans avoir totalement disparu, leur utilisation est surclassée par ce nouvel instrument qui fait son apparition au Nouvel Empire. Serait-ce l'attrait de la nouveauté qui aurait favorisé cet instrument, au détriment des autres instruments à vent? C'est une possibilité, surtout si l'exemple de la lyre est pris en compte. Cet instrument apparu au Moyen Empire prit une fonction très importante dans les orchestres du Nouvel Empire, une fois que les Égyptiens se le furent approprié. La lyre côtoie aisément les instruments plus anciens tel la harpe. Il en est de même pour le double hautbois, à la différence près que ce dernier remplace totalement d'autres instruments. Le double hautbois fournissait-il un son plus agréable que la clarinette et la flûte? Certains penchent vers cette hypothèse, qui expliquerait la prépondérance du double hautbois au Nouvel Empire.

2.2.2. Fêtes associées à la musique

Associer les scènes de musique avec des fêtes en particulier est une tâche ardue : les représentations sont muettes. Ce sont le plus souvent les textes hiéroglyphiques qui permettent de déterminer l'événement représenté. Or, il arrive souvent que ces textes soient trop endommagés pour livrer les informations recherchées, ou qu'il soit carrément absent des scènes. Il est fréquemment

volume des annexes. Probables, car d'après les ouvrages consultés, ce titre ne leur a pas été donné. Sur la **fiche 52**, au registre inférieur, la femme la plus à gauche pourrait bien agir à titre de chironome, un exemple rare.

impossible de relier avec précision une scène de banquet à une fête précise⁴⁹. La Belle Fête de la Vallée, par exemple, n'aurait été immortalisée que lors du Nouvel Empire d'avant la période amarnienne : «This festival was only immortalized in Dynasty XVIII tombs before the Amarna period, although it is known to have been celebrated since the Middle Kingdom and continued to be celebrated after»⁵⁰. De plus, il arrive souvent, comme dans le tombeau de Nakht⁵¹, que le manque d'indications par l'absence de texte hiéroglyphique ou simplement le manque de contenu visuel sur la nature du banquet empêche le spectateur de savoir avec précision en quel honneur le banquet avait lieu⁵².

En conséquence, il est avéré que les banquets peuvent souligner une fête comme celle du Nouvel An tout comme ils peuvent souligner le passage dans l'autre monde du propriétaire de la tombe⁵³. Les scènes de banquet auraient donc eu des fonctions sacrées importantes, sans qu'il soit toutefois possible de les classer de manière systématique. Il est souvent difficile de déterminer si les banquets illustrés dans les tombes sont de nature sacrée ou profane. Cependant, comme l'indique Lise Manniche,

«A convivial feast would set the stage for his [le propriétaire de la tombe] rebirth, represented by numerous symbols incorporated into the representation. It is in these latter scenes that we find most of the musical ensembles. Temple walls also bear some musical representations, but mainly in connection with public feasts and

⁴⁹ Le plus souvent, c'est l'ouvrage de Porter et Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings* qui contient l'information recherchée.

⁵⁰ Voir Sigrid Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt. Scenes from Private Tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2000, p. 14.

⁵¹ Voir les **fiches 45 et 46**.

⁵² Voir Sigrid Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt...*, p. 36.

⁵³ Le banquet pourrait alors faire directement référence aux rituels magiques accomplis afin de favoriser la régénération du défunt dans l'autre monde.

processions. It is on the monuments of private individuals that we find representations of music as part of the cult of the gods»⁵⁴.

Au Nouvel Empire, de nouvelles fêtes sont instaurées. En fait, comme l'indique C. J. Bleeker, «[in] the course of the ages, the number of festivals in ancient Egypt increased considerably. Their number became so large that on a well-known festival calendar almost half of the year was devoted to festive days⁵⁵». Leur partie publique – les processions – était généralement représentée sur les murs extérieurs des temples, comme à Karnak ou Louxor, afin que tous puissent y avoir accès⁵⁶. À l'intérieur des tombes, les banquets suivant les processions de fêtes particulières peuvent être figurés, et faire office de banquet dédié au défunt. Il demeure cependant très difficile d'associer avec précision des fêtes rituelles à des scènes dans les tombeaux.

2.3. La musique et le rapport à la mort

Il est ici question de l'utilisation de la musique remise dans son contexte proprement funéraire. Ainsi, les caractères publics et privés des scènes musicales sont d'abord analysés, suivis par l'étude de la musique et le rapport à la mort dans les scènes dites sacrées et profanes.

⁵⁴ Lise Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London, British Museum Press, 1991, p. 10.

⁵⁵ C.J. Bleeker, *Hathor and Thot. Two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion*, Leiden, E.J. Brill, 1973, p. 84.

⁵⁶ Il existe cependant des exemples de processions figurées dans les tombes, surtout pour la période amarnienne.

2.3.1. La dichotomie public/privé

Toutes les scènes représentées n'ont peut-être pas un esprit totalement religieux, spirituel. L'endroit où elles sont situées est cependant imbibé de cette croyance que dans la vie suivante, les événements ressemblent à ceux de la vie présente. Pour cette raison, les représentations funéraires sont essentielles puisqu'elles poursuivent le but de perpétuer la vie telle qu'elle était avant le décès. Il est primordial de garder à l'esprit que les Égyptiens faisaient rarement la distinction entre le sacré et le profane dans les représentations cultuelles et funéraires, laissant la vive impression qu'ils vivaient dans un monde où le sacré prenait toute la place⁵⁷.

La dichotomie public/privé s'explique simplement. Encore une fois, les scènes peuvent faire état de plusieurs événements, qu'ils soient quotidiens ou hors de l'ordinaire. Ces événements se déroulent au vu et au su de tous, ou alors seulement en face de personnes choisies, privilégiées. Les scènes d'agriculture sont publiques, tout comme les promenades et les scènes de chasse et de pêche. Tous peuvent être témoins de ces événements. Les banquets, ainsi que les scènes d'offrande, sont plutôt de nature privée. Un nombre restreint d'invités y ont accès; le roi peut y être représenté⁵⁸, ainsi que des divinités.

⁵⁷ «[...] la religion représentait en Égypte, comme dans d'autres sociétés antiques, la principale source de prescriptions réglant, dans les deux sens, les rapports entre les gouvernants et leurs administrés, et ceux des individus entre eux. Il n'existait, en un mot, aucune conception 'laïque' du pouvoir ni de la vie en société.» Citation tirée de Pierre Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton (Hymnes du XIV^e siècle avant J.-C.)*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 20. De plus, comme il a été vu, les scènes de banquets renferment de nombreuses références à Hathor. Déterminer le caractère sacré ou profane de ces scènes est complexe, voire impossible, à cause des nombreux référents à des divinités visuellement absentes.

⁵⁸ Sans pour autant avoir jamais véritablement pris part à un banquet organisé par tel ou tel membre de l'administration égyptienne ou avoir reçu des offrandes directement de sa part.

Cette dichotomie peut-elle vraiment avoir une incidence sur le résultat de la présente étude? À un certain niveau sans doute. Les scènes musicales se déroulent en public ou en privé. Cette dichotomie fait partie de la description de chacune des images sources regroupées dans les annexes. De plus, un tableau expose le nombre de sources qui sont qualifiées de publiques ou de privées⁵⁹.

2.3.2. La musique et le rapport à la mort dans les scènes musicales

Les scènes figurées dans les tombes cristallisent l'espoir que la vie des défunts sera renouvelée dans l'au-delà, comme l'explique Erik Hornung :

«Les croyances eschatologiques égyptiennes se caractérisent par le fait qu'elles incluent précisément, comme nulle part ailleurs, la survie corporelle et cherchent à l'assurer. Toutes les scènes pleines de joie de vivre que l'on voit dans les tombes égyptiennes procèdent de cette aspiration. On peut, dans l'au-delà, boire et manger, faire de la musique et danser, trouver les joies de l'amour, la liberté de mouvement sans entraves⁶⁰».

Comme il le constate lui-même plus loin, l'idée de la régénération est «le roc sur lequel est bâtie la croyance eschatologique égyptienne⁶¹». Très importante est aussi la présence de la déesse Hathor dans les représentations, une présence sous-jacente, presque sous-entendue, puisqu'elle n'est que rarement représentée au milieu de ces scènes⁶².

Au Nouvel Empire, le concept même de banquet a pris une consonance nouvelle, du fait de cette croyance exacerbée dans la régénération du défunt dans l'autre monde. Les scènes de banquet sont truffées d'éléments permettant de lier le

⁵⁹ Voir le tableau II en annexe II, p. cxvi.

⁶⁰ Erik Hornung, *L'esprit du temps des pharaons*, Paris, Édition du Félin, 1996 [1989], p. 100.

⁶¹ Hornung, *L'esprit du temps des pharaons*, p. 102.

⁶² Certains voient dans l'illustration de certaines musiciennes de face, et non de profil, une référence directe à Hathor, puisque son effigie – la tête de vache – est toujours présentée de face. Voir les **fiches 51 et 84**.

monde des vivants et le monde de l'au-delà, toujours selon le principe de régénération. Selon Lise Manniche, «music helps communication between the earthly and the divine in the seclusion of the temple as well as in the semi-public sphere of funerary beliefs. Music is a great intermediary, it captures a mood and carries a message – literally, for it puts into word the essence of the occasion⁶³». La musique est un des moyens utilisés pour communiquer avec l'autre monde. Les scènes de banquet en elles-mêmes font parfois référence à la Belle Fête de la Vallée. Cette fête annuelle inclut, entre autres, une procession de la statue d'Amon de Karnak, et est associée à la renaissance et la fertilité par la présence de prêtresses de Hathor. Le banquet qui s'ensuit est donc lui aussi sous l'égide des deux divinités liées à cette fête, Amon et Hathor. Cependant, comme le fait remarquer Lise Manniche, le titre de banquet qui est attribué à ces scènes n'est peut-être pas justifié : les invités ne mangent jamais, mais boivent le plus souvent jusqu'à l'ivresse. Ainsi, «the purpose was not moderation but intoxication, and the aim of the intoxication would be the transgression of borders, the borders between the earthly and the divine⁶⁴». Il est évident que toute scène en contexte funéraire sous-entend la présence de divinités. Si les banquets pourraient être considérés profanes, c'est bien en vertu de leur image «superficielle» : des gens qui boivent et mangent (éventuellement) en l'honneur du défunt. Derrière cette image superficielle apparaît le reflet de toute la complexité des représentations égyptiennes : des scènes remplies de symboles religieux que tous ne sont pas à même d'apercevoir au

⁶³ Voir Lise Manniche, «The so-called scenes of daily life in the private tomb of the Eighteenth Dynasty : an overview» dans Nigel Strudwick et John H. Taylor (éds.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*, London, The British Museum Press, 2003, p. 44.

⁶⁴ Manniche, «The so-called scenes of daily life...», p. 44.

premier coup d'œil. Jan Assmann écrit, par ailleurs, que «[le] vin, les femmes et le chant sont autant de moyens de détourner l'homme de l'inquiétude de la mort et de lui rendre son équilibre intérieur. [Les] chants de fête préconisent l'oubli : tel est leur enseignement et leur consigne⁶⁵».

Les scènes de musique se retrouvent en règle générale dans la chapelle du tombeau du défunt, à l'endroit même où le culte funéraire et le devoir de mémoire s'effectuent, provoquant la régénération du défunt. Les visites des vivants aux défunts ont habituellement lieu au moment des festivals religieux⁶⁶; ceux-ci sont fréquemment accompagnés de banquets, banquets qui sont justement accompagnés de musique, comme dans les représentations funéraires. Au Nouvel Empire, le défunt n'est jamais seul pour son repas funéraire, contrairement à l'Ancien Empire. Les banquets, truffés de symboles religieux et implicitement liés à Hathor, ne doivent donc pas être perçus comme une simple illustration d'une grande fête mais bien comme un moyen de communication avec l'au-delà et avec les divinités⁶⁷.

Les scènes musicales, en ce sens, sont donc l'un des symboles religieux dissimulés dans les représentations de banquet. Le rapport à la mort y est exacerbé. En faisant des références concrètes à la sexualité féminine⁶⁸, on veut favoriser la régénération du défunt dans l'au-delà. Il en est de même dans les scènes de

⁶⁵ Cette manière de percevoir les scènes s'applique aussi, selon Assmann, aux Chants des harpistes. Voir Jan Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003 [2001], p. 22.

⁶⁶ «Dans la pensée égyptienne, l'opposition du monde ici-bas et de l'au-delà est abolie pour la durée de la fête ou tout au moins prend une autre forme, plus perméable. Le dieu apparaît aux hommes, on visite les tombes des morts et leurs occupants sont conviés à la fête.» Assmann, *Mort et au-delà*, p. 345.

⁶⁷ Ce paragraphe trouve sa source dans une conférence donnée par Mme Valérie Angenot, conférencière invitée par l'Association des Études du Proche-Orient Ancien, le vendredi 16 mars 2007, à 11h, à l'Université du Québec à Montréal.

⁶⁸ En représentant des femmes aux vêtements presque transparents, portant perruques, bijoux, cônes d'onguent et respirant des fleurs de lotus ou de mandragore. Manniche, «The so-called scenes of daily life...», p. 44.

musique : les musiciennes représentées sont souvent légèrement vêtues, ont parfois des cônes d'onguent sur la tête et chantent ponctuellement des hymnes dédiés à la déesse Hathor. Par ailleurs, la nécropole thébaine est sous sa protection, la montagne figurant le ventre de la déesse sous sa forme de vache⁶⁹.

Pour ce qui est de la musique dans les scènes d'offrandes, le rapport à la mort s'illustre de manière semblable, à la différence près que la divinité est souvent représentée dans les scènes, ou alors son nom est directement cité dans les textes les accompagnant. Ces scènes sont généralement une suite logique au banquet, c'est-à-dire le don d'offrandes au défunt. Des musiciens divers peuvent accompagner ces scènes, mais ce sont surtout des joueuses de sistre et des harpistes qui sont figurés⁷⁰. Cela pourrait expliquer l'apparition, depuis le Moyen Empire, mais surtout à partir de la XVIII^e dynastie, de musiciens aveugles⁷¹.

2.4. L'instrument comme «symbole» - lien avec la divinité

Puisque les divinités auxquelles peuvent être dédiés les banquets ou les fêtes en général sont rarement représentées en présence du défunt, leur rôle est symbolique et inhérent à la scène. Les fêtes se déroulent sous leur protection et en leur honneur, en plus de l'honneur du défunt. Il y a donc, à l'intérieur des scènes de banquet, des références directes à ces divinités. La plus importante, du fait qu'elle est le plus souvent sous-entendue, est la déesse Hathor. Hathor est à la fois déesse

⁶⁹ La déesse étant aussi connue comme la maîtresse de la nécropole. Voir Bleeker, *Egyptian Festivals*, p. 134.

⁷⁰ Pour plus de détails, voir la section 2.4 et les sous-sections 2.4.1 et 2.4.2.

⁷¹ Une analyse plus complète de la fréquence d'apparition et du rôle de ces musiciens aveugles est discutée en 3.2 et dans les sous sections 3.2.1 et 3.2.2. Pour d'autres détails concernant les harpistes aveugles avant la période amarnienne, voir la section 2.4.2.

de l'amour, de la fertilité et de l'ivresse, en plus d'avoir un rôle certain à jouer dans la renaissance du défunt dans l'au-delà. C'est donc dire que sa présence est quasi incontournable pour ce qui est des scènes de banquet.

Quand on sait à quel point les Égyptiens aimaient représenter leurs dieux et déesses, il peut être surprenant de ne pas les voir directement à côté des défunts. C'est que souvent, des objets dans la scène leur font indirectement référence, et les dieux n'ont en conséquence aucun besoin d'être directement présentés. Les scènes font facilement comprendre au spectateur cet état de fait. Comment alors fait-on référence aux divinités? Entre autres, par les instruments utilisés dans les scènes de musique. La déesse Hathor est présente grâce au sistre, son instrument – attribut essentiel. D'autre part, la harpe, instrument de prédilection des Égyptiens, sert aussi au contact avec des divinités.

2.4.1. Le sistre

Le sistre est l'un des attributs de la déesse Hathor. Pour un exemple de sistre hathorique, on se réfère à la **fiche 92**. Le sistre et la *menat* forment une paire de percussion faisant directement référence à la déesse⁷². Le sistre est utilisé à la fois dans les scènes d'offrandes et lors de fêtes du calendrier; l'instrument était probablement prisé pour sa fonction d'instrument de culte plutôt que d'instrument de musique. Comme le dit Sigrid Hodel-Hoernes : «The sistrum is a musical rattle generally played by women in cult ceremonies. [...] The ancient Egyptians thought that the sound of this instrument would assuage the gods⁷³». De plus, les différents

⁷² Il est en effet possible de faire résonner la *menat*, un collier porté par les musiciennes.

⁷³ Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt*, p. 29.

types de sistres – sistre cintré et sistre porte – servent à symboliser la renaissance du défunt sous la forme d'Ihy, le fils de Hathor, dans les tombes. Leur musicalité passe après leur rôle symbolique, voire mythologique⁷⁴. Ce qui est la raison pour laquelle le sistre est très souvent joué au Nouvel Empire⁷⁵. Les rites hathoriques annuels et les scènes d'offrandes font partie des processus de régénération; les instruments servent d'intermédiaires et la favorisent. Les exemples sont nombreux : dans le corpus, les **fiches 38, 40 et 41** ne sont qu'une petite sélection de scènes où les sistres sont utilisés⁷⁶. La **fiche 38** présente, en plus de la scène d'offrande au registre inférieur, une série de couples assis devant des statues d'Anubis. Le sistre est brandi à cette occasion, comme pour favoriser le passage dans l'au-delà des défunts, non seulement par la grâce de Hathor, mais aussi grâce à l'intervention d'Anubis dans le processus d'embaumement. La **fiche 40**, quant à elle, montre une procession de femmes jouant du sistre et portant la *menat*; d'autres femmes tiennent le rythme et quelques hommes marchent avec elles. La scène se déroule à l'extérieur de la tombe, et il y a lieu de croire que l'on aurait affaire à un «festival of the dead⁷⁷», où des gens se dirigent vers la tombe du défunt pour effectuer les rituels prédisposant sa régénération dans la tombe. Sur la **fiche 41**, Sennefer, le propriétaire de la tombe, est suivi de son épouse, qui porte sistre et *menat*. Une partie de la scène est manquante; on peut imaginer que les défunts font une offrande à une divinité, fort probablement la déesse Hathor.

⁷⁴ Sur ce sujet, voir Claire Lalouette, *Amours et fureurs de la Lointaine. Clés pour la compréhension de symboles égyptiens*, Paris, Stock/Pernoud, 1997 [1995], p. 100-118.

⁷⁵ Plus on avance dans le Nouvel Empire, plus les sistres sont fréquemment représentés. Il en est de même pour les périodes subséquentes.

⁷⁶ Ces premiers exemples sont pré amarniens, et datent tous du règne d'Amenhotep II.

⁷⁷ Bleeker, *Egyptian Festivals*, p. 131.

Le sistre sera ainsi continuellement utilisé. Il le sera aussi au moment de la période amarnienne⁷⁸, puis de la période ramesside⁷⁹. Le sistre sera même utilisé jusque dans la période gréco-romaine, alors que les croyances égyptiennes se diluaient dans le culte des divinités des conquérants. Le sistre, figuré depuis le Moyen Empire, a conservé jusqu'au bout de l'histoire égyptienne sa double fonction musicale et cultuelle.

2.4.2. La harpe

La harpe était un instrument de prédilection chez les anciens Égyptiens. C'est sans doute l'instrument le plus souvent figuré dans les scènes musicales, depuis l'Ancien jusqu'au Nouvel Empire. Comme le montre le tableau de la fréquence d'apparition de la harpe par rapport à la période⁸⁰, soixante des quatre-vingt-cinq fiches exhibant des scènes de musique ont au moins une harpe dans leur orchestre. Pour ce qui est du Nouvel Empire, le corpus comprend soixante-douze fiches, et cinquante-deux d'entre elles illustrent des harpistes, une proportion énorme qui prouve que la harpe était un instrument de choix.

Au Nouvel Empire pré-amarnien, l'apparition de harpistes aveugles – même s'ils ne sont pas encore si nombreux – à partir du règne de Thoutmosis III⁸¹, est surprenante⁸². Trois exemples méritent d'être examinés afin d'expliquer ce point. Le premier exemple provient de la fin du règne de Thoutmosis III, et se

⁷⁸ Voir les sections 3.1.2 et 3.1.2.5.

⁷⁹ Voir la section 3.3.1.

⁸⁰ Voir en annexe II, p. cxviii.

⁸¹ L'exemple provenant du Moyen Empire est omis volontairement; trop de détails manquent au sujet de ce harpiste.

⁸² Car les harpistes aveugles sont principalement associés à la période amarnienne.

retrouve sur la **fiche 35**; le second vient du règne d'Amenhotep II et correspond à la **fiche 42**; le dernier provient du règne de Thoutmosis IV et correspond à la **fiche 45**. Les trois harpistes jouent pendant des banquets. Ces banquets n'ont pas de caractéristiques particulières. Celui de la **fiche 45**, par contre, est clairement associé avec la Belle Fête de la Vallée, celle-là même dédiée à Amon et Hathor. Les deux autres scènes de banquet ne sont pas accompagnées de précisions plus claires⁸³; tentons une déduction. Les banquets peuvent faire office à la fois de fête pour le défunt et de banquet entourant les festivités du calendrier comme la Belle Fête de la Vallée. L'exemple de la **fiche 45** est associé à cette dernière, et le harpiste est aveugle. Serait-il possible que les deux autres harpistes, s'exerçant lors de banquets, jouent eux aussi à l'occasion de cette fête, ce qui expliquerait leur cécité? La cécité de ces harpistes pourrait avoir été commandée par le contexte dans lequel les musiciens s'exercent : la Belle Fête de la Vallée, fête d'Amon. La harpe étant sans doute l'instrument favori des anciens Égyptiens⁸⁴, le roi des dieux pourrait aussi l'apprécier. Cependant, la relation entre Amon et la harpe ne s'applique qu'à partir de la XVIII^e dynastie, avec la montée du clergé thébain et celle de la croyance populaire en ce dieu. Auparavant, à l'Ancien Empire, alors que Ré dominait le panthéon, les harpistes jouant spécifiquement pour lui n'étaient pas aveugles⁸⁵. Il faudrait peut-être voir dans l'apparition des harpistes aveugles une manière de vivre le culte.

⁸³ Les parois étant grandement endommagées, la lecture du texte hiéroglyphique est ardue, voire impossible à faire.

⁸⁴ Comme le montre bien le tableau portant sur la fréquence d'apparition de la harpe, p. cxviii.

⁸⁵ Il n'est même pas certain que les musiciens de l'Ancien Empire aient dédié leur art à une divinité en particulier.

Conclusion

Que retenir de tout cela? Que les périodes de l'Ancien et du Moyen Empire ont jeté les bases culturelles et artistiques des scènes de musique⁸⁶, qui atteindront un sommet lors de la première moitié XVIII^e dynastie.

Les scènes de l'Ancien Empire montrent principalement des orchestres de harpistes et de flûtistes; il y a diversification des instruments avec le temps, une diversification qui s'explique par les innovations techniques mais aussi par l'arrivée de populations étrangères avec leurs instruments propres, qui seront progressivement par les Égyptiens avec le temps : le double hautbois, le luth, la lyre.

Au Moyen Empire, les rares scènes de musique se retrouvent sur des stèles et les musiciens sont principalement des harpistes. Hickmann mentionne que les femmes se font plus nombreuses, sans toutefois étayer cette affirmation avec des images. C'est vraiment à partir de la XVIII^e dynastie que les femmes s'imposent en nombre important dans les scènes de musique. Auparavant souvent confinées à la danse, elles font maintenant partie du rituel hathorique de renaissance. Leurs attributs féminins exacerbés et leur sensualité font d'elles de véritables représentantes de Hathor dans les banquets dédiés aux défunts. L'attestation de l'arrivée des musiciens aveugles, avant la période amarnienne, ouvre la porte à d'autres réflexions au sujet de ces musiciens⁸⁷. Tous ces éléments préparent la période amarnienne.

⁸⁶ Et pas seulement des scènes de musique, mais bien le canon de tout l'art représentatif égyptien.

⁸⁷ Il en sera longuement question au chapitre suivant.

Chapitre 3. La musique dans les fêtes du Nouvel Empire, pendant la période amarnienne

La période amarnienne est bien connue pour les changements multiples qui furent imposés aux différentes sphères de la spiritualité égyptienne, spiritualité s'incarnant à la fois dans le culte des dieux et les représentations funéraires. La musique n'échappe pas à l'effervescence de cette période. De nombreuses différences dans la présentation des tombes influent directement sur la représentation des musiciens et sur l'utilisation de la musique. Des apports parmi les instruments, une diversité certaine quant à l'origine des musiciens, l'omniprésence de la famille royale et de son quotidien sont parmi les sujets qui seront élaborés ci-dessous.

3.1. Les musiciens d'Aton

Comme cela fut démontré dans le chapitre précédent, la musique et les musiciens faisaient souvent partie des rituels cultuels et funéraires illustrés dans les tombes privées, que ce soit dans la nécropole thébaine ou celles de Saqqara et Giza. Pour étudier les musiciens d'Aton, il faut encore une fois changer de région. Si les rois des périodes précédentes se sont établis à Thèbes, c'est entre autres à cause de l'importance de Karnak, grand centre cultuel dédié à Amon. Le clergé de ce dieu prit une importance telle à certains moments¹ qu'il est souvent considéré par les

¹ D'après Claire Lalouette, «Hatshepsout donna aux clercs d'Amon qui soutenaient ses intérêts une place dominante dont s'étaient toujours défiés ses prédécesseurs, première 'concession' fort dangereuse qui causera maints ennuis par la suite aux monarques qui lui succéderont». Claire Lalouette, *Thèbes ou la naissance d'un Empire*, Flammarion, Paris, 1995, p. 232. Nicholas Reeves,

égyptologues comme régnant sur l'Égypte, en concurrence avec le pharaon. De plus, la région montagneuse de la nécropole thébaine, considérée comme le ventre de la déesse Hathor, était propice à l'inhumation des nobles tout comme des pharaons et leurs épouses.

Avec la fin du règne d'Amenhotep III et l'apogée du clergé d'Amon, il était évident qu'un affrontement allait survenir entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux. En fait, cet affrontement fut plutôt un affront : Amenhotep IV, en changeant de capitale, s'éloignait de l'emprise du clergé d'Amon. En réformant le culte du soleil, il tournait le dos à des siècles de polythéisme. Du moins, à Akhetaton², le monothéisme était observé³. Certaines études récentes montrent bien que le monothéisme amarnien était concentré dans la capitale⁴. Par le fait même, les nobles de la cour cessent de se faire enterrer dans la nécropole thébaine⁵. Beaucoup se font enterrer à Akhetaton, et il y aurait aussi eu une nécropole dans la région de

affirme de son côté que «[les] principaux clergés, autrefois beaucoup moins nombreux et dirigés par de pieux laïcs qui en tiraient une récompense essentiellement spirituelle [...], étaient maintenant devenus des corps héréditaires et riches, matérialistes et corrompus grâce à la reconnaissance généreuse du pharaon [...]». Voir Nicholas Reeves, *Akhénaton et son Dieu. Pharaon et faux prophète*, Paris, Éditions Autrement, 2004, p. 49.

² Aujourd'hui, le site est connu sous le nom d'el-Amarna. Cette localité se situait à mi-chemin entre Thèbes et Memphis.

³ Le monothéisme amarnien était théoriquement respecté : parmi des découvertes récentes faites sur le site, des figurines ou autres images de Bès, Thot ou Ptah, tous dieux honnis par Akhenaton. Voir Reeves, *Akhenaton et son Dieu*, p. 175.

⁴ Voir entre autres Jan Assman, *Moïse l'Égyptien : la mémoire de l'Égypte dans le monothéisme occidental* et Alain Zivie, *La prison de Joseph*. Ceci dit, Pharaon, vers l'an 10 de son règne, aurait entamé une véritable campagne de persécution contre les anciennes divinités à l'extérieur de la capitale. Les dieux thébains, tels Amon et Mout, étaient visés par cette destruction, qui allait jusqu'à effacer le pluriel du terme «dieux» (*ntrw*, le *w* disparaissant de nombreuses inscriptions). Des preuves archéologiques tendent à démontrer que le peuple souffrit beaucoup lors de la seconde partie du règne d'Akhenaton, pendant laquelle de nombreuses destructions de temples sont connues. Voir Reeves, *Akhenaton et son Dieu*, p. 196-197.

⁵ La présente étude ignore volontairement les tombes où il n'y a pas de scène de musique; les tombes thébaines qui en contiennent et datant purement du règne d'Akhenaton sont seulement au nombre de deux. Voir le tableau des sources trouvées dans Porter et Moss dans l'annexe II, p. cxi.

Saqqara, qui commence à être étudiée par les égyptologues⁶. Les scènes utilisées dans le cadre de cette étude et datant de la période amarnienne viennent d'Akhetaton, à l'exception des **fiches 54 et 55**, qui proviennent de tombes situées à Saqqara, et de la **fiche 56** provenant de Hermopolis⁷. Fait à noter, aucune de ces tombes n'aurait été complètement achevée et aucune n'a servi de lieu de sépulture⁸.

Les scènes représentées dans les tombes privées n'ont plus exactement les mêmes thèmes qu'au début du Nouvel Empire. Les scènes de banquet, si elles existent toujours, sont désormais rarement dépeintes. Les thèmes des peintures murales sont concentrés autour du pharaon et de la famille royale. Ce sont eux qui occupent la majeure partie de l'espace dans les scènes⁹. Cette situation est excessive au point où l'acte du souvenir du propriétaire, si important dans les croyances eschatologiques égyptiennes, est relégué après le souvenir du roi, comme l'indique Norman de Garis Davies : «If his [le propriétaire] own past was remembered at all, it is relegated to the walls of his private chambers, the narrow inner shrine¹⁰». C'est qu'avec l'émergence du culte d'Aton vient aussi celui du culte de la famille royale : Aton n'étant représenté par aucune statue dans ses temples, l'intermédiaire devient

⁶ Voir par exemple Alain Zivie, *Découverte à Saqqarah. Le vizir oublié*, Paris, Seuil, 1990, 195 pages.

⁷ Pierre Grandet avance que les scènes retrouvées à Hermopolis proviennent d'édifices démontés après le décès d'Akhenaton. Voir Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton*, p.85, note 64.

⁸ Voir Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton*, p. 50.

⁹ D'ailleurs, Davies semble parfois pris au dépourvu devant tant de représentations royales dans les tombes des particuliers, comme il le dit ici : «Its [la famille royale] presence here is due to the curious practice of Akhenaten of dispersing the scenes which should have occupied the walls of his own tomb throughout those of his courtiers. As a result, instead of seeing the deceased and his family enjoying the burial provisions, or those earthly banquets which were to be the standard and pattern for *post-mortem* delights, it is the royal family whom we find at the richly furnished tables [...] ». Voir Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el Amarna*, (ou *RTA*) II, London, Egypt Exploration Society, 1905, p. 34.

¹⁰ Davies, *RTA*, II, p. 34.

le pharaon, fils du dieu, et toute sa famille¹¹. Les scènes musicales ne sont en conséquence plus les mêmes que sous les pharaons précédents. Akhenaton étant en vedette dans les tombes privées, en lieu et place du propriétaire, il a imposé des thèmes se rapportant à sa vie. Ainsi plusieurs scènes évoquent des offrandes à Aton faites par la famille royale. Par conséquent, les musiciens sont représentés dans d'autres circonstances que les banquets : au temple d'Aton, dans la résidence (royale, ou, plus rarement, celle du propriétaire), et les musiciens ne sont pas nécessairement représentés en train de jouer de leurs instruments dans ces scènes, une particularité typiquement amarnienne.

Par ailleurs, l'origine ethnique des musiciens varie; ils ne sont plus tous d'origine égyptienne.

3.1.1. Égyptiens et Asiatiques

L'origine ethnique des musiciens sous le règne d'Akhenaton prête à discussion. Si des étrangers se sont installés en Égypte, ils n'ont pas remplacé unilatéralement les musiciens d'origine égyptienne. Le nombre de ces derniers est toujours prépondérant. Il est possible de les distinguer grâce à leur habillement et leur coiffure, typiquement égyptiens, contrairement aux costumes des musiciens étrangers. En fait, si l'on en croit Lise Manniche, les musiciennes d'origine étrangère ne jouent jamais en public à moins d'être déguisées en Égyptiennes¹².

