

Université de Montréal

**Fonctions sociales et idéologiques des représentations
iconographiques de danse de l'Égypte pharaonique**

Par
Abigaëlle Richard

Département d'anthropologie
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de Maître ès Sciences (M.Sc.)
En anthropologie

Août, 2004

© Abigaëlle Richard, 2004



GN

4

U54

2005

V.020

Direction des bibliothèques

AVIS

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

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
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Fonctions sociales et idéologiques des représentations
iconographiques de danse de l'Égypte pharaonique**

Présenté par

Abigaëlle Richard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Brad Loewen

Président rapporteur

Louise Iseult Paradis

Directrice de recherche

Jean Revez

Codirecteur

Claude Chapdelaine

Membre du jury

Résumé

L'objectif de l'auteure de ce travail, vise à identifier les fonctions des représentations iconographiques de danse de l'Égypte pharaonique. Dans un premier temps, elle analyse le contexte socioculturel de l'Égypte, les contextes dans lesquels les danses apparaissent, les mouvements des danseurs et le statut social des danseurs eux-mêmes. Dans un deuxième temps, elle expose la problématique du travail. La troisième section, étudie le concept même de la représentation, en examinant sa nature et ses fonctions et en les situant dans le contexte des représentations égyptiennes. La quatrième section étudie les aspects symboliques et plastiques du canon de représentation égyptien. Dans la dernière section du mémoire, l'auteure effectue l'analyse d'un corpus d'une centaine de représentations iconographiques de danse afin d'en soutirer des éléments permettant de valider l'identification de cinq fonctions principales, appartenant au domaine social et idéologique de la société égyptienne.

La première fonction des représentations de danse aurait consisté à exprimer et maintenir le statut socio-économique et politique des membres de l'élite, qui pouvaient se permettre d'engager des danseurs et des artistes pour les représenter dans leurs tombes. Une deuxième fonction aurait permis d'utiliser les représentations de danse comme réactualisations de récits mythiques et ainsi de stabiliser la société et l'univers. Une troisième fonction aurait consisté à produire des représentations de danseurs nains ou de divinités dansantes comme Bès, qui possédaient un pouvoir apotropaïque contre les menaces diverses. Une avant dernière fonction, associée à la représentation de danseuses sensuelles dans les tombes, aurait permis de stimuler magiquement la force vitale du défunt, lui permettant ainsi une renaissance *post mortem*. Finalement, la dernière fonction de la danse aurait consisté en une forme d'offrande pour les dieux ou les défunts.

L'auteur conclut son analyse par une étude des éléments qui pourraient faire le cas d'études futures sur le sujet.

Mots-clés : Égypte, sacré, pouvoir, pleureuses, musiciens, Bès, nains, royauté, élite, artisans

Summary

The goal of the author of this research consists of identifying the functions of the iconographical representations of dance in pharaonic Egypt. Firstly, she analyses the socio-cultural context of Egyptian society, the contexts in which dancing appears, the movements of the dancers and the social status of the dancers themselves. Secondly, the author discusses the actual problematic that is inherent to her research. The third section of this work, focuses on the analysis of the concept of representation itself, by examining its nature and functions, while contextualizing it within the Egyptian representations. The fourth section, explores the symbolism and forms of the artistic conventions of Egyptian representations. Finally, in the last section, the author analyses a corpus of a hundred iconographic representations of dance, in order to obtain elements which permit the identification of five main functions of dance representations encountered in the social and ideological realms of Egyptian society.

The first function of dance representations would have consisted of expressing and maintaining the socio-economical and political status of the elite, who was financially able to hire dancers and artists to represent them (the elite members and the dancers) in their tombs. A second function would have been to use the dance representations as reactualisations of mythical tales and, through this process, stabilize the universe and the Egyptian society. A third function implied the production of representations of dancing dwarves and deities such as Bes, which possessed an apotropaic power against diverse threats. A fourth function, associated with the representation of sensual female dancers in tombs, would have consisted in stimulating magically the vital force of the deceased, giving him a *post mortem* rebirth. The fifth and last function of dance representations would have been to serve as offerings to the gods and to the deceased.

The author concludes her analysis by a study of the different elements which could be studied in future work.

Keywords: Egypt, sacred, power, mourners, musicians, Bes, dwarves, royalty, elite, craftsmen

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
Liste des tableaux.....	ix
Liste des figures.....	xi
Liste des planches.....	xiii
Remerciements.....	xiv
<u>Introduction</u>.....	1
<u>1. Contextualisation du thème de recherche</u>.....	10
1.1. La société égyptienne.....	10
1.2. Les danses et leurs contextes.....	11
1.2.1. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales.....	12
1.2.1.1. La fête Sed.....	12
1.2.1.2. L'érection du pilier Djed.....	13
1.2.2. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou de cultes divins.....	13
1.2.2.1. La fête du Nouvel An.....	13
1.2.2.2. La fête d'Aménophis I divinisé.....	14
1.2.2.3. Les fêtes.....	14
1.2.2.3.1. La fête d'Opet ou la fête du harem à Louxor.....	14
1.2.2.3.2. La « Belle Fête de la Vallée ».....	15
1.2.2.4. Les fêtes et les danses.....	15
1.2.3. Les danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées.....	15
1.2.4. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires.....	15
1.2.4.1. Les danses accompagnant le transport des statues	15
1.2.4.2. Les danses funèbres des <i>Mouou</i>	15
1.2.4.3. Les « mouvements » des pleureuses.....	17
1.2.4.4. Les danses lors des banquets funéraires.....	17
1.2.5. Les danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes.....	19
1.2.5.1. Les danses récréatives.....	19

1.2.6. Les jeux, les acrobaties et les mouvements sportifs.....	20
1.2.7. Les danses dans des contextes variés.....	21
1.2.7.1. Les danses étrangères.....	21
1.2.7.2. Les danses de processions.....	21
1.3. Les mouvements spécifiques de danse.....	22
1.3.1. Les mouvements.....	22
1.3.2. Les danses avec des mouvements particuliers dans des contextes variés.....	22
1.4. Les danseurs et danseuses et leur contexte socioculturel et symbolique.....	23
1.4.1. Les danseurs.....	23
1.4.1.1. Les danseurs professionnels indépendants.....	23
1.4.1.2. Les prêtres.....	24
1.4.2. Les danseuses.....	25
1.4.2.1. Les danseuses professionnelles indépendantes.....	25
1.4.2.2. Les harems.....	25
1.4.2.3. Les prêtresses.....	26
1.4.2.4. Les maisons de la bière et la prostitution.....	26
1.4.2.5. Les atours des danseuses.....	28
1.4.3. Les nains.....	29
1.4.4. Les dieux danseurs et musiciens.....	30
1.4.4.1. La royauté divine ou semi-divine.....	30
1.4.4.2. Hathor.....	31
1.4.4.3. Bès.....	32
1.4.4.4. Ihy.....	33
1.4.4.5. Les divinités variées.....	33
1.4.5. Les pleureuses.....	34
1.4.6. Les musiciens et musiciennes.....	34
<u>2. Problématique.....</u>	37
<u>3. Cadre conceptuel.....</u>	41
3.1. Le concept général de la « représentation ».....	41
3.1.1. La nature du concept de « représentation ».....	41
3.1.1.1. Les définitions.....	41
3.1.1.2. La représentation : une manifestation de la psyché.....	42
3.1.1.3. La représentation : une imitation.....	42
3.1.1.4. La représentation : une substitution.....	43
3.1.2. Les fonctions de la représentation.....	44
3.1.2.1. La représentation : fonctions esthétiques et pratiques.....	45
3.1.2.2. La représentation : fonctions sociales et idéologiques.....	46
3.1.3. Les fonctions des représentations de danses.....	51

4. Le canon de représentation égyptien et ses fonctions.....	53
4.1. Le canon de représentation.....	53
4.2. Les artistes/artisans.....	53
4.3. Les fonctions de la représentation égyptienne.....	54
4.3.1. Le contexte funéraire et la représentation.....	55
4.3.2. Le contexte politique et la représentation.....	57
4.3.3. Le contexte de nudité, d'érotisme et de sexualité et la représentation.....	58
4.4. Les aspects plastiques du canon de représentation égyptien.....	59
4.5. Synthèse du cadre conceptuel global et du canon de représentation égyptien.....	68
5. La présentation, l'analyse et l'interprétation des résultats du corpus...	70
5.1. La collecte des données et construction du corpus.....	70
5.2. L'analyse interne et contextuelle des données du corpus.....	72
5.2.1. Les paramètres d'analyse.....	72
5.2.2. Les écueils d'interprétation.....	73
5.2.3. Les tableaux-synthèse.....	74
5.2.4. L'analyse des données du corpus.....	75
5.2.4.1. L'analyse des données provenant des paramètres simples...	75
5.2.4.1.1. Les supports de représentation.....	75
5.2.4.1.2. Le contexte physique de la représentation.....	76
5.2.4.1.3. Le genre et statut social des « propriétaires » de représentations de danse.....	78
5.2.4.1.4. Le contexte chronologique.....	80
5.2.4.1.5. Le genre et le type de danseurs.....	81
5.2.4.1.6. Le contexte de la danse représentée.....	81
5.2.4.2. L'analyse des données provenant des paramètres comparés	83
5.2.4.2.1. Les supports de représentation et le contexte chronologique.....	83
5.2.4.2.2. Le contexte physique de la représentation et le contexte chronologique.....	84
5.2.4.2.3. Le genre et statut social des « propriétaires » de représentations de danse et le contexte chronologique	85
5.2.4.2.4. Le contexte de la danse représentée et le contexte chronologique.....	86
5.2.4.2.5. Le contexte de la danse représentée et le genre et le statut social des « propriétaires » de représentations...	88
5.2.4.2.6. Le contexte de la danse représentée et le genre et le type de danseurs(euses).....	89
5.2.4.3. L'analyse complémentaire des représentations de danse du « Projet Mastaba ».....	90
5.2.5. La synthèse des données et l'intégration des résultats.....	91

5.2.6. La synthèse globale : cinq fonctions pour les représentations de danse en Égypte pharaonique.....	95
5.2.6.1. Première fonction : l'expression et maintien du statut socio-économique du défunt.....	97
5.2.6.2. Deuxième fonction : la réactualisation magique de mythes et de rites sacrés.....	97
5.2.6.3. Troisième fonction : la protection prophylactique et apotropaïque.....	98
5.2.6.4. Quatrième fonction : la stimulation sexuelle et renaissance <i>post mortem</i> du défunt.....	99
5.2.6.5. Cinquième fonction : la danse en tant qu'offrande aux dieux ou aux défunts.....	100
<u>Conclusion</u>	102
<u>Notes</u>	105
Annexes	xv
Annexe I : Planches.....	xvi
Planches.....	xvii
Annexe II : Fiches.....	xxi
Sommaire des fiches.....	xxii
Fiches.....	xxiii
Annexe III : Tableaux.....	cxxviii
Tableaux.....	cxxix
Références	cxlvii

Liste des tableaux

Tableau I :	Contexte chronologique de l'époque pharaonique.....cxxxix
Tableau II :	Contextes répertoriés par Henri Wild où l'on retrouve de la dansecxxx
Tableau III :	Position des danseurs et danseuses dans la hiérarchie sociale égyptienne.....cxxxix
Tableau IV :	Tableau-synthèse des supports de représentations.....cxxxii
Tableau V :	Tableau-synthèse du contexte physique de la représentation de danse.....cxxxiii
Tableau VI :	Tableau-synthèse du genre et du statut social des « propriétaires » de représentations de danse.....cxxxiv
Tableau VII :	Tableau-synthèse du contexte chronologique.....cxxxv
Tableau VIII :	Tableau-synthèse du genre et du type de danseurs.....cxxxv
Tableau IX :	Tableau-synthèse des contextes des danses représentées..cxxxvi
Tableau X :	Tableau-synthèse des supports de représentation et du contexte chronologique.....cxxxvii
Tableau XI :	Tableau-synthèse du contexte physique de la représentation et du contexte chronologique.....cxxxviii

Tableau XII :	Tableau-synthèse du genre et du statut social des « propriétaires » de représentations de danse et du contexte chronologique.....cxxxix
Tableau XIII :	Tableau-synthèse du contexte des danses représentées et du contexte chronologique.....cxl
Tableau XIV :	Tableau-synthèse du contexte des danses représentées et du genre et du statut social des « propriétaires » de représentations de danse..cxlii
Tableau XV :	Tableau-synthèse du contexte des danses représentées et du genre et du type de danseurs(euses).....cxliv
Tableau XVI :	Représentations iconographiques du corpus classées selon les quatre premières fonctions des représentations de danse identifiées.....cxlvi

Liste des figures

Figure 1 :	Répertoire des mouvements des pleureuses.....	17
Figure 2 A-C :	Statuettes de fertilité trouvées dans des tombes.....	19
Figure 3 :	<i>Chant du harpiste</i> . Tombe thébaine de Piay. Nouvel Empire.....	19
Figure 4 :	Trois hommes dansants et un professeur. Tombe d'Ahanakt.....	24
Figure 5 :	Scène érotique du Papyrus de Turin.....	27
Figure 6 A-C :	Momie d'une danseuse de Deir el-Bahari. XIe dynastie.....	29
Figure 7 :	Statue du nain Seneb, seigneur de la IVe dynastie.....	30
Figure 8 :	Luthiste avec tatouage de Bès sur la cuisse. Bol peint. XVIIIe dynastie.....	33
Figure 9 :	Différentes versions de tatouages de Bès.....	33
Figure 10 A-B :	Scènes érotiques illustrant ce qui semble être des filles de joie. A) Ostracon de la tombe de Puyemre; B) Morceau de cuir peint de Deir el-Bahari.....	35
Figure 11 :	Représentation d'un atelier d'artisan. Nouvel Empire.....	56
Figure 12 :	Palette du roi Narmer. Début de la période dynastique.....	58

Figure 13 A-B :	A) Vache représentée de profil avec deux nasaux apparents. Le Période Intermédiaire; B) Peinture du mouvement cubiste : détail de « Guernica » par Pablo Picasso.....	60
Figure 14 A-B :	A) Quadrillage pour une future représentation. Moyen Empire ; B) Points démontrant les proportions du corps. Ancien Empire.....	61
Figure 15 :	Représentation de sphinx en phase préparatoire avec quadrillage apparent	62
Figure 16 :	Homme assis. Ancien Empire.....	62
Figure 17 :	Représentation d'Hathor sur une colonne du Moyen Empire.....	63
Figure 18 :	Déeses offrant de la nourriture à un défunt. Nouvel Empire.....	64
Figure 19 :	Un homme et ses chiens. Moyen Empire.....	64
Figure 20 :	Troupe en marche. Nouvel Empire.....	65
Figure 21 :	Deux couples mariés. Ancien Empire.....	65
Figure 22 A-B :	A) Animaux sauvages. Nouvel Empire ; B) Paysan poilu. Nouvel Empire.....	67

Liste des planches

Planche I :	Carte de l'Égypte.....	xviii
Planche II :	Instruments à percussion.....	xix
Planche III :	Instruments à vent.....	xx
Planche IV :	Instruments à cordes.....	xxi

Remerciements

C'est de tout cœur que je souhaite remercier ma directrice et mon codirecteur de recherche, les professeurs Louise I. Paradis et Jean Revez, pour leurs précieux conseils dans l'élaboration et la réalisation de ce mémoire de maîtrise. Je les remercie infiniment pour leur disponibilité, leur amabilité et leurs encouragements à travers les étapes de production de cette recherche. Je tiens à remercier également le professeur Brad Loewen pour ses encouragements et pour ses précieux conseils lors de l'élaboration du plan de ma recherche.

Mille mercis du fond du cœur pour mes parents, Pierre et Claude, pour leur soutien inconditionnel, leurs conseils judicieux et pour leur inspiration à suivre mon *bliss!* Je souhaite remercier également Michel pour sa patience archangélique, son soutien et sa générosité. Finalement, un grand merci à mon compagnon de route, Julien, pour son amour, son inspiration et sa force de caractère qui me poussent toujours à me dépasser afin de tendre vers le meilleur de moi-même.

Introduction

Ce mémoire a pour sujet d'étude les représentations iconographiques de danse en Égypte pharaonique (de l'Ancien Empire à la Basse Époque) retrouvées sur divers supports (parois lithiques gravées, parois peintes, sculptures, amulettes et statuettes de matériaux variés, etc.) et dans divers contextes (tombes, temples, stèles, décoration de résidences, etc.).

Comme nous le verrons plus loin, quelques études ont déjà été effectuées sur ce thème. De type plutôt descriptif, elles tentaient d'identifier, avant tout, le type de mouvements exécutés et le contexte dans lequel ces danses s'inscrivaient. Cependant, aucune recherche jusqu'à présent n'avait encore exploré ce sujet en ayant comme objectif l'étude des motivations de cette représentation iconographique. La problématique qui sous-tend ce travail est donc d'examiner cet aspect connexe de la danse égyptienne en tentant de saisir non seulement les fonctions qu'avaient ces représentations de danse, mais également de comprendre les motivations qui poussaient les Égyptiens à les faire représenter. Comme nous le verrons plus loin, ces motivations pouvaient être, entre autres, l'affirmation du statut socio-économique, la réactualisation visuelle de mythes originels, la protection magique et prophylactique contre des éléments nuisibles ou finalement l'obtention d'une stimulation magique de l'énergie vitale permettant la renaissance *post-mortem*.

Afin de pouvoir saisir la nature et les fonctions précises de ces représentations, nous utiliserons, comme approche conceptuelle, la notion de « représentation ». Pour ce faire, nous examinerons la littérature sur le sujet, tirée de divers domaines (philosophie, histoire de l'art, histoire des religions, sociologie, anthropologie) afin de pouvoir définir ce concept de « représentation » de façon globale et pouvoir l'adapter à la spécificité spatiotemporelle de notre thème de recherche. À travers cette exploration du concept même, nous examinerons comment la « représentation », dans sa nature, peut être une manifestation de la psyché qui parfois imite et peut même se substituer à la réalité. Nous verrons également que les fonctions de la représentation peuvent être de nature esthétique et pratique, mais également sociale et idéologique. En effet, en explorant ces deux derniers aspects nous verrons qu'à ce concept de représentation se lient intimement ceux du « sacré »

et du « pouvoir » - ceux-ci seront explorés de façon plus succincte dans notre travail. Nous observerons par la suite comment ce concept de « représentation » s'intègre harmonieusement dans sa contextualisation égyptienne. En effet, par le biais de l'analyse de son canon de représentation institué et maintenu par l'élite religieuse, nous pourrions saisir certains aspects complexes de la pensée symbolique de cette culture.

Finalement, nous examinerons un corpus de cent représentations de danses illustrant différentes périodes et contextes. L'étude de ce corpus se fera par le biais d'une analyse parfois quantitative et parfois qualitative afin de pouvoir nuancer les résultats obtenus. Six paramètres d'analyse ont été établis afin de pouvoir retirer le maximum d'information de ces représentations de danse. On y examinera : les supports de représentation, les contextes physiques dans lesquels ont été retrouvées ces illustrations, le contexte chronologique dans lequel elles s'inscrivent, les circonstances dans lesquelles se retrouvent ces danses et finalement la position des « propriétaires » de ces représentations dans la hiérarchie sociale égyptienne. En plus d'examiner les données par le biais de ces paramètres pris de façon indépendante, nous en effectuerons également une analyse basée sur la combinaison de certains de ces paramètres afin d'observer des corrélations possibles. L'analyse de notre corpus sera également complétée simultanément par des données connexes provenant d'études effectuées par d'autres chercheurs (les recherches du Projet Mastaba ou l'étude doctorale de la danse de temple par Cummings) qui offrent des nuances permettant de contrebalancer d'éventuels problèmes de représentativité dus à la nature de notre corpus. L'observation des résultats synthétisés de toutes les données, le tout corroboré par nos données contextuelles et conceptuelles explorées tout au long du travail, nous permettra finalement d'identifier clairement quelles semblent avoir été les fonctions prédominantes des représentations de danse à cette époque.

Précédant la discussion qui portera sur la problématique, nous tenterons de contextualiser la danse et les danseurs de cette époque dans la société égyptienne en présentant un bref état des connaissances sur le sujet. Nous y examinerons de façon succincte : la structure de cette société, les danses elles-mêmes et leurs contextes, les mouvements spécifiques dont elles sont composées, les danseurs(euses) et leur rôle

socioculturel et symbolique, ainsi que les participants connexes à ces représentations artistiques (musiciens(ennes) et pleureuses).

Les sources sur lesquelles repose l'argumentation de ce travail se divisent en trois catégories. Premièrement, les sources primaires écrites en caractères hiéroglyphiques ou hiératiques retrouvées sur différents supports : ostraca (tessons de poterie ou éclats de calcaire), papyri, stèles, parois lithiques gravées (reliefs et statues) ou peintes, cuir et os. Deuxièmement, les sources anciennes muettes prenant souvent la forme de représentations iconographiques sur les mêmes supports qu'énoncés ci-haut, des artefacts divers et des restes de momies - un type de source qui relève surtout de l'analyse archéologique. Finalement, les sources modernes secondaires comprennent des travaux de chercheurs incluant des recherches diverses sur le thème de la danse, des rapports de fouilles archéologiques et des analyses philologiques.

Afin de situer notre recherche dans le contexte de la littérature portant sur le sujet qui nous intéresse et d'être en mesure d'illustrer l'aspect novateur de notre étude, nous souhaitons, de façon succincte, souligner le travail déjà effectué sur la danse en Égypte pharaonique. Ce travail peut être divisé en trois grandes catégories. La première consiste en des monographies importantes qui traitent des danseurs(euses) et des aspects divers liés aux danses et à leurs contextes. La deuxième regroupe des articles de fond sur des sujets précis liés à des danses particulières ou à des personnages dansants. Finalement, on retrouve une publication portant sur une analyse compréhensive de représentations de danse et de musique dans les mastabas de l'Ancien Empire étudiées par l'Université de Leyde.

En ce qui a trait aux monographies spécialisées sur notre sujet d'intérêt, on retrouve celle d'Emma Brunner-Traut (*Der Tanz im Alten Ägypten. Nach Bildlichen und Inschriftlichen Zeugnissen*), une étude poussée de la danse en Égypte pharaonique qui constitue une référence de base sur le sujet. L'auteure y effectue une description importante des différentes danses, mouvements et contextes dans lesquels on les retrouve. Il s'agit d'une analyse exhaustive qui offre au lecteur une bonne synthèse du sujet, le tout complété par des inférences judicieuses quant à la signification symbolique et sociale de ces danses. Cette recherche offre également de

nombreuses représentations iconographiques dont quelques-unes apparaissent dans notre corpus iconographique. Quant à la recherche d'Henri Wild (*Les danses sacrées de l'Égypte ancienne*), grand spécialiste de la danse, mais surtout de la musique de cette époque, elle est également un ouvrage de référence inestimable sur le sujet. Sa subdivision des danses selon leurs contextes (liés aux fêtes profanes et sacrées et au contexte funéraire) nous aura été d'une immense utilité afin de classer nos représentations de danses selon leur contexte. De plus, sa description précise d'un grand nombre d'entre-elles nous aura fourni d'importantes informations complémentaires aux scènes de danse retrouvées dans notre corpus. Le travail de Irena Lexova (*Ancient Egyptian Dances*), même s'il n'est pas des plus récent (1935), comporte un important corpus de représentations de danses en plus de décrire un grand nombre de mouvements selon une subdivision qui diffère partiellement de celle d'Henri Wild et offre au chercheur un point de vue différent et complémentaire sur le sujet. Finalement, la recherche doctorale de J. M. Cummings (*Temple dance in ancient Egypt*), est une étude spécifique sur la danse en contexte de temple. L'auteur y décrit la forme qu'elles prenaient, mais surtout ses fonctions principales dans ce contexte spécifique des rituels quotidiens et annuels de temples. Il semble que les fonctions principales de la danse dans ce type de contexte aient été, d'une part, l'idée d'offrande dansée pour la divinité (qui est également suggérée par l'étude du Projet Mastaba, mais pour le défunt) et d'autre part celle de réactualisation magique de mythes par le biais de la danse.

De nombreux articles de fond sur l'analyse de danses spécifiques, par exemple celui de G. Reeder (*The Muu and the dance that they do*) avec l'analyse des danseurs mortuaires *Mouou*, ou celui de H. Hickmann (*La danse aux miroirs. Essai de reconstitution d'une danse pharaonique de l'Ancien Empire*) qui effectue l'analyse du contexte et des mouvements d'une danse pour la divinité Hathor (appelée La Danse aux Miroirs), ne sont que quelques exemples d'articles essentiels à une meilleure compréhension de certains aspects de la danse de par leur contenu important et détaillé, même s'il demeure lié à un sujet bien précis.

Finalement, une des plus importantes recherches liées à notre sujet est le fruit du travail d'une équipe de chercheurs de l'Université de Leyde, dans le cadre

du Projet Mastaba. Cette équipe a effectué un recensement de 180 mastabas datant de la IV^e et de la V^e dynastie. Parmi celles-ci, elle a pu dénombrer cinquante-deux scènes complètes ou fragmentaires de danse et de musique (vingt-trois scènes à Saqqarah et vingt-neuf scènes à Gizeh). Ces chercheurs ont effectué leur analyse sur les thèmes représentés et leur position dans la composition du bâtiment et de l'ensemble iconographique, afin d'illustrer dans quels contextes ces scènes se retrouvaient et dans quelles sections des tombes. Cette recherche, qui n'en est encore qu'aux prémices d'un projet à long terme (qui implique la recension complète des mastabas de cette période), est, par son contenu et son approche, le plus similaire à notre étude. Cependant, le Projet Mastaba, qui a accès à des ressources importantes (un budget et toute une équipe de chercheurs) est en mesure d'analyser un corpus de représentations *in situ* constitué d'un plus grand nombre de représentations que notre recherche nous le permet. Toutefois, ce travail de recherche se concentre uniquement sur un corpus datant de l'Ancien Empire, et donc aussi importante et novatrice que soit l'étude du Projet Mastaba, elle ne permet pas toutefois d'effectuer une analyse comparative des représentations de danse sur plusieurs périodes, ce que notre analyse tente modestement d'effectuer. Même si la méthode et le sujet général de notre recherche et celui du Projet Mastaba sont liés, ils demeurent avant tout complémentaires.

Toutefois, afin de pouvoir effectuer une démarche scientifique honnête, il est important de spécifier que l'étude des représentations iconographiques d'une société ancienne n'est pas sans comporter certains obstacles qui ne sont toutefois pas insurmontables et les écueils méthodologiques auxquels le chercheur peut être confronté peuvent prendre plusieurs formes.

Tout d'abord, comme le souligne R. Tefnin,¹ le fait de publier la peinture égyptienne sous la forme d'un livre est assez inadéquat. Cette manière de présenter le matériel visuel entraîne de grands dangers de distorsion herméneutique. Il faut comprendre que les représentations égyptiennes, comme c'est particulièrement le cas dans les tombes ou les temples, s'intègrent dans des ensembles symboliques et compositionnels complexes. Les éléments d'une représentation ne peuvent être isolés en un détail, comme cela se fait dans la peinture moderne, car le contexte ne rend pas

sa signification symbolique qui est constituée du texte qui l'accompagne, des scènes adjacentes, de la position de la scène dans la structure physique du bâtiment, etc. J. Berger affirme que : « voir c'est choisir de voir quelque chose ». Celui-ci avance que dans la représentation visuelle, on ne voit que ce que l'on regarde, car regarder c'est choisir de façon consciente ou inconsciente ce que l'on croit qui mérite d'être vu.² Lorsqu'un auteur nous présente des photographies de représentations isolées, il crée un découpage arbitraire, choisissant pour nous des points de vue qui peuvent laisser place à une interprétation erronée ou incomplète de sa part et de la nôtre. Ce type de support (les photographies de livres) convient davantage aux tableaux de chevalet souvent retrouvés dans l'art bidimensionnel occidental. De plus, ce type de représentations nous amène également à interpréter le contenu des représentations selon nos propres subdivisions herméneutiques arbitraires.³ Par exemple, la représentation d'un fourré de papyrus entouré d'animaux peut nous amener à interpréter cette section d'une représentation comme l'illustration d'une scène « champêtre » alors qu'il s'agit en fait d'une vision idyllique de l'au-delà dans laquelle apparaît, un peu plus loin dans la représentation, le propriétaire de la tombe en train de pêcher sur le Nil dans son état de ressuscité. Cet exemple démontre qu'une interprétation symbolique de la scène peut être erronée seulement dû à la décision, peu judicieuse, de se concentrer uniquement sur des détails précis et arbitraires.

Toutefois, il est essentiel de comprendre que les chercheurs ne peuvent se procurer l'ensemble des représentations visuelles dans leur contexte complet car les publications du matériel iconographique, qui constituent nos sources primaires, n'illustrent pas toujours dans toute sa complexité l'ensemble dans lequel s'inscrit une représentation de danse. De plus, un grand nombre de ces sources sont aujourd'hui incomplètes, car elles ne sont que le résultat de copies par des chercheurs précédents (avant que les originaux ne soient effacés pour toujours par le temps ou par un autre phénomène destructeur). Nous sommes donc obligés d'effectuer notre analyse en nous basant sur ces représentations puisque les ressources allouées à notre recherche ne nous permettent pas d'analyser le matériel iconographique *in situ*. Donc, nous nous devons d'être prudents dans l'analyse que nous en faisons et tenter d'intégrer le maximum d'éléments connexes à cette représentation (texte qui y est lié, lieu où elle

se situe, sa position dans l'ensemble iconographique) afin que l'étude que nous en faisons soit la plus complète possible. L'auteure a en effet tenté de remédier, du moins partiellement, à cet obstacle en complétant chacune des représentations du corpus par une fiche descriptive faisant état du contexte spatiotemporel et des éléments connexes à la scène représentée.

Notre analyse et notre interprétation des représentations iconographiques de danses plus spécifiquement, ne sont pas sans comporter d'autres obstacles méthodologiques. En effet, les contextes géographiques et chronologiques dans lesquels ont été retrouvées ces représentations ne nous sont pas toujours connus. Il est parfois nécessaire de faire appel à des comparaisons d'ordre stylistique ou thématique afin de parvenir à extirper des indices du contexte spatiotemporel et contextuel de ces sources muettes. De plus, certaines périodes égyptiennes sont plus riches en représentations de danse, comme c'est le cas pour le Nouvel Empire, pour la simple raison que ces sources plus récentes ont été mieux conservées.⁴ Notre corpus n'est pas exempt d'un tel problème de représentativité et une grande vigilance dans notre travail permet de contourner cet obstacle en nuanciant notre analyse par une approche autant qualitative que quantitative, mais également comparative (avec d'autres études complémentaires), afin d'éviter des généralisations hâtives basées sur des statistiques peu représentatives de la réalité.

Deux autres écueils sont rencontrés dans l'analyse des représentations de danse tout particulièrement. Tout d'abord, le caractère des danses elles-mêmes peut être parfois difficilement identifiable. La démarcation entre des danses à caractère acrobatique ou sportif (de contexte profane) et des danses à caractère enjouées, mais trouvées dans un contexte religieux (et donc sacré), n'est pas toujours claire. Deuxièmement, c'est parfois le contexte dans lequel les danses s'inscrivent qui est difficile à déterminer, et c'est le cas de représentation sur de nombreuses sources muettes. Par exemple, s'agit-il de danses exécutées dans un contexte de procession religieuse pour une divinité ou pour un défunt ? Les danses de banquet font-elles partie de célébrations profanes de l'ordre du divertissement ou de célébrations funéraires (de l'ordre du sacré et du rituel) ? Toutefois, ces obstacles peuvent être, dans l'ensemble, surmontés, puisqu'un grand nombre de sources écrites permettent

d'identifier les contextes de danses. Cela nous permet de corroborer par une analyse stylistique et thématique les représentations de danses anépigraphes avec celles qui le sont, ce qui rend notre analyse davantage précise et adéquate. Le travail d'Henri Wild aura d'ailleurs permis d'identifier de nombreux contextes de représentations anépigraphes, et ses recherches nous auront été d'une aide inestimable afin de pouvoir classer les représentations de danse selon une typologie contextuelle efficace.

Un autre élément insidieux, qui peut freiner nos tentatives d'interprétation exacte des diverses sources, se situe dans nos biais modernes qui peuvent parfois brouiller notre interprétation des sociétés antiques. Il est donc essentiel de rester prudent car il existe toujours le danger d'un ethnocentrisme qui nous entraînerait à interpréter les différents aspects de cette société complexe selon nos propres conceptions teintées de modernité et de judéo-christianisme latent.⁵

Notre travail de recherche ne peut donc pas être effectué candidement et nous sommes conscients des écueils potentiels à notre analyse. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle se fera prudente de par sa nature à la fois quantitative, qualitative et comparative afin d'illustrer les particularités de certaines représentations et de leur représentativité au sein de notre corpus.

Notre décision d'effectuer une analyse sur un sujet précis à travers une période chronologique si étendue est motivée par des circonstances particulières à la culture égyptienne. En effet, malgré certaines nuances stylistiques et certaines modifications d'ordre artistique et social, que nous décrirons au cours du travail, l'Égypte pharaonique est généralement caractérisée par une certaine continuité consciente et choisie qui illustre un désir de maintenir un état mythique et originel d'harmonie. Ces valeurs idéologiques ou cosmogoniques motivaient les membres de cette culture (particulièrement l'élite religieuse) à prôner des valeurs et une attitude davantage conservatrice qu'innovatrice sur plusieurs aspects de leur culture. Ainsi donc, le chercheur doit se rendre rapidement à l'évidence que, tout en restant alerte aux légères modifications qui prirent place sur 2 500 ans, peu de transformations importantes d'ordre stylistique et idéologique peuvent être observées durant toute cette époque pharaonique, ce qui offre d'ailleurs à cette société ancienne son caractère unique.

Pour conclure, nous aimerions souligner que notre étude, en plus d'offrir une recherche novatrice par son analyse des fonctions sociales et idéologiques de représentations de danses, sujet qui n'avait pas encore jusqu'ici été étudié, offre la possibilité d'observer malgré tout certaines transformations dans le style de représentations iconographiques à travers plusieurs périodes de l'époque pharaonique. De plus, l'intérêt d'une telle recherche tient dans son approche pluridisciplinaire qui utilise les concepts et les outils d'interprétation propres à plusieurs disciplines comme l'anthropologie sociale, l'archéologie, l'histoire, et l'histoire de l'art. Notre analyse du concept de « représentation », repose également sur les recherches de plusieurs auteurs provenant des domaines de l'anthropologie, de la sociologie, de l'histoire de l'art, des études religieuses et de la philosophie. Comme le souligne Davis dans son traité sur le phénomène de la répliation sociale,⁶ une étude qui sait lier différents domaines ne peut qu'enrichir de beaucoup un travail d'analyse des représentations.

1. Contextualisation du thème de recherche

Cette section constitue, en quelque sorte, une brève synthèse de nos connaissances actuelles sur le sujet de la danse en Égypte pharaonique et elle a pour objectif de nous renseigner succinctement sur la structure générale de la société égyptienne pharaonique, sur les danses et leurs contextes, sur les mouvements et sur les danseurs qui seront les acteurs des représentations.

1.1. La société égyptienne

L'époque pharaonique, qui se divise en une trentaine de dynasties, a débuté vers 3000 av. J.-C. et s'est terminée avec la Basse Époque (ca. 332 av. J.-C.) (voir tableau I). Tout au long de cette époque, le pharaon tout puissant et divin contrôlait un état centralisé divisé en nomes dirigés par des nomarques sous la tutelle du roi. À part pour quelques désordres politiques lors des périodes intermédiaires, l'État Égyptien était caractérisé par une forte stabilité étatique. La société se composait d'une bureaucratie séculaire et religieuse (occupée par l'élite), d'artisans qui travaillaient généralement pour l'État, et d'une population majoritairement composée de cultivateurs qui payaient des taxes en biens de la terre. Les Égyptiens, qui occupaient une vallée fertile, semblent avoir établi peu de liens avec les cultures voisines (à part pour la Nubie), exception faite de la période du Nouvel Empire, où une attitude davantage « impérialiste », amena les pharaons à conquérir quelques régions ou états voisins. Ainsi, la société égyptienne devint davantage cosmopolite (Assyriens, Babyloniens, etc.) avec une population étrangère composée de marchands, mais également de prisonniers de guerre à qui l'on faisait cultiver quelques lopins de terre.

Cette société dépendait beaucoup des produits agricoles offerts par une terre rendue féconde grâce aux crues du Nil. Le limon fertile qu'elles apportaient annuellement rendait cette région extraordinairement riche et quasi autarcique, ne serait-ce que pour quelques biens importés comme le bois, l'encens, certaines pierres précieuses et métaux, etc. Toutefois, la bande fertile était limitée et se trouvait emprisonnée par le désert aride (voir planche 1). Cette dualité entre la fertilité et le désert, entre l'ordre et le désordre, se retrouvera également dans les conceptions

cosmogoniques et religieuses des Égyptiens, dans lesquelles s'opposent harmonie/fertilité et chaos/mort.

La mythologie et la religion occupaient une place prépondérante dans cette société, et l'aspect profane est difficilement différenciable de l'aspect sacré qui imprégnait l'ensemble des valeurs sociales. Par exemple, le concept de justice, d'ordre et d'équilibre de *Maât*, personnifié par une déesse, commandait les valeurs et les idéaux de la société égyptienne et ceux de sa royauté.⁷ De plus, la mort occupait une place d'importance majeure dans les conceptions et dans les cultes de ce peuple. Les tombes étaient construites et préparées du vivant des Égyptiens (l'élite pouvant se le permettre), et la mort était perçue comme une étape transitoire entre la vie et la résurrection dans l'au-delà.⁸

Puisqu'un très grand nombre de danseurs en Égypte était de sexe féminin, nous souhaiterions discuter brièvement du rôle socio-économique et symbolique des femmes en Égypte ancienne. Durant l'époque pharaonique, les femmes occupaient un rôle qui était quasi égal à celui des hommes, du moins du point de vue du mariage, et n'étant pas isolées uniquement dans leurs demeures, elles étaient libres de parcourir les villes, de divorcer, de participer aux fêtes et aux banquets, de travailler dans les temples, de posséder des biens et d'occuper un métier (généralement non lié à la bureaucratie).⁹ La durée de vie étant courte dans l'Antiquité, on se mariait jeune et on tentait d'avoir de nombreux descendants. La fertilité offrait aux femmes un rôle d'une importance majeure au sein de leur société comme le démontrent les écrits du sage Ptahotep, qui considérait les femmes comme un champ fertile essentiel à la perpétuation de la famille.¹⁰

1.2. Les danses et leurs contextes

L'objectif de cette section consiste à présenter et à placer en contexte, l'ensemble des danses de cette époque et, plus spécifiquement, de faire référence à celles qui seront décrites dans les fiches de notre corpus de représentations.

Les auteurs qui ont entrepris des études poussées sur la danse en Égypte ancienne ont développé leurs propres classifications de ces danses. Lexova les a subdivisées en neuf catégories : les danses aux mouvements spontanés, les danses

gymniques ou acrobatiques, les danses imitatives, les danses en couples de même sexe, les danses en groupes, les danses dramatiques, les danses lyriques, les danses grotesques et les danses funéraires.¹¹

Aussi juste que soit, dans l'ensemble, cette classification, elle ne fait pas réellement état des contextes spécifiques dans lesquels elles se retrouvaient. L'auteur de la présente recherche considère toutefois qu'une compréhension du contexte dans le lequel s'inscrivent ces danses est essentielle afin de mieux saisir leurs fonctions. Ignorer cet aspect serait encore une fois un acte de découpage arbitraire qui ignorerait l'événement ou la représentation dans son ensemble social, idéologique et symbolique. C'est avec ce désir de rester fidèle à une approche contextuelle que nous avons adopté, avec quelques modifications, la classification proposée par Henri Wild,¹² grand spécialiste de la danse en Égypte ancienne, qui ne décrit pas uniquement les danses comme une succession de mouvements, mais comme un ensemble d'éléments (mouvements, costumes, danseurs, éléments connexes) se rattachant à un événement qu'il prend souvent la peine de décrire. Selon la division de Wild, les catégories d'événements ou de contextes dans lesquels on retrouve de la danse sont très nombreuses (voir tableau II). Dans notre analyse, nous résumerons brièvement les contextes des danses pour lesquelles nous possédons des représentations iconographiques dans notre corpus d'étude.

1.2.1. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales

1.2.1.1. La fête Sed

Le jubilé royal, ou fête Sed, était théoriquement célébré à chaque trente ans de règne, afin de permettre au roi de se régénérer et de consolider son pouvoir sur le trône. Lors de cette cérémonie, divers rituels étaient exécutés par celui-ci, dont une course vers la divinité lui octroyant son pouvoir. Le souverain profitait de cette occasion pour remettre des récompenses à des fonctionnaires méritants, et les membres féminins de leurs suites exécutaient des chants et des danses. On y retrouvait des danses acrobatiques, des danses en couples et des danses illustrant, avec l'aide de masques, les épisodes du drame osirien (Seth qui occit son frère Osiris,

qui après sa renaissance, devint roi des morts, représentant le roi/père décédé qui sera vengé par son fils Horus, symbolisé par le roi/fils héritier du trône) (voir fiches 1 à 8).¹³

1.2.1.2. L'érection du pilier Djed

Le matin même de la cérémonie de la fête Sed avait lieu le rituel dans lequel le roi en personne redressait le pilier Djed (symbole osirien) qui gisait au sol comme un cadavre, exprimant ainsi le symbole de la renaissance, de la stabilité et de l'harmonie de l'univers. Des danses plus tranquilles qu'acrobatiques accompagnaient cette cérémonie ainsi que de la musique et du chant (voir fiches 1 à 8).¹⁴

1.2.2. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou de cultes divins

Murray affirme que l'objectif des danses religieuses est d'obtenir une communion avec la divinité afin que l'exécutant se sente lui-même en présence de celle-ci. Même si la danse peut être produite par plusieurs personnes bougeant à l'unisson, elle est essentiellement exécutée au profit de chaque danseur individuel, et non au bénéfice du groupe ou de la communauté, comme cela peut être le cas pour des danses de fertilité ou de guerre.¹⁵ Ce point de vue, qui exprime l'intention des danses du Proche-Orient moderne et ancien, pourrait refléter la perception que les Égyptiens avaient de la danse religieuse. Toutefois, il est difficile de confirmer cette supposition, et nous ne pouvons qu'inférer la valeur symbolique que prenaient ces danses. Certains auteurs perçoivent la danse comme possédant une magie positive.¹⁶ Cummings de son côté affirme que les danses de temple étaient utilisées comme un médium afin de maintenir et de réactualiser les plus importants principes religieux et mythologiques en plus d'agir comme des offrandes dansées pour le plaisir des divinités.¹⁷

1.2.2.1. La fête du Nouvel An

Les célébrations du Nouvel An, qui coïncidait avec la crue tant attendue du Nil, consistaient en des panégyriques au cours desquels les statues divines (de différentes divinités d'Égypte) étaient transportées en grande pompe sur le toit des

temples afin qu'elles s'unissent au disque solaire et qu'elles se trouvent rechargées de tout leur potentiel divin. Elles étaient par la suite ramenées, par une procession chantante et dansante jusqu'à leur demeure, afin de retrouver leur naos (voir fiche 11).

On retrouve de nombreuses cuillères de bois pour l'encens ou les onguents qui, au Nouvel Empire, étaient communément offertes en cadeau à l'occasion de cette fête célébrant la nouvelle année. On représentait sur celles-ci des musiciennes, des danseuses ou des porteuses d'offrandes généralement nues ou peu vêtues (voir fiches 9 et 10).¹⁸

1.2.2.2. La fête d'Aménophis I divinisé

Aménophis I (Nouvel Empire) et sa mère Ahmès-Nefertari avaient été divinisés pour leurs grands exploits et patronnaient la nécropole thébaine. Ces deux membres divinisés de la royauté possédaient un sanctuaire, un culte et un clergé. Un des hauts prophètes (chef des prêtres) du culte d'Aménophis I, Amenmosis, a fait représenter dans sa tombe des scènes variées de la fête consacrée à cette divinité. On y retrouve une troupe de danse (dont un des membres est l'épouse du défunt, « supérieure des recluses » de ce même souverain divinisé), des chanteuses agitant le sistre, des musiciennes au tambourin ou au double hautbois, et une petite danseuse qui les accompagne. On y retrouve également des combats ritualisés avec des bâtons et de la lutte quasi chorégraphiée (voir fiche 12).¹⁹

1.2.2.3. Les fêtes d'Amon

1.2.2.3.1. La fête d'Opet ou la fête du harem à Louxor

Cette fête célébrait la visite de la statue du dieu thébain Amon à son « harem du Sud » au temple de Louxor. Son effigie, accompagnée de celle de son épouse, Mout, et de leur fils, Khonsu, reposait sur trois barques sacrées voguant sur le Nil, précédant un cortège sur le fleuve et, sur la berge, une procession. On retrouve dans ces processions des danseurs noirs se trémoussant et virevoltant, certains jouant du tambour. Des Libyens dansent avec des boomerangs et des cliquettes. On retrouve des danseuses, des joueuses de sistre et de luth et des chanteurs. La chapelle rouge

d'Hatshepsout illustre des acrobates exécutant le mouvement du pont (voir fiche 13).²⁰

1.2.2.3.2. La « Belle Fête de la Vallée »

La chapelle de quartzite de Karnak construite pour Hatshepsout nous fournit encore une fois des détails visuels intéressants (voir fiche 14). Dans cette cérémonie, Amon, sous la forme de sa statue, traversait le Nil sur une barque sacrée pour rendre visite aux rois défunts de la nécropole thébaine. Il se rendait ainsi dans chaque temple funéraire pour y faire l'offrande d'un bouquet. Puis, le point culminant de la cérémonie consistait en la rencontre de la statue du dieu avec celle d'Hathor à son sanctuaire de Deir el-Bahari. Cette union était accompagnée de chanteurs et de danseurs des deux sexes qui semblent avoir privilégié des danses acrobatiques impliquant, entre autres, des culbutes et le mouvement du pont.²¹ On faisait de grands festins et des banquets dans les tombes des défunts afin de les célébrer et de leur offrir des provisions pour l'au-delà.²²

1.2.2.4. Les fêtes et les danses hathoriennes

On retrouve plusieurs fêtes associées à la divinité Hathor, patronne de la danse, de la musique, de la joie, de l'ivresse, de l'amour et de la fertilité. Les danses, célébrant cette divinité, pouvaient être calmes et mesurées, mais dans l'ensemble, se caractérisaient par un style exalté et acrobatique (voir fiche 16 à 23 et 25). On y retrouvait des danses en couples de même sexe (voir fiche 18) et des danses avec de nombreuses saltations (voir fiches 19 et 20). Hathor, qui patronnait la joie, exigeait un rythme de danse exalté.²³ Les danses caractéristiques pour Hathor comprenaient des mouvements de bras placés en arceaux au-dessus de la tête (voir fiche 15), évoquant, selon certains chercheurs, les cornes de cette déesse vache. La « danse aux miroirs » (symbole lié au disque solaire) semble avoir été un type de danse typiquement hathorien (voir fiche 24).²⁴

1.2.3. Les danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées

Comme nous le verrons plus en détail dans la section portant spécifiquement sur les danseurs, la divinité Bès, tout comme les nains et les pygmées danseurs, avait un rôle apotropaïque et prophylactique commun. Ces danseurs possédaient un statut important qui faisait d'eux les protecteurs des humains et du soleil contre le mal ou la destruction et permettaient ainsi la préservation de la vie et du processus de renaissance. Leurs danses divines avaient pour but d'effrayer et de distraire les ennemis des humains afin de protéger ces derniers des dangers et des maladies et de la mort (voir fiches 26 à 36).

1.2.4. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires

1.2.4.1. Les danses accompagnant le transport des statues au tombeau

Les statues, tout comme les tombeaux des gens aisés (ayant les moyens d'en posséder), étaient commandées du vivant du propriétaire, et devaient prendre place dans leur abri clos (le *serdab*) avant la mort de celui-ci. Cette statue, qui permettait d'assurer la survie du *ka* (âme) du défunt, était transportée en chaland et traînée sur terre à travers la nécropole jusqu'au tombeau. Dans la tombe de Mererouka, on peut observer des danses processionnelles exécutées par des femmes et des hommes lors du transport de sa statue (voir fiche 38 et 39). La tombe de Khnoumhotep II (un gouverneur provincial) illustre, pour ce contexte ou occasion, une danse particulière évoquant le mouvement des vents menacés par un prédateur, contexte qui nous est expliqué par la *Chanson des quatre vents* (voir fiche 37).²⁵

1.2.4.2. Les danses funèbres des *Mouou*

Les danseurs *Mouou* étaient, semble-t-il, des gardiens de la nécropole. Ils représentaient symboliquement les rois défunts de Bouto (l'antique royaume du nord) ou les âmes de Pe (autre nom pour cette ville), qui accueillait, probablement dans un lointain passé, les rois défunts.²⁶ On les retrouve souvent en couples²⁷ ou en groupe de trois ou quatre et ne sont que de sexe masculin (voir fiche 46). Vêtus de

pagnes simples, ils portent parfois une coiffe conique faite de roseaux tressés, rappelant par sa forme la couronne royale blanche des rois de Haute Égypte (voir fiches 41 à 45). Dans certaines représentations, ils sont coiffés d'une couronne florale constituée des symboles héraldiques de la Basse Égypte (voir fiche 40), cependant, ils peuvent être également représentés nu-tête (voir fiches 46 et 47).²⁸ Les mouvements des danseurs semblent assez posés. Parfois, ils ne semblent qu'avancer à grandes enjambées en pointant le sol de leurs doigts.

1.2.4.3. Les « mouvements » des pleureuses

Certains pourraient questionner la validité de classer les pleureuses parmi les danseuses. Cependant, il est clair que ces femmes (très rarement des hommes qui ne sont peut-être que des endeuillés de la famille) exécutent des mouvements rituels et typiques qui prennent la forme de chorégraphies (voir fiches 48 à 62). Ces professionnelles du deuil, tout comme les musiciennes et les danseuses, étaient rémunérées pour leur métier et peuvent facilement être intégrées dans cette caste connexe des danseuses. Les mouvements très spécifiques qui forment le répertoire des pleureuses peuvent être observés dans leur évolution à la figure 1.²⁹

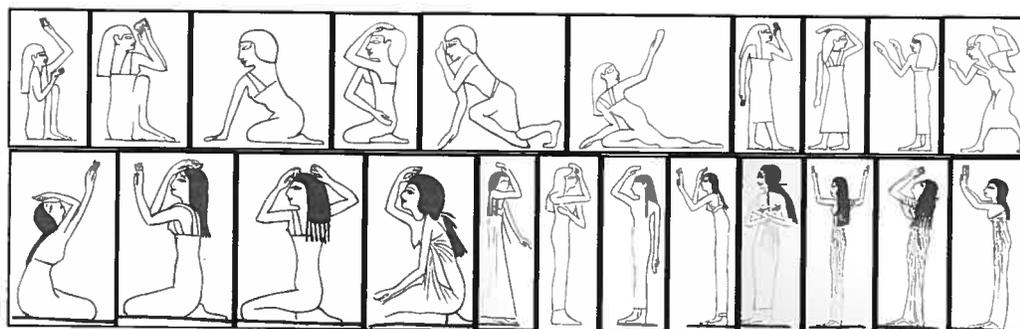


Figure 1 : Répertoire des mouvements des pleureuses établi par Werbrouck. Rangée du haut : mouvements des pleureuses à l'Ancien Empire. Rangée du bas, ceux du Nouvel Empire (Werbrouck, 1938).