¹¹ Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton*, p. 30-31.

¹² Manniche, *Music and Musicians*, p. 88. Plus loin, elle ajoute cependant: «[...] it is possible that in some fragmentary scenes, where the heads are missing, musicians interpreted as male could actually be female», laissant planer le doute quant à l'utilisation des femmes étrangères comme musiciennes en public. Manniche, *Music and Musicians*, p. 88.

Quant aux hommes d'origine étrangère, ils sont vêtus d'un costume typiquement asiatique comportant un chapeau pointu et un très long pagne¹³.

Ces musiciens étrangers étaient fort probablement originaires du couloir syro-palestinien et de la région située autour du Tigre et de l'Euphrate. L'arrivée d'étrangers en nombre important en Égypte remonte aux conquêtes de Thoutmosis III. Sous le règne de ce pharaon, qui fit véritablement de l'Égypte un empire en assurant sa mainmise sur les pays étrangers, dix-sept campagnes sont menées pour assurer la sécurité de l'Égypte, dont plusieurs contre le royaume du Mitanni, mais aussi au sud de l'Égypte, en Nubie¹⁴. Les musiciens étrangers d'Akhenaton sont d'origine asiatique, donc des royaumes situés à l'est de l'Égypte, en particulier du royaume du Mitanni. À partir du moment où l'empire égyptien s'étend à l'est, une plus grande circulation des populations devient possible. Si beaucoup viennent commercer en Égypte depuis le Moyen Empire¹⁵, d'autres sont envoyés pour s'y marier, surtout des femmes¹⁶, d'autres encore vont faire partie du harem du roi. Ces femmes amenaient une partie de leur suite, dont faisaient partie des musiciens, d'où l'arrivée massive de ces artistes d'origine étrangère en Égypte¹⁷. Ils ne seront représentés que sous le règne d'Akhenaton¹⁸. Par contre, il devient de plus en plus fréquent de voir, dans les tombes de la XVIII^e dynastie construites après les

¹³ Manniche, *Music and Musicians*, p. 90.

¹⁴ Grimal, *Histoire de l'Égypte ancienne*, p. 275-279.

¹⁵ Leur nombre augmentera sensiblement après les conquêtes de Thoutmosis III.

¹⁶ Akhenaton lui-même eut une épouse secondaire d'origine étrangère afin de maintenir la paix dans les territoires conquis.

¹⁷ « [...] the foreign musicians who make their appearance in the reign of Akhenaten undoubtedly reached Egypt as part of one of these entourages, most likely in the train of a Mittanian princess or embassy ». Lyn Green, «The Origins of the Giant Lyre and Asiatic Influences on the Cult of the Aten», *The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, XXIII, 1993 [1996], p. 59.

¹⁸ Si on omet les exemples du Moyen Empire, où l'on voit un homme d'origine sémite jouant de la lyre, comme sur la **fiche 10**. Par ailleurs, Akhenaton considérait tous les habitants du monde connu comme des créatures d'Aton, alors que l'idéologie traditionnelle estimait que les étrangers étaient inférieurs aux habitants de l'Égypte.

victoires de Thoutmosis III, des scènes d'étrangers, d'origine asiatique, offrant tribut à l'Égypte¹⁹.

3.1.2. Sexe, types d'ensembles et instruments

Au cours de la période amarnienne, les musiciens sont catégorisés, s'éloignant ainsi de la tradition établie par les prédécesseurs. Débutons alors par ce qui demeure inchangé : les groupes musicaux peuvent être composés d'hommes comme de femmes; cependant, les groupes mixtes sont moins nombreux au cours de la période amarnienne. Les différences se situent aussi entre gens du même sexe mais d'origines ethniques différentes. Tel que démontré dans la section précédente, des hommes et des femmes sont arrivés en nombre en Égypte après les conquêtes de Thoutmosis III, mais c'est vraiment Akhenaton qui les a le plus utilisés le plus à la cour royale et dans la capitale. Les étrangers qui ont la fonction de musicien sont séparés des musiciens égyptiens.

En fait, selon Lise Manniche²⁰, il est possible de diviser les groupes musicaux de la période amarnienne en trois groupes principaux : les femmes égyptiennes, les hommes égyptiens et les hommes d'origine étrangère²¹. Ici s'ajoute aussi l'étude des groupes constitués de femmes d'origine étrangère.

¹⁹ Rosalie David, *The Ancient Egyptians. Beliefs and Practices*, Brighton, Sussex Academic Press, 1998, p. 147-148.

²⁰ Il faudra excuser le recours fréquent à Lise Manniche au cours de ce chapitre. Ses nombreux écrits sur le sujet font d'elle une référence incontournable.

²¹ Comme mentionné à la page 60, les musiciennes d'origine étrangère n'apparaissent en public que sous certaines conditions; leur condition sera explicitée en 3.1.2.4.

3.1.2.1. Les musiciennes d'origine égyptienne

Ce type d'ensemble est, selon Lise Manniche, très ressemblant à celui qui est illustré dans les scènes de banquet du début de la XVIII^e dynastie²². Les instruments utilisés sont sensiblement les mêmes : harpe naviforme, luth, lyre, et le double hautbois²³, sans oublier les teneuses de rythme ou les joueuses de percussion, qui sont tout de même moins nombreuses qu'au cours des périodes précédentes²⁴. Les instruments demeurent ainsi sensiblement les mêmes qu'au début du Nouvel Empire. Les musiciennes, qui étaient parfois accompagnées par un harpiste lors de la période précédente, jouent maintenant seules, comme l'illustrent les **fiches 56** et **54**. Sur la première, qui provient de Hermopolis, seule une partie des corps des musiciennes est visible; les têtes ont été coupées de ce fragment. L'auteur John Ducey Cooney croit qu'il s'agit bel et bien de femmes²⁵. En effet, les personnages jouent d'instruments généralement associés aux femmes : la harpe, le luth, la lyre portative. Quant à la **fiche 54**, elle est plus traditionnelle puisque les musiciennes accompagnent une scène d'offrande aux défunts, une rareté pendant la période amarnienne²⁶. Seule la luthiste est bien visible, à droite, mais il est possible de distinguer la partie supérieure de deux harpes. Les musiciennes peuvent aussi jouer en compagnie d'un groupe de musiciens étrangers, tel que l'illustre la **fiche 66**. La scène comporte deux registres; des musiciennes se situent au registre supérieur, à gauche, et les musiciens sont au centre du registre inférieur.

²² Manniche, *Music and Musicians*, p. 88.

²³ Cependant, le double hautbois n'est pas très fréquent dans les scènes de la période amarnienne.

²⁴ Pour comparer, voir la **fiche 17**, du Nouvel Empire pré amarnien, et la **fiche 56**, tirée de la période amarnienne. Cette dernière illustration provient de Hermopolis.

²⁵ John Ducey Cooney, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, no 42, page 66.

²⁶ L'éloignement de la capitale amarnienne et du pharaon pourrait expliquer cette mise en scène plus traditionnelle.

Le lieu et la raison pour lesquels les scènes musicales sont illustrées diffèrent de la période précédente. Au Nouvel Empire pré amarnien, les scènes musicales se placent dans le contexte d'un banquet, lié à une fête rituelle ou pas, et elles sont truffées de références à la déesse Hathor, ce qui ne saurait être le cas ici. Pendant la période amarnienne, même si les scènes de musique impliquant des femmes se retrouvent uniquement dans les tombes des particuliers, elles ne sont pas là pour célébrer le défunt : leur présence est liée au culte royal. Certaines des scènes impliquant des femmes égyptiennes sont des scènes de percussion, sans autre instrument, comme sur les **fiches 60 et 70**. Dans ces scènes, les femmes sont entourées d'hommes s'inclinant; parfois les musiciennes elles-mêmes jouent en s'inclinant, cela devant le pharaon.

3.1.2.2. Les musiciens d'origine égyptienne

La seconde catégorie établie par Lise Manniche est celle des musiciens égyptiens. Ceux-ci se retrouvent à divers endroits dans les tombes privées, et plusieurs types d'ensemble existent. L'un des plus curieux n'est pas représenté dans les tombes à Amarna mais uniquement sur les *talatat* de Karnak : ce sont les musiciens aux yeux bandés²⁷. Des représentations de musiciens étrangers aux yeux bandés existent aussi, dans les tombes amarniennes. Sur ce sujet, voir la section 3.1.2.3.

Ces musiciens égyptiens sont généralement représentés, toujours dans les tombes des particuliers, dans les scènes illustrant le temple d'Aton. À cette

²⁷ Manniche, *Music and Musicians*, p. 89.

occasion, les musiciens sont aveugles²⁸; cela est visible à la forme de leurs yeux, qui sont dépeints comme une simple ligne ou encore un œil sans iris²⁹; les **fiches 57 et 68** sont de bons échantillons. Ils sont représentés jouant directement devant Aton, ce qui pourrait expliquer leur cécité³⁰. L'instrument utilisé dans ces scènes est la harpe, et plus rarement, le luth; à voir leurs visages, les hommes devaient chanter, accompagnés ou non par de la musique; et ils étaient toujours suivis par des teneurs de rythme. Force est de constater que les musiciens égyptiens n'ont pas changé d'instruments : ils conservent l'habitude de jouer de la harpe et du luth, habitude acquise depuis le début de la XVIII^e dynastie. La flûte est définitivement abandonnée, du moins par les hommes; en fait, les instruments à vent ne semblent pas avoir été très populaires au Nouvel Empire, hormis le double hautbois, qui n'est presque pas utilisé lors de la période amarnienne; quand il l'est, ce n'est pas par des hommes. Tout comme aux périodes précédentes, les hommes ne jouent pas de sistre, qui demeure un instrument typiquement féminin tout en prenant une signification nouvelle sous le règne d'Akhenaton³¹.

L'absence totale de scène de banquet pour occuper les musiciennes et les musiciens d'origine égyptienne est significative. Les scènes de banquet auraient bel et bien existé lors de la période amarnienne, mais leur fréquence d'apparition serait moindre comparativement au début du Nouvel Empire. De plus, les scènes des

²⁸ Lise Manniche, «Symbolic Blindness», *Chronique d'Égypte*, 53, 105, 1978, p. 17.

²⁹ Manniche, «Symbolic Blindness», p. 17.

³⁰ Selon Lise Manniche, la cécité des harpistes est relative. Elle remarque que les harpistes aveugles, sous Akhenaton, sont généralement représentés en l'absence du roi; en conséquence, ils auraient agi comme intermédiaires, voire comme remplaçants du roi. Les harpistes aveugles auraient donc donné les offrandes à Aton par leur chant en remplacement d'Akhenaton; puisque le pharaon est le seul apte à pouvoir voir Aton, la cécité des harpistes serait obligatoire sans nécessairement être réelle, c'est-à-dire que les musiciens sont illustrés aveugles sans forcément l'être. Voir Manniche, «Symbolic Blindness», p. 18-19.

³¹ Voir la section 3.2.1.5 pour plus de détails.

tombes privées mettent en scène la famille royale et non pas le défunt, comme c'était auparavant le cas. Tel que mentionné par Norman de Garis Davies à de nombreuses reprises dans les différents volumes des *Rock Tombs of el-Amarna*, Akhenaton a pris l'habitude de se faire représenter, omniprésent et omniscient, dans le tombeau du défunt en lieu et place de ce dernier. L'hommage au défunt était donc confiné à la salle du tombeau, unique endroit où le pharaon ne s'imposait pas. L'instauration d'un culte monothéiste a complètement changé les habitudes de représentation dans les tombes. Le roi, en tant qu'incarnation du dieu unique, avait tous les droits sur le destin de ses courtisans. La régénération passant désormais par le pharaon, à quoi bon illustrer des banquets censés provoquer la régénération du défunt? Les musiciens ont ainsi perdu cette caractéristique propre d'interagir avec les dieux par la musique pour favoriser la régénération : c'était désormais la primauté du roi. Ils ne pouvaient interagir avec le dieu qu'en l'absence du pharaon. D'ailleurs, cet extrait du *Grand hymne à Aton* est éloquent sur ce sujet : «Nul autre ne te connaît excepté ce tien fils, Néferkhépérouré Ouanré [Akhenaton], Celui que tu instruis de tes intentions et de ta puissance : Par toi seul naît la terre puisque tu crées les gens³²».

3.1.2.3. Les musiciens d'origine asiatique

Les musiciens d'origine étrangère sont qualifiés d'asiatiques car ils proviennent essentiellement de la région dite asiatique par les Égyptiens, soit le couloir syro-palestinien. Comme il fut mentionné, un flot d'étrangers est arrivé en

³² Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton*, p. 117.

Égypte après les conquêtes de Thoutmosis III. Chemin faisant, ils apportaient leurs croyances, leurs habitudes, et pourquoi pas, leurs instruments de musique.

On retrouve des représentations de musiciens étrangers dans les tombes d'Amarna. Ils sont reconnaissables à leur habillement, qui diffère de celui des hommes égyptiens : au lieu d'être bouffantes, les toges des étrangers se terminent par trois couches de tissus superposés. Leurs têtes portant des chapeaux semblent plus pointues que celles des Égyptiens. Et, différence majeure, ils portent des bandeaux sur leurs yeux lorsqu'ils exercent leur art. Cette question des yeux bandés chez les musiciens étrangers est importante dans les travaux de Lise Manniche. Si Norman de Garis Davies a relevé les scènes des tombes amarniennes, il ne s'interroge pas outre mesure sur les bandeaux portés par les musiciens³³. Lise Manniche³⁴, cependant, voit dans l'utilisation des bandeaux des raisons mythologiques, pour causer une cécité temporaire³⁵. Il est important de retenir que les musiciens aux yeux bandés sont uniquement d'origine étrangère lorsqu'ils sont représentés à Amarna; ils peuvent être d'origine égyptienne sur les *talatat* de Karnak³⁶.

Une autre particularité des musiciens étrangers est qu'ils ont importé, en Égypte, un nouveau type de lyre³⁷. Cette nouvelle lyre est beaucoup plus grande que celles utilisées auparavant; c'est la raison pour laquelle on la nomme la lyre géante. Contrairement à sa cousine, la lyre portative, la lyre géante ne peut être jouée tout

³³ Même s'il établit qu'il s'agit de musiciens étrangers, il ne relève pas l'incongruité du port du bandeau. Voir Davies, *RTA*, III, p. 6.

³⁴ Voir Lise Manniche, «Les scènes de musique sur les *talatat* du IX^e pylône de Karnak», *Kêmi. Revue de philologie et d'archéologie égyptiennes et coptes*, XXI, 1971, p. 163.

³⁵ Pour plus de détails, voir la section 3.2 et ses sous sections.

³⁶ Manniche, *Music and Musicians*, p. 89.

³⁷ La lyre ayant été importée pour la première fois en Égypte au Moyen Empire.

en dansant; elle est si grande qu'elle nécessite l'emploi de deux musiciens, à la fois pour en jouer et pour la maintenir en place. Cette lyre était déjà connue à Our au milieu du troisième millénaire, comme l'illustre la **fiche 93**. Selon les illustrations laissées par les Égyptiens, cette lyre était aussi, voire plus grande que ceux qui en jouaient, tel qu'illustré sur les **fiches 66 et 67**. Sur ces deux fiches, la lyre géante est illustrée au registre inférieur. De plus, comme le montre la **fiche 67**, la lyre portative ne cesse pas pour autant d'être utilisée, et peut même être employée en même temps que la lyre géante. Il est aussi remarquable que les hommes qui ont les lyres portatives dans leurs mains ont eux aussi les yeux bandés³⁸, tout comme le luthiste qui semble accompagner les joueurs de lyre géante. Les étrangers ont accès à une panoplie d'instruments; ils jouent aussi de la harpe, mais toujours avec les yeux bandés. Tout comme les musiciens d'origine égyptienne, les musiciens d'origine étrangère ne jouent pas d'instruments à vent³⁹. Les musiciens d'origine asiatique apparaissent rarement seuls. Ils sont en effet fréquemment accompagnés – ou supervisés? – par un groupe de femmes musiciennes, d'origine égyptienne, parmi elles une harpiste, une luthiste, et parfois des joueuses de lyre⁴⁰.

Les musiciens d'origine étrangère sont souvent représentés dans le cadre de scènes d'offrandes à Aton, comme c'est le cas des musiciens d'origine égyptienne. Cependant, selon Lyn Green, ce type de scènes, incluant femmes égyptiennes et hommes asiatiques, pourraient faire référence à un banquet⁴¹. Ce banquet serait de nature royale, conserverait l'idée de régénération dans l'au-delà,

³⁸ Les hommes jouant de la lyre portative sont d'origine étrangère et ont les yeux bandés; les femmes qui en jouent sont d'origine égyptienne et n'ont pas les yeux bandés. Voilà une étrange dichotomie.

³⁹ Qui sont de toute façon pratiquement absents des représentations de la période amarnienne.

⁴⁰ Green, «The Origins of the Giant Lyre...», p. 56.

⁴¹ Green, «The Origins of the Giant Lyre...», p. 58.

mais aurait lieu au palais, pour le souverain, tout en étant représenté dans la tombe d'un particulier, comme l'illustre la **fiche 67**. Les représentations de banquets royaux sont fréquentes dans l'art du Proche-Orient ancien; il faudrait voir dans l'apparition de ces scènes dans les tombes d'Amarna une influence directe qu'auraient eue les pays asiatiques sur l'art de l'Égypte⁴².

3.1.2.4. Les musiciennes d'origine asiatique

Les musiciennes d'origine asiatique sont représentées dans un cadre bien précis : le harem du roi. D'abondantes discussions ont eu lieu concernant le terme *hnr*, qui aurait pu désigner à la fois le harem ou l'établissement des musiciennes⁴³. Il ne fait pas de doute que le palais d'Akhenaton – comme d'ailleurs celui de plusieurs pharaons à partir du Nouvel Empire, et peut-être avant⁴⁴ – était doté d'un harem⁴⁵. Et dans ce cas précis, les appartements du harem sont décorés d'instruments de musique suspendus aux murs, comme sur la **fiche 71**. Le lien est donc aisé à faire entre le harem et les musiciennes. De plus, la plupart des femmes illustrées dans le harem seraient effectivement d'origine étrangère. Leur coiffure est l'un des signes de leur origine autre, selon Davies : «It will be noticed that the

⁴² Green, «The Origins of the Giant Lyre...», p. 58. Au sujet des banquets dans l'art du Proche-Orient, voir plus précisément Dominique Collon, «Banquets in the Art of the Ancient Near East» dans R. Gyselen, dir. *Banquets d'Orient*, Bures-sur-Yvette, Groupe pour l'Étude de la Civilisation du Moyen-Orient, 1992, p. 23-29.

⁴³ Voir à ce sujet l'étude de Del Nord, «The Term *hnr* : 'Harem' or 'Musical Performers'?» dans William Kelly Simpson and Whitney M. Davis (éds.), *Studies in Ancient Egypt, The Aegean, and the Sudan. Essays in Honor of Dows Dunham on the occasion of his 90th birthday, June 1, 1980*, Boston, Museum of Fine Arts Press, 1981, p. 137-145. Voir aussi Joyce Tyldesley, *Les Femmes dans l'ancienne Égypte. Les filles d'Isis*. Paris, Éditions du Rocher, 1998 [1994], p. 173.

⁴⁴ Selon Christiane Desroches Noblecourt, des habitantes du Pays de Pount auraient intégré le harem royal dès le Moyen Empire. Voir Christiane Desroches Noblecourt, *La femme au temps des pharaons*, Paris, Stock Pernoud, 2000 [1996], p. 158. Voir aussi Del Nord, «Harem or Musical Performers», p. 137.

⁴⁵ Les scènes de harem se déroulent au palais royal; cependant le pharaon n'y est pas visible et elles sont figurées, dans le cas de la période amarnienne, dans les tombes des particuliers.

women [...] have a peculiar mode of wearing the hair, by dividing it into one or more tresses curling at the end. [...] This lock or tress is quite un-Egyptian, but is familiar to us in men of Hittite race and known also in Syrian women⁴⁶». Il en va de même pour leurs jupes typiquement syriennes. Dernier point, certains des instruments qui sont suspendus au mur, dont la lyre géante, sont d'origine étrangère, et ne se retrouvent jamais entre les mains de musiciens d'origine égyptienne⁴⁷, ce qui n'empêche pas nécessairement des femmes d'origine égyptienne de faire partie du harem.

Les musiciennes d'origine asiatique ne jouent jamais en public, selon Lise Manniche, à moins d'être «déguisées» en femmes égyptiennes⁴⁸. Le harem pourrait, à ce moment, être le lieu où elles s'exercent. C'est du moins le lieu où elles répètent, mangent, se coiffent, vivent. En fait, «les arts d'agrément devaient être exploités au maximum dans ces milieux féminins de haute éducation et de grand goût. Musique, danse, poésie et tous les artifices de la séduction figuraient parmi les préoccupations journalières⁴⁹». Elles semblent pouvoir jouer de tous les instruments à corde, que ce soit le luth, la harpe (dont la harpe angulaire, une forme de harpe inédite), la lyre et la lyre géante. Encore une fois, les instruments à vent sont complètement omis. La seule (mais importante) différence d'avec les autres musiciens est que les femmes d'origine étrangère ne peuvent jouer qu'à l'intérieur de ce que l'on nomme le harem, uniquement pour leur propre plaisir et le plaisir du roi.

⁴⁶ Davies, *RTA*, VI, p. 20.

⁴⁷ Davies, *RTA*, VI, p. 21.

⁴⁸ Lise Manniche, *Music and Musicians*, p. 88.

⁴⁹ Desroches Noblecourt, *La femme au temps des pharaons*, p. 67.

3.1.2.5. Les membres de la famille royale

Les membres de la famille royale constituent la dernière, mais non la moindre, catégorie d'instrumentistes. Puisque Akhenaton est désormais omniprésent dans les représentations des tombes privées, mettant de côté les propriétaires eux-mêmes, il est presque normal de s'attendre à voir la famille royale jouant de la musique. En fait, les scènes où l'on retrouve à la fois la famille royale et un instrument de musique sont les scènes d'offrande, où l'on voit une princesse – souvent Merytaton, la fille aînée du couple royal – brandir un sistre.

Les sistres, auparavant associés si intimement à la déesse Hathor, peuvent-ils sans conséquence se retrouver dans le contexte amarnien? La réponse à cette question est affirmative. Le sistre, utilisé avec l'idée de régénération par l'intervention de la déesse Hathor, serait ici utilisé selon le même principe, mais par l'intercession d'Aton, évidemment. Les sistres utilisés par les filles d'Akhenaton et de Nefertiti, sur les **fiches 58, 61 et 62**, ne peuvent plus être qualifiés de hathoriques, puisque l'effigie de la déesse Hathor⁵⁰ disparaît de l'instrument : il s'agit de sistres cintrés sans autre forme de décoration⁵¹. Les fonctions régénératrices de Hathor vont se fondre dans le culte d'Aton. L'aspect hathorique est évacué du culte, mais l'idée de régénération contenue dans l'instrument lui-même demeure intacte⁵². Le sistre est par conséquent associé à une autre divinité –

⁵⁰ Une tête de vache.

⁵¹ Même si des exemples où le sistre hathorique est utilisé existeraient pour la période amarnienne, ils sont rares et proviennent de *talatats* endommagés. Voir à ce sujet Anna Stevens, «The Amarna Royal Women as Images of Fertility: Perspectives on a Royal Cult» dans *JANER*, 4, 2004, p. 113.

⁵² C'est aussi l'avis de Manniche dans *Music and Musicians*, p. 86-87. Cependant, l'idée de la fertilité semble aussi être reprise par les femmes de la famille royale, qui intègrent alors une caractéristique supplémentaire qui permet de les associer directement au culte de Hathor du début de la XVIII^e dynastie. Anne Stevens écrit : «It is conceivable that there was an active attempt at Akhetaten to promote the royal cult through the manipulation of familiar elements of the pre-existing

en ce cas-ci, Aton, le dieu unique de la période amarnienne, du moins dans la capitale royale⁵³.

Autre aspect de l'utilisation du sistre : il n'est plus question de le voir brandi par les épouses des défunts, ou par d'autres femmes, comme c'était le cas lors de la période pré amarnienne (**fiches 38, 40 et 41**). Sous le règne d'Akhenaton, seules les princesses et leur mère sont autorisées à procéder à cette partie du culte.

Le sistre est le seul instrument que l'on retrouve entre les mains de la famille royale, qui est omniprésente dans les tombes. Le défunt ne peut pas lui-même faire le culte à Aton; il faut absolument passer par le pharaon et sa famille pour les offrandes et l'utilisation du sistre. Les **fiches 61 et 62** sont éloquentes à ce sujet, puisque ce sont bien eux qui font les offrandes à Aton. De plus, le culte du défunt ne peut être représenté que dans la salle du tombeau, seul endroit où le pharaon ne s'est pas donné tous les droits.

3.2. L'«aveuglement» des musiciens, innovation ou adaptation?

Le nombre de musiciens aveugles sous le règne d'Akhenaton pourrait être une autre distinction des représentations des musiciens de ce règne. Si les musiciens aveugles ne sont pas une invention de la période amarnienne⁵⁴, il semble qu'ils soient beaucoup plus nombreux que lors des périodes précédentes. Les représentations de musiciens aveugles datant des règnes antérieurs à Akhenaton montrent uniquement des harpistes soumis à ce handicap. Ces harpistes apparaissent

private religious landscape». Voir Stevens, «The Amarna Royal Women as Images of Fertility», p. 122.

⁵³ Zivie, *La prison de Joseph*, p. 153-164.

⁵⁴ Il existe en effet des exemples de musiciens aveugles lors des règnes précédents. Voir la section 2.5.2.

dans un contexte bien précis : ils chantent et jouent, sans autres musiciens, devant les défunts, comme sur les **fiches 10, 35 et 45**.

3.2.1. Les musiciens aveugles sous Akhenaton

Les musiciens aveugles sous Akhenaton sont distincts de leurs prédécesseurs. Le contingent des musiciens aveugles inclut des harpistes, des luthistes et des chanteurs. Leur variété est plus grande, tout comme leur nombre. Et pourtant, ils ne se retrouvent que dans un seul contexte : un contexte sacré, cultuel, atoniste.

Dans les tombes des particuliers, cela est acquis, le pharaon et sa famille, ainsi que leurs charges cultuelles, occupent la presque totalité de l'espace. Il est donc fréquent de voir des scènes se déroulant au temple d'Aton, impliquant la famille royale, mais jamais le défunt. Ces scènes se trouvent sous le sceau du sacré. Dans ces scènes dites sacrées, on ne retrouve pas de musiciennes; seuls les hommes et les membres de la famille royale sont présents. Ainsi, elles échappent à la cécité dévolue aux musiciens jouant au temple.

Ces musiciens peuvent soit chanter, soit jouer d'un instrument, comme la harpe ou plus rarement le luth. Les aveugles sont souvent représentés en groupe lors de la période amarnienne – une innovation, sans doute. Lors des périodes précédentes, les musiciens aveugles étaient en généralement seuls dans leur condition⁵⁵. S'ils étaient représentés dans le cadre proprement funéraire auparavant,

⁵⁵ Par ailleurs, il n'existe que trois exemples de musiciens aveugles dans la nécropole thébaine lors du Nouvel Empire pré amarnien; ces exemples sont ceux des **fiches 35, 42 et 45**. Deux autres exemples peuvent être retrouvés dans la tombe de Nebamon (TT 181); cependant, il n'a pas été établi si cet homme ait vécu sous Akhenaton ou sous son prédécesseur, Amenhotep III. Dans la

ils se retrouvent désormais dans un cadre culturel, celui du temple d'Aton; le meilleur exemple est celui de la **fiche 68**. Lise Manniche souligne que les musiciens aveugles ne sont présents au temple que lors de l'absence du pharaon⁵⁶, ce qui leur donnerait une plus grande importance symbolique. Les musiciens aveugles feraient alors office de remplaçants du roi dans le culte d'Aton. Le pharaon étant le seul homme apte à voir le dieu, les musiciens du temple devaient de fait être aveugles lors de leur participation au culte; puisqu'ils n'avaient pas le privilège de voir Aton⁵⁷. Cet interdit s'incarnerait dans la cécité des musiciens. Leur cécité pouvait-elle être simplement artistique, illustrée pour la postérité, sans que les musiciens soient réellement affectés par ce handicap? C'est possible, mais alors pourquoi représenter aussi des musiciens aux yeux bandés, dont la cécité est clairement temporaire?

Par ailleurs, il pourrait être tentant de faire des parallèles entre les fêtes d'Amon et le culte rendu à Aton. Les cultes d'Amon, de Hathor et d'Osiris étaient célébrés de diverses manières, dont les fêtes rituelles, plus particulièrement la Belle Fête de la Vallée. À l'époque, on commence à illustrer des musiciens aveugles qui s'exécutent lors de ces célébrations. Ces musiciens interprètent souvent des airs – les premiers Chants de harpiste⁵⁸ – qui soulignent la futilité de la vie. Comme les

tombe 181 de la nécropole thébaine, il y aurait une représentation d'un groupe d'hommes, chanteurs, aveugles; celui-ci pourrait être le premier exemple de ce qui deviendra la tradition à Amarna, soit la représentation de chanteurs aveugles au temple d'Aton. Notons aussi, toujours dans cette tombe, la présence d'un luthiste aveugle.

⁵⁶ Manniche, «Symbolic Blindness», p. 17.

⁵⁷ Manniche, «Symbolic Blindness», p. 18.

⁵⁸ Les Chants de harpiste sont un genre littéraire attesté en Égypte. Les thèmes abordés sont la futilité de la vie, les comparaisons entre le monde des vivants et l'au-delà, et les interprètes invitent les futurs défunts à profiter de l'instant présent. Cette forme littéraire serait apparue au Moyen Empire, sous le règne de l'un des pharaons Antef; cependant aucun document ne date de cette période. Il est

trois divinités susnommées font partie du rituel de renaissance, les Chants font appel à leur magnanimité. Dans le cas du culte d'Aton, celui-ci a tous les pouvoirs et lui seul peut agir pour la régénération des défunts (ou du pharaon, plus particulièrement, selon ce que les scènes indiquent). Le culte d'Aton étant le seul à pouvoir être célébré, il l'est constamment. Aurait-on assisté à une sublimation des rôles des trois divinités par Aton, d'où les illustrations nombreuses de musiciens aveugles? Cela est fort possible. Et puisque le roi est le seul apte à voir le dieu, il est d'autant plus nécessaire que les musiciens participant aux rituels soient aveugles : le droit de voir une telle divinité ne pouvait qu'échoir qu'à l'être le plus puissant sur la terre d'Égypte, le pharaon.

Si l'on retrouve des musiciens aveugles, on retrouve aussi des musiciens aux yeux bandés. Ceux-ci, comme il fut expliqué en 3.1.2.3, étaient généralement d'origine étrangère et sont représentés dans les tombeaux d'Amarna⁵⁹, uniquement dans les scènes se déroulant au palais royal⁶⁰. Les musiciens aux yeux bandés d'Amarna jouaient principalement d'un instrument, soit la lyre géante⁶¹ (ou la simple lyre portative, comme sur les **fiches 66 et 67**) et peuvent être accompagnés d'un orchestre de femmes. Si les musiciens vraiment aveugles jouent au temple, ceux-ci joueraient en l'honneur d'un banquet. Dans le cas de la **fiche 67**, il s'agirait d'un banquet en l'honneur de la reine Tiye, un honneur posthume bien entendu. Il faut retenir que les étrangers se font représenter avec les yeux bandés dans d'autres

probable que les versions définitives datent de la XVIII^e dynastie. Voir Manniche, *Music and Musicians*, p. 98.

⁵⁹ Tout comme à Karnak, par ailleurs, où ils seraient cependant d'origine égyptienne.

⁶⁰ Les hommes d'origine étrangère ne sont donc représentés qu'au palais et ont les yeux bandés lors de leur interprétation de la musique.

⁶¹ Il est à noter que la lyre géante n'aurait aucun parallèle exact dans tout le Proche-Orient ancien, du moins selon Green, «The Origins of the Giant Lyre...», p. 56. La **fiche 93** montre cependant une lyre géante très ancienne, entourée de deux musiciens.

contextes que celui de l'interprétation musicale. Sur la **fiche 71B**, deux registres peuvent être distingués. Au registre supérieur, un groupe de musiciennes s'exécutent, parmi lesquelles une harpiste, au moins une joueuse de lyre et au moins deux luthistes. Au registre inférieur, on aperçoit un grand nombre d'hommes aux yeux bandés, accompagnés par un percussionniste⁶². Leur fonction demeure actuellement inconnue.

Il est notable que des femmes accompagnent parfois les musiciens aux yeux bandés – recréant ainsi un type d'orchestre semblable à ceux que l'on pouvait retrouver lors de la période pré amarnienne; celles-ci ne souffrent d'aucune forme de cécité. Les musiciens qui jouent au palais accompagnent généralement une cérémonie d'offrande au roi, seul intermédiaire du dieu. Puisque Aton s'incarne en Akhenaton, peut-être a-t-on voulu pousser la symbolique jusqu'à, encore une fois, interdire aux hommes de voir Akhenaton, l'incarnation du dieu. Les musiciennes, elles, n'ont pas ce problème. Étrangement, on ne les voit jamais à l'intérieur du temple – à la rigueur, elles se tiennent à la porte du temple. Peut-être les femmes avaient-elles le droit de contempler la divinité, même de loin – ce qui pourrait aussi expliquer pourquoi Néfertiti et ses filles n'ont pas les yeux bandés lors des scènes d'offrande à Aton⁶³. Il semble que seules les femmes de sang royal aient eu un

⁶² Selon Manniche [*Music and Musicians*, p. 90], nous serions en présence d'un autre groupe de musiciens, formé d'étrangers, très nombreux, accompagnés uniquement d'une percussion. Les hommes frapperaient à l'occasion dans leurs mains avec le rythme du percussionniste. Or, à notre avis, un seul musicien ne jouant pas d'instrument lyrique, mais d'un type de percussion étant par ailleurs généralement utilisée par les militaires et accompagnant autant de gens ne peut être classé dans un groupe musical. Nous aurions affaire au mieux à un rituel culturel quelconque, où les percussions accompagnent – peut-être – une litanie. Devant autant d'incertitude, ce groupe n'est pas considéré comme un ensemble musical à part méritant une longue attention, du moins dans ce travail.

⁶³ Tel que vu sur la **fiche 61** et tel qu'il est possible de l'observer sur les nombreuses scènes d'offrandes à Aton faites par la famille royale. Il est intéressant de constater que les femmes de sang

accès au temple d'Aton, les autres musiciennes se contentant de jouer aux portes du temple ou dans le palais, avec les musiciens étrangers.

Il serait péremptoire d'affirmer que les musiciens aveugles étaient une innovation d'Akhenaton, compte tenu du fait que des exemples datant des périodes précédentes sont répertoriés. Leur apparition au Nouvel Empire est supplantée par l'utilisation qu'en fera Akhenaton (dans des contextes hautement symboliques au niveau religieux). Par contre, ces musiciens sont passés par tout le processus d'adaptation instauré par les vues monothéistes du pharaon. Alors qu'on les retrouvait dans les représentations de banquets associés à la Belle Fête de la Vallée dans la première partie de la XVIII^e dynastie, les musiciens aveugles de la période amarnienne sont représentés exclusivement au temple d'Aton, et uniquement en l'absence du roi. Cependant, dans cette recherche, les musiciens atteints de cécité ne sont pas si nombreux⁶⁴ et leur nombre varie à peine entre le Nouvel Empire pré amarnien dans la nécropole thébaine, la période amarnienne et les dynasties suivantes. L'échantillon est limité, mais plusieurs auteurs, tels Lyn Green, Hans Hickmann et Lise Manniche, ne doutent pas du nombre anormalement élevé de musiciens aveugles sous Akhenaton comparativement aux périodes précédentes et suivantes. Le phénomène des musiciens aveugles pourrait cependant avoir été marginal, du moins d'après l'échantillonnage effectué dans le cadre de ce travail. L'innovation véritable serait plutôt l'apparition des musiciens aux yeux bandés, qui,

royal – ou les musiciennes jouant devant le pharaon – ne souffrent pas de cécité. Pierre Grandet signale, dans *Hymnes de la religion d'Aton...*, à la page 37, que sur une construction nommée *Gempaiten*, à Karnak, seules la reine et des princesses auraient été représentées portant des offrandes à Aton; un fait tout de même exceptionnel. Les femmes pourraient avoir eu une place importante dans le culte direct d'Aton.

⁶⁴ Selon le tableau VI des musiciens aveugles au Nouvel Empire, annexe II, p. cxviii, qui ne dénombre que les scènes incluses dans cette recherche.

eux, se retrouvent essentiellement au palais, dans le cadre d'une scène d'offrande au roi et accompagnés par un groupe de musiciennes égyptiennes. Jamais dans les scènes d'Amarna ne retrouve-t-on le défunt en vedette dans son propre tombeau, et la musique des musiciens aveugles – tout comme celle des autres musiciens – ne lui est jamais destinée.

3.3. L'héritage amarnien dans la période ramesside

La première question à se poser est la suivante : y'a-t-il des traces de la période amarnienne dans la période ramesside? Y a-t-il même des traces de la XVIII^e dynastie dans les représentations de scènes musicales de cette période?

Après le règne d'Akhenaton, la capitale amarnienne fut rapidement abandonnée et un retour de la cour et des nobles s'effectua vers les centres traditionnels. Ainsi les inhumations à Akhetaton devinrent choses du passé. Complètement délaissée lors du règne d'Akhenaton, la nécropole thébaine retrouve ses lettres de noblesse⁶⁵ alors même que le clergé thébain reprend du pouvoir. Les Égyptiens, débarrassés du monothéisme d'Aton retournent se faire enterrer dans le ventre de la déesse Hathor⁶⁶. Sans la prééminence du pharaon dans les tombes, les défunts peuvent recommencer à être les maîtres dans leurs tombeaux. Le culte d'Amon sous ses différentes formes, ainsi que celui d'Osiris, prennent une importance inégalée lors de ce qu'il est convenu de nommer la période ramesside.

⁶⁵ Alors que seulement deux tombes comprenant des scènes de musique peuvent être directement attribuées à Akhenaton dans la nécropole thébaine (sept au total si les tombes datées de deux règnes se chevauchant sont incluses), quarante sont associées aux XIX^e et XX^e dynasties.

⁶⁶ Cependant, avec l'établissement d'une nouvelle capitale, Pi-Ramsès, sous le règne de Ramsès II, la nécropole thébaine sera quelque peu délaissée par les nobles, qui se feront inhumer dans la nécropole memphite. Voir Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton*, p. 90, note 111.

Les représentations de scènes musicales, quant à elles, se voient à nouveau transformées.

3.3.1. Les musiciens des XIX^e et XX^e dynastie et leurs instruments

Au cours de la période amarnienne, les musiciens furent littéralement catégorisés selon leur sexe et leur origine. Les musiciens et musiciennes originaires d'Égypte et ceux et celles d'origine étrangère avaient tous leurs fonctions particulières à l'intérieur du culte d'Aton et celui du pharaon, fonctions qui n'avaient plus grand-chose de commun avec celles de la première partie de la XVIII^e dynastie.

Après la période amarnienne, un grand retour à l'ordre préalablement établi s'est effectué. Ce retour impliquait parallèlement l'éradication de certains rituels instaurés par Akhenaton. C'est ainsi que les musiciens étrangers ont complètement disparu avec la mort de ce pharaon, tout comme leur instrument principal, la lyre géante⁶⁷. La trace des musiciennes d'origine étrangère se perd aussi avec la fin du règne d'Akhenaton. Cependant, la harpe angulaire introduite sous ce règne continuera à être utilisée ponctuellement. Ainsi ne demeurent que les musiciens et musiciennes d'origine égyptienne dans les représentations qui nous intéressent maintenant, un juste retour aux habitudes pré amarniennes.

Il est possible de comparer les scènes de musique de la période ramesside avec celles de la période pré amarnienne du Nouvel Empire. Pour ce qui est des hommes, il y a peu de changements. Ceux-ci sont toujours confinés à la harpe et au

⁶⁷ «The larger instrument, however, did not survive the reign of Akhenaten, and it disappeared with the foreign musicians who brought it». Manniche, *Music and Musicians*, p. 90.

luth; voir les **fiches 24, 33, 77 et 83**. Les deux premières sont datées du Nouvel Empire pré amarnien, les dernières de la période ramesside. Contrairement à ce qui a été observé précédemment, les harpistes et luthistes masculins ne sont jamais représentés jouant ensemble⁶⁸. Par contre la **fiche 75** donne un exemple d'une femme luthiste et d'un homme harpiste jouant en duo. Les musiciens ne jouent ni de sistre, ni d'instrument à vent.

Les femmes sont quant à elles moins souvent représentées en groupe comme c'était le cas en première partie de la XVIII^e dynastie. Les **fiches 32 et 46** donnent un bon aperçu de ces groupes qui sont désormais presque inexistantes. Si des exemples où des femmes jouant ensemble existent, ils sont toutefois plus rares. De plus, les groupes de femmes de la période ramesside comprennent moins de membres. Le plus souvent, il ne s'agit que de deux musiciennes, accompagnées d'un harpiste, comme sur la **fiche 80**; ou encore la **fiche 77**, où les musiciennes jouent en compagnie d'un luthiste. Il n'est plus question de scènes où les femmes utilisent à la fois harpe, luth, lyre, double hautbois et percussion, tel que vue sur la **fiche 17**. Elles utilisent tous ces instruments, mais séparément ou par deux, en plus du sistre redevenu hathorique. Il faut ajouter que les femmes étaient déjà souvent accompagnées par un harpiste au début du Nouvel Empire, comme sur les **fiches 21 et 25**, et que sous le règne d'Akhenaton elles jouaient en compagnie des musiciens étrangers aux yeux bandés.

⁶⁸ Voir la section 3.3.2 pour des explications.

3.3.2. Les fonctions rituelles des musiciens de la période ramesside

Les fonctions rituelles ou cultuelles des musiciens au début du Nouvel Empire sont claires : ils font partie du processus de régénération du défunt, leur présence (et surtout la présence des musiciennes) au banquet étant imprégnée de références à Hathor et Amon. Sous Akhenaton, les banquets n'étaient que rarement illustrés; il s'agissait majoritairement de scènes d'offrande. Si certains évoquent tout de même des banquets pour cette période⁶⁹, les exemples sont absents du corpus de sources car ils sont très endommagés et donc peu utiles, en plus de ne pas contenir de scène musicale. La symbolique des banquets a été évacuée lors de la période amarnienne. Pendant la période ramesside, avec l'évolution des croyances, les banquets auraient pu refaire leur apparition; or ce ne fut aucunement le cas. Les banquets ne furent pas restaurés dans les représentations des XIX^e et XX^e dynastie, du moins pas dans l'esprit de la XVIII^e dynastie; ils sont relativement rares lors de la période ramesside⁷⁰. Ce qui n'exclut pas le retour du désir de participer aux nombreuses fêtes religieuses instaurées ou réinstallées après la période amarnienne⁷¹. En opposition, les scènes où les divinités sont représentées et directement impliquées dans le culte sont légion, surtout à cause de l'utilisation massive du Livre des Morts dans les tombeaux privés. Les scènes de banquet ont

⁶⁹ Davies, *RTA*, III, p. 7.

⁷⁰ «In the Ramesside tombs, [the] banquets have undergone a complete change [...]» L'auteur explique alors, en comparant une scène de banquet de la XVIII^e dynastie versus un exemple plus tardif, que les invités y sont moins nombreux, qu'il n'y a ni serviteurs ni musiciens et que les offrandes sont moins importantes. «Beside, banquet scenes have disappeared from many of the Ramesside tombs. [...] It is interesting to note that though music has disappeared from banquet scenes, it still finds its way in the ritual scenes, especially the harpist». Voir Abdel-Qader Muhammed, *The Development of the Funerary Beliefs and Practices Displayed in the Private Tombs of the New Kingdom at Thebes*, General Organisation for Government Printing Offices, Cairo, 1966, p. 90.

⁷¹ Assmann, *Mort et au-delà*, p. 351.

perdu définitivement de leur importance culturelle; elles ne seront plus jamais représentées comme avant la période amarnienne. Le développement d'une nouvelle forme de piété est peut-être à l'origine du déclin des scènes de banquets. Le retour aux cultes traditionnels aurait opéré un changement dans la manière de vivre la spiritualité.

Avec la diminution des scènes de banquet, une diminution du nombre de musiciens était à prévoir. Un grand nombre de scènes n'incluent qu'un seul musicien, comme sur la **fiche 76**. Les duos, comme celui de la **fiche 82**, et les trios, tel celui illustré sur la **fiche 80**, sont plus rares tout en ne cessant jamais d'exister. Une hypothèse permettrait d'expliquer cet état de fait. Lors de la période ramesside, le culte funéraire reprend de l'importance, et revêt même une importance nouvelle dans l'optique où la croyance dans l'au-delà est exacerbée⁷². Les Chants des harpistes, exploitant la futilité de la vie dans le monde terrestre, deviennent pratiquement incontournables, en lieu et place des banquets d'autrefois⁷³. Les harpistes sont parfois aveugles, comme en la **fiche 79**, mais ils sont beaucoup plus rares⁷⁴. Le harpiste, en conséquence, joue très souvent seul⁷⁵, sans luthiste, qui lui aussi se retrouve souvent seul pour jouer. Le harpiste voit son art favorisé. Le son ultime que les défunts veulent entendre est désormais celui de la harpe.

⁷² L'utilisation du Livre des Morts se répand, illustrant avec soin les multiples étapes par lesquelles chaque défunt voit ce qui l'attend, la cérémonie funéraire, le jugement des dieux avec la pesée du cœur et finalement la vie dans le royaume d'Osiris.

⁷³ Sur un total de quarante tombes datant de la période ramesside avec des scènes de musique, quatorze n'ont pour tout musicien qu'un harpiste, et il est fort probable que les représentations soient comme celles des **fiches 76** ou **79**, le harpiste jouant devant les défunts, son texte n'étant jamais gravé ou peint bien loin de lui.

⁷⁴ Il n'y aurait que deux représentations de musiciens aveugles dans la nécropole thébaine lors de la période ramesside, soit celle de la **fiche 79** et une autre représentation dans la tombe numéro 106 et appartenant à Paser, non incluse dans le corpus.

⁷⁵ Sauf dans les scènes où il accompagne une ou deux musiciennes.

Il est presque impossible de trouver des traces des innovations musicales de la période amarnienne dans la période ramesside. Les musiciens étrangers sont repartis avec leurs instruments. Le retour au culte d'Amon, celui d'Osiris qui monte en flèche, permettent de comprendre que toute trace d'Aton a été effacée, en redonnant la primauté aux autres divinités. Les musiciens se voient déchargés d'une partie de leurs fonctions cultuelle, en l'absence des banquets, et ce sont les harpistes qui récoltent tous les honneurs.

Conclusion

Avec la prévalence d'Akhenaton dans toutes les scènes, c'est la manière même de rendre le culte au défunt qui s'en trouve bouleversée lors de la période amarnienne. Les musiciens ne sont plus (ou rarement) utilisés lors des banquets. Ils se retrouvent essentiellement en contexte sacré, au temple d'Aton, ou encore au palais royal. Il n'est plus question de représenter le défunt; tout le culte funéraire passe par le roi, d'où l'absence de scènes musicales auparavant si nombreuses dans le cadre de fêtes comme la Belle Fête de la Vallée, dédiées aux défunts et à leur vie dans l'au-delà. Aton récupère toutes les parties du culte autrefois destinées à Hâthor, Amon et Osiris. Ce faisant, Akhenaton s'approprie toute la place dans les tombes, puisqu'il est le seul apte à communiquer avec Aton.

La question des musiciens aveugles demeure très complexe. La plupart des études sur le sujet, et dont l'auteur principal est Lise Manniche, présentent des éléments de réponse mais il demeure toujours une forme d'incertitude quant à leur véritable fonction. Il ressort des analyses que les musiciens n'étaient pas tous

vraiment aveugles – le cas des musiciens aux yeux bandés est probant – et que les femmes échappent à cette règle de l'aveuglement devant la divinité ou son représentant, le roi. Akhenaton a certes adapté à ses besoins l'utilisation des musiciens aveugles qui était faite précédemment. Il a véritablement innové avec les musiciens aux yeux bandés, tous d'origine étrangère.

Quant aux périodes subséquentes du Nouvel Empire, les musiciens n'ont pas retrouvé toutes leurs tâches cultuelles, le harpiste devenant le musicien par excellence dans le culte. Les autres musiciens ont joué des rôles subalternes dans la production de la musique.

Conclusion générale

L'étude de l'historiographie a bien montré la complexité et les limites du sujet traité. Si Hans Hickmann fait figure de précurseur, des auteurs commencent toutefois à questionner ses écrits plus sérieusement. Lise Manniche, Lyn Green et Rafael Perez Arroyo investiguent des questions que Hickmann a effleuré ou ignoré. Ce mémoire s'inscrit dans la continuité de ces questionnements récents, où l'observation des instruments de musique est un élément d'analyse parmi d'autres. Le contexte où la musique est jouée – banquet ou scène d'offrande – est même plus important que la scène musicale elle-même. Il sert à expliquer la présence des musiciens.

Certaines des avenues envisagées au moment de l'élaboration du projet de mémoire n'auront finalement pu être explorées, que ce soit par manque de sources ou d'informations générales sur des sujets pointus. D'autres se sont avérées complètement inutiles; des pistes ont mené à des impasses, d'autres ont débouché d'une manière qui n'était pas prévue au départ.

Les fêtes rituelles elles-mêmes devaient au départ prendre une place prépondérante dans ce travail, dont l'objectif était de véritablement discerner les différentes manières d'utiliser la musique au moment de ces grandes fêtes. Or, au fur et à mesure que le corpus de sources prit forme, il devint évident que les fêtes comme la Belle Fête de la Vallée ou la Fête d'Opet n'étaient pas systématiquement identifiées dans les tombes privées lorsqu'elles y étaient représentées. Pire : il semblait n'y avoir que des banquets ou des scènes d'offrandes dans les tombes privées, les scènes de fêtes étant surtout illustrées sur les murs des multiples

temples du complexe de Karnak. La présente étude se concentrant sur les représentations privées, il n'était pas question de l'étendre aux représentations des temples, hormis deux exemples pour illustrer le propos (les **fiches 15 et 72**). En poussant plus loin la recherche, afin de se recentrer sur les scènes de banquet et d'offrande – bref, ce qui était visible et compréhensible dans les tombeaux – l'étendue du culte de Hathor s'ouvrit, paradoxalement, dans toute sa splendeur. Et alors, les banquets prirent une toute autre signification, surtout les scènes de la XVIII^e dynastie de la période pré amarnienne.

La déesse Hathor, celle de l'amour, de la régénération, de la crue du Nil (sous la forme de Sekhmet) était beaucoup plus présente dans les scènes que ce que ces dernières laissaient transparaître. Hathor était évoquée de manière implicite, donnant aux banquets accompagnés de musiciennes, un aspect sacré non négligeable. En effet, il avait été établi que les scènes de banquet étaient des événements privés et profanes, puisqu'il s'agissait d'un rassemblement de gens se faisant servir au son de la musique. Mais c'était sans compter sur la signification de l'augmentation du nombre de femmes dans les orchestres. Les femmes, pratiquement absentes des scènes musicales de l'Ancien Empire, prirent progressivement plus de place avant d'atteindre leur apogée sous la XVIII^e dynastie pré amarnienne. Cette apogée concordait avec l'apogée du culte de Hathor – plusieurs complexes cultuels lui furent dédiés à partir du règne de Hatshepsout. Les musiciennes, souvent gracieuses, légèrement vêtues, portant l'attirail de la séduction lié à la déesse, en étaient, d'une certaine manière, l'intermédiaire. Hathor était donc constamment présente dans les banquets par ces femmes s'adonnant à la

musique. L'accroissement du nombre de ces femmes musiciennes s'explique par l'élévation de leur statut dans la société égyptienne. Au moment où s'arrête cette étude, la XX^e dynastie, les femmes n'ont pas fini leur ascension dans la société. Lors de la Troisième Période Intermédiaire (période suivant le Nouvel Empire), elles seront encore plus présentes de par leur nouveau rôle de divines adoratrices d'Amon.

Il est évident que les banquets font partie de l'iconographie religieuse du Nouvel Empire pré amarnien, tout comme les scènes d'offrande : leur portée mythologique et eschatologique sont très importantes.

Ayant compris cela, les différents types d'ensembles musicaux devaient être étudiés selon les périodes. C'est pourquoi un retour à l'Ancien et au Moyen Empire s'est imposé. Les instruments utilisés à ces périodes ouvraient la voie à ceux que l'on retrouvait encore au Nouvel Empire : la harpe, le claquoir, la flûte, bien que la flûte ait été remplacée par le double hautbois et que le claquoir fut confiné à des scènes où Hathor est bien visible. Le principe était toutefois établi : un instrument à corde, une percussion et un instrument à vent constitueraient la base des orchestres pour la suite de l'histoire. Le chant avait une importance capitale à cette époque; il n'y a qu'à compter le nombre de chironomes – chanteurs par scène pour le constater. Le Moyen Empire vit l'arrivée de la lyre, importée du couloir syro-palestinien. Et le Nouvel Empire pré amarnien eut des types d'orchestres variés : duos (harpe et luth), trios (harpe, luth, lyre) et ainsi de suite. Il n'était désormais plus rare de voir majoritairement des femmes dans les orchestres – justement à cause de l'importance que prit le culte de Hathor à ce moment. Les

percussions étaient souvent remplacées par le battement des mains effectué par un certain nombre de femmes toujours placées derrière les orchestres. Le Nouvel Empire voit aussi se développer des scènes où un harpiste joue seul devant les défunts, un type de scène qui se répandit plus largement au temps de la XIX^e et de la XX^e dynastie.

L'utilisation du sistre, à partir du Moyen Empire et généralisée au Nouvel Empire, se fait principalement dans les scènes d'offrandes, et c'est pourquoi cet instrument peut être considéré comme un instrument cultuel à part entière.

Après toutes ces prémisses vient la période amarnienne proprement dite. Si le roi Akhenaton diminue les activités militaires dans les zones frontalières de l'Égypte, cela ne l'empêche pas d'avoir dans son entourage un certain nombre d'étrangers dans la fonction de musiciens. Des hommes et des femmes se voient attribuer des tâches musicales diverses selon leur origine. Les musiciennes égyptiennes accompagnaient souvent les musiciens d'origine asiatique dans le palais. Ceux-ci jouaient en ayant constamment les yeux bandés, comme pour mimer une forme d'aveuglement face au pharaon, seul représentant du dieu Aton. Les hommes d'origine égyptienne, quant à eux, avaient le privilège d'exercer leur art au temple d'Aton. Cependant, ils devaient tous être aveugles; il n'est pas question ici d'avoir les yeux bandés mais bien de souffrir de cécité; c'est, du moins, ce que les représentations retrouvées dans les tombes d'Akhetaton laissent croire. Quant aux femmes d'origine étrangère, elles étaient confinées au harem royal, et la musique faisait partie du déploiement de leur pouvoir de séduction devant le pharaon.

Les représentations de banquet, si nombreuses au moment du Nouvel Empire pré amarnien, laissent place à la démonstration du culte effectué par le pharaon envers Aton. Les défunts n'ont plus la maîtrise du propos illustré dans leurs tombes. De cette manière, le pharaon s'assurait que les anciennes divinités n'entraient pas en compétition avec Aton. D'ailleurs, toute représentation de divinités autres que Aton était formellement interdite, d'où la surprise de voir si souvent des sistres dans les mains des princesses. Les représentations de la famille royale adorant Aton sont des plus singulières. Les princesses sont impliquées dans le rituel, ce qui n'est évidemment pas la norme. Et que dire des sistres, instruments associés de si près à Hathor au cours du Nouvel Empire pré et post amarnien, qui sont brandis par les princesses en guise d'hommage au dieu unique? C'est que le sistre avait été évacué de tout lien avec Hathor; ses fonctions régénératrices impliquaient désormais l'unique divinité alors vénérée.

Après la période amarnienne, le retour vers le culte d'Amon et surtout celui d'Osiris firent qu'il y eut tout de même des changements dans les représentations. Les banquets tels que vus dans la XVIII^e dynastie pré amarnienne n'eurent plus leur place. Les sources évoquent la crainte de l'au-delà, et les défunts s'assurent d'avoir leur exemplaire du Livre des Morts et de nombreux ouchebtis pour les aider dans leur «travail» post-mortem. Et la musique devient un accessoire. Les scènes musicales se concentrent sur des harpistes et leur chant rappelant la futilité de la vie. La lyre n'est plus très utilisée, tout comme le double hautbois; les instruments favorisés sont la harpe et le luth. Les formations musicales sont réduites – généralement un ou deux instrumentistes. Le sistre hathorique est employé par les

membres de la haute société, principalement des femmes de descendance royale, bien qu'une scène nous montre un prêtre avec un sistre, un fait assez rare compte tenu du fait que ce sont habituellement les femmes qui se servent de cet instrument.

Il faut conclure que l'ancienne Égypte n'eut pas une histoire aussi stable que des idées reçues laissent à penser : ce fait est perceptible dans les nombreux changements apportés aux scènes musicales comme, sans doute, à d'autres aspects des représentations funéraires, à travers toute l'histoire égyptienne.

Annexes

Liste de la provenance des sources

Égypte

A) SOURCES ICONOGRAPHIQUES

ANCIEN EMPIRE:

Giza

fiche 01: tombe de Debhen.

fiche 03: tombe de Iymery.

fiche 06: tombe de Kadoua.

Saqqara

fiche 02: tombe de Nenkhefetka.

fiche 04: tombe de Nikaurê.

fiche 05: propriétaire inconnu.

fiche 07: tombe de Mererouka

fiche 08 : tombe de Werirenptah.

fiche 09 : tombe de Ka-Irer.

MOYEN EMPIRE :

Beni Hassan

fiche 10 : tombe de Khnoumhotep.

fiche 11 : paroi d'une tombe conservée au musée de Leyde.

fiche 12 : stèle du musée du Caire 20257.

NOUVEL EMPIRE :

A) période pré amarnienne :

Thèbes-ouest

fiche 13 : tombe de Pahekmen (TT 343).

fiche 14 : tombe de Douaouneheh (TT 125).

fiche 17 : tombe de Amenmosi (TT 318).

fiche 19 : tombe de Wah (TT 22).

fiche 20 : tombe de Wah (TT 22).

fiche 21 : tombe de Wah (TT 22).

fiche 22 : tombe de Amenemhet (TT 82).

fiche 23 : tombe de Amenemhet (TT 82).

fiche 24 : tombe de Amenemhab (TT 85).

fiche 25 : tombe de Amenemhab (TT 85).

- fiche 26 : tombe de Menkheperrasoneb (TT 112).
- fiche 27 : tombe de Senemih (TT 127).
- fiche 28 : tombe de Ahmose (TT 241).
- fiche 30 : tombe de Dhoutmose (TT 342).
- fiche 31 : tombe de Menkheper (TT 79).
- fiche 32 : tombe de Rekhmirê (TT 100).
- fiche 33 : tombe de Rekhmirê (TT 100).
- fiche 34 : tombe de Horemheb (TT 78).
- fiche 35 : tombe de Horemheb (TT 78).
- fiche 36 : propriétaire inconnu (TT 129).
- fiche 38 : tombe de Dhout usurpée par Dhoutemhab (TT 45).
- fiche 39 : tombe de Kenamon (TT 93).
- fiche 40 : tombe de Kenamon (TT 93).
- fiche 41 : tombe de Sennefer (TT 96).
- fiche 42 : tombe de Thanuro (TT 101).
- fiche 43 : tombe de Paser (TT 367).
- fiche 44 : tombe de Djoserkarasoneb (TT 38).
- fiche 45 : tombe de Nakht (TT 52).
- fiche 46 : tombe de Nakht (TT 52).
- fiche 47 : tombe de Menna (TT 69).
- fiche 48 : tombe de Amenhotep-si-se (TT 75).
- fiche 49 : tombe de Amenhotep-si-se (TT 75).
- fiche 50 : tombe de Nebamon (TT 90).
- fiche 51 : tombe de Nebamon (TT 90).
- fiche 53 : tombe de Kherouef.

Thèbes-est

- fiche 15 : bloc de la Chapelle Rouge à Karnak.
- fiche 16 : tombe de Dhout (TT 11).
- fiche 18 : tombe de Baki (TT 18).
- fiche 29 : tombe de Ouser (TT 260).
- fiche 37 : tombe de Nebamon (TT 17).
- fiche 52 : tombe de Nakht (TT 161).

B) période amarnienne :

Saqqara

- fiche 54 : paroi conservée au musée du Caire 44926.
- fiche 55 : tombe de Patenemhab, conservée au musée de Leyde.

Hermopolis

- fiche 56 : paroi retrouvée à Hermopolis.

el-Amarna

- fiche 57 : tombe no. 4 de Méryrê.
- fiche 58 : tombe no. 4 de Méryrê.

fiche 59 : tombe no. 4 de Méryrê.
 fiche 60 : tombe no. 4 de Méryrê.
 fiche 61 : tombe no. 10 de Apy.
 fiche 62 : tombe no. 6 de Panehesy.
 fiche 63 : tombe no. 6 de Panehesy.
 fiche 64 : tombe no. 6 de Panehesy.
 fiche 65 : tombe no. 2 de Méryrê II.
 fiche 66 : tombe no. 1 de Huya.
 fiche 67 : tombe no. 1 de Huya.
 fiche 68 : tombe de Ahmès.
 fiche 69 : tombe de Ahmès.
 fiche 70 : tombe no. 8 de Tutu.
 Fiche 71 : tombe no. 25 de Ay.
 Fiche 71B : *talatat* provenant de Karnak.

C) période post amarnienne :

XIX^e dynastie

Thèbes-ouest

fiche 73 : tombe de Neferhotep (TT 49).
 fiche 74 : tombe de Neferhotep (TT 49).
 fiche 75 : tombe de Neferhotep (TT 50).
 fiche 76 : tombe de Piay (TT 263).
 fiche 77 : tombe de Nekhtamon (TT 341).

Thèbes-est

fiche 72 : scène du temple de Louxor.

XX^e dynastie

Thèbes-ouest

fiche 79 : tombe de Inherka (TT 359).
 fiche 80 : tombe de Kynebou (TT 113).
 fiche 81 : tombe de Nebenmaât (TT 219).
 fiche 82 : tombe de Nefersékheru (TT 296).
 fiche 83 : tombe de Penne (TT 331).

Thèbes-est

Fiche 78 : tombe de Tjanefer (TT 158).

Période inconnue

fiche 84 : paroi conservée au British Museum BM 37984.
 fiche 85 : paroi conservée au British Museum BM 37981.

B) SOURCES MATÉRIELLES

fiche 86 : claquoir.
fiche 87 : luth.
fiche 88 : harpe.
fiche 89 : luth.
fiche 90 : double hautbois.
fiche 91 : harpe.
fiche 92 : sistre.

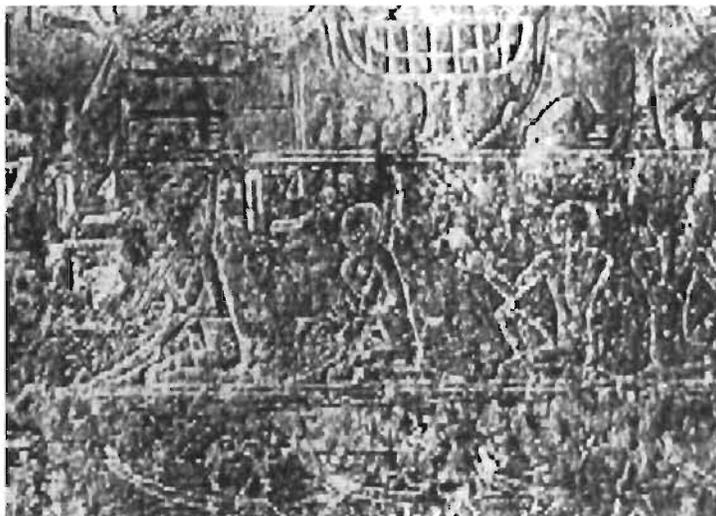
Mésopotamie

fiche 93 : impression d'un sceau-cylindre provenant d'Ur.

Annexe I :

Fiches

Fiche 01



Origine : Nécropole de Giza.

Propriétaire : Debhen.

Sous le règne de : Un pharaon de la IV^e dynastie.