1.2.4.4. Les danses lors des banquets funéraires

Il est difficile de déterminer si les scènes de banquets, qui peuvent être observées sur les murs des tombes thébaines du Nouvel Empire, représentent des banquets privés de nature profane (ou tout autre divertissement) que le défunt

organisait ou auxquels il participait de son vivant (fiches 66 à 79), ou bien si elles représentent des banquets funéraires qui auraient été donnés en son honneur suite à son décès (fiches 63 à 65).³⁰ Peut-être était-ce les deux à la fois, comme le soutient Manniche.³¹ De plus, ce type de banquet funéraire pouvait également se dérouler non seulement à la suite du décès du défunt, mais également lors de la « Fête de la Vallée », au cours de laquelle on célébrait annuellement ses défunts avec de l'alcool, de la nourriture, des chants, de la musique et des danses.³² Afin d'éviter toute redondance ou inférences douteuses, nous décrivons ici les banquets de façon générale, qu'ils soient funéraires ou profanes.

Les invités étaient accueillis et amenés à se regrouper selon le sexe. On leur servait de l'alcool en abondance : du vin probablement agrémenté de lotus, de la bière, un vin de pomme-grenade fermentée, ainsi que des mets fins.³³ La consommation du lotus (connu pour ses propriétés narcotiques) et des fruits de mandragore (dite aphrodisiaque)³⁴ amplement représentée dans les scènes de tombes, devait inciter les participants à une euphorie teintée de sensualité et d'érotisme. Celle-ci était accentuée par la musique et la danse présentées par des danseuses et musiciennes peu vêtues (ou carrément nues), parées de lourdes perruques et de bijoux, exécutant des mouvements langoureux ou acrobatiques (voir fiches 68, 70, 72, 76 et 77). Parfois même, on retrouvait des fillettes nues (petites servantes ou danseuses) divertissant les convives par leurs mouvements (voir fiches 71 et 73).³⁵ L'ensemble de ces symboles (lotus, mandragore, parfums, nudité, musique et danse) évoquait la sensualité, l'érotisme et la sexualité à peine déguisés. Cela devait certainement plaire aux vivants, mais permettait et symbolisait également la renaissance dans l'au-delà, comme le faisaient les statuettes de fertilité féminine nues, placées dans les tombes, qui avaient pour but la stimulation sexuelle, et donc, celle de l'énergie vitale retrouvée du défunt (voir figure 2 A-C).³⁶

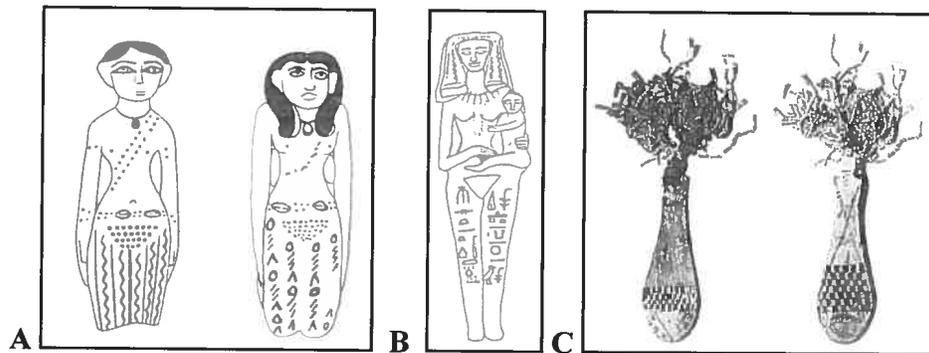
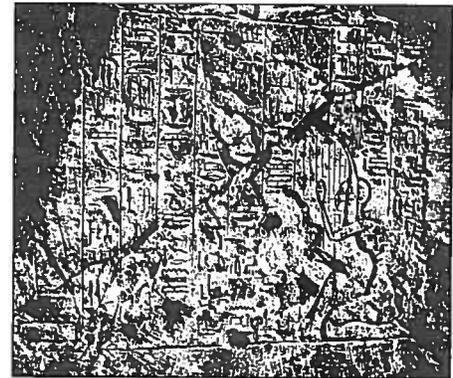


Figure 2 A-C : Statuettes de fertilité retrouvées dans des tombes (Schuster, 1968/69, figures 17-18, p. 438 ; Desroches-Noblecourt, 1997, p. 95 ; Keimer, 1948, planche 17).

Il semblerait qu'à la fin du banquet, l'atmosphère prenait un ton plus sombre. Un domestique portait et montrait à l'assemblée un petit modèle de cercueil contenant une momie de bois. À la façon d'un *carpe diem*, le domestique exhortait l'assemblée à profiter du moment présent et de la vie terrestre, car après la mort ils seraient à l'image de ce modèle momifié.³⁷ *Le chant du harpiste*, un hymne de ce type, souvent inscrit aux côtés d'une représentation de harpiste, rappelle ce type de message, et était peut-être chanté à ce moment précis des banquets (voir figure 4).³⁸

Figure 3 : *Chant du harpiste* dans la tombe thébaine de Piay (TT263). Nouvel Empire (Lichtheim, 1945, planche VIa).



1.2.5. Les danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes

1.2.5.1. Les danses récréatives

À l'Ancien, tout comme au Moyen Empire, tous appréciaient les spectacles de danse, de musique et de chant. C'est toutefois au Nouvel Empire qu'une fusion s'établit entre la musique et la danse. En effet, de petits orchestres sont créés dans le

but de soutenir le mouvement des danseurs lors de banquets, de divertir la royauté, l'élite, ou enfin toute personne ayant les moyens de pouvoir se payer un orchestre privé (voir fiches 66 à 79).³⁹ Le peuple appréciait très probablement la danse et la musique et devait y participer. Toutefois, comme c'est souvent le cas, nous possédons très peu de traces de ce type d'événement au sein des populations moins aisées. En général, les représentations qui nous sont parvenues, font état des divertissements lors des banquets profanes et privés de l'élite, qui devaient avoir lieu pour des occasions importantes telles les naissances, les mariages, les promotions sociales, etc.⁴⁰

1.2.6. Les jeux, les acrobaties et les mouvements sportifs

La limite entre l'activité sportive et la danse est parfois difficile à établir lorsqu'on observe les représentations iconographiques. Par exemple, des combats aux bâtons, qui tiennent du sport, pratiqués devant le roi et illustrant symboliquement le pouvoir de l'Égypte sur son ennemi conquis, sont parfois chorégraphiés à un point tel qu'il peut s'agir davantage d'une danse que d'un combat réel (voir fiche 12).⁴¹ Il en est de même pour les acrobates, que l'on ne différencie pas toujours des danseuses. Parfois, les danseurs exécutent des mouvements calmes qui se transforment, dans d'autres contextes, en mouvements de saltation comme le saut, la pirouette, le pont, la culbute, etc. Les rondes semblent avoir été également populaires auprès des jeunes hommes et femmes, comme on le retrouve sur plusieurs représentations liées aux festivités pour Hathor à l'Ancien Empire (voir fiches 24 et 25).⁴²

La 1^{ère} Période Intermédiaire est caractérisée par un pouvoir décentralisé où les roitelets des différentes régions, les nomarques, gouvernent presque en maître sur leur territoire.⁴³ Certains d'entre eux, dont les tombes furent retrouvées à Beni Hasan, semblent avoir apprécié les activités davantage sportives qu'artistiques. Les représentations de lutte, de combat, de sports divers et d'acrobaties sont nombreuses. Les fiches 80 à 82 en sont des exemples typiques. On y retrouve des jeunes filles jouant à une sorte de saute-mouton, ou à des jeux de balles, exécutant le mouvement du pont, faisant des pirouettes, etc. Les mouvements acrobatiques se retrouvent à toutes les périodes, et tout particulièrement au cours des danses liées à la divinité Hathor. Toutefois, c'est à la 1^{ère} Période Intermédiaire qu'elles sont particulièrement

plus représentées, et elles influenceront la danse du Moyen et du Nouvel Empire comme le remarque Brunner-Traut.⁴⁴

1.2.7. Les danses dans des contextes variés

1.2.7.1. Les danses étrangères

Durant toute l'époque pharaonique, l'Égypte a maintenu un contact avec des membres des cultures avoisinantes. Toutefois, c'est avec le Nouvel Empire que le désir de contrôle et d'expansion de la part des souverains égyptiens sur les régions avoisinantes s'intensifiera. Ce contact, qui implique une influence mutuelle, permettra à l'Égypte d'incorporer, dans sa culture, de nombreuses mœurs et coutumes asiatiques, libyennes, mitanniennes (les coutumes nubiennes étant déjà présentes depuis les périodes anciennes), etc. Des princesses étrangères mariées par alliance politique au pharaon, suivies de toute leur suite féminine, apporteront à la cour égyptienne des éléments artistiques nouveaux. Cette influence nouvelle se retrouve également dans la danse (voir fiches 87 à 92), dans le type d'instruments utilisés et dans les mœurs plus sensuelles et légères des artistes, contrastant avec les représentations pudiques et sévères de l'Ancien Empire.⁴⁵

1.2.7.2. Les danses de processions

Les processions étaient très communes lors des fêtes religieuses, qu'elles soient royales, funéraires ou profanes. La foule en liesse se joignait aux danseurs et musiciens professionnels. Certaines musiciennes sont représentées en train de danser tout en avançant dans un groupe qui suit, soit un palanquin divin, un sarcophage ou une statue (voir fiches 97 à 100). Ces danseuses-musiciennes apparaissent dans des contextes fort variés et il est donc difficile de les classer lorsque ceux-ci nous sont inconnus.

1.3. Les mouvements spécifiques de danse

1.3.1. Les mouvements

La danse, très souvent appelée  (ib3) (iba) porte à l'Ancien Empire un déterminatif du pion de jeu (). Cette association a été interprétée par Sachs comme une manifestation chorégraphique ayant le caractère posé et réglé d'un jeu utilisant des pions qui avancent et reculent selon certaines règles bien précises. Ce point de vue est également confirmé par Brunner-Traut qui s'appuie sur une analyse philologique.⁴⁶ Si la danse se traduit très souvent par le terme *iba*, le mouvement, est appelé  (*trf*) (*teref*).⁴⁷

Les mouvements le plus souvent retrouvés selon l'inventaire de Wild sont : la station immobile avec jeux de bras et du corps, la marche sur la plante des pieds ou sur la demi-pointe, le bond, le mouvement avant créant un espace entre les jambes, le grand battement avant, la volte, la culbute acrobatique arrière, la roue, le mouvement penché en avant, le pont, les bras levés en arceau fermé ou ouvert au-dessus de la tête et les bras levés au-dessus de la tête dans un « salut à la romaine ». Les moins répandus sont : la course, le sautillé, l'arabesque, le soubresaut tendu, la pirouette simple, la pirouette fouettée et le « kosatchok ».⁴⁸

1.3.2. Les danses avec des mouvements particuliers dans des contextes variés

On retrouve de nombreuses représentations de danse dont le geste principal consiste en un mouvement de pont (voir fiches 83 à 86). Certains auteurs suggèrent qu'il s'agirait plutôt d'une des étapes préparatoires au mouvement de la roue arrière. Ce mouvement, de nature plutôt acrobatique, semble très bien s'intégrer dans le contexte des danses pour la divinité Hathor. Cependant, comme il est également retrouvé dans d'autres contextes, il pourrait être erroné de l'associer uniquement aux cérémonies hathoriennes. Parfois, la danseuse est presque nue, portant uniquement un pagne court laissant la poitrine dénudée. Elle peut porter des bijoux, des tatouages, et de longs cheveux dénoués et tombants, suggérant un caractère assez sensuel, si ce n'est érotique. Deux représentations du Nouvel Empire sur ostraca, provenant du village des artisans royaux de Deir el-Medineh, démontrent bien cet aspect érotique et

suggèrent soit une représentation réelle de danse, soit l'expression de fantasmes (voir fiches 83 et 84).⁴⁹

On retrouve plusieurs représentations de danseurs exécutant des mouvements en couple en se tenant par la main (voir fiches 93 à 96). Ce type de mouvements, qui n'est exécuté que par des danseurs masculins, est retrouvé, comme on l'a vu, dans les danses des *Mouou* (voir fiche 46) et lors d'autres événements religieux ou royaux.⁵⁰ Il est donc délicat, comme c'est le cas pour le mouvement du pont, de déterminer si ce type de mouvement était commun à plusieurs contextes. Nous préférons les regrouper par types de gestes plutôt que d'inférer imprudemment leur contexte éventuel.

1.4. Les danseurs et danseuses et leur contexte socioculturel et symbolique

Dans cette section, nous tenterons de placer les danseurs(euses) et les divinités danseuses en contexte, afin de déterminer leur statut social ou mythologique et leur rôle réel ou symbolique au sein de la société de laquelle ils sont membres (voir tableau III). Pour ce qui est des danseurs professionnels, nous tenterons d'explorer également la forme que prenait la pratique de leur métier.

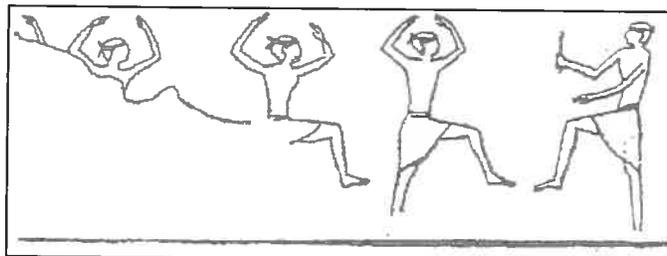
1.4.1. Les danseurs

1.4.1.1. Les danseurs professionnels indépendants

Wild nous fait remarquer que le nombre de danseurs masculins était plus restreint et leurs prestations moins spectaculaires que celles de leurs consœurs.⁵¹ Les danseurs professionnels, comme leurs pendants féminins, appartenaient à des troupes indépendantes dont les services pouvaient être loués pour des cérémonies profanes publiques ou privées et des cérémonies religieuses ou funéraires. Toutefois, si nous possédons très peu d'information sur la formation et le statut de travail des danseuses professionnelles, ceux des danseurs masculins nous échappent encore davantage. Wild suggère toutefois que les danseurs masculins n'étaient probablement pas soumis à des entraînements aussi rigoureux que ceux de leurs consœurs, qui exécutaient des mouvements davantage acrobatiques et spectaculaires.⁵² Les mouvements acrobatiques qui caractérisent les danses de la 1^{ère} Période Intermédiaire et du Moyen

Empire devaient exiger un entraînement sérieux.⁵³ Les temples entretenaient des danseurs et danseuses de profession que l'on retrouve sur les reliefs représentant des scènes de culte.⁵⁴ C'est dans des temples, et peut-être des écoles,⁵⁵ qu'étaient formés ces danseuses et danseurs professionnels (voir figure 4).

Figure 4 : Trois hommes semblent s'exercer à la danse sous la supervision d'un professeur de danse. Représentation provenant de la tombe d'Ahanakt (Gonzales Serrani, 1994, fig. 32).



Le déterminatif hiéroglyphique du mot « danser » est représenté par un homme exécutant un mouvement (), ce qui est assez paradoxal, si l'on considère que la très grande majorité des danseurs semblent avoir été du sexe féminin.⁵⁶ Parfois, sur des représentations, ceux que l'on croit reconnaître de prime à bord comme étant des jeunes hommes ou des garçons dansants étaient en fait des danseuses aux cheveux coupés fort courts qui portaient des pagens et le torse nu.⁵⁷

1.4.1.2. Les prêtres

Les prêtres sont parfois, mais très rarement, représentés ou décrits comme dansant. Un bronze de la Basse Époque illustre un prêtre de la divinité Ptah (de Memphis) dans l'acte de danser, ce qui est extrêmement rare.⁵⁸ Il semblerait que le culte de Min (divinité ithyphallique patronnant la fertilité agraire), du moins à la Basse Époque, possédait au sein de son clergé, un prêtre-danseur dont le titre avait pour déterminatif hiéroglyphique un cynocéphale (singe) dansant.⁵⁹ On retrouve certains rituels dansés au sein des temples,⁶⁰ et les documents visuels et écrits suggèrent que les participants à ces danses de temple étaient surtout des membres de la royauté et des familles de prêtres.⁶¹

1.4.2. Les danseuses

1.4.2.1. Les danseuses professionnelles indépendantes

Les cuisses musculeuses de certaines danseuses ont amené certains chercheurs à inférer que ces dernières étaient professionnelles. Ces femmes sont d'ailleurs mentionnées dans les textes sous le nom de *khebeyet* (nom basé sur le verbe $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$ autre variante du terme « danser »).⁶² Le roi, les temples, et les nobles employaient des troupes de chanteurs, musiciens, danseurs et danseuses qui avaient tous un statut social particulier. À la cour royale, le chanteur, le musicien ou le danseur qui prouvait son talent était promu à la tête de son département. En dehors de ces postes officiels, on retrouvait des groupes de danseurs et musiciens qui pouvaient être employés pour des divertissements privés, lors des cérémonies funéraires ou pour certaines fêtes religieuses.⁶³

1.4.2.2. Les harems

Les « recluses du harem » s'appelaient $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$ (*hnrj*) (*kheneri*).⁶⁴ Étant donné que ce terme signifie « restreint » et « confiné », « prisonnier », les chercheurs ont traduit ce terme par « harem ». Il est tentant de confondre les harems de cette époque avec ceux des périodes beaucoup plus tardives (c'est-à-dire de l'Empire ottoman).⁶⁵

Le harem royal qui avait pour nom $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$ (*jpt nswt*) (*ipet nesout*), était le lieu de résidence de la reine (qui en était souvent la superviseure), des enfants royaux, des épouses secondaires, des favorites et des princesses étrangères (mariées au pharaon afin de créer des alliances politiques). Ce qui en fait un lieu différent de notre conception contemporaine des harems est en fait qu'il s'agissait également d'un lieu de confection du tissage de tissus royaux d'une grande finesse et d'objets de toilette de qualité, en plus d'y faire également l'éducation académique et culturelle des enfants royaux. Les jeunes filles assistées d'éducatrices y apprenaient à chanter, à danser, à jouer du luth et de la harpe (voir fiche 78).⁶⁶ Ward affirme qu'il n'y aurait pas eu de harems royaux avant le Nouvel Empire, hypothèse qui n'est pas acceptée par la majorité des chercheurs.⁶⁷

Les danseuses des harems se spécialisaient dans les cérémonies de naissance ou de funérailles, permettant ainsi au défunt d'amorcer une vie nouvelle.⁶⁸ C'est au sein des harems royaux et divins que l'on recrutait, pour la célébration de fêtes, des danseuses, des musiciennes et des chanteuses qui devaient, après tout, ne pas être aussi recluses que l'on se l'imagine.⁶⁹

1.4.2.3. Les prêtresses

La plupart des temples comptaient sans doute, parmi leur personnel subalterne, une ou plusieurs danseuses.⁷⁰ On remarque en Égypte une classe de danseurs, artistes professionnels, qui étaient employés pour apparaître aux célébrations funéraires et divertir, mais pouvaient être également consacrés comme employés du temple afin d'exécuter, pour les services religieux, des danses appelées $\text{𓆎} \text{𓆏}$ « *ihb* » (*ihib* ou *iheb*).⁷¹ Toutefois, Wild affirme que la musique et la danse n'avaient pas de part dans la célébration du culte divin proprement dit, ce qui n'est pas admis par tous les chercheurs. Selon lui, les joueuses de sistre, les chanteuses et les danseuses se produisaient aux jours de fête en ne dépassant pas les limites qui leur étaient imposées dans le temple, c'est à dire ne pouvant accéder au naos, lieu de repos de la statue divine. Par contre, pour la divinité Mout, on retrouve dans le Papyrus de Berlin, des hymnes entonnés au cours de son culte et des passages y évoquant la danse.⁷² On sait, de plus, qu'il existait des groupes de jeunes vierges exécutant des danses au cours des mystères osiriens, même si le célibat n'était pas requis pour les postes dans les temples.⁷³

1.4.2.4. Les maisons de la bière et la prostitution

L'association qui est généralement faite par les chercheurs entre les activités des employées des « maisons de la bière » et celle des prostituées est délicate. Comme c'est souvent le cas dans l'étude archéologique du peuple, nous avons très peu d'information écrite, ou même visuelle, sur la nature des rôles et statuts sociaux des différents membres de cette classe sociale souvent laissée pour compte par l'histoire officielle et les textes.

On retrouvait dans les « maisons de la bière » : du chant, des jeux, de la danse et peut-être des récitations, mais contrairement aux banquets, les hommes et les femmes s’y assoyaient ensemble. On y buvait jusqu’à l’ivresse, et alors que les autres citoyens se couchaient après la tombée de la nuit, ces lieux pouvaient rester ouverts jusqu’au matin.⁷⁴

Les musiciennes, chanteuses et danseuses des « maisons de la bière » pratiquaient-elles également la prostitution ou s’agissait-il de professions bien délimitées ? Le terme *Khenemet*, lié à  (*hnms*) (signifiant « ami » ou « s’associer avec ») est employé pour désigner une fille de joie, souvent une danseuse ou/et une chanteuse. Le Papyrus de Turin qui, selon certains auteurs, illustre des scènes érotiques qui auraient eu lieu dans des maisons de prostitution, représente des détails visuels qui laissent peu de place à l’imagination (voir figure 5).⁷⁵

Figure 5 : Une des nombreuses scènes érotiques du Papyrus de Turin, qui aurait pu se dérouler dans une maison de prostitution, où l’on voit une musicienne parée de bijoux et de la fleur de lotus (symbolique érotique) dans une position sexuelle plutôt acrobatique (Schumann-Antelme, 2001, fig. 7.14).



Le Papyrus du Musée de Brooklyn mentionne que les maisons de la bière étaient habitées par des Babyloniennes (du moins au Nouvel Empire), et à cette période les marchands syriens, étaient les plus grands pourvoyeurs de filles de joie des maisons de la bière, et proposaient également des servantes aux ménagères.⁷⁶

Les chercheurs s’entendent pour affirmer que la prostitution sacrée ne semble pas avoir existé durant l’époque pharaonique, comme c’était le cas dans d’autres sociétés antiques (Mésopotamie, Grèce, etc.).⁷⁷ Les prêtresses de la divinité étaient souvent des chanteuses ou musiciennes, épouses de prêtres du même dieu.⁷⁸

1.4.2.5. Les atours des danseuses

À l'Ancien et au Moyen Empire, les vêtements caractéristiques des danseuses consistaient en une tunique de lin blanc, longue et moulante appelée communément robe fourreau, qui était retenue par de larges bretelles. Ce type de tunique ne permettait toutefois d'exécuter que des mouvements assez restreints des jambes, mais offrait la possibilité de gestes amples avec les bras. Au Nouvel Empire, le vêtement féminin se complexifie. Il consiste en une cape de lin qui entoure les épaules ou peut descendre jusqu'aux hanches, et une tunique plus ample, souvent plissée. De texture plus fine, les tenues de cette période dévoilent davantage le corps par la transparence plutôt que par l'ajustement. Il arrivait très souvent que les danseuses et musiciennes des banquets, comme les servantes, ne portent qu'une cordelette ou bijou autour des reins ou alors un simple pagne court dévoilant la poitrine.⁷⁹

La chevelure des danseuses de l'Ancien Empire était souvent longue et tressée, et pouvait se terminer par une boule (parfois de bois) offrant une certaine pesanteur.⁸⁰ Avec l'arrivée du Moyen et du Nouvel Empire, les danseuses portent davantage les perruques longues, les cheveux dénoués, ou la courte perruque nubienne. Les décorations sur la peau semblent avoir été fréquentes chez les danseuses. On en retrouve de nombreuses représentations prenant la forme de tatouages de la divinité Bès ou celle de décorations géométriques. D'ailleurs, dans la partie extérieure de la cour du temple de Montouhotep, à Deir el-Bahari, ont été retrouvées les momies de deux danseuses et d'une chanteuse d'Amon, Amunet, datant de la XI^e dynastie qui sont toutes les trois tatouées (voir figure 6 A-C).⁸¹



Figure 6 A-C : Momie d'une danseuse thébaine avec tatouages de petits losanges sur la poitrine, le bas-ventre, les cuisses et le bras gauche. Deir el-Bahari, XIe dynastie (Keimer, 1948, Planches VII, IX et fig. 40).

1.4.3. Les nains

Dans les représentations, ou même dans les textes, il est parfois difficile de déterminer si les nains danseurs étaient en fait des pygmées ramenés du Sud de l'Afrique jusqu'en Égypte, par le biais d'expéditions marchandes. Une chose est certaine, c'est que les nains ou pygmées danseurs, étaient très prisés en Égypte pharaonique. N'étant pas perçus comme des handicapés, leur différence physique était reconnue comme une marque divine. Ces êtres au statut intermédiaire (situés entre le monde des humains et des dieux) étaient associés, comme Bès, à des concepts religieux et magiques positifs qui étaient invoqués pour protéger les vivants et les morts. Dans la plupart des textes magiques, les nains apparaissent comme des manifestations du dieu solaire et semblent encore une fois jouer un rôle intermédiaire qui les placent entre ciel et terre.⁸² On retrouve des nains occupant un statut d'élite, comme c'est le cas pour Seneb (seigneur de la IVe dynastie) que l'on voit illustré en compagnie de son épouse (voir figure 7).



Figure 7 : Statue du nain Seneb, seigneur de la IV^e dynastie, en compagnie de son épouse et de ses deux enfants (Watterson, 1991, p. 3)

Une lettre du pharaon Pepy II a été retrouvée et dans laquelle il faisait la demande à Harkhouf, un de ses fonctionnaires en expédition au Sud de l'Égypte, de lui ramener un nain ou pygmée danseur pour « les danses du dieu ». ⁸³ En effet, les Textes des Pyramides mentionnent ces nains ou pygmées $\overline{\text{—}} \cdot \cdot \text{!} \text{!} \text{!}$ « *dngs* » (*deneg*) des « *danses du dieu qui le divertissent devant son grand trône* ». ⁸⁴

La plupart des nains danseurs semblent avoir été des hommes, toutefois, on peut voir sur certaines représentations des femmes naines qui se joignaient au groupe de danseuses de taille normale ou en solo, comme c'est le cas pour une naine ou pygmée représentée sur une membrane de tambourin (voir fiche 36). ⁸⁵

1.4.4. Les dieux danseurs et musiciens

1.4.4.1. La royauté divine ou semi-divine

Le roi, qui parfois devait danser lors de certaines cérémonies ou cultes religieux, était formé dans les temples. ⁸⁶ On le retrouve parfois dansant lors de certaines cérémonies liées aux moissons et à la fertilité, afin de célébrer le dieu Min (grande divinité de la fertilité végétale). On retrouve également le roi dansant pour Hathor de Dendera où il est accompagné d'un chœur qui entonne un hymne : « *Le roi est venu et il danse. Le roi est venu et il chante...* ». ⁸⁷

La reine, qui est parfois décrite ou représentée comme dansante, peut, comme c'est le cas pour le festival de Min, chanter en exécutant des mouvements posés. ⁸⁸ Toutefois, les exemples de ce type sont extrêmement rares et les reines, qui se

devaient de présenter une allure élégante et digne, étaient plus souvent accompagnées du sistre (instrument dont le son produit par les disques de métal sur les tiges rappelait le bruissement du papyrus, un symbole hathorien et isiaque)⁸⁹ ou du collier menat (sorte de bourrelet, composé de rangées de perles et d'un lourd contrepois en forme de serrure)⁹⁰ qu'elles agitaient en tant que hautes prêtresses de certains cultes. Leurs fonctions quasi symboliques « d'épouse du dieu » et « d'adoratrice divine » étaient en fait occupées par la « supérieure des recluses », généralement une prêtresse provenant de l'élite, exécutante rituelle des cultes journaliers.⁹¹ La reine occupait un rôle symbolique de la plus haute importance qui faisait d'elle le prototype paradoxal de la mère, de l'épouse et de la fille du pharaon comme l'était Hathor (qui est également face à Ré, et même Horus, mère, épouse et fille). Son interaction avec le rôle symbolique du pharaon produisait une dynamique complémentaire qui, par leur union, était responsable de créer et de maintenir la dynamique de la création cosmique.⁹²

1.4.4.2. Hathor

Cette divinité féminine d'une importance capitale en Égypte était la patronne de l'amour, de la fertilité, de la musique, de la danse, de la joie, de l'ivresse et de l'accompagnement des morts. Elle avait pour compagnon Horus, fils d'Osiris et d'Isis, et elle était perçue comme la mère du pharaon vivant.⁹³

Hathor, associée à la musique, était incarnée par les chanteuses qui donnaient vie aux textes sacrés.⁹⁴ Un hymne qui lui est adressé démontre bien son association claire à la danse, à la musique et au chant, même si elle n'est pas elle-même représentée comme divinité dansante ou musicienne :

*« Ta majesté, nous la louons chaque jour, du soir au lever de l'aurore. Nous jouons du tambourin dans ta face, Ô souveraine de Dendera, nous te louons avec des chants bien mesurés. Tu es la maîtresse de la jubilation, tu es l'ordonnatrice des danses. Tu es la souveraine de la musique, la patronne du jeu de la harpe. Tu es Dendera régulatrice des rondes, la reine des couronnes tressées. Tu es la dispensatrice de la myrrhe. Tu es la souveraine des ébats bondissants... ».*⁹⁵

1.4.4.3. Bès

Bès, d'apparition relativement tardive (mentionné de nom qu'au Nouvel Empire),⁹⁶ prenait la forme d'une divinité naine, trapue et aux jambes arquées possédant parfois des traits léonins, une barbe et un visage grimaçant. Souvent ithyphallique, il pouvait porter une couronne de plumes sur la tête et, dans les mains, des instruments de musique, des couteaux ou des serpents. À la fois comique et effrayante, son attitude avait pour but d'épouvanter les mauvais esprits (ainsi que les maladies et les animaux dangereux) ou de les distraire - ce qui offrait un caractère divertissant en plus de posséder une fonction prophylactique et apotropaïque.⁹⁷

Certains chercheurs suggèrent qu'il pourrait s'agir de l'avatar d'une ancienne divinité nommée Aha qui portait le surnom de « combattant » et qui était représentée sur les boomerangs apotropaïques en ivoire du Moyen Empire. Son nom qui, pourrait être lié à « *bsʒ* » (*besa*) signifiant « garder » ou « protéger », serait à la base de sa fonction protectrice auprès de tous, mais surtout des femmes enceintes, des parturientes, des nourrissons, des dormeurs, des défunts et du disque solaire.⁹⁸

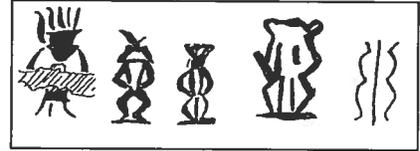
Cette créature dansante possédait également une fonction liée à l'érotisme, à la sexualité et à la fertilité, ce qui la rapproche des fonctions symboliques de la déesse Hathor et, comme elle, elle est souvent représentée de face, une caractéristique très rare dans l'iconographie égyptienne.⁹⁹ Certains chercheurs, comme Jesi, l'associent à une ancienne fonction oubliée ou modifiée, d'initiation des jeunes hommes à un rite de passage généralement associé à la circoncision, ce qui expliquerait son aspect à la fois menaçant et protecteur. Jesi explique la nature musicienne et dansante de Bès par l'association généralement faite (par les tribus africaines) entre les rites de passage, la danse et la musique.¹⁰⁰

Bès, qui était le protecteur des danseuses, était souvent tatoué sur les cuisses de celles-ci, comme on peut l'observer sur des danseuses représentées dans la tombe de Nakhtamon (TT341) ou à la fiche 76 (voir figures 8 et 9). Les tatouages permettaient d'augmenter les charmes féminins et avaient également une fonction apotropaïque (voir figure 6 A-C).¹⁰¹



Figure 8 : Luthiste avec tatouage de Bès sur la cuisse droite et petit singe, peints sur bol en terre de la couleur prophylactique turquoise de la XVIIIe dynastie (Schumann-Antelme, 2001, fig. 4.3).

Figure 9 : Différentes versions de tatouages de Bès répertoriés par Keimer (Keimer, 1948, fig. 39 A-E).



1.4.4.4. Ihy

Cette jeune divinité dont le nom Ihy signifie « musicien », fils d'Hathor et d'Horus, était représentée nue avec la mèche de côté (signes typiques de l'enfance). Il était un grand joueur de sistre et il est souvent représenté devant sa mère, dont l'instrument en question était l'emblème sacré. De couleur noire, il représentait une divinité au statut liminaire. Il se trouvait entre deux mondes, tout comme Osiris, symbolisant ainsi l'image du mort en transformation vers la renaissance.¹⁰²

1.4.4.5. Les divinités variées

Plutarque¹⁰³ rapporte que Thot aurait inventé la musique et qu'Osiris s'en serait servi pour sa mission civilisatrice.¹⁰⁴ « L'Horus aveugle, qui a été identifié comme dieu de la harpe, est considéré par d'autres comme le patron des harpistes.¹⁰⁵ Amon, de son côté, aurait présidé au jeu de la trompette, Osiris à celui du hautbois, et Hathor, Bastet et Anubis au jeu du sistre.¹⁰⁶

On retrouve un épisode dans le Papyrus Westcar, dans lequel Re demande à quatre déesses (Isis, Nephtys, Meserket et Heket) d'assister à l'accouchement des trois premiers pharaons de la Ve dynastie. Elles se déguisent en danseuses et agitent le sistre, instrument sacré et prophylactique, afin d'aider la parturiente dans son travail.¹⁰⁷

1.4.5. Les pleureuses

Avant de débiter une description sommaire des pleureuses, il est important de ne pas les confondre avec les danseuses qui se produisaient lors des cérémonies funéraires.¹⁰⁸ Les mouvements exécutés par les danseuses en ces circonstances ne sont pas sans ressembler à ceux des pleureuses. En effet, elles tapent des mains, se battent la poitrine et agitent leur tête afin que leur chevelure tombe vers l'avant.¹⁰⁹

Les pleureuses professionnelles étaient anonymes, mais indispensables à la cérémonie. Elles accompagnaient le cortège du défunt, qui avait également le moyen de s'offrir des artistes représentant ces pleureuses sur les murs de sa tombe.¹¹⁰ Les pleureuses sont reconnaissables par leurs atours typiques. Elles ne portent jamais de bijoux et leurs cheveux sont toujours dénoués et parfois en bataille. Elles portent de longues robes fourreau soutenues par des bretelles et, au Nouvel Empire, elles sont vêtues de robes plissées et plus amples nouées juste sous la poitrine la laissant apparaître ainsi dénudée. Elles se lamentent, poussent des cris et s'arrachent les cheveux.¹¹¹ Sur certaines représentations, quelques-unes d'entre elles portent, sous les yeux, de longues rangées de larmes artificielles, probablement des tatouages.¹¹²

Parmi le groupe des pleureuses, on retrouvait deux personnages-clés, les « *drtj* » (*djereti*) c'est-à-dire les deux « *drt* » (*djeret*), qui se tenaient devant et derrière le sarcophage lors de la procession funéraire. Il s'agissait de la « Grande Pleureuse » et de la « Petite Pleureuse », qui symbolisaient respectivement Isis et Nephtys, les deux sœurs du défunt Osiris (le défunt étant toujours associé à ce dieu), appelées également les deux « plaintives ». Non seulement, elles agissaient comme pleureuses pour le défunt/Osiris, mais également comme stimulatrices dans le processus de résurrection de ce dernier, comme le firent les deux sœurs dans le mythe osirien.¹¹³

1.4.6. Les musiciens et musiciennes

Les raisons pour lesquelles nous avons intégré dans cette analyse une section sur les musiciens(ennes) sont, premièrement, que de nombreuses représentations iconographiques illustrent des danseurs et danseuses jouant un instrument de musique. Il est parfois impossible d'affirmer s'il s'agit de représentations de danseuses-musiciennes ou de musiciennes exécutant des pas. Deuxièmement, même

si elle n'accompagnait pas systématiquement la danse à l'Ancien et au Moyen Empire, au Nouvel Empire, la musique fusionne avec la danse dans des contextes variés. Finalement, le rôle et le statut social des danseuses, musiciennes et même des pleureuses, peuvent être aisément comparés puisqu'ils étaient relativement similaires.

Les instruments de musique dont jouaient les instrumentistes et parfois les danseuses de cette époque se composaient d'instruments à percussion, d'instruments à vent et d'instruments à cordes (voir planches II à IV).¹¹⁴ À l'Ancien Empire, les musiciens masculins prédominaient et jouaient principalement de la harpe et de la flûte.¹¹⁵ On retrouve des ensembles de chanteurs, de rythmeurs, de harpistes, flûtistes et clarinettes aux périodes subséquentes. Au début, les femmes ne jouaient que de la harpe et des percussions, toutefois, au Moyen Empire, les groupes de musiciens mixtes devinrent plus courants et ce n'est qu'au Nouvel Empire que les ensembles musicaux féminins prédominèrent.¹¹⁶

C'est dans les temples, où les dieux accomplissaient leur vie terrestre à travers des statues, que la musique réalisait une de ses fonctions principales. Chaque jour, la statue était lavée, habillée, nourrie et parfumée : ces rites étaient accomplis avec l'accompagnement de la musique et des chants.¹¹⁷ Au Nouvel Empire, la musicienne ou chanteuse de temple, la  « *šm^c* » (*shema*), déjà présente dans le contexte séculaire, était généralement une fille et/ou une épouse de prêtre. Cependant, d'autres membres de la société y étaient aussi représentés.¹¹⁸

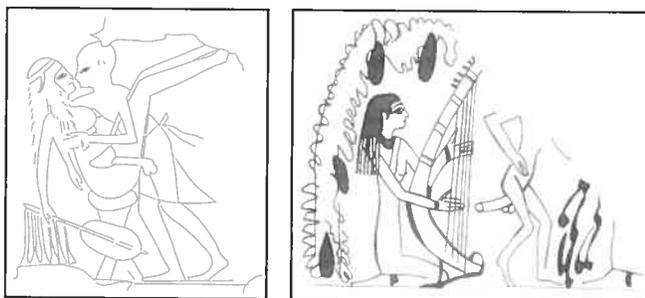


Figure 10 A-B : Scènes érotiques illustrant ce qui semble être des filles de joie musiciennes (Manniche, 1987, fig.10, 17).

On retrouve une association symbolique entre le jeu de harpe et la sensualité, car il est dit que dans sa douce mélodie, il incitait les couples à la tendresse.¹¹⁹ On retrouve des représentations dites érotiques, qui devaient probablement avoir lieu dans les « maisons de la bière », ou du moins auprès de prostituées qui pouvaient être, entre autres, musiciennes comme le démontre les représentations du Papyrus de Turin

entre autres, musiciennes comme le démontre les représentations du Papyrus de Turin ou certains ostraca (voir figures 5 et 10 A-B).¹²⁰ Ces musiciennes sensuelles plaisaient sûrement aux vivants, mais permettaient également de susciter chez le défunt une stimulation de la force sexuelle vitale, permettant la renaissance *post mortem*.¹²¹

2. Problématique

La section précédente nous a permis de faire le point sur l'essentiel de ce que les études portant sur le sujet de la danse en Égypte dynastique nous ont apporté. En effet, sans les précédentes analyses et les contextualisations effectuées par divers chercheurs, nous en serions encore aux balbutiements de notre compréhension de la danse à cette époque, de ses mouvements et surtout des contextes dans lesquels on la retrouvait, un aspect primordial dans notre recherche.

En effet, comme nous le font remarquer des anthropologues de la danse tels Peterson-Royce, Frake et Kealiinohomoku, il est essentiel de pouvoir étudier les danses non seulement comme entités chorégraphiques, mais également comme membres d'un ensemble symbolique, l'« événement », qui nous permet d'observer cet art avec un minimum de biais de notre propre culture, et de l'interpréter selon les codes mêmes de la société que l'on étudie.¹²² Si l'analyse des danses par Henri Wild et Emma Brunner-Traut ont su effectivement nous renseigner sur l'événement dans lequel ces danses s'inscrivent ainsi que sur la signification de plusieurs d'entre elles, certains aspects de l'analyse de la danse restent cependant muets.

Après avoir été en mesure de comprendre, du moins en partie, le thème des représentations de danse, un aspect demeure encore obscur. Qu'en est-il des illustrations elles-mêmes ? Comprendre ce qui est illustré est une chose, comprendre pourquoi et comment on l'illustre en est une autre. C'est ici que s'exprime l'essence même de notre problématique de base. Si dans l'essence celle-ci consiste à comprendre pourquoi et comment illustre-t-on des représentations de danse dans cette société, la question elle-même se subdivise en plusieurs sous-questionnements. En effet, si on souhaite comprendre pourquoi les Égyptiens de l'époque dynastique représentaient de la danse, on doit avant tout réfléchir sur le concept même de la « représentation ». Qu'en est-il de sa nature, de sa fonction, de ses mécanismes et comment ceux-ci s'intègrent-ils ou se retrouvent-ils plus spécifiquement au sein de la société égyptienne de cette époque ? Les autres sous-questions qui émergent également de cette interrogation sont : Qui en Égypte souhaite faire représenter de la danse ? Comment cela est-il fait (c'est-à-dire sur quel support et dans quels lieux) ? À

quels moments (à quelles périodes et pour quelles occasions) ? Et évidemment, la dernière question, mais non la moindre, puisqu'en elle repose l'essence de notre problématique, pourquoi représenter cette forme d'art ? Qu'est ce que sa représentation offre à celui qui la commande ou la fait illustrer ? Quelles sont les motivations premières qui poussent ces gens à le faire ?

La section précédente portant sur la contextualisation nous a offert certains indices quant aux éventuelles fonctions de la représentation de danse sans toutefois être clairement synthétisés et formulés dans cette optique. Si nous pouvions résumer l'ensemble des éléments ou indices fournis par notre état des connaissances actuelles, nous pourrions d'emblée proposer cinq fonctions de représentations de danse qui demanderaient à être vérifiées et confirmées par le biais de notre analyse du corpus de représentation.

En nous basant sur les connaissances que nous possédons du climat social, politique et religieux de l'époque pharaonique dont nous avons brièvement discuté dans la section précédente, nous sommes en mesure de proposer cinq fonctions touchant les sphères sociale et idéologique de la société égyptienne.

Une première fonction aurait consisté à permettre, à ceux qui étaient suffisamment nantis, d'affirmer leur statut socio-économique et de laisser une trace de leur passage terrestre par le biais de représentations dans leurs tombes et sur des stèles. Ce statut socio-économique aurait été ainsi non seulement exposé aux contemporains vivants du trépassé (ainsi qu'aux futures générations de vivants), mais également aux autres défunts qu'il côtoierait dans l'au-delà. Ici s'entrelacent les aspects socio-économiques et magiques qui sont souvent inter-reliés dans les sociétés où profane et sacré s'amalgament de façon complexe. En quoi les représentations de danse tout particulièrement auraient affirmé le statut socio-économique de l'élite ? Tout d'abord, seule l'élite pouvait se permettre financièrement de louer, de façon permanente ou semi-permanente, des troupes de danseuses ou des pleureuses pour leurs divertissements et leurs enterrements. Les banquets dans lesquels ces femmes et ces hommes se produisaient étaient généralement organisés, financés et célébrés par les plus nantis. Ils étaient également les seuls à pouvoir se commander des tombes qu'ils pouvaient faire décorer par des artisans qu'ils embauchaient à leurs frais.

Une deuxième fonction des représentations de danse à cette époque aurait consisté en une réactualisation des mythes originels qui sont à la base de l'idéologie séculaire et religieuse des Égyptiens. Les danses permettaient d'illustrer, un peu à la manière de mystères (mises en scène à caractère religieux), le contenu narratif, symbolique et moral des mythes. Comme le suggère Eliade, dans les sociétés où le sacré et le profane ne sont pas clairement différenciés, le mythe se doit d'être continuellement reproduit, illustré rituellement, afin de confirmer sa force originelle créatrice. La danse servait donc ici de véhicule par lequel ces rituels étaient réactualisés et étaient investis d'un pouvoir magique. Ceux-ci permettaient de contrôler l'équilibre de la royauté, des classes sociales et la pérennité *post mortem* de la société en général.

Les danses des nains et des divinités de type Bès avaient un pouvoir prophylactique et apotropaïque permettant de protéger morts et vivants des mauvais esprits, des maladies, des animaux dangereux ou de toute autre source de danger. Les représentations, sur des amulettes et des statuettes, de la divinité Bès dansante ainsi que des danses de nains, offraient cette protection tant désirée à l'ensemble de la population de toutes les strates sociales qui en possédaient, illustrant ici une troisième fonction des représentations de danse.

Une quatrième fonction, qui se situe également dans la sphère magique, consistait à représenter des danseuses semi-nues et entourées de symboles liés à l'érotisme et à la sexualité, afin de stimuler dans l'au-delà, la force vitale du défunt, lui permettant d'obtenir une renaissance et devenir un « Bienheureux ». De plus, les danseuses ainsi représentées pouvaient également accompagner le défunt dans sa vie *post mortem* afin de le divertir, mais également d'exposer son statut à tous, un statut lui permettant d'avoir ces femmes à son service. Ce plaisir ou cette stimulation visuelle et physique impliquait également les vivants, c'est-à-dire les propriétaires de ces représentations et les artistes qui les représentaient. Les ostraca et le papyrus de Turin expriment bien ce loisir fantasmatique que se permettaient les artisans et d'autres membres de la société égyptienne, qui à leur manière se plaisaient à contempler ou à imaginer ces danseuses semi-nues en les illustrant.

Une dernière fonction, qui est suggérée par l'étude des représentations dans les mastabas de l'Ancien Empire (par le Projet Mastaba) et celles des temples (dans l'étude Cummings), consiste en une forme d'offrande votive offerte au défunt ou à la divinité. À la manière de la nourriture, de la musique, du chant et de l'encens, la danse aurait offert au défunt ou à la divinité du temple un plaisir à la fois charnel et spirituel.

Si les cinq fonctions suggérées restent encore à être explorées plus avant, elles peuvent l'être par le biais d'un questionnement prenant à la fois une forme théorique et conceptuelle et une forme plus pragmatique. Tout d'abord, nous examinerons dans la section suivante le concept même de la « représentation » pour en comprendre la nature, la fonction et les mécanismes, à travers l'analyse de plusieurs auteurs sur le sujet qui proviennent de plusieurs domaines (philosophie, histoire de l'art, histoire des religions, anthropologie, archéologie, etc.). Cette étude nous permettra non seulement d'explorer la « représentation » en soi, mais également d'observer quels autres concepts y sont liés, par exemple celui du « pouvoir » et du « sacré ». Par la suite, nous examinerons la structure et les lois tacites du canon de représentation égyptien, qui nous permettront non seulement d'observer les mécanismes discutés auparavant dans le contexte même de la société égyptienne, mais également de saisir la complexité symbolique, idéologique et sociale qui se cache derrière ce canon de représentation. Finalement, par une approche plus pragmatique nous examinerons dans le dernier chapitre, notre corpus de représentations qui, par le biais de six paramètres d'analyse (simple et combinés), nous permettra de répondre aux sous-questions liées à notre problématique par une analyse quantitative et qualitative des données recueillies. La discussion finale consistera en une synthèse de notre travail nous permettant de pouvoir clairement identifier et discuter des motivations sociales ou idéologiques qui poussèrent les Égyptiens à représenter de la danse.

3. Cadre conceptuel

Nous explorerons dans cette section le concept même de la « représentation » afin de donner à notre recherche un cadre conceptuel sur lequel fonder notre analyse. Ceci nous permettra d'examiner la représentation en tant que concept global, en étudiant sa nature et ses fonctions spécifiques selon l'interprétation de différents chercheurs provenant de domaines divers. Les notions abordées dans cette section nous permettront d'étudier le canon de représentation égyptien (dans la section suivante) et les données de notre corpus, en ayant intégré une approche plus théorique et globale nous permettant de mieux saisir les mécanismes et les fonctions symboliques liées à ce concept de « représentation ».

3.1. Le concept général de la « représentation »

3.1.1. La nature du concept de « représentation »

3.1.1.1. Les définitions

Selon le Petit Larousse, le terme « représentation » peut être, de façon globale, compris comme : *l'Image, figure, symbole, signe qui représente un phénomène, une idée... ou, action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe. L'écriture est la représentation de la langue parlée.* Du point de vue de la philosophie, la représentation est conçue comme : *Ce par quoi un objet est présent à l'esprit (image, concept, etc.).* La psychologie la décrit comme : *Perception, image mentale, etc., dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène, etc., du monde dans lequel vit le sujet.* Finalement, un des domaines qui nous concerne le plus, celui des arts visuels, la décrit comme : *l'Action de représenter par le moyen de l'art ; œuvre artistique figurant quelque chose, quelqu'un.*¹²³

Toutefois, la nature de la représentation peut être également exprimée soit en tant que manifestation de la psyché, soit en tant qu'imitation de la réalité - ou une substitution de celle-ci. C'est ce que nous verrons dans les paragraphes suivants.

3.1.1.2. La représentation : une manifestation de la psyché

Effectuer une représentation, c'est en quelque sorte rendre manifeste une conception de l'esprit ou de la psyché.¹²⁴ D'ailleurs, le philosophe I. Kant (1724-1804) affirmait que le monde est perçu par les hommes selon deux types de cognitions : sensible et symbolique. La cognition sensible nous fait part des expériences tangibles, empiriques, des phénomènes extérieurs. La cognition symbolique nous fait part des représentations d'un ordre métaphysique, moral et psychique. Les cognitions d'ordre symbolique sont assimilées de manière moins passive que créative, puisque nous ne les subissons pas (comme celles du monde sensible qui nous sont dictées par la nature de l'environnement tangible), mais nous les créons par le biais de la représentation.¹²⁵ Cette représentation de la psyché est également perceptible dans la fonction du langage, qui selon le linguiste F. de Saussure (1857-1913), était une institution sociale plutôt qu'uniquement un système formel. Selon lui, le langage est le paradigme qui permet d'étudier la vie des signes, des symboles et des représentations dans la société et donc sa psyché collective.¹²⁶ Comme le soulignait le sociologue E. Durkheim (1858-1917), qui avait été influencé par Kant, les représentations sont le produit d'une faculté de l'esprit, et ces représentations psychiques peuvent être de nature individuelle ou collective.¹²⁷ Dans son *Formes élémentaires*, il affirmait que les représentations sont aussi nécessaires pour le fonctionnement de notre esprit, notre moralité, etc., que la nourriture l'est pour notre vie physique.¹²⁸ En Égypte ancienne, l'art illustre les valeurs, la morale et l'idéologie, en bref la psyché collective de cette société, par le biais d'un canon de représentation constitué, à la manière d'un langage, de lois et de codes précis, qui sont liés aux croyances et aux valeurs de ce peuple (comme nous le verrons plus précisément dans notre analyse subséquente du canon de représentation).