Nature de l'objet : Paroi, sculptée.

Décor : Chaque registre représente une situation distincte. Le haut n'est pas très visible; il pourrait s'agir d'un banquet. Au milieu se trouvent les musiciens. Au registre inférieur, il semble y avoir des danseurs.

Écriture : Hiéroglyphes. Quasi illisibles, devant les musiciens, semble être le même mot les deux fois.

Instruments et musiciens : Deux hommes accroupis jouent de la harpe. Derrière eux, deux chironomes, dont l'un ne regarde pas dans leur direction, laissant supposer que la scène musicale se poursuit plus à droite.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Il pourrait s'agir d'un banquet. La scène serait alors privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 20-21.

Fiche 02



Origine : Nécropole de Saqqara.

Propriétaire : Nenkhefетка.

Sous le règne de : Un pharaon de la V^e dynastie, vers 2400.

Nature de l'objet : Paroi sculptée et peinte.

Décor : Les pieds du propriétaire sont visibles au premier registre. Au second se trouve la scène musicale, au troisième les danseuses et les teneuses de rythme.

Écriture : Hiéroglyphes.

Trans., trad. : *shn jb3*, «la danse est dirigée».

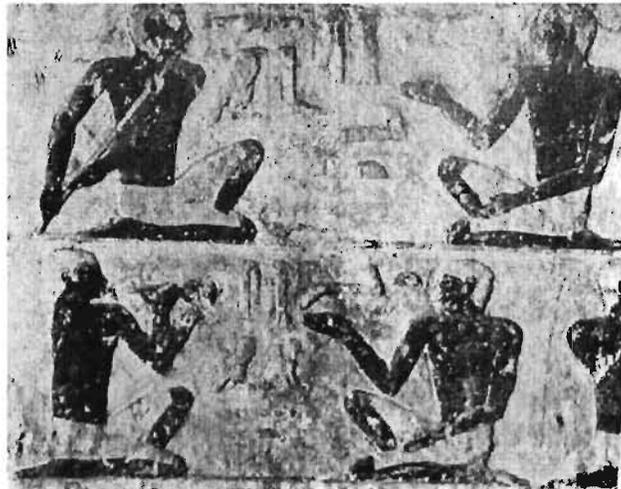
Instruments et musiciens : Un harpiste, un double clarinettiste, un flûtiste. Il y a aussi quatre chironomes – chanteurs.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur la scène, mais il est possible qu'elle soit illustrée au premier registre.

Événement public ou privé : Banquet en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Saleh, Mohamed et Souzourian, Hourig. *Official Catalogue. The Egyptian Museum Cairo*. Mainz, Éditions Philipp von Zabern, 1987, numéro 61.

Fiche 03



Origine : Nécropole de Giza, mastaba.

Propriétaire : Iymery.

Sous le règne de : Un pharaon de la V^e dynastie.

Nature de l'objet : Paroi sculptée et peinte.

Décor : Le décor n'est pas visible sur l'extrait.

Écriture : Hiéroglyphes, expressions semblables.

Trans., trad. : Registre du haut : y aurait-il eu inversion? Le scribe aurait-il voulu écrire *hsjt*, «Chanteur, ménestrel» au lieu de *shct*, qui à prime abord ne veut rien dire pour nous? Pour ce qui est de l'inscription près du flûtiste, il s'agirait du terme *sh3*, signifiant littéralement «flûtiste». Pour ce qui est de l'inscription près du clarinettiste, elle est illisible, mais il s'agit probablement d'un terme désignant un clarinettiste.

Instruments et musiciens : Un homme joue de la flûte, l'autre de la clarinette; chacun d'eux est accompagné d'un chironome – chanteur.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible.

Événement public ou privé : En prenant pour acquis qu'il s'agit d'un banquet pour le défunt, la scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XIII [A] et p. 8.

Fiche 04



Origine: Nécropole de Saqqara.

Propriétaire: Nikauré.

Sous le règne de : Neferirkaré.

Nature de l'objet : Fausse porte, sculptée et peinte.

Décor : Non visibles sur cette photo, les tables d'offrandes à Nikauré et sa femme sont peintes. Les défunts sont aussi représentés avec leurs enfants et leurs servants. La scène musicale se trouve tout en bas, à l'extrême gauche.

Écriture : Hiéroglyphes.

Trans., trad. : À gauche : *hknw*, «louanger».

Instruments et musiciens : Une femme joue de la harpe, accompagnée par une chironome – chanteuse.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Offrande aux défunts. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXII [B] et p. 16.

L'image provient de Saleh, Mohamed et Souzourian, Hourig. *Official Catalogue. The Egyptian Museum Cairo*. Mainz, Éditions Philipp von Zabern, 1987, numéro 57.

Fiche 05



Origine : Nécropole de Saqqara.

Propriétaire : Nom inconnu.

Sous le règne de : Un pharaon de la V^e dynastie.

Nature de l'objet : Paroi sculptée et peinte.

Décor : Les musiciens et les chironomes se trouvent au registre supérieur. En bas, on transporte de la viande et des pains pour le banquet ou une table d'offrande.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Chaque musicien est dirigé ou accompagné par un chironome. Il y a un harpiste, un flûtiste et un clarinetiste.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Il pourrait s'agir d'un banquet en l'honneur du défunt ou de la préparation d'une table d'offrandes. Dans les deux cas, la scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 90-91.

Fiche 06



Origine : Nécropole de Giza, mastaba.

Propriétaire : Kadoua.

Sous le règne de : Un pharaon de la fin de la V^e dynastie.

Nature de l'objet : Paroi sculptée.

Décor : Il pourrait s'agir d'une scène de banquet ou de la préparation d'une table d'offrandes.

Écriture : Hiéroglyphes, le même mot écrit trois fois entre les chironomes et les musiciens.

Trans., trad. : *hsjt* «Chanteur, ménestrel».

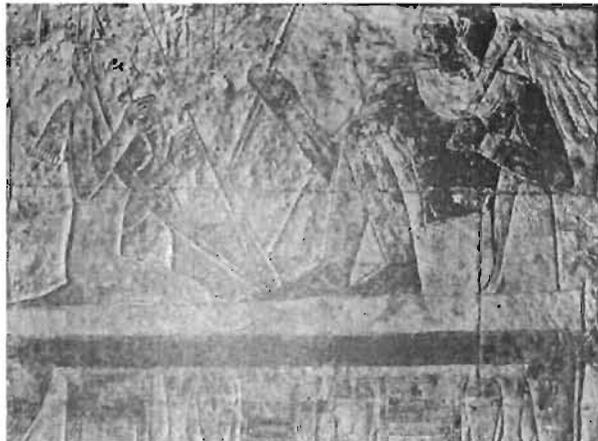
Instruments et musiciens : Deux clarinettes et deux flûtistes accompagnés de deux chironomes – chanteurs. Ce sont tous des hommes.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Il pourrait s'agir d'un banquet ou d'une table d'offrande; dans les deux cas, la scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche X et p. 8.

Fiche 07



Origine : Nécropole de Saqqara, mastaba.

Propriétaire : Mererouka.

Sous le règne de : Un pharaon de la VI^e dynastie.

Nature de l'objet : Paroi peinte et sculptée.

Décor : L'accent est mis sur la scène de musique; sous le premier registre, on aperçoit des pièces de mobilier du quotidien.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Une femme, princesse royale, joue de la harpe pour son mari.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : La scène est privée, n'impliquant que les deux époux.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XIX et p. 9.

Commentaires : Les femmes sont rarement représentées jouant de la musique lors de l'Ancien Empire.

Fiche 08



Origine : Nécropole de Saqqara, mastaba.

Propriétaire : Werirenptah.

Sous le règne de : Un pharaon de la VI^e dynastie.

Nature de l'objet : Paroi sculptée.

Décor : Scène de banquet accompagné de musique et de danse.

Écriture : Hiéroglyphes, au registre des musiciens.

Instruments et musiciens : Un harpiste, un flûtiste, chacun avec un chironome - chanteur.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 92-93.

Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXXXIV B et p. 19.

Fiche 09



Origine : Nécropole de Saqqara, mastaba.

Propriétaire : Ka-Irer.

Sous le règne de : Un pharaon non identifié de l'Ancien Empire.

Nature de l'objet : Fragment d'une paroi sculptée.

Décor : Hormis les musiciens, rien n'est apparent.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Quatre flûtistes s'exécutent. Ils sont accompagnés de trois chironomes – chanteurs.

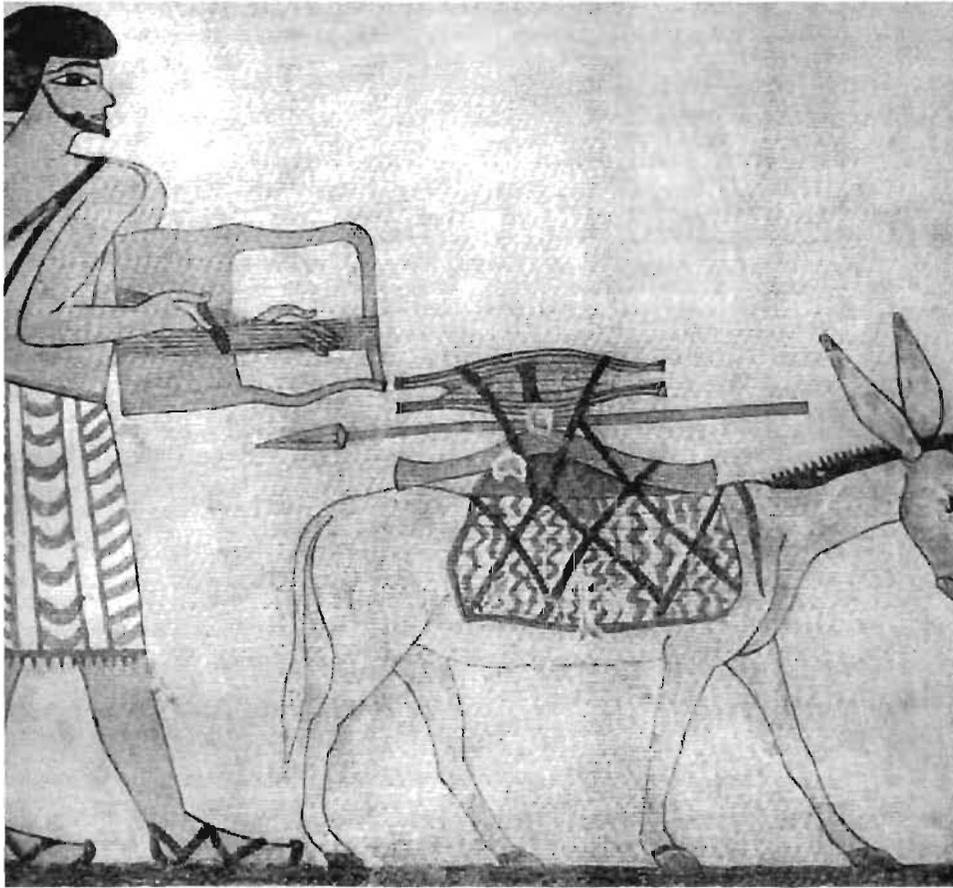
Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Difficilement classifiable. La musique accompagne probablement la préparation d'une table d'offrande, comme c'est très souvent le cas à l'Ancien Empire. Dans ce cas, la scène serait privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XV [B] et p. 9.

Commentaires : Selon Hans Hickmann, il s'agit de la toute première représentation de l'histoire de la musique d'un ensemble de quatre flûtistes.

Fiche 10



Origine: Nécropole de Béni Hassan.

Propriétaire: Khnoumhotep.

Sous le règne de: Un pharaon du Moyen Empire, vers 1890.

Nature de l'objet : Bas-relief, peint.

Décor : Il n'y a que l'homme et son animal, un âne.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Musiciens et instruments : Un homme marche en jouant de la lyre. Il est de toute évidence d'origine étrangère.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Il s'agit d'une illustration du passage de caravanes commerciales palestiniennes en Égypte. La scène est publique.

Bibliographie : Dietrich Wildung, *L'âge d'or de l'Égypte. Le Moyen Empire*, p. 185.

L'image provient de Nina Macpherson Davies, *La peinture égyptienne ancienne*, Elsevier, Paris – Bruxelles – Amsterdam – Londres – Houston, 1954, vol. 5, p. 3.

Commentaires : Il s'agirait de la première représentation de la lyre en Égypte.

Fiche 11



Origine : Tombeau d'un noble. La paroi est aujourd'hui conservée au Rijksmuseum van Oudheden, à Leyde.

Propriétaire : Inconnu.

Sous le règne de : Un pharaon de la XII^e dynastie.

Nature de l'objet : Bas-relief sculpté.

Décor : Le défunt et sa femme sont assis devant une table d'offrandes. Devant eux, le musicien joue.

Écriture : Hiéroglyphes, incomplets.

Instruments et musiciens : Un homme obèse et aveugle joue de la harpe.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Scène d'offrande au défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 144-145.

Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXXXIV A et p. 19

Fiche 12



Origine: Inconnue. Aujourd'hui au Musée du Caire, numéro 20257.

Propriétaire: Inconnu.

Sous le règne de: Un pharaon du Moyen Empire.

Nature de l'objet : Stèle.

Décor : Il y a trois registres où sont situés les personnages et le texte. Des hommes et des femmes hument des fleurs de lotus.

Écriture : Hiéroglyphes.

Musiciens et instruments : Une femme joue de la harpe.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Il pourrait s'agir d'un banquet représenté de manière très dépouillée, à cause de l'illustration de gens humant des fleurs de lotus, comme cela deviendra fréquent au Nouvel Empire. Dans le cas où cette hypothèse est juste, la scène serait privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXIV [A] et p. 16.

Fiche 13



Origine : Nécropole thébaine, tombe 343, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Pahekmen, aussi connu sous le nom de Benia.

Sous le règne de : Un pharaon indéterminé de la XVIII^e dynastie.

Nature de l'objet : Paroi sculptée et peinte.

Décor : La scène se déroule à l'extérieur, il y a un arbre à gauche. La scène entière montrerait Pahekmen debout à droite devant une table d'offrandes. Derrière lui se trouvent trois registres en petit format, dont deux sont montrés ici. Quatre musiciens sont visibles au registre supérieur et deux au second registre.

Écriture : Il n'y a pas d'écriture sur cette partie de la scène.

Instruments et musiciens : Trois hommes battent des mains derrière un flûtiste. Un luthiste et un harpiste se trouvent au second registre.

Divinité(s) : Les offrandes sont faites à Osiris.

Événement public ou privé : Concert dans la tombe. Selon Hickmann; ce concert aurait accompagné le don d'offrandes à Osiris. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 28-29.

Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LIII, p. 15 (scène complète).

Commentaires : La présence d'un flûtiste est, pour Hickmann, la preuve que la flûte fut utilisée tout au long de l'histoire égyptienne, sans discontinuité, même si elle est beaucoup moins utilisée au Nouvel Empire.

Fiche 14



Origine: Nécropole thébaine, tombe 125, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Douaoucheh.

Sous le règne de : Hatchepsout.

Nature de l'objet : Paroi sculptée.

Décor : La scène complète comprend deux rangées d'invités, le harpiste et des femmes frappant dans leurs mains devant le défunt. Douaoucheh.

Écriture : Hiéroglyphes, abîmés.

Instruments et musiciens : Un harpiste.

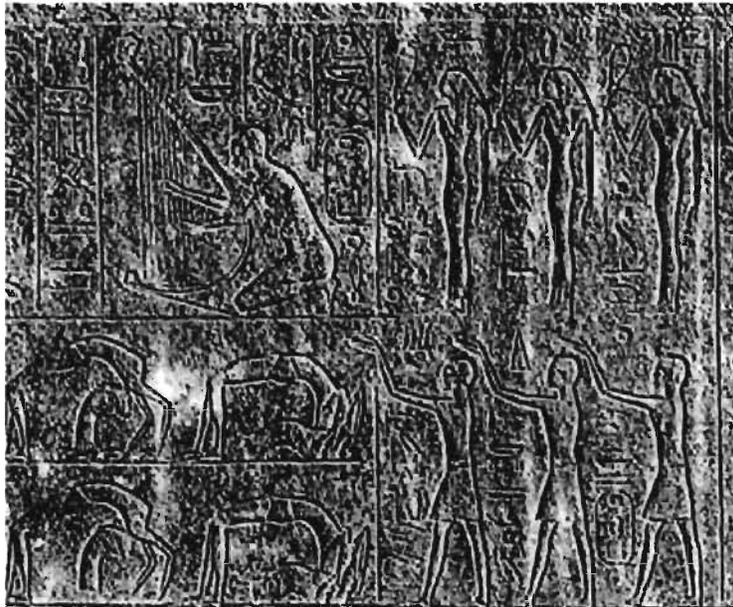
Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet pour le défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LI [B] et p. 14.

Commentaires : Le visage et les doigts du harpiste semblent avoir été martelés; il est possible que cette tombe ait été une victime indirecte de la *damnatio memorae* visant Hatchepsout.

Fiche 15



Origine : Temple de Karnak, mur de la Chapelle rouge de Hatchepsout.

Sous le règne de : Hatchepsout.

Nature de l'objet : Paroi gravée.

Décor : Il se compose de quatre cadrats avec personnages et texte; les musiciens sont en haut et les danseurs en bas.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Un harpiste est accompagné de trois femmes jouant du sistre hathorique à droite.

Divinité(s) : Amon.

Événement public ou privé : Il s'agirait d'une procession pour la Belle Fête de la Vallée. La scène est publique.

Bibliographie : Serge Sauneron, *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, p. 73.

Commentaires : Cette chapelle fut érigée par Hatchepsout et démontée par son successeur, Thoutmosis III. Les blocs de cette chapelle ont été retrouvés à l'intérieur du troisième pylône de Karnak.

Fiche 16



Origine: Nécropole thébaine, tombe 11, cimetière de Dra Abu el-Naga.

Propriétaire: Dhout.

Sous le règne de: Hatchepsout à Thoutmosis III.

Nature de l'objet: Paroi sculptée.

Décor : Porteurs d'offrandes devant le défunt, suivis de musiciens.

Écriture : Hiéroglyphes.

Trans., trad. : *jmn rc hrw*. Amon-Râ, Horus...

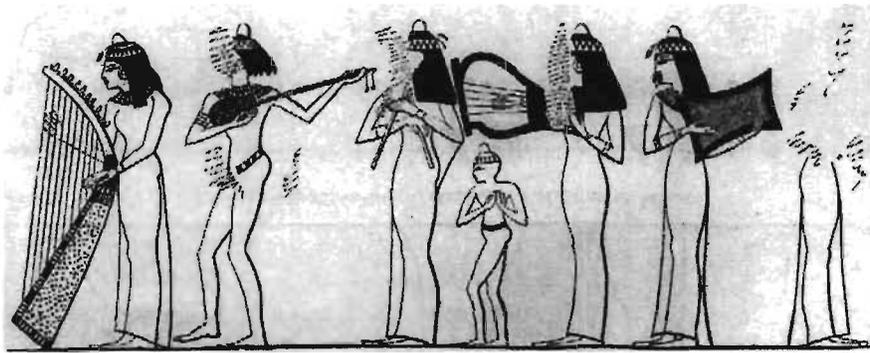
Instruments et musiciens : Un homme joue de la harpe, et une femme joue du sistré derrière lui.

Divinité(s) : Amon-Râ et Horus sont nommés, mais cela pourrait faire partie de la titulature du roi; le reste du texte est absent de la photo.

Événement public ou privé : Scène d'offrande. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XXX [A] et p. 11.

Fiche 17



Origine: Nécropole thébaine, tombe 318, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Amenmosi.

Sous le règne de : Hatchepsout à Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Rien n'est montré du décor sur l'image, que les musiciennes.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Cinq femmes jouent, de droite à gauche, de la harpe, du luth, du double hautbois, de la lyre, du tambourin. Une sixième femme dont la représentation est endommagée aurait pu compléter le groupe. Une danseuse nubile est illustrée entre la joueuse de double hautbois et la joueuse de lyre.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Très difficile à entrevoir d'après l'image. Selon Porter et Moss, il s'agit d'une scène de banquet. La scène est privée.

Bibliographie : John Gardner Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, p. 439.

Fiche 18



Origine: Nécropole thébaine, tombe 18, cimetière de Dra Abu el-Naga.

Propriétaire: Baki.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi peinte, très abîmée.

Décor : La partie photographiée est trop endommagée pour déterminer le décor.

Écriture : S'il y en a, les hiéroglyphes sont illisibles sur cette scène.

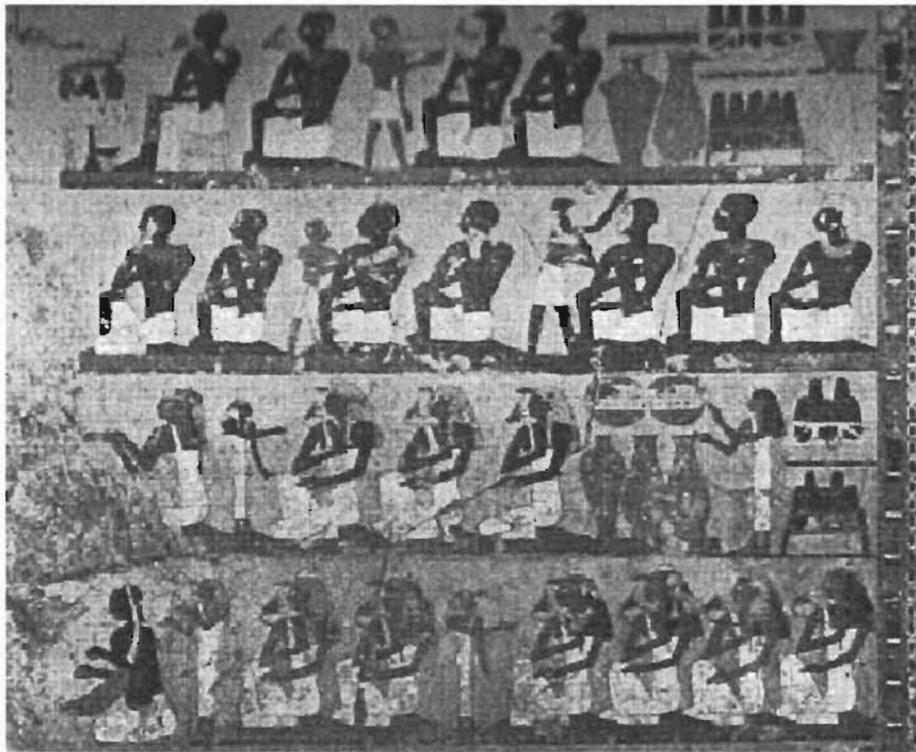
Instruments et musiciens : Une femme qui joue du double hautbois, un instrument apparu au Nouvel Empire. La scène devait inclure d'autres musiciennes; il est très rare de ne voir qu'un hautbois seul.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Indéterminé.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XXXI [A] et p. 11.

Fiche 19



Origine : Nécropole thébaine, tombe 22, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Wah.

Sous le règne de : Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Les trois registres supérieurs montrent les invités au banquet se faisant servir.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Au quatrième registre, à l'extrême gauche, un harpiste joue.

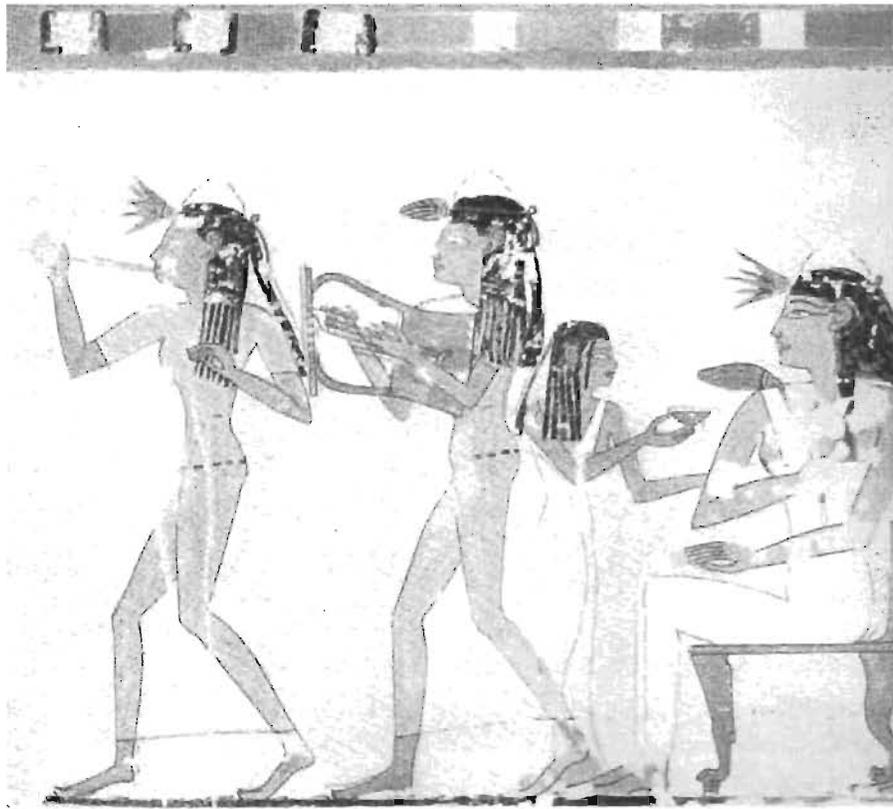
Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : M. Abdul-Qader Muhammed, *The Development of the Funerary Beliefs and Practices Displayed in the Private Tombs of the New Kingdom at Thebes*. General Organisation for Government Printing Offices, Cairo, 1966, planche 26.

Lise Manniche, *The Tombs of the Nobles at Luxor*. Le Caire, American University in Cairo, 1988, p. 132.

Fiche 20



Origine: Nécropole thébaine, tombe 22, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Wah.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : Une invitée assise se fait servir par une servante nubile.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Deux femmes, l'une joue du double hautbois, l'autre de la lyre.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Extrait d'un banquet. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XXXI [C] et page 12.

L'image provient de Nina Macpherson Davies, *La peinture égyptienne ancienne*, Elsevier, Paris – Bruxelles – Amsterdam – Londres – Houston, 1954, vol. 3, p. 33.

Commentaires : Cette image provient de la même tombe que celle des fiches 19 et 21.

Fiche 21



Origine: Nécropole thébaine, tombe 22, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Wah.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : Très peu de détails sur l'image. Les musiciens et une invitée sont illustrés. Il semble que la scène n'ait jamais été complétée puisque les cadrats sont visibles.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Un homme agenouillé joue de la harpe. Derrière lui, une femme se tient debout tout en jouant elle aussi de la harpe, dite harpe à l'épaule.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Offrandes pour le défunt, accompagnées de musique. La scène est privée.

Bibliographie : Marcelle Baud, *Les dessins ébauchés*, planche IV.

Commentaires : Cette scène provient de la même tombe que celles des fiches 19 et 20.

Fiche 22



Origine: Nécropole thébaine, tombe 82, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Amenemhet.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : Des musiciens et du texte autour d'eux; on devine un banquet.

Écriture : Hiéroglyphes, endommagés.

Instruments et musiciens : Une femme jouant du double hautbois au registre supérieur; un homme jouant de la harpe au registre inférieur. Les deux musiciens sont suivis de femmes frappant leurs mains en suivant le rythme.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Extrait d'un banquet pour le Festival de la Nouvelle Année. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLV [B] et p. 14.

Commentaires : Selon Hickmann, la joueuse de hautbois est d'origine étrangère; il ne mentionne toutefois pas ses raisons, et considérant l'état de la scène, il est difficile d'approuver ou de réfuter.

Fiche 23



Origine: Nécropole thébaine, tombe 82, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Amenemhet.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Des musiciens et du texte autour d'eux; on devine un banquet.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instrument et musiciens : Une femme à la harpe, un homme au luth et une femme au double hautbois.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Extrait d'un banquet pour le défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLV [A, C, D] et page 14.

L'image provient de Alfred Sendrey, *Music in the Social and Religious Life in Antiquity*, illustration 22.

Fiche 24



Origine: Nécropole thébaine, tombe 85, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Amenemhab.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : La paroi est très endommagée, il est difficile d'en faire une description juste.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Un homme accroupi à la harpe, derrière lui un homme joue du luth (on ne le voit qu'à moitié). Sur la seconde scène, deux autres harpistes, dont l'un joue d'une harpe à l'épaule.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Extrait d'un banquet pour le défunt, qui se fait offrir le bouquet d'Amon. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLVI [A et B] et p. 14.

Fiche 25



Origine: Nécropole thébaine, tombe 85, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Amenemhab.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : On aperçoit les pieds d'invités et les bases de jarres. Il y a sans doute un banquet incluant des musiciens.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Il s'agit d'un orchestre mixte. Un homme accroupi à la harpe, suivi de femmes, la première à la harpe, la seconde au double hautbois, la dernière à la lyre.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Extrait d'un banquet pour le défunt, qui se fait offrir le bouquet d'Amon. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLVI [C] et p. 14.

Image disponible En ligne au : http://bbecq.free.fr/EGYMUSIC/Page_153x.html Page consultée le 19 février 2007.

Fiche 26



Origine: Nécropole thébaine, tombe 112, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Menkheperresnefer.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet: Bas-relief, sculpté.

Décor: Trois registres. Au premier, le défunt et sa mère devant un banquet. Au second, le musicien et des invités au banquet. Au troisième, il y a préparation de nourritures et boissons pour des offrandes à ses grands-parents maternels. Le tout est entouré d'écriture.

Écriture: Hiéroglyphes, trop endommagés pour être déchiffrés à partir d'une photo.

Instruments et musiciens: Un homme joue de la harpe aux pieds du défunt et de sa mère.

Divinité(s): Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé: Le harpiste joue au banquet; il s'agit d'un exemple de Chant de harpiste. La scène est privée.

Bibliographie: Nina Macpherson Davies, *The Tombs of Menkheperresnefer, Amenmosé and another* (nos. 86, 112, 42, 226), planche XXXI.

Fiche 27



Origine: Nécropole thébaine, tombe 127, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Senemich.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi sculptée.

Décor : Assez endommagé.

Écriture : Cette scène ne semble pas être accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Un homme accroupi joue de la harpe et chante. Selon Hickmann, il y aurait quelque part le texte du Chant du harpiste interprété par celui-ci aux convives.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Extrait d'un banquet pour le défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLVIII [C] et p. 14.

Fiche 28



Origine : Nécropole thébaine, tombe 241, cimetière de Khôkha.

Propriétaire : Ahmose.

Sous le règne de : Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Le musicien est debout avec son instrument sur l'épaule. On aperçoit la main d'un luthiste, à gauche du harpiste. Des victuailles sont déposées sur la table derrière celui-ci.

Écriture : La scène n'est pas accompagnée de texte.

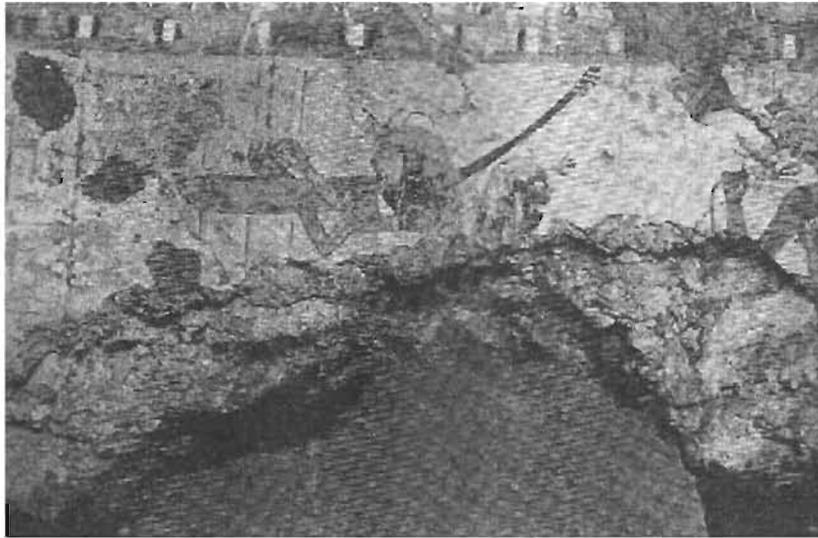
Instruments et musiciens : Un harpiste, avec l'œil écarquillé; la cécité est possible, quoiqu'il puisse s'agir de l'effet de la dégradation de la paroi.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : La table avec les victuailles porte à croire qu'il s'agirait d'une scène d'offrande. La scène serait donc privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 128-129.

Fiche 29



Origine: Nécropole thébaine, tombe 260, cimetière de Dra Abu el-Naga.

Propriétaire: Ouser.

Sous le règne de: Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : La paroi est très endommagée. Une femme porte une fleur de lotus à son visage, une autre est debout mais on ne peut voir ce qu'elle fait.

Écriture : Hiéroglyphes, très fragmentaires.

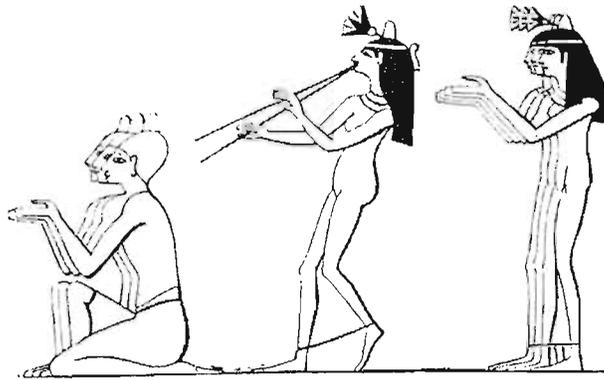
Instruments et musiciens : Une femme joue d'une harpe à l'épaule tout en chantant un Chant de harpiste (probablement le contenu du texte).

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Extrait d'un banquet pour les défunts. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLIX [C] et p. 14.

Fiche 30



Origine: Nécropole thébaine, tombe 342, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Dhoutmose.

Sous le règne de : Thoutmosis III.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Rien n'est montré du décor sur l'image, que la musicienne et des hommes accroupis.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Une femme joue du double hautbois et trois femmes tiennent le rythme en frappant dans leurs mains.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet en l'honneur des défunts. La scène est privée.

Bibliographie : John Gardner Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, p. 490.

Fiche 31



Origine: Nécropole thébaine, tombe 79, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Menkheper.

Sous le règne de: Thoutmosis III à Amenhotep II.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Scène de banquet, avec offrandes au défunt.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

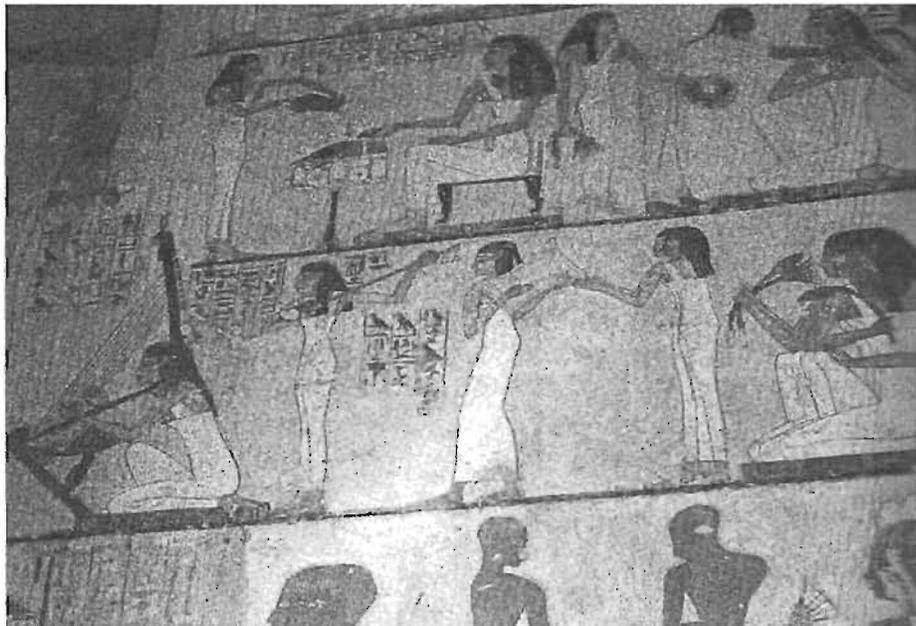
Instruments et musiciens : Une femme joue du double hautbois; derrière elle un enfant danse; on voit la lyre d'une autre musicienne, disparue avec le temps. De plus, on voit un homme et une femme jouer de la harpe (on ne peut que deviner l'instrument de la femme, lui aussi disparu avec le temps; on en aperçoit le haut du manche).

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Le banquet et le concert ont lieu lors de la Belle Fête de la Vallée. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLIII [A et B] et p. 13.

Fiche 32



Origine : Nécropole thébaine, tombe 100, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Rekhmirê.

Sous le règne de : Thoutmosis III à Amenhotep II.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Au registre supérieur, des servantes s'occupent de dames. Au centre se trouvent les musiciennes et des auditrices. Au troisième registre, des hommes s'activent. Il y a un peu d'écriture qui s'efface par endroits.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Une harpiste, une luthiste, une joueuse de tambourin. Les trois chantent tout en jouant (les paroles sont sans doute dans le texte écrit autour d'elles).

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible, mais d'après l'événement, elles doivent patronner la scène.

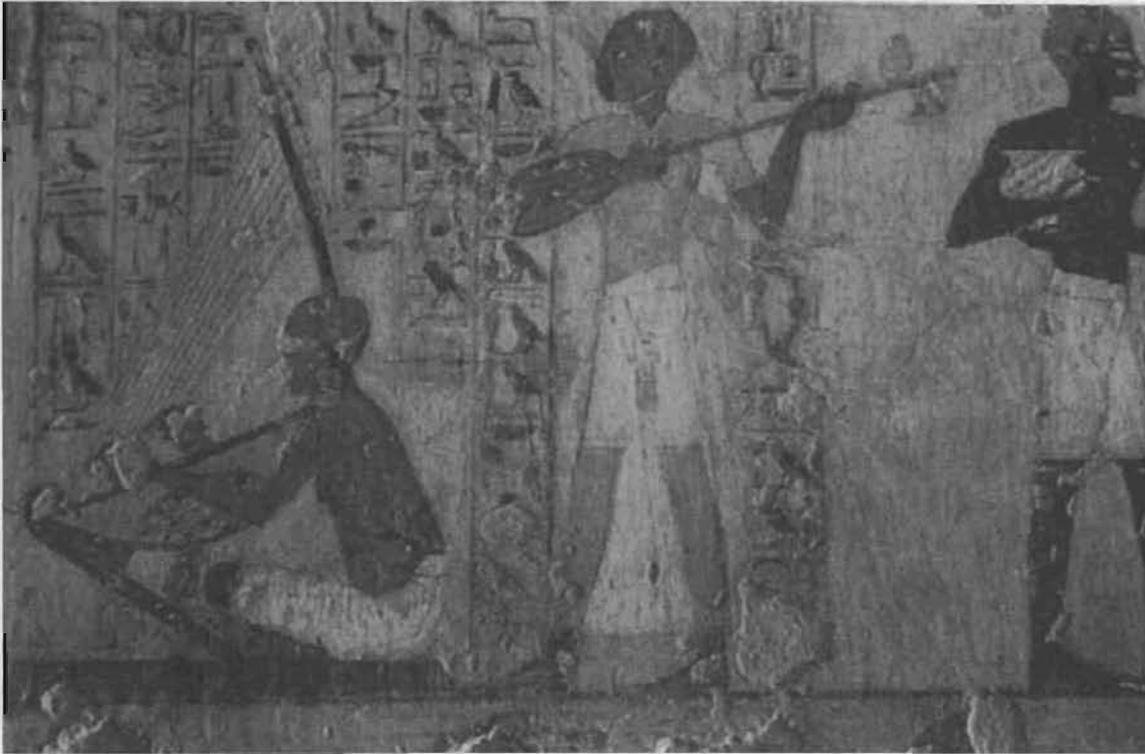
Événement public ou privé : «*Rekhmire did not deprive himself of immortalizing a festival, most probably the 'Beautiful festival of the desert valley'.*» Hodel-Hoernes, p. 173. La Fête de la Vallée est un événement public; or la scène nous montre le banquet suivant cette fête. Ce dernier devait être privé.

Bibliographie : Sigrid, Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*. Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 173-176 (figure 126).

Hodel-Hoernes, Sigrid. *Leben und Tod im Alten Ägypten. Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*, p. 158 (fig. 65).

Commentaires : «*The festival is not very lively; all the guests are looking in the same direction, with smaller groups shown in layers and isolated individuals left alone.*» Hodel-Hoernes, p. 176 (version anglaise).

Fiche 33



Origine : Nécropole thébaine, tombe 100, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Rekhmirê.

Sous le règne de : Thoutmosis III à Amenhotep II.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Deux musiciens et un serviteur sur fond d'écriture. Il s'agit du quatrième registre qu'on devine sur la fiche numéro 32.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Un harpiste et un luthiste. La paroi est endommagée, on ne voit pas l'œil du harpiste.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible, mais d'après la nature de la scène elles doivent patronner l'événement.

Événement public ou privé : Belle Fête de la Vallée. Cette fête comprend une partie publique, mais ici la scène est clairement privée; la scène est tirée du banquet qui souligne l'événement.

Bibliographie : Sigrid, Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 173-177 (figure 127).

Commentaires : «*Below the musicians are three crouching singers, and beneath them men playing the harp and the lute, like the women two registers above.*» Hodel-Hoernes, p. 177.

Fiche 34



Origine : Nécropole thébaine, tombe 78, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Horemheb.

Sous le règne de : Thoutmosis III à Amenhotep III.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Très abîmé, il s'agit d'un banquet en l'honneur du défunt et de sa femme. Sous les pieds des musiciennes, on aperçoit les têtes d'autres invités au banquet.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Deux femmes jouent du luth et une autre, derrière elles, joue de la harpe.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet et offrandes en l'honneur du défunt; la scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLII [C] et p. 13.

Fiche 35



Origine: Nécropole thébaine, tombe 78, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Horemheb.

Sous le règne de: Thoutmosis III à Amenhotep III.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Scène de banquet, avec offrandes au défunt. Sur l'image de droite on voit bien trois différents registres. Celui du haut est composé d'invités au banquet; celui du centre, par les défunts écoutant la musique et recevant les offrandes; au troisième niveau, on voit les serviteurs apporter la viande. La seconde image est extraite du troisième registre, à la droite des serviteurs.

Écriture : Hiéroglyphes, difficilement déchiffrables.

Instruments et musiciens : Sur l'image de droite, deux femmes jouent du luth. Sur l'image de gauche, il s'agit d'hommes musiciens, l'un jouant de la harpe, l'autre du luth; le troisième chanterait. Selon Hickmann et Porter & Moss, ces hommes sont des musiciens aveugles, à cause de leur posture.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

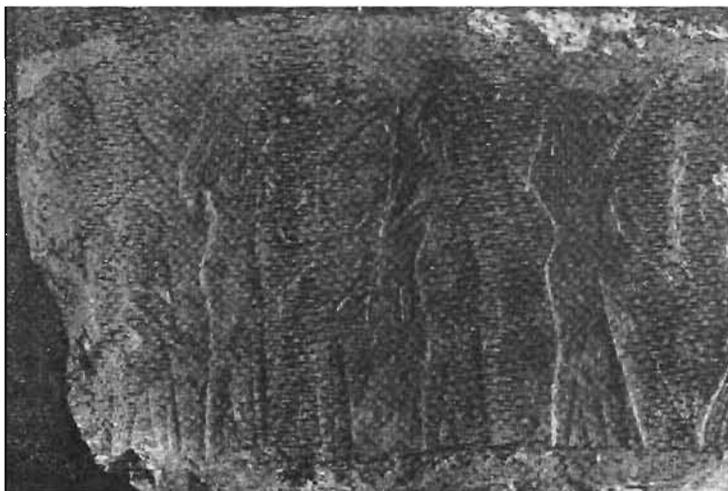
Événement public ou privé : Banquet, offrandes et concert en l'honneur des défunts. La scène est privée.

Bibliographie : **Image de gauche :** M. Abdul-Qader Muhammed, *The Development of the Funerary Beliefs and Practices Displayed in the Private Tombs of the New Kingdom at Thebes*. General Organisation for Government Printing Offices, Cairo, 1966, planche 31.

Lise Manniche, *The Tombs of the Nobles at Luxor*, Le Caire, American University in Cairo, 1988, p. 134.

Image de droite : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLII [D] et p. 13.

Fiche 36



Origine: Nécropole thébaine, tombe 129, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Nom inconnu.

Sous le règne de: Thoutmosis III (ou IV).

Nature de l'objet : Paroi sculptée.

Décor : Scène de banquet, avec offrandes au défunt.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : De gauche à droite, toutes des femmes musiciennes. La première joue de la tambourine, la seconde de la lyre, la troisième, du double hautbois et la dernière, de la harpe. Sur la photo, il manque un homme qui joue de la harpe.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLIX [B] et p. 14.

Fiche 37



Origine: Nécropole thébaine, tombe 17, cimetière de Dra Abu el-Naga.

Propriétaire: Nebamon.

Sous le règne de: Amenhotep II.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : Scène de banquet. Sur la photo, hormis celui des musiciens, un second registre est visible, qui montre les invités du banquet, respirant les fleurs de lotus ou échangeant des denrées.

Écriture : Des cadrats sont visibles, mais semblent vides; le texte n'a probablement jamais été écrit.

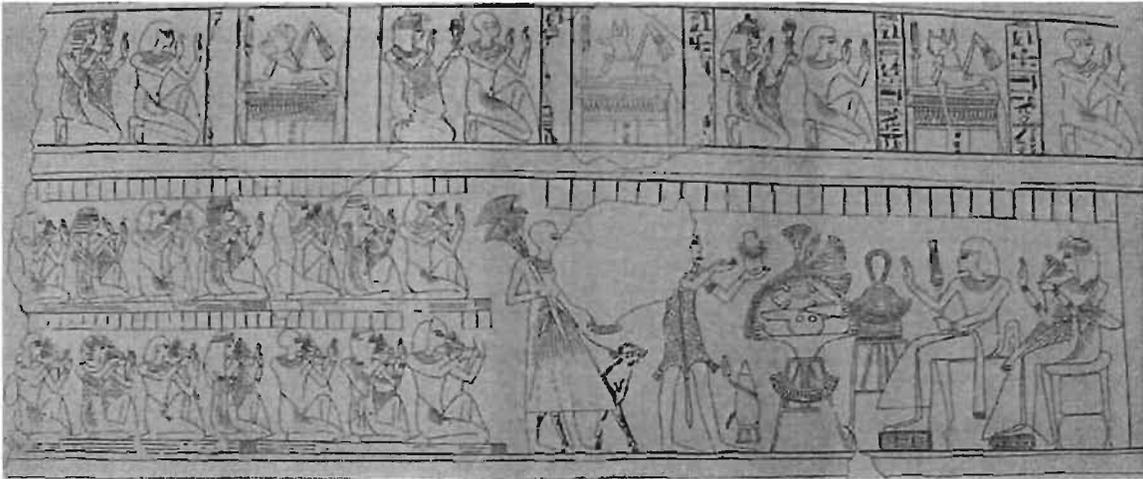
Instruments et musiciens : Derrière des femmes agenouillées, une femme joue de la harpe à l'épaule et un homme, du luth.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XXX [B] et p. 11.

Fiche 38



Origine: Nécropole thébaine, tombe 45, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Dhout, usurpée par Dhoutemhab.

Sous le règne de: Amenhotep II.

Nature de l'objet: Bas-relief.

Décor: Un registre où sont alignés le défunt, une femme et une représentation d'Anubis, à trois reprises. Sous ce registre, il y a une scène de banquet et d'offrande.

Écriture: Hiéroglyphes, fragmentaires.

Instruments et musiciens: Trois femmes jouent du sistre.

Divinité(s) : Anubis.

Événement public ou privé : Procession funéraire. La scène est publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Seven Private Tombs at Kurnah*, planche V.

Fiche 39



Origine: Nécropole thébaine, tombe 93, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Kenamon.

Sous le règne de: Amenhotep II.

Nature de l'objet: Bas-relief, peint.

Décor: Difficile à discerner. La luthiste ferait partie d'une petite procession se dirigeant vers la mère du défunt qui s'occupe du petit Amenhotep II.

Écriture: Cette scène ne semble pas être accompagnée de texte.

Instruments et musiciens: Une femme joue du luth; le texte de sa chanson aurait été écrit autour d'elle; malheureusement, l'état de la paroi ne permet pas de le discerner.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Manière d'hommage au roi? Dans ce cas, la scène serait publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Ken-Amun at Thebes*, planche X.

Fiche 40

Origine: Nécropole thébaine, tombe 93, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Kenamon.

Sous le règne de: Amenhotep II.

Nature de l'objet: Bas-relief, peint.

Décor: Des femmes et des hommes se dirigent vers les défunts.

Écriture: Hiéroglyphes, fragmentaires.

Instruments et musiciens: Au moins sept femmes jouent du sistre et de la menat.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Scène d'offrande aux défunts. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Ken-Amun at Thebes*, planche XXXIX.

Fiche 41



Origine : Nécropole thébaine, tombe 96, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Sennefer.

Sous le règne de : Amenhotep II.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Sennefer et son épouse, debout, des vignes au-dessus de leurs têtes.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Senet-neferet a un sistre et une menat entre les mains.

Divinité(s) : Hathor est évoquée.

Événement public ou privé : Scène d'offrande à Hathor. La scène est privée.

Bibliographie : Sigrid Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 117-118 (figure 81).

Commentaires : Il y a d'autres exemples d'offrande ou de libation avec un sistre hathorique et une menat dans le tombeau de Sennefer. Voir p. 119 (figure 85) et p. 129 (figure 93).

Fiche 42

Origine: Nécropole thébaine, tombe 101, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Thanuro.

Sous le règne de: Amenhotep II.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Scène de banquet, avec offrandes au défunt.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

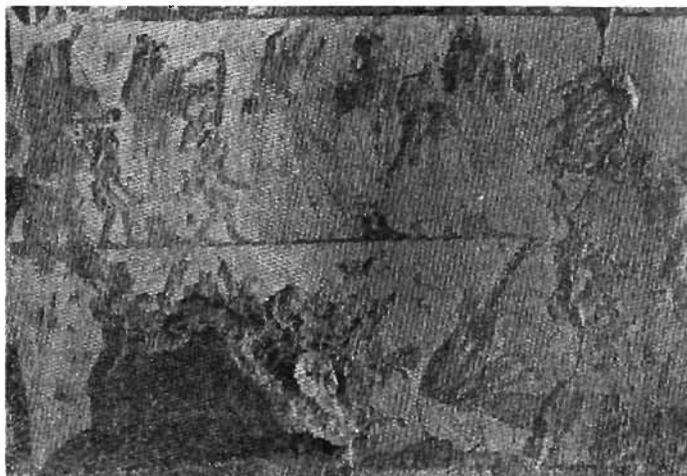
Instruments et musiciens : Un homme joue de la harpe; il serait aveugle. Derrière lui, une femme joue du double hautbois.

Divinité(s) : La harpe est ornée de la tête de Maat.

Événement public ou privé : Banquet et musique en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XLIX [A] et page 14.

Fiche 43



Origine: Nécropole thébaine, tombe 367, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Paser.

Sous le règne de: Amenhotep II.

Nature de l'objet : Paroi peinte et gravée.

Décor : Le décor d'ensemble est peu visible. Cependant, devant les deux registres de musiciens, on voit une grande femme debout devant ce qui semble être une table d'offrandes.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Au premier registre, il s'agit de femmes jouant différents instruments. De gauche à droite : une femme joue de la harpe triangulaire (encore rare à ce moment selon Hickmann), une seconde de la lyre, une troisième de la harpe naviforme, une dernière du luth. Au second registre, fortement endommagé, on aperçoit un homme agenouillé à la harpe et un homme debout jouant du luth; d'autres personnages ont disparu (la tombe a été fortement endommagée par un ermite copte qui y a vécu).

Divinité(s) : Aucune divinité ne semble visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet et concert en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LIV et page 15.

Fiche 44



Origine : Nécropole thébaine, tombe 38, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Djeserkarasonb.

Sous le règne de : Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Paroi peinte (mur droit).

Décor : Scène de banquet et de musique; il y a des serviteurs masculins au registre inférieur.

Écriture : Hiéroglyphes, non reproduits sur ce dessin.

Instruments et musiciens : Ce sont toutes des femmes : une qui joue de la harpe, la seconde du luth, la troisième du double hautbois (d'après la restitution) et la dernière joue de la lyre. Au milieu, une danseuse nubile, probablement d'origine nubienne d'après la couleur de sa peau.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet et offrandes en l'honneur du défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche, XXXII, p. 12.

Melinda K. Hartwig, *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 B.C.* Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Turnhout, 2004, p. 138 et 210.

L'image provient de Nina Macpherson Davies, *La peinture égyptienne ancienne*, Elsevier, Paris – Bruxelles – Amsterdam – Londres – Houston, 1954, vol. 2, p. 3.

Fiche 45



Origine : Nécropole thébaine, tombe 52, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Nakht.

Sous le règne de : Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : On devine un banquet. Registre supérieur très abîmé, au centre se situe la scène musicale, et au bas il semble y avoir une table d'offrande (ou de victuailles).

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Un harpiste aveugle joue d'une harpe en forme de louche

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible; cependant d'après la nature de l'événement, Hathor peut être évoquée.

Événement public ou privé : Il s'agirait d'un banquet en l'honneur du défunt ou de la Belle Fête de la Vallée. La scène est néanmoins privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 128-129.

Sigrid Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt: Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 35.

Hodel-Hoernes, Sigrid. *Leben und Tod im Alten Ägypten. Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*, p. 42, figure 9.

Commentaires: La fiche numéro 46 est extraite de la même tombe que celle-ci.

Fiche 46



Origine : Nécropole thébaine, tombe 52, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Nakht.

Sous le règne de : Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : On ne voit pas ce qu'il y a autour des musiciennes; on devine un banquet.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Une joueuse de double hautbois, une luthiste et une harpiste, dans des vêtements très légers.

Divinité(s) : Difficile à dire, voir citation. Cependant, Hathor peut être évoquée.

Événement public ou privé : «*The centerpiece of this banquet is a group of three musicians – the flutist (who is actually playing a double oboe), lutenist and harpist. [...] There is no caption for this scene, as for most of the scenes in this tomb, but a caption would have destroyed the harmony of the composition. This means that we will never know whether this is the 'Beautiful Festival of the Desert Valley' or a banquet with the deceased or one arranged in his honor.*» Hodel-Hoenes, p. 36. Encore une fois, la scène est privée.

Bibliographie : Hodel-Hoenes, Sigrid. *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*. Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 36-37 (figure 13).

Hodel-Hoenes, Sigrid. *Leben und Tod im Alten Ägypten. Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*, p. 43, figure 10.

Commentaires: La fiche numéro 45 est extraite de la même tombe que celle-ci.

Fiche 47



Origine : Nécropole thébaine, tombe 69, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Menna.

Sous le règne de : Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Paroi peinte.

Décor : Menna et son épouse, la chanteuse d'Amon, Henout-Tawy, sont assis. Devant eux se tient une jeune fille, et derrière, des hommes (peut-être des serviteurs).

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : La jeune fille, sans doute un enfant de Menna, tend à ses parents un sistre (hathorique, de toute évidence) et une menat.

Divinité(s) : Pas sur ce fragment; Osiris, Rê-Horakty et Anubis sont représentés ailleurs.

Événement public ou privé : Scène d'offrande. La scène est privée.

Bibliographie : Sigrid Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*. Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 96-97 (figure 62).

Fiche 48



Origine: Nécropole thébaine, tombe 75, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Amenhotep-si-se.

Sous le règne de: Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Bas-relief, peint.

Décor : Deux registres. Au premier, plusieurs musiciennes; au bas, une musicienne et des invités masculins et féminins.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires.

Instruments et musiciens : Au registre supérieur, des femmes jouent, dans l'ordre habituel, de la harpe, du luth, du double hautbois, de la lyre et du tambourin. Au registre inférieur, une femme joue du double hautbois.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Les musiciennes s'exécutent devant une table d'offrande et près des invités du banquet. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*, planches V, VI et XVIII.

Fiche 49



Origine: Nécropole thébaine, tombe 75, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Amenhotep-si-se.

Sous le règne de: Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Bas-relief, peint.

Décor : Les filles de Amenhotep-si-se.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires.

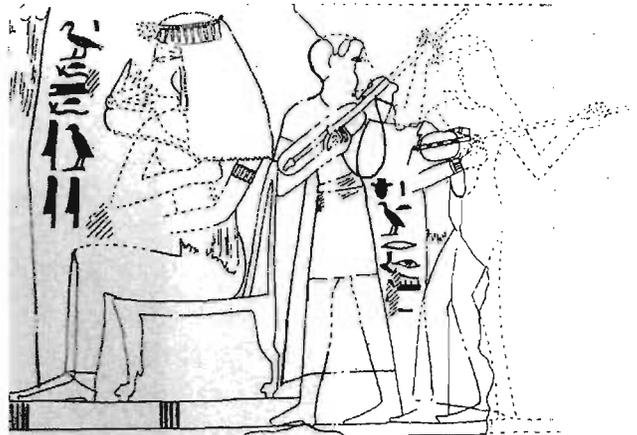
Instruments et musiciens : Les filles brandissent sistres hathoriques et menats.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Scène d'offrande privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*, planches II et XIV.

Fiche 50



Origine: Nécropole thébaine, tombe 90, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Nebamon

Sous le règne de: Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Bas-relief, peint.

Décor : Le défunt et sa femme sont assis, leurs enfants devant eux. Près de ces derniers, deux musiciens.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires.

Instruments et musiciens : Un homme et une femme jouent du luth.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Les musiciens s'exécutent devant les défunts. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*, planche XXI.

Fiche 51



Origine: Nécropole thébaine, tombe 90, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Nebamon.

Sous le règne de: Thoutmosis IV.

Nature de l'objet : Bas-relief, peint.

Décor : Peu visible. Seules les musiciennes et une partie de texte sont visibles.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires.

Instrument et musiciens : Des musiciennes jouent du double hautbois, de la harpe et du luth. D'autres femmes tiennent le rythme en frappant dans leurs mains.

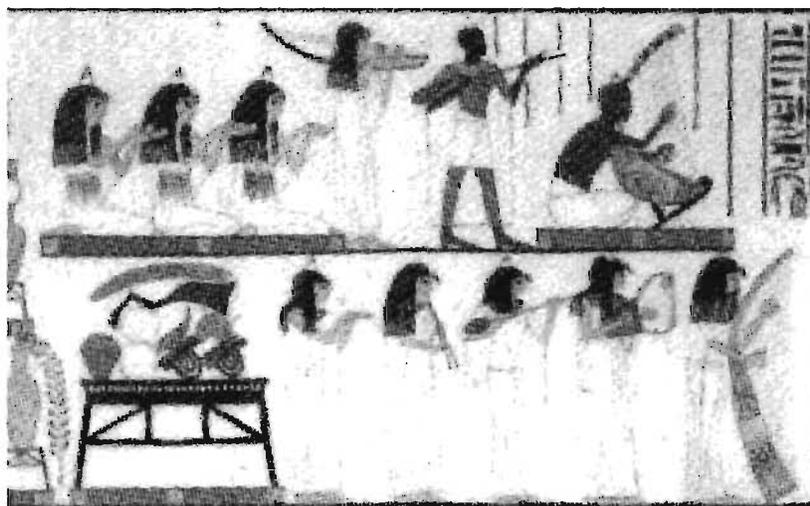
Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène. Cependant, le fait de voir une femme de face rappelle la déesse Hathor.

Événement public ou privé : Les musiciens s'exécutent devant les défunts. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*, planche XXIII.

Commentaires: Cette fiche a des similitudes avec celle d'un autre Nebamon (paroi conservée au British Museum voir fiche numéro 84), au niveau surtout du groupe de femmes assises avec la hautboïste.

Fiche 52



Origine : Nécropole thébaine, tombe 161, cimetière de Dra Abu el-Naga.

Propriétaire : Nakht.

Sous le règne de : Amenhotep III.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Scène d'offrande au défunt et à son épouse. Des musiciens sont visibles aux deux registres.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Au registre supérieur, trois femmes frappent dans leurs mains pour tenir le rythme, une femme joue d'une harpe à l'épaule, un homme joue du luth et un autre de la harpe. Au registre inférieur, une femme pourrait être chironome, dirigeant les musiciennes jouant du double hautbois, du luth, de la lyre et de la harpe.

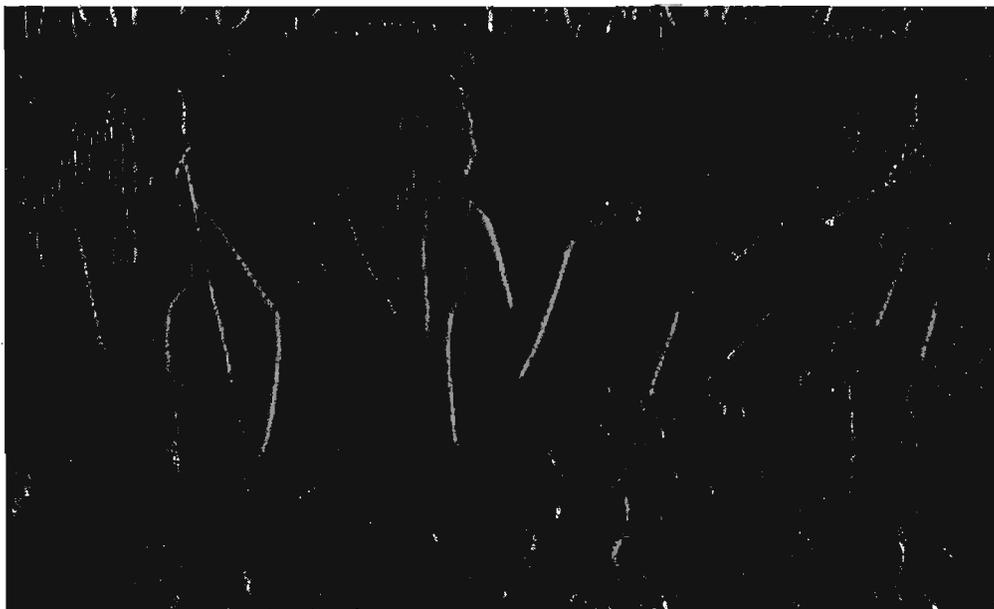
Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Banquet et offrandes au défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Melinda K. Hartwig, *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 B.C.* Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Turnhout, 2004, p. 142 et 175.

Commentaires : Il ne s'agit pas d'une photo mais d'une copie faite par Marcelle Baud, en 1972.

Fiche 53



Origine : Nécropole thébaine, tombe 192, cimetière d'Asâsîf.

Propriétaire : Kherouef.

Sous le règne de : Amenhotep III à Akhenaton.

Nature de l'objet : Paroi murale sculptée.

Décor : Très endommagée sur le haut. On voit tout de même le roi et sa femme dans une barque. On devine des prêtres et des soldats. Aux deux derniers registres, il y a des scènes de danse et de musique.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Trois joueuses de flûte et une chironome - chanteuse.

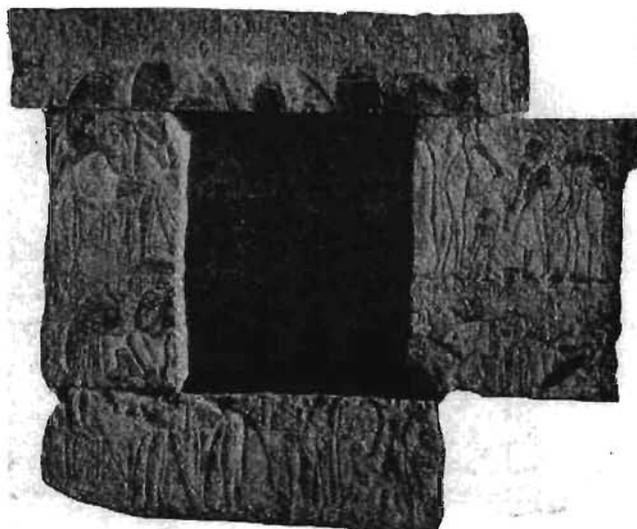
Divinité(s) : Rê.

Événement public ou privée : Fête de Heb-sed pour la trentième année de règne du pharaon Amenhotep III. La scène est publique.

Bibliographie : Sigrîd Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 203-217 (figures 143 et 151).

Commentaires : Il s'agit d'un zoom fait sur les flûtistes et la chironome – chanteuse.

Fiche 54



Origine: Nécropole de Saqqara. Aujourd'hui au Musée du Caire, numéro 44926.