3.1.1.3. La représentation : une imitation

Si les représentations visuelles existent depuis des millénaires, ce n'est qu'avec les Grecs que nous possédons des traces de la conceptualisation du phénomène de la représentation. En effet, Platon (427-348 av. J.-C.) employait le terme *mimesis* pour expliquer la nature du monde physique qui aurait été, selon une

relation dualiste, le résultat de la création du monde des idées par mimétisme.¹²⁹ Si on parle de mimétisme, on parle également d'imitation. Ainsi, la représentation ou l'image permet d'imiter l'objet animé ou inanimé qu'il représente, ou auquel il ressemble généralement, mais pas toujours.¹³⁰ En Égypte ancienne, comme dans l'art de plusieurs époques et lieux géographiques, la réalité de quelque chose était imitée, mais pas toujours d'une façon réaliste comme nous le verrons plus loin avec l'analyse de canon de représentation égyptien.

3.1.1.4. La représentation : une substitution

La représentation, toutefois, fait davantage que d'imiter ou d'exprimer la psyché d'un individu ou d'une société, puisqu'elle peut également se substituer à ce qu'elle représente. Le terme latin *repraesentare* se traduisait par : « rendre manifeste, rendre présent à nouveau ». Ceci était généralement lié à des objets inanimés amenés littéralement en la présence de quelqu'un. Ce terme pouvait également signifier la substitution d'un objet par un autre.¹³¹ Cette notion de substitution peut être illustrée par un exemple tiré du Moyen-Âge. Sous la domination idéologique de la religion chrétienne, à cette époque, on accordait au concept de représentation un sens qui signifiait en quelque sorte : « incarnation mystique ». Le chef du clergé était ainsi considéré comme l'incarnation terrestre du Christ et des apôtres. D'une certaine façon, il se substituait ou représentait le Christ et ses disciples sur terre.¹³² D'ailleurs, comme le souligne le sociologue E. Durkheim (1858-1917), dans la sphère religieuse, on retrouve de nombreux exemples où la représentation peut être prise pour la réalité tant son pouvoir de substitution est puissant.¹³³ Comme nous le verrons plus loin, l'art égyptien occupait une fonction de substitution de cet ordre (par exemple celle du défunt par sa statue), qui permettait de rassurer les membres de cette société sur l'existence réelle des choses représentées. L'historien de l'art Richard Bernheimer affirme que la fonction ou l'objectif de la représentation, qui consiste à se substituer à quelque chose, ne doit toutefois pas être comprise comme « distincte » ou « inférieure » à l'original, mais comme un état semi-permanent qui permet de remplacer le référent.¹³⁴

La substitution de l'objet représenté n'est toutefois pas nécessairement une réplique parfaite de celui-ci. Dans son étude des représentations politiques, H. Pitkin divise les représentations en trois types. Un de ces types, qui nous concerne plus particulièrement, est appelé : *standing for* (à la place de, un remplacement). Il consiste à rendre présent quelque chose qui est absent. Toutefois, ce par quoi il est représenté n'en est pas forcément une réflexion identique. Sa connexion avec ce qu'il représente est d'un autre ordre.¹³⁵ En effet, la représentation de quelqu'un peut ne pas faire référence à un individu particulier, comme le fait remarquer l'historien de l'art R. Scruton. Il peut s'agir d'une représentation générique, et sa place dans le schème symbolique est fixée par son sens et non par son référent.¹³⁶ Ce point de vue peut-être poussé encore plus loin, comme le suggère R. Cummins, en affirmant que si les représentations mentales sont des symboles, elles ne peuvent être fondées sur des similarités, puisque les symboles ne ressemblent pas aux choses qu'ils représentent. Un exemple qu'il donne est illustré dans l'action de compter. Lorsque nous effectuons l'activité mentale de compter, nous pensons aux chiffres et nous manipulons ainsi des symboles. Toutefois, les quantités ne ressemblent pas aux chiffres par lesquels elles sont représentées.¹³⁷ Le parallèle peut être fait avec l'art égyptien dans lequel on retrouve peu ou pas de représentations identiques ou de portraits, mais des illustrations d'êtres génériques qui fonctionnent selon un sens symbolique et non référentiel. Par exemple, une représentation d'un homme de l'élite était caractérisée par l'illustration d'un être masculin générique de grande taille, possédant un corps idéal et une éternelle jeunesse, des éléments qui concordaient avec l'idéal physique de cette époque.

3.1.2. Les fonctions de la représentation

Après avoir examiné certains aspects liés à la nature de la représentation, nous discuterons de quelques-unes de ses nombreuses fonctions qui s'inscrivent autant dans les sphères esthétiques et pratiques que sociales et idéologiques, comme nous le verrons dans les paragraphes qui suivent.

3.1.2.1. La représentation : fonctions esthétiques et pratiques

Dans son traité sur l'œuvre d'art et ses significations, le grand historien de l'art, E. Panofsky, discute de la représentation. Il définit l'œuvre d'art comme un objet créé par l'homme qui sollicite une perception d'ordre esthétique. Elle se distingue des objets naturels et des objets créés par l'homme à des fins pratiques (ceux-ci se subdivisent en véhicules d'information et en outils). Tout objet peut être esthétiquement perçu, et la plupart des œuvres d'art peuvent, sous un certain angle, être perçues comme des objets pratiques. Cependant, ce qui distingue l'œuvre d'art de tout autre objet, c'est qu'elle a pour intention d'être esthétiquement perçue.¹³⁸ Panofsky affirme que l'élément formel est présent dans chaque objet, puisque tout objet est fait, sans exception, d'une matière et d'une forme. C'est pourquoi on ne peut pas, et ne devons pas tenter de définir le moment précis où soit un outil, soit un véhicule d'information, commence à devenir œuvre d'art.¹³⁹ L'art égyptien, comme nous le verrons, possédait un rôle davantage pratique et idéologique qu'esthétique. Si l'art permettait d'embellir la tombe d'un défunt ou les murs d'un temple, c'est avant tout sa fonction magique (en actualisant ce qui est représenté) qui primait.

Ainsi, la ligne de démarcation où s'achève le domaine des objets pratiques et où commence celui de l'art, dépend de l'intention des créateurs. Premièrement, cette intention ne peut être déterminée de façon absolue puisque des intentions ne sont pas susceptibles d'être définies avec une précision scientifique. Deuxièmement, les intentions des hommes produisant quelque objet que se soit, sont conditionnées par les normes de leur époque et de leur milieu. En dernier lieu, notre façon d'apprécier ces intentions est inévitablement influencée par notre propre attitude, laquelle dépend à son tour à la fois de nos expériences personnelles et de notre contexte historique.¹⁴⁰ Le chercheur doit donc faire de son mieux pour se familiariser avec les habitudes sociales, religieuses, et philosophiques de l'époque qu'il étudie afin de rectifier sa propre sensibilité subjective à l'égard du contenu. Cependant, tandis qu'il entreprend cela, sa perception esthétique en tant que telle va corrélativement se transformer et s'adapter de mieux en mieux à l'intention originelle des œuvres.¹⁴¹ Si l'intention de celui qui représente est modelée par son environnement et par la société dans laquelle il s'intègre, cela nous amène à explorer l'aspect et la fonction

sociale des représentations.¹⁴² C'est ce que cette étude tente de faire dans sa globalité, afin de comprendre les motivations des créateurs ou des propriétaires de représentations de l'Égypte pharaonique.

3.1.2.2. La représentation : fonctions sociales et idéologiques

La représentation que l'on crée, peut être de nature visuelle, comme c'est le cas pour l'art. Cependant, elle peut également se traduire par une projection de l'individu au sein de sa société. En effet, le philosophe T. Hobbes (1588-1679) a su apporter un point de vue intéressant quant au rôle social de la représentation. Il a associé les concepts de *repraesentare* (terme latin explicité plus haut) et de *persona* (en grec : masque, rôle, personnage) afin d'expliquer le rôle social de l'être humain. Selon lui, la fonction sociale de l'homme est à la base représentationnelle, dans le sens où nous nous devons de porter un masque social et, comme des acteurs, nous nous représentons nous-mêmes. Ainsi, nous sommes amenés à nous représenter en tant que membres de différentes classes sociales, des deux genres, en tant que membres de familles, etc.¹⁴³ Ce statut social peut également se traduire par le biais de la représentation visuelle comme ce fût le cas en Égypte ancienne, et en d'autres temps et d'autres lieux. Un membre de l'élite qui se plaisait à démontrer à tous son rôle et son statut au sein de sa société, le faisait, entre autres, par le biais des représentations de lui-même (de son rôle d'époux, de père et de fonctionnaire de l'État), de son pouvoir et de sa richesse (lui permettant d'employer des artistes) sur des stèles et sur les murs de sa tombe. Ainsi, son pouvoir social et idéologique pouvait être exprimé.

L'historien de l'art J. Berger, qui s'est attardé à l'analyse de l'art selon sa fonction sociale, discute de ce lien entre la représentation et le pouvoir qu'il octroie à celui qui se le fait représenter. Selon lui, la fonction principale de la représentation est d'être regardée et vue. Toutefois, lorsque nous voyons quelque chose, nous nous apercevons rapidement que nous pouvons également être vus, et le regard de l'autre qui croise le nôtre, nous confirme notre appartenance au monde visible.¹⁴⁴ Ainsi, une représentation peut devenir utile à celui qui souhaite exprimer un message personnel ou social. La façon de voir de l'artiste se retrouve dans le choix qu'il fait du sujet.

Toutefois, bien que toutes les images soient souvent l'expression d'une vision, la perception ou l'appréciation que nous en avons dépendent également de notre propre façon de voir. Au début, la raison d'être de l'image était de faire revivre les apparences de quelque chose d'absent. Peu à peu, il devint évident que l'image pouvait survivre à ce qu'elle évoquait, elle éternisait la représentation des gens ou des choses (entre autres le statut social d'un individu).¹⁴⁵

Avant l'invention de la photographie à multiples tirages, chaque représentation artistique était unique, car elle était la possession de son propriétaire ou commanditaire.¹⁴⁶ Ainsi, son unicité donnait à son propriétaire le privilège d'être le seul à la posséder, lui octroyant ainsi un pouvoir économique, social ou idéologique.¹⁴⁷ Comme le soutient Berger, les arts visuels ont toujours existé à l'intérieur d'un certain périmètre privilégié, magique ou sacré à l'origine, mais également physique, à savoir l'endroit, la caverne ou le bâtiment dans lequel ou bien pour lequel l'œuvre était représentée. L'expérience de l'art, qui à l'origine fut celle du rituel, était distincte du reste de la vie, précisément de manière à exercer son pouvoir sur elle. Puis le périmètre de l'art devint social. Il s'intégra à la culture de la classe dirigeante tout en restant physiquement séparé et isolé dans ses palais et ses résidences (ou ses tombes). Tout au long de l'histoire, l'autorité de l'art fut inséparable de l'autorité de ceux qui l'abritaient.¹⁴⁸ L'anthropologue C. Lévi-Strauss affirme que : « *C'est dans cette exigence avide, cette ambition de capturer l'objet au bénéfice du propriétaire ou même du spectateur, que me semble résider une des grandes originalités de l'art de notre civilisation* ». ¹⁴⁹ Ce point de vue, qui est applicable également à l'art d'autres époques et d'autres lieux, vient corroborer celui de Berger quant au rôle de l'art qui tend à soutenir l'idéologie de l'élite. En Égypte, seule l'élite (et la royauté) pouvait se permettre financièrement de s'offrir des représentations qui viendraient soutenir son statut social.

Si nous discutons ici du pouvoir social et idéologique de la représentation en rapport à l'élite qui tente de maintenir un statut social, il est également intéressant d'analyser la fonction de la représentation en rapport avec le genre des personnes représentées, qui vient soutenir cette idée de pouvoir social. Berger avance que la présence d'un homme dans l'art, sa représentation visuelle, tend à suggérer ce qu'il

est capable de nous faire ou de faire pour nous. Sa présence peut être fabriquée, dans le sens où il prétend être capable d'être ce qu'il n'est pas. Mais ce faux-semblant est toujours tourné vers un pouvoir qu'il exerce sur d'autres.¹⁵⁰ Ce point de vue énoncé par Berger peut être corroboré par les représentations égyptiennes. Dans celles-ci, l'homme était souvent représenté dans son état de dignité, de force et de vitalité. On le représentait, jeune, en santé et digne de son statut social. S'il appartenait à un statut social moins élevé, il était représenté en train de pratiquer des activités liées à sa profession et il apparaissait souvent maigre, vieux ou éreinté par le dur labeur.

En ce qui a trait aux femmes, leur nudité souvent représentée n'est pas l'expression de leurs propres sentiments ; elle est le signe de leur soumission aux sentiments et aux exigences du propriétaire de la représentation qui peut se permettre économiquement de louer les services de celle qu'il représente.¹⁵¹ D'un côté, il y a l'individualisme de l'artiste, du penseur, du mécène, du propriétaire. De l'autre, la personne qui est l'objet de leurs activités, c'est-à-dire une femme, traitée en tant que chose ou abstraction – d'ailleurs, on prend parfois les parties de différentes femmes pour faire un modèle idéal.¹⁵² Les femmes sont peintes d'une tout autre façon que les hommes. Non parce que le féminin est différent du masculin, mais parce que l'on tient pour acquis que le spectateur idéal est toujours mâle et que l'image de la femme est faite pour le flatter.¹⁵³ En achetant un tableau, on achète également la vue de l'objet représenté.¹⁵⁴ Ceci n'est pas extrêmement différent pour l'Égypte ancienne ou les représentations de danseuses sensuelles aux trois quarts nues permettaient non seulement de satisfaire l'appréciation esthétique du « propriétaire » de la représentation, mais lui offrait également la possibilité d'être stimulé par elles (à des fins de renaissance *post mortem*) et de posséder leurs services (divertissement) dans l'au-delà.

Dans la société égyptienne, où l'aspect profane et sacré sont intimement liés, le pouvoir social et idéologique de la représentation peut se traduire par le biais du sacré dont est imprégnée la représentation de cette culture. Afin de comprendre comment le sacré et le pouvoir peuvent servir à exprimer un statut social et idéologique à travers la représentation, nous discuterons brièvement des points de vue de M. Eliade et L. De Heusch. Ces deux auteurs ne sont pas les seuls à avoir

étudié ces deux concepts, cependant l'auteure tend à soutenir leur point de vue qui corrobore de façon étonnante la structure de la société et de la pensée égyptienne de l'époque pharaonique.

Pour comprendre la société égyptienne, il faut à tout prix pouvoir s'immerger dans la pensée de l'*homo religiosus*. Hérodote¹⁵⁵ confirme cet état de choses en affirmant que la société égyptienne de son époque était « *excessivement religieuse* ». Les dimensions religieuses, sacrées, morales et mythiques, font partie intégrante de la structure de cette société où l'équilibre entre ordre et chaos est essentiel au fonctionnement de la société elle-même et du cosmos dans lequel elle s'intègre. Selon l'historien des religions, M. Eliade (1907-1986), la religion est une accumulation d'hiérophanies c'est-à-dire « *quelque chose de sacré (qui) se montre à nous* », et ces manifestations de « quelque chose », qui n'appartient pas à notre environnement, se produisent à travers des objets qui font partie intégrante de notre monde naturel ou profane sous la forme de rituels, mais également de représentations variées. En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu environnant, et c'est là que réside le paradoxe de la représentation. Pour l'homme religieux, le sacré équivaut à la puissance et à la réalité par excellence, car, selon Eliade, le sacré est saturé d'être, donc de réalité, de pérennité et d'efficacité, et donne sa richesse existentielle à l'homme.¹⁵⁶ Les représentations visuelles égyptiennes sont selon ce principe investies d'être (par leur rôle magique) et sont à la fois des « objets » pratiques et sacrés. Selon Eliade :

« Si l'homme religieux sent le besoin de reproduire indéfiniment les mêmes gestes exemplaires, c'est qu'il aspire et s'efforce à vivre près de ses dieux... La fonction maîtresse du mythe est donc de fixer les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : alimentation, sexualité, travail éducation, etc. L'homme religieux n'est pas donné : il se fait lui-même, en s'approchant des modèles divins... conservés par les mythes... Dès le début, l'homme religieux situe son propre modèle à atteindre sur le plan trans-humain... on ne devient homme véritable qu'en se conformant à l'enseignement des mythes, en imitant les dieux. »¹⁵⁷

Tout comme la vie et la création du monde, la mort s'inscrit dans un contexte sacré puisque :

« Pour l'homme religieux... la vie vient de quelque part qui n'est pas ce monde-ci et, finalement se retire d'ici bas et s'en va mystérieusement dans un lieu inconnu, inaccessible à la plupart des vivants. La vie humaine n'est pas sentie comme une brève apparition dans le temps entre deux néants ; ... La mort ne met donc pas un terme définitif à la vie ; la mort n'est qu'une autre modalité de l'existence humaine... L'accès à la vie spirituelle comporte toujours la mort à la condition profane, suivi d'une nouvelle naissance... dans les rites de passage (naissance, mariage et mort), il s'agit toujours d'une initiation, car partout intervient un changement radical de régime ontologique et de statut social. »¹⁵⁸

Eliade aborde ensuite le concept des sanctuaires ou lieux sacrés (temples, tombes), et il avance que ces derniers, tout comme des seuils ou lieux de passage entre le monde profane et sacré, constituent une ouverture vers le haut, et assurent la communication avec le monde des dieux. L'homme en créant des espaces ou lieux sacrés reproduit la création divine originelle.¹⁵⁹ Les temples égyptiens (considérés comme les maisons des dieux, lieux de la naissance et de la création originelle) et les tombes (les nouvelles demeures sacrées des défunts où ils pourraient renaître à une autre vie) illustrent bien ce concept. Les rites religieux sont donc des symboles ou des représentations, dans le sens qu'ils représentent, qu'ils incarnent une action, un événement ou un état de choses originel. Tous les rituels mimétiques dans la magie ou la religion que les anthropologues et les historiens de la religion ont découverts, sont dans ce sens des symboles ou des représentations.¹⁶⁰

L'association des humains aux dieux, et donc au sacré, fait partie intégrante de la cosmogonie égyptienne. Dans la vie, soit on est un dieu si on est roi ; soit on sert les dieux, si on est prêtre ou bureaucrate, car servir le roi c'est aussi servir un dieu ; soit on participe à des rituels sacrés ou on s'adresse à eux dans les cultes religieux ; soit on tente de les imiter ; soit on tente d'agir selon leurs lois et leurs modèles (exprimé par la morale et l'idéologie égyptienne de *Maât*) ; ou encore, on tente de les rejoindre par le biais de la momification. Par la conservation du corps pour l'éternité et par la sacralisation de ce corps à travers les rituels de momification, on peut espérer vivre (si l'on a agi selon *Maât*) éternellement en la compagnie des dieux et celle du roi.¹⁶¹ Si la notion de sacré, liée au désir de ressembler, de se

rapprocher ou d'agir selon les lois des dieux est à ce point essentielle dans l'idéologie égyptienne, l'obtention du pouvoir et du prestige devait donc fort probablement se justifier par le biais de cette notion de sacré. C'est du moins ce que nous propose L. De Heusch. Celui-ci associe de façon explicite le sacré au pouvoir :

« Le sacré fait partie de la structure même du pouvoir ; de tout pouvoir.... Dès qu'il s'affirme l'État est volonté de permanence, recherche d'une transcendance. Quelle que soit sa forme juridique, quelle que soit la philosophie sociale qui prétend en fonder l'existence, l'État est, métaphysiquement un défi lancé à la mort, une négation de l'éphémère, un pont jeté entre le passé et l'avenir. L'État est une société idéale, imaginaire, réunissant dans un culte... toutes les générations. C'est aussi, en un sens, une forme complexe du culte des ancêtres, une recherche collective de la plénitude de l'être, la communion des morts, des vivants et des descendants inconnus. Comme toute transcendance, l'État est nécessairement pétri de sacralité. Il n'est guère étonnant que les hommes cherchent à exprimer cette sacralité à travers ceux qui détiennent le pouvoir, ceux qui symbolisent à la fois son existence et sa puissance... tout pouvoir, parce que pouvoir, est épiphanie. L'éternité supposée de l'État se reflète dans le pouvoir et confère à ses rouages essentiels, tantôt ingénument, tantôt sciemment, l'aura mystique des offices sacrés. La royauté religieuse facilite la communion ; c'est pourquoi elle est généralement l'expression d'une société « cohérente », hiérarchisée et centralisée, une société qui a réussi à fondre les antagonismes dans un ensemble fortement structuré. »¹⁶²

Dans son ouvrage, De Heusch discute surtout du pouvoir et du prestige royal par son aspect divin et le met en contexte dans la société égyptienne.¹⁶³ Le pouvoir et le prestige de l'élite n'étaient-ils pas également obtenus, ou du moins justifiés, par le biais du sacré comme c'était le cas pour la royauté ?

Après avoir discuté des fonctions de la représentation de façon globale, en l'intégrant au contexte de l'Égypte ancienne, nous nous attarderons par la suite à examiner les fonctions des représentations de danses, thème lié plus spécifiquement à notre problématique de base.

3.1.3. Les fonctions des représentations de danses

Dans son analyse des représentations de danses contemporaines, M. Snoeyenbos rend compte et prend position dans un débat lié à la signification de la représentation de danse. Selon elle, les danses peuvent n'avoir aucun référent social ou symbolique, en bref : une danse peut n'avoir aucun message conscient ou inconscient à véhiculer. Ce point de vue est contradictoire à celui de chercheurs comme N. Carroll ou N. Goodman. Carroll affirme que la danse se réfère à la tradition à laquelle elle appartient. Goodman, soutient également que la danse

implique une référence obligatoire à la société qui la produit. Selon lui, cette forme d'art comme toutes les autres, sont des systèmes symboliques qui exécutent une ou plusieurs fonctions référentielles, que ce soit la représentation, la description, l'expression ou l'exemplification. Peterson-Royce, Frake et Kealiinohomoku, des anthropologues de la danse, affirment également l'importance de l'étude de la danse en contexte, comme un tout symbolique et non comme une entité isolée de sa matrice¹⁶⁴. Les auteurs ne peuvent adhérer totalement au point de vue de Snoeyenbos, et nous sommes tentés de soutenir leur point de vue, qui suggère que les danses et leurs représentations sont toujours teintées du contenu symbolique (idéologique, mythique, religieux, magique, esthétique, etc.) des sociétés auxquelles elles appartiennent. En Égypte ancienne, où les représentations avaient rarement pour seule fonction l'aspect purement décoratif ou uniquement esthétique, la danse était représentée comme toute autre activité de la vie, de manière à signifier ou véhiculer un message quelconque et c'est ce message ou cette intention même qui se trouve à la base de notre problématique.

La nature et la fonction du concept de « représentation » qui ont été étudiées dans cette section, nous permettent de concevoir de façon relativement globale ce qu'est la « représentation » et son rôle au sein des sociétés humaines. Toutefois, une analyse du canon de représentation égyptien, qui est lui-même pétri de tout un symbolisme complexe, nous permet de saisir de façon encore plus concrète la forme que prennent le symbolisme et l'intention derrière la représentation. De plus, comprendre les règles qui gouvernent la représentation spécifique de l'Égypte de cette époque est un processus essentiel afin de pouvoir analyser par la suite avec le plus de lucidité possible notre corpus d'illustrations de danse.

4. Le canon de représentation égyptien et ses fonctions

4.1. Le canon de représentation

Ce qui étonne dans l'art égyptien c'est la ressemblance entre les différentes représentations.¹⁶⁵ La raison de cette quasi-invariabilité représentationnelle vient du fait que les artisans/artistes égyptiens suivaient un canon de représentation complexe qui fût établi à la fin de la période prédynastique, puisque ces règles sont déjà amplement appliquées dès la IV^e dynastie (ca. 2600 av. J.-C.). Davis décrit la représentation canonique comme la création d'images considérées comme bien formées selon certaines normes correctes résultant d'une décision sociale. Il considère le canon non pas simplement comme l'expression de la mentalité de l'Égypte ancienne mais comme une institution sociale qui permet de contrer l'individualité du style de chaque artiste et donc la variabilité stylistique dans la représentation artistique.¹⁶⁶

Ce code de représentation égyptien ne nous a pas été transmis textuellement, toutefois l'analyse poussée de l'art égyptien par de précédents chercheurs a permis d'identifier certaines règles bien établies dans la représentation, non pas régies par une académie, mais plus probablement par l'élite religieuse liée aux temples, auxquels étaient associés des lieux de transmission de la connaissance, appelés « maison de la vie ». ¹⁶⁷

4.2. Les artistes/artisans

Les artistes étaient intégrés dans la classe sociale des artisans et n'occupaient pas un statut particulier dans la société égyptienne. D'ailleurs, le langage égyptien ne fait pas de distinction entre l'artisan et l'artiste.¹⁶⁸ Dans le cas d'un talent exceptionnel, un artisan-artiste pouvait travailler sous le patronage de la royauté. Certains artisans-artistes produisaient, sous le patronage de la divinité Ptah de Memphis liée à la création, des objets rituels et de la décoration murale pour les temples. Une production artistique n'était jamais le résultat du travail d'un seul homme. Il s'agissait toujours de la réalisation d'un travail d'équipe et seuls quelques rares artisans-artistes nous sont connus de nom.¹⁶⁹ Le mot égyptien pour « sculpteur »

référait au culte des morts et se traduisait par « celui qui garde vivant ». Ceci nous démontre son rôle symbolique dans la fonction magique de la représentation iconographique égyptienne, comme nous le verrons plus loin.¹⁷⁰ L'artiste ne connaissait que le canon pour représenter le monde, et semble s'être plié aux exigences d'une institution sociale dominante qui utilisait le canon pour lui signifier comment il devait percevoir le monde afin de le représenter. Les dieux et les sages avaient déterminé comment le monde devait être vu et cette vision était maintenue par le pouvoir de l'élite (les prêtres, le roi et les scribes), surtout l'élite religieuse.¹⁷¹

4.3. Les fonctions de la représentation égyptienne

La fonction primordiale de l'art ou de la représentation en Égypte ancienne ne consiste pas à être regardé, apprécié uniquement pour sa valeur esthétique ou encore à raconter des événements spécifiques.¹⁷² L'art est là pour signifier l'existence d'une vie potentielle ou réelle. Il est là pour faire vivre ce qu'il représente de façon magique, que cela soit la vie d'un individu ou celle d'un concept comme l'équilibre cosmique. En étant représenté, on restait vivant, on était rendu effectif, actif afin de perdurer dans l'éternité. C'est un moyen de contrer le néant, le chaos, le danger et l'annihilation.¹⁷³

La représentation est la traduction d'une idée, d'une pensée, d'une intention et d'une idéologie. L'art est un outil et une fonction du système religieux qui permet de maintenir un ordre originel et parfait de l'univers. L'état primordial de création et de vie qui gagne sur le chaos et le néant doit être à jamais imité et préservé. Par la représentation, on recrée continuellement et magiquement le monde en images dans une autre sphère d'existence que celle qui est tangible et présente. Les gens, les objets ou les événements représentés, prennent place dans un mode idéalisé, indépendant du temps et de l'espace.¹⁷⁴ La représentation ne nous informe pas toujours si la scène représentée prend place dans la réalité des vivants ou dans le monde des morts.¹⁷⁵ On parle d'un lieu et d'un temps mythique, éternel. Ainsi donc, dans une telle optique, la valeur de l'innovation n'a pas sa place.¹⁷⁶ Innover, c'est modifier l'état originel et donc s'éloigner de la perfection. Afin de s'assurer que le changement, la transformation qui découle de l'expression des expériences, des valeurs et des

croyances des artistes ne vient pas détruire cette perfection originelle, on instaure un canon de représentation qui, comme un régulateur à la manière de *Maât* (principe d'ordre et de justice), assure une invariabilité dans la représentation.¹⁷⁷

Dans l'ensemble, la représentation possède un rôle magique qui lui octroie un pouvoir bénéfique, utile et même parfois dangereux (Bès), qui n'a pas besoin de l'accompagnement de textes ou d'incantations pour être opérante.¹⁷⁸ Même si les signes hiéroglyphiques possèdent, tout comme les images, un pouvoir magique sur l'existence des choses, dans le contexte égyptien, la représentation iconographique prime davantage sur le texte écrit.¹⁷⁹ En fait, l'image ici ne sert pas d'illustration aux textes religieux parfois hermétiques, mais se suffit à elle-même. Dans une société où l'accès à l'alphabétisation est réservé à une élite peu nombreuse, l'image parvient à transmettre un message clair à l'ensemble des membres de la société. Les légendes servent parfois à indiquer l'individualité des personnages dominants d'une représentation (le défunt propriétaire et sa famille), mais fonctionnent davantage comme des signes diacritiques.¹⁸⁰

4.3.1. Le contexte funéraire et la représentation

Les représentations bidimensionnelles essaient de remplacer la réalité (une représentation vivante du défunt), tandis que les représentations tridimensionnelles deviennent en fait le « représenté » ; elles ne font pas qu'imiter son apparence (statue funéraire d'un défunt qui le remplace). Cela ne veut pas dire qu'une statue aura une vie propre ou qu'elle occupera les fonctions du défunt, mais elle fonctionnera comme le substrat dans lequel s'incarnera l'âme ou le *ka* du défunt, et pourra ainsi se substituer à la momie en cas de destruction de cette dernière.¹⁸¹ À ces fins, l'élite tendait à se faire commander des statues de pierre, de métal ou de bois importé de qualité (cèdre et pin du Levant et ébène de la Nubie), alors que la population, moins nantie, commandait des statuettes ou figurines de terre cuite ou de bois autochtone de moins bonne qualité (acacia, palmier, sycomore) de plus petite taille.¹⁸²

Un aspect important à préciser concernant les tombes (et cela s'applique également aux représentations dans les temples), est que nul n'avait accès à la tombe du défunt, à part peut-être quelques membres de la famille du défunt, les officiants du

culte funéraires (prêtres) et les artistes. Il serait donc logique de se demander à quoi bon vouloir exprimer quelque chose qui ne sera vu par personne. C'est ici que l'on se rend compte à quel point la notion d'existence par la représentation prime sur le désir de communiquer un message à autrui. Ceci peut être également illustré par le fait que les personnages d'une scène dans une représentation égyptienne se font face entre eux. L'action est tournée vers l'intérieur et non vers l'extérieur. Le spectateur n'y est pas convié. Cela pourrait également expliquer le très petit nombre de représentations de personnage nous faisant face.¹⁸³

Tous les aspects de la vie quotidienne semblent avoir été représentés dans les tombes thébaines (les plus nombreuses et les plus complètes). Ceci consiste en une grande source d'informations pour les chercheurs. Toutefois, il faut se rappeler que ce qui nous est narré en image, par le biais du canon de représentation, n'est pas une succession chronologique d'événements. Il ne s'agit pas de la réalité d'une chose ou d'un événement, mais d'une description générique de celle-ci.¹⁸⁴ Par exemple, l'atelier de l'artisan sera représenté avec tous ces outils flottant dans l'espace aux côtés de l'artisan, permettant ainsi d'illustrer son rôle et son environnement quotidien, mais pas un moment particulier dans le temps et l'espace. Il ne s'agit pas d'une reproduction de la réalité, mais d'une image conçue de la réalité (voir figure 11).¹⁸⁵

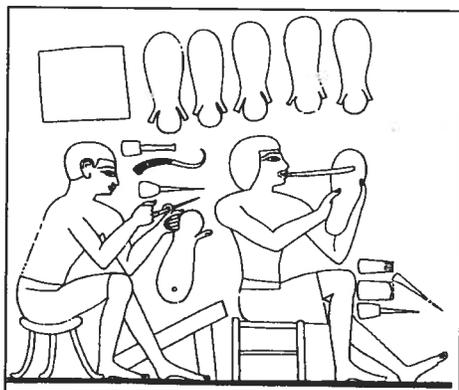


Figure 11 : Représentation générique d'un atelier d'artisan. Nouvel Empire (Schäfer, 1974, fig. 148)

Puisque la représentation a pour but d'éterniser le défunt, celui-ci est toujours représenté de façon idéale. Il sera illustré en santé, jeune et beau et correspondra à l'idéal social et non à un portrait fidèle de lui-même. D'ailleurs, la portraiture est très rare en Égypte ancienne.¹⁸⁶ Les difformités et l'âge avancé ne sont presque jamais

représentés, sauf pour les membres des classes inférieures comme les domestiques. Dans une scène de tombe, il est parfois impossible de distinguer la mère et la fille, à moins que les personnages soient identifiés par une légende écrite.¹⁸⁷

Un autre élément à retenir dans l'art égyptien est la taille des personnages. Dans l'art occidental, la taille d'une personne dans une scène illustre sa position relative par rapport au spectateur. Plus elle est petite, plus elle est loin du spectateur. Dans l'art égyptien, la taille d'une personne indique son statut social. Un membre de l'élite sera toujours représenté de grande taille et ses domestiques seront de petite stature.¹⁸⁸ Les représentations de femmes sont d'ailleurs souvent plus petites que celles des hommes, sauf pour les femmes appartenant à la royauté, indiquant ainsi leur statut au sein de la société.¹⁸⁹

Si on s'attarde à déterminer quelles pouvaient être les fonctions des représentations dans le contexte des tombes, plusieurs possibilités s'offrent à nous. Cela pourrait être : 1. L'espoir que les activités terrestres continueront après la mort ; 2. Les scènes de vie terrestre compensent pour l'état de mort du défunt ; 3. Cela permet d'offrir une biographie, une mémoire commémorative de la vie du défunt sur terre ; 4. Cela narre le compte-rendu des intérêts et activités du défunt dans sa vie passée.¹⁹⁰

Schafer, de son côté, avance que la fonction principale des images religieuses dans les tombes était de faire profiter le propriétaire des bénéfices des gens et des spectacles représentés. Les images de vie quotidienne, qui illustrent les activités sur le domaine du propriétaire, ainsi que d'autres aspects de son environnement, étaient le résultat d'efforts pieux pour garder ces gens et ces choses non seulement devant ses yeux, mais également à son service.¹⁹¹

4.3.2. Le contexte politique et la représentation

Si les représentations semblent avoir eu pour objectif, et cela de façon prédominante, d'exercer un pouvoir magique sur la réalité, il semble qu'elles avaient également d'autres fonctions. En effet, une représentation ne se bornait pas à la seule illustration de défunts de l'élite. On retrouve également de nombreuses scènes au contenu propagandiste. Les représentations de rois dominant leurs ennemis sont

innombrables, tout comme le récit de certains rites royaux de nature semi-mythique, semi-réaliste. Cependant, est-il possible d'établir ainsi une dichotomie entre la magie et la propagande ?¹⁹² La représentation d'un roi à la bataille, victorieux de ces ennemis soumis et nus, illustre à la fois un message propagandiste qui dénote le pouvoir et la force royale, mais également la représentation d'un pharaon générique dominant des ennemis génériques afin de continuer à protéger magiquement son peuple et l'équilibre de l'univers (voir figure 12).¹⁹³



Figure 12 : Palette du roi Narmer. Début de l'époque Pharaonique représentant un pharaon se tenant au dessus de son ennemi soumis (Schäfer, 1974, planche 8).

Si l'on compare l'art égyptien à l'art classique grec, qui pourrait davantage se rapprocher de notre conception contemporaine et occidentale de l'art, nous pouvons établir trois comparaisons : 1. Chez les Grecs la statue commémore un homme qui a vécu, en Égypte elle est un corps qui attend d'être rappelé à la vie ; 2. Pour les Grecs l'œuvre d'art existe dans un monde d'idéalité esthétique, en Égypte elle existe dans un monde de réalité magique ; 3. chez les Grecs le but du travail de l'artiste est l'imitation de la vie, en Égypte il s'agit de la reconstruction de la vie.¹⁹⁴

4.3.3. Le contexte de nudité, d'érotisme et de sexualité et la représentation

En ce qui a trait à la nudité, le spectateur contemporain peut s'étonner de retrouver très peu de pudeur à cette époque et de constater que la nudité n'était pas considérée comme honteuse en Égypte pharaonique. Les femmes portaient souvent des vêtements, soit très moulants, transparents, ou des robes se terminant sous la poitrine. La très grande majorité des enfants, filles et garçons, se promenaient

entièrement nus. Les danseuses et les musiciennes, représentées dans les banquets, portaient souvent très peu de vêtements, ou alors, étaient représentées nues, portant pour seuls atours quelques bijoux. Goelet suggère que la nudité des danseuses et des musiciennes qui se produisaient lors des banquets funéraires ainsi que la nudité des statuettes funéraires féminines permettait la stimulation sexuelle et la renaissance du défunt. La nudité féminine, dans sa nature la plus simple, servait également à satisfaire le désir esthétique et érotique des hommes. Dans de nombreuses représentations de tombes thébaines du Nouvel Empire, les danseuses sont représentées nues (ou quasi nues).¹⁹⁵

Les représentations érotiques ou sexuelles sont très rares dans les périodes anciennes (Ancien et Moyen Empire). Les textes de sagesse exhortent le contrôle sur soi, exprimant les mêmes valeurs que le canon artistique, où les figures sont rigides et illustrent ce contrôle. Toutefois, les représentations de type sexuel ou érotique se font un peu plus nombreuses dans les périodes tardives (Nouvel Empire). Ce changement, affirme Schäfer, est peut être lié à un facteur ethnique, puisque qu'à cette époque les mœurs et coutumes asiatiques s'intègrent davantage à la société égyptienne autochtone. De plus, ces représentations d'ordre sensuel ou sexuel, qui pourraient paraître de l'ordre du profane sont souvent de nature symbolique, et peuvent s'intégrer dans l'idéologie religieuse, rituelle et mythologique (fonction de stimulation pour la renaissance du défunt).¹⁹⁶

On retrouve dans la décoration ou les représentations égyptiennes de nombreux symboles qui font partie intégrante du code symbolique lié au canon de représentation. Par exemple, le lotus qui apparaît dans une grande quantité de scènes de tombes, et particulièrement dans les scènes de banquets, évoque la sensualité, la beauté de la vie, etc.¹⁹⁷

4.4. Les aspects plastiques du canon de représentation égyptien

La difficulté d'interprétation de l'art égyptien est liée au fait que ce dernier est de nature conceptuelle et non pas perceptuelle. Dans l'art dit perceptuel, on retrouve la convention d'un seul point de perspective et la création consciente de la troisième dimension par l'illusion et où le sujet est représenté du point de vue de l'artiste. La

vision conceptuelle, qui caractérise l'art égyptien, a pour particularité de représenter le sujet à partir de sa propre perspective plutôt qu'à partir de celle de l'artiste. L'objectif tient à communiquer l'information essentielle à propos de l'objet lui-même et non comment il apparaît au spectateur. Des compositions multiples reflètent des points de vue multiples. Chaque objet est représenté comme s'il était isolé des éléments qui l'entourent.¹⁹⁸ En effet, nous pouvons, en quelque sorte, comparer la représentation égyptienne à une forme de cubisme. Dans l'art cubiste, un personnage peut être représenté de profil avec deux yeux et deux pouces apparents, les pieds de face, etc. Ce type d'illustration n'est pas représentatif de la réalité objective comme nous l'entendons, mais permet d'illustrer l'essentiel d'un personnage sous différents points de vue. Toutefois, l'art égyptien tente de représenter le maximum d'information avec le minimum de distorsion de réalité visuelle, ce qui n'est pas le souci du cubiste (voir figure 13 A-B).¹⁹⁹

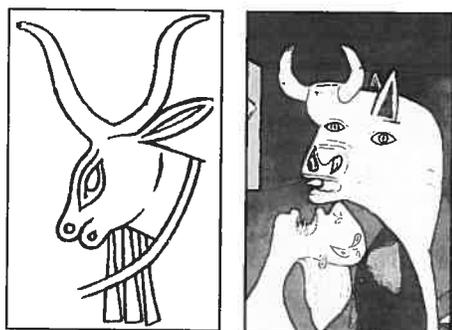


Figure 13 A-B: A) Gauche : Vache représentée de profil avec deux nasaux apparents. 1^{ère} Période Intermédiaire (Schäfer, 1974, fig. 83); B) Droite : Peinture du mouvement cubiste : Détail de « Guernica » par Pablo Picasso, El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espagne, 1937.

Panofsky définit la théorie de la proportion comme : « *Un système établissant des relations mathématiques entre les divers membres d'un être vivant, en particulier de l'homme, dans la mesure où les êtres sont envisagés comme objets d'une représentation artistique* ». La proportion est composée d'un côté des proportions objectives : c'est-à-dire la relation entre les proportions d'un corps devant soi, en vrai, et d'un autre côté, des proportions techniques, c'est-à-dire la relation entre les proportions d'un corps devant soi, en vrai, mais transposé sur un support²⁰⁰.

Lorsqu'on prend en considération cette correspondance dans la représentation, entre proportions objectives et techniques on peut noter que : 1. Dans un corps vivant, chaque mouvement modifie les dimensions du membre qui se meut, aussi bien que

les autres parties ; 2. L'artiste perçoit l'objet avec un certain raccourci ; 3. Le spectateur virtuel perçoit de même l'ouvrage achevé avec un raccourci qui, s'il est très accusé doit être compensé par une altération délibérée des proportions objectivement correctes.²⁰¹

Les Égyptiens ne se souciaient pas de faire correspondre, dans leurs représentations, les proportions objectives avec les proportions techniques. L'art égyptien qui décida d'ignorer les trois éléments mentionnés ci-haut représentait des mouvements purement locaux qui n'affectaient en rien le reste du corps et ne représentait pas les raccourcis et le modelé. Ceci est toutefois le résultat d'un choix, d'une décision consciente (les codes du canon) motivée par des raisons idéologiques et non par un manque de connaissances techniques ou d'inhabilité.²⁰²

Dans l'art Égyptien, la forme humaine, dans sa représentation, est très uniforme en raison de l'utilisation d'un système de quadrillage qui apparaît à la Ve dynastie et donne des proportions standard à des points fixes du corps (voir figure 14 A - B). La largeur des enjambées sur le quadrillage indiquait une marche, une course ou l'immobilité.²⁰³ On a retrouvé des représentations inachevées sur lesquelles apparaît encore le quadrillage préparatoire (voir figure 15).²⁰⁴ De même, furent retrouvés à Amarna, sur certaines représentations, des restes de quadrillages permettant de garder les proportions qui étaient, à cette période, basées sur vingt carrés plutôt que sur les dix-huit conventionnels.²⁰⁵

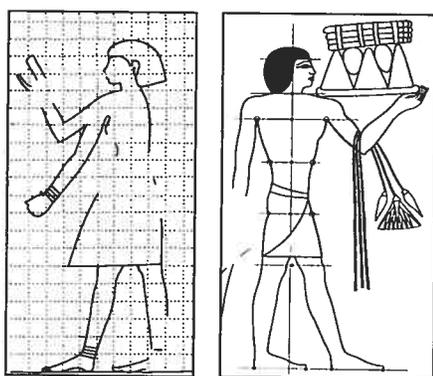


Figure 14 A-B : A) Gauche : Quadrillage pour une future représentation. Moyen Empire (Schäfer, 1974, fig. 324) ; B) Droite : Points démontrant les proportions du corps. Ancien Empire (*Ibid.*, fig. 323).

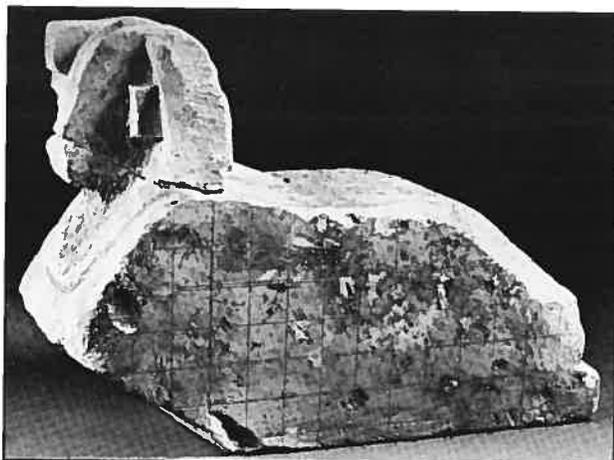


Figure 15 : Représentation de sphinx en phase préparatoire avec quadrillage apparent et aspect quadrilatéral (Schäfer, 1974, planche 91).

Les objets sont le plus souvent représentés selon leur forme la plus caractéristique afin qu'ils soient rapidement identifiés.²⁰⁶ Ainsi, le contour le plus substantiel est toujours représenté afin que sa nature soit existante (pour les raisons symboliques expliquées plus haut).

Le visage, à quelques exceptions près, est toujours représenté de profil. La bouche et le nez le sont également. Seuls les yeux et les sourcils sont illustrés de face. La gravure d'un œil de profil, en dehors de la difficulté technique de le rendre ainsi, ne permettait pas d'en révéler aisément la nature (voir figure 16).²⁰⁷

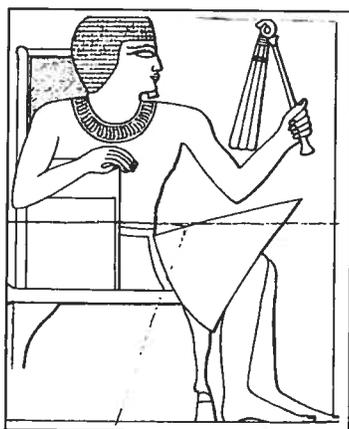


Figure 16 : Homme assis avec le corps en profil et l'œil de face. Ancien Empire (Schäfer, 1974, fig. 124) ;

La représentation des visages de face existe depuis le début de l'époque pharaonique, mais peut être considérée comme une exception à la règle.²⁰⁸ Les représentations de face sont souvent liées à l'aspect bovin (divinités Bat et Hathor) qui entretient un lien avec la puissance divine créatrice (voir figure 17).²⁰⁹



Figure 17 : Représentation semi-anthropomorphe et semi-zoomorphe (bovine) d'Hathor, provenant d'une colonne du Moyen Empire (Schäfer, 1974, planche 80).

Tout ce qui veille et monte la garde récupère le mode de représentation frontal, comme les portiers de temples, la divinité Bès, etc. Cette dernière est liée aux croyances magiques populaires. Avec son faciès grimaçant tourné vers le spectateur, elle est essentiellement bénéfique, et joue un rôle important dans le quotidien des Égyptiens. Elle protège des mauvais génies, et des morsures de scorpion et de serpents. Bès figure de face sur de petites stèles où sont inscrits des textes de conjuration.²¹⁰

Le cou fait transition avec les épaules et le buste de face, afin d'en exprimer la largeur, tandis que les hanches annoncent le passage aux jambes.²¹¹ La femme est illustrée avec un sein unique représenté de profil et rond. Il semble souvent exposé, même s'il est en fait couvert par la bretelle. En effet, sur les statues tridimensionnelles, les seins sont presque toujours représentés sous les bretelles (voir figures 7, 18 et 21).²¹² Les fesses, les mollets, et l'arche du pied sont représentés de profil.²¹³ La jambe au second plan est toujours avancée à quelques exceptions près, créant l'équilibre avec le bras et la main au second plan, également projetée en avant. Les mains sont représentées avec dix doigts afin qu'aucun ne manque. La main près du spectateur est illustrée de la même manière que la main plus éloignée (donc à l'envers), sinon la partie distinctive de la main, le pouce, serait absente. Il en est de même pour les pieds. Les deux arches et les deux gros orteils d'un personnage représenté seront visibles au spectateur, ce qui est en fait impossible dans la réalité objective (voir figures 16 et 19).²¹⁴

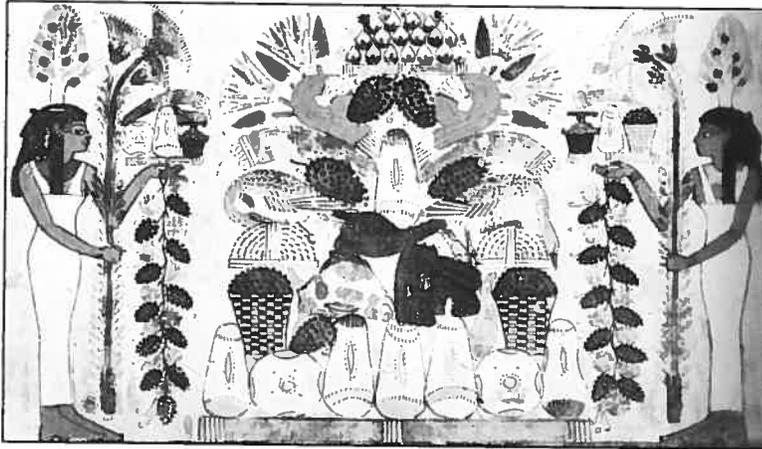


Figure 18 :
Représentation
symétrique de déesses
offrant de la nourriture à
un défunt. Sein apparent
de profil. Nouvel Empire
(Schäfer, 1974, planche
43)

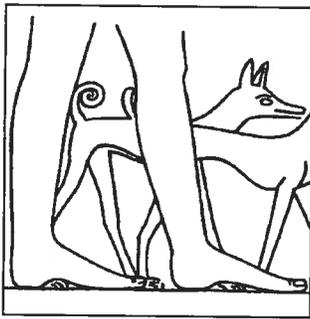


Figure 19 : Représentation d'un maître accompagné de ses chiens. Les deux arches des pieds sont apparentes. Moyen Empire (Schäfer, 1974, fig.15).

Le fait que les dos soient représentés droits et raides, et la tête haut placée sur un corps carré, donne à l'ensemble de la représentation humaine un aspect guindé qui n'est pas le fruit de l'incompétence technique des artistes, mais plutôt d'un désir de leur part d'exprimer, selon le canon toujours, la vitalité et la confiance du personnage représenté dans la vraie vie.²¹⁵

Lorsque les Égyptiens illustrent, ou tentent de représenter une composition iconographique complexe, les éléments sont combinés de façon indépendante, chacun avec son canon de proportions, comme des morceaux hétéroclites assemblés en un genre de tout hétérogène. Sauf certaines exceptions dans l'art amarnien, en principe, la composition égyptienne est ouverte et indéfiniment additive.²¹⁶ Cela n'empêchait pas les artistes d'utiliser des méthodes de régularisation afin de créer une plus grande harmonie entre ces éléments disparates (par exemple, la distance uniforme entre les objets, la symétrisation dans la disposition des objets, la répétition des formes pour une continuité rythmique, etc.) (voir figures 18, 20 et 21).²¹⁷



Figure 20 : Représentation d'une troupe en marche. Les personnages sont juxtaposés afin de créer de la profondeur. Nouvel Empire (Schäfer, 1974, fig. 185).