Propriétaire : Mérya.

Sous le règne de : Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief sculpté.

Décor : Les défunts sont assis et reçoivent des offrandes tout en écoutant de la musique. La scène est entourée de texte.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Il y aurait cinq musiciennes en tout; l'image permet de distinguer le haut de deux harpes près des troisième et quatrième têtes à partir de la gauche. De plus, une luthiste joue de son instrument incliné vers le bas – c'est la seule musicienne que l'on voit en entier.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Scène d'offrande accompagnée de musique. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXV [A] et p. 16.

Jocelyne Berlandini, «Les tombes amarniennes et d'époque Toutankhamon à Sakkara» dans Jean Leclant (dir.), *L'Égyptologie en 1979*, Tome II, p. 197-201.

Fiche 55



Origine : Nécropole de Saqqara; le fragment est aujourd'hui conservé au Rijksmuseum van Oudheden (Leyde).

Propriétaire : Patenemhab.

Sous le règne de : Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : Un homme, probablement un prêtre, est debout et quatre musiciens se trouvent derrière lui ils semblent tous être aveugles.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Un harpiste et un luthiste qui semblent aveugles. Peut-être que le harpiste chante. Deux flûtistes; l'un d'eux n'a plus de visage.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : La présence du prêtre suppose que la scène se déroule au temple d'Aton; elle serait en ce cas privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 82-83.

Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXXXII et p. 19.

Fiche 56

Origine: Hermopolis.

Propriétaire: Inconnu.

Sous le règne de : Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Ce qui reste du bas-relief ne permet pas de déterminer le décor.

Écriture : La scène ne semble pas être accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Toutes des femmes. De gauche à droite, il y a une harpiste, deux luthistes, et une joueuse de lyre. Les deux autres jouent d'instruments indéterminés ou dansent.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Indéterminé.

Bibliographie : John Ducey Cooney, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, no 42, p. 66.

Image en ligne: <http://egyptsound.free.fr/icono/21.htm> Page consultée le 19 février 2007.

Fiche 57

Origine: Tombe d'el-Amarna numéro 4.

Propriétaire: Méryrê.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet: Paroi murale sculptée.

Décor: Peu visible.

Écriture: La scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens: À droite, un harpiste (ou deux?), probablement aveugle(s), accompagné(s) de six hommes, qui semblent aussi aveugles, et qui, fait rare, semblent faire des gestes que l'on associe aux chironomes. Ils sont probablement chanteurs.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Offrande à Aton par l'intermédiaire d'Akhenaton. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 1. The Tomb of Meryra*, planche XXI.

Fiche 58



Origine: Tombe d'el-Amarna numéro 4.

Propriétaire: Méryrê.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : Plusieurs registres. En haut à gauche, les musiciennes. En bas, d'autres femmes. À droite, des hommes avancent tout en s'inclinant.

Écriture : Hiéroglyphes, difficilement lisibles.

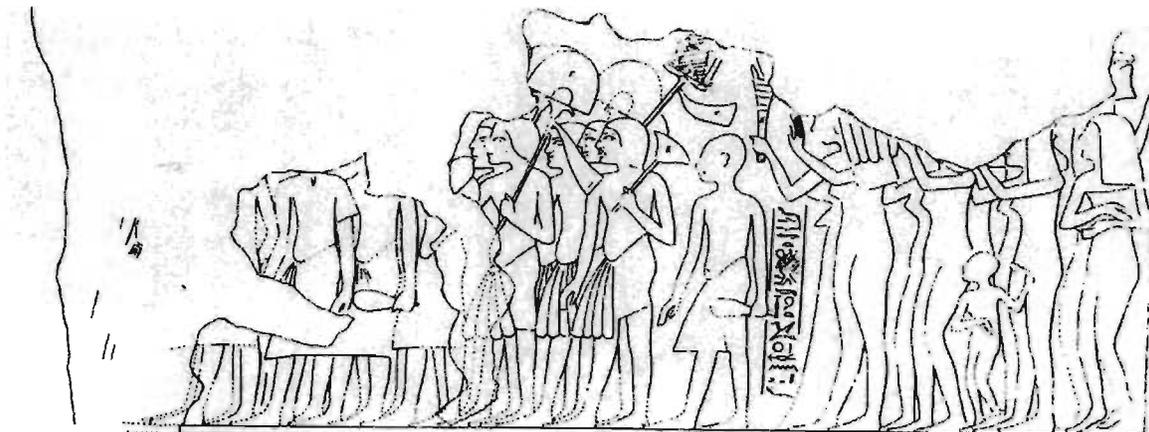
Instruments et musiciens : Trois filles jouent du sistre; il s'agit de trois des filles d'Akhenaton. La première à gauche possède une tête démesurément grosse par rapport à son corps.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Les filles jouant du sistre sont les trois premières filles d'Akhenaton. Elles sont généralement représentées dans le temple d'Aton, lui faisant des offrandes. La scène est dans ce cas privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 1. The Tomb of Meryra*, planche V.

Fiche 59



Origine: Tombe d'el-Amarna, numéro 4.

Propriétaire: Meryrê.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : Cette scène se situe en bas à droite d'un bas-relief. Des hommes marchent, suivis d'un groupe de femmes musiciennes et danseuses.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires.

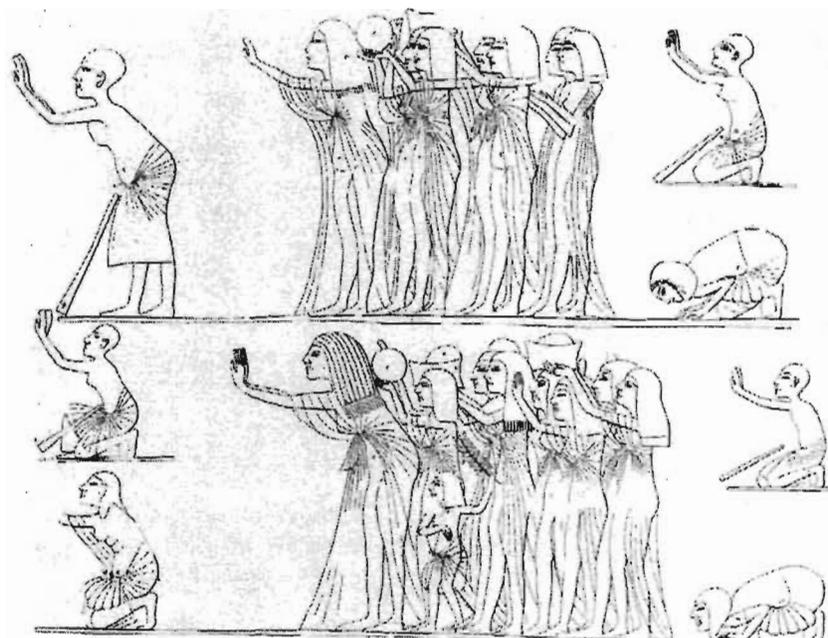
Instruments et musiciens : Au moins une femme joue du sistre. Les autres ont des percussions dans les mains.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Cette scène se déroule aux portes du temple d'Aton. Akhenaton s'y rendait souvent à grands renforts de procession; c'est ce qui est illustré ici. Cette partie de la scène est publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 1. The Tomb of Meryra*, planche IX.

Fiche 60



Origine: Tombe d'el-Amarna, numéro 4.

Propriétaire: Meryrê.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : L'image ne montre que les personnages, aucun élément du décor. Des femmes musiciennes se trouvent entourées, sur deux registres, d'hommes s'inclinant.

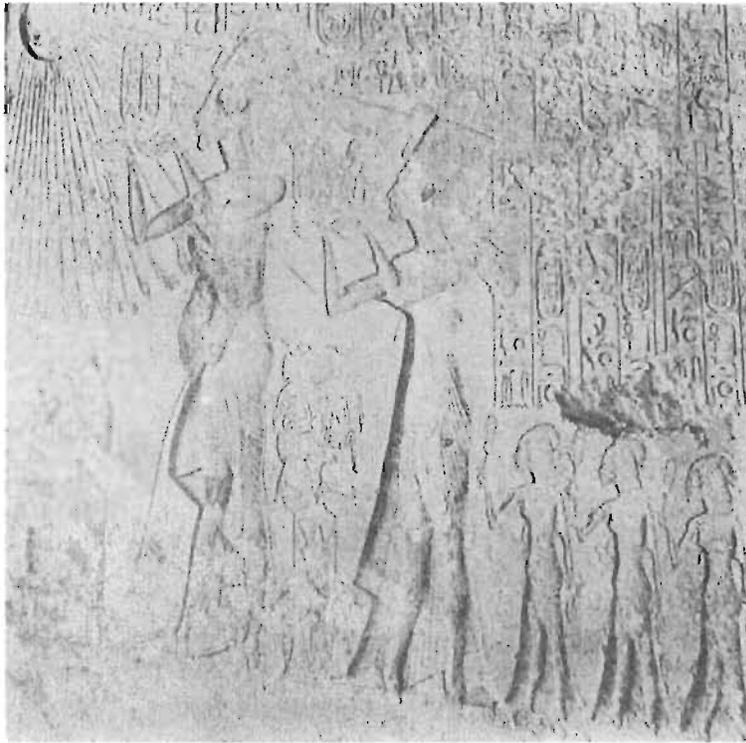
Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Les femmes jouent des percussions rondes et rectangulaires.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Offrande à Aton : la scène se déroule au temple d'Aton; les hommes se prosternent au son des percussions; les musiciennes sont précédées d'une femme qui s'incline. Elles s'exécutent aux portes du temple du dieu à Akhetaton. La scène est publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 1. The Tomb of Meryra*, planche XIII.

Fiche 61

Origine: Tombe d'el-Amarna numéro 10.

Propriétaire: Apy.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet: Paroi murale sculptée.

Décor: Une table d'offrande entre le roi et la reine, qui tendent des offrandes vers Aton. Ils sont suivis de trois de leurs filles, qui sont chapeautées par un texte (sans doute le petit hymne à Aton).

Écriture: Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens: Les trois princesses jouent du sistre.

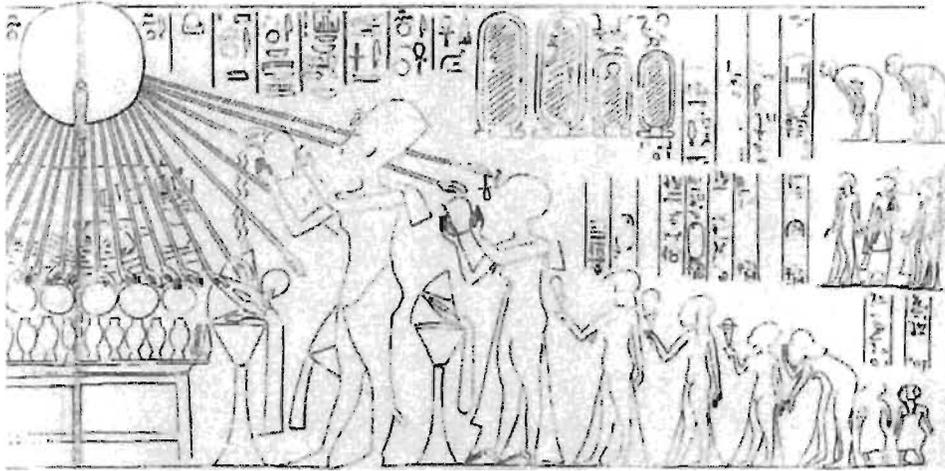
Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Offrandes à Aton par la famille royale. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. IV. Tombs of Penthu, Mahu, and others*, planche XLIV.

Pour les textes du grand et du petit hymne à Aton, voir Pierre Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton (Hymnes du 14^{ème} siècle avant J.-C.)*, Paris, Éditions du Seuil, p. 98-159.

Fiche 62



Origine: Tombe d'el-Amarna numéro 6.

Propriétaire: Panehesy.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : La famille royale est représentée, vénérant Aton.

Écriture : Hiéroglyphes. La scène étant symétrique, la même scène est dédoublée.

Instruments et musiciens : Les princesses jouent du sistre.

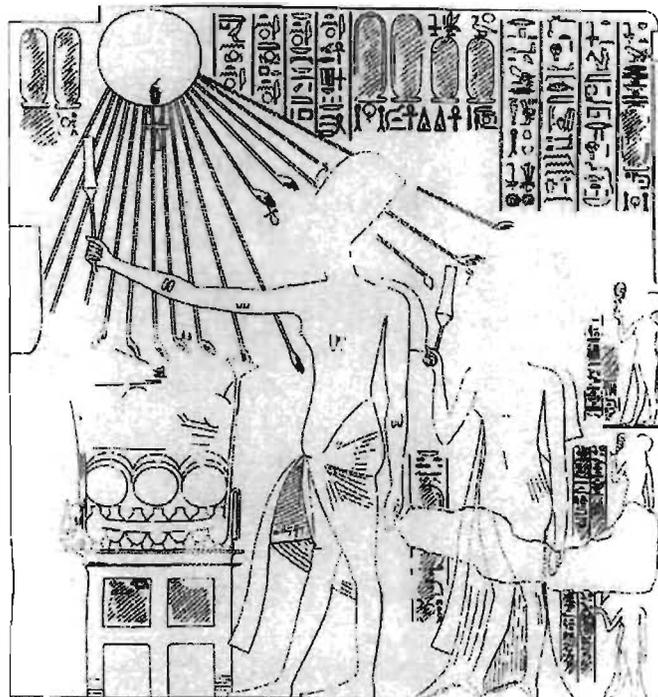
Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Offrandes à Aton. La famille royale en entier est représentée, et les trois princesses les plus âgées participent au rituel. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 2. The Tombs of Panehesy and Meryra II*, planche V.

Commentaires: Vu la symétrie de la représentation, seule la partie droite a été gardée pour illustrer cette fiche.

Fiche 63



Origine: Tombe d'el-Amarna numéro 6.

Propriétaire: Panehesy.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : La famille royale est représentée, vénérant Aton.

Écriture : Hiéroglyphes.

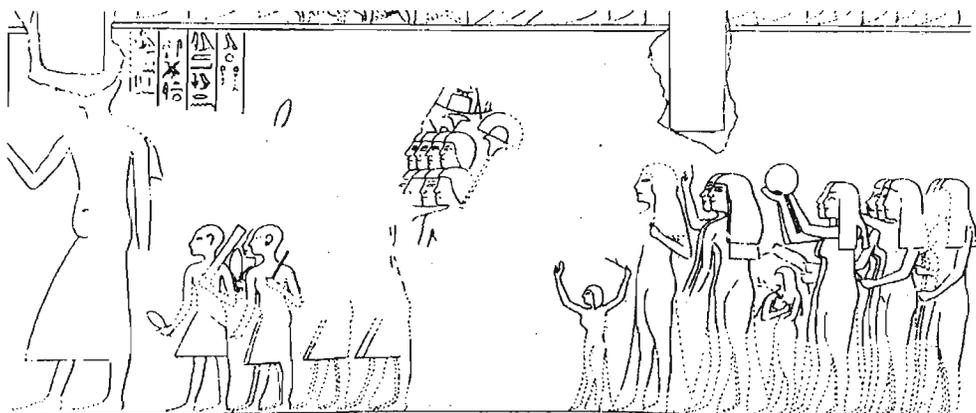
Instruments et musiciens : Les princesses jouent du sistr.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : La famille royale fait des offrandes à Aton. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 2. The Tombs of Panehesy and Meryra II*, planche VII.

Fiche 64



Origine: Tombe d'el-Amarna, numéro 6.

Propriétaire: Panehesy.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : Des chars tirés par des chevaux et des hommes vénérant quelqu'un, probablement Akhenaton en procession vers le temple. Derrière celui-ci, des femmes se réjouissent avec de la musique.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires.

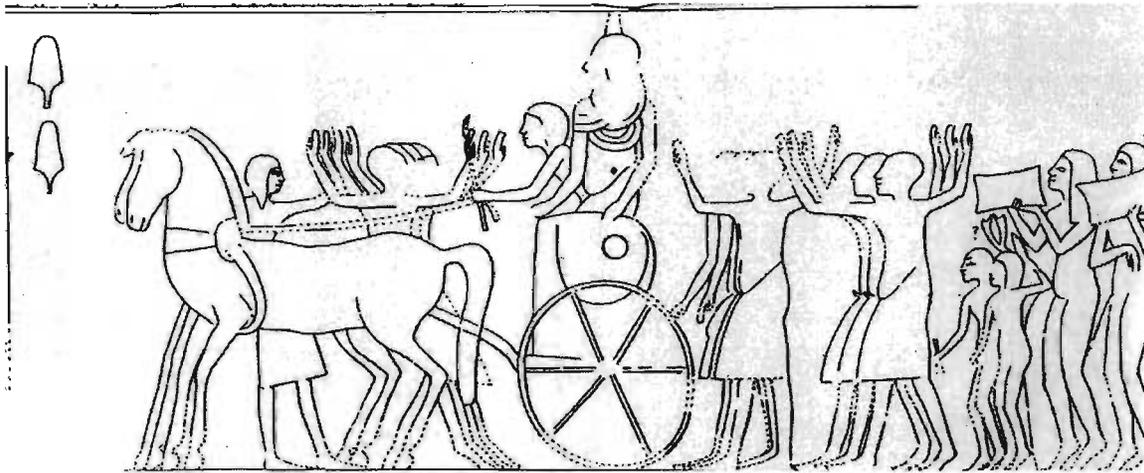
Instruments et musiciens : Des femmes jouent des percussions rondes.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Akhenaton est en procession vers le temple d'Aton. La scène est publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 2. The Tombs of Panehesy and Meryra II*, planche XI.

Fiche 65



Origine: Tombe d'el-Amarna, numéro 2.

Propriétaire: Méryrê II.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief, sculpté.

Décor : Méryrê II arrive chez lui et est accueilli par des musiciennes et des servants.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

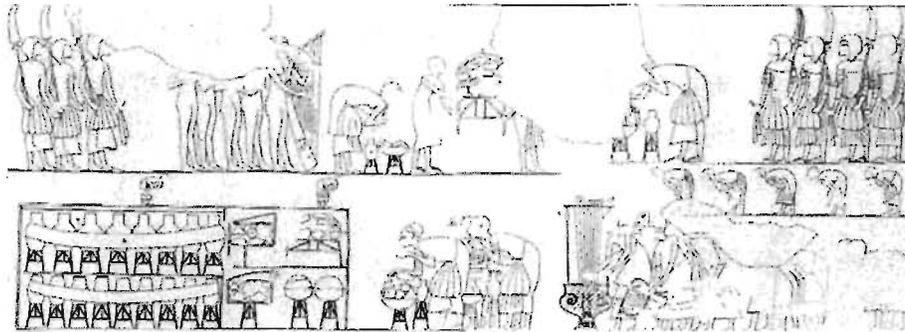
Instrument(s) et musiciens : Des femmes jouent des percussions rectangulaires.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : La scène est publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Rock Tombs of Amarna. 2. The Tombs of Panehesy and Meryra II*, planche XXXVI.

Fiche 66



Origine: Tombe d'el-Amarna numéro 1.

Propriétaire: Huya.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Des serviteurs inclinés portent des offrandes, aux deux registres. Au registre supérieur, il y a des soldats à chaque extrémité. Les musiciennes se trouvent dans la partie gauche de ce registre.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

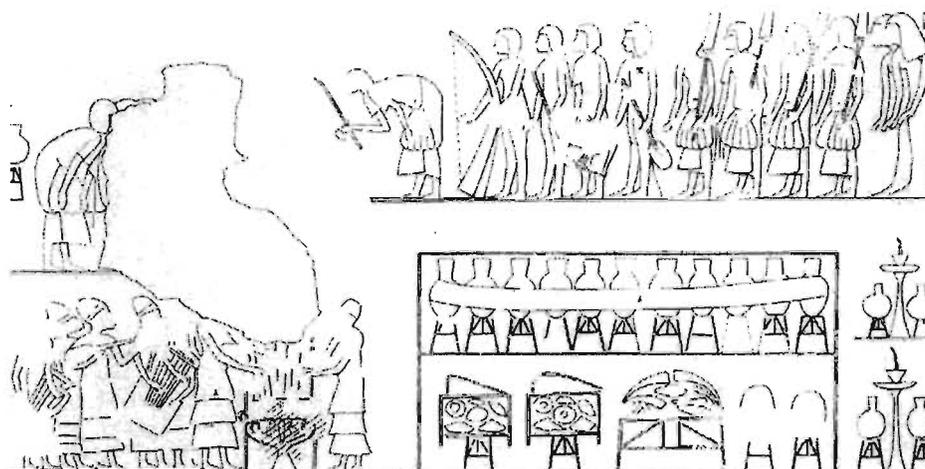
Instruments et musiciens : Une femme joue de la harpe; la scène est altérée, il n'est pas possible d'identifier les autres instruments. On devine une lyre dans les mains de la femme postée juste derrière la harpiste. Il y a probablement du luth et du double hautbois. Au registre inférieur, à droite des trois serviteurs, une lyre géante.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : La scène semble se passer au palais royal. La scène est donc privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Amarna. 3. The Tombs of Huya and Ahmes*, planche V et p. 6.

Fiche 67



Origine: Tombe d'el-Amarna, numéro 1.

Propriétaire: Huya.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Suite de la scène illustrée sur la fiche numéro 66. Au registre supérieur, à droite, des musiciens observent la scène. Au registre inférieur, d'autres musiciens.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

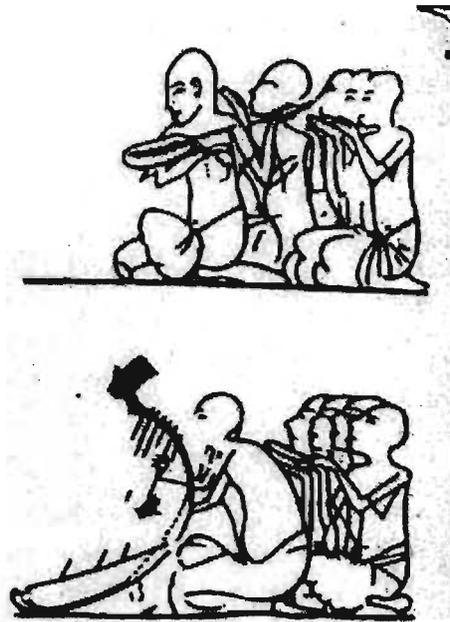
Instrument et musiciens : Au registre supérieur, des musiciens (sexe indéterminé, mais probablement des femmes) ont leurs instruments dans les mains sans jouer, ce qui n'est représenté nulle part ailleurs que lors de la période amarnienne. Il y a un harpiste, deux luthistes et un percussionniste. Au registre inférieur, on aperçoit deux joueurs de lyre (qui portent leurs instruments), un luthiste qui semble jouer, accompagnant les deux hommes jouant de la lyre géante.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : La scène se déroule au palais royal. Les musiciens du registre inférieur ont les yeux bandés, ce qui fait d'eux des musiciens étrangers et qui signifie que la scène se déroule en présence du roi, et d'Aton par le fait même. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Amarna. 3. The Tombs of Huya and Ahmes*, planche VII.

Fiche 68



Origine: Tombe d'el-Amarna numéro inconnu.

Propriétaire: Ahmès.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : La scène se déroule dans le temple d'Aton. De multiples serviteurs du temple s'affairent, cependant que les musiciens jouent pour le dieu.

Écriture : La scène ne semble pas être accompagnée de texte.

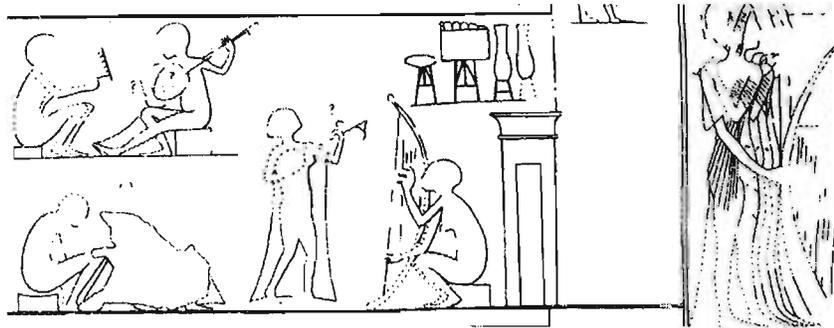
Instruments et musiciens : Au registre supérieur, un luthiste accompagné de teneurs de rythmes et chanteurs; au registre inférieur, un harpiste et des teneurs de rythme et chanteurs. Tous sont aveugles.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Musique au temple d'Aton, accompagnant sans doute les offrandes quotidiennes. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Amarna. 3. The Tombs of Huya and Ahmes*, planche XXX.

Fiche 69



Origine: Tombe d'el-Amarna numéro indéterminé.

Propriétaire: Ahmès.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Les musiciennes sont isolées dans une salle; elles semblent ne jouer que pour elles-mêmes.

Écriture : La scène ne semble pas être accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Il y aurait une joueuse de lyre, deux luthistes et une harpiste dans la salle fermée. À droite, il pourrait s'agir de quatre harpistes côte à côte, mais on ne distingue clairement que la première.

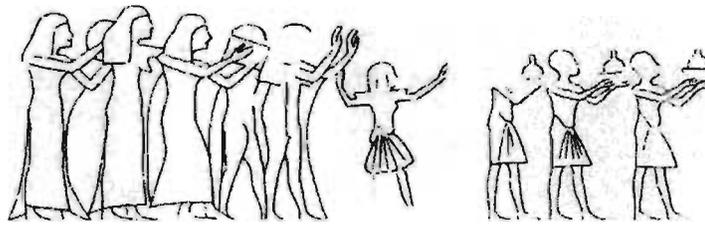
Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : La scène se déroulerait dans le harem royal. Les femmes s'exerceraient à leur art entre elles. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Amarna. 3. The Tombs of Huya and Ahmes*, planche XXXIII.

Sur le harem royal, consulter les ouvrages de Joyce Tyldesley, *Les Femmes dans l'ancienne Égypte. Les filles d'Isis* et de Christiane Desroches Noblecourt, *La femme au temps des pharaons*.

Fiche 70



Origine: Tombe d'el-Amarna numéro 8.

Propriétaire: Tutu.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : La population porte des offrandes; la scène est accompagnée de percussions.

Écriture : La scène ne semble pas être accompagnée de texte.

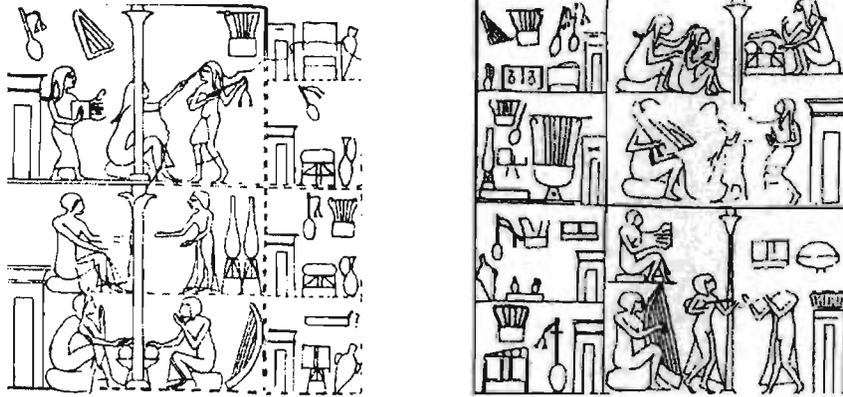
Instruments et musiciens : Des femmes jouent des percussions rondes et rectangulaires.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Les gens se dirigent vers le temple d'Aton. La scène est publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Amarna. 6. Tombs of Parennefer, Tutu and Ay*, planche XVIII.

Fiche 71



Origine: Tombe d'el-Amarna, numéro 25.

Propriétaire: Ay.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Les deux scènes se dérouleraient dans le harem. Dans la première, les musiciennes au repos mangent, d'autres s'exercent; dans la seconde, certaines jouent, d'autres se coiffent. Au mur, des instruments sont suspendus.

Écriture : Ces scènes ne sont pas accompagnées de texte.

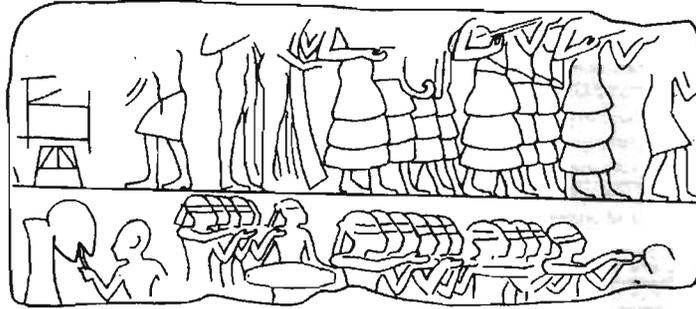
Instruments et musiciens : Il y a des harpistes, des luthistes et des joueuses de lyre. Sur la seconde image sont clairement visibles des luths, lyres, harpes angulaires et même une lyre géante.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : La scène se déroule au harem royal. Les femmes s'amuse, mangent, se coiffent, jouent de la musique. La présence d'une lyre géante montre que le harem comporte des femmes d'origine étrangère. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Amarna. 6. Tombs of Parennefer, Tutu and Ay*, planche XVIII.

Fiche 71B



Origine: Temple d'Aton à Karnak.

Sous le règne de: Akhenaton.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Deux registres où l'on aperçoit les musiciens, et possiblement des offrandes.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Au registre supérieur, on distingue une harpiste, une joueuse de lyre et au moins deux joueuses de luth. Au registre inférieur, un seul percussionniste aux yeux bandés accompagnés d'une foule d'homme, aussi aux yeux bandés.

Divinité(s) : Aton.

Événement public ou privé : Probablement une procession menée par Akhenaton vers le temple d'Aton. La scène est publique.

Bibliographie : Lise Manniche, *Music and Musicians*, p. 90

Fiche 72



Origine : Temple de Louxor.

Sous le règne de : Toutankhamon.

Nature de l'objet : Paroi sculptée.

Décor : Texte au-dessus de la procession militaire, qui est suivie de musiciens.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Trois hommes jouent du luth, quatre femmes jouent du claquoir et cinq hommes frappent dans leurs mains.

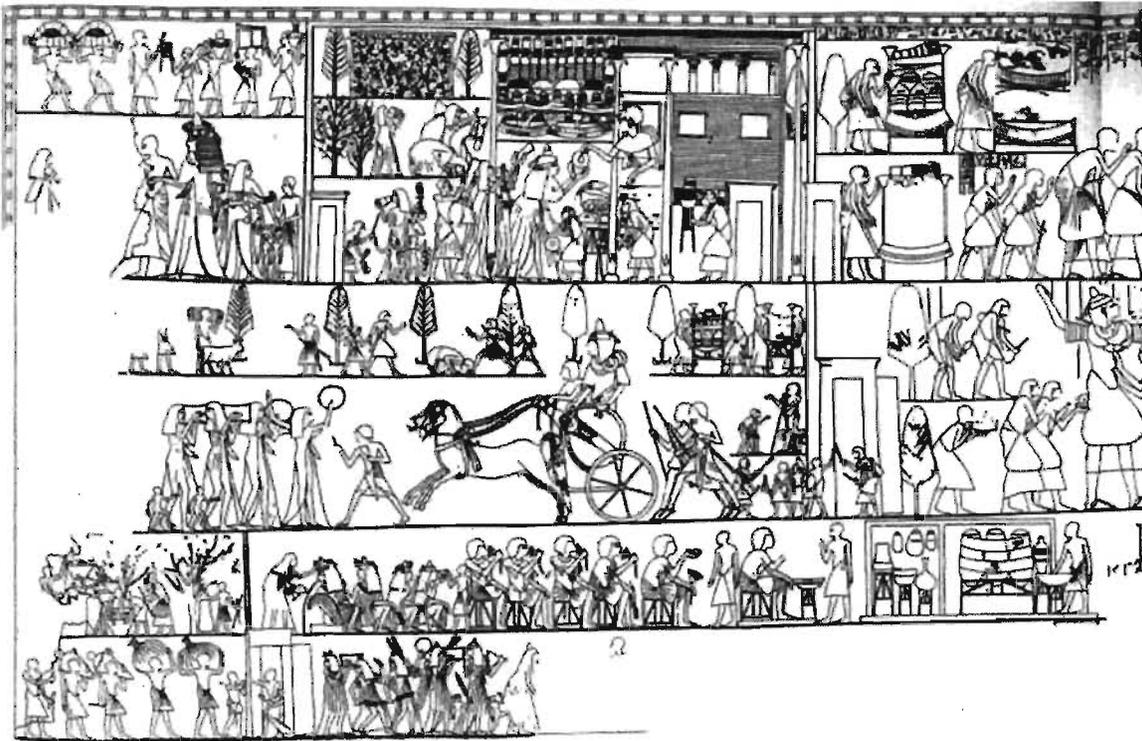
Divinité(s) : Osiris.