Afin de maintenir la séparation des éléments, les artistes utilisaient plusieurs techniques, dont la ligne de registre, qui divisait le dessin bidimensionnel en bandes horizontales de tailles égales, avec au bas, une barre de registre (généralement non décorée). Les registres ne sont pas toujours en lien avec la scène générale, mais peuvent être associés à un autre registre placé plus haut ou plus bas.²¹⁸ En principe, une figure ou un registre placé plus haut, doit être compris comme placé plus loin que celui qu'il surmonte. Différents registres peuvent illustrer une suite d'événements, comme une procession, si on suit les lignes de registres et la position et la taille des personnages.²¹⁹

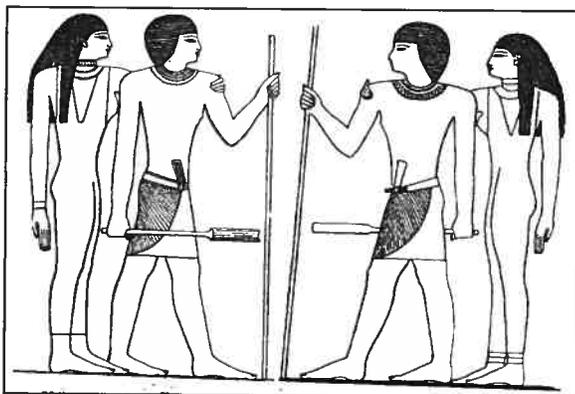


Figure 21 : Deux couples mariés placés de façon symétrique. Les femmes tiennent les épaules de leurs époux comme c'est la coutume, et leur sein est apparent. Ancien Empire (Schäfer, 1974, fig. 167)

En Égypte, les couleurs ne sont jamais modulées ou appliquées en dégradé afin de créer l'effet de la lumière ou de la profondeur ; mais sont appliquées de façon opaque et pleine.²²⁰ Parfois, dans le cas de chevauchement de plusieurs figures de la même couleur, on utilisait une couleur différente en alternance afin de différencier les formes.²²¹ La ligne de contour était ce qu'il y avait de plus important dans les représentations bidimensionnelles. On soulignait ainsi de rouge, de noir ou de blanc (pour distinguer les formes de mêmes couleurs) toutes les formes représentées (voir fiches 50 et 51).²²² En ce qui a trait à la couleur des personnages, la convention

exigeait que les hommes soient peints de couleur rougeâtre et les femmes de couleur jaunâtre (voir fiche 57).²²³

Les ostraca servaient souvent de brouillons pour les phases préparatoires à la représentation finale. Toutefois, ils servaient également comme copie ou dessin d'étudiants, et on remarque que les proportions canoniques sont loin d'y être toujours présentes.²²⁴

Dans l'art égyptien, il n'y a pas de désir d'illustrer la profondeur ou le modelage des surfaces qui restent souvent plates, à part quelques exceptions dans certains reliefs, où l'on retrouve tout de même peu de concavité ou de convexité.²²⁵ L'absence de raccourci et de modelé s'applique tout particulièrement à la peinture et aux reliefs (que l'on considère comme bidimensionnels).²²⁶ Dans les représentations tridimensionnelles, le modelé est plus réaliste toutefois, mais la réalité reste quadrilatérale comme un bloc dessiné et sculpté sur quatre faces (voir figure 15).²²⁷

Cependant, si les Égyptiens ne tentent pas nécessairement de créer des effets tridimensionnels, comme dans l'art occidental, ils essaient tout de même, à leur façon, d'exprimer la profondeur dans une scène. Celle-ci n'est pas représentée par la diminution de la taille de l'objet vers le fond, mais par le chevauchement (voir figure 20) ou en plaçant un objet plus distant au-dessus de l'objet plus proche du spectateur.²²⁸

Si les représentations humaines de l'élite sont raides et guindées, celles des membres inférieurs de la société, comme les domestiques, sont beaucoup plus réalistes et vivantes. Cette exception s'applique également pour les représentations d'animaux, qui sont souvent illustrés avec plus de mouvement, de vie et avec un grand nombre de détails réalistes. Ceci démontre encore une fois que les artistes égyptiens étaient capables de prouesses techniques remarquables, mais semblent avoir été fortement encouragés à suivre le canon imposé (voir figures 22 A-B)²²⁹.



Figure 22 A-B A) Gauche : Représentation réaliste d'animaux sauvages. Nouvel Empire (Schäfer, 1974, Fig. 193); B) Droite : Représentation réaliste d'un paysan poilu. Nouvel Empire (Schäfer, 1974, fig. 29)



4.5. Synthèse du cadre conceptuel global et du canon de représentation égyptien

Afin de bien saisir l'ensemble des informations qui composent la section du cadre conceptuel et de la présente section du canon de représentation égyptien, nous souhaiterions maintenant synthétiser l'ensemble de ces discussions afin de pouvoir souligner les éléments essentiels à l'analyse du corpus de représentations qui suivra dans la section suivante.

Nous avons vu que la représentation est en quelque sorte une manifestation de la psyché, qui à la manière d'un langage, exprime les symboles, les signes, les valeurs individuelles ou collectives d'une société. En Égypte, l'art qui émerge via le canon de représentation codé exprime les valeurs morales, idéologiques et symboliques de la société comme le fait le langage. Ce code de représentation aurait été transmis par les dieux et maintenu, depuis, par les sages et les prêtres de l'élite religieuse et se devait d'être conservé et appliqué afin de toujours agir selon le modèle originel. Celui-ci est constamment à réactualiser dans sa forme originelle et ne doit pas être modifié par l'innovation ou par l'individualité stylistique de l'artisan-artiste. En effet, celui-ci est, avant tout, un producteur presque anonyme de représentations au service de l'élite et

de la royauté qui pouvaient se permettre de s'offrir ces services et les matériaux nécessaires pour la représentation.

Un autre élément essentiel à la compréhension des fonctions de la représentation iconographique égyptienne est que celle-ci permet non seulement d'imiter, mais également de se substituer à la réalité. En effet, en Égypte la réalité n'est pas nécessairement imitée de façon objective puisque les éléments représentés (comme les deux pouces, les deux gros orteils apparents ou l'œil représenté de face sur un visage de profil) se doivent d'être illustrés de la manière la plus complète possible afin que l'être représenté soit entier dans son existence ou réactualisation. Cette notion d'existence du référent via sa représentation est le fruit de la fonction de substitution magique de la réalité que possède la représentation égyptienne.

En effet, si la représentation permet de rendre effectif et magiquement réel le référent illustré, tout objet ou personne représenté devient alors réel et peut alors exister afin d'occuper des fonctions variées. Par exemple, comme le propose Shafer, les gens représentés deviennent alors en quelque sorte vivants pour le propriétaire de la représentation et peuvent ainsi agir pour lui et continuer à le servir, le divertir, etc. C'est en tout cas, selon cet auteur une fonction importante des représentations dans les tombes de l'élite. Dans le contexte qui nous intéresse, celui de la danse, la représentation de danseuses ou musiciennes nues et sensuelles accompagnées de symboles précis (liés à la sensualité ou à la renaissance comme l'est le lotus) permet non seulement de divertir le propriétaire de la tombe, mais également de stimuler son énergie sexuelle et vitale qui l'aide vers une renaissance *post mortem*.

Si la représentation permet de rendre réel et effectif le référent, ce n'est pas uniquement dans le contexte funéraire que cette magie de l'image prend place. Si toute chose représentée devient réelle et effective, une représentation de figure protectrice, comme celle de Bès, permettra de rendre réellement effectif, par la représentation, le pouvoir prophylactique et apotropaïque de cette divinité protectrice. La représenter sur un objet du quotidien, sur une amulette ou sur tout autre support permet de s'assurer sa réalité et donc son action protectrice.

Finalement, si la représentation permet de rendre vivante la chose représentée, toute illustration de scène mythologique ou cosmogonique rendra également effective

la réactualisation sacrée de ce mythe originel. Si comme le souligne Eliade, *l'homo religiosus* tente continuellement de réactualiser le mythe originel afin de s'imprégner de sa sacralité, la représentation de mythes majeurs en Égypte (par exemple la création du monde par Atoum ou le drame osirien) permet de saturer d'« être » et de sacralité les mythes en question à l'intérieur même de la réalité présente. Un temple qui illustre des rituels dansés lors de cérémonies sacrées permet à ce sacré d'exister et de prendre place dans la réalité. Si en Égypte la représentation peut réactualiser le sacré et que le sacré peut devenir dans une telle société (*d'homo religiosus*) une monnaie de pouvoir, ainsi donc, toute personne en mesure de faire illustrer une représentation peut s'offrir, via la sacralité présente dans l'acte de représenter, un certain pouvoir magique, social, idéologique et même politique.

Si l'ensemble des fonctions magiques et idéologiques dont nous venons de discuter s'applique pour la représentation générale en Égypte pharaonique, peut-on concevoir que les représentations de danse obéissent aux mêmes règles symboliques et aux mêmes fonctions ? C'est à travers l'étude de notre corpus de représentations de danse supplémentée par les études complémentaires d'autres chercheurs sur le sujet (le Projet Mastaba et analyse des danses de temple par Cummings) que nous pourrions plus spécifiquement identifier les fonctions principales de la danse en Égypte pharaonique.

5. La présentation, l'analyse et l'interprétation des résultats du corpus

Si les sections précédentes nous ont permis de contextualiser notre sujet d'étude et de saisir la nature et les fonctions de la représentation en général et de la représentation égyptienne en particulier, la présente section permettra de confronter des données à ces éléments contextuels et théoriques afin de pouvoir répondre à la problématique de base qui tente d'identifier plus particulièrement la fonction des représentations de danse en Égypte pharaonique.

5.1 La collecte des données et construction du corpus

Pour les besoins de notre analyse, nous avons produit un corpus composé d'un ensemble de cent fiches descriptives accompagnant une représentation iconographique de danse de l'époque pharaonique. Il est difficile d'évaluer le nombre total de représentations iconographiques produites durant cette époque, mais nous évaluons qu'il s'élève à quelques centaines de représentations (incluant les musiciens(ennes), les pleureuses et les danseurs(euses)), sans compter celles qui n'ont pas encore été découvertes. Notre corpus d'analyse offre donc un échantillon intéressant de représentations et nous permet ainsi d'étudier plusieurs contextes de danses pour différentes périodes de l'époque pharaonique.

Le choix des représentations iconographiques formant ce corpus a été effectué selon la disponibilité de la documentation, tout en tentant d'offrir un échantillon varié incluant différents contextes, périodes, types de supports et représentations de danses. En effet, le choix de l'auteure s'est arrêté avant tout sur des illustrations possédant un maximum d'information disponible quant à leur contexte spatio-temporel, évitant ainsi, dans la mesure du possible, l'analyse de matériel pour lequel nous aurions eu trop peu d'information disponible. L'ensemble des représentations du corpus et l'information obtenue pour la construction des fiches descriptives qui les accompagnent, ont été minutieusement obtenus via la littérature contemporaine (traités sur la danse égyptienne, rapports de fouilles, articles de fond, etc.) dont les références sont citées en tête de chaque fiche descriptive. De plus, des sites spécialisés sur la toile (Web) ont pu nous fournir un nombre important de détails

complémentaires quant au contexte des représentations, mais surtout les représentations iconographiques elles-mêmes.

L'auteure aurait souhaité pouvoir offrir des illustrations originales et de surcroît en couleur, malheureusement cela ne fut pas toujours possible en raison du manque de disponibilité de celles-ci. Certaines représentations sont le résultat de copies effectuées par des chercheurs contemporains, dont les originaux ont été détruits pour des raisons variées (surtout des problèmes de conservation). L'auteure, qui n'a pu se déplacer personnellement afin d'obtenir des clichés originaux, fait donc appel à l'indulgence du lecteur quant à la qualité des représentations iconographiques du corpus.

Les cent fiches descriptives qui accompagnent chacune une représentation de danse incluent des informations sur : 1. Le support de la représentation (type d'objet et matériaux) ; 2. Le contexte social et chronologique qui inclut : A) Le contexte dans lequel a été retrouvé la représentation (tombe, temple, village, etc.) ; B) L'identité du « propriétaire » de la représentation (son genre, son nom, son métier ou son statut social) ; C) La période, la date et/ou le règne sous lequel a vécu le « propriétaire » de la représentation ; 3. L'information liée à la représentation de danse ; A) Le nombre et le genre des danseurs ; B) Le contexte de danse (cérémonie religieuse, funéraire, divertissement, etc.) ; C) Le type de danse ou plus spécifiquement les mouvements illustrés ; D) Les objets liés aux danseurs (vêtements, bijoux, coiffures, objets variés) ; E) Les objets liés à la scène (personnages ou objets qui apparaissent sur la représentation, mais qui ne sont pas nécessairement liés aux danseurs) ; 4. Certaines fiches possèdent un commentaire emprunté à Henri Wild, grand spécialiste de la danse et de la musique de l'Égypte ancienne, qui vient compléter le contexte de la représentation.

Après avoir discuté de la forme que prend notre corpus de représentations, nous examinerons plus en détail son contenu afin d'extraire le maximum d'informations permettant de répondre aux questions qui sont à la base de notre problématique.

5.2. L'analyse interne et contextuelle des données du corpus

5.2.1. Les paramètres d'analyse

Notre analyse des informations obtenues dans notre corpus s'est basée sur l'étude et la compilation systématique de données appartenant à six paramètres principaux. En effet, afin de pouvoir identifier les fonctions des représentations de danse ainsi que les motivations des gens qui souhaitaient la représenter, il était important de couvrir le maximum de paramètres possible.

En premier lieu, identifier le support des représentations, permet de pouvoir déterminer la durabilité et le prix du matériau et de la main d'œuvre pour les illustrer, car ceci nous donne des indices sur l'importance symbolique et physique qu'occupaient ces représentations.

Deuxièmement, le contexte physique dans lequel ont été retrouvées les représentations, permet de les placer, non seulement dans leur contexte géographique général (à savoir s'il s'agit d'une tombe, d'un temple, d'une résidence, et cela, dans quelle ville ou quelle région d'Égypte), mais également dans leur contexte spatial précis (position relative de la représentation par rapport à l'ensemble symbolique et physique du bâtiment ou du milieu dans lequel elle s'intègre). Cet indice nous renseigne sur le contexte symbolique dans lequel s'inscrivent les représentations (contexte funéraire, religieux, politique, etc.) et donc également sur leur rôle ou leurs fonctions.

Troisièmement, le cadre chronologique dans lequel elles s'inscrivent est évidemment d'une grande importance car cela permet d'une part de les comparer à d'autres représentations de la même période et d'autre part de saisir le rôle symbolique et pratique qui leur est attribué selon chaque période (qui peut comporter ses particularités symboliques et idéologiques).

Quatrièmement, lorsque cela est possible, le contexte dans lequel s'inscrit la danse représentée (c'est à dire l'occasion profane ou sacrée : fête, enterrement, couronnement, procession, etc.) nous aide à mieux saisir le contenu symbolique qui l'entoure ainsi qu'à mieux comprendre son rôle symbolique en tant que représentation, et ce qu'elle peut offrir à celui ou celle qui la fait représenter.

Cinquièmement, le genre et le type de danseurs(euses) représentés nous offre des indices importants quant à leur rôle social, symbolique et idéologique dans l'illustration même de la danse. Cela nous informe des goûts, des choix, des mœurs et des motivations de ceux qui la commandent.

Finalement, le dernier paramètre, mais non le moindre, nous informe du genre et du statut social du « propriétaire » de la représentation de danse (celui ou celle qui fait représenter). Cet aspect primordial nous permet de mieux placer en contexte social et idéologique l'acteur qui est à la base de notre problématique, puisque les motivations de celui qui fait représenter de la danse nous permettent d'identifier les fonctions de celles-ci.

L'auteure n'a pas jugé nécessaire de compiler les données liées aux types de mouvements, aux objets liés aux danseurs et aux objets variés liés à la scène générale. Ces éléments aussi intéressants soient-ils, sont difficilement quantifiables, mais pourraient toutefois faire l'objet d'une analyse future et complémentaire afin de déterminer s'ils peuvent nous apporter des indices supplémentaires quant aux contextes des représentations de danses et à leurs fonctions.

5.2.2. Les écueils d'interprétation

Comme nous l'avons déjà souligné dans l'introduction, l'analyse d'un corpus de représentation de danse en Égypte pharaonique peut rencontrer certains écueils d'interprétation. Par exemple, il est important de souligner que les représentations de danse à la période du Nouvel Empire, et surtout celles retrouvées dans de nombreuses tombes thébaines de l'élite qui sont très bien conservées, peuvent nous donner l'impression que la danse était plus souvent représentée dans les tombes qu'ailleurs et dans cette période plus que dans les autres. Si cette affirmation n'est pas totalement erronée, il est toutefois important de signaler que les représentations de danse dans les temples sont également d'une grande importance même si notre corpus ne reflète pas nécessairement cette réalité. De plus, l'échantillon disponible pour la période du Nouvel Empire est simplement plus important, grâce à sa grande qualité de conservation. Notre corpus n'a pas été monté avec pour objectif d'illustrer une représentativité réelle, mais suivant certaines contraintes de disponibilité. De là,

l'importance d'analyser et de discuter de l'information obtenue par le biais d'une analyse à la fois quantitative et qualitative, qui considère toujours les données complémentaires offertes par d'autres études afin de respecter le critère de représentativité des données.

Un autre détail important à souligner est la présence de la catégorie « inconnu » dans laquelle se classent parfois les représentations de notre corpus. La provenance, le contexte de représentation ou la période historique à laquelle elle appartient ne nous est parfois pas donné. Des approximations stylistiques pourraient nous permettre de préciser la provenance ou la datation de ces représentations. Cependant, l'auteur ne souhaite pas ici inférer de façon imprudente sur les contextes et datations afin de ne pas biaiser l'interprétation des données. Ainsi donc, il est important de préciser que dans un tel cas, certaines représentations ne pourront être prises en considération dans l'analyse de certains tableaux liés à l'étude de certains paramètres manquants.

5.2.3. Les tableaux- synthèse

L'information fournie par nos fiches descriptives, accompagnant chaque représentation, est donc regroupée sous la forme de tableaux synthétiques qui font état des résultats pour les six paramètres d'analyse établis et décrits plus haut sous la forme des tableaux IV à IX. En second lieu, afin de corroborer et faire émerger certains aspects du corpus, nous avons combiné certains paramètres entre eux, comme le démontre les résultats des tableaux X à XV. Dans l'analyse subséquente des données, nous ferons ressortir les éléments principaux ressortant de ces tableaux ainsi que les résultats obtenus par le Projet Mastaba qui viendront compléter et corroborer nos données, du moins de la période de l'Ancien Empire. L'extraction de l'essentiel des informations obtenues nous permettra par la suite de répondre aux questions formant la base de notre problématique dans la section *Synthèse des données et intégration des résultats*.

Afin de ne pas alourdir la présente section par une énumération complète de toutes les données des tableaux synthèse, l'auteur en fera ressortir les points saillants,

et le lecteur sera ainsi libre de prendre note de façon plus précise des données spécifiques disponibles dans ces tableaux situés dans les annexes.

5.2.4. L'analyse des données du corpus

5.2.4.1. L'analyse des données provenant des paramètres simples

5.2.4.1.1. Les supports de représentation

Lorsque nous examinons le type de supports utilisés pour les représentations de danse, quatre matériaux semblent dominer - même si vingt-trois supports variés forment le reste de notre échantillon avec généralement une ou deux représentations (voir tableau IV). En effet, trente et une représentations dans notre corpus sont illustrées sous la forme de parois peintes. Un autre des quatre supports dominants semble avoir été le relief sur pierre, représenté par vingt et une fiches de notre corpus. Parmi nos cent représentations, treize d'entre elles sont retrouvées soit sur des parois peintes ou des reliefs peints et même si nous ne pouvons clairement identifier, avec les informations que nous avons, lequel des deux médias est précisément utilisé pour chacune des treize, il est clair, cependant, qu'elles s'intègrent dans l'un ou l'autre des supports dominants, ce qui corrobore la primauté de ces supports. Finalement, le support du relief peint semble avoir également été utilisé de façon importante avec douze illustrations dans notre corpus.

Ce qui est intéressant à noter dans l'analyse de ces données est que dans l'ensemble, du moins pour notre corpus, les parois peintes et les reliefs (peints ou non) qui semblent dominer, se retrouvaient presque toujours soit sous la forme de décorations de parois lithiques de tombes, de temples ou de stèles. La pierre gravée ou peinte, un matériau durable et coûteux (due à la main d'œuvre nécessaire pour la travailler) présente dans les tombes et les temples, était utilisée soit par l'élite religieuse ou politique qui en avait les moyens, soit par des particuliers ou par des institutions, ayant les moyens de commander des illustrations sur de tels matériaux.

Toutefois, il est important de prendre en considération certains aspects de la réalité qui ne sont pas nécessairement visibles de par la nature même de notre corpus.

Ces aspects sont intimement liés à la représentativité de certains types de représentations de danse. En effet, on retrouve surtout dans les périodes tardives, une quantité impressionnante d'amulettes diverses à l'effigie de la divinité dansante Bès. Celles-ci étaient constituées de matériaux plus modestes qui permettaient à un grand bassin de la population égyptienne d'en posséder. Ces amulettes retrouvées par milliers pouvaient être constituées de stéatite, de terre cuite, d'or, de pierre gravée, etc. Ces représentations de la divinité Bès dansante se retrouvent souvent une forme et une facture presque identique. Pour des raisons de représentativité, nous aurions pu en inclure davantage dans notre corpus, toutefois, nous souhaitons que notre échantillon couvre le plus de styles de représentations de danse possible. Nous jugeons important, cependant, de signaler au lecteur l'importance symbolique et numérique de ses amulettes protectrices de la divinité Bès dansante qui formait avec les parois peintes et les reliefs la majorité des supports illustrant de la danse aux périodes plus tardives (du Nouvel Empire à la Basse Époque).

5.2.4.1.2. Le contexte physique de la représentation

Ce paramètre d'analyse nous permet d'analyser dans quel type d'environnement furent retrouvées les représentations de danse. Selon les données de notre corpus (voir le tableau V), c'est le contexte physique des tombes qui semble avoir dominé. Comme nous l'avons déjà signalé auparavant les représentations dans les tombes du Nouvel Empire dominant numériquement dans notre échantillon pour des raisons de conservation et c'est donc presque la moitié (quarante-cinq fiches sur cent) qui proviennent des tombes thébaines (et de sa région), lieux d'inhumation par excellence de l'élite du Nouvel Empire puisque Thèbes constitue la capitale politique, économique religieuse et sociale de cette période. En moins grand nombre (encore pour des raisons liées à notre corpus), on retrouve treize représentations de danse dans les mastabas (tombes) de Saqqara généralement liées à l'Ancien Empire. On sait, grâce à l'analyse effectuée par le Projet Mastaba, que de nombreuses représentations de danse et de musique illustraient les tombes ou mastabas de l'Ancien Empire (cinquante-deux scènes pour Saqqara et Gizeh). De retour à notre corpus, les autres contextes où apparaissent seulement cinq représentations chacune

sont les tombes (et non les mastabas) de Saqqara, les tombes de Beni Hasan (lieux d'inhumation des nomarques du Moyen Empire), le village des artisans des tombes royales de Deir El-Medineh (dans la région thébaine) au cours du Nouvel Empire. Les autres représentations qui se trouvent en moins grand nombre dans notre corpus (une à deux fiches) sont les représentations dans les contextes de temples.

Ce qui ressort de cette analyse est avant tout que la représentation de danse semble avoir été illustrée de façon prépondérante dans les contextes funéraires. Les données du Projet Mastaba viennent corréliser cette importance de la représentation de danse dans les tombes ou mastaba dès l'Ancien Empire. Les nombreuses représentations de Bès dansant se retrouvant sur des figurines, dont nous avons discuté dans la section précédente, semblent avoir été souvent retrouvées également dans des contextes funéraires, soit des tombes de l'élite ou dans les cimetières ou regroupant des gens moins nantis. Ces biens appartenant au défunt de son vivant l'accompagnaient généralement dans son inhumation lors de son décès (comme tous ses autres biens) et très probablement pour des raisons de protection *post mortem* liées au pouvoir symbolique du Bès dansant.

Un autre élément de la réalité qui n'est pas nécessairement visible dans la représentativité de notre corpus est l'importance du nombre de représentations de danse dans les temples. Comme les représentations de danse retrouvées dans les tombes ont été plus souvent analysées par les chercheurs, notre corpus inclut moins d'illustrations provenant des temples. Comme le souligne l'étude doctorale sur les danses des temples de J. M. Cummings, les danses apparaissant dans ces contextes sont généralement liés soit aux divertissements quotidiens offerts par les danseuses et musiciennes aux divinités des lieux ou alors prenaient la forme d'offrandes dansées. Sinon, elles pouvaient s'inscrire dans des cultes dont les étapes et la signification symbolique ne nous sont pas toujours clairement connues. Même si nous devons prendre en ligne de compte la représentativité de ses nombreuses représentations de danse dans les temples (peu présentes dans notre corpus), il est difficile d'inférer sans trop de témérité la signification de ses danses sans que des recherches additionnelles ne soient effectuées sur ce sujet précis. Nous pouvons tout de même conclure que l'ensemble des données liées à notre corpus et à des études connexes tendent à

démontrer une prédominance de représentations de danses dans le contexte funéraire et celui des temples.

5.2.4.1.3. Le genre et statut social des « propriétaires » de représentations de danse

Ce paramètre d'analyse est d'une importance capitale dans notre étude, car il nous permet d'obtenir certains indices quant aux motivations qui poussaient certaines personnes à faire représenter de la danse. À travers leur genre et leur statut social nous pouvons, selon nos connaissances de base de la structure économique, sociale et politique de la société pharaonique, comprendre, du moins partiellement, ces motivations et donc également la nature des fonctions de la représentation de danse.

Afin d'être le plus clair possible dans notre définition des différents statuts sociaux, nous souhaitons souligner sous quels paramètres nous avons classé les différents « propriétaires » de représentations. Tout d'abord, nous avons classé sous le terme « Royauté » tout « propriétaire » ayant occupé le rôle de pharaon (hommes ou femmes), de reine, de prince ou de princesse. La catégorie « Élite » comprend les fonctionnaires (religieux ou séculiers) de tous les niveaux (ce qui comprend entre autres : les vizirs, les nomarques, les prêtres, les scribes et les superviseurs des artisans royaux, etc.) ainsi que les membres de l'élite qui ont accédé plus tard dans leur vie au trône d'Égypte (comme c'est le cas, par exemple de Horemheb et Aï). Finalement, la catégorie « Peuple/Artisans », regroupe, logiquement, les membres du peuple (agriculteurs, commerçants, prisonniers de guerre, gens de métiers divers : musiciens, danseurs, artisans d'objets du commun, etc.) et les artisans en tout genre incluant ici dans notre corpus les artisans des tombes royales, qui pouvaient obtenir certains privilèges royaux par la qualité de leur travail, mais accédaient rarement à une certaine noblesse, puisque la mobilité sociale était peu courante à cette époque.

Notre analyse du corpus selon ce paramètre nous offre certains indices intéressants (voir tableau VI). Tout d'abord, ce qui frappe en premier est la grande quantité de propriétaires de représentations de danse provenant de l'élite masculine thébaine (soixante-cinq fiches sur cent dans notre corpus). Pour les raisons déjà explicitées au cours de notre recherche, la sur-représentativité des illustrations de

tombes de l'élite thébaine au Nouvel Empire est liée à leur conservation excellente, mais ne signifie pas que leur nombre domine réellement le corpus total des représentations de danse à l'époque pharaonique. Toutefois, lorsque nous examinons l'ensemble des représentations de danse en général, il ressort de façon tout de même explicite que l'élite masculine représente davantage de scènes de danse. D'ailleurs, les données du Projet Mastaba le corroborent, puisque les mastabas étudiés appartenaient à l'élite plus souvent masculine que féminine de l'époque. Un facteur important qui ne nous permet pas toujours de savoir ce que les femmes de l'élite souhaitaient voir illustré dans leurs tombes, est que celles-ci étaient souvent inhumées dans les tombes de leurs époux, et c'est donc eux qui décidaient généralement du programme iconographique de la tombe.

Toutefois, notre corpus démontre quand même quelques rares exemples de représentations de danses liées à des femmes, provenant de la famille royale (reines, pharaonnes ou princesses - voir quatre exemples dans notre corpus), ce qui leur octroyait généralement le privilège d'avoir une tombe leur appartenant. Comme ces femmes occupaient souvent des rôles symboliques, religieux ou culturels (ce qui impliquait le jeu du sistre, du chant ou de la danse pour les divinités) ce thème apparaît dans la décoration de leurs tombes ou sur des objets leur appartenant. La royauté masculine semble représenter davantage de scènes mythologiques et cosmogoniques, ou alors des scènes illustrant le rôle symbolique, cosmogonique, politique, économique et social du pharaon dans l'univers. Peu de scènes du quotidien ou d'activité (comme la danse) apparaissent dans le programme iconographique des pharaons. Cette réalité apparaît également au sein de notre corpus.

Du point de vue du peuple et des artisans, comme c'est souvent le cas, les données sont moins claires puisque le nom ou le sexe des propriétaires de représentations de danse n'est pas toujours identifié. De plus, ces illustrations de danse sont souvent de nature simple : de nombreuses amulettes en terre cuite représentant un Bès dansant ou des ostraca peints ne sont pas clairement associés à un propriétaire particulier au sein de la communauté des artisans de Deir El-Medineh.

Finalement, notre corpus présente uniquement quatre représentations de danse provenant du contexte des temples ce qui n'est pas exactement représentatif de la réalité comme nous l'avons déjà explicité dans la section précédente.

Si nous devons synthétiser les données de cette section qui fait état à la fois des données de notre corpus et de la réalité des représentations de danse pour cette époque de façon plus globale, nous pourrions dire que : 1. au sein de la royauté, les femmes sont plus souvent tentées de représenter de la danse que les pharaons ce qui illustre ici leur rôle symbolique, social et cultuel lié à la danse (musique et chant); 2. L'élite thébaine masculine représente également de la danse en grande quantité et le goût des femmes de cette élite est difficilement identifiable, puisque celles-ci étaient souvent inhumées dans les tombes de leurs époux responsables du programme iconographique de la tombe commune; 3. Les artisans et le peuple illustre de la danse sous des formes diverses (ostraca, parois peintes, etc.) mais surtout sous la forme d'amulettes protectrices représentant le dieu Bès dansant; 4. Les temples illustrent également des représentations de danses liées à des cultes précis ou aux rites quotidiens servant les divinités (comme nous l'avons décrit dans les sections précédentes).

5.2.4.1.4. Le contexte chronologique

Le paramètre chronologique que nous avons utilisé se base sur les périodes pour lesquelles nous avons des représentations de danse dans notre corpus. Ces périodes couvrent l'Ancien Empire, la 1^{ère} Période Intermédiaire, le Moyen Empire, le Nouvel Empire et la Basse Époque (pour les dates se référer au tableau I). Notre corpus offre, avec des quantités variables, des représentations de toutes ces périodes.

Lorsque nous analysons le tableau VII, nous sommes une fois de plus confrontés à un échantillon dominant provenant de la période du Nouvel Empire (soixante-cinq fiches sur cent). L'Ancien et le Moyen Empire sont respectivement représentés par dix-sept et dix fiches sur l'ensemble du corpus. Finalement, la 1^{ère} Période Intermédiaire et la Basse Époque sont un peu moins représentés dans notre échantillon. Cependant, si nous prenons une fois de plus en ligne de compte les données du Projet Mastaba (Ancien Empire) et la quantité importante de

représentations amuletiques de Bès au Nouvel Empire et à la Basse Époque, les représentations de danses dans les tombes thébaines du Nouvel Empire dominant peut-être moins l'échantillon global de représentations de danse en Égypte pharaonique.

5.2.4.1.5. Le genre et le type de danseurs

Cette analyse du genre et du type des danseurs a pour objectif de nous présenter des indices quant aux préférences des « propriétaires » de représentations liées au sexe et au type des danseurs illustrés. Le matériel iconographique de notre corpus a été classé, pour ce paramètre, selon sept types de danseurs. On retrouve : les danseurs, les danseuses, les danseurs musiciens et danseuses musiciennes (exécutant un pas et accompagnés d'un instrument de musique), les pleureuses, les pleureurs (probablement pas des professionnels mais des endeuillés de la famille) et la divinité Bès/ nains/ pygmées. Cette analyse ne se veut pas vraiment quantitative mais plutôt qualitative puisque certaines représentations illustrent parfois plusieurs types de danseurs dans la même scène.

Le tableau VIII, qui synthétise le résultat des données de notre corpus sur ce paramètre, démontre une certaine supériorité en nombre pour les danseuses (trente-huit fiches) versus les danseurs (trente-trois fiches). Les danseuses musiciennes (seize fiches) et les pleureuses (treize fiches) semblent également être numériquement plus présentes que leurs pendants masculins. Les figures de Bès/ nains/ pygmées (douze fiches) sont tout de même bien présents au sein du corpus. Cependant, il est important de rester prudent dans ces conclusions puisque notre corpus ne fait peut-être pas état de l'ensemble des représentations de danses avec la même représentativité.

5.2.4.1.6. Le contexte de la danse représentée

Dans cette dernière partie de l'étude des paramètres indépendants de notre analyse, nous examinerons le nombre de représentations par contextes de danses. Ces contextes sont ici trop nombreux pour être tous nommés, mais le lecteur peut se référer au tableau IX afin d'obtenir le détail pour chacun d'entre eux. De façon globale, nous pouvons les diviser en six grandes catégories : 1. Les danses exécutées

à l'occasion de cérémonies royales (huit fiches sur cent); 2. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins (dix-sept fiches); 3. Les danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées (onze fiches) ; 4. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires (vingt-neuf fiches) ; 5. Les danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes (quatorze fiches) ; 5. Les jeux, acrobaties ou mouvements sportifs (trois fiches); 6. Les danses particulières de contextes non identifiés (dix-huit fiches).

À l'intérieur de ces six grandes sections, nous retrouvons des sous-sections, dont les données obtenues sont intéressantes et méritent d'être étudiées de plus près. En effet, dans la section des danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins, on remarque que les danses hathoriennes semblent avoir dominé avec onze fiches sur un total de dix-sept pour cette section,. Pour ce qui est des danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées, c'est celles de la divinité Bès semblent qui priment avec huit fiches sur un total de onze pour cette section. Quant aux danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires, ce sont les mouvements des pleureuses (quinze fiches sur vingt-neuf dans cette section) qui l'emportent.. Finalement, concernant les danses particulières de contextes non identifiés, ce sont les danses étrangères qui semblent avoir dominé avec six fiches sur un total de dix-huit pour cette section.

Il semble que selon les données de notre corpus, les danses liées au contexte funéraire prédominent, ainsi que les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou de cultes divins et de célébrations profanes. Encore une fois, les particularités de notre corpus mettent l'emphase sur les représentations de tombes du Nouvel Empire qui dominent notre échantillon. Inutile de rappeler à nouveau que le grand nombre de représentations de la divinité Bès dansant (sous la forme d'amulettes), qui ne sont pas représentées en grand nombre dans notre échantillon, occupent une place importante dans l'ensemble des représentations de danse de façon globale. Il est important également de souligner que les nombreuses représentations dans les temples qui illustrent souvent des danses de nature culturelle ou cérémonielle (liées à des divinités) feraient augmenter davantage le nombre déjà élevé de ce type de représentations dans notre corpus. Les données du Projet Mastaba viennent évidemment augmenter encore

davantage le nombre de représentations de danses liées au contexte funéraire. Ainsi donc, l'ensemble globale des représentations de danse corrobore, du moins partiellement, les données obtenues par notre corpus.

5.2.4.2. L'analyse des données provenant des paramètres comparés

Dans cette section, nous examinerons les données obtenues par le biais de la combinaison des paramètres indépendants, décrits dans la section précédente afin de voir s'il est possible de corroborer certaines informations ou indices afin de nous aider dans notre identification des fonctions de représentations de danses. Ne souhaitant pas répéter l'ensemble des données obtenues dans la dernière section, nous soulignerons davantage celles qui permettent d'obtenir des conclusions plus précises, qui sont le résultat de cette combinaison des différents aspects liés aux représentations de danses.

5.2.4.2.1. Les supports de représentation et le contexte chronologique

L'intérêt de combiner les paramètres des supports de représentation avec le contexte chronologique est que les résultats obtenus nous permettent d'identifier quels supports furent privilégiés aux différentes périodes de l'Égypte pharaonique pour l'illustration de scènes de danse. Cet indice peut nous être utile dans l'identification des fonctions qu'avaient les représentations de danse comme nous pourrions l'observer dans cette analyse subséquente (voir tableau X).

Nous avons déjà vu, dans le paramètre des supports chronologiques, que les types de médias privilégiés étaient les parois peintes et les reliefs (peints ou non). On remarque qu'à l'Ancien Empire, les deux matériaux qui sont le plus représentés dans notre corpus, sont le relief sur pierre (neuf fiches) et le relief peint (six fiches sur dix-sept fiches pour cette seule période). D'ailleurs, cette grande représentativité de l'utilisation du relief lithique est corroborée par les données provenant du Projet Mastaba qui étudie tout particulièrement cette période.

À la 1^{ère} Période Intermédiaire et au Moyen Empire, périodes où dominant le pouvoir régional des nomarques, c'est la paroi peinte qui semble être préférée avec deux fiches pour la 1^{ère} Période Intermédiaire et six fiches pour le Moyen Empire sur

quatorze fiches en tout pour les deux périodes. Toutefois le petit nombre de représentations que nous possédons pour ces périodes dans notre corpus nous permet difficilement d'effectuer des généralisations imprudentes sur les préférences de ces périodes politiquement transitoires et parfois mêmes perturbées.

Les représentations du Nouvel Empire retrouvées dans notre corpus font état de cette préférence pour les parois peintes (vingt-six fiches) et les reliefs peints (six fiches) ou non-peints (onze fiches). Un certain nombre de représentations (sept fiches) ne sont pas clairement identifiées entre parois peintes ou reliefs, mais demeurent toutefois parmi les catégories dominantes. On retrouve également quatre représentations dans notre corpus qui ont pour support des ostraca de poterie peinte (une fiche) ou de calcaire peint (trois fiches) provenant du village des artisans des tombes royales de Deir El-Medineh.

Finalement, la Basse Époque est représentée dans notre corpus par quelques représentations (trois fiches) sous forme d'amulettes variées ou de représentations sur des objets divers illustrant le dieu Bès dansant. Comme nous l'avons déjà amplement mentionné, cette période nous a laissé effectivement un grand nombre d'amulettes de ce type ce qui corrobore nos données obtenues.

5.2.4.2.2. Le contexte physique de la représentation et le contexte chronologique

Il est intéressant de combiner les paramètres du contexte physique de la représentation de danse et celui du contexte chronologique car cela nous permet d'obtenir des indices quant aux lieux de prédilection pour les représentations de danse selon les différentes périodes. Ceci, encore une fois, nous permet de saisir certains aspects liés aux motivations de ceux qui faisaient représenter de la danse selon les circonstances politiques, sociales et idéologiques typiques de leurs périodes.

Comme nous pouvons le noter dans l'analyse du tableau XI, notre corpus tend à suggérer que les représentations de danse de l'Ancien Empire semblent avoir été plus souvent illustrées dans des contextes funéraires, comme les tombes de Gizeh (deux fiches) et les tombes (trois fiches) et mastabas de Saqqara (douze fiches). Cette présence massive de l'illustration de danse dans le contexte funéraire à cette époque est amplement corroborée par les données obtenues par le Projet Mastaba²³⁰

La 1^{ère} Période Intermédiaire démontre, dans le cadre de notre corpus du moins, une prédilection pour les représentations de danse dans les tombes de Beni Hasan (trois fiches sur quatre). Ceci n'est pas étonnant puisque nous savons que cette région était le lieu d'inhumation favorisé par les nomarques de cette période et du début de Moyen Empire. En effet, pour le Moyen Empire on retrouve également deux fiches pour cette région et six fiches pour les tombes de la région thébaine qui deviendra le lieu d'inhumation de prédilection de l'élite du Nouvel Empire.

En effet, le Nouvel Empire est représenté dans notre corpus par trente-neuf représentations provenant des tombes thébaines, pour les raisons de représentativité déjà abordées. Toutefois, sur un total de soixante-cinq représentations pour cette période, on retrouve un grande variété de lieux différents pour les illustrations de danse, que cela soit cela provenant de différents temples ou du village des artisans de Deir El-Medineh - qui apparaît d'ailleurs à cette époque et fut merveilleusement bien conservé. Les représentations provenant des temples sont retrouvées dans notre corpus surtout dans cette période du Nouvel Empire, cependant cela ne signifie en rien que les représentations de danse étaient absentes des temples dans les périodes précédentes. Finalement, la combinaison des paramètres de notre corpus nous offre toutefois peu d'indices quant aux préférences de la Basse Époque.

5.2.4.2.3. Le genre et statut social des « propriétaires » de représentations de danse et le contexte chronologique

Une analyse qui combine ces deux paramètres est intéressante car elle permet d'évaluer, pour chacune des périodes de l'époque pharaonique, quels types de « propriétaires » de représentations de danse semblent avoir été les plus courants. Ceci nous renseigne également sur leurs motivations puisque chaque période possède certaines particularités historiques, politiques et sociales.

Comme on peut le noter dans le tableau XII, pour l'Ancien Empire, notre corpus indique que les « propriétaires » de représentations de danse étaient majoritairement des membres de l'élite avec quinze fiches sur dix-sept pour cette période. Les données du Projet Mastaba confirment cet état de chose avec un corpus encore plus important.

La 1^{ère} Période Intermédiaire qui est peu représentée dans notre corpus semble encore une fois illustrer l'intérêt de l'élite pour la représentation de danse (trois fiches sur quatre) et correspondent aux représentations de tombes de nomarques. Au Moyen Empire c'est encore l'élite que semble représenter plus souvent de la danse avec six fiches sur dix pour cette période.

Au Nouvel Empire, l'élite domine encore dans son domaine selon la représentativité de notre corpus avec quarante-deux fiches sur soixante-cinq pour cette période. Toutefois, à cette période, les temples (trois fiches) et les artisans (neuf fiches) semblent aussi illustrer davantage de la danse. Encore une fois, n'oublions pas le problème de représentativité de notre corpus et il est possible que le nombre de représentations de danse dans les temples ait égalé celui du nombre d'illustration de danse dans les tombes thébaines de l'élite de cette période.

Finalement, la Basse Époque est encore muette sur ce sujet par la simple analyse de notre corpus. N'oublions pas toutefois le nombre important de représentations d'amulettes à l'effigie de Bès possédées par les gens de toutes les classes sociales à cette période.

5.2.4.2.4. Le contexte de la danse représentée et le contexte chronologique

Cette combinaison de paramètres permet d'identifier quelles représentations de danse (type de danses et leur contexte) étaient davantage privilégiées selon chaque période et permet ainsi d'obtenir d'autres indices complémentaires quant aux préférences et aux motivations symboliques ou idéologiques des « propriétaires » de représentations de danse de chacune de ces périodes. Le tableau XIII nous fournit de nombreuses données et nous soulignerons simplement les faits les plus saillants.

Tout d'abord, pour la période de l'Ancien Empire, les représentations de notre corpus dominant dans le domaine des cultes divins. En effet les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins, et tout particulièrement les danses hathoriennes, sont représentées par sept fiches sur dix-sept pour cette période. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires semblent également avoir été représentées de façon importante à cette période avec cinq fiches.

Pour la 1^{ère} Période Intermédiaire, ce sont les contextes de jeux, acrobaties ou mouvements sportifs (deux fiches sur quatre), et les contextes des danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires (danses accompagnant le transport des statues au tombeau) (une fiche) et les danses particulières de contextes non identifiés (une fiche) (surtout le mouvement du pont) qui semblent dominer. Toutefois, notre échantillon trop mince pour cette période ne nous permet pas d'effectuer des généralisations sur cette période et malheureusement, ce phénomène s'applique également pour la période suivante.

En effet, au Moyen Empire, les contextes de danse qui semblent dominer sont les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins (trois fiches sur dix pour cette période), surtout celles pour la fête du Nouvel An, les danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires (trois fiches). À cette période, les représentations de danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées commencent à apparaître (avec deux fiches).

Pour le Nouvel Empire, les contextes de danses sont encore une fois assez variés. Le contexte dominant selon la nature de notre corpus semble être les danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires (vingt fiches sur soixante pour cette période), particulièrement pour les mouvements des pleureuses (douze fiches) et pour les danses funèbres des danseurs *Mouou* (six fiches). Un autre contexte bien représenté au cours de cette période est celui des danses particulières de contextes non identifiés (treize fiches), particulièrement les danses étrangères (six fiches) et les danses de processions (quatre fiches). Les danses récréatives étaient également représentées à cette période avec douze fiches. Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales sont présentes avec sept fiches, ainsi que les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins (particulièrement pour la fête du Nouvel An) avec un même nombre de fiches. Finalement, les danses apotropaïques exécutées par la divinité Bès, se font de plus en plus fréquentes avec six fiches uniquement pour le Nouvel Empire.

Pour ce qui est de la Basse Époque, là encore, les danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées semblent devenir plus courantes pour cette période avec deux fiches sur trois pour cette période

et encore une fois ceci est amplement corroboré par le grand nombre total de représentations de Bès dansant existant au total.

5.2.4.2.5. Le contexte de la danse représentée et le genre et le statut social des « propriétaires » de représentations de danse

Ces paramètres d'analyse des données de notre corpus nous permettent de déterminer quel contexte de danse semble avoir été privilégié par les « propriétaires » qui les faisaient illustrer. Cette combinaison de paramètres nous fournit, encore une fois, des indices intéressants quant aux motivations symboliques et idéologiques de ses « propriétaires ».

L'analyse du tableau XIV nous indique que, en ce qui a trait à la royauté, il semblerait qu'elle ait opté davantage pour des représentations de danses liées aux cérémonies ou cultes divins avec trois fiches sur cinq pour ce type de « propriétaire » et tout particulièrement les danses hathoriennes et les danses pour la « Belle Fête de la Vallée » (en l'honneur d'Amon).

L'élite de son côté semble, toujours selon les données de notre corpus, avoir privilégié les représentations de danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires (vingt-neuf fiches sur soixante-six pour ce type de « propriétaire »), surtout les mouvements des pleureuses (quinze fiches) et les danses funèbres des *Mouou* (huit fiches). Les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins - et surtout les danses hathoriennes, semblent avoir été des représentations populaires avec dix fiches. Le même nombre d'illustrations est retrouvé pour les danses récréatives.

Le peuple et les artisans royaux de Deir el-Medineh semblent avoir préféré des représentations de danses particulières de contextes non identifiés (six fiches sur dix pour ce type de « propriétaires ») particulièrement le mouvement du pont (deux fiches) et les danses de processions (deux fiches). On retrouve également un intérêt pour les danses récréatives avec trois fiches.

Comme il faut s'y attendre, les temples illustraient sur leurs murs des danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins (deux fiches sur quatre pour les temples), particulièrement les danses lors de la fête du Nouvel An (une fiche) et pour

la fête du harem à Louxor ou fête d'Opet (en l'honneur d'Amon) (une fiche). On retrouve toutefois une représentation liée à des danses récréatives et une illustration de danse avec le mouvement du pont qui était probablement liée à Hathor.

5.2.4.2.6. Le contexte de la danse représentée et le genre et le type de danseurs(euses)

L'objectif de cette combinaison de paramètres est d'identifier quels types et quels genres de danseurs semblent avoir été associés à des contextes ou types de danses particulières. Cette information nous offre des indices quant aux coutumes et aux associations symboliques (faites par cette société et par ceux qui représentent la danse) qui déterminent quel type de danseur et de quel sexe dansait ou été représenté en train de danser dans tel ou tel contexte. Cette information nous offre une fois de plus des indices quant aux fonctions de représentations de danses et aux motivations de ceux qui la faisaient représenter.

L'analyse du tableau XV nous permet de noter que les danseurs masculins sont le plus souvent représentés, dans notre corpus du moins, lors de danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires (onze fiches sur trente-trois pour les danseurs masculins) et tout particulièrement les danses funèbres des *Mouou* (huit fiches). On retrouve également des représentations de danseurs masculins dans le contexte des danses particulières de contextes non identifiés (six fiches sur trente-trois) tout particulièrement les danses en couple (quatre fiches) qui pourraient être associées également aux danses des *Mouou*. Le contexte de danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales est illustré par six fiches sur trente-trois, les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins sont représentées par cinq fiches du corpus dont trois fiches pour les danses hathoriennes.

Au sein de notre corpus toujours, les danseuses sont surtout représentées dans les contextes de danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins (treize fiches sur trente-huit pour les danseuses femmes), surtout les danses hathoriennes (neuf fiches) et les danses pour la fête du Nouvel An (deux fiches). Les contextes de danses particulières de contextes non identifiés semblent avoir été représentés également avec huit fiches, dont quatre pour les danses étrangères et trois fiches pour

les danses au mouvement du pont. On retrouve également six fiches illustrant des danses récréatives et des danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires sont également retrouvées (cinq fiches).

Les danseurs-musiciens qui sont beaucoup moins représentés que leurs consœurs dans notre corpus, apparaissent sur quatre fiches dans des contextes variés. Toutefois, les danseuses-musiciennes sont représentées en grande majorité dans les contextes de danses récréatives avec neuf fiches sur seize pour les danseuses de ce type. On les retrouve également dans des contextes de danses de processions (quatre fiches) et de danses étrangères (deux fiches).

Il était prévisible que les pleureuses n'apparaîtraient que dans le contexte de danses funéraires avec treize fiches au total (et trois fiches uniquement pour les pleureurs de sexe masculin).

Finalement, on retrouve les danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées. Sur un total de douze fiches pour ce type de danseurs, neuf illustrent le dieu Bès et trois fiches illustrent des danses de nains ou de pygmées.

5.2.4.3. L'analyse complémentaire des représentations de danse du « Projet Mastaba »

Avant de passer à l'analyse synthétisée de toutes les données obtenues par notre analyse du corpus, nous souhaiterions discuter brièvement des résultats spécifiques obtenus par l'analyse des données du Projet Mastaba afin de pouvoir intégrer leurs résultats dans notre propre analyse synthétique et contextuelle. Les conclusions auxquelles ils sont parvenus peuvent nous offrir des suggestions quant à certaines fonctions des représentations de danse (du moins pour l'Ancien Empire).