Événement public ou privé : Il s'agit d'une procession militaire suivie de musiciens dans le cadre de la Belle fête d'Opet. La scène est publique.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 42-43.

Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XXVII, p. 11.

Fiche 73



Origine : Nécropole thébaine, tombe 49, cimetière de Khôkha.

Propriétaire : Neferhotep.

Sous le règne de : Ay.

Nature de l'objet : Paroi sculptée et peinte.

Décor : Neferhotep revenant du palais où le pharaon l'a nommé Grand serviteur d'Amon, est accueilli par des musiciennes. Un banquet se prépare.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

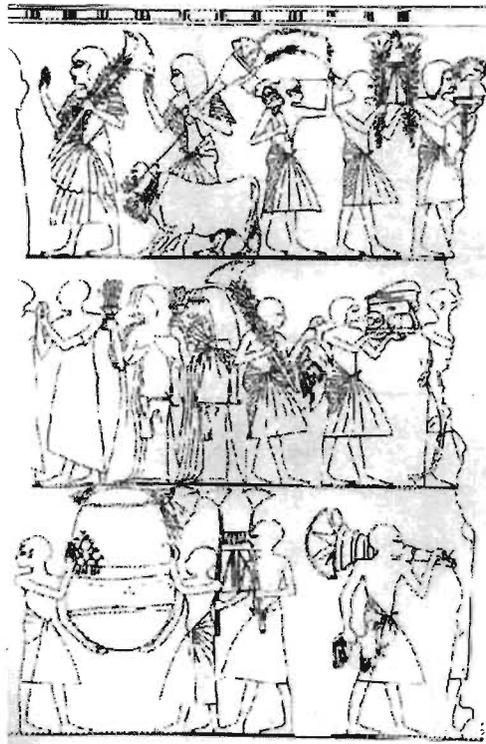
Instruments et musiciens : Quatre femmes jouant du tambourin ainsi qu'un enfant jouant d'une autre percussion non identifiée accueillent Neferhotep à son retour du palais.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Préparation d'un banquet à la suite de la promotion de Neferhotep. La scène d'accueil par les musiciennes est publique.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Neferhotep at Thebes*. New York, Arno Press, 1973, p. 23 et planches XVII et folio, planche I.

Fiche 74



Origine : Nécropole thébaine, tombe 49, cimetière de Khôkha.

Propriétaire : Neferhotep.

Sous le règne de : Ay.

Nature de l'objet : Paroi sculptée et peinte.

Décor : Porteurs d'offrandes aux trois registres.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instruments et musiciens : Deux chanteurs dits aveugles suivis de six à huit chanteuses d'Hathor portant le sistre hathorique. Ils sont précédés des défunts portant des offrandes.

Divinité(s) : Hathor et Osiris.

Événement public ou privé : Offrandes faites aux divinités par Neferhotep et sa femme Meritrê. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *The Tomb of Neferhotep at Thebes*. New York, Arno Press, 1973, p. 55 et planche XXXI et folio, planche II.

Commentaires : La scène est plutôt fragmentaire; il est quelque peu hasardeux d'aller selon Davies et d'affirmer que les chanteurs sont bel et bien aveugles. Par ailleurs, il est possible que les chanteurs aveugles soient un héritage de la période amarnienne.

Fiche 75



Origine: Nécropole thébaine, tombe 50, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Neferhotep.

Sous le règne de: Horemheb.

Nature de l'objet : Paroi sculptée.

Décor : Les musiciens sont représentés jouant sur une paroi remplie de hiéroglyphes. Sous eux, au second registre, une scène d'offrande au défunt.

Écriture : Hiéroglyphes, consistant en paroles de deux chansons.

Instruments et musiciens : Un homme joue de la harpe tout en chantant (à l'extrême gauche), accompagné d'une femme jouant du luth (à l'extrême droite).

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Scène d'offrande accompagnée de musique. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche XXXIII et p. 12.

Commentaires : Cette tombe est célèbre pour les textes de chants gravés sur ses murs.

Fiche 76



Origine : Nécropole thébaine, tombe 263, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire : Piay.

Sous le règne de : Ramsès II.

Nature de l'objet : Paroi murale gravée.

Décor : Musicien entouré de texte.

Écriture : Hiéroglyphes, endommagés.

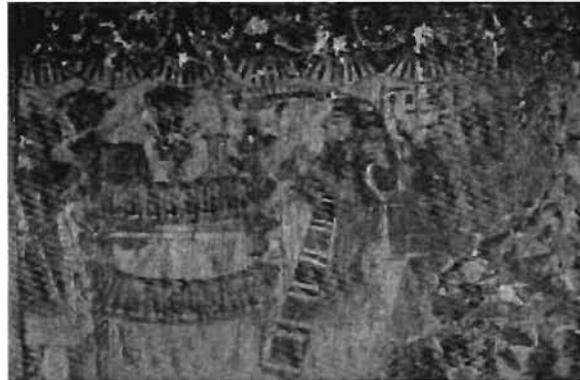
Instruments et musiciens : Un harpiste qui joue et chante, le texte de son chant étant inscrit tout autour de lui.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Le harpiste joue et chante afin que les défunts propriétaires de la tombe ne manquent de rien dans l'autre monde. La scène est privée.

Bibliographie : Lise Manniche, *The Tombs of the Nobles at Luxor*, Le Caire, American University in Cairo, 1988, p. 70.

Fiche 77



Origine: Nécropole thébaine, tombe 341, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Nekhtamon.

Sous le règne de: Ramsès II.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Peu visible sur les photos, il s'agit néanmoins d'un banquet comportant son lot d'invités et de serviteurs, le tout accompagné de musique. Plusieurs scènes d'offrandes sont aussi représentées sur les murs.

Écriture : Quelques rares hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Image de gauche : un homme joue du luth; image de droite, un femme joue de la harpe; tout juste derrière elle, une autre joue de la lyre.

Divinité(s) : Ptah-Sokaris-Osiris est représenté mais absent des photos.

Événement public ou privé : Banquet et offrandes pour le défunt et la divinité. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LII [B et C] et page 15.

Fiche 78



Origine : Nécropole thébaine, tombe 158, cimetière de Dra Abu el-Naga.

Propriétaire : Tjanefer.

Sous le règne de : Ramsès III.

Nature de l'objet : Paroi murale sculptée.

Décor : Texte sur les trois quarts, le musicien est à gauche.

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Un harpiste qui semble avoir le crâne rasé et l'œil fermé joue la musique accompagnant son chant. Ce harpiste pourrait aussi être aveugle d'après la forme de son œil.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : La scène est privée.

Bibliographie : Keith Cedric Seele, *The tomb of Tjanefer at Thebes*. Chicago, University of Chicago Press, 1959, planche 14.

Lise Manniche, *The Tombs of the Nobles at Luxor*, Le Caire, American University in Cairo, 1988, page 137.

Fiche 79



Origine : Nécropole thébaine, tombe 359, cimetière de Deir el-Medina.

Propriétaire : Inherka.

Sous le règne de : Ramsès III à Ramsès IV.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Les défunts, un homme et une femme, sont assis à droite de la scène. Devant eux, agenouillé, le musicien pratique son art.

Écriture : Hiéroglyphes, texte incomplet.

Instruments et musiciens : Un harpiste, sans doute aveugle. Il joue d'une grande harpe archée, qui est introduite lors de la période ramesside. Il interprète un chant de harpiste.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 128-129.

Sigrid Hodel-Hoernes, *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991], p. 282-287 (figure 212).

Fiche 80



Origine: Nécropole thébaine, tombe 113, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Kynebou.

Sous le règne de : Ramsès VIII.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Rien n'est montré du décor sur l'image, seuls les musiciens sont représentés.

Écriture : Cette scène n'est pas accompagnée de texte.

Instrument et musiciens : Une femme joue de la lyre, une autre du double hautbois. Elles sont suivies d'un harpiste.

Divinité(s) : Osiris.

Événement public ou privé : Procession funéraire. La scène est publique.

Bibliographie : John Gardner Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, page 441.

Fiche 81



Origine: Nécropole thébaine, tombe 219, cimetière de Deir el-Medina.

Propriétaire: Nebemhât.

Sous le règne de : Un pharaon ramesside.

Nature de l'objet : Bas-relief.

Décor : Sur fond de texte, des offrandes sont faites aux divinités présentes. Sous ces dernières, le défunt et sa femme jouent aux «dames».

Écriture : Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens : Une femme – la femme du défunt – joue du double hautbois.

Divinité(s) : Osiris, Amenhotep I, Hathor et Ahmose Nefertari (les trois premiers sont visibles sur l'image).

Événement public ou privé : Offrandes aux divinités accompagnées de musique. La scène est privée.

Bibliographie : Maystre, C., *La tombe de Nebemât*, pl. IV.

Image disponible en ligne : <http://egyptsound.free.fr/icono/11.htm>

Consulté le 19 février 2007.

Fiche 82



Origine: Nécropole thébaine, tombe 296, cimetière de Khôkha.

Propriétaire: Nefersekheru.

Sous le règne de: Un pharaon ramesside non identifié.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Table d'offrande à la droite de laquelle le défunt est assis. À gauche, le musicien est agenouillé et suivi d'un prêtre.

Écriture : Hiéroglyphes, que l'on devine sans pouvoir les lire car la paroi est très abîmée.

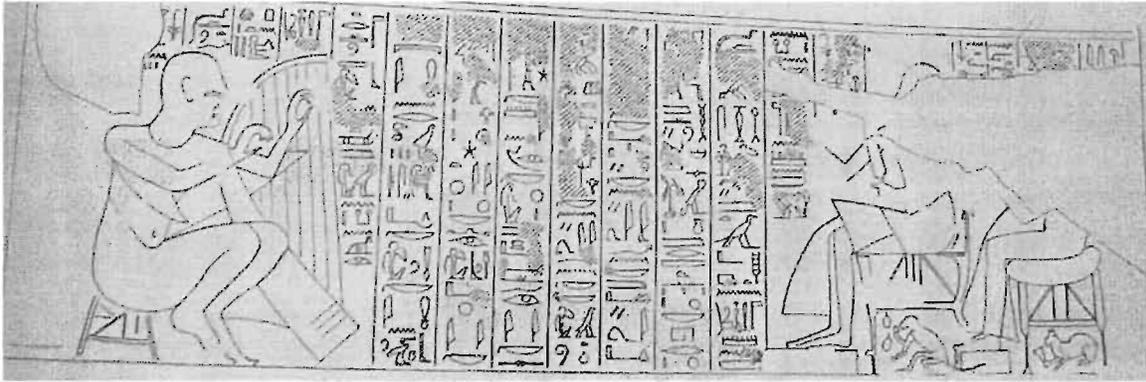
Instruments et musiciens : Un homme agenouillé joue de la harpe. Il est suivi d'un prêtre avec de l'encens et un sistre entre les mains.

Divinité(s) : Osiris.

Événement public ou privé : Offrandes pour Osiris et pour le défunt. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LI [A] et page 14.

Fiche 83



Origine: Nécropole thébaine, tombe 331, cimetière de Sheik Abd el-Qurna.

Propriétaire: Penne.

Sous le règne de: Un pharaon de la période ramesside.

Nature de l'objet: Bas-relief.

Décor: À gauche, le musicien, suivi de texte, et des défunts qui écoutent le concert.

Écriture: Hiéroglyphes.

Instruments et musiciens: Un homme joue de la harpe tout en chantant. Son texte est écrit entre lui et les défunts. Le harpiste pourrait être aveugle d'après la forme de son oeil.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène.

Événement public ou privé : Concert dans la tombe. La scène est privée.

Bibliographie : Norman de Garis Davies, *Seven Private Tombs at Kurnah*, planche XXXVI.

Fiche 84



Origine : Nécropole thébaine, numéro inconnu. Fragment aujourd'hui conservé au British Museum (BM 37984).

Propriétaire : Nebamon.

Sous le règne de : Un pharaon non identifié. Hickmann renvoie à la XVIII^e dynastie; cependant, à cause de son allure générale, la scène pourrait prendre place lors de la période ramesside. De plus, comme plusieurs Nebamon sont propriétaires de tombes dans la nécropole thébaine, il est difficile d'être plus précis.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Au registre supérieur, des hommes et des femmes se font servir; il s'agit d'un banquet. Au registre inférieur, des femmes, musiciennes et danseuses, s'exercent auprès de jarres.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires, mentionnant la crue du Nil.

Instruments et musiciens : Une hautboïste (double hautbois) de face, richement parée, et trois femmes à côté d'elle, qui battent le rythme.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible sur cette scène; mais Hathor et Amon sont évoqués.

Événement public ou privé : Banquet pour fêter la crue fertilisante du Nil. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXXXV A et page 19.

Stephen Quirke et Jeffrey Spencer, *The British Museum Book of Ancient Egypt*. New York, Thames and Hudson, 1992, pages 140-141.

L'image provient de Nina Macpherson Davies, *La peinture égyptienne ancienne*, Elsevier, Paris – Bruxelles – Amsterdam – Londres – Houston, 1954, vol. 2, p. 25.

Fiche 85



Origine : Nécropole thébaine, numéro inconnu. Fragment aujourd'hui conservé au British Museum (BM 37981). Ce fragment provient de la même tombe que celui présenté sur la fiche numéro 84.

Propriétaire : Nebamon.

Sous le règne de : Un pharaon non identifié. Hickmann renvoie à la XVIII^e dynastie; cependant, à cause de son allure générale, la scène pourrait aussi prendre place lors de la période ramesside. De plus, comme plusieurs Nebamon sont propriétaires de tombes dans la nécropole thébaine, il est difficile d'être plus précis.

Nature de l'objet : Paroi murale peinte.

Décor : Au registre supérieur, des femmes hument des fleurs, elles font partie des invités du banquet. Au registre inférieur, les musiciennes.

Écriture : Hiéroglyphes, fragmentaires, mentionnant la crue du Nil.

Instruments et musiciens : Deux femmes jouent du luth, une autre du double hautbois. La femme à l'extrême droite pourrait jouer d'une percussion.

Divinité(s) : Aucune divinité n'est visible, mais Hathor et Amon peuvent être évoqués.

Événement public ou privé : Banquet pour célébrer la crue fertile du Nil. La scène est privée.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 68-69.

Hans Hickmann, *45 siècles*, planche LXXXV B et page. 19.

Fiche 86

Origine : Non précisée. Instrument acheté par Jean-François Champollion en Égypte, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre, numéro N1480.

Propriétaire : Inconnu.

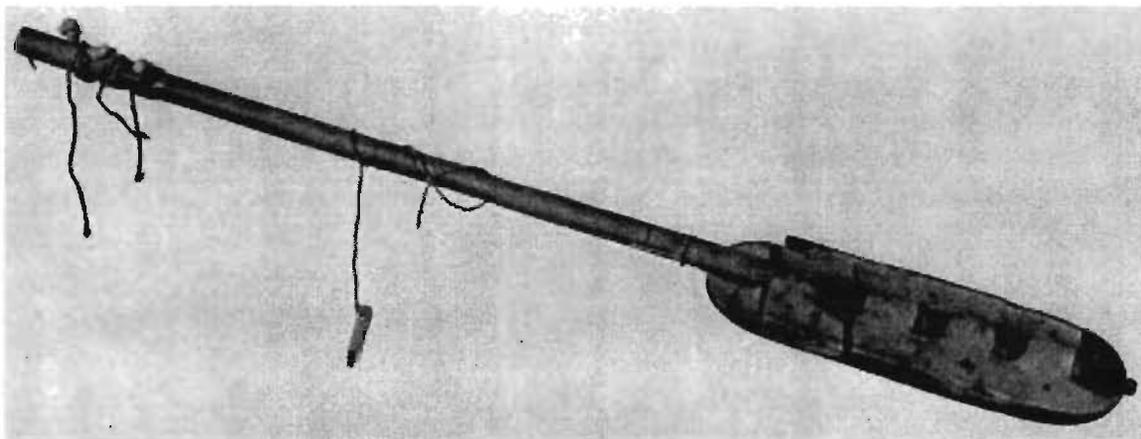
Sous le règne de : Un pharaon non identifié. D'après le style de l'objet, il serait daté du Moyen Empire.

Nature de l'objet : Instrument de musique : claque.

Instruments et musiciens : Il s'agit d'un claque en canine d'hippopotame. Ces claques viennent en paire; dans le cas qui nous occupe, seul l'un des claques a été retrouvé.

Divinité(s) : Le claque est orné d'une figure d'Hathor. Comme le sistre, cet instrument ferait directement référence à la déesse.

Bibliographie : Christiane Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens, Musée du Louvre*. Département des Antiquités égyptiennes, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979, page 26-27.

Fiche 87

Origine : Tombeau de la région de Deir el-Bahari, aujourd'hui au Musée du Caire, numéro 69241.

Propriétaire : Ahmose, musicien et conseiller royal.

Sous le règne de : Hatchepsout.

Nature de l'objet : Instrument de musique : luth.

Instruments et musiciens : Il s'agit d'un long luth égyptien, en bois, utilisé surtout par les hommes.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, 130-131.

Fiche 88



Origine : Retrouvé dans la Collection Clot Bey, caisse no.8, no.2, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre.

Propriétaire : Possiblement Inenmès.

Sous le règne de : Un pharaon de la XVIII^e dynastie.

Nature de l'objet : Instrument de musique : harpe.

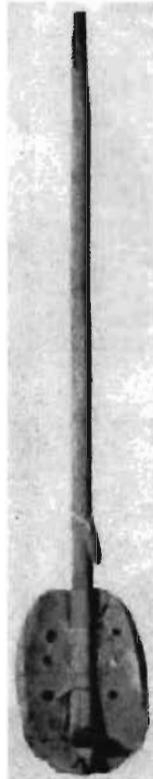
Écriture : Hiéroglyphes, illisibles à partir de la photo. Il s'agit d'une formule d'offrande et d'un hymne dédié à Amon par un musicien nommé Imenmes sans doute le propriétaire de l'instrument.

Instruments et musiciens : Il s'agit d'une harpe cintrée portable, utilisée par les hommes et par les femmes.

Divinité(s) : Amon est évoqué dans le texte.

Bibliographie : Christiane Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens, Musée du Louvre*, Département des Antiquités égyptiennes, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979, p. 108-109 et 118.

Commentaires : Selon Hickmann, ce type d'instrument apparaît à l'époque de Thoutmosis III et disparaît sous Thoutmosis IV. Ziegler, *Catalogue...*, p. 118.

Fiche 89

Origine : Nécropole thébaine, secteur de Deir el-Medineh, TT 1389, aujourd'hui au Musée du Caire, numéro 69420.

Propriétaire : Inconnu.

Sous le règne de : Un pharaon de la XIX^e dynastie.

Nature de l'objet : Instrument de musique : luth.

Instruments et musiciens : Il s'agit du luth d'une musicienne - danseuse, au manche plus court que le luth dit long, utilisé par les hommes. Ce luth-ci est du type utilisé par les femmes.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 130-131.

Fiche 90

Origine : *In situ* inconnu, retrouvé dans la Collection Clot Bey, C. 33, no. 20, au Musée du Louvre, numéro N 1447 a-b (= E 2748 = AF 616).

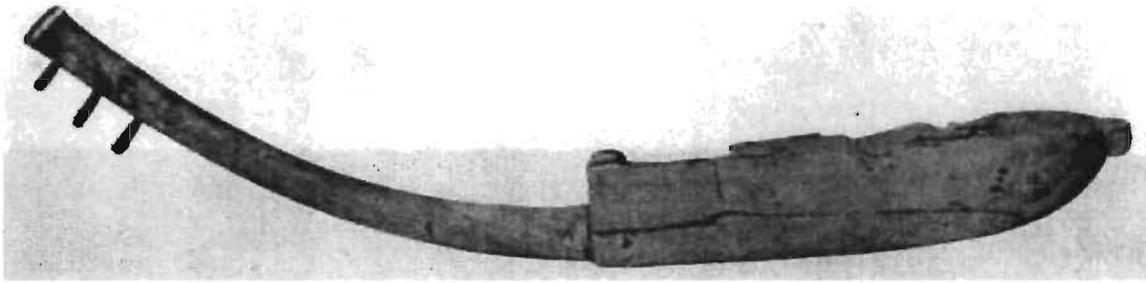
Propriétaire : Inconnu.

Sous le règne de : Un pharaon de la période ramesside, d'après le style de l'étui.

Nature de l'objet : Instrument de musique : double hautbois.

Instruments et musiciens : Il s'agit d'un double hautbois en roseau. Il aurait été découvert dans un étui sur lequel on voit une femme jouant de cet instrument, ce qui est logique puisque ce sont habituellement les femmes qui jouent du double hautbois.

Bibliographie : Christiane Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens, Musée du Louvres*, Département des Antiquités égyptiennes, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979, p. 93.

Fiche 91

Origine : Nécropole thébaine, TT 37, aujourd'hui conservé au Musée du Caire, numéro 69427.

Propriétaire : Haroua.

Sous le règne de : Un pharaon de la période saïte.

Nature de l'objet : Instrument de musique : harpe.

Instruments et musiciens : Il s'agit d'une harpe archée en forme de bateau, portable. Les hommes et les femmes peuvent en jouer, debout ou assis. L'instrument daterait du Nouvel Empire mais a été découvert dans une tombe saïte.

Bibliographie : Hans Hickmann, *Ägypten*, p. 130-131.

Fiche 92



Origine : Probablement Karnak. L'instrument fut acheté au Caire mais proviendrait donc de la région thébaine. Aujourd'hui conservé au Musée du Louvre (E 11201).

Propriétaire : Hénout Taoui.

Sous le règne de : Un pharaon qui a régné entre la XXI^e et la XXVI^e dynastie.

Nature de l'objet : Instrument de musique : sistre.

Écriture : Hiéroglyphique. L'inscription est une formule d'offrande.

Instruments et musiciens : Il s'agit d'un sistre ayant appartenu à la musicienne Hénout Taoui. *Double tête d'Hathor à coiffure bouclée, parée d'un large collier autrefois incrusté. Les yeux sont encore incrustés d'or. De chaque côté de la tête, un uraeus coiffé de la couronne blanche et fixée par un tenon.* [Ziegler p. 55]

Divinité(s) : Hathor est sur le sistre. Y sont aussi figurés Mout, Isis, Amon-Rê et Maât.

Bibliographie : Christiane Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens, Musée du Louvres*, Département des Antiquités égyptiennes, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979, p. 55 à 57.

Fiche 93

Origine : Our, en Mésopotamie (aujourd'hui Irak).

Propriétaire : Un défunt enterré dans le cimetière royal, tombe PG/1237 (U.12374).

Sous le règne de : Un roi ayant régné vers 2600 à Our.

Nature de l'objet : Impression moderne d'un sceau-cylindre.

Décor : Il y a deux registres. Au registre supérieur, des invités à un banquet. Au registre inférieur, des musiciens et des danseurs.

Instruments et musiciens : Des musiciens jouent de la lyre géante au registre inférieur.

Bibliographie : Dominique Collon, «Banquets in the Art of the Ancient Near East» dans R. Gyselen, dir., *Banquets d'Orient*, figure 2, page 24.

Annexe II :

Tableaux

Liste des tableaux

Tableau I : Références trouvées dans Porter et Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings. 1. The Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs*. Oxford, Griffith Institute, 1974. 493 pages.

Tableau II : Lieux de sépultures au Nouvel Empire d'après les sources utilisées

Tableau III : Fréquence d'apparition de la harpe selon les périodes

Tableau IV : Groupes musicaux répartis par sexe et périodes historiques

Tableau V : Les musiciens aveugles au Nouvel Empire

Tableau I : Références trouvées dans Porter et Moss *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings. 1. The Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs*. Oxford, Griffith Institute, 1974. 493 pages.

A) Fin du Moyen Empire à Thoutmosis III.

Règne	Numéro de tombe/P & M	Propriétaire	Description de la scène
XII ^e dyn à Thout. III			
Sésostris I	TT 60/121	Antefoker	H, harpe, F, castagnettes, flûte
Sésostris I	TT 60/122	Antefoker	H et F, harpe
Sésostris I	TT 60/122	Antefoker	H et F, harpe
P.P.I.	TT 186/293	Ihy	F, harpes
XVIII ^e dynastie	TT 162/275	Kenamon	F, sistres
XVIII ^e dynastie	TT 254/339	Mosi	F, harpe, lyre, luth, flûte
XVIII ^e dynastie	TT 297/379	Amenemopet	F, harpe
XVIII^e dynastie	TT 343/411	Benia/Pahekmen	H, flûte, luth, harpe
XVIII ^e dynastie	TT 396/443	Nom inconnu	H, harpe
Amenhotep I à Thout. III			
Amenhotep I à Thout. III	TT 81/163	Ineni	H, harpe
Amenhotep I à Thout. III	TT 81/163	Ineni	H, harpes
Thoutmosis I			
Thoutmosis I	TT 345/413	Amenhotep	F, menat
Thoutmosis I	TT 345/414	Amenhotep	F, 2-hautbois [et +]; H, harpe
Hatchepsout			
Hatchepsout	TT 125/240	Douaouneheh	H, harpe
Hatchepsout	TT 179 /286	Nebamon	H, harpe; F, lyre [et +]
Hatchepsout à Thout. III			
Hatchepsout à Thout. III	TT 11/22	Dhout	H, harpe, F, sistres et menats
Hatchepsout à Thout. III	TT 11/22	Dhout	F, harpe, F, luth
Hatchepsout à Thout. III	TT 318/391	Amenmosi	F, 2-flûte, lyre [et +]
Thoutmosis III			
Thoutmosis III	TT 18/32	Baki	F, 2-hautbois
Thoutmosis III	TT 22/37	Wah	H, harpes
Thoutmosis III	TT 22/37	Wah	F, 2-hautbois, lyre, H luth, F tambourine,
Thoutmosis III	TT 22/38	Wah	H harpe
Thoutmosis III	TT 24/42	Nebamon	H et F, harpes
Thoutmosis III	TT 24/42	Nebamon	H, harpes
Thoutmosis III	TT 39/71	Puimrec	F, lyre
Thoutmosis III	TT 39/74	Puimrec	F, sistres et menats
Thoutmosis III	TT 53/102	Amenemhet	H, harpe, F, hautbois
Thoutmosis III	TT 82/164	Amenemhet	F, 2-hautbois et +; H, harpe
Thoutmosis III	TT 82/165	Amenemhet	H, luth; F, harpe, 2-hautbois
Thoutmosis III	TT 82/166	Amenemhet	F, sistres et menats, castagnettes
Thoutmosis III	TT 84/168	Amunezeh	F, 2-hautbois

Thoutmosis III	TT 85/171	Amenemhab	H, harpes, luth; F(?)
Thoutmosis III	TT 85/173	Amenemhab	F, sistres et menats
Thoutmosis III	TT 85/174	Amenemhab	H et F, harpes, F, 2-hautbois, lyre
Thoutmosis III	TT 86/175	Menkheperaczoneb	F, sistres et menats
Thoutmosis III	TT 109/226	Min	H et F, musiciens du temple
Thoutmosis III	TT 109/227	Min	F, luth, flûte; H, harpes
Thoutmosis III	TT 110/228	Dhout	H, incluant percussion et luth
Thoutmosis III	TT 112/229	Menkheperaczoneb	F, sistres et menats
Thoutmosis III	TT 112/230	Menkheperaczoneb	H, harpe
Thoutmosis III	TT 127/241	Senemicoh	H, harpe
Thoutmosis III	TT 130/245	May	F, harpe, flûte
Thoutmosis III	TT 131/245	Amenouser	F, musiciennes
Thoutmosis III	TT 154/262	Tati	F, harpe [et +?]
Thoutmosis III	TT 182/289	Amenemhet	H, harpe
Thoutmosis III	TT 241/331	Ahmose	H, harpe, luth, harpe; F, flûte, tambourine
Thoutmosis III	TT 251/336	Amenmosi	F, lyre; H, harpe
Thoutmosis III	TT 260/343	Ouser	H, luth
Thoutmosis III	TT 260/343	Ouser	F, harpe épaule
Thoutmosis III	TT 342/410	Dhoutmose	F, 2-hautbois
Thoutmosis III à Amen. II	TT 42/82	Amenmosi	H, harpe
Thoutmosis III à Amen. II	TT 79/157	Menkheper	F, 2-hautbois, lyre, harpe, H, harpe
Thoutmosis III à Amen. II	TT 100/213	Rekhiré	F harpe, luth, tambourine; H, harpe, luth
Thoutmosis III à Amen. II	TT 140 /254	Neferronpet	F, musiciennes
Thoutmosis III à Amen. II	TT 142/255	Simout	H, harpe
Thoutmosis III à Amen. II	TT 200/304	Dedi	H, harpes
Thoutmosis III à Amen III	TT 78/152	Horemheb	F, luth et harpe
Thoutmosis III à Amen III	TT 78/153	Horemheb	F, luths, H [av] luth et harpe ***
Thoutmosis III à Amen III	TT 78/154	Horemheb	H, trompette et percussions
Thoutmosis III (ou IV)	TT 129/244	Nom inconnu	F, tambourine, lyre, 2-hautbois, harpe; H harpe

B) D'Amenhotep II à la fin de la XVIII^e dynastie.

Règne	Numéro de tombe/P & M	Propriétaire	Description
Amenhotep II à Horemheb			
Amenhotep II	TT 17/29	Nebamon	F, harpe épaule, H, luth
Amenhotep II	TT 17/29	Nebamon	F, flûte
Amenhotep II	TT 29/46	Amenemopet	H, harpe et luth
Amenhotep II	TT 45/85	Dhout	F, sistre
Amenhotep II	TT 45/86	Dhout	F, sistre et menat
Amenhotep II	TT 56/112	Userhet	H harpe, F luth

Amenhotep II	TT 80/158	Dhutnefer	F, sistre et menat
Amenhotep II	TT 80/158	Dhutnefer	F, sistre et menat
Amenhotep II	TT 80/158	Dhutnefer	H, harpe; F, luth, lyre
Amenhotep II	TT 88/181	Pehsukher	F, sistre
Amenhotep II	TT 92/187	Suemnut	F, luth [et +]
Amenhotep II	TT 92/189	Suemnut	F, 2-hautbois, lyre, harpe
Amenhotep II	TT 93/190	Kenamon	F, sistres
Amenhotep II	TT 93/192	Kenamon	F, luth
Amenhotep II	TT 93/192	Kenamon	F, sistres et menats
Amenhotep II	TT 93/192	Kenamon	H, harpe
Amenhotep II	TT 93/194	Kenamon	F, sistre
Amenhotep II	TT 95/195	Mery	F; H, harpe, luth; F...
Amenhotep II	TT 96/199	Sennefer	H et F, harpe
Amenhotep II	TT 96/199	Sennefer	H, luth
Amenhotep II	TT 96/199	Sennefer	H, luth et harpe; F, harpe épaule
Amenhotep II	TT 96/199	Sennefer	F (?); H, harpe
Amenhotep II	TT 96/200	Sennefer	F, sistre et menat
Amenhotep II	TT 101/215	Thanuro	F, 2-hautbois, H harpe aveugle F, luth, harpe, lyre, harpe; H, harpes
Amenhotep II	TT 367/430	Paser	
Amen. II à Amen. III	TT 8/16	Khac	F, luth et harpe
Thoutmosis IV	TT 38/70	Zeserkaracsonob	F, harpe, luth, 2-hautbois, lyre H, harpe [av]; F, harpe, luth, 2-hautbois****
Thoutmosis IV	TT 52/100	Nakht	
Thoutmosis IV	TT 63/125	Sobekhotep	F, sistre
Thoutmosis IV	TT 63/127	Sobekhotep	F, sistre et menat
Thoutmosis IV	TT 66/132	Hepu	H, harpe
Thoutmosis IV	TT 69/134	Menna	F, sistres
Thoutmosis IV	TT 74/144	Thanuny	H, luth
Thoutmosis IV	TT 74/145	Thanuny	H, luth
Thoutmosis IV	TT 75/147	Amenhotep-si-se	F, harpe, luth, 2-hautbois, lyre, tambourine
Thoutmosis IV	TT 75/149	Amenhotep-si-se	F, sistres
Thoutmosis IV	TT 77/151	Ptahemhet/Roy [usurpée]	F, harpe, luth
Thoutmosis IV	TT 108/225	Nebseny	H, harpe
Thoutmosis IV	TT 147/258	Nom inconnu	Musiciens...
Thoutmosis IV	TT 175/281	Nom inconnu	F, harpe, flûte, luth
Thoutmosis IV	TT 249/335	Neferronpet	F, harpe, flûte, luth
Thoutmosis IV	TT 276/352	Amenemopet	H, luth, harpe
Thoutmosis IV à Amen. III	TT 90/183	Nebamon	F, 2-hautbois, harpe, luths
Thoutmosis IV à Amen. III	TT 90/184	Nebamon	H, luth
Thoutmosis IV à Amen. III	TT 90/184	Nebamon	H et F, luth
Thoutmosis IV à Amen. III	TT 91/185	Nom inconnu	Hathor, menat
Amenhotep III	TT 161/274	Nakht	H, harpe, luth; F, harpes, lyre, luth,

Amenhotep III	TT 334/401	Nom inconnu	2-hautbois. Musiciens...
Amen. III à Akhenaton	TT 181/286	Nebamon	H, chanteurs aveugles ****
Amen. III à Akhenaton	TT 181/287	Nebamon	H, luth, aveugle ****
Amen. III à Akhenaton	TT 192/298	Kherouef	F, tambourines, flûtes
Akhenaton	TT 55/109	Racmose	F, sistres et menats
Akhenaton	TT 188/294	Parennefer	F, 2-hautbois et tambourine
Akh à Toutankhamon	TT 40/75	Amenhotep [Huy]	F, incluant tambourines
Akh à Toutankhamon	TT 40/77	Amenhotep [Huy]	H, luth; F, harpe (?)
Ay	TT 49/92	Neferhotep	F, tambourines
Ay	TT 49/94	Neferhotep	H aveugles, frappant leurs mains***
Horemheb	TT 50/95	Neferhotep	H, harpe; F, luth
Horemheb	TT 50/96	Neferhotep	H, harpe
Horemheb à Ramsès II	TT 6/14	Neferhotep	F, menat
Horemheb à Ramsès II	TT 6/15	Neferhotep	F, sistre

C) La période dite ramesside.

Règne	Numéro de tombe/P & M	Propriétaire	Description
XIXè - XXè dynastie			
XIXè dynastie	TT 134/250	Thaounany	F, sistres
XIXè dynastie	TT 135/250	Bekenamon	F, luth
XIXè dynastie	TT 135/251	Bekenamon	F, sistres
XIXè dynastie	TT 163/276	Amenemhet	H, harpe
XIXè dynastie	TT 194/300	Dhoutemhab	F, sistre
XIXè dynastie	TT 194/300	Dhoutemhab	H, harpe
XIXè dynastie	TT 194/301	Dhoutemhab	Hathor, sistre
XIXè dynastie	TT 194/301	Dhoutemhab	Ahмосе Nefertari, sistre
XIXè dynastie	TT 195/301	Bekenamon	H, harpe
XIXè dynastie	TT 215/312	Amenemopet	F, ?
XIXè dynastie	TT 268/349	Nebnakht	F, harpe, luth
XIXè dynastie	TT 335/403	Nekhtamon	F, sistre
Ramsès I à Sethi I	TT 19/34	Amenmosi	F (et H?), sistres et tambourines
Sethi I à Ramsès II	TT 106/222	Paser	H aveugles incluant luth ****
Ramsès II	TT 31/49	Khons	H, harpe
Ramsès II	TT 35/62	Bekenkhons	H, harpe
Ramsès II	TT 157/267	Nebouenenef	H, flûtes

Ramsès II	TT 178/284	Neferronpet	H, harpe
Ramsès II	TT 263/345	Piay	H, harpe
Ramsès II	TT 341/409	Nekhtamon	H, luth; F, harpe et lyre
Sethi II (Merenptah)	TT 23/38	Thay	F, tambourines
Sethi II (Merenptah)	TT 23/40	Thay	H, luth
XXè dyn.	TT 58/119	Amenhotep [usurpateur]	H, harpe
XXè dyn.	TT 355/419	Amenpahapi (?)	H, harpe
Ramsès III	TT 158/269	Tjanefer	H, luth
Ramsès III	TT 158/269	Tjanefer	H, harpe
Ramsès III	TT 158/270	Tjanefer	H, luth
Ramsès III à Ramsès IV	TT 359/423	Inherka	H, harpe [av?][***
Ramsès VIII	TT 113/231	Kynebou	F, sistres
Ramsès VIII	TT 113/231	Kynebou	F, lyre, 2-hautbois; H, harpe
Ramesside	TT 141/254	Bekenhons	H, luth
Ramesside	TT 219/321	Nebenmaat	F, flûte
Ramesside	TT 273/351	Sayemiotef	F, tambourine, 2-hautbois
Ramesside	TT 285/367	Iny	F, luth
Ramesside	TT 296/378	Nefersekheru	H, harpe
Ramesside	TT 302/381	Paracemhab	F, harpe, luth, lyre
Ramesside	TT 331/399	Penne	H, harpe
Ramesside	TT 332/399	Penernutet	H, sistre

Légende

- Les sources en **caractères gras** font référence à une fiche incluse dans le corpus de sources, entre les numéros 13 à 53 et 73 à 83.
- La section **numéro de tombe/P & M** indique le numéro de chaque tombe dans la nécropole thébaine ainsi que la page à laquelle plus d'informations peuvent être trouvées dans le Porter & Moss.
- Dans la section **règne**, le terme **Akh** est un diminutif pour Akhenaton, **Amen** pour Amenhotep. Lorsque qu'il est inscrit, par exemple, **Ramsès III à Ramsès IV**, cela signifie que la datation n'est pas complètement établie, mais se situe quelque part entre les deux souverains cités.
- La section **description** se lit comme suit : **H** signifie que les musiciens représentés sont masculins; **F** indique les musiciennes. Le terme **2-hautbois** indique que l'un des instruments est un double hautbois. Le terme **av** renvoie à la possibilité de musicien aveugle dans une scène précise. Le sigle **[et +]** indique que le nombre de musiciens est trop important pour que l'ensemble soit décrit en entier ici.

Tableau II : Lieux de sépultures au Nouvel Empire
d'après les sources utilisées

Lieux de sépulture	Nombre de sépultures
Hermopolis	1
Saqqara	2
Asâsîf	2
Deir el-Medina	2
Dra Abu el-Naga	6
Khôkha	3
Sheik Abd el-Qurna	29
Tombes d'el-Amarna	8
Inconnu	1
Total	54

N.B. : Asâsîf, Deir el-Medina, Dra Abu el-Naga, Khôkha et Sheik Abd el-Qurna sont des cimetières de la nécropole thébaine.

Tableau III : Fréquence d'apparition de la harpe
selon les périodes

Fréquence d'apparition	Périodes			Total des fiches
	Ancien Empire	Moyen Empire	Nouvel Empire	
	6	2	52	60

Tableau IV : Groupes musicaux répartis par sexe et périodes
historiques

Types d'ensembles	Périodes		
	Ancien Empire	Moyen Empire	Nouvel Empire
Masculin	7	3	19
Féminin	1	0	35
Mixte	1	0	18
Total des fiches	9	3	72

Tableau V : Les musiciens aveugles au Nouvel Empire

Périodes	Nouvel Empire		
	Pré amarnien	Amarnien	Post amarnien
Nombre de scènes avec des musiciens aveugles	4	5	4

Bibliographie

Dictionnaires et encyclopédies

Faulkner, Raymond O. *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*. Oxford, Griffith Institute, 2002 [1962]. 327 pages.

Annual Egyptological Bibliography. Leiden, Netherlands Institute for the Near East, 1947-aujourd'hui. 57 volumes.

Helck, Wolfgang et Eberhard Otto. *Lexikon der Ägyptologie*. Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1972-1992. 7 volumes.

Sasson, Jack M., éd. *Civilizations of the Ancient Near East*, New York – Toronto, Prentice Hall International, 1995. 4 volumes.

Articles et monographies

Allen, James P. *Middle Egyptian. An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. 510 pages.

Altenmüller, Hartwig. «Ihy beim Durchtrieb durch die Furt. Bemerkungen zu Gestalt und Funktion eines Gottes» dans Erhart Graefe et Ursula Verhoeven, éd. *Religion und Philosophie im alten Ägypten. Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag am 24. Juli 1991*. Leuven, Departement Oriëntalistiek, 1991, p. 17-27.

Altenmüller, Hartwig. «Zur Bedeutung der Harfnerlieder des Alten Reiches». *Studien zur altägyptischen Kultur*, 6, 1978, p. 1-24.

Anderson, Robert. «Ancient Egyptian Music: Some Literary Evidence». *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology*, 7, 1996, p. 7-14.

Anderson, Robert. *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum*. London, British Museum Press, 1987 [1968]. 7 volumes.

Anderson, Robert D. «Music and Dance in Pharaonic Egypt» dans Jack M. Sasson, éd. *Civilizations of the Ancient Near East*, New York – Toronto, Prentice Hall International, vol. 4, p. 2555-2568.

Anderson, Robert. «Music in Ancient Egypt». *The Egyptian Bulletin*, 9, June 1984, p. 20-23.

Andreu, Guillemette. *L'Égypte au temps des pyramides. III^e millénaire avant J.-C.*, Paris, Hachette, 1994. 236 pages. (Coll. «La vie quotidienne. Civilisations et Sociétés»).

Arroyo Perez, Rafael. *La musica en la era de las piramides*. Editorial Centro de Estudios Egipcios, 2001. 511 pages.

Assmann, Jan. *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom: Re, Amun, and the Crisis of Polytheism*. London – New York, Kegan Paul International, 1995. 233 pages.

Assmann, Jan. *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*. Monaco, Éditions du Rocher, 2003. 684 pages.

Assmann, Jan. *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs*. New York, Metropolitan Books, 2002. 513 pages.

Barahona, Augustin. «Ancient Objects Related to Music and Ancient Egypt in the National Archaeological Museum of Madrid» dans Mamdouh Mohamed Eldamaty, dir. *Egyptian Museum Collections Around the World: Studies for the Centennial of the Egyptian Museum in Cairo*, Cairo, American University in Cairo Press, 2002. 2 volumes.

Barahona, Augustin. «Aproximacion al Concepto de Musica del Egipto Antiguo» dans *Arte y Sociedad del Egipto Antiguo*, Editorial Encuentro, Madrid, 2000. 288 pages.

Barahona, Augustin. «Musica y trance en el Egipto antiguo» *Boletin Espanol de Investigacion Egiptologica ISIS*, Madrid, Egiptologia Cientifica y Divulgativa, 2000. En ligne: <http://www.egiptologia.net/isis/> (page consultée le 30 juillet 2007).

Barahona, Augustin. «Reflexiones sobre la posibilidad de una notacion musical en el antiguo Egipto». *Boletin Espanol de Investigacion Egiptologica ISIS*, Madrid, Egiptologia Cientifica y Divulgativa, 1998.

Barahona, Augustin. «Two Lexicological Notes Related to the Concept of Music in Ancient Egypt». *Trabajos de Egiptologia*, 1, 2002, p. 11-15.

Baud, Marcelle. *Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine (au temps du Nouvel Empire)*. Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1935. 264 pages et 33 planches.

Behn, Friedrich. *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*. Stuttgart, Hiersmann Verlag, 1954. 180 pages.

Bickel, Susanne. *La cosmogonie égyptienne. Avant le Nouvel Empire*. Éditions Universitaires Fribourg Suisse/Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1994. 346 pages (Coll. «Orbis Biblicus et Orientalis», 134).

Bleeker, C.J. *Egyptian Festivals. Enactments of Religious Renewal*. Leiden, E.J. Brill, 1967. 158 pages et 4 planches. (Coll. «Studies in the History of Religions», XIII)

Bleeker, C.J. *Hathor and Thot. Two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion*. Leiden, E.J. Brill, 1973. 171 pages et 4 planches. (Coll. «Studies in the History of Religions», XXVI)

Booth, Charlotte. *The Role of Foreigners in Ancient Egypt. A study of non-stereotypical artistic representations*. Oxford, Basingstoke Press, 2005 (Coll. «BAR International Series», 1426). 71 pages.

Bosse-Griffith, K. «Two Luths Players of the Amarna Era» dans *Journal of Egyptian Archaeology*, 66, 1980, p. 70-82.

Brinks, J. «Die Sedfestlangen der Pyramidentempel» dans *Chronique d'Égypte*, 56, 111, 1981, p. 5-14.

Brunner-Traut, Emma. *Der Tanz im alten Ägypten: nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*, Glückstadt, J.J. Augustin, 1992. 91 pages.

Careddu, Giorgio. «L'art musical dans l'Égypte ancienne» dans *Chronique d'Égypte*, 66, 134, 1991, p. 39-59.

Carredu, Giorgio. «L'étui à hautbois du Musée égyptien de Turin» dans *Chronique d'Égypte*, 69, 137, 1992, p. 43-53.

Carredu, Giorgio. «Un' ipotesi circa la musica egizia» dans *Atti del VI Congresso Internazionale di Egittologia*, Vol 2, Turin, 1993, p. 61-67

Castel, Georges. *Le mastaba de Khentika: tombeau d'un gouverneur de l'oasis à la fin de l'Ancien Empire : Balat V*. Le Caire, IFAO, 2001. 2 volumes.

Castel Ruano R. et M.A.J. Lopez Grande. «Instrumentos musicales egipcios». *Bulletin de la Asociacion Espanola de Orientalistas*, 24, 1989, p. 137-159.

Cherpion, Nadine. *Deux tombes de la XVIIIè dynastie à Deir el-Medina : nos 340 (Amenemhat) et 354 (anonyme)*. Le Caire, IFAO, 1999. 124 pages et 47 planches.

Collon, Dominique. «Banquets in the Art of the Ancient Near East» dans R. Gyselen, dir. *Banquets d'Orient*. Bures-sur-Yvette, Groupe pour l'Étude de la

Civilisation du Moyen-Orient, 1992, p. 23-29. (Collection «Res Orientales», volume 4).

David, Rosalie. *The Ancient Egyptians. Beliefs and Practices*. Brighton, Sussez Academic Press, 1998. 262 pages et 26 planches.

Davies, Nina Macpherson. *La peinture égyptienne ancienne*. Paris – Bruxelles – Amsterdam – Londres – Houston, Elsevier, 1954. 5 volumes.

Davies, Nina Macpherson. *Scenes from some Theban Tombs (no. 38, 66, 162, with excerpts from 81)*. Oxford, Griffith Institute at the University Press, 1963. 22 pages.

Davies, Norman de Garis (éd.). *The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I, and of His Wife Senet (No. 60)*. London, Egypt Exploration Society, 1920. 40 pages et 39 planches.

Davies, Norman de Garis (éd.). *The Tombs of Huya and Ahmes*. London, Egypt Exploration Society, 1905. 41 pages.

Davies, Norman de Garis (éd.). *The Tomb of Meryra*. London, Egypt Exploration Society, 1903. 56 pages et 42 planches.

Davies, Norman de Garis (éd.). *The Tomb of Neferhotep at Thebes*. New York, Arno Press, 1973. 81 pages et 128 planches.

Davies, Norman de Garis (éd.). *The Tombs of Panehesy and Meryra II*. London, Egypt Exploration Fund, 1905. 48 pages et 47 planches.

Davies, Norman de Garis (éd.). *The Tomb of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*. London, Egypt Exploration Society, 1923. 46 pages et 38 planches.

Davies, Norman de Garis (éd.). *Tombs of Parennefer, Tutu and Ay*. 1975. 44 pages.

Davies, Norman de Garis (éd.). *Tombs of Penthu, Maku, and others*. 1906]. 36 pages et 45 planches.

Desroches Noblecourt, Christiane. *Amours et fureurs de la lointaine. Clés pour la compréhension de symboles égyptiens*. Évreux, Éditions Stock/Pernoud, 1997 [1995]. 256 pages.

Desroches Noblecourt, Christiane. *La Femme au temps des pharaons*. Paris, Stock/Pernoud, 2000 [1996]. 255 pages.

Dorman, Peter. *The Tombs of Senenmut : the Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1991. 181 pages et 96 planches.

Duchesne-Guillemin, Marcelle. «Music in Ancient Mesopotamia and Egypt». *World Archaeology*, 12, 1980-81, p. 287-297.

Emerit, Sybille. «À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne». *BIFAO*, 102, 2002, p. 189-210.

Engel, Carl. *The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews : with special reference to recent discoveries in Western Asia and in Egypt*. W. Reeves, 1929. 380 pages.

Farmer, Henry George. «The Music of Ancient Egypt» dans Egon Wellese, éd. *Ancient and Oriental Music*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1957, p.255-282.

Fischer, H. «Women in the Old Kingdom and the Heracleopolitan Period» dans Barbara S. Lesko, éd. *Women's Earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia*, Atlanta, Scholars Press, 1989. (Collection «Brown Judaic Studies», 166).

Foster, John L. *Love Songs of the New Kingdom*. New York, Charles Scribner's Sons, 1992 [1974]. 120 pages.

Fowler, Barbara Hughes. *Love Lyrics of Ancient Egypt*. University of North Carolina Press, 1994. 85 pages.

Fox, Michael V. *The Song of Songs and the ancient Egyptian Love Songs*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985. 454 pages.

Gabra, Sami. *Peintures à fresques et scènes peintes à Hermoupolis-ouest (Tourna el-Gebel)*. Le Caire, IFAO, 1954. 17 pages et 24 planches

Gadalla, Mustafa. *Egyptian Rythm : the Heavenly Melodies*. Tehuti Research Foundation, 2002. 239 pages.

Gillam, R.A. «Priestesses of Hathor : Their Function, Decline and Disappearance» dans *Journal of the American Research Center in Egypt*, 32, 1995, p. 211-236.

Gonzalez, Semano Pilar. «La musica y la danza en el antiguo Egypto». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II : Historia Antigua*, Madrid, 7, 1994, p. 401-428.

Grandet, Pierre. *Hymnes de la religion d'Aton (Hymnes du XIV^e siècle avant J.-C.)*. Paris, Éditions du Seuil, 1995. 165 pages.

Green, Lyn. «Asiatic Musicians at the Court of Akhenaten» dans *Proceedings of the Thirty-third Annual International Congress of Asiatic and North African Scholars*, 1991.

Green, Lyn. «Influences on Music and Religion in the Amarna Period». *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 21, 1991.

Green, Lyn. «The Origins of the Giant Lyre and Asiatic Influences on the Cult of the Aten». *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 23, 1993, p. 56-62.

Grimal, Nicolas. *Histoire de l'Égypte ancienne*. Paris, Fayard, 1988. 668 pages.

Guglielmi, Waltraud. *Die Göttin Mut Entstehung und Verehrung einer Personifikation*, Leiden, E.J. Brill., 1991. (Coll. «Probleme der Ägyptologie», 7). 345 pages.

Harpur, Yvonne. *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom. Studies in Orientation and Scene Content*. London – New York, KPI, 1987. 596 pages et 29 planches.

Hartwig, Melinda K. *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*. Fondation Egyptologique Reine Élisabeth, 2004. 275 pages.

Hickmann, Ellen. «Aspects of Continuity and Change in the Musical Culture of Ancient Egypt» dans Hertz D. et B. Wade, eds. *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*. Kassel, Bärenreiter, 1981, p. 481-187.

Hickmann, Ellen et Lise Manniche. «Altägyptische Musik». *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber, 1989, vol. 2, p. 31-75.

Hickmann, Hans. *45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne à travers la sculpture, la peinture, l'instrument*, Paris, Richard-Masse, 1956. 18 pages et 112 planches.

Hickmann, Hans. «Abrégé de l'histoire de la musique en Égypte». *Revue de Musicologie*, Paris, 32^e année, Nouvelle série : 93-94, juillet 1950, p. 8-26

Hickmann, Hans. *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961. 187 pages.

Hickmann, Hans. «Classement et classification des flûtes, clarinettes et hautbois de l'Égypte ancienne» *Chronique d'Égypte*, XXVI, 51, 1951, p. 17-27.

Hickmann, Hans. «Dieux et déesses de la musique». *Cahiers d'histoire Égyptienne*, Le Caire, Série VI, Fasc.1, mars 1954, p. 31-59.

Hickmann, Hans. «L'essor de la musique sous l'Ancien Empire de l'Égypte pharaonique (2778-2423 av. J.-C.)» dans *Miscelanea de Estudios dedicados al Dr Fernando Ortiz por sus discipulos, colegas y amigos*, La Habana, 1956, p. 829-836.

Hickmann, Hans. «La flûte de Pan dans l'Égypte ancienne». *Chronique d'Égypte*, XXX, 60, 1955, p. 217-224.

Hickmann, Hans. «Le problème de la notation musicale dans l'Égypte ancienne». *Bulletin de l'Institut Égyptien*, 36, 1955, p. 489-531.

Hickmann, Hans. *Miscellanea musicologica*. Le Caire, Organisation des antiquités de l'Égypte, Service des Musées, 1980. 277 pages.

Hickmann, Hans. *Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*. Kehl, Librairie Heitz, 1956. 165 pages.

Hickmann, Hans. «Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Égypte pharaonique». *Cahiers d'histoire Égyptienne*, Le Caire, Série V, Fasc. 2-3, juin 1953, p. 161-173.

Hickmann, Hans. «Rythme, mètre et mesure de la musique instrumentale et vocale des anciens Égyptiens». *Acta Musicologica*, 32, 1960, p. 11-22.

Hickmann, Hans. «Usage et signification des frettes dans l'Égypte pharaonique». *Kémi*, 13, 1954, p. 92-98.

Hodel-Hoenes, Sigrid. *Leben und Tod im Alten Ägypten. Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. 256 pages.

Hodel-Hoenes, Sigrid. *Life and Death in Ancient Egypt : Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*. Ithaca - London, Cornell University Press, 2000 [1991]. 329 pages.

Hornung, Erik. *L'esprit du temps des pharaons*. Paris, Éditions du Félin, 1996 [1989]. 220 pages.

Hornung, Erik. *Les dieux de l'Égypte: le un et le multiple*. Monaco, Éditions du Rocher, 1986. 309 pages.

Jacq, Christian. *Les Égyptiennes. Portraits de femmes de l'Égypte pharaonique*. Paris, Librairie Académique Perrin. 335 pages.

Krah, Karen. *Die Harfe im pharaonischen Ägypten. Ihre Entwicklung und Funktion*, Göttingen, Edition Re, 1991. 230 pages: (Collection «Orbis Musicarum», 7).

Lalouette, Claire. *Thèbes ou la naissance d'un Empire*. Paris, Flammarion, 1995. 643 pages.

Lefebvre, Gustave. *Histoire des grands prêtres d'Amon de Karnak*. Paris, P. Geuthner. 1929. 303 pages.

Leclant, Jean (éd.). *L'Égyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherches*. CNRS, Paris, 1982. 2 volumes (Collection «Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique», 595).

Lexova, Milada. *Ancient Egyptian Dances*, Praha, Oriental Institut, 1935. 84 pages.

Lichteim, M. «The Songs of the Harpers». *Journal of the Near Eastern Studies*, IV, 3, 1945, p. 199-209.

Manniche, Lise. «À la cour d'Akhenaton et de Nefertiti». *Les Dossiers d'Archéologie*, 142, novembre 1989, p. 24-31.

Manniche, Lise. *Ancient Egyptian Musical Instruments*. München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1975. 111 pages.

Manniche, Lise. «Les scènes de musique sur les *talatat* du IX^e pylône de Karnak». *Kémi*, 21, 1971, p. 144-164.

Manniche, Lise. *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London, British Museum Press, 1991. 142 pages.

Manniche, Lise. *Musical Instruments from the tomb of Tut'ankhamun*, Oxford, Griffith Institute, 1976 (Coll. «Tut'ankhamun's tomb series», 6). 15 pages.

Manniche, Lise. «Symbolic Blindness». *Chronique d'Égypte*, 53, 105, 1978, p. 13-21.

Manniche, Lise. *The Tombs of the Nobles at Luxor*. Le Caire, American University in Cairo, 1988. 150 pages.

Manniche, Lise. *The Wall Decoration of Three Theban Tombs (TT 77, 175 and 249)*. Copenhagen, University of Copenhagen, Museum of Tusculanum Press, 1988. 65 pages.

Martin, Geoffrey Thorndike. *The Royal Tomb at el-Amarna*. London, Egypt Exploration Society, 1974.

Martin, Geoffrey Thorndike *et alii*. *The Tombs of Three Memphite Officials: Ramose, Khay and Pabes*. Egypt Exploration Society, Londres, 2001. 70 pages + 81 planches.

Maystre, Charles. *La tombe de Nebemât*. Le Caire, MIFAO, 1936.

Montet, Pierre. *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*. Strasbourg, Isra, 1925. 429 pages.

Moussa, Ahmed M. *Two tombs of craftsmen*. Éditions Philipp von Zabern, 1975. 52 pages et 20 planches.

Muhammed, M. Abdul-Qader. *The Development of the Funerary Beliefs and Practices Displayed in the Private Tombs of the New Kingdom at Thebes*. Cairo, General Organisation for Government Printing Offices, 1966. 298 pages et 85 planches.

Nord, Del. «The Term *hnr* : 'Harem' or 'Musical Performers'?» dans William K. Simpson, dir. *Studies in Ancient Egypt, the Aegen and the Sudan: Essays in Honor of Dows Dunham*, Boston, Museum of Fine Arts, 1981, p. 29-38.

Ockinga, Boyo (éd.). *A Tomb from the Reign of Tutankhamun at Akhmim*. Warminster, Aris et Phillips, 1997. 66 pages et 74 planches. (Série «The Australian Centre for Egyptology», Report 10).

Pérez Largacha, A. «Musica y musico en el antiguo Egipto». *Historia*, 16, 231, 1995, p. 91-98.

Porter, Bertha et Rosalind Moss. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings. 1. The Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs*. Oxford, Griffith Institute, 1974. 493 pages.

Quirke, Stephen et Spencer, Jeffrey. *The British Museum Book of Ancient Egypt*. New York, Thames and Hudson, 1992. 240 pages.

Redford, Donald B. et Smith, Ray W. (éds.). *The Akhenaten Temple Project. Volume 1: Initial Discoveries*. Warminster, Aris & Phillips, 1976. 181 pages et 95 planches.

Reeder, Greg. «The Mysterious *Muu* and the Dance They Do». *Kmt*, 6, 3, 1995, p. 68-77.

Reeves, Nicholas. *Akhénaton et son Dieu. Pharaon et faux prophète*. Paris, Éditions Autrement, 2004 [2001]. 269 pages. (Coll. «Mémoires», no 108).

Reynders, N. «Musique, danse et chant dans l'Égypte ancienne». *Scriba* 4, 1995, p. 167-190.

Roberts, Allison. *Hathor Rising. The Serpent Power of Ancient Egypt*. Totnès, Northgate Publishers, 1995.

Russman, Edna *et ali.* *Temples and Tombs. Treasures of Egyptian Art from The British Museum*. American Federation of Art and University of Washington Press, Seattle – London, 2006. 136 pages.

Sachs Curt. *The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance*. New York, W.W. Norton, 1946.

Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York, W.W. Norton, 1943.

Sainte Fare Garnot, Jean. «L'offrande musicale dans l'ancienne Égypte» dans *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, tome 1, Paris, Richard Masse Éditeur 1955, p. 89-92. (Coll. «Bibliothèque d'Études musicales»).

Saleh, Mohamed et Sourouzian, Hourig. *Official Catalogue. The Egyptian Museum Cairo*. Mainz, Éditions Philipp von Zabern, 1987. 268 pages.

Sauneron, Serge. *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, Paris, Perséa, 1988 [1957]. 200 pages.

Scott, Nora E. «The lute of the singer Har-mose». *The Metropolitan Museum Bulletin, New York*, janvier 1944, p. 159-163.

Seele, Keith Cedric. *The tomb of Tjanefer at Thebes*. Chicago, University of Chicago Press, 1959. 10 pages et 41 planches (The University of Chicago Oriental Institute Publications, volume LXXXVI).

Sendrey, Alfred. *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*. Rutherford, Farley Dickinson University Press, 1974. 489 pages.

Smith, William Stevenson. *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*. New Haven – London, Yale University Press, 1965. 202 pages et 221 illustrations.

Spencer, Patricia. «Dance in Ancient Egypt». *Near Eastern Archaeology*, 66, 3, septembre 2003, p.111-121.

Spuler, B. (éd.). *Orientalische musik. Mit Beiträgen von Hans Hickmann und Wilhelm Stauder*, Leiden, E.J.Brill, 1970. 254 pages.

Stevens, Anna. «The Amarna Royal Women as Images of Fertility: Perspectives on a Royal Cult». *JANER*, 4, 2004, p. 107-127.

Strouhal, Eugen. *Life of the Ancient Egyptians*. Cambridge – Melbourne, Cambridge University Press, 1992. 279 pages.

Strudwick, Nigel and John H. Taylor. *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*. London, The British Museum Press, 2003. 250 pages et 150 planches.

Strudwick, Nigel. *The Tombs of Amenhotep, Khumose and Amenemose at Thebes: nos 294, 253 and 254*. Oxford, Griffith Institute, Ashmolean Museum, 1996. 2 volumes.

Teeter, Emily. «Female Musicians in Ancient Egypt» dans Kimberly Marshall, éd. *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, Boston, Northeastern University Press, 1993, p. 68-91.

Terrace, Edward Lee Bockman. *Egyptian Painting of the Middle Kingdom. The tomb of Djehuty-Neicht*. New York, G. Braziller, 1969. 172 pages.

Trigger, Bruce G. *et alii Ancient Egypt. A Social History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. 450 pages.

Troy, Lana. *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History*. Uppsala, Acta Universitatis Uppsaliensis, 1986. 236 pages.

Tyldesley, Joyce. *Les Femmes dans l'ancienne Égypte. Les filles d'Isis*. Paris, Éditions du Rocher, 1998 [1994]. 265 pages.

Van de Walle, Beaudouin. «Spectacle et religion dans l'Égypte ancienne» dans *Histoire des spectacles*. Paris, Gallimard, 1965, p. 102-134. (Coll. *Encyclopédie de la Pléiade*, 19).

Vandier, Jacques. *Manuel d'archéologie égyptienne*, Paris, Picard, 1959. 4 volumes.

Vernus, Pascal. *Affaires et scandales sous les Ramsès : la crise des valeurs dans l'Égypte du Nouvel Empire*. Paris, Pygmalion/G. Watelet, 1993. 273 pages.

Ward, William. «Non-Royal Women and Their Occupations in the Middle Kingdom» dans Barbara S. Lesko, éd. *Women's Earliest Records from Ancient Egypt and Western Asia*. Atlanta, Scholars Press, 1989.

Wente, Edward F. «Hathor in Jubilee» dans *Studies in Honor of John A. Wilson*. Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 83-91. (Collection «Studies in Ancient and Oriental Civilization», 35.)

Wildung, Dietrich. *L'âge d'or de l'Égypte. Le Moyen Empire*. Fribourg, Office du Livre, 1984. 244 pages.

Wilkinson, J. Gardner. *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*. John Murray, Londres, 1878. 3 volumes.

Woolley, Sir Leonard. *Mésopotamie. Asie Antérieure. L'art ancien du Moyen Orient*. Paris, Éditions Albin Michel, 1961. 262 pages. (Coll. «L'art dans le monde. Fondements historiques, sociologiques et religieux. Civilisations non européennes»)

Ziegler, Christiane. *Catalogue des instruments de musique égyptiens, Musée du Louvre*. Département des Antiquités égyptiennes, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979. 133 pages.

Ziegler, Christiane. *Catalogue des stèles, peintures et reliefs égyptiens de l'Ancien Empire et la Première période Intermédiaire : vers 2686-2040 av. J.-C.* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990. 375 pages

Ziegler, Christiane. *Le mastaba d'Akhethetep, une chapelle funéraire de l'Ancien Empire*. Paris, R.M.N., 1993. 237 pages.

Zivie, Alain. *Découverte à Saqqarah. Le vizir oublié*. Paris, Seuil, 1990. 195 pages.

Zivie, Alain. *La prison de Joseph. L'Égypte des pharaons et le monde de la Bible*. Paris, Bayard, 2004. 249 pages.