Afin simplement de souligner les résultats importants qu'ils ont obtenus dans leur analyse, nous les signalerons sous la forme de points. Leurs conclusions sont les suivantes. 1. À la IV^e dynastie, on ne retrouve aucune scène de danse ou de musique à Saqqarah, mais elles se retrouvent surtout à Gizeh. Ce n'est qu'à la V^e et VI^e dynastie qu'elles apparaissent dans les mastabas des deux sites. 2. Il semble que le mur sud des mastabas ait été préféré pour l'illustration de telles scènes contrairement

au mur ouest qui était associé au monde des morts et où de telles scènes convenaient moins. 3. Il semble que les scènes apparaissent davantage dans la partie inférieure des murs. 4. Ces scènes sont le plus souvent intégrées dans un contexte d'offrande au défunt (surtout les scènes de préparation de nourriture). Ceci est probablement dû au contexte de divertissement du défunt alors qu'il se repaît d'offrandes de nourritures. 5. La combinaison de représentations de musique et de danse est plus courante que la représentation seule d'une de ses activités. 6. Il semble que ces scènes soient souvent anépigraphiques (sans texte qui les accompagne).²³¹

Cette analyse des représentations de danse et de musique de l'Ancien Empire nous fait prendre conscience que la danse pouvait encore une fois posséder un rôle magique, par le fait qu'elle pouvait être considérée comme une offrande aux dieux ou aux défunts, à la manière d'une nourriture spirituelle. Cette fonction de la danse qui n'a pas été proposée par l'analyse de données de notre corpus, fournit une hypothèse très intéressante quant aux fonctions des représentations de danse, c'est-à-dire une fonction qui implique que la danse servait d'offrande aux dieux et aux défunts ce qui est déjà suggéré par Cummings dans son analyse des fonctions des danses dans les temples. Toutefois, nous reviendrons sur cet aspect dans la section suivante qui tente d'effectuer une synthèse globale et contextualisée des données obtenues par l'analyse de notre corpus auxquelles s'ajoutent les données obtenues par d'autres chercheurs.

5.2.5. La synthèse des données et l'intégration des résultats

Comme nous avons pu le remarquer tout au long de cette analyse, de nombreux paramètres viennent se compléter mutuellement dans les résultats obtenus ce qui nous permet d'effectuer une synthèse aisée. Afin que celle-ci soit effectuée de manière systématique et intelligible, nous soulignerons les résultats en utilisant pour paramètre principal le contexte chronologique.

À l'Ancien Empire, les supports dominants pour les représentations de danse semblent avoir été les reliefs (peints ou non) (voir tableau X) retrouvés dans les tombes de Gizeh, les mastabas et tombes de Saqqarah de la région memphite (voir tableau XI) appartenant en grande majorité à la haute élite (voir tableau XII) pouvant se permettre financièrement les coûts de matériaux durables et de main d'œuvre pour

les travailler (tableau IV). À cette période, les contextes de danses qui semblent avoir primé pour la représentation sont les danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins (surtout les danses hathoriennes). On y retrouve également un nombre important de représentations de danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires dans lesquelles les mouvements des pleureuses semblent davantage populaires (voir tableau XIII). Si les données du Projet Mastaba corroborent celles de notre corpus quant à l'importance du contexte funéraire pour cette période, il est important de garder en tête l'omniprésence à toutes les périodes, des représentations de temple (illustrant souvent des danses de cultes ou liées à des mythes) qui sont peu représentées au sein de notre corpus, mais qui forment une part importante du corpus global de toutes les représentations de danse retrouvées jusqu'à date.

La Première Période Intermédiaire est caractérisée par des représentations de danses retrouvées majoritairement sur les parois peintes (voir tableau X) des tombes des nomarques, des membres de la haute élite de l'État (voir tableau XII), enterrés à Beni Hasan (voir tableau XI). Les contextes de danses qui semblent avoir primé pour cette période sont les jeux, acrobaties ou mouvements sportifs et les danses acrobatiques avec le mouvement du pont (voir tableau XIII). Ces hauts membres de la société égyptienne, possédèrent, lors de cette période de déstabilisation du pouvoir pharaonique central, un pouvoir important qu'ils s'efforcèrent de maintenir par des moyens divers. La beauté et le coût de leurs tombes décorées illustrent bien un désir de s'auto-promouvoir en démontrant ses richesses et son pouvoir politique sur la région.

Pour la période du Moyen Empire, ce sont les représentations de danses sur des parois peintes (voir tableau X) qui semblent dominer une fois de plus. Celles-ci se retrouvent dans les tombes de la région thébaine et celles de Beni Hasan (voir tableau XI) appartenaient majoritairement à l'élite, mais très rarement à la royauté (voir tableau XII). Les contextes de danses les plus fréquemment illustrés pour cette période sont les danses hathoriennes et les danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires (voir tableau XIII).

Au Nouvel Empire, c'est encore une fois les supports de parois peintes, mais également des reliefs (peint ou non) qui dominent pour les représentations de danses

(voir tableau X). Ces représentations se retrouvaient majoritairement dans les tombes de l'élite masculine surtout, situées dans la région thébaine. Toutefois, on peut noter également un nombre important de représentations de danse dans les contextes des tombes et du village des artisans royaux de Deir el-Medineh (voir tableaux XI et XII). Les contextes de danses qui semblent avoir été préférés à cette période sont variés. On peut observer avant tout un nombre important de contextes liés à des danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires, surtout les mouvements des pleureuses et les danses des *Mouou*. On retrouve également un grand nombre de danses particulières de contextes non identifiés, surtout les danses étrangères (plus communes à cette époque du au contact avec l'extérieur) et des danses de processions. Les danses récréatives et les danses pour la fête du Nouvel An semblent avoir été également appréciées à cette période (voir tableau XIII).

La Basse Époque est caractérisée par des représentations de danses sur des supports variés prenant davantage la forme de figurines ou d'amulettes (voir tableau X). Hormis la représentation trouvée à Akhmin, les contextes de représentation de cette période sont dans l'ensemble inconnus (du moins pour notre échantillon) (voir tableau XI). ainsi que l'identification des propriétaires de représentations (voir tableau XII). Toutefois, ce qui est révélateur pour cette période, c'est le choix des contextes de danse pour la représentation. En effet, les deux tiers des représentations de cette période (pour notre corpus du moins) sont liés aux danses apotropaiques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées (voir tableau XIII). Cette réalité était prévisible, puisque c'est surtout, mais pas uniquement, à cette période que la divinité Bès prend une plus grande place dans le panthéon égyptien.

Les données du tableau XIV nous permettent d'identifier les préférences des propriétaires quant au contexte des représentations de danses de toutes les périodes réunies. En effet, les membres masculins de la royauté ne semblent pas avoir eu un grand intérêt pour les représentations de danses, mais plutôt pour des représentations au contenu mythologique ou propagandiste. Se sont surtout les femmes de la royauté qui illustrèrent davantage de la danse dans leurs tombes ou sur des objets puisque cette forme d'art, tout comme la musique et le chant faisaient partie intégrale des cérémonies divines pour lesquelles elles officiaient soit réellement soit

symboliquement. Les représentations de danse que l'on retrouve sont majoritairement liées aux cérémonies ou cultes divins, surtout les danses hathoriennes, et les danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales. Ceci était prévisible puisque la majorité des scènes de tombes royales illustrent généralement des scènes mythologiques, religieuses ou propagandistes liées au pouvoir de la royauté.

Les membres de l'élite semblent avoir privilégié les illustrations de danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires, surtout les mouvements des pleureuses et les danses des *Mouou*. Ceci est peu étonnant puisque ceux-ci, contrairement aux membres moins aisés de la société égyptienne, pouvaient se permettre le luxe de louer les services de ces pleureuses pour les pleurer et les stimuler vers une renaissance *post mortem*. Les danses hathoriennes et les danses récréatives semblent avoir également été appréciées par les membres de l'élite. Comme on le sait, les danses récréatives étaient exécutées par des danseuses dont les services étaient loués par les membres de l'élite pour leur divertissement. Si l'élite du Nouvel Empire apprécie les services de ces femmes qui les pleurent, les divertissent et les stimulent, il ne s'agit pas d'un fait nouveau. Déjà à l'Ancien Empire, mais plus particulièrement les nomarques de la 1^{ère} Période Intermédiaire illustrent ces femmes dont ils louent les services qui contribuent ainsi à affirmer leur pouvoir économique et social au sein de la société.

Le peuple et les artisans semblent avoir apprécié les représentations sensuelles des danseuses lors des danses récréatives et pour les danses au mouvement du pont. Toutefois, un grand nombre de représentations de la divinité Bès dansante semblent avoir appartenu au peuple égyptien sous la forme d'amulettes de facture et de matériau simples et cela surtout au Nouvel Empire et à la Basse Époque. Même si notre corpus ne le fait pas ressortir de façon claire, les milliers d'amulettes à son effigie retrouvées dans toutes les collections égyptologiques en témoignent de façon indiscutable.

La majorité des représentations de danses retrouvées sur les murs des temples semblent avoir été liées, et c'était prévisible, aux contextes de danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins. Ceci est corroboré par Cummings qui ajoute toutefois un autre thème visuel de représentation de danse dans les temples qui

n'apparaît malheureusement pas au sein de notre corpus. Celui-ci consiste en des illustrations de danses exécutées dans des contextes de culte journalier ou occasionnel pour la divinité du temple. Il s'agit des dons quotidiens de danse, de musique, de chant qui accompagnaient les autres offrandes davantage tangibles telles que l'encens, la nourriture, les étoffes, l'or qui étaient continuellement offertes aux divinités.

Enfin, le tableau XV nous informe du genre et du type de danseurs retrouvés dans les divers contextes de danses. Les grandes conclusions que l'on peut tirer de cette synthèse sont que les danseuses semblent avoir dominé dans notre corpus, surtout si l'on y joint les danseuses-musiciennes et les pleureuses. Les danseurs sont également en nombre important, mais le total est bien inférieur à celui des femmes. Les danseurs et danseurs-musiciens semblent s'être surtout spécialisés dans les danses liées aux cérémonies royales, aux danses hathoriennes, aux danses des *Mouou*, et aux danses en couple qui pourraient être exécutées dans le cadre des danses des *Mouou*. Les danseuses et danseuses-musiciennes semblent s'être surtout spécialisées dans les danses hathoriennes et les danses récréatives. Il n'est pas nécessaire de préciser que les pleureuses se retrouvent inmanquablement dans les contextes funéraires, et la divinité Bès, les nains ou les pygmées se retrouvaient dans les contextes de danses apotropaïques.

5.2.6. La synthèse globale : cinq fonctions pour les représentations de danse en Égypte pharaonique

L'ensemble des données fournies par la contextualisation de la société égyptienne (des contextes de danse, des acteurs des représentations de danses), mais aussi des aspects symboliques et plastiques de son canon artistique a été confronté au cadre conceptuel général de la représentation avec sa nature et ses fonctions. Le tout a été placé dans le contexte de l'Égypte ancienne et de ces représentations générales et de danse tout particulièrement. Les données obtenues par l'analyse du corpus présenté dans cette section peuvent être également confrontées aux données énoncées ci-haut. Ainsi, c'est une synthèse globale et finale que nous aimerions effectuer dans la présente section qui nous permet d'identifier avec tous les paramètres en main cinq

fonctions majeures et complémentaires des représentations de danse en Égypte pharaonique.

Comme nous l'avions déjà souligné, les fonctions principales des représentations égyptiennes semblent avoir consisté à la fois en une imitation et une substitution d'un objet animé ou inanimé absent, par le biais d'une illustration. Ainsi, une personne ou un concept (comme l'ordre cosmique) pouvait être éternisé et actualisé afin de perdurer en cas de désintégration de la chose représentée. La représentation, dans ce sens, offrait un aspect plus pratique qu'esthétique. Cependant, sa fonction ne s'arrêtait pas là. En effet, le statut social et individuel d'un propriétaire de représentation pouvait être affirmé et maintenu par la représentation qui était liée au pouvoir par le biais de son aspect sacré et magique. En ce qui a trait à la danse plus particulièrement, nous soutenons le point de vue selon lequel la représentation de danse faisait référence à la société dans laquelle elle s'intégrait (ses valeurs, ses croyances, bref, tout son système idéologique). Ainsi, elle permettait d'actualiser des principes d'ordre magique (comme la stimulation pour une renaissance *post mortem*, une réactualisation des mythes originels rétablissant et maintenant l'ordre cosmique et social, et la protection des individus de la société).

Le canon de représentation fut établi et maintenu par une élite religieuse, pour une élite profane et religieuse incluant la royauté (dans les tombes et les temples). Ainsi donc, la représentation qui, en Égypte, est imprégnée de sacré par sa fonction d'existence et d'actualisation, était également un outil par lequel l'élite et la royauté pouvaient conserver un pouvoir social, idéologique et magique sur la société égyptienne.

Si les fonctions énoncées ci-haut concernent la représentation générale en Égypte pharaonique, elles s'appliquent également aux représentations de danses à cette époque. Effectivement, notre analyse globale de toutes les sections nous amène à suggérer la présence d'au moins cinq fonctions principales pour les représentations de danse en Égypte pharaonique.

5.2.6.1. Première fonction : l'expression et maintien du statut socio-économique du défunt

L'éternisation du statut économique, social et idéologique du défunt ainsi que sa présence tangible se faisait entre autres par le biais de représentations. En effet, un défunt, généralement un membre masculin de l'élite (mastabas de l'Ancien Empire, tombes de Beni Hasan à la 1^{ère} Période Intermédiaire, ou tombe thébaine du Nouvel Empire), qui illustre dans sa tombe des scènes religieuses liées à des célébrations dans lesquelles on retrouve danseurs, musiciens, et dont il fut l'organisateur, l'instigateur ou membre en tant que participant, nous démontre ainsi son statut social par : 1. Le support sur lequel il illustre ces scènes (des parois peintes et les reliefs impliquant des frais de main-d'œuvre et de matériaux) ; 2. L'évènement qu'il raconte, auquel il a participé ou organisé comme membre de l'élite (que se soit des festivités religieuses, des banquets profanes ou funéraires). Dans les représentations de son tombeau, ce membre de l'élite illustre également des représentations de pleureuses exécutant des mouvements qui furent engagées (à ses frais) pour le pleurer et le célébrer comme le faisaient également les danseurs *Mouou* qui l'accompagnaient symboliquement à son lieu de repos éternel. Enfin, ce même membre de l'élite qui représente des danseurs, des danseuses ou des acrobates lors de célébrations profanes ou de divertissements personnels, illustre ainsi son pouvoir économique et social, de son vivant et après sa mort, lui permettant d'avoir, à son service, des artistes qui le divertiront (un privilège coûteux qui n'était pas à la portée de tous) de son vivant et dans l'au-delà.

5.2.6.2. Deuxième fonction : la réactualisation magique de mythes et de rites sacrés

Dans un de ces aspects magiques ou idéologiques, la représentation permet de réactualiser des mythes originels et de les rendre actifs afin de préserver la stabilité de l'univers. Ainsi, les illustrations de danses participent à cet effort magique. Les représentations de combats chorégraphiés qui illustrent le drame osirien (combat entre les représentants de Seth/chaos et ceux d'Osiris ou Horus/ordre) permettent de magiquement célébrer la puissance de l'ordre sur le chaos. Les danses exécutées

comme rituels lors des fêtes de célébration du pouvoir royal l'illustrent bien, et cet ordre est également illustrés symboliquement par le souverain, incarnation de l'Horus victorieux. Les pleureuses représentent, surtout dans le cas des deux pleureuses principales, le deuil des sœurs et épouse d'Osiris (Isis et Nephtys) qui, non seulement pleurent son décès, mais l'aident, par une stimulation magique à revenir à la vie. Les danses célébrées en l'honneur d'Hathor (illustrant un mythe évoquant la destruction de l'humanité par Sekhmet, un avatar destructeur d'Hathor, qui fut pacifié par la danse et la musique), permettaient de rétablir la nature protectrice, fertile et non destructrice d'Hathor, la pacifiant ainsi, afin de faire une fois de plus régner l'ordre sur le chaos.²³² Les célébrations pour la divinité Amon de Thèbes, dans lesquelles on retrouvait de la danse, permettaient également de maintenir la suprématie cosmique de la royauté (qu'il patronnait).²³³ Les représentations de danse retrouvées sur les parois des temples, lieux ultimement sacrés de cette société, permettaient de réactualiser les mythes primordiaux maintenant l'ordre cosmique.

5.2.6.3. Troisième fonction : la protection prophylactique et apotropaïque

Complémentaire à la deuxième fonction, à laquelle elle pourrait même s'amalgamer, la troisième fonction évoque le pouvoir magique protecteur de la divinité Bès et des nains dansants, qui furent surtout représentés sur des supports divers du Nouvel Empire et plus particulièrement de la Basse Époque, périodes auxquelles cette divinité est la plus présente. Bès représenté de face, comme le sont de nombreux éléments protecteurs, danse avec des couteaux, des serpents et des instruments de musique afin d'effrayer ou de pacifier les dangers qui menacent les humains. Il en est de même pour les nains qui dansent pour les dieux afin de protéger des dangers le soleil (élément essentiel du cosmos), et donc l'univers. Les rois possèdent des nains qui dansent pour eux, et ils sont représentés dans leurs fonctions artistiques afin que leur pouvoir magique soit rendu réel par le biais de l'art qui est également imprégné de magie et de sacré. Le peuple surtout, l'élite et même parfois la royauté (par exemple Toutankhamon) possédaient des représentations de Bès sur des supports divers dont des statuettes, des amulettes, des objets du commun et des tatouages, qui avaient pour fonction de les protéger de dangers variés.

5.2.6.4. Quatrième fonction : la stimulation sexuelle et renaissance *post mortem* du défunt

Les danseuses et musiciennes, aux corps parfois nus, et associées à un grand nombre de symboles liés à la sensualité, la sexualité l'érotisme et la fertilité (le lotus, la mandragore, la nudité, le parfum, la chevelure, etc.), sont souvent illustrées dans des contextes de divertissement profane ou sacré pour les membres de l'élite (dans leurs tombes). Il n'est pas étonnant que les femmes danseuses dominent puisque la plupart des membres de l'élite qui les représentait étaient généralement des hommes. Même si la fonction divertissante de ces femmes est agréable, pour le membre de l'élite (de son vivant et après sa mort) et pour l'artiste qui se plaît à la représenter (comme c'est le cas dans les représentations des artisans royaux du village de Deir el-Medineh), c'est avant tout sa fonction stimulante et magique qui doit être retenue ici. Puisqu'en Égypte, comme le souligne Eliade, le sacré et le profane se côtoient et sont intimement liés, cette fonction stimulante peut également posséder un rôle davantage symbolique et magique. En effet, la sensualité et les mouvements langoureux de ses danseuses, lors des danses récréatives et des banquets funéraires, stimulent le défunt dans sa renaissance *post mortem*. En Égypte, la mort n'est qu'un passage vers une deuxième vie, très semblable à la première, où tout se déroule comme dans l'existence du défunt. Il y pratique ses activités habituelles, il s'y divertit, y jouit de la nourriture, de la joie, de l'ivresse, de la beauté et de la sexualité. Comme l'a souligné Berger, en Égypte comme ailleurs, les représentations de femmes nues deviennent la possession des membres de l'élite (qui a tendance à contrôler l'art de sa culture) et en quelque sorte c'est également ces femmes qu'il possède, lorsqu'elles l'accompagnent dans l'au-delà afin de le divertir. Si l'ensemble de ces points de vue s'applique aux danseuses sensuelles, ils s'appliquent également aux pleureuses qui se lamentaient de la perte du défunt de l'élite (au moment de la cérémonie funéraire et dans l'au-delà par le biais des représentations dans les tombes), mais également permettaient, comme le faisaient leurs consœurs danseuses, la renaissance *post mortem* du défunt, de la même manière que l'avaient fait dans une époque mythique, Isis et Nephtys pour leur frère-époux Osiris.

5.2.6.5. Cinquième fonction : la danse en tant qu'offrande aux dieux ou aux défunts

Les données du Projet Mastaba et l'étude sur les danses de temples par Cummings suggèrent toutes deux une fonction qui ne nous est pas clairement apparue dans notre corpus (d'où le but de ne pas s'y cantonner uniquement). En effet, les deux études mentionnées suggèrent que l'une des fonctions des représentations de la danse consistait à offrir à une divinité ou à un défunt une offrande magique et artistique. Dans les mastabas de l'Ancien Empire étudiés par l'université de Leyde (dans le cadre du Projet Mastaba), la position des représentations de danse dans le programme iconographique de l'ensemble de la tombe, les inscriptions qui la décrivent et les éléments symboliques qui l'entourent suggèrent qu'elle servait également d'offrande artistique pour le défunt. L'étude de Cummings sur les danses de temples nous décrit celles-ci comme s'intégrant dans un rituel cultuel quotidien dans lequel la statue de la divinité était lavée, vêtue, encensée, nourrie par des offrandes de nourriture, de musique, de chant et de danse. Ainsi, le défunt (qui voulait être satisfait) ou la divinité (que l'on voulait satisfaire) recevait en offrande plusieurs éléments, dont l'effet bénéfique et magique de la danse.

Ce qui ressort de l'analyse du tableau XVI, qui a pour but de classer l'ensemble des cent représentations de danse du corpus de fiches selon une des quatre premières fonctions exprimées ci-haut, est que celles-ci sont hautement complémentaires. Un grand nombre des fiches pourrait s'appliquer à deux et parfois même à trois fonctions simultanément. Effectivement, si nous prenons l'exemple de la fiche 64, qui illustre une scène de banquet funéraire, où se produisent deux danseuses quasi nues et des musiciennes, on remarque que les fonctions un et quatre (et même cinq) peuvent s'y appliquer. Effectivement, le fait que le membre de l'élite fasse représenter (par des artistes/artisans qu'il paye) son propre banquet funéraire auquel participent des danseuses qu'il peut se permettre d'engager pour la cérémonie, démontre un souci d'illustrer son statut social (fonction 1). Un banquet funéraire est une cérémonie magique qui consiste à permettre à un défunt de rejoindre un au-delà sécurisant, où il sera nourri par des offrandes et survivra (fonction 5). Des danseuses

presque nues le stimuleront dans sa vitalité et lui permettront de renaître à lui-même et de le divertir par la suite (fonction 4).

Ainsi, nous pouvons conclure que les données contextuelles et conceptuelles explorées tout au long de ce travail nous ont permis de parvenir à l'identification d'au moins cinq fonctions des représentations de danses pour l'époque pharaonique. Ce travail d'exploration qui ne prétend pas être l'aboutissement des recherches sur le sujet des fonctions des représentations iconographiques de danses à l'époque pharaonique, ouvre le champ à de futures recherches qui permettraient de compléter de façon plus exhaustive le rôle qu'avaient ces illustrations de danses. Les données qui ont été délibérément mises en plan par l'auteure, comme l'analyse des mouvements spécifiques de danses, les objets et les légendes écrites accompagnant les danseurs des représentations, pourraient faire l'objet d'une étude future plus approfondie, qui permettrait non seulement de compléter nos connaissances sur les danses et leurs contextes en Égypte pharaonique, mais permettrait également d'approfondir l'étude des fonctions des représentations de danses. Finalement, des études similaires à celle-ci et à celle produite par l'Université de Leyde, mais pour d'autres périodes ou époques de l'histoire égyptienne (prédynastique, période ptolémaïque, etc.) pourraient nous permettre de corroborer ou comparer les données obtenues et approfondir toujours davantage notre connaissance de ce passionnant sujet qu'est la danse et ses fonctions dans les sociétés antiques.

Conclusion

Sans vouloir récapituler l'ensemble de ce travail, nous aimerions toutefois faire le point sur les conclusions obtenues dans la dernière section, qui illustrent la validité de notre hypothèse sur le caractère fonctionnel des représentations de danses en Égypte pharaonique.

Comme nous avons pu l'observer dans la section précédente, l'application des concepts de la « représentation », du « sacré » et du « pouvoir » à des données provenant de notre propre analyse d'une centaine de fiches descriptives liées à des représentations de danses, le tout complété par le soutien d'études complémentaires aux nôtres nous a permis d'identifier un ensemble d'au moins cinq fonctions des représentations de danses hautement complémentaires, qui découlent des aspects sociaux et idéologiques de la société égyptienne pharaonique.

La première fonction des représentations de danse aurait consisté à exprimer et maintenir le statut socio-économique et politique des membres de l'élite, qui pouvaient se permettre d'engager des danseurs et des artistes pour les représenter dans leurs tombes. Ce statut social était ainsi affirmé par rapport aux vivants (leurs contemporains et les générations futures), et aux défunts qu'ils côtoieraient au cours de leur séjour dans l'au-delà. Une deuxième fonction aurait permis d'utiliser les représentations de danse comme réactualisations de récits mythiques, et ainsi de stabiliser l'idéologie et l'univers selon le concept d'équilibre de *Maât*. Une troisième fonction aurait consisté à produire des représentations de danseurs nains ou de divinités dansantes comme Bès, qui possédaient un pouvoir prophylactique ou apotropaïque contre les menaces de maladies, d'attaques d'animaux et d'êtres malveillants. Une quatrième fonction, associée à la représentation de danseuses sensuelles dans les tombes, aurait consisté à stimuler magiquement la force vitale du défunt lui permettant ainsi une renaissance *post mortem*. Une fois cette résurrection accomplie, ces danseuses pouvaient, symboliquement, accompagner le défunt dans un après-monde composé de divertissements et de bien-être. Cette contemplation des danseuses sensuelles aurait également eu un aspect plus profane se retrouvant dans le désir pur et simple de contemplation par les vivants (membres de l'élite, peuple ou artisans). Finalement, une cinquième fonction qui n'a pas nécessairement été

corroborée par les données de notre corpus, dû à des problèmes de représentativité, a été proposée par deux études complémentaires à la nôtre, celle du Projet Mastaba et celle J. M. Cummings sur la danse des temples. Cette cinquième fonction de la danse aurait consisté à donner aux défunts et aux divinités (comme cela était fait également avec la musique, le chant, l'encens et la nourriture) une offrande spirituelle dans un contexte sacré.

Aussi essentielle que soit cette étude, elle ouvre toutefois le champ à une exploration encore plus poussée basée sur un corpus encore plus important et varié représentant également toutes les périodes. C'est pour cette raison que notre recherche ne se prétend pas exhaustive, mais elle mène à de nouvelles questions qui pourraient être abordées dans de futures études sur le sujet. L'analyse des mouvements spécifiques des danseurs(euses), des objets et des légendes écrites qui les accompagnent pourrait nous offrir des indices supplémentaires sur les contextes de danses et sur leurs fonctions multiples. Il serait fort intéressant, dans le cadre d'une future recherche, de pouvoir rassembler un corpus exhaustif des représentations de danse en Égypte pharaonique afin de pouvoir le confronter à notre hypothèse.

D'un autre côté, nos techniques d'observation et d'analyse du corpus des représentations égyptiennes de façon générale, et de danses tout particulièrement, ne seront perfectionnées, et deviendront plus adéquates que lorsque nous serons en mesure d'intégrer plus aisément l'utilisation de logiciels informatiques permettant de rendre la tridimensionnalité et l'ensemble des contextes de représentation. Par exemple, certains programmes informatiques encore peu utilisés aujourd'hui (dû aux coûts et au temps de programmation) permettent au spectateur d'observer les représentations d'une tombe en s'y promenant virtuellement. Cette mise en contexte idéale de l'analyse des représentations nous permettrait d'établir des rapports entre les différents registres d'une composition, entre les différents éléments architecturaux, représentationnels et épigraphiques d'un monument afin d'en saisir tout le sens global comme l'a amplement souligné Tefnin dans son analyse sémiotique de la représentation égyptienne.²³⁴

Finalement, les fouilles archéologiques permettront également de trouver et d'analyser de nouvelles représentations iconographiques de danse qui permettront

non seulement de parfaire notre connaissance de leurs contextes, mais également de leurs fonctions. Ces fouilles archéologiques permettront de nous offrir un portrait plus clair de la vie des gens des classes moins nanties, que les textes mentionnent rarement. Un corpus élargi (incorporant des représentations d'autres périodes) pourrait permettre une analyse davantage précise et exhaustive de la danse en Égypte ancienne.

Notes

- ¹ Tefnin, 1997, p. 6; Tefnin, 1991, p. 60-62
- ² Berger, 1976, p. 8.
- ³ Tefnin, 1997, p. 6; Tefnin, 1991, p. 60-62; Davis, 1989, p. 30.
- ⁴ Redford, 1995, p. 161.
- ⁵ Montserrat, 1996, p. 2, 10, 12.
- ⁶ Davis, 1996.
- ⁷ Hornung, 1971, p. 195-197; Assmann, 1989.
- ⁸ Kemp, 1989; Trigger, 1983.
- ⁹ Pinch, 1995, p. 371; Lesko, 1996, p.12; Tyldesley, 1998, p. 45; Lesko, 1996, p. 6.
- ¹⁰ Lesko, 1996, p. 47.
- ¹¹ Lexova, 1935.
- ¹² Wild, 1963.
- ¹³ Wild, 1963, p. 45, 48; Sachs, 1940, p. 117; Olivova, 1984, p. 56; Kinney, 2000, p. 197; Strouhal, 1992, p. 233.
- ¹⁴ Wild, 1963, p. 47; Gonzales Serrani, 1994, p. 425; Anderson, 1995, p. 2556; Mayassis, 1957, p. 66; Kinney, 2000, p. 197; Saleh, 1998, p. 482.
- ¹⁵ Murray, 1955, p. 60; Saleh, 1998, p. 482.
- ¹⁶ Mayassis, 1957, p. 444.
- ¹⁷ Cummings, 2000, p. 10; Saleh, 1998, p. 482.
- ¹⁸ Strouhal, 1992, fig. 42.
- ¹⁹ Wild, 1963, p. 50-51.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 54-56; Meeks, 2001, p. 359; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 136; Saleh, 1998, p. 482.
- ²¹ Wild, 1963, p. 56-57; Laboury, 1997, p. 64; Vischak, 2001, p. 82.
- ²² Ikram, 2001, p. 163; Manniche, 1997, p. 29; Van De Walle, 1965, p. 117; Meeks, 2001, p. 359; Mace, 1920, p. 297.
- ²³ Wild, 1963, p. 59-69; Gonzales Serrani, 1994, p. 424; Meeks, 2001, p. 357; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 17-20; Vischak, 2001, p. 82; Gillam, 1995, p. 211.
- ²⁴ Anderson, 1995, p. 2563; Hickmann, 1956, p. 151-183; Andreu, 1992, p. 142; Kinney, 2000, p. 194; Saleh, 1998, p. 483; Andreu, 1994, p. 142.
- ²⁵ Chanson des Quatre Vents: Textes des Sarcophages chapitre 162 dans Barguer, 1986, pp. 268-269: « *C'est par ces jeunes filles que ces vents m'ont été donnés ; voici la brise du Nord, qui circule chez les Haou-nebout [...] C'est le vent de vie que la brise du Nord ; c'est afin que je vive d'elle qu'elle m'a été donnée [...]* »; Wild, 1963, p. 86-89; Sachs, 1940, p. 117; Gonzales Serrani, 1994, p. 425; Hickmann, 1953, p. 167; Anderson, 1995, p. 2564; Drioton, 1948, p. 29; Saleh, 1998, p. 485; Erman, 1971, p. 249; Lalouette, 1984 vol. II, p. 147-148.
- ²⁶ Weil, 1946, p. 257-258; Griffiths, 1958, p. 119-120; Reeder, 1995, p. 2; Meeks, 2001, p. 358; Mayassis, 1957, p. 452.
- ²⁷ Wild, 1963, p. 91-99; Reeder, 1995, p. 3.
- ²⁸ Jéquier, 1927, p. 145-148; Reeder, 1995, p. 2.
- ²⁹ Werbrouck, 1938.
- ³⁰ Ikram, 2001, p. 163.
- ³¹ Manniche, 1997, p. 30.
- ³² Ikram, 2001, p. 163.
- ³³ Manniche, 1997, p. 32; Ikram, 2001, p. 164.
- ³⁴ Benson Harer, 1985; Manniche, 1997, p. 30-31; Laboury, 1997, p. 66; Cummings, 2000, p. 86-87.
- ³⁵ Ikram, 2001, p. 164; Bosse-Griffith, 1980, p. 70; Gonzales Serrani, 1994, p. 422; Anderson, 1995, p. 2565; Drioton, 1948, p. 28; Meeks, 2001, p. 358; Andreu, 1997, p. 96; Tyldesley, 1998, p. 109; Robins, 1989, p. 112; Saleh, 1998, p. 482; Erman, 1971, p. 250; Andreu, 1994, p. 142; Mekhitarian, 1980, p. 69.
- ³⁶ Laboury, 1997, p. 66; Meeks, 2001, p. 359; Tyldesley, 1998, p. 163-164; Mayassis, 1957, p. 447; Manniche, 2001, p. 276.
- ³⁷ Ikram, 2001, p. 163-164.

- ³⁸ Extrait du Chant du Harpiste dans la tombe du vizir Paser dans Schott, 1945, p. 142-143 : « *Obéis à ton cœur, tant qu'il subsistera. Passe un beau jour de fête, O noble! Oublie le mal et songe au bonheur, jusqu'à ce que vienne le jour (où tu aborderas) (au pays qui aime le silence).*[...] *Ne songe pas au jour d'appel ! Jusqu'à ce que tu ailles, honoré, vers l'occident .[...] Quiconque s'en alla, jamais ne revint »*; Lawergren, 2001, p. 453; Farmer, 1957, p. 264; Fox, 1982; Lichtheim, 1945; Wente, 1962; Andreu, 1992, p. 140; Scott, 1947; Erman, 1971, p. 255-257; Andreu, 1994, p. 140; Lalouette, 1984 vol. I, p. 227-230.
- ³⁹ Wild, 1963, p. 38; Andreu, 2002, p. 124.
- ⁴⁰ Ikram, 2001, p. 163; Careddu, 1991, p. 39; Andreu, 1992, p. 140; Meeks, 2001, p. 358; Wild, 1956, p. 229; Prudhommeau, 1986, p. 94; Andreu, 1994, p. 140; Pinch, 1995, p. 370; Wild, 1956, p. 229.
- ⁴¹ Andreu, 2002, p. 179; Wild, 1963, p. 51; Saleh, 1998, p. 484; Wilson, 1931, p. 212, 219; Stead, 1986, p. 58.
- ⁴² Decker, 1992, p. 118-119; Anderson, 1995, p. 2563.
- ⁴³ O'Connor et Silverman, 1995, p. XVIII.
- ⁴⁴ Brunner-Traut, dans Decker, 1992, p. 136; El-Habashi, 1992, p. 41; Decker, 1994, p. 451-457; Janssen, 1990, p. 56, 60; Olivova, 1984, p. 45, 48; Hickmann, 1953, p. 165, 167; Drioton, 1948, p. 28; Van De Walle, 1965, p. 105; Meeks, 2001, p. 357; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 163; Erman, 1971, p. 248-249; Andreu, 1994, p. 142-143; Strouhal, 1992, p. 45.
- ⁴⁵ Sachs, 1938, p. 118; Farmer, 1954, p. 892; Hickmann, 1957, p. 296; Careddu, 1991, p. 56; Sachs, 1940, p. 87, 98; Gonzales Serrani, 1994, p. 421, 427; Anderson, 1995, p. 2565; Drioton, 1948, p. 28; Scott, 1947; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 159; Kinney, 2000, p. 191; Saleh, 1998, p. 482.
- ⁴⁶ Sachs et Brunner-Traut dans Hickmann, 1956, p. 152.
- ⁴⁷ Hickmann, 1956, p. 183.
- ⁴⁸ Wild, 1963, p. 38; Gross, 1914, p. 332-336; Prudhommeau, 1986, p. 97; Erman, 1971, p. 249.
- ⁴⁹ Hickmann, 1953, p. 16; Hickmann, 1956, p. 151-183; Manniche, 1987, p. 17; Prudhommeau, 1986, p. 98.
- ⁵⁰ Strouhal, 1992, p. 42; Kinney, 2000, p. 193.
- ⁵¹ Wild, 1963, p. 41.
- ⁵² *Ibid.*, p. 42.
- ⁵³ Decker, 1992, p. 144.
- ⁵⁴ Sachs, 1938, p. 116.
- ⁵⁵ El-Habashi, 1992, p. 86.
- ⁵⁶ Anderson, 1995, p. 2563.
- ⁵⁷ *Ibid.*
- ⁵⁸ Wild, 1963, p. 43.
- ⁵⁹ De Meulenaere, 1988, p. 41-49.
- ⁶⁰ Olivova, 1984, p. 54.
- ⁶¹ Galvin, 1981, p. 179, 201-202.
- ⁶² Strouhal, 1992, p. 43.
- ⁶³ Olivova, 1984, p. 45; Scott, 1947; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 169; Lexova, 1935, p. 65.
- ⁶⁴ Van Walsem, 1991, p. 153.
- ⁶⁵ Fisher, 1989, p. 26; Sandison dans Brothwell & Sandison, 1967, p.738; Manniche, 1987, p.22.
- ⁶⁶ Desroches-Noblecourt, 1986, p. 65-69, 79; Olivova, 1984, p. 45; Lesko, 1996, p. 12.
- ⁶⁷ Ward, 1989a, p. 44-45.
- ⁶⁸ Meeks, 2001, p. 357; Fisher, 1989, p. 26.
- ⁶⁹ Wild, 1963, p. 43.
- ⁷⁰ Wild, 1963, p. 41.
- ⁷¹ Clarke & Crisp, 1981, p. 26; Cummings, 2000, p. 5.
- ⁷² Wild, 1963, p. 42-43; Papyrus de Berlin, no. 3053.
- ⁷³ Desroches-Noblecourt, 1986, p. 172.
- ⁷⁴ Strouhal, 1992, p. 46.
- ⁷⁵ Desroches-Noblecourt, 1986, p. 242.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 160-161, 241; Papyrus du Musée de Brooklyn (35.1446).
- ⁷⁷ Yamauchi, 1973, p. 213, 216-217; Ward, 1989, p. 40; Manniche, 1977, p. 12; Sandison dans

- Brothwell & Sandison, 1967, p.737; Manniche, 1987, p. 12.
- ⁷⁸ Sandison dans Brothwell & Sandison, 1967, p. 737.
- ⁷⁹ Strouhal, 1992, p. 78, 81.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 84; Lawergren, 2001, p. 452.
- ⁸¹ Derry dans Keimer, 1948, p. 13-15.
- ⁸² Dasen, 1993, p. 29, 46; El-Habashi, 1992, p. 43; Meeks, 2001, p. 358; Saleh, 1998, p. 481.
- ⁸³ Lettre du roi (§ 196) dans Roccati, 1982, p. 206-207: « *Tu as dit dans cette tiende lettre que tu as ramené un pygmée du pays des habitants de l'horizon (à l'Est) pour les danses du dieu, lequel est comme le nain que ramena le trésorier du dieu Ourdjédedba du pays d'Oponé au temps d'Izézi. Tu as dit à ma Majesté que jamais n'a été ramené son semblable par personne d'autre qui a parcouru Yam auparavant. Tu sais vraiment faire ce que ton seigneur aime et préfère* »; Dasen, 1993, p. 25-26; Wild, 1963, p. 84-85; Decker, 1992, p. 89; El-Habashi, 1992, p. 43-44; Andreu, 1992, p. 143; Prudhommeau, 1986, p. 100; Andreu, 1994, p. 143-144; Lalouette, 1984 vol. I, p. 171-173.
- ⁸⁴ Textes de Pyramides §1189 dans Faulkner, 1969, p. 191; *URK.* I, 128, 15 ; 130,14.
- ⁸⁵ Wild, 1963, p. 83-84.
- ⁸⁶ Cummings, 2000, p. 91; Mayassis, 1957, p. 449.
- ⁸⁷ Hymne à Hathor sur les parois du temple de Dendera : Traduction de Posener dans le Dictionnaire de la civilisation égyptienne : « *Le pharaon vient pour danser ; Il vient pour chanter. Dame souveraine, vois comme il danse ! Épouse d'Horus, vois comme il saute.* »
- ⁸⁸ Roberts dans Cummings, 2000, p. 94.
- ⁸⁹ Caubet, 1973, p. 2-3; Manniche, 2001, p. 292-293; Lawergren, 2001, p. 450; Ziegler, 1977, p. 1, 4; Brewer & Teeter, 1999, p. 106; Strouhal, 1992, p. 44; Ziegler, 1979, p. 31-40; Farmer, 1954, p. 892; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 100-101; Farmer, 1957, p. 260; Careddu, 1991, p. 52-53; Sachs, 1940, p. 89-90; Gonzales Serrani, 1994, p. 408-411; Anderson, 1995, p. 2555, 2557-2558; Kinney, 2000, p. 193.
- ⁹⁰ Manniche, 2001a, p. 293; Lawergren, 2001, p. 450; Barguet, 1953, p. 103-104, 106-110; Strouhal, 1992, p. 44; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 102, 105; Farmer, 1957, p. 260; Anderson, 1995, p. 2555; Kinney, 2000, p. 194.
- ⁹¹ Gitton, 1984, p. 83, 99-101, 106, 109; Doxey, 2001, p. 70; Lesko, 1996, p. 39-41.
- ⁹² Troy, 1986, p. 3.
- ⁹³ Manniche, 2001, p. 275; Watterson, 1991, p. 18.
- ⁹⁴ Lawergren, 2001, p. 453; Anderson, 1995, p. 2555.
- ⁹⁵ Hymne à Hathor sur les murs du temple de Dendera.
- ⁹⁶ Malaise, 2001, p. 179; Dasen, 1993, p. 55, 63; Jesi, 1958, p. 172; Saleh, 1998, p. 481.
- ⁹⁷ Wild, 1963, p. 37; Malaise, 2001, p. 179; Jesi, 1958, p. 175; Dasen, 1993, p. 57-59; Gonzales Serrani, 1994, p. 426.
- ⁹⁸ Dasen, 1996, p. 56, 71; Malaise, 2001, p. 180.
- ⁹⁹ Malaise, 2001, p. 179-180; Dasen, 1993, p. 68-71.
- ¹⁰⁰ Jesi, 1958, p. 172-182.
- ¹⁰¹ Hooreman, 1975, p. 35; Mekhitarian, 1980, p. 70; Anderson, 1995, p. 2566; Cummings, 2000, p. 44; Tyldesley, 1998, p. 152; Manniche, 1987, p. 17-18; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 242; Saleh, 1998, p. 485; Strouhal, 1992, p. 88; Keimer, 1948.
- ¹⁰² Sainte Fare Garnot, 1955, p. 90; Wild, 1963, p. 37; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 109; Anderson, 1995, p. 2555; Vischak, 2001, p. 85; Schumann-Antelme, 2001, p. 170.
- ¹⁰³ Plutarque, *De Iside et Osiride*, 352, 3; 356, 13
- ¹⁰⁴ Carredu, 1991, p. 39.
- ¹⁰⁵ Lawergren, 2001, p. 453; Sainte Fare Garnot, 1955, p. 90-92.
- ¹⁰⁶ Hooreman, 1975, p. 35.
- ¹⁰⁷ La naissance des rois de la Ve dynastie dans le Papyrus Westcar (9,19- 12,25). Traduction de Lefebvre, 1976, p. 86-90 : « *Un de ces jours-là, il arriva que Reddjédet éprouva les douleurs (de l'enfantement), et son accouchement était laborieux. Alors la Majesté de Rê, seigneur de Sakhébou, dit à Isis, Nephtys, Meskhénet, Héqet et Khnoum : « Allez donc et délivrez Reddjédet des trois enfants qui sont dans son sein et qui exerceront cette fonction bienfaisante dans ce pays entier.[...] Ces déesses partirent, après s'être transformées en danseuses-musiciennes : Khnoum les accompagnait portant (leur) bagage.* » ; Bengoa, 1989, p. 44; Manniche, 2001, p. 293; Anderson,

- 1995, p. 2557; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 38; Lexova, 1935, p. 64-65; Lalouette, 1984 vol. I, 27-28.
- ¹⁰⁸ Werbrouck, 1938, p. 12; Tyldesley, 1998, p. 244; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 220.
- ¹⁰⁹ Werbrouck, 1938, p. 12; Strouhal, 1992, p. 264-265; Gonzales Serrani, 1994, p. 426; Cummings, 2000, p. 43; Tyldesley, 1998, p. 127-128.
- ¹¹⁰ Werbrouck, 1938, p. 11.
- ¹¹¹ Desroches-Noblecourt, 1986, p. 175; Prudhommeau, 1986, p. 93.
- ¹¹² Werbrouck, 1938, p. 128-132.
- ¹¹³ Bleeker, 1958, p. 2-3,5, 17; Werbrouck, 1938, p. 8-9; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 24; Mayassis, 1957, p. 75.
- ¹¹⁴ Stead, 1986, p. 59; Farmer, 1957, p. 266-271; Anderson, 1995, p. 2555; Saleh, 1998, p. 481; Carredu, 1991; Gonzalez Serrani, 1994; Hickmann, 1950; Perez Largacha, 1995.
- ¹¹⁵ Farmer, 1954, p. 892.
- ¹¹⁶ Lawergren, 2001, p. 452; Stead, 1986, p. 58; Gonzales Serrani, 1994, p. 422.
- ¹¹⁷ Perez Largacha, 1995, p. 92.
- ¹¹⁸ Farmer, 1957, p. 260; Allen, 2000, p. 468.
- ¹¹⁹ Andreu, 1992, p. 141; Pinch, 1995, p. 370.
- ¹²⁰ Manniche, 1987, p. 30.
- ¹²¹ O'Connor, 1996, p. 621, 629-630.
- ¹²² Peterson-Royce, 1977, p. 3-13; Frake dans Peterson-Royce, 1977, p. 12; Kealiinohomoku dans Peterson-Royce, 1977, p. 13.
- ¹²³ *Bibliorum Larousse*
- ¹²⁴ Sukla, 2001, p. 1-4.
- ¹²⁵ *Ibid.*; Haugeland dans Cummins, 1989, p. 6.
- ¹²⁶ Sukla, 2001, p. 5.
- ¹²⁷ Pickering, 2000, p. 2-6.
- ¹²⁸ *Ibid.*; *Ibid.*, 2000a, p. 12-13.
- ¹²⁹ Sukla, 2001, p. 1-4.
- ¹³⁰ *Ibid.*
- ¹³¹ *Ibid.*
- ¹³² *Ibid.*
- ¹³³ Pickering, 2000, p. 2-6.
- ¹³⁴ Bernheimer, 1961, p. 2-6, 24-25, 38.
- ¹³⁵ Pitkins, 1967.
- ¹³⁶ Scruton, 1974, p. 192.
- ¹³⁷ Cummins, 1989, p. 6.
- ¹³⁸ Panofsky, 1969, p. 28.
- ¹³⁹ *Ibid.*, p. 39.
- ¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 40-41.
- ¹⁴¹ *Ibid.*, p. 44.
- ¹⁴² Davis, 1996, p. 1-4.
- ¹⁴³ Sukla, 2001, p. 1-5.
- ¹⁴⁴ Berger, 1976, p. 9.
- ¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.
- ¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 20-21.
- ¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.
- ¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.
- ¹⁴⁹ Lévi-Strauss, dans Berger, 1976, p. 90.
- ¹⁵⁰ Berger, 1976, p. 50.
- ¹⁵¹ *Ibid.*, p. 57.
- ¹⁵² *Ibid.*, p. 68.
- ¹⁵³ *Ibid.*, p. 70.
- ¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.
- ¹⁵⁵ Hérodote 2.37.1.
- ¹⁵⁶ Eliade, 1965, p. 15-16.

-
- ¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 15-87.
- ¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 126, 156, 170.
- ¹⁵⁹ Eliade, 1965, p. 15-16.
- ¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 53-54; Sukla, 2001, p. 8.
- ¹⁶¹ Shafer, 1997, p. 102; Baines *et al.*, 1991; Hornung, 1982; Sauneron, 1988.
- ¹⁶² De Heusch, 1962, p. 15-17, 42-44.
- ¹⁶³ *Ibid.*; Baines, 1995, p. 3.
- ¹⁶⁴ Snoeyenbos, 2001, p. 203-209; Carroll, 1981; Goodman, 1968; Peterson-Royce, 1977, p. 3-13; Frake dans Peterson-Royce, 1977, p. 12; Kealiinohomoku dans Peterson-Royce, 1977, p. 13.
- ¹⁶⁵ Davis, 1989, p. 3.
- ¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1-2, 115.
- ¹⁶⁷ Davis, 1996, p. 192; *Ibid.*, 1989, p. 9, 95-96.
- ¹⁶⁸ Schäfer, 1974, p. 64.
- ¹⁶⁹ Brewer & Teeter, 1999, p. 169-170; Schäfer, 1974, p. 65; Davis, 1989, p. 110.
- ¹⁷⁰ Schäfer, 1976, p. 17.
- ¹⁷¹ Davis, 1989, p. 207-208, 210.
- ¹⁷² Tefnin, 1997, p. 6; Schäfer, 1974, p. 38.
- ¹⁷³ Brewer & Teeter, 1999, p. 169.
- ¹⁷⁴ *Ibid.*; Davis, 1989, p. 4, 199; Panofsky, 1969, p. 62.
- ¹⁷⁵ Wildung, 1997, p. 13.
- ¹⁷⁶ O'Connor et Silverman, 1995, p. XXI.
- ¹⁷⁷ Davis, 1989, p. 109.
- ¹⁷⁸ Schäfer, 1974, p. 38.
- ¹⁷⁹ Schäfer, 1974, p. 151.
- ¹⁸⁰ Wildung, 1997, p. 13, 15, 17.
- ¹⁸¹ Favard-Meeks, 1992, p. 15-16; Panofsky, 1969, p. 63; Wildung, 1997, p. 15.
- ¹⁸² Brewer & Teeter, 1999, p. 171-173.
- ¹⁸³ Favard-Meeks, 1992, p. 15-16.
- ¹⁸⁴ Davis, 1989, p. 199.
- ¹⁸⁵ Wildung, 1997, p. 15. *Ibid.*
- ¹⁸⁶ Schäfer, 1974, p. 18; Davis, 1989, p. 341-42.
- ¹⁸⁷ Brewer & Teeter, 1999, p. 183-184.
- ¹⁸⁸ Davis, 1989, p. 35; Brewer & Teeter, 1999, p. 181.
- ¹⁸⁹ Watterson, 1991, p. 4; Schäfer, 1974, p. 231.
- ¹⁹⁰ Davis, 1989, p. 199.
- ¹⁹¹ Schäfer, 1974, p. 38.
- ¹⁹² O'Connor et Silverman, 1995, p. XXVII; O'Connor, 1995a, p. 291.
- ¹⁹³ Davis, 1989, p. 201-202, 207, 209; O'Connor et Silverman, 1995, p. XVIII-XIX.
- ¹⁹⁴ Panofsky, 1969, p. 63.
- ¹⁹⁵ Mekhitarian, 1980, p. 70; Goelet, 1993, p. 20-31.
- ¹⁹⁶ Schäfer, 1974, p. 18.
- ¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 20-22.
- ¹⁹⁸ Brewer & Teeter, 1999, p. 174-175; Davis, 1989, p. 13, 207-208, 210.
- ¹⁹⁹ Schäfer, 1974, p. 321; Brewer & Teeter, 1999, p. 175; Davis, 1989, p. 3.
- ²⁰⁰ Panofsky, 1969, p. 58.
- ²⁰¹ *Ibid.*, p. 59.
- ²⁰² *Ibid.*, p. 58-59.
- ²⁰³ *Ibid.*, p. 62; Schäfer, 1974, p. 293-294; Brewer & Teeter, 1999, p. 177-178; Davis, 1989, p. 21-22, 25; Robins, 1994; Panofsky, 1969, p. 61.
- ²⁰⁴ Davis, 1989, p. 27, 41.
- ²⁰⁵ Robins, 1996, p. 47, 53; *Ibid.* 1994; Davis, 1989, p. 23; Schäfer, 1976, p. 16.
- ²⁰⁶ Schäfer, 1974, p. 97.
- ²⁰⁷ Davis, 1989, p. 27; Favard-Meeks, 1992, p. 15-16; Brewer & Teeter, 1999, p. 179.
- ²⁰⁸ Schäfer, 1974, p. 292.
- ²⁰⁹ Favard-Meeks, 1992, p. 17, 20-22; Schäfer, 1974, p. 210.

-
- ²¹⁰ Favard-Meeks, 1992, p. 34-35.
- ²¹¹ Brewer & Teeter, 1999, p. 179; Davis, 1989, p. 27.
- ²¹² Brewer & Teeter, 1999, p. 180; Schäfer, 1974, p. 287.
- ²¹³ Favard-Meeks, 1992, p. 15; Davis, 1989, p. 27.
- ²¹⁴ Brewer & Teeter, 1999, p. 180; Schäfer, 1974, p. 33, 295; Davis, 1989, p. 28; Davis, 1989, p. 27.
- ²¹⁵ Schäfer, 1976, p. 16.
- ²¹⁶ Panofsky, 1969, p.63.
- ²¹⁷ Davis, 1989, p. 32-33; Schäfer, 1974, p. 161.
- ²¹⁸ Davis, 1989, p. 33; Schäfer, 1974, p. 163.
- ²¹⁹ Davis, 1989, p. 36.
- ²²⁰ Schäfer, 1974, p. 72.
- ²²¹ *Ibid.*, p. 181.
- ²²² Davis, 1989, p. 15; Schäfer, 1974, p. 71.
- ²²³ Marinatos, 1994, p. 91; Desroches-Noblecourt, 1986, p. 62; Watterson, 1991, p. 4; Brewer & Teeter, 1999, p. 181; Schäfer, 1974, p. 71.
- ²²⁴ Davis, 1989, p. 4, 27.
- ²²⁵ Davis, 1989, p. 14-15; Schäfer, 1974, p. 26.
- ²²⁶ Panofsky, 1969, p.59.
- ²²⁷ *Ibid.*, p. 60; Davis, 1989, p. 104.
- ²²⁸ Brewer & Teeter, 1999, p. 176.
- ²²⁹ Schäfer, 1974, p. 55; Brewer & Teeter, 1999, p. 185; Davis, 1989, p. 40.
- ²³⁰ Cette équipe a effectué un recensement de 180 mastabas (tombeaux) datant de la IV^e et de la V^e dynastie. Parmi celles-ci, elle a pu dénombrer cinquante-deux scènes complètes ou fragmentaires de danse et de musique (vingt-trois scènes à Saqqarah et vingt-neuf scènes à Gizeh).
- ²³¹ Van Walsem, 1991, p. 145-152.
- ²³² Silverman, 1995, p. 54.
- ²³³ Baines, 1995, p. 23.
- ²³⁴ Tefnin, 1997, p. 8-9, 60-61.

Annexes

Annexe I :

Planches

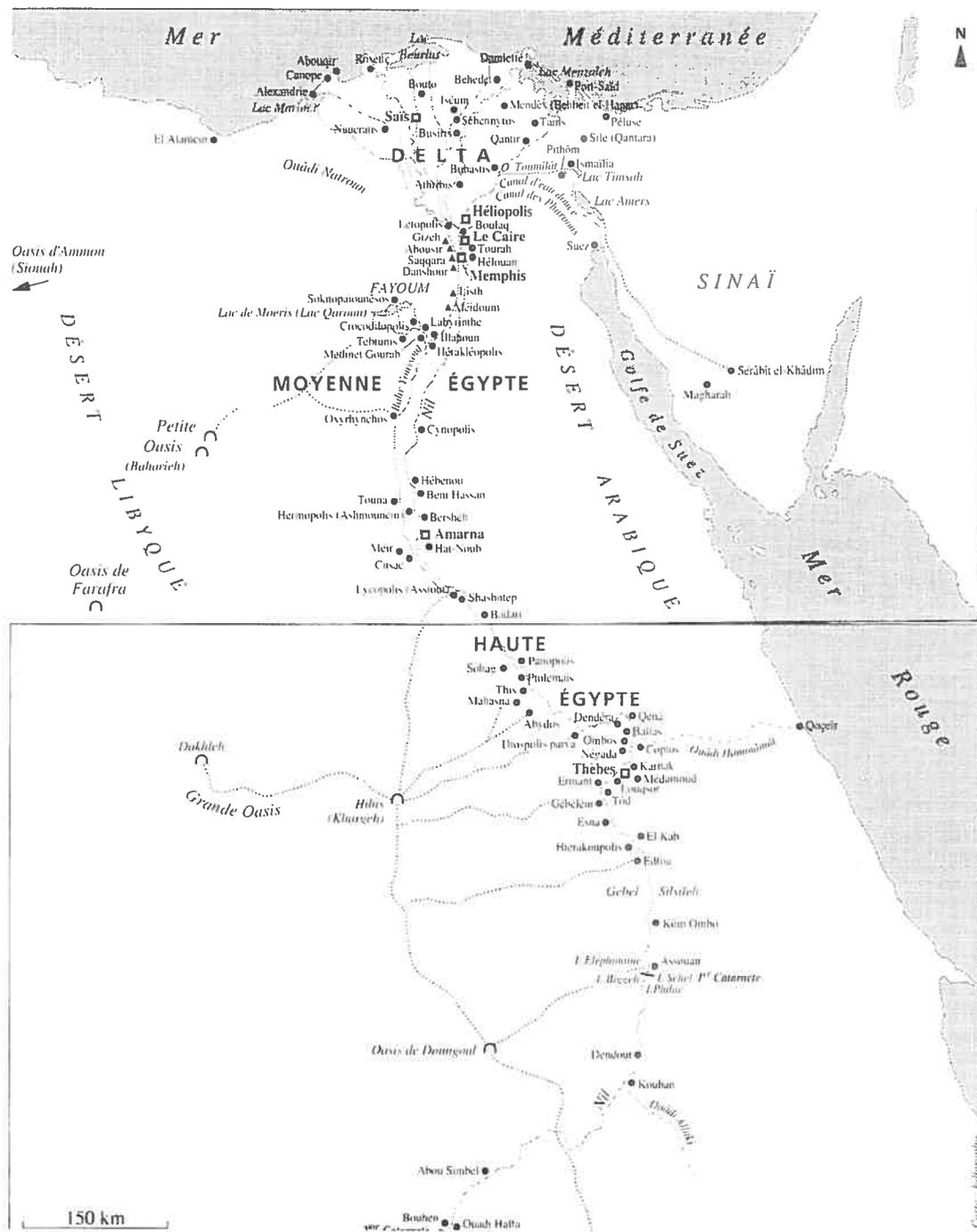


Planche I : Carte de l'Égypte (Lalouette, 1995).

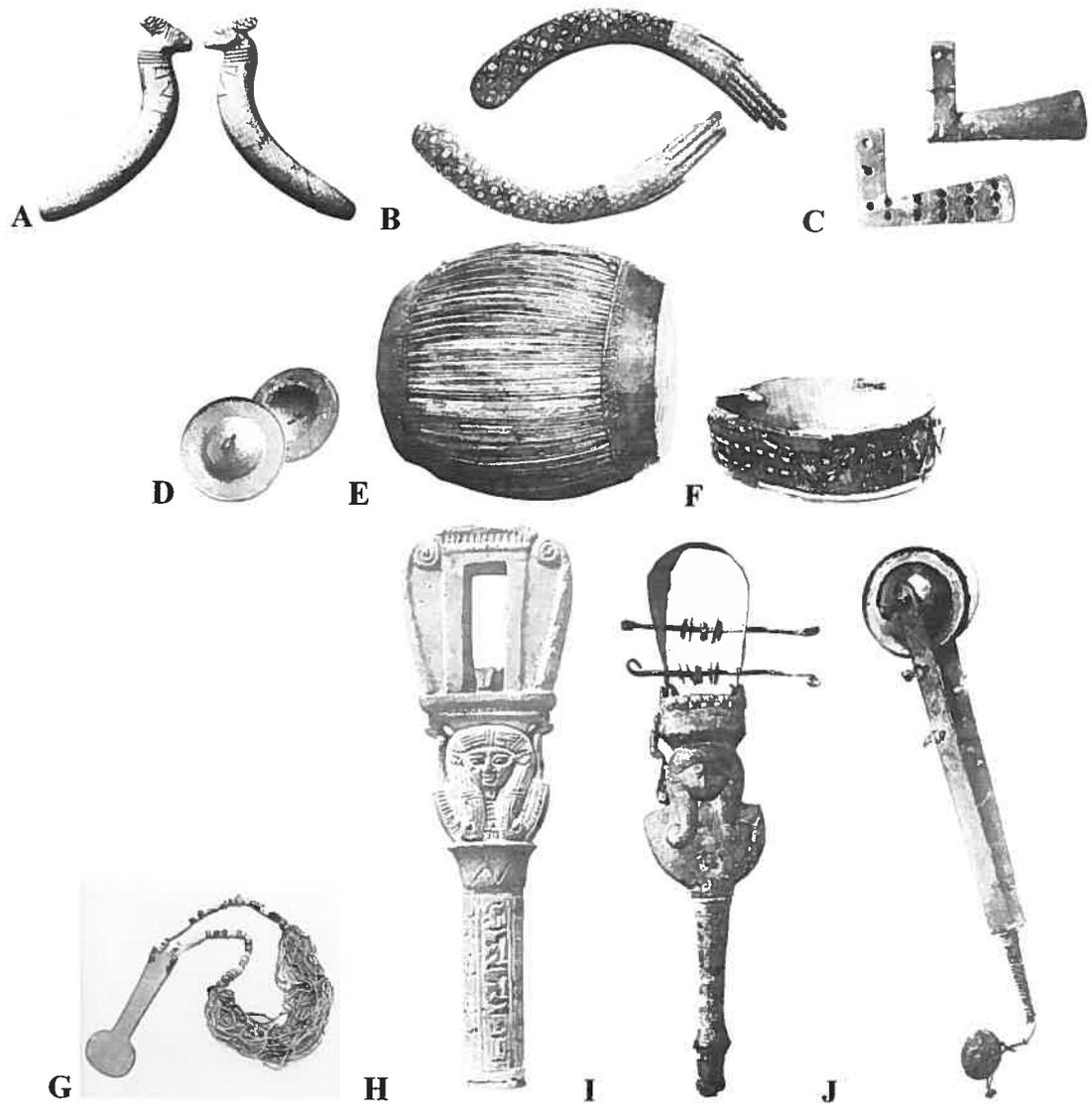


Planche II : Instruments à percussion A) Paire de claquoirs courbes à tête d'animal (Ziegler, 1979, Fig.3) ; B) Paire de claquoirs courbes terminés par deux mains (*Ibid.*, Fig. 4) ; C) Paire de castagnettes à angle droit (*Ibid.*, Fig. 19) ; D) Paire de cymbales (*Ibid.*, Fig. 85) ; E) Tambour en barillet (*Ibid.*, Fig. 100) ; F) Tambourin à cadre circulaire (*Ibid.*, Fig. 101) ; G) Collier menat avec contreponds (<http://www.hethert.org/menat.jpg>) ; H) Sistrum à naos purement rituel (Ziegler, 1979, Fig. 41) ; I) Sistrum arqué (*Ibid.*, Fig. 69) ; J) Crotales avec clochette pendante (*Ibid.*, Fig. 92).

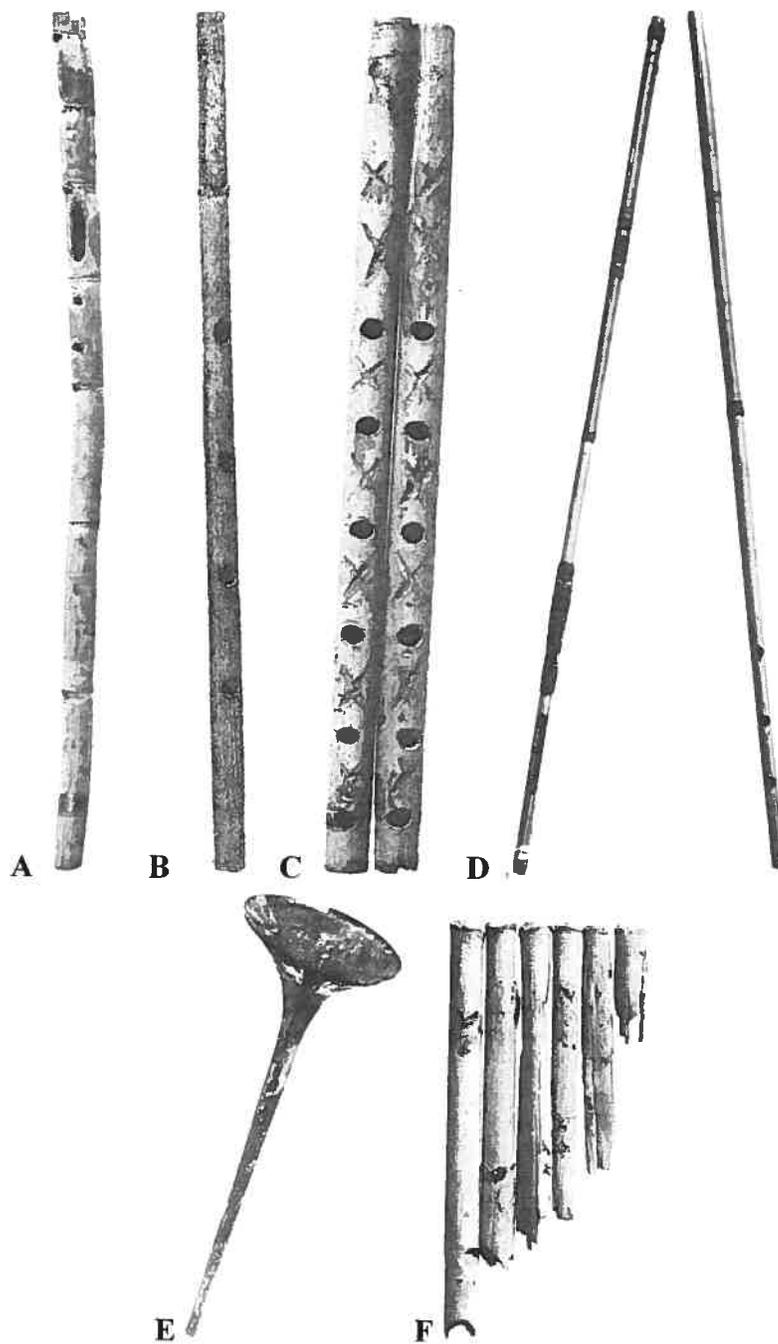


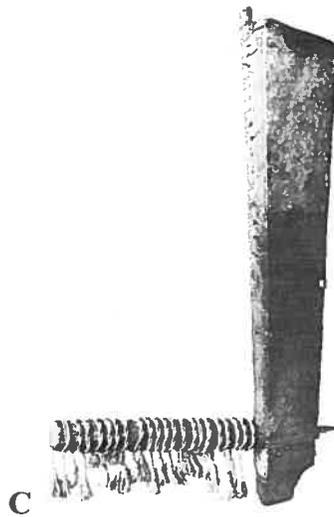
Planche III : Instruments à vent A) Flûte longue à jeu oblique (Ziegler, 1979, Fig. 102) ; B) Hautbois (*Ibid.*, Fig. 108) ; C) Double clarinette (*Ibid.*, Fig. 104) ; D) Double hautbois (*Ibid.*, Fig. 105) ; E) Trompette (*Ibid.*, Fig. 117) ; F) Flûte de pan (*Ibid.*, Fig. 102).



A



B



C



D



E

Planche IV : Instruments à cordes A) Harpe en forme de bateau (<http://www.web-helper.net/PDMusic/Articles/101909/images/hmb004.jpg>) ; B) Harpe cintrée portable (Ziegler, 1979, Fig. 119) ; C) Harpe trigone (*Ibid.*, Fig. 122) ; D) Lyre asymétrique (*Ibid.*, Fig. 126) ; E) Luth (*Ibid.*, 1979, Fig. 129 & 130).

Annexe II :

Fiches

**Sommaire des types de contextes
auxquels appartiennent les représentations des fiches**

(Fiches 1-8) Danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales

(Fiches 1-8) Fête Sed ou jubilé royal et l'érection du pilier Djed

(Fiches 9-25) Danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins

(Fiches 9-11) Fête du Nouvel An

(Fiche 12) Fête d'Aménophis I divinisé

Fêtes d'Amon :

(Fiche 13) Fête du harem à Louxor ou fête d'Opet

(Fiche 14) La « Belle Fête de la Vallée »

(Fiches 15-25) Danses hathoriennes

(Fiches 26-36) Danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées

(Fiches 26-33) Danses apotropaïques du dieu Bès

(Fiches 34-36) Danses apotropaïques de nains ou pygmées

(Fiches 37-65) Danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires

(Fiches 37-39) Danses accompagnant le transport des statues au tombeau

(Fiches 40-47) Danse funèbre des *Mouou*

(Fiches 48-62) Mouvements des pleureuses

(Fiches 63-65) Danses lors des banquets funéraires

(Fiches 66-79) Danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes

(Fiches 66-79) Danses récréatives

(Fiches 80-82) Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs

(Fiches 83-100) Danses particulières de contextes non identifiés

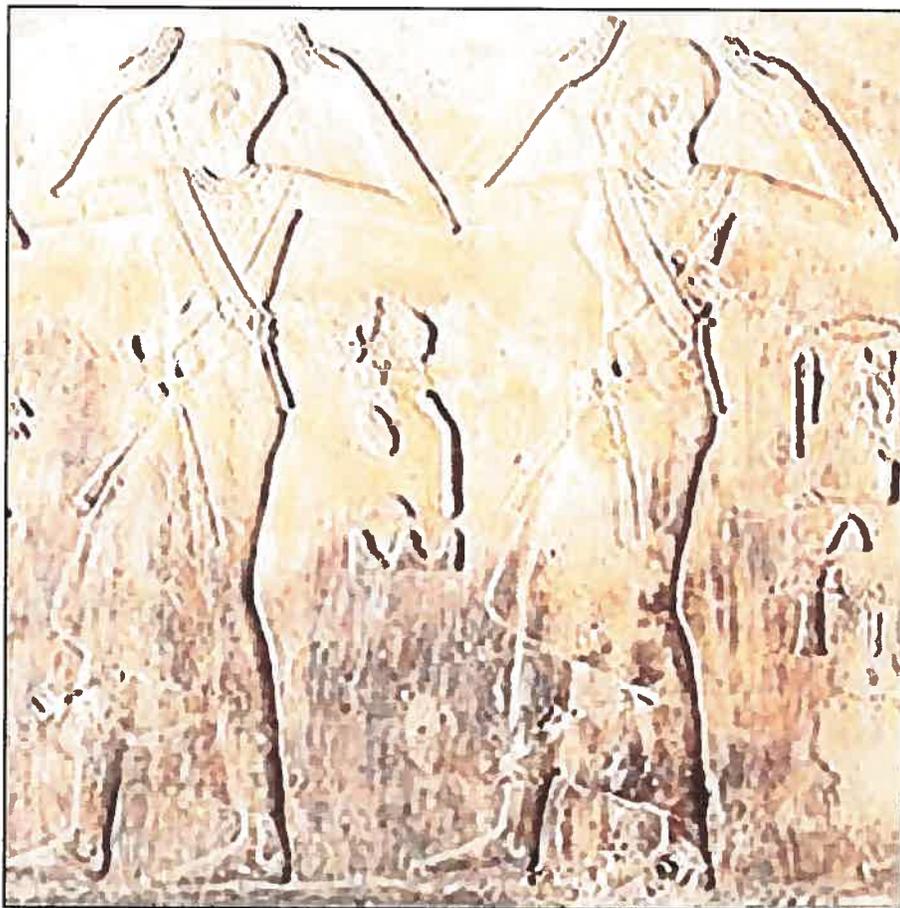
(Fiches 83-86) Danses avec le mouvement du pont

(Fiches 87-92) Danses étrangères

(Fiches 93-96) Danses de couples

(Fiches 97-100) Danses de processions

Fiche 1



Référence

<http://www.toureygypt.net/featurestories/kherueft.htm>

Support

Relief en calcaire

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT192) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Kherouef, personnage clé de l'organisation des jubilés d'Aménophis III, officier et intendant de la reine Tiy

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis III-Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseuses

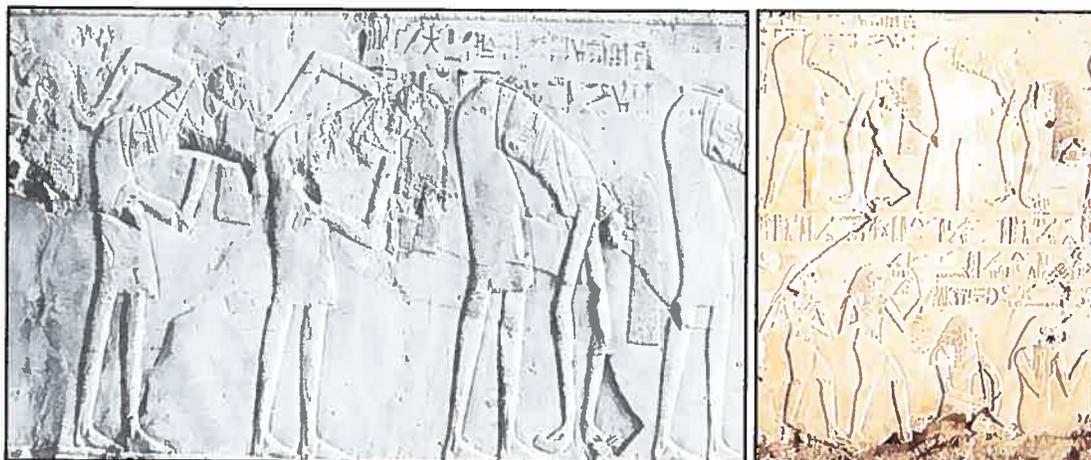
Contexte de danse : Danse pour l'érection du pilier Djed au cours du jubilé royal ou fête Sed d'Aménophis III

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et bras levés en arceaux

Objets liés à la danse : Pagne et ruban croisé sur la poitrine et bijoux

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 2



Référence

<http://www.touregypt.net/featurestories/kherueft.htm> et

<http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.touregypt.net/featurestories/kherueft3.jpg&imgrefurl=http://www.touregypt.net/featurestories/kherueft.htm&h=375&w=275&sz=51&tbnid=3ZqqYW1YmAEJ:&tbnh=117&tbnw=86&start=1&prev=/images%3Fq%3Dkheruef%2Bjed%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8>

Support

Relief en calcaire

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT192) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Kherouef, personnage clé de l'organisation des jubilés d'Aménophis III, officier et intendant de la reine Tiy

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis III-Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins cinq danseuses

Contexte de danse : Danse pour le festival Sed de la 36e année de règne du roi Aménophis III

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps penché en avant et jeu de bras

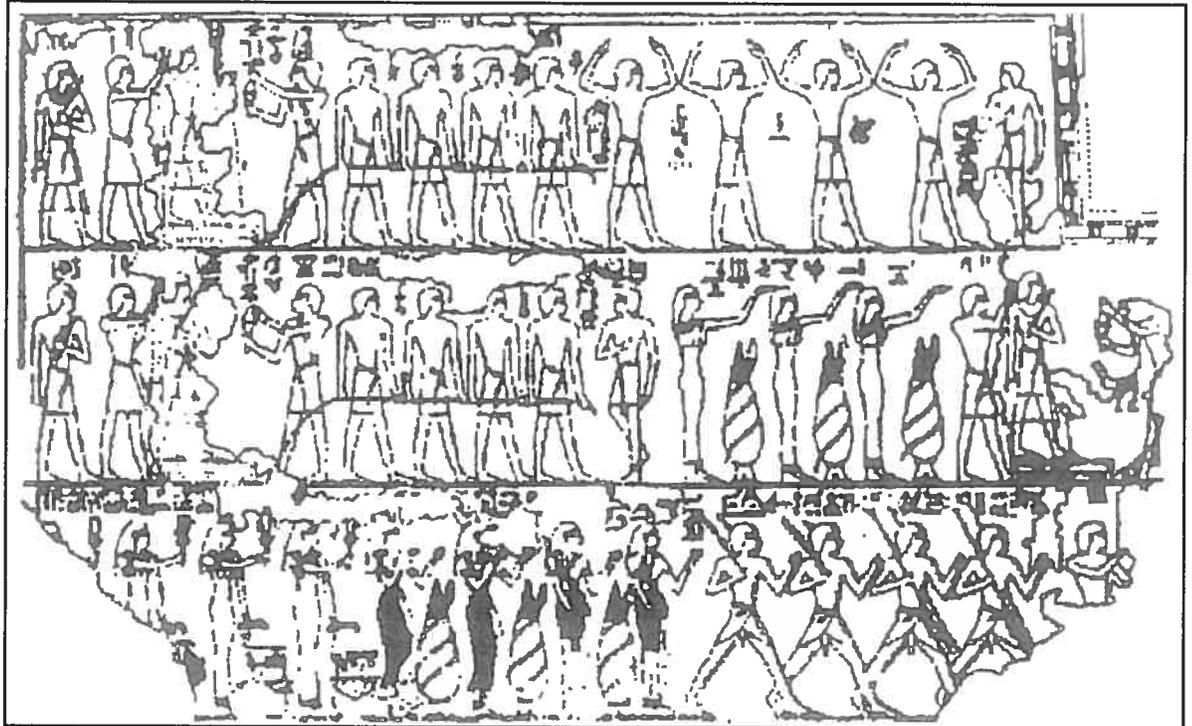
Objets liés à la danse : Pagne et ruban croisé sur la poitrine et bijoux

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Pas moins de trente danseuses dessinent, par couples ou groupes de trois, des figures symétriquement parallèles ou opposées, accompagnées ici de flûtistes et d'une chanteuse, là d'un chœur assis battant le rythme avec les mains, ailleurs encore d'un chœur marchant, dont les battements des mains sont accentués par celui d'un grand tambourin. Les danses montrent une très grande variété du port des bras, de la tête et du buste -plusieurs groupes se distinguent par leurs contorsions extrêmes de la taille, du cou et des poignets et par leurs inflexions profondes, tandis que les jambes semblent se limiter à la marche ou à la position d'un genou ou des deux en terre. Coiffées de longues perruques, ces danseuses portent une jupe étroite ne dépassant pas les genoux et, sur leur buste nu un ruban trois fois entrecroisé. Deux personnages tenant un long bâton et un sceptre sékhem pourraient bien faire fonction de maîtres de ballet ou de cérémoniaires... Et en fin de cortège, trois personnages adipeux au masque léonin, l'un tenant une main de commandement, les deux autres paraissant se battre à coup de poing, apportent à ces réjouissances la note grotesque, si leur présence n'a pas un rôle magique » (Wild, 1963, p. 46-47)

Fiche 3



Référence

Gonzales Serrani, 1994, fig. 33

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT93) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Kenamoun, régisseur royal, frère adoptif du roi, fils de la nourrice royale

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Aménophis II

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins quatre danseurs et trois danseuses

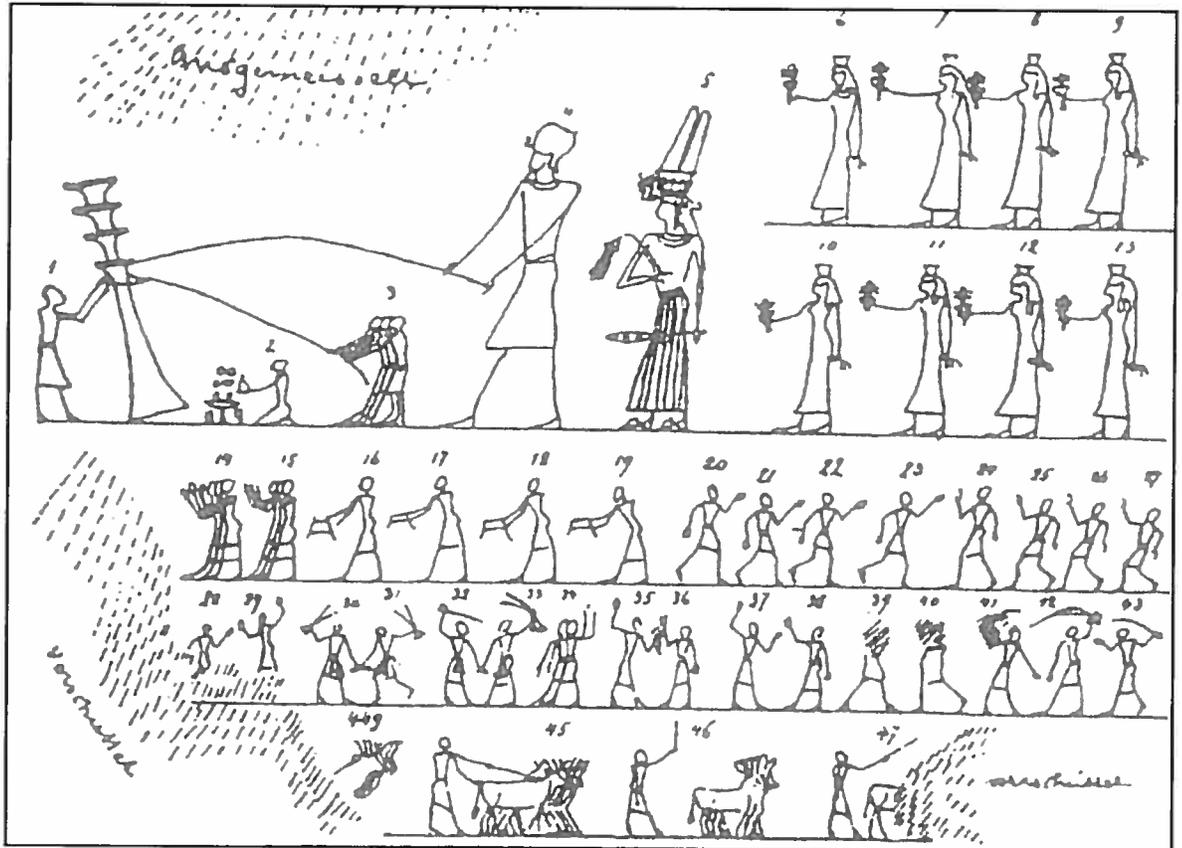
Contexte de danse : Danse pour l'érection du pilier Djed lors du jubilé royal ou fête Sed

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et bras levés en arceaux, station immobile avec jeux de bras

Objets liés à la danse : Pagnes et robes fourreau

Objets liés à la scène : Femmes aux sistres en station immobile avec jeu de bras, quatre hommes dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras avec bâtons

Fiche 4



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 26

Support

Tesson de poterie peint en noir

Contexte social et chronologique

Contexte : Village des artisans royaux de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Artisan ?

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins vingt-cinq danseurs

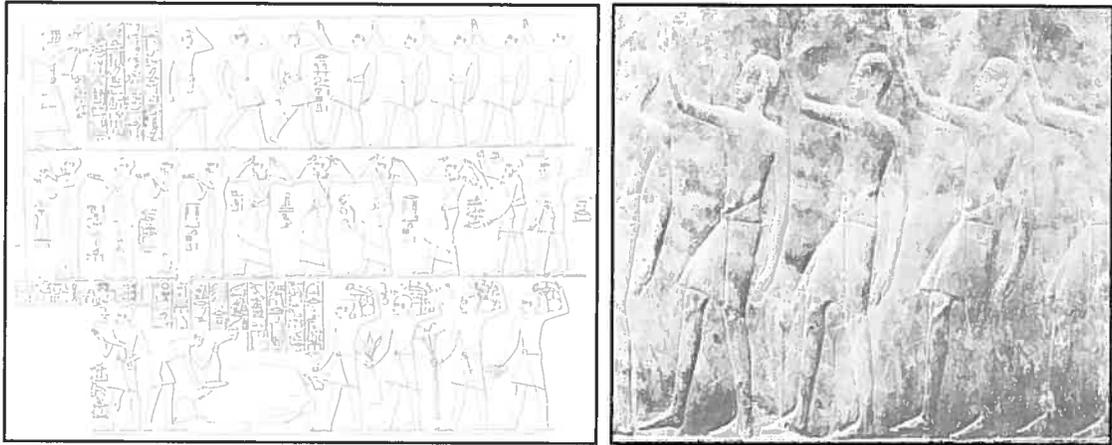
Contexte de danse : Danse pour l'érection du pilier Djed lors du jubilé royal ou fête Sed

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe pliée derrière et jeu de bras, mouvement créant un espace entre les jambes

Objets liés à la danse : Pagnes et bâtons

Objets liés à la scène : Six rythmeurs dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, roi tirant le pilier Djed, huit joueuses de sistres dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, trois hommes menant des vaches dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, quatre porteurs d'offrandes dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, etc.

Fiche 5



Référence

Robins, 1993, fig. 38 et Strouhal, 1992, fig. 250

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT192) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Kherouef, personnage clé de l'organisation des jubilés d'Aménophis III, officier et intendant de la reine Tiy

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis III-Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Onze danseurs et quatre danseuses

Contexte de danse : Danse pour l'élévation du pilier Djed lors de la fête Sed d'Aménophis III

Type de danse ou mouvements : Mouvement du « salut à la romaine », mouvement tendu plié arrière ou jeté devant créant un espace entre les jambes et bras levés en arceaux

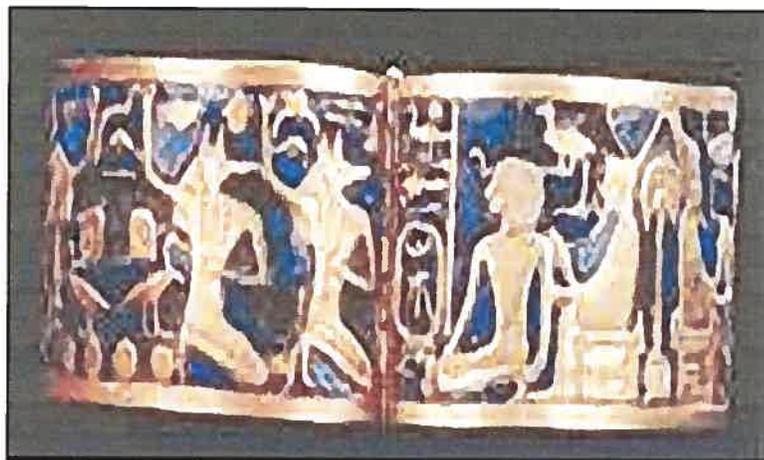
Objets liés à la danse : Pagne pour les hommes et pagnes et ruban croisé sur la poitrine pour les femmes

Objets liés à la scène : Porteurs d'offrandes, sacrifice de bovidé et musiciennes au tambourin rond, femmes en station immobile avec jeu de bras

Commentaire

« Ce qu'on saisit moins, c'est qu'on ait fait venir tout exprès pour l'érection du pilier Djed des femmes des Oasis aux cheveux ras comme chanteuses et danseuses. Celles-ci ne se distinguent guère de leurs collègues de la vallée, que par une double jupe, dont l'une transparente, est plus longue et plus serrée que l'autre. Elles évoluent en cadence en écartant les coudes et en rapprochant de la tête le dos de leurs mains. Les artistes oasiennes ne sont pas seules à témoigner, par le chant et la danse, de la joie que chacun devait éprouver à voir Osiris symboliquement ressuscité ; des troupes masculines font de même, mais elles ont ceci de particulier qu'elles sont divisées en deux groupes affrontés. Sept danseurs progressent à l'unisson en levant une main comme dans le « salut à la romaine » ; trois autres, venant en sens contraire à pas redoublés ont les poings fermés et les lèvent, semble-t-il, alternativement. Deux troupes de chanteurs les encadrent, exaltant tour à tour l'apparition de Ptah et celle de Sokar... Ces hommes, apparemment, miment un épisode de la légende osirienne, à savoir la lutte des partisans d'Osiris et de Seth, comme cela se passait à Abydos au cours de la représentation des mystères. Engagés dans leurs duels les acteurs assureront le triomphe d'Osiris, comme Horus vengea son père et comme le roi, Horus sur le point d'être réintrônisé est l'agent de sa résurrection en érigeant à nouveau son pilier symbolique » (Wild, 1963, p. 47-48)

Fiche 6



Référence

<http://www.egyptianmuseum.gov.eg/details.asp?which2=626>

Support

Bracelet en or et lapis lazuli

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine ?

Propriétaire : Femme, Ahotep, reine

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Ahmose

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs

Contexte de danse : Danse pour l'élévation du pilier Djed lors du jubilé royal ?

Type de danse ou mouvements : Mouvement à genoux et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne et masque d'Anubis

Objets liés à la scène : Roi défunt et nouvel héritier au trône

Fiche 7



Référence

<http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.hitcins.co.uk/Image60.gif&imgrefurl=http://www.hitcins.co.uk/Part%25203.html&h=299&w=464&prev=/images%3Fq%3Ddance%26egypt%26start%3D80%26snum%3D10%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DN>

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe du village des artisans royaux de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Inherka, coordonnateur des artisans de la vallée royale

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Trois danseurs

Contexte de danse : Danse pour l'élévation du pilier Djed lors du jubilé royal ?

Type de danse ou mouvements : Mouvement à genoux sur une jambe et jeu de bras

Objets liés à la danse : Masques d'Anubis, bijoux, pagnes plissés, armures à bretelles

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 8



Référence

http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB=_compass&_IXSR=_xv7&_IXSS=_IXFPFX_%3dgraphical%252ffull%252f%26_IXsearchterm%3degyp%252520dance%26%257bUPPER%257d%253av2_free_text_tindex%3degyp%2bdance%26_IXDB_%3dcompass%26_IXNOMATCHES_%3dgraphical%252fno_matches%252html%26_IXspage%3dsearch%26%2524%2b%2528with%2bv2_searchable_index%2529%2bsort%3d%252e&_IXFIRST=6&_IXMAXHITS=1&_IXSPFX=graphical/full/lg&_IXimg=ps318724.jpg&submit-button=summary

Support

Figurine de bronze d'Horus de Pe

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Basse Époque

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un danseur

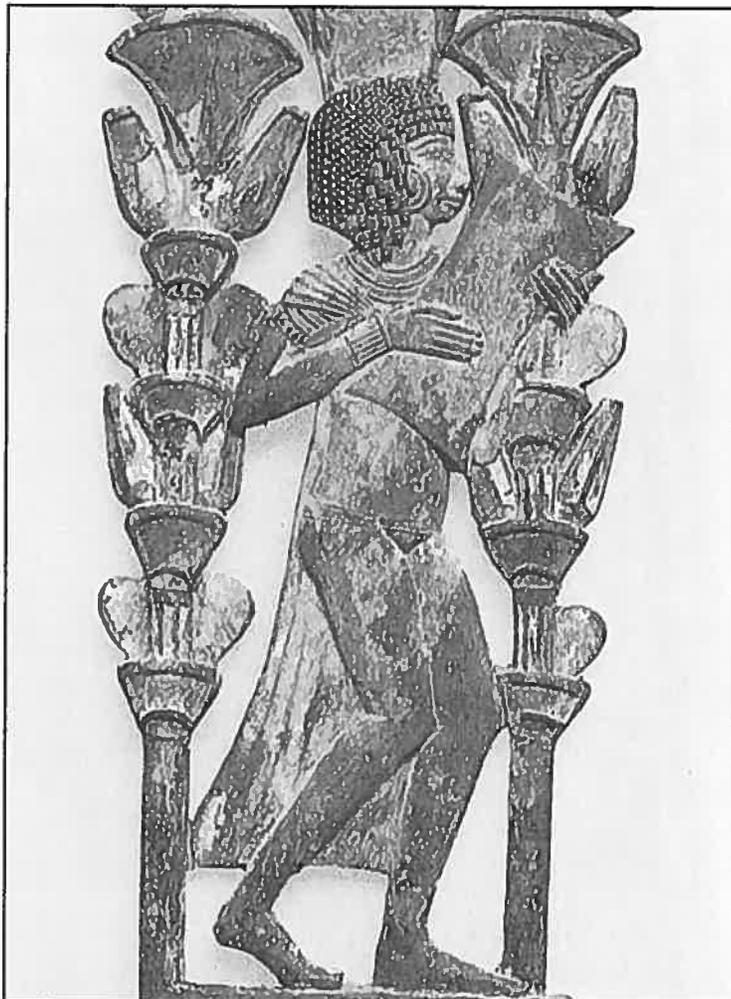
Contexte de danse : Danse pour l'élévation du pilier Djed lors du jubilé royal ?

Type de danse ou mouvements : Mouvement à genoux et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 9



Référence

Strouhal, 1992, fig. 42

Support

Extrémité d'une cuillère à encens en bois (présent du Nouvel An pour une longue vie terrestre et une renaissance après la mort)

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse-musicienne

Contexte de danse : Danse pour la fête du Nouvel An

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nue avec une cape et parée de bijoux

Objets liés à la scène : Tambourin rectangulaire, plantes de papyrus

Fiche 10



Référence

Manniche, 1987, fig. 36

Support

Cuillère à onguent en bois (présent du Nouvel An pour une longue vie terrestre et une renaissance après la mort)

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse-musicienne

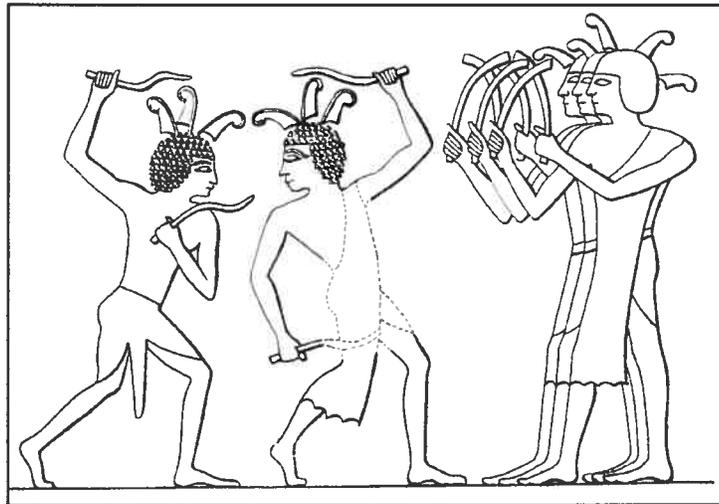
Contexte de danse : Danse pour la fête du Nouvel An

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe pliée arrière créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Danseuse nue avec bijoux et luth

Objets liés à la scène : Fleurs de lotus et barque

Fiche 11



Référence

Lexova, 1935, fig. 61

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Temple de Deir El-Bahari

Propriétaire : N/A

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs

Contexte de danse : Danse pour la fête du Nouvel An

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe pliée en avant et en arrière, torsion du buste, jeu de bras, corps légèrement penché

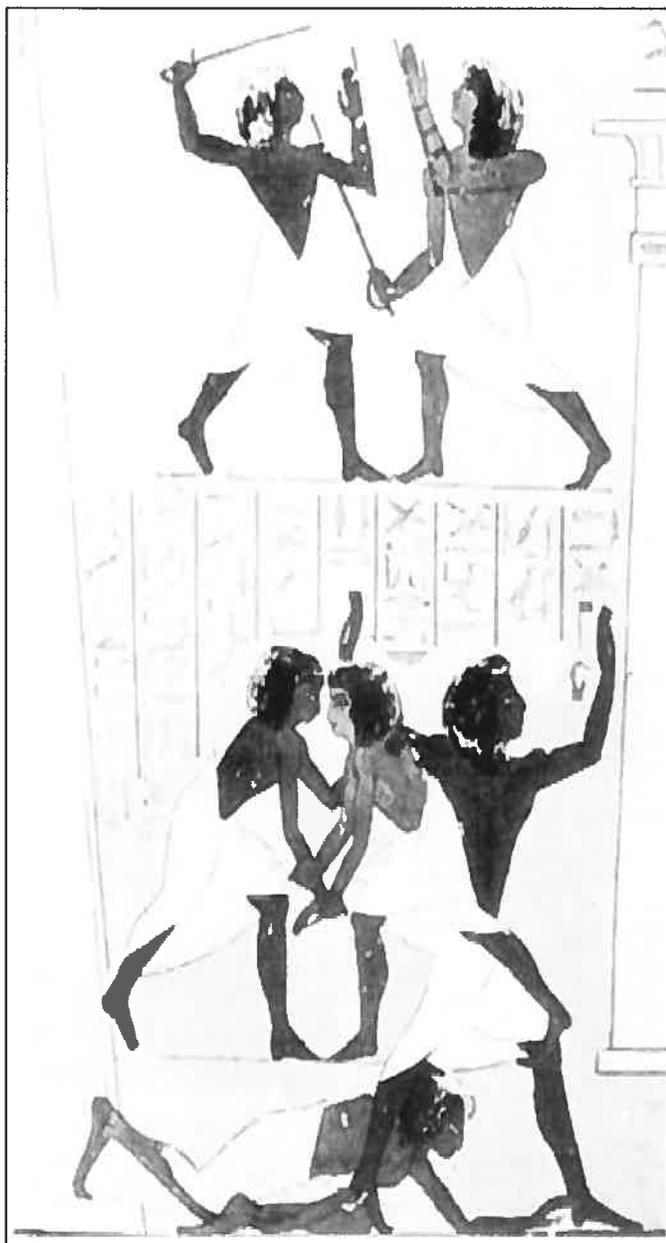
Objets liés à la danse : Pagne ou tunique à une seule bretelle, trois plumes dans les cheveux et boomerangs

Objets liés à la scène : Trois rythmeurs en station immobile avec jeu de cliquettes et pagne, ou tunique à une bretelle

Commentaire

« Dans la plupart des sanctuaires devait se dérouler, le Jour de l'An, une festivité en l'honneur de la divinité, ne fut-ce que pour obtenir de celle-ci une année favorable. Ainsi voit-on, dans la chapelle d'Hathor à Deir el-Bahari, la flottille royale se rendre au sanctuaire de la déesse. Une escorte, comprenant des troupes diverses, quelques soldats tenant un rameau feuillu à la main, avance à pas cadencés sur la berge au battement du tambour. Le cortège s'achève sur une note pittoresque : un homme tient en laisse une panthère et un groupe de Libyens -ou plutôt d'Égyptiens vêtus à la libyenne- exécute une danse au boomerang. Au rythme de cliquettes incurvées entrechoquées par trois compagnons, deux hommes brandissent dans chaque main un bâton de jet et évoluent dans un mouvement rapide de tout le corps. Les yeux dans les yeux, les bustes infléchis l'un vers l'autre, ils avancent d'un pas dégagé en sens contraire de la marche du cortège, mais se retourneront bientôt pour tenir leur rang. La légende précise : « danser par les Tjéméhou (Libyens) ». Cette danse au boomerang n'est pas étrangère à l'Égypte. On la rencontre à une haute époque déjà et elle est parfois exécutée par des femmes, ce qui prouve bien que, de guerrière ou cynégétique à l'origine, elle est devenue un simple divertissement, en l'occurrence quelque peu insolite par son caractère pseudo exotique, divertissement bien propre à concourir à la jubilation générale du Jour de l'An » (Wild, 1963, p. 49-50)

Fiche 12



Référence

<http://www.aafra.com/OlympicInformationCenter/OlympicReview/1973/ore70/ore70k.pdf>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Dra Abul-Naga, région thébaine

Propriétaire : Homme, Amenmosis, premier prophète du culte d'Aménophis I divinisé

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Six danseurs

Contexte de danse : Danse cynégétique ou guerrière pour la fête d'Aménophis I divinisé

Type de danse ou mouvements :

Mouvements de jambes pliées devant ou derrière, mouvement de ramper sur le sol, jeu de bras

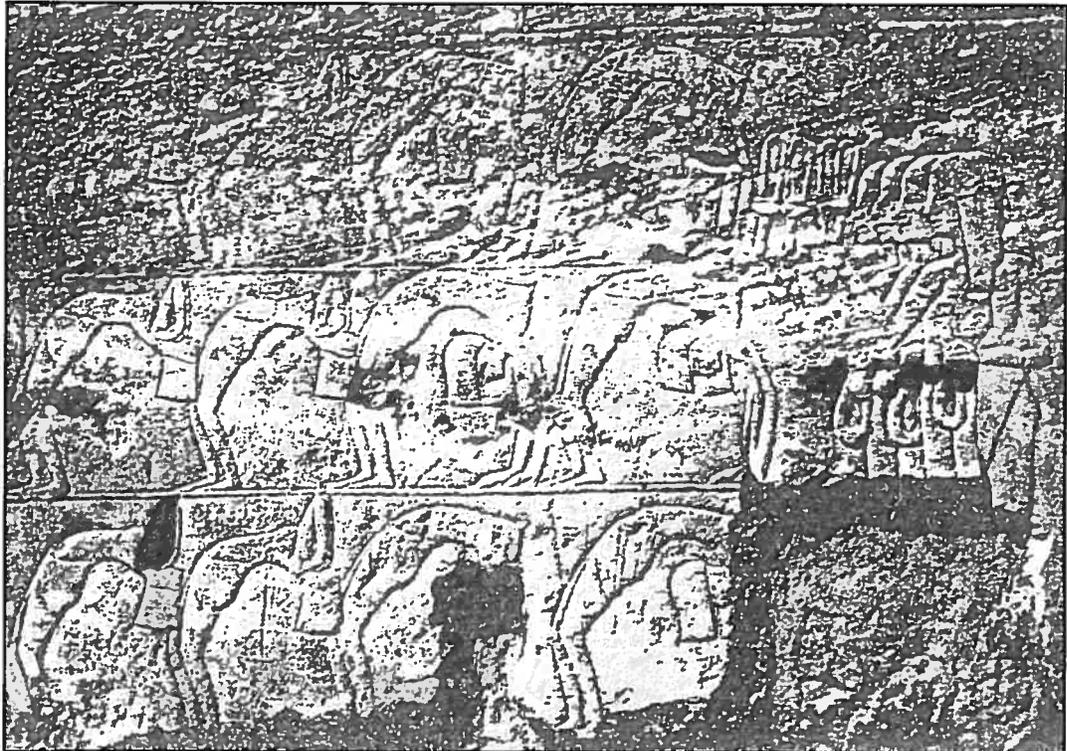
Objets liés à la danse : Pagnes longs et blancs, bâtons, planchettes attachées aux bras gauches comme bouclier

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Le second groupe comprend six jeunes gens, qui se livrent à différentes mimiques. Deux cherchent à se frapper au moyen d'un bâton tenu de la main droite, tandis que de l'avant-bras gauche, protégé par une planchette servant de bouclier, ils s'efforcent de parer le coup. Au-dessous d'eux, un second couple se mesure à la lutte par une prise de bras et de cou. Les deux derniers semblent être dans une attitude d'adoration, se traduisant chez l'un par un large geste de triomphe, tandis qu'il marche à vive allure, et chez l'autre par la soumission, tandis qu'il s'avance en rampant sur ses bras et ses genoux. En réalité, ce personnage, semble vouloir se glisser entre les jambes de son compagnon et l'on est en droit de se demander, étant donné le caractère de joute et de jeu que présentent les deux autres couples, si le troisième ne se livre pas également à un exercice sportif ou à quelque amusement. Il est évident que jouteurs et lutteurs ne se mesurent ici que pour leur propre satisfaction ou pour s'offrir en spectacle à l'assistance. Il n'y a donc pas lutte véritable, mais simulacre de combat. Vue sous cet angle, la scène peut être rattachée aux rares documents figurés de mimique dramatique » (Wild, 1963, p. 51)

Fiche 13



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 23

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Temple de Louxor

Propriétaire : Temple

Date/Période/Règne : Nouvel empire, XVIIIe dynastie, pharaon Toutankhamon

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins douze danseuses

Contexte de danse : Fête d'Amon : Fête du harem à Louxor ou fête d'Opet

Type de danse ou mouvements : Mouvement du pont

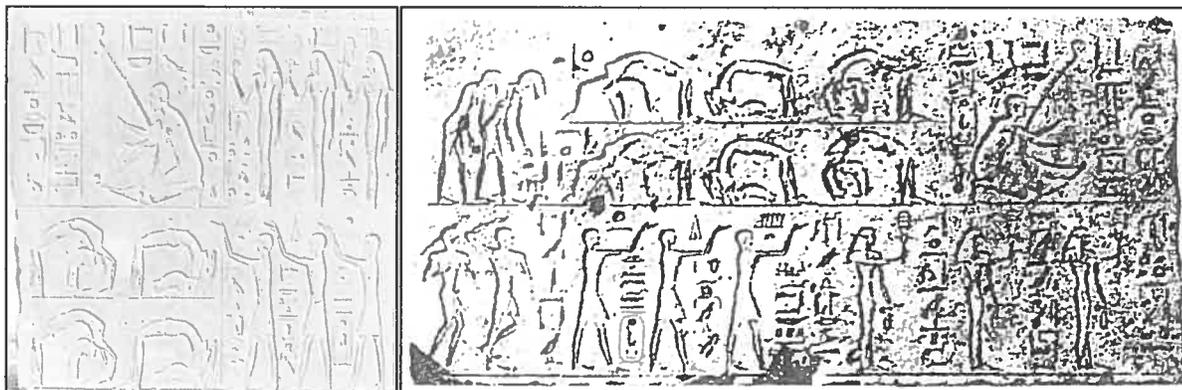
Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : Trois femmes en pagne en station immobile avec jeu du sistre et du collier menat

Commentaire

« *Devant des chapelles édifiées entre le débarcadère et le temple, douze femmes, ayant pour tout costume un slip, font des tours d'acrobatie, tandis que quatre compagnes tiennent le collier menat et agitent le sistre. Réparties sur trois registres, les bateleuses font le pont ; mais alors que six d'entre elles sont au point culminant de leur performance, les six autres ont déjà relevé les bras et s'apprêtent à reprendre la position verticale. La présence de cette troupe parfaitement stylée dans une procession religieuse prouve que des corps constitués de danseuses acrobates étaient attachés au culte d'Amon. Comme elles n'apparaissent pas parmi l'escorte officielle au cours du voyage, ni à l'aller ni au retour, on peut en conclure qu'elles appartenaient au personnel du temple qui recevait la divinité, en l'occurrence celui de Louxor, et que leur attitude exprimait peut-être, en manière d'accueil, leur entière soumission au dieu visitant solennellement le harem » (Wild, 1963, p. 55)*

Fiche 14



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 22 et Robins, 1993, fig. 37

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Bloc de pierre du sanctuaire de la barque d'Hatshepsout (chapelle rouge) au Musée extérieur de Karnak

Propriétaire : Femme, Hatshepsout, reine/pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Hatshepsout et Touthmosis III

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Scène de droite : Huit danseuses et deux danseurs ; Scène de gauche : Quatre danseuses

Contexte de danse : Fête d'Amon : La « Belle Fête de la Vallée »

Type de danse ou mouvements : Mouvement du pont, mouvement du corps penché vers l'avant, pirouette

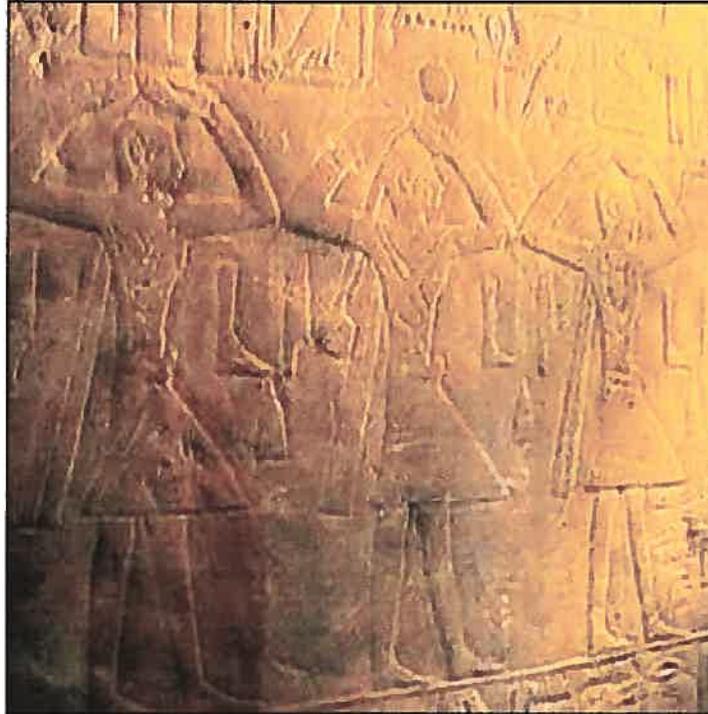
Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : Trois rythmeurs avec mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, trois femmes en robes fourreau en station immobile avec jeu du sistre, un harpiste assis

Commentaire

« Deux scènes parallèles, mais orientées différemment, représentent, l'une à l'aller, l'autre au retour de la procession, un harpiste chantant un hymne en l'honneur du dieu, trois joueuses de sistre, trois hommes constituant le chœur des rythmeurs. En outre sur l'un des blocs, la troupe comprend huit femmes acrobates (khébyout) et deux danseurs (ibaou), tandis que sur l'autre elle ne comprend que quatre bateleuses... Les acrobates sont groupées par paires. Dans la scène la plus complète (droite), elles figurent quatre moments de leur prouesse. Celle-ci consiste en une culbute acrobatique en avant pour aboutir à la pose en arche de pont. Seuls le départ et l'aboutissement de la performance sont notés : 1er deux femmes, cheveux sur la figure, se penchent en avant ; 2e les trois autres paires, mains et pieds au sol, arquent le corps, le ventre en l'air. Ces dernières font voir trois variantes dans la position des bras : appui frontal avec léger fléchissement ; appui frontal avec fléchissement complet, au point que le visage est quasiment sur le sol ; appui latéral avec fléchissement moyen. Les acrobates du second bloc exécutent deux des figures décrites. Des deux danseurs qui font suite aux chœurs des rythmeurs, l'un accomplit vraisemblablement une pirouette et l'autre bat la mesure, ses mains l'une contre l'autre devant la poitrine, en esquissant un pas. Le premier a fait passer un pied derrière l'autre jambe et se donne de l'élan giratoire en levant un bras. Tous ces exécutants devaient appartenir au personnel d'Amon (les joueuses de sistre sont désignées comme des « recluses du temple ») » (Wild, 1963, p. 56-57)

Fiche 15



Référence

<http://www.egiptomania.com/arte/tumbas/guiza/idugiz10.jpg>

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Gizeh (G7102) (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Idou, responsable de la pyramide de Pepy I, superviseur des scribes des documents royaux, inspecteur des prêtres-wab des pyramides de Khoufou et de Khafre durant le règne de Pepy I

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaon Pepy I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre danseuses

Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement avant créant un espace entre les jambes, bras levés en arceaux

Objets liés à la danse : Un pagne, ruban croisé sur la poitrine, boule au bout de la tresse, bijoux et foulard long

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Quatre danseuses évoluent en cadence, d'un pas mesuré et souple, en levant les bras de côté, les mains au-dessus de la tête et les paumes orientées vers le haut ; trois chanteuses marquent le rythme en battant des mains. Au costume habituel (jupe courte et évasée des danseuses, dont le torse nu est sanglé de rubans entrecroisés ; long fourreau des rythmeuses) s'ajoute, suivant la mode du jour, une écharpe portée à la manière d'un ample collier, avec deux longs pans retombant dans le dos. L'hymne chanté dont le sens demeure assez obscure, semble pouvoir se lire : « Salut à toi ! Vivent les sièges d'Hathor, (où) ton ka repose, (où) l'Or ravi (ou : est ravi) ! O toi qui aimes la beauté ! » (Wild, 1963, p. 69-70)

Fiche 16



Référence

Mekhitarian, 1978, p.13

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT60) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Femme, Senet, mère du vizir Antefoker et prêtresse d'Hathor

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIIe dynastie, pharaon Sésostris I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre danseuses

Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe jetée en avant créant un espace entre les jambes et jeu de bras

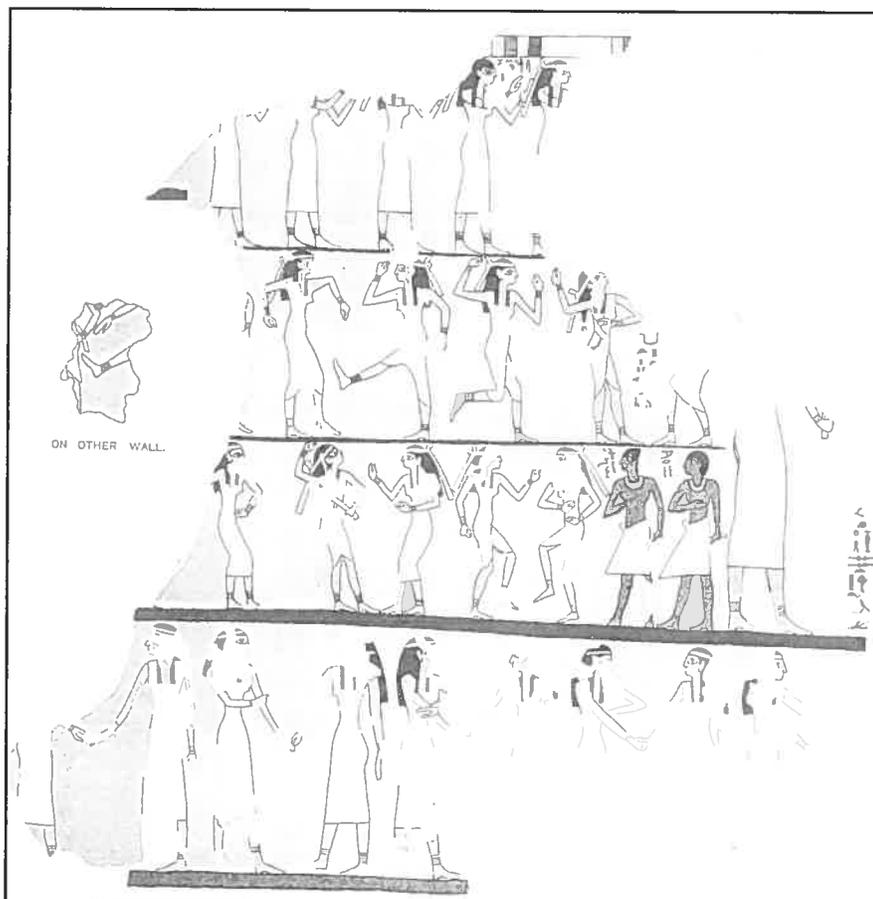
Objets liés à la danse : Pagne blanc et bijoux

Objets liés à la scène : Trois rythmeuses dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, robes fourreau longues blanche et bijoux

Commentaire

« Entre deux groupes de chanteuses battant des mains, évoluent deux couples de danseuses d'aspect juvénile. Le moment choisit par le décorateur les montres s'avancant à la rencontre l'un de l'autre d'un pas dégagé. Leurs gestes, visiblement, trahissent des sentiments différents. Les partenaires de gauche semblent porter alternativement en avant leurs poings fermés, tandis que celles de droite dirigent leurs deux bras en avant, le pouce et l'index tendu, les autres doigts rabattus sur la paume. Ce contraste dans les attitudes est encore accentué par des coiffures très dissemblables : perruque à marteau pour le groupe de gauche, simple serre-tête ou cheveux ras pour celui de droite. Autrement, parure et costume (petit pagne très échancré par devant) sont pareils. Les distinctions observées semblent bien indiquer que les deux danseuses de droite sont travesties et jouent un rôle d'hommes. C'est ce que confirment les paroles chantées par le double chœur : (à droite) « Les portes du ciel s'ouvrent : le dieu sort », (à gauche) « Voici, (la déesse de) l'Or est venu (e) ». Préfigurant donc la « Bonne Réunion » d'Edfou, le ballet d'Antefoker mime la rencontre d'Hathor et du soleil. Le caractère apparemment érotique de la scène, suggéré par l'index dirigé en avant des danseuses travesties et par le poing fermé de celles qui n'ont rien ambigu, fait soupçonner à bon droit, semble-t-il, qu'elle figure les approches de deux paires d'amants. Elle se déroule devant le couple défunt comme elle se déroulait de leur vivant à la fête d'Hathor, et peut-être précisément aux jours où l'on célébrait en faveur des femmes le rite de fécondité » (Wild, 1963, p. 65-66).

Fiche 17



Référence

Pétrie, 1909, page de garde avant

Support

Paroi de pierre couverte de boue, de paille et blanchie, puis peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Qurneh (Thèbes), nord de Drah Abul Nega, mur nord de la chambre à l'ouest de la porte, également une section provenant de l'est de la porte

Propriétaire : Sit-Hathor-Iounet, princesse fille de Sésostris II

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIIe dynastie, pharaon Sésostris II

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins vingt-deux danseuses (ou danseuses qui se répètent)

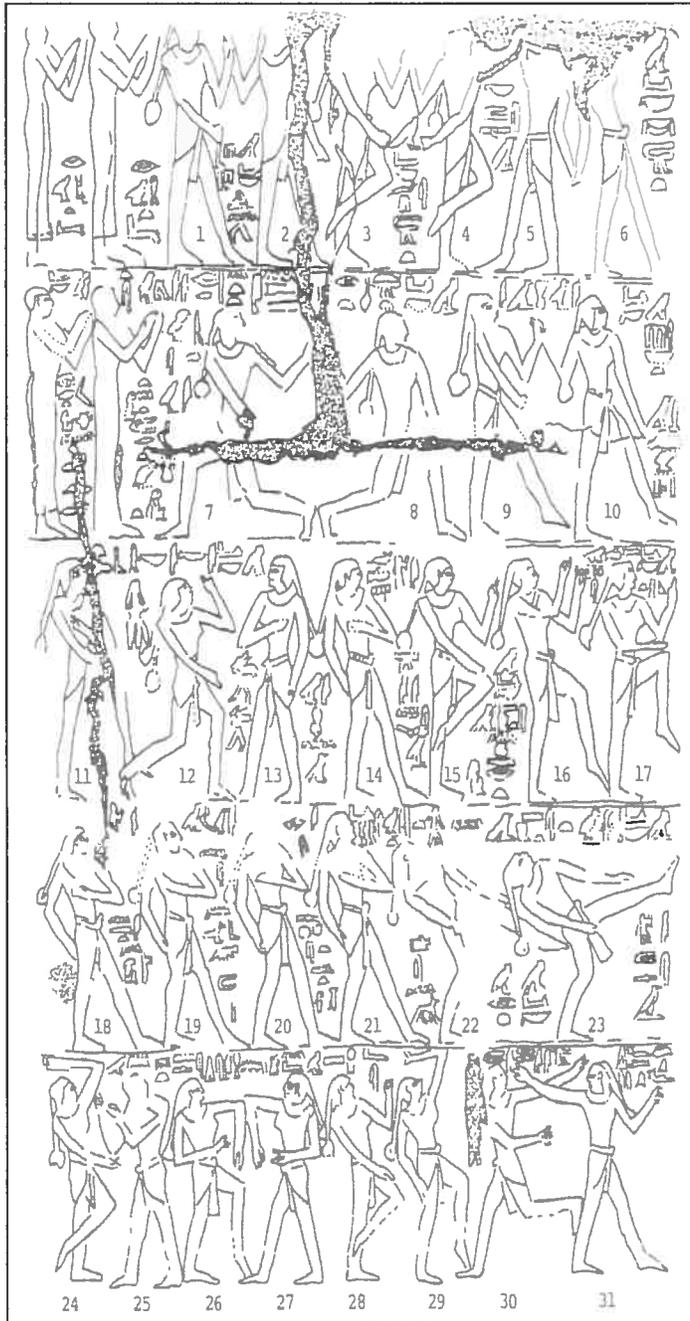
Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe jetée en avant et jeu de bras, mouvement de jambe pliée en arrière, mouvement créant un espace entre les jambes

Objets liés à la danse : Robe fourreau blanche, serre-tête et bijoux

Objets liés à la scène : Cinq rythmeuses en robes fourreau blanches avec serres-têtes et bijoux, deux surintendants des danseuses : Uazy et Mery (2e registre à partir du bas) en pagne dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, une servante (à droite des surintendants)

Fiche 18



Référence

Van Lepp, 1985, fig. 1

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite), mur nord, chambre B3

Propriétaire : Femme, Ouatet-Khethor, princesse : fille du pharaon Teti et épouse du vizir Mererouka

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaon Teti

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins trente et une danseuses (ou les mêmes à la suite)

Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, mouvement de retiré au mollet, mouvement de jambe pliée en arrière dos à dos avec un partenaire, mouvement de jambe jetée en avant, mouvement de grand battement avant

Objets liés à la danse : Pagne, boule au bout de la tresse

Objets liés à la scène : Quatre rythmeuses en robe fourreau en station immobile avec jeu de bras

Commentaire

« Plusieurs tombes de la fin de l'Ancien Empire et une d'époque saïte, décorée d'après un vieux modèle de

même inspiration, présentent un ballet de pas de deux, confié à des troupes masculines, — exceptionnellement chez l'épouse de Mererouka, à une troupe féminine. Chaque paire exécute une figure différente, marquant l'un des moments successifs d'une même danse. Chaque figure a sa légende particulière, dont le sens reste souvent obscur. Si une reconstitution de l'enchaînement des attitudes plastiques a pu être tentée, un lien est bien difficile à déceler entre les légendes, qui ne correspondent pas nécessairement aux mêmes figures d'une tombe à l'autre. Une discussion de ces inscriptions est hors de propos dans cette étude. Seule est à mentionner une légende, attestée chez Iyméry et chez l'épouse de Mererouka, pour des figures il est vrai différentes, légende qui fait peut-être allusion à Hathor : « Voici la danse : prise de l'or (?) ». Le nom du précieux métal ne sert-il pas fréquemment d'appellation à la Maîtresse de la danse et de la joie ? Une chanson à boire gravée sur une amphore le rappelle en ces termes : « Le vin vient et s'unit à l'Or. Il inonde ta maison de joie. Grise-toi nuit et jour et n'arrête pas de le faire. Sois heureux et sans souci, pendant que chanteurs et chanteuses se réjouissent et dansent, pour te faire un beau jour de fête » (Wild, 1963, p. 71-72)

Fiche 19



Référence

Kinney, 2000, fig. 17.13

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT60) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Antefoker, vizir et maire de Thèbes

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIIe dynastie, pharaon Sésostris I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Sept danseuses

Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement de pont inversé, mouvement de jambe retirée sur le mollet et jeu de bras, bond et mouvement créant un espace entre les jambes

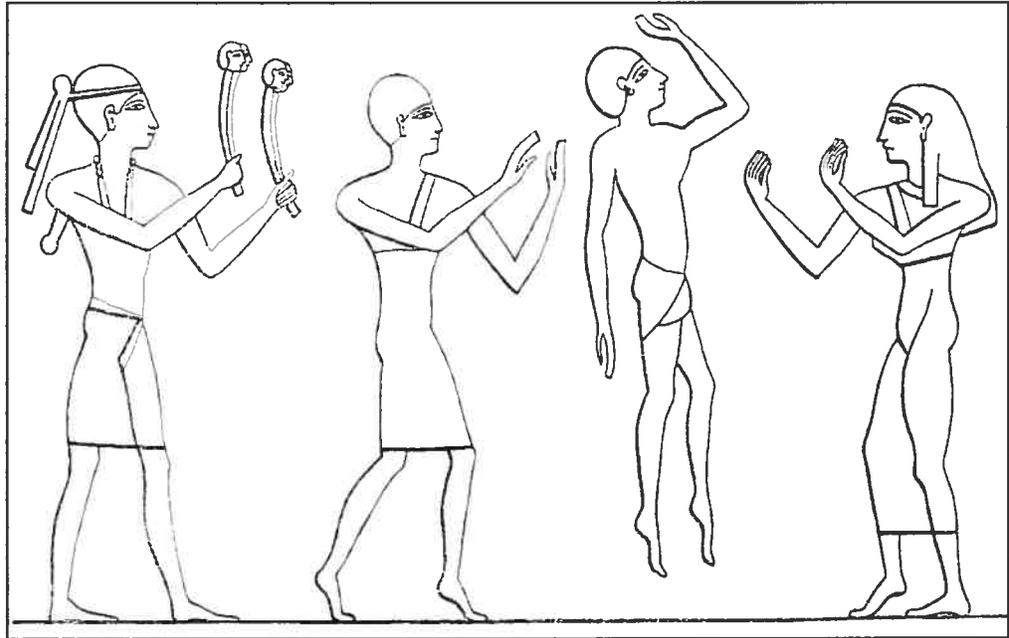
Objets liés à la danse : Trois danseuses avec un pagne, deux danseuses avec robes fourreau trois-quarts et deux danseuses avec robes fourreau courtes et bijoux

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Entre deux registres consacrés respectivement aux moissons et aux vendanges, deux groupes, l'un composé de femmes, l'autre d'hommes, se livrent à des danses acrobatiques et incantatoires. Dans le premier, deux jeunes filles sommairement vêtues, s'appuient au sol sur les mains et sur la région de l'aîne, relèvent d'une part le buste, de l'autre les jambes, en cintrant les reins à l'extrême, et tentent visiblement de toucher le sommet de leur tête avec la plante de leurs pieds. Comme l'exercice se fait sur un certain rythme marqué par deux partenaires, l'une frappant de ses mains, l'autre faisant claquer ses doigts, chacune martelant le sol du pied, il faut s'imaginer les acrobates exécutant diverses figures avec leurs jambes, ou se balançant d'avant en arrière et d'arrière en avant, ou encore se redressant après avoir fait le pont. Le deuxième groupe met en scènes trois partenaires. L'un bondit sur place ; les deux autres marquent la cadence, l'un en frappant ses mains ensemble, l'autre en faisant claquer ses doigts, et ils martèlent du pied le sol. La figure centrale exécute ce qu'en langage technique on nomme le soubresaut tendu : toute sa personne, de la tête à l'extrémité des pieds, est allongée dans le sens de ce mouvement saltatoire vertical, à l'exception d'un bras, levé dans un effort pour s'arracher plus haut au dessus du sol. Au temps suivant, le corps se décontractait pour s'élancer ensuite de plus belle. Les bondissements répétés devaient aller en s'accroissant et en s'accroissant somme dans le zikr moderne, qui n'est peut-être qu'une survivance de l'antique incantation dansée. Dans l'un et l'autre, cet exercice a pour but de détruire momentanément l'individualité chez celui qui s'y livre et de produire en lui un état d'exaltation extatique permettant à la divinité de s'incorporer à lui. Il ne fait aucun doute que chez, Antefiker, la divinité ainsi sollicitée ou honorée est Hathor » (Wild, 1963, p. 66-67)

Fiche 20



Référence

Lexova, 1935, fig. 36

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine de la colline de Gournah (TT82) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Amenemhat, homme de basse élite

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Thoutmosis III

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins deux danseurs musiciens, deux rythmeuses-danseuses et un danseur

Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Bond, mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Deux danseurs musiciens avec un pagne blanc, une rythmeuse avec une robe fourreau longue, une rythmeuse avec une robe fourreau courte et un danseur avec un pagne, serre-tête et cliquettes

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« La même danse incantatoire (voir fiche 19) se déroule au cours d'une fête hathorienne, entre un groupe de musiciennes (khényout), qui font bruire le lourd collier ménit et cliqueter le sistre, et deux prêtres ihouyou qui jouent des castagnettes, les uns et les autres appartenant au clergé de la déesse de Dendera. La scène de danse d'Amenemhat est d'ailleurs si semblable à celle qui lui est antérieure d'un demi-millénaire, que son auteur s'en est visiblement inspiré. La seule différence notable est que le claquement des doigts est fait par une femme, ce qui constitue une rare exception à la règle des anciens Égyptiens de ne pas associer les deux sexes dans une même figure chorégraphique » (Wild, 1963, p. 67)

Fiche 21



Référence

<http://www.touregypt.net/featurestories/picture1112001.htm>

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Mehou, vizir

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaons Teti et Pepy I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins huit danseuses

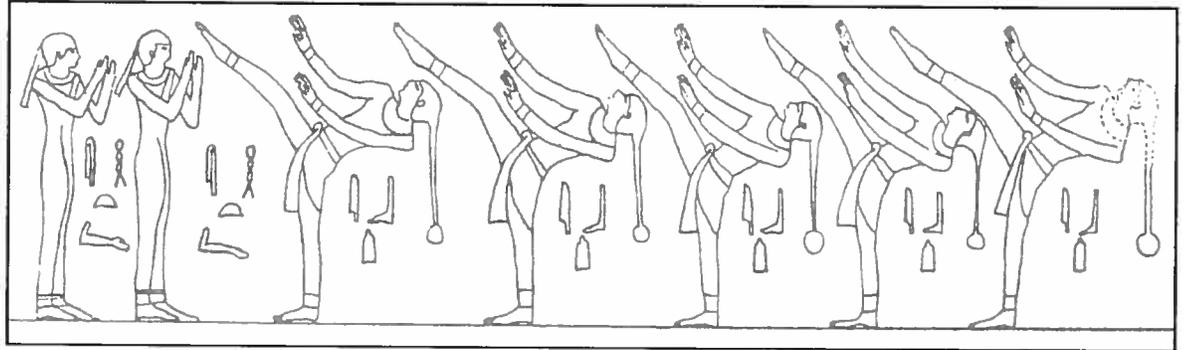
Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement de grand battement avant et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne et foulard blancs avec boule blanche au bout de la tresse, bracelets et chevillères

Objets liés à la scène : Quatre rythmeuses en robes fourreau blanches, pectoral et perruque courte avec bracelets et chevillères, faisant un mouvement créant un espace entre les jambes avec jeu de bras

Fiche 22



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 8

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Ankhmehor, prêtre *Ka*

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaon Pepy II

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins cinq danseuses

Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement de grand battement avant avec jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, boule au bout de la tresse, bracelets, pectoral et chevillères

Objets liés à la scène : Deux rythmeuses avec robes fourreau longues, chevillères et pectoral, perruque courte et décoration pendante dans les cheveux, en position de station immobile avec jeu de bras

Fiche 23



Référence

Decker, 1992, fig. 98

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Kagemni, vizir

Date/Période/règne : Ancien Empire, Ve-VIe dynasties, pharaons Isesi, Ounas et Teti

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins cinq danseuses

Contexte de danse : Danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement de grand battement avant avec jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, foulard, perruque courte

Objets liés à la scène : Au moins deux rythmeuses avec robes fourreau longues, perruques courtes, pectoral et chevillières, en position de station immobile avec jeu de bras

Commentaire

« Le mastaba du vizir Kagemni, à Saqqarah (VIe dynastie) a conservé une scène de ballet acrobatique, dont le contexte figuratif est malheureusement perdu. Cinq acrobates, les reins ceints d'une étoffe à retombée antérieure, les cheveux ras ou maintenus dans un serre-tête, le cou, les poignets et les chevilles ornées de bijoux, exécutent dans un synchronisme impeccable, au rythme battu par deux compagnes, un tour qui, dans la pose captée par le décorateur, défie les lois de l'équilibre. Peut-être s'agit-il, en vérité, d'un artifice de dessin destiné à accentuer l'audace de la performance. Debout sur une jambe, les danseuses lancent l'autre aussi haut que possible en levant les bras dans la même direction. Mais au lieu que la jambe d'appui se maintienne droite sur toute sa longueur, elle s'infléchit fortement au genou et entraîne le corps à la renverse. Le seul moyen d'éviter la chute sur la nuque serait de lancer les bras rapidement en arrière et d'atterrir sur les mains. Mais on voit mal une culbute rétrograde s'exécutant avec une si grande enjambée aérienne. Les variantes du même ballet, fournies par des tombeaux sensiblement de même époque, accusent toutes un appui ferme au sol assurant l'équilibre. Il s'agit donc d'une manière de grand battement, au cours duquel le haut du corps est renversé en arrière aussi loin que possible. Les jambes devaient alterner et les bras s'abaisser lorsque le buste se redressait. Derrière cette troupe d'acrobates et faisant contraste avec elle, un quadrille de danseuses vêtues du pagne court et évasé s'avance d'un pas très modéré, le bras gauche pendant de côté, le coude droit plié à hauteur de l'épaule, la main droite ramenée vers le crâne. Deux femmes battent pour elles la mesure. L'inscription, tronquée du haut sur toute sa longueur est l'hymne chanté par les rythmeuses au cours de la représentation, ou du moins quelques paroles qui lui sont empruntées. En voici un essai de traduction : « Hathor (apparaît?) à la porte de l'Orient, elle est saluée par les dieux. — Sois saluée, dit Rê. Mon image s'unit... — Sois saluée, dit Horus... ; l'amour que tu inspires (?)... » (Wild, 1963, p. 70-71)

Fiche 24

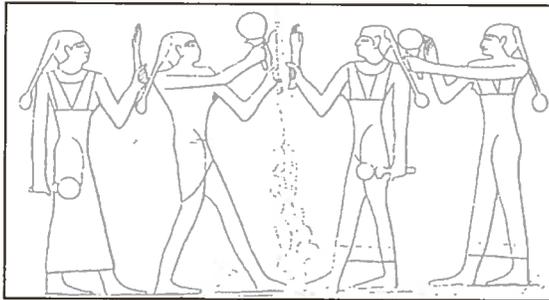


Références

Strouhal, 1992, fig. 27 et Kinney, 2000, fig. 17.9

Support

Relief peint



Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite), mur nord

Propriétaire : Homme, Mererouka, vizir et gendre du pharaon Teti (époux de la princesse Ouatet-Khethor)

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaon Teti

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre danseuses prépubaires, un danseur et trois danseuses adultes

Contexte de danse : Jeu de ronde appelée « Écrasement du raisin » (à gauche) et danse hathorienne : « Danse aux miroirs » (à droite et en bas)

Type de danse ou mouvements : Ronde, mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

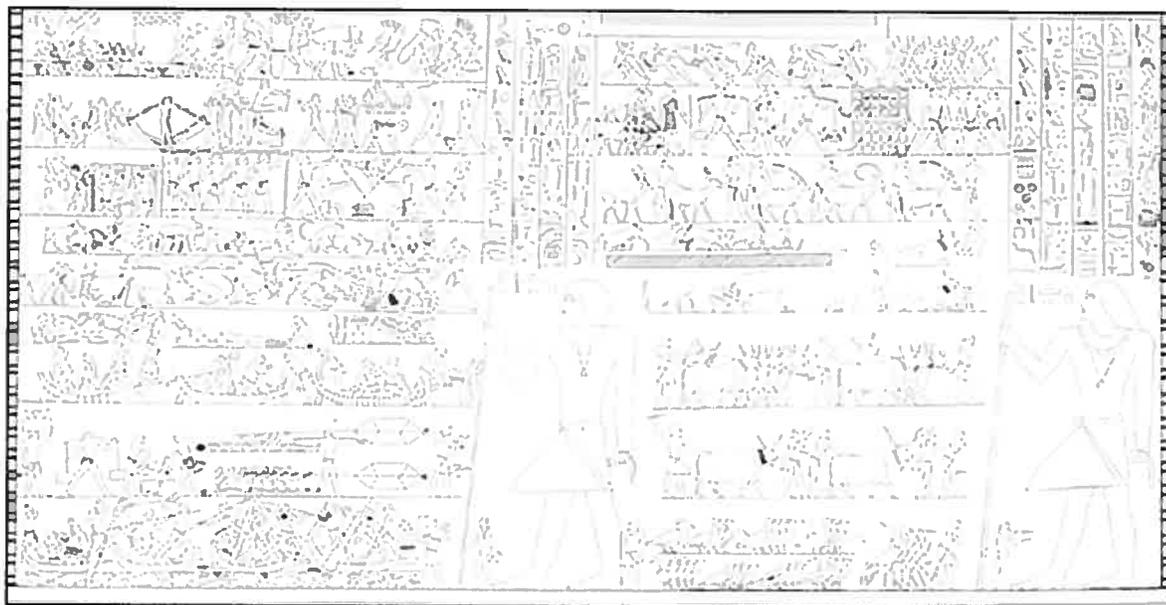
Objets liés à la danse : Quatre adolescents nus avec la tresse de l'enfance, un danseur avec un pagne et trois danseuses avec robes fourreau longues transparentes, boule au bout de la tresse, quatre miroirs et deux cliquettes

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Dans le palais mortuaire du vizir Mérérouka, situé à côté du précédent tombeau (voir fiche 23), un panneau est entièrement consacré aux jeux et aux ébats de la jeunesse. Parmi ceux-ci figurent un divertissement auquel prennent part quatre jeunes filles à cadennette se terminant en boule ; l'une d'elles, au pagne ajusté, a tout l'air d'une danseuse, dont le rôle est plus animé que celui de ses compagnes, pudiquement vêtues de longues robes à bretelles. Trois des partenaires tiennent d'une main un miroir et de l'autre une palette en forme de main. La quatrième n'a qu'un miroir, mais elle lève sa main libre. Le jeu consistait sans doute dans l'incidence simultanée sur deux miroirs d'un objet donné, peut-être le visage de l'une des partenaires ; au moment précis où l'image se répétait ainsi à l'infini, une jeune fille frappait de sa palette celle de la danseuse, ou vice versa. Il s'agissait, apparemment, de prévenir le geste de la danseuse, autrement celle-ci se tournait vers une concurrente. La victoire devait revenir à qui avait marqué le plus grand nombre de points. – Une autre interprétation de la scène pourrait faire intervenir le soleil, dont l'éclat serait renvoyé de miroir en miroir. La légende semble signifier : Celui qui fera coche à tout coup sera proclamé prêtre d'Hathor par la maîtresse (du jeu). Il s'agirait, comme le pense Drioton, d'une monition formulée avant le début du jeu. Ce divertissement hathorien n'est pas sans analogie avec un ballet improvisé ; il méritait à ce titre, de retenir l'attention dans cette étude. À droite de ce groupe, deux jeunes filles nues, pareillement coiffées de la cadennette à boule, se livrent à une danse qui paraît distincte du jeu aux palettes et miroirs ; il faut observer, toutefois que l'inscription court au-dessus des deux scènes, mais les mots « O... vient (?) », qui la terminent, concernent peut-être seulement la seconde. Une des partenaires encourage du claquement de ses doigts, tout en battant le sol du talon, la pirouette exécutée par sa compagne » (Wild, 1963, p. 71)

Fiche 25



Référence

<http://maat.sofiatopia.org/iptahhotep1.jpg> et Decker, 1994, fig. 82

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Ptahotep, vizir

Date/Période/Règne : Ancien Empire, Ve dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Six danseurs prépubères

Contexte de danse : Jeu de ronde, acrobaties ou mouvements sportifs ou danse hathorienne

Type de danse ou mouvements : Ronde

Objets liés à la danse : Danseurs nus avec mèche de l'enfance

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 26



Référence

Strouhal, 1992, fig. 14

Support

Statuette de bois recouverte de plâtre et polychrome

Contexte social et chronologique

Contexte : Région de Thèbes

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un Bès danseur

Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement avec jambe arrière pliée et jeu de bras

Objets liés à la danse : Barbe, tambourin, bijoux, nu et chauve

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Une statuette de bois polychrome montre un dieu nain dansant et tambourinant, dont la vivacité du mouvement trahit une sorte de frénésie. Une fleur de lotus lui sert de base » (Wild, 1963, p.82)

Fiche 27



Référence

<http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.duke.edu/~jls26/egypt/WhiteBes.jpg&imgrefurl=http://www.duke.edu/~jls26/egypt.html&h=509&w=310&sz=35&tbnid=uExo5qMzt10J:&tbnh=126&tbnw=77&prev=/images%3Fq%3Dbes%26start%3D20%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DNn>

Support

Figurine en terre cuite polychrome

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe, pharaon Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un Bès danseur

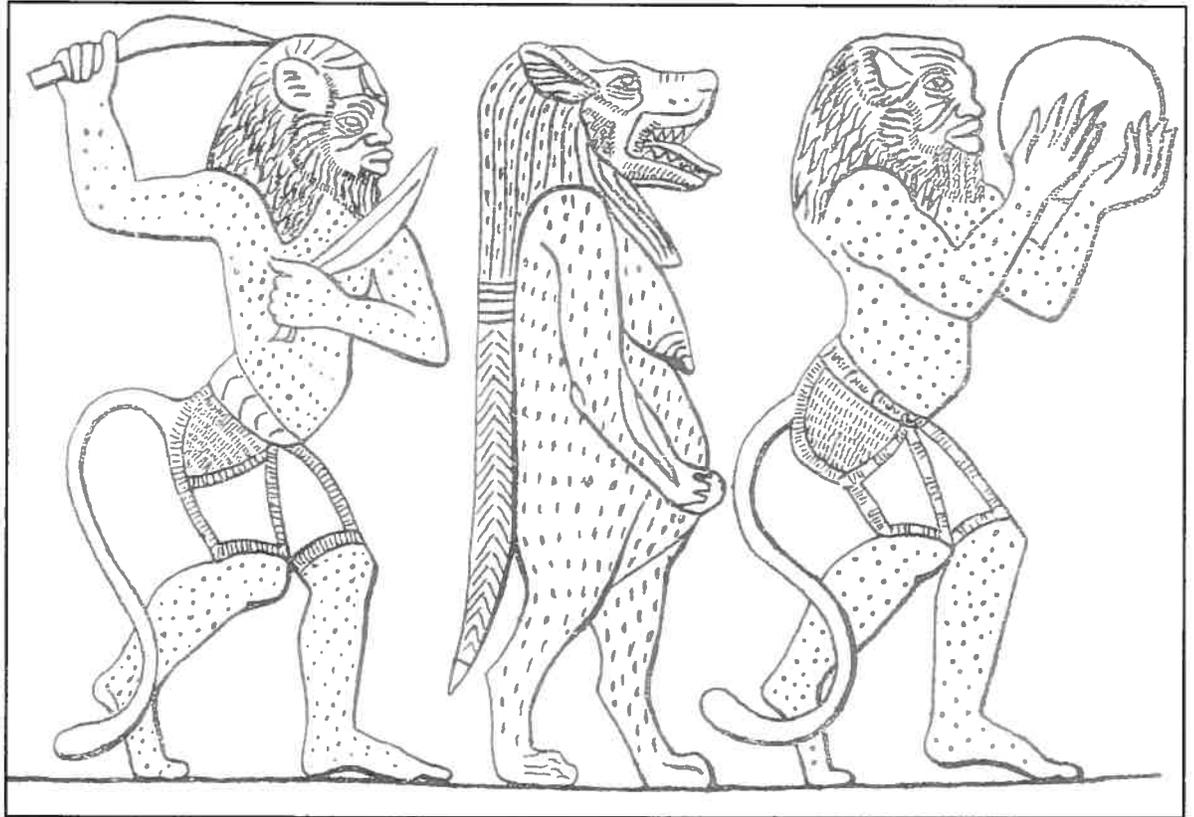
Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambes pliées et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, barbe

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 28



Référence

Lexova, 1935, fig. 65

Support

Vase décoré

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Saqqarah (Nécropole memphite), don prophylactique de Sat-Amoun à son cousin Toutankhamon

Propriétaire : Homme, Toutankhamon, pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Toutankhamon

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux Bès danseurs

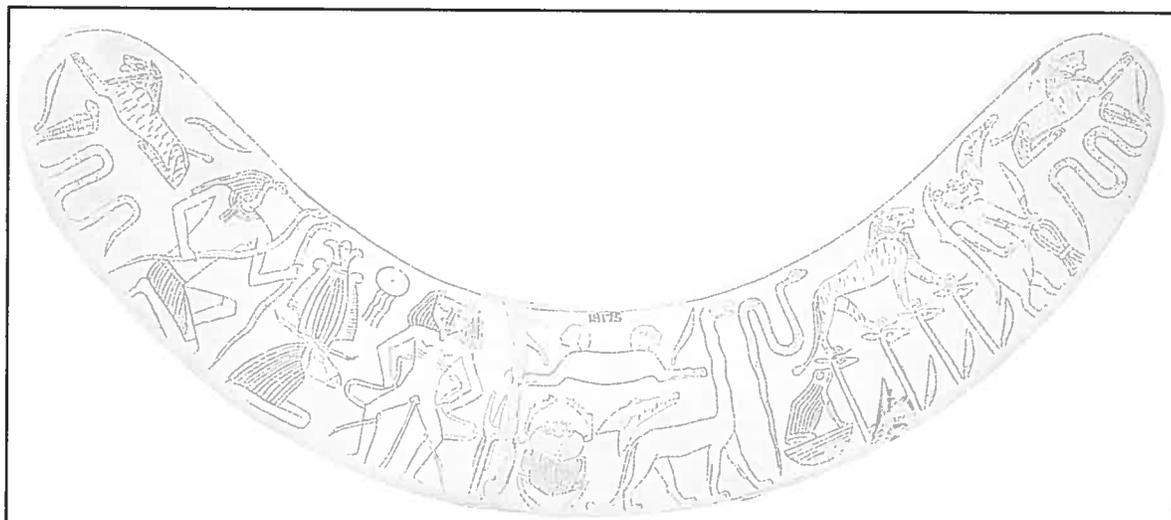
Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement avec jambe arrière pliée et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, barbe, queue, sabre et tambourin rond

Objets liés à la scène : Déesse Tawaret entre les deux Bès

Fiche 29



Référence

Robins, 1993, fig. 23

Support

Boomerang apotropaïque en ivoire d'hippopotame pour les nouveaux nés et les accouchées, et pour la protection nocturne

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Moyen Empire

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un Bès danseur

Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambes pliées de face avec jeu de bras

Objets liés à la danse : Nu avec long phallus et deux serpents autour des jambes

Objets liés à la scène : Animaux apotropaïques, Tawaret, Khepri, Heqet et Horus

Fiche 30



Référence

<http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.duke.edu/~jls26/egypt/WhiteBes.jpg&imgrefurl=http://www.duke.edu/~jls26/egypt.html&h=509&w=310&sz=35&tbnid=uExo5qMztl0J:&tbnh=126&tbnw=77&prev=/images%3Fq%3Dbes%2Begypt%26start%3D20%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DNn>

Support

Figurine de céramique polychrome

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un Bès danseur

Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambes pliées de face et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, toque, barbe, langue et mamelons pendants

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 31



Référence

http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.brooklynmuseum.org/visit/permanent_collections/ancient-egypt/k4/images/k4gods/large/bes37_710e.jpg&imgrefurl=http://www.brooklynmuseum.org/visit/permanent_collections/ancient-egypt/k4/gods/bes_detail&h=330&w=251&sz=46&tbnid=ALofDnmpIJcJ:&tbnh=113&tbnw=86&prev=/images%3Fq%3Dbes%2Begypt%26start%3D20%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DN

Support

Pendentif en or (amulette ?)

Contexte social et chronologique

Contexte : Région de Thèbes

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Aménophis III

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un Bès danseur

Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement des jambes pliées de face et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nu, barbe et queue

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 32



Référence

http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.art-antique-otiano.com/img/th_Eg_1_207.jpg&imgrefurl=http://www.art-antique-otiano.com/&h=185&w=80&sz=6&tbnid=AflqRGz4ctYJ:&tbnh=94&tbnw=41&prev=/images%3Fq%3Dbes%2Begypt%26start%3D60%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DN

Support

Figurine en stéatite

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Basse Époque

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un Bès danseur

Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement des jambes pliées de face et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nu, barbe, bijoux et toque en plumes

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 33



Référence

<http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.virtual-egyptian-museum.org/Collection/lmgs/APR/VS/APR.VS.00427.02-ZL.jpg&imgrefurl=http://www.virtual-egyptian-museum.org/Collection/Content/APR.VS.00427.html&h=360&w=240&sz=20&tbnid=tjNhqGuBtbEJ:&tbnh=116&tbnw=78&prev=/images%3Fq%3Dbes%2Begypt%26start%3D20%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DN>

Support

Figurine en os

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un Bès danseur

Contexte de danse : Danse apotropaïque de Bès

Type de danse ou mouvements : Mouvement des jambes pliées de face et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nu, barbe, bijoux, toque en plumes

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 34



Référence

Brunner-Traut. 1992, fig. 12

Support

Quatre statuettes de nains en ivoire

Contexte social et chronologique

Contexte : Cimetière de Lisht, trouvé à l'entrée d'une tombe

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIIe dynastie, pharaon Sésostris I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre nains danseurs

Contexte de danse : Danse apotropaïque de nains

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambes pliées de face et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nus, bijoux

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Un jouet mécanique, trouvé à l'entrée d'une tombe... (représente) trois petits danseurs en ivoire, aux mains levées de côté, à hauteur des épaules, la paume en avant, et aux genoux fortement écartés ; un ingénieux dispositif permettait d'imprimer aux figurines un mouvement rotatif, de droite et de gauche. Un compagnon indépendant, du trio, bat des mains la mesure. Ils ont le faciès expressif, bouche ouverte ou lèvres pincées, comme s'ils criaient et sifflaient, et ils sont caractérisés par une saillie très prononcée de la région fessière. Ce n'est donc pas des nains achondroplasiques, mais d'authentiques Pygmées. Le jouet remonte à la XIIe dynastie, il a été trouvé à Lisht, devant le blocage de l'entrée d'une chambre funéraire » (Wild, 1963, p. 83-84)

Fiche 35



Référence

Fischer, 1959, fig. 8

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite), scène du petit mur section C

Propriétaire : Homme, Kaiaper, scribe de l'armée

Date/Période/Règne : Ancien Empire, Ve dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Nain danseur et singe dansant

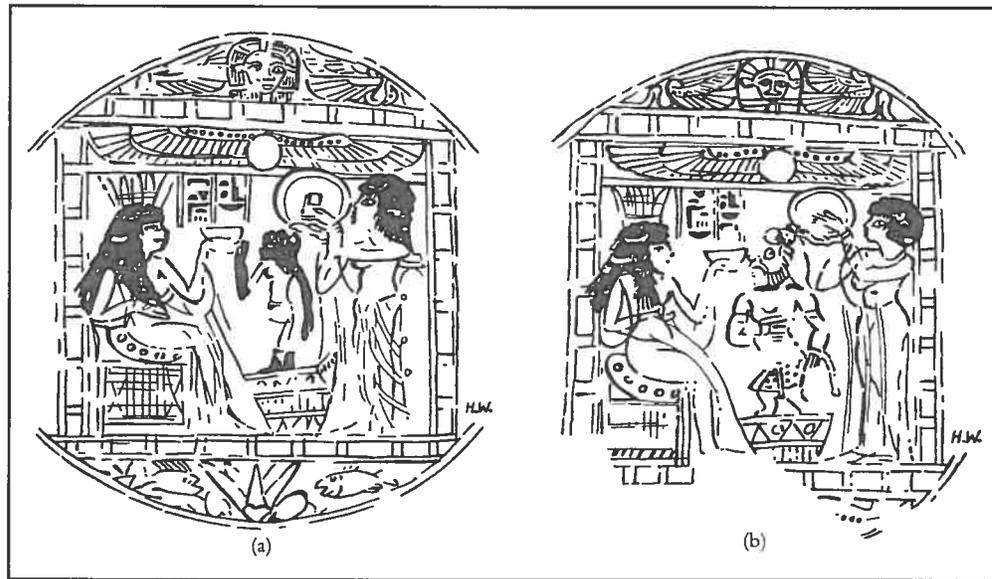
Contexte de danse : Danse apotropaïque de nain

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : Un harpiste, peut être un autre danseur et une couple enlacé (les propriétaires de la tombe)

Fiche 36



Référence

Werbrouck, 1938, fig. 9.28

Support

Membranes de cuir peintes d'un tambourin (a : recto/ b : verso)

Contexte social et chronologique

Contexte : Akhmin (Moyenne Égypte)

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Basse époque, XXXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse naine ou pygmée et un Bès danseur

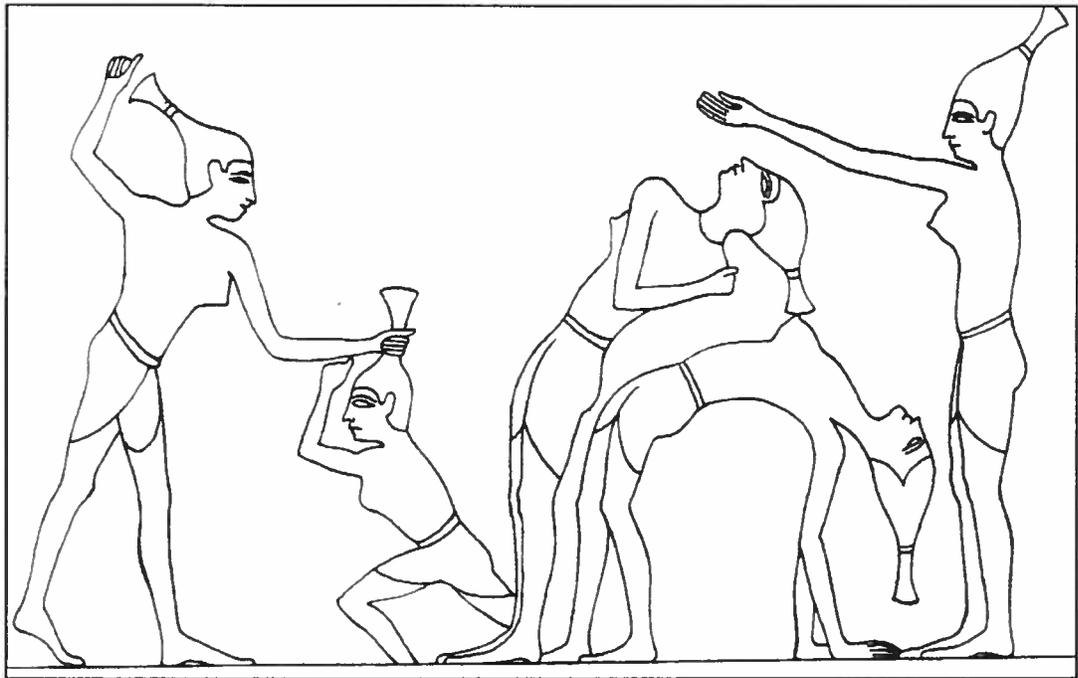
Contexte de danse : Danse de nains ou de pygmées

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Danseuse noire ou pygmée avec une robe, et Bès avec un pagne, des bijoux et une barbe, dansent sur un genre de piédestal

Objets liés à la scène : Isis faisant une offrande et une joueuse de tambourin rond sur chaque face

Fiche 37



Référence

Lexova, 1935, fig. 28

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Beni Hasan (BH3)

Propriétaire : Homme, Khnoumhotep II, gouverneur provincial et successeur d'Amenemhat

Date/Période/Règne : 1^{re} Période Intermédiaire, Moyen Empire, XIe-XIIe dynasties

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Cinq danseuses

Contexte de danse : « Danse des vents » accompagnant le transport des statues au tombeau

Type de danse ou mouvements : Station immobile et jeu de bras, mouvement du pont, mouvement du corps penché en arrière, mouvement avec jambe arrière pliée, mouvement sur un genou et autre jambe tendue derrière

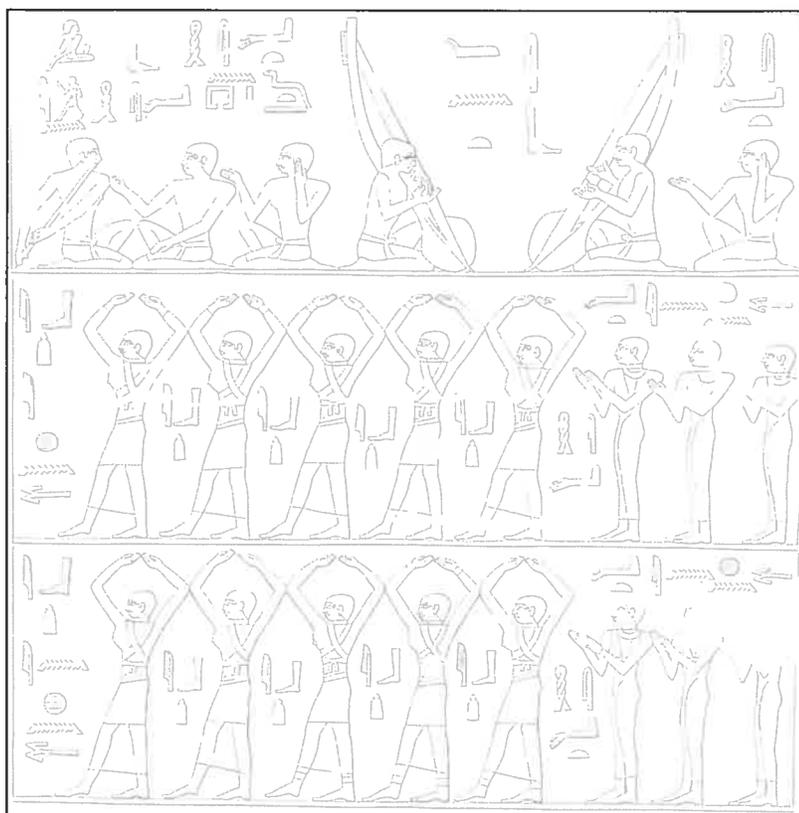
Objets liés à la danse : Pagne, poitrine dénudée, coiffure conique

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Le tableau du tombeau de Khnumhotep montre précisément l'une des ballerines saisissant par les cheveux l'une des quatre anémophores en la menaçant du poing et en s'écriant : « Sous mes pieds ! », autrement dit : « Soumet toi ! ». Au dessus de la victime agenouillée est la légende : « vent », qui vaut pour elle et ses compagnes. De ces dernières, l'une se penche en arrière en croisant les bras, une autre le fait au point de devoir se soutenir pour ne pas tomber à la renverse, tandis que la dernière étend les bras au-dessus d'elles. Les premières feignent de ployer, comme les arbrisseaux ou les blés, sous un air descendu des falaises ou sous une rafale de khamsîn, et leur compagne imite, semble-t-il le doux souffle du nord. Les chanteurs qui accueillent le convoi en entonnant l'hymne connu : « Les portes du ciel s'ouvrent : le dieu sort », auquel fait écho : « le dieu vient Sa-to ! », n'ont apparemment rien à faire avec la pantomime de la Chanson des quatre vents » (Wild, 1963, p. 89)

Fiche 38



Référence

Robins, 1993, fig. 40

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Ti, coiffeur royal et administrateur de la basse-cour royale et de la ferme d'élevage des troupeaux, en charge de la pyramide de Neferikare et de Nyousere et des quatre temples solaires de Sahoure, Neferikare, Raneferef et Nyousere ; sa femme Neferhetepes était prêtresse des divinités Hathor et Neith

Date/Période/règne : Ancien Empire, Ve dynastie, pharaons Sahoure et Nyousere

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Dix danseuses

Contexte de danse : Danse accompagnant le transport des statues au tombeau

Type de danse ou mouvements : Bras levés en arceaux et mouvement créant un espace entre les jambes

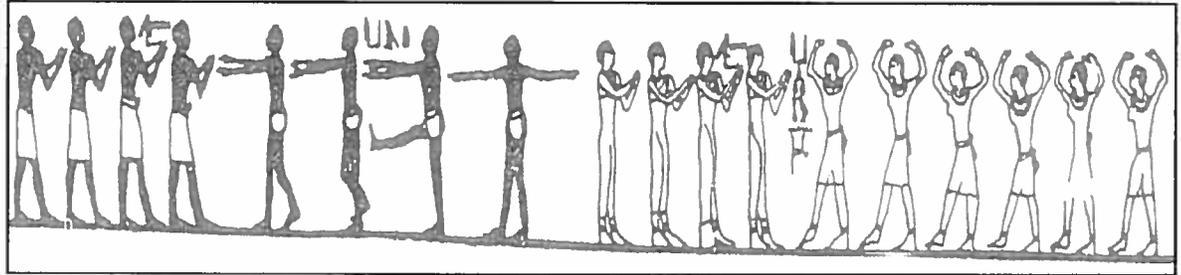
Objets liés à la danse : Pagne et ruban croisé sur la poitrine

Objets liés à la scène : Six rythmeuses en station immobile avec jeu de bras, trois rythmeurs, un flûtiste et deux harpistes assis

Commentaire

« En son mastaba de Saqqarah, Ti assiste à l'embarquement de ses statues, puis après s'être fait porter lui-même en palanquin jusqu'à sa demeure d'éternité, il les accueille à leur arrivée à destination. En même temps est apporté le mobilier funéraire. En ce grand jour de la prise de possession de la tombe, se déroule une fête qui précède une cérémonie au cours de laquelle est présentée une offrande rituelle prélevée sur les pièces de gros bétail sacrifiées pour l'occasion. Au grand festin prenaient sans doute part, outre la famille et l'entourage de Ti, les maîtres d'œuvre qui édifièrent, décorèrent et équipèrent la tombe, ainsi que le futur personnel funéraire. Installés sous une gloriole, Ti et sa femme président aux réjouissances, qu'agrémente un concert instrumental et vocal confié à des hommes et un ballet rythmé exécuté par les recluses. Celles-ci au nombre de dix, réparties sur deux registres, chaque groupe étant accompagné de trois rythmeuses, s'avancent dignement, d'un pas souple et mesuré, en levant leurs bras en arceaux, les doigts affrontés et la paume orientée vers le haut. Sur leur buste se croise et se noue une écharpe étroite ; le costume consiste en un pagne de toile et une jupe de lin transparent. Les musiciens sont désignés comme appartenant au per-djet, domaine réservé au personnel funéraire ; quant aux danseuses et rythmeuses, ce sont des recluses du harem. Ces deux institutions dépendaient probablement d'une administration collective au service des nobles, calquées sur celle du Palais. Le rôle de ces artistes professionnels devait être avant tout profane, mais il pouvait occasionnellement s'exercer dans le cadre du service funéraire » (Wild, 1963, p. 87)

Fiche 39



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 14

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Beni Hasan (BH15), mur nord

Propriétaire : Homme, Baqti III, nomarque de Menat-Khoufou.

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins quatre danseurs et six danseuses

Contexte de danse : Danse accompagnant le transport des statues au tombeau

Type de danse ou mouvements : Mouvement avec jambe jetée devant et jeu de bras, mouvement de grand battement avant, mouvement de retiré au mollet, mouvement créant un espace entre les jambes, bras levés en arceaux

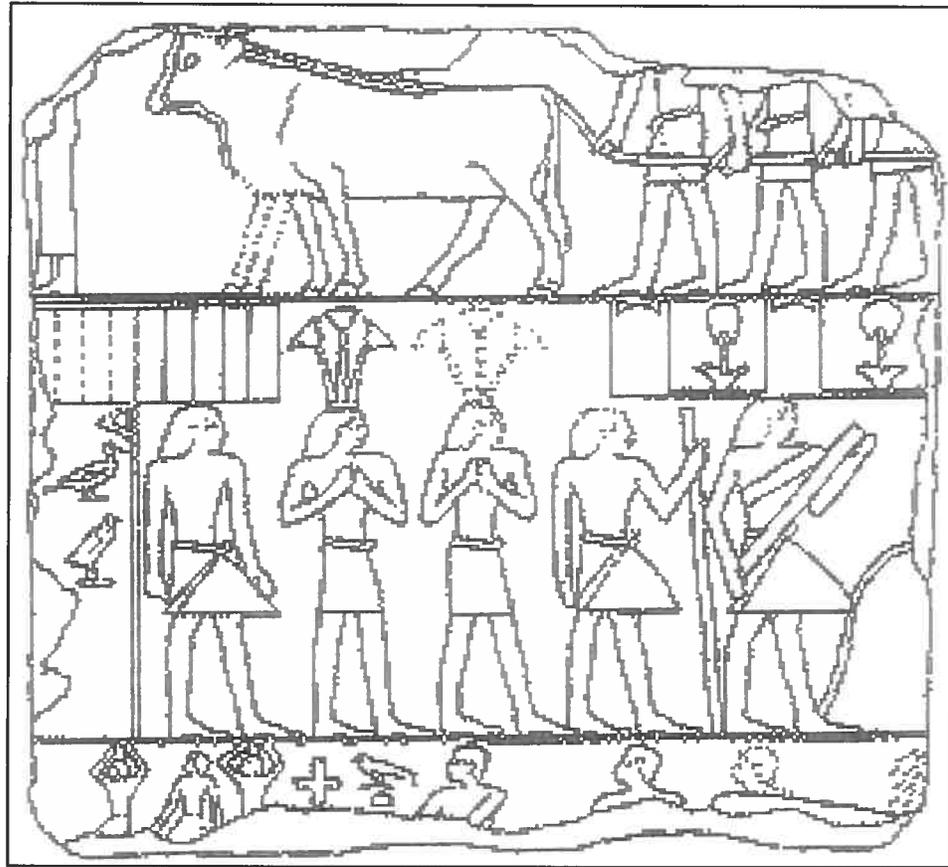
Objets liés à la danse : Pagnes

Objets liés à la scène : Quatre rythmeurs en pagne et quatre rythmeuses en robes fourreau longues et bijoux dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Commentaire

« À Beni Hassan (nécropole des princes et notables du nome de l'Oryx), le halage terrestre des statues s'accompagne d'exhibitions inattendues. À côté des processions traditionnelles de femmes aux bras levés en arceaux ou de côté, apparaissent les pirouettes des hommes traitées cinématographiquement, les jeux gymniques et acrobatiques des jeunes gens et des jeunes filles, une pantomime exécutée par des bateleuses » (Wild, 1963, p. 88)

Fiche 40



Référence

Reeder, 1995, p. 4

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (D64) (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Ptahhotep II, fils du vizir Akhtihotep, prêtre de Maât et peut-être vizir lui-même

Date/Période/règne : Ancien Empire, Ve dynastie, pharaon Ounas

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs *Mouou*

Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* à la couronne florale de Basse Égypte)

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes avec jeu de bras

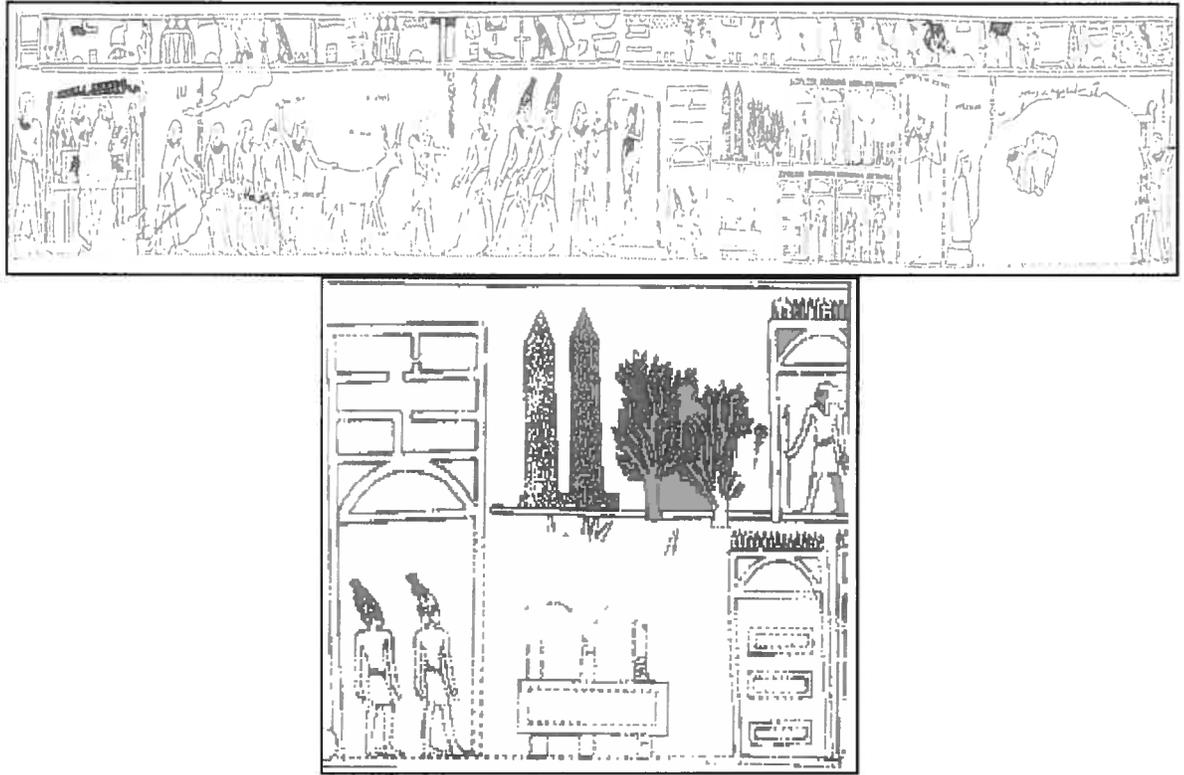
Objets liés à la danse : Pagne, trois branches de papyrus sur la tête (symbole de la basse Égypte) liées aux rituels funéraires royaux du Delta à Bouto

Objets liés à la scène : Douze personnages variés et deux vaches

Commentaire

« Chez Ptahhotep II, à Saqqarah (fin de la Ve dynastie), trois papyrus à l'ombelle épanouie debout sur le sommet de la tête, deux hommes, poings affrontés sur la poitrine, s'avancent vers le convoi funèbre, qui parti de Bouto, aborde Saïs » (Wild, 1963, p. 94)

Fiche 41



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 27 et Reeder, 1995, p. 4

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT15) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Tetiki, maire de Thèbes

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Aménophis I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Cinq danseurs *Mouou*

Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* à la mitre de Haute Égypte)

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeux de bras

Objets liés à la danse : Pagne, pectoral (pour danseurs de la scène un), toque tressée en joncs de forme conique pour tous les danseurs

Objets liés à la scène : Prêtre funéraire principal tendant son bras vers les danseurs, portant un pagne et un ruban croisé sur la poitrine tirant une vache et suivi de porteurs d'un palanquin divin, lacs et palmiers liés à la l'île sacrée d'Osiris, un plan d'une structure de tombe, un défunt et un prêtre, etc.

Commentaire

« Chez Tétiki (Thèbes no 15 ; début de la XVIIIe dynastie), trois danseurs s'avancent au-devant du cortège funéraire, en tête duquel le prêtre commente en paroles le geste qu'il fait : « Je tends mon bras vers les Mouou ». Ceux-ci paraissent être sur deux rangs, l'un en tête, les deux autres de front ; ils dirigent leurs bras légèrement en avant, pouce et index tendus » (Wild, 1963, p. 96)

Fiche 42



Référence

http://alain.guilleux.free.fr/el_kab/paheri/paheri.html

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe d'El Kab (EK3), sud de Louxor (région thébaine)

Propriétaire : Homme, Paheri, gouverneur de la région d'El Kab, maire de Nekheb et tuteur de Wadjmose fils du pharaon Thoutmosis I

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Thoutmosis I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs *Mouou*

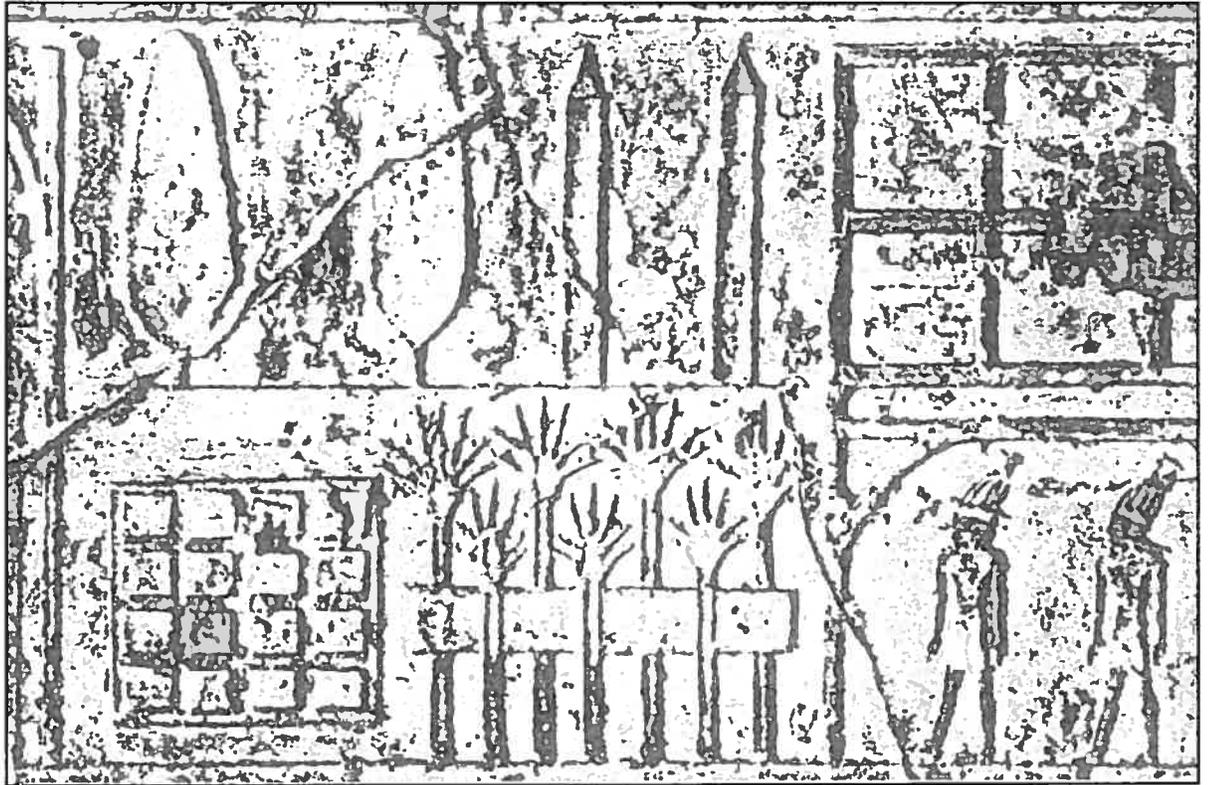
Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* à la mitre de Haute Égypte)

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes

Objets liés à la danse : Pagne et toque tressée en joncs de forme conique

Objets liés à la scène : Des étendues d'eau, deux femmes offrant des vases *Nou*, Osiris sous un dais et un rectangle entouré d'arbres, une sorte de plan où figurent des arbres et des bâtiments, dans certains bâtiments se trouvent des divinités, des hommes tirent un traîneau sur lequel se trouve le sarcophage, une barque sur laquelle se trouvent un naos et un brasero, un des rameurs est accroupi sur l'eau et non pas dans la barque, un homme en prières devant une tombe sur laquelle veille Anubis, une barque transporte un meuble (?) dans lequel se tiennent plusieurs hommes

Fiche 43



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 28

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine d'El Kab, sud de Louxor (région thébaine)

Propriétaire : Homme, Renni, maire de la ville d'El Kab et supérieur des prêtres

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Aménophis I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs

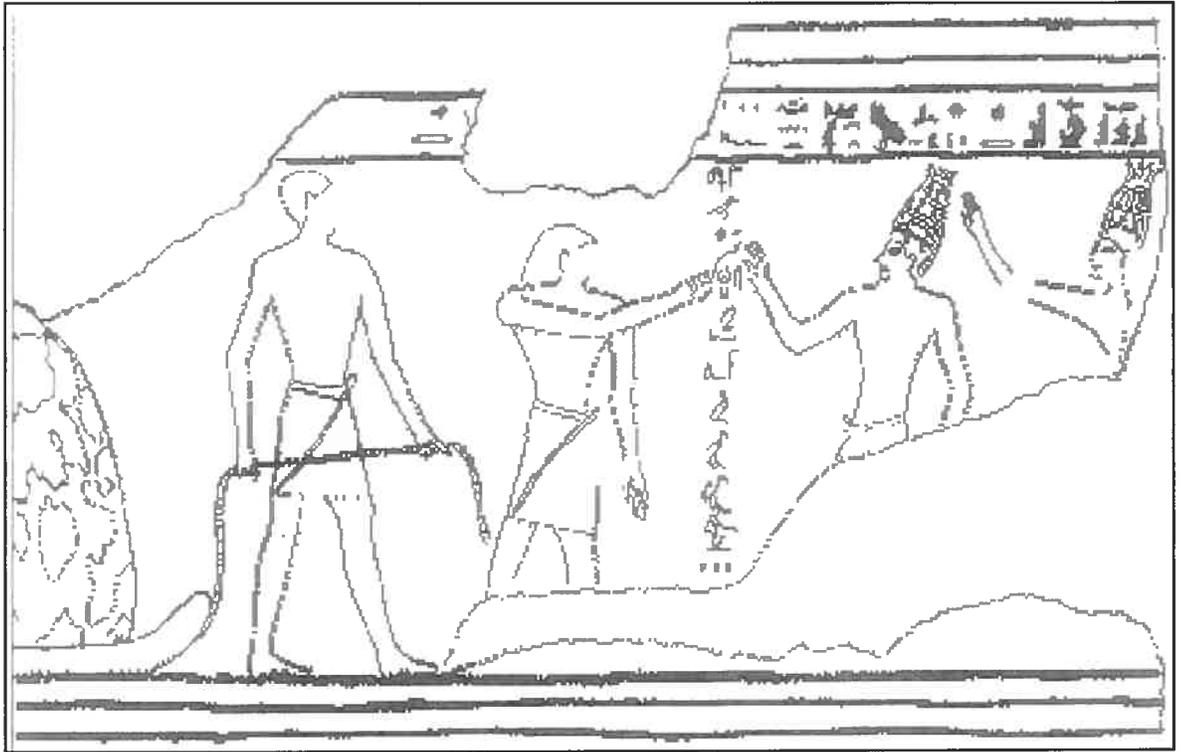
Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* à la mitre de Haute Égypte)

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes

Objets liés à la danse : Pagne et toque tressée en joncs de forme conique

Objets liés à la scène : Arbres, plan de maison, deux obélisques, etc.

Fiche 44



Référence

Reeder, 1995, p. 5

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Sehet-Epibre, vizir sous Montouhotep IV

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIe-XIIe dynastie, pharaon Montouhotep IV

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs *Mouou*

Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* à la mitre de Haute Égypte)

Type de danse ou mouvements : Mouvement des jambes incomplet (?) et jeu de bras

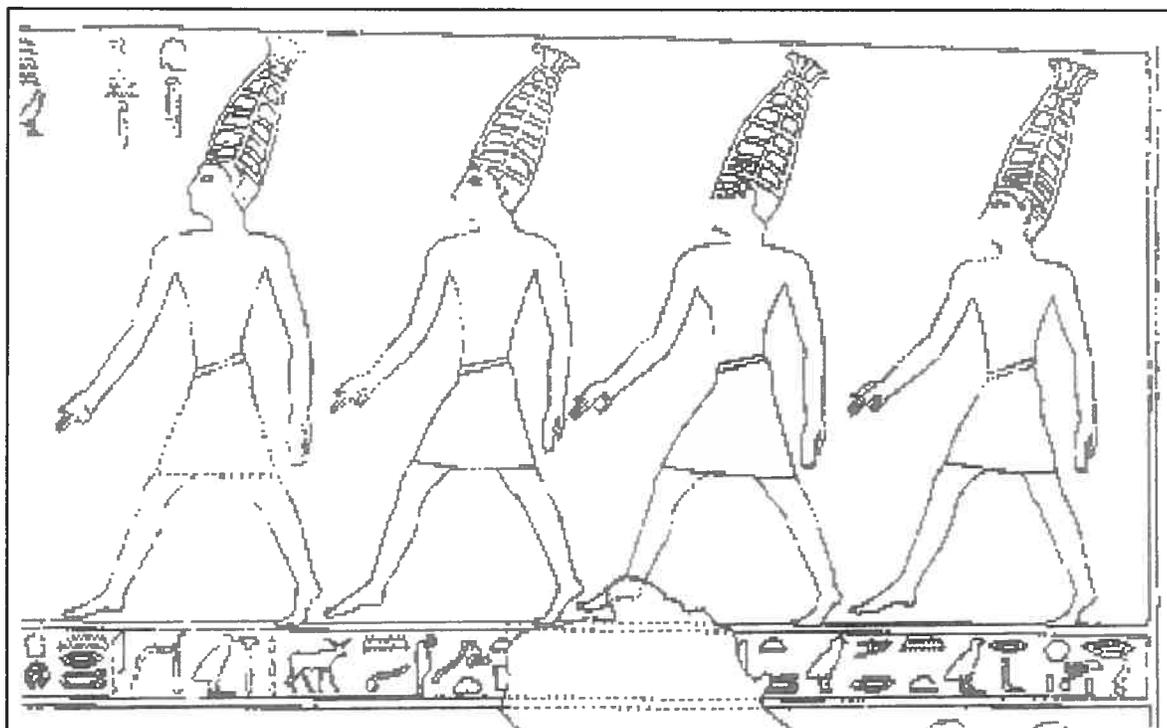
Objets liés à la danse : Pagne, toque tressée en joncs de forme conique

Objets liés à la scène : Un prêtre, un homme tirant un traîneau avec un *tekenou*

Commentaire

« A une exhortation toute semblable du cérémoniaire : « Venez, ô Mouou ! » chez Sehetepibré (Thèbes, Ramasseum, XIIe dyn.) quatre danseurs viennent d'un pas dégagé au-devant du sarcophage traîné par des bœufs et des hommes, et précédé du tékénou, sorte de bouc émissaire chargé de racheter, par sa mise à mort symbolique au moment des funérailles, les fautes du défunt. Les Mouou lèvent la main droite en avant et laissent pendre le bras gauche » (Wild, 1963, p. 96)

Fiche 45



Référence

Reeder, 1995, p. 9

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Antefoker, vizir et maire de Thèbes.

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe-XIXe dynastie, pharaon Sésostri I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre danseurs *Mouou*

Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* à la mitre de Haute Égypte)

Type de danse ou mouvements : Mouvement sur demi-pointe créant un espace entre les jambes et jeu de bras

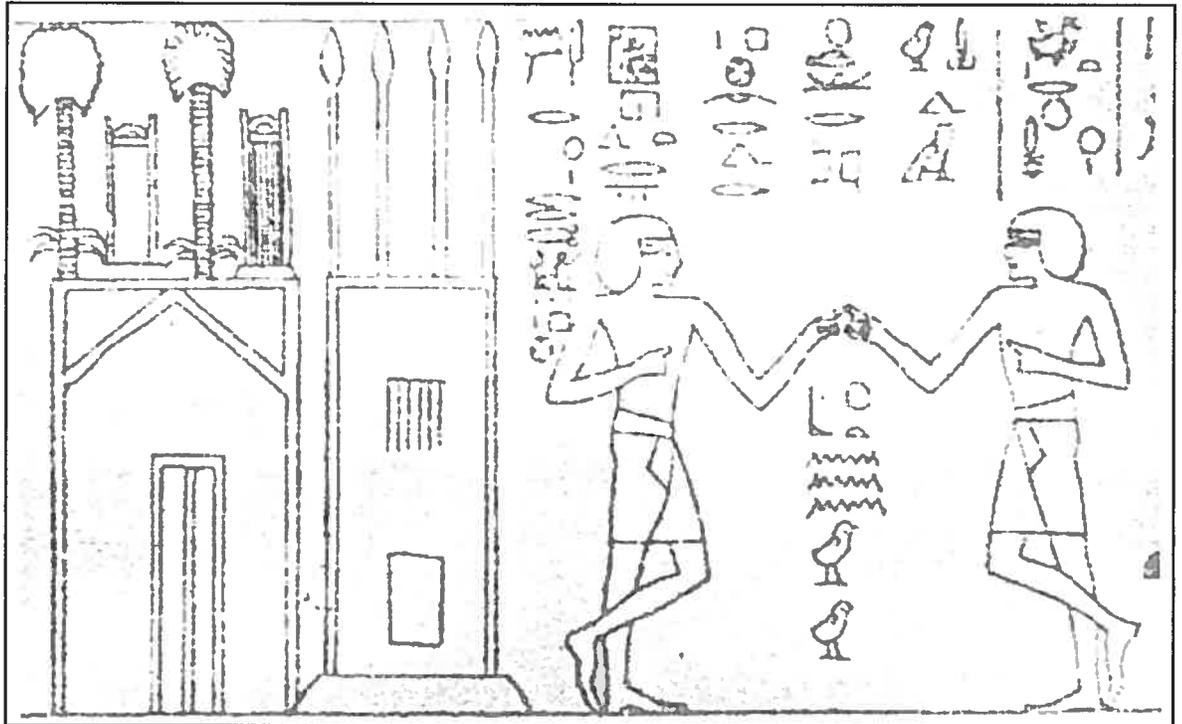
Objets liés à la danse : Pagne, toque tressée en joncs de forme conique

Objets liés à la scène : N/A

Commentaire

« Chez Antefoker (Thèbes no 60, sous Sésostri I), quatre danseurs, le bras droit en avant avec les trois premiers doigts tendus, le bras gauche tombant librement, s'approchent en courant. Une inscription précise que le convoi funèbre est parvenu « au pavillon des *Mouou*, à l'entrée de la nécropole ». Au prêtre qui les interpelle : « *Mouou*, venez ! », ceux-ci répondent : « Elle a incliné sa tête », témoignant ainsi que leur patronne, la déesse de l'Occident, autorise l'accès de son domaine » (Wild, 1963, p. 96)

Fiche 46



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 29

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Rekmire, vizir

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Thoutmosis II et Aménophis II

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs *Mouou*

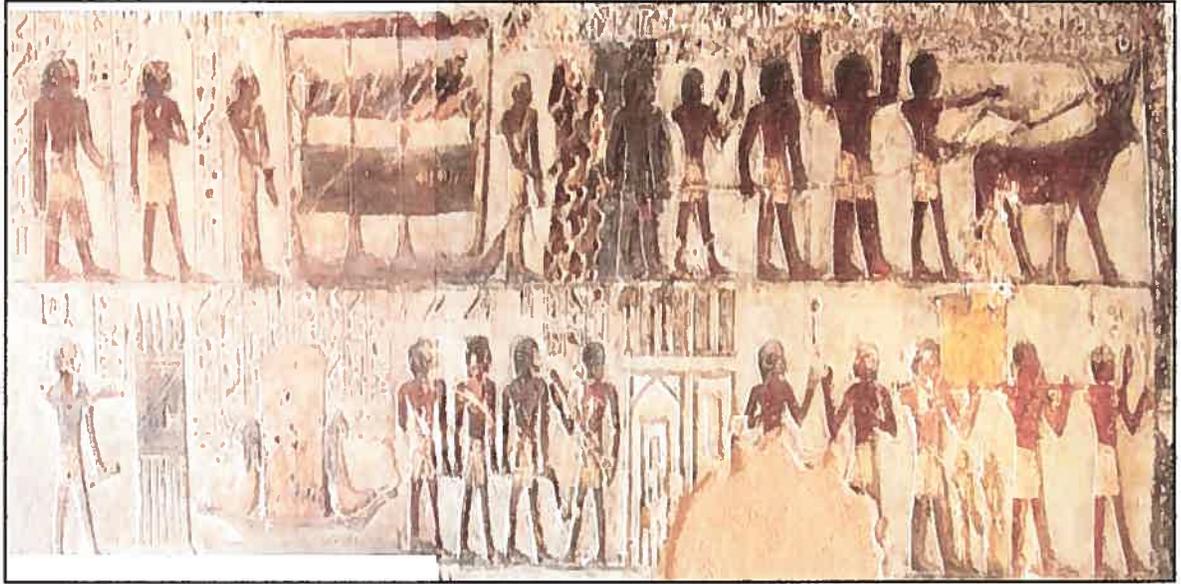
Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* sans coiffure) avec programme : Danse des passeurs de ferry représentant : « Sa face devant et sa face derrière »

Type de danse ou mouvements : Retiré de la jambe avec jeu de bras (en couple)

Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : Plans de maisons et arbres

Fiche 47



Référence

http://alain.guilleux.free.fr/el_kab/paheri/paheri.html

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe d'El Kab (EK3), sud de Louxor (région thébaine)

Propriétaire : Homme, Paheri, gouverneur de la région d'El Kab, maire de Nekheb et tuteur de Wadjmose fils du pharaon Thoutmosis I

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Thoutmosis I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs *Mouou*

Contexte de danse : Danse funèbre des *Mouou* (type de danseurs *Mouou* sans coiffure)

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe retiré au mollet et jeu de bras (en couple)

Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : Des hommes portent un coffre faisant partie du mobilier funéraire, une sorte de plan d'un bâtiment qui est probablement la tombe, des hommes tirent une barque et en haut l'attelage tirant un traîneau

Commentaire

« Chez Pahéri (El Kab; sous Thoutmosis III ?) : derrière le transport à bras d'homme du coffre aux vases canopes. Vient ensuite le halage fluvial du cercueil vers un groupe de constructions (Sais et peut-être Bouto) » (Wild, 1963, p. 98)

Fiche 48



Référence

<http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/amont/photo/amont11.jpg>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT277) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Amenemonet, père divin dans le temple d'Aménophis III, prêtre-lecteur, prêtre-*ouab* et père divin dans le temple de Ptah-Sokaris

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie, pharaon Séthi I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Huit pleureuses

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Longues robes fourreau, foulard sur la tête et poitrine nue

Objets liés à la scène : Membres d'une procession funèbre

Fiche 49



Référence

<http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/amont/photo/amont18.jpg>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT277) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Amenemont, père divin dans le temple d'Aménophis III, prêtre-lecteur, prêtre-*ouab* et père divin dans le temple de Ptah-Sokaris

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIX^{ème} dynastie, pharaon Séthi I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une pleureuse

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement à genou sur une jambe et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robe longue, poitrine nue et serre-tête

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 50



Référence

http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/horem/photo/hor_33.jpg

Support

Paroi peinte inachevée

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT78) (Thèbes Ouest), salle A, paroi Nord

Propriétaire : Homme, Horemheb, général sous Aménophis IV et pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis IV, Aï et Horemheb

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins quatre pleureuses

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement à genou et jeu de bras

Objets liés à la danse : Habillement non déterminé

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 51



Référence

http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/kyky/photo/Kyky_24.jpg

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT409) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Kiki dit Samout, a exercé d'importantes fonctions économiques dans le domaine d'Amon à Karnak, notamment dans la gestion du bétail, lettré et versé dans la littérature religieuse, sa dévotion pour la déesse Mout lui a fait rédiger de très beaux hymnes en son honneur sur les parois de son caveau

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie, pharaon Ramsès II

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Dix pleureuses

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robe longue sous la poitrine dénudée et serre-tête

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 52



Référence

http://alain.guilloux.free.fr/gournah_ramose/gournah_ramose.html

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine de Gournah (TT55) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Ramose, vizir

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis III- Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs (s) : Au moins dix-neuf pleureuses

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Enfant nu, longues robes transparentes sous la poitrine dénudée

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 53



Référence

http://alain.guilleux.free.fr/gournah_ramose/gournah_ramose.html

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine de Gournah (TT55) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Ramose, vizir

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis III- Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins dix-neuf pleureuses

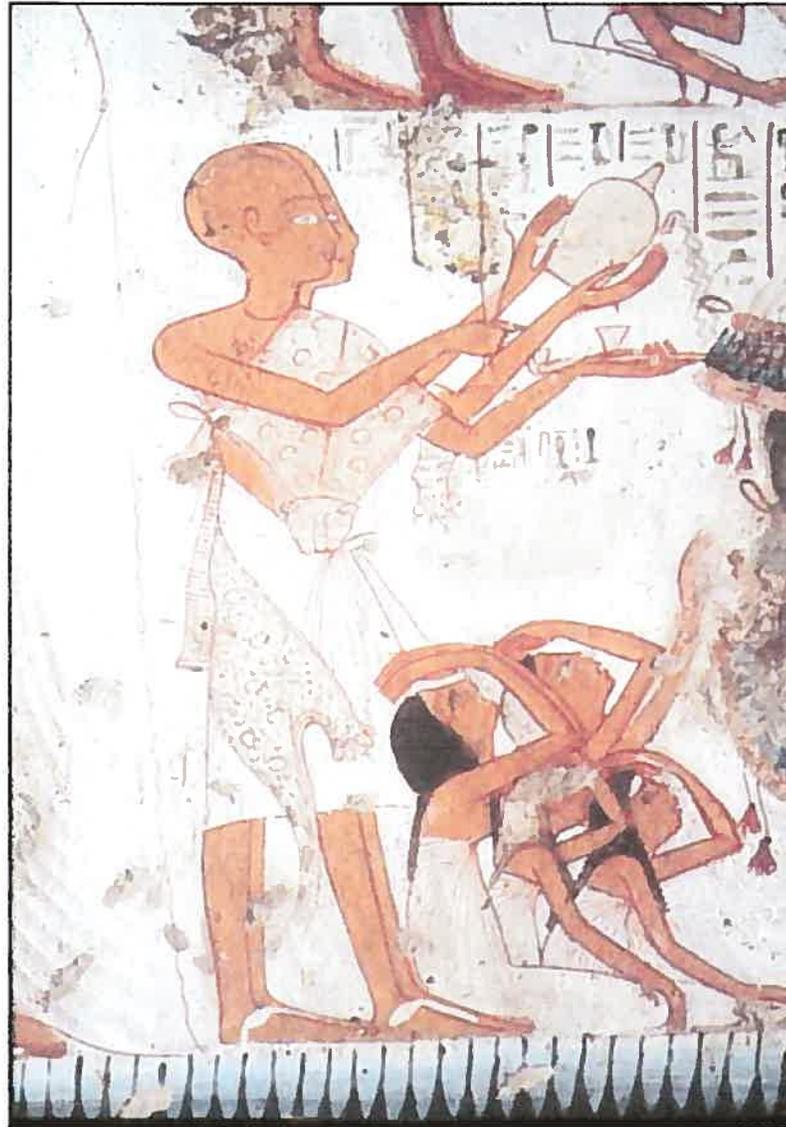
Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement à genou, mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes longues transparentes et plissées couvrant tout le corps

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 54



Référence

http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/ous51/photo/ou51_51.jpg

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT51) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Ouserhat dit Neferhebef, premier prophète du *ka* royal de Thoutmosis I, sous les règnes de Ramsès I et de Séthi I

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Ramsès I et Sethi I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre pleureuses

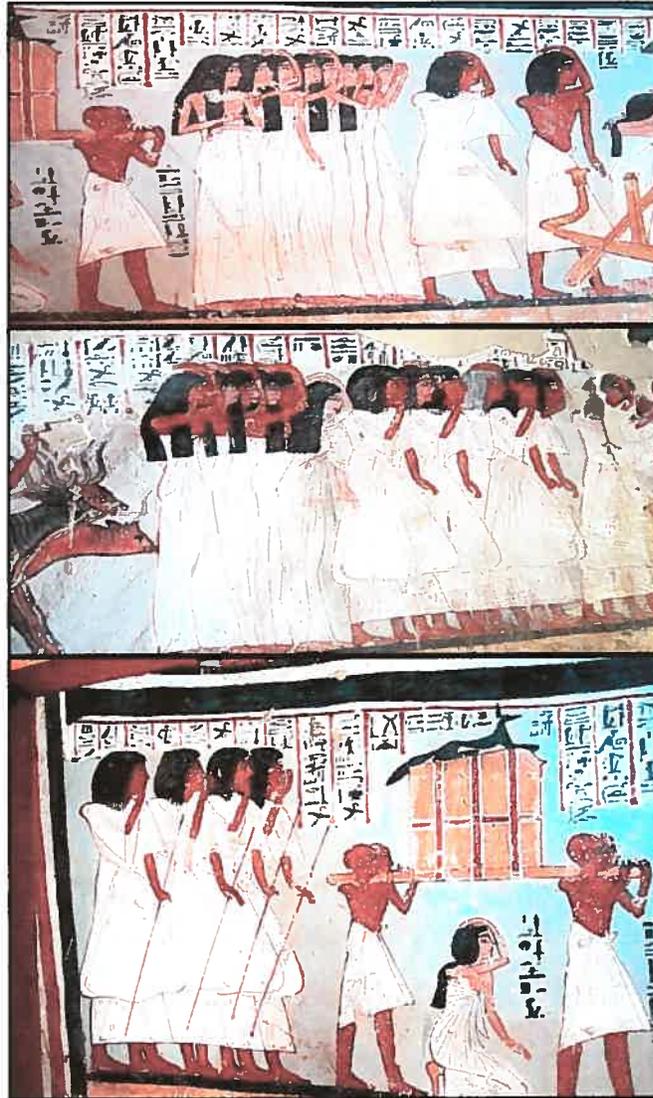
Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement à genou et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes longues sous la poitrine dénudée et serre-tête

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 55



Référence

http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/roy/photo/roy_29.jpg

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT255) (Thèbes Ouest), mur sud

Propriétaire : Homme, Roy, scribe royal, intendant des domaines d'Horemheb et d'Amon, sa femme Nebet-taouy (souvent abrégé en Taouy) porte le titre de chanteuse d'Amon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Scène 1 : huit pleureuses ; Scène 2 : Au moins six pleureuses ; Scène 3 : Une pleureuse

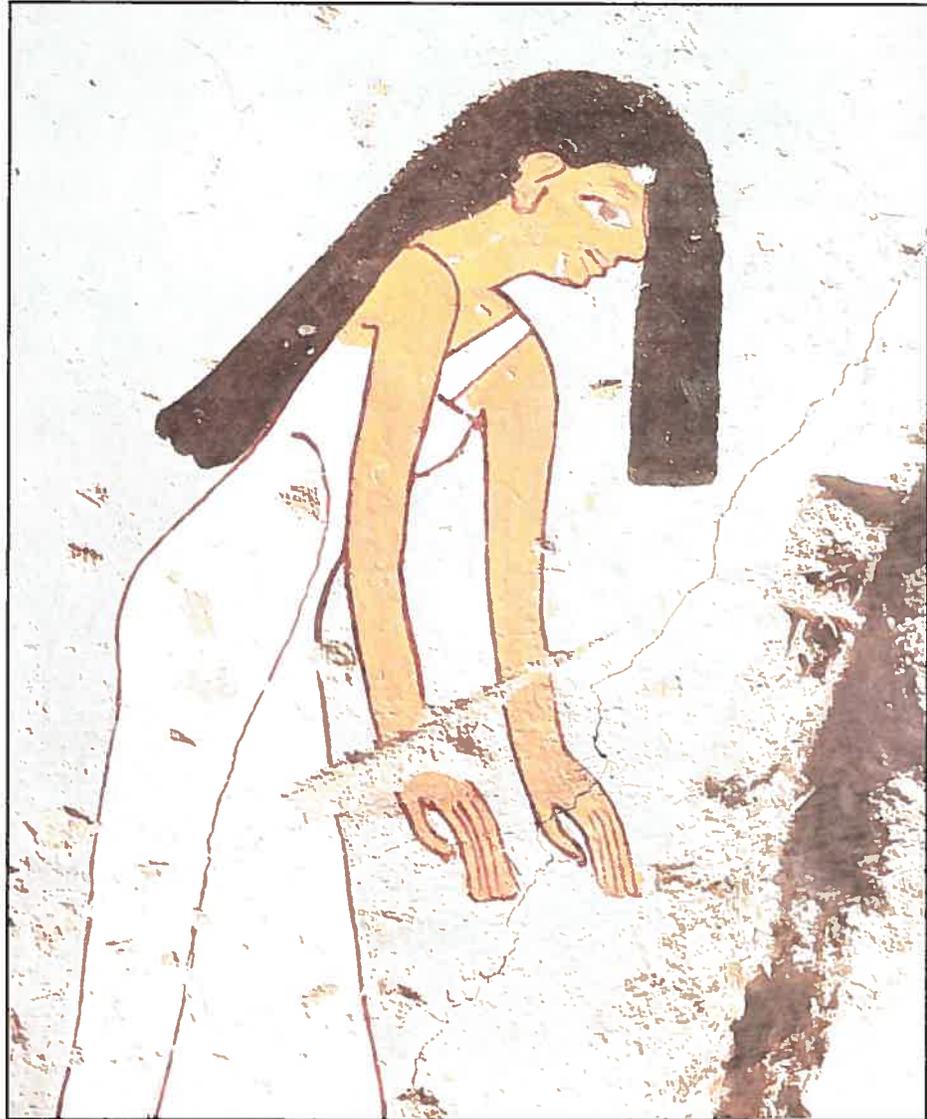
Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robe longue sous la poitrine

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 56



Référence

Mekhitarian, 1978, p. 45

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT87) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Minnakht, scribe royal

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une pleureuse

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps légèrement penché en avant et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robe fourreau blanche

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 57



Référence

http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/ament/photo/amen_27.jpg

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine de Gournah (TT82) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Amenemhat, basse élite

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Huit pleureuses

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Deux danseuses au mouvement du corps penché en avant avec jeu de bras, et six danseuses dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robe fourreau longue et blanche

Objets liés à la scène : Sept rythmeuses en robes fourreau longues et blanches assises avec un jeu de bras, un homme en pagne qui fait des libations au défunt et procession funèbre

Fiche 58



Référence

<http://www.touregypt.net/ankhmaj.htm>

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Ankhmahor, prêtre *Ka*

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaon Teti

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins sept pleureuses

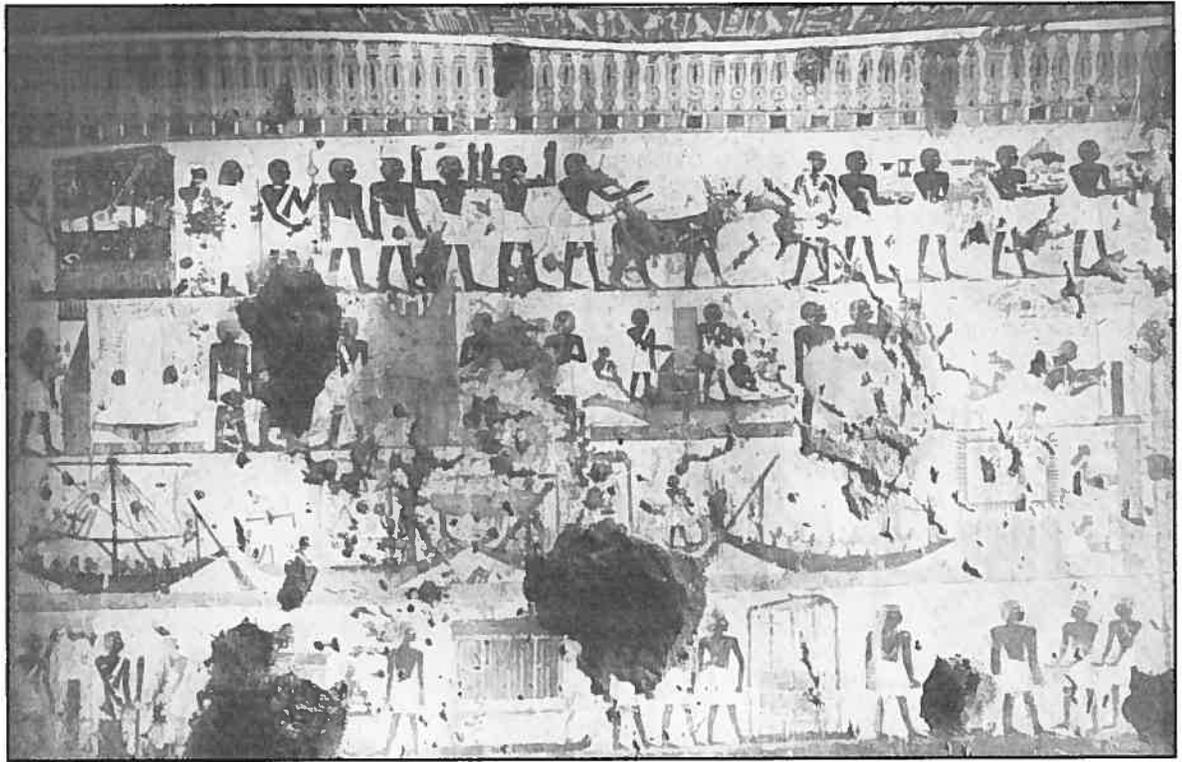
Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, une pleureuse s'évanouit et elle est relevée par deux d'entre elles

Objets liés à la danse : Robe fourreau longue

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 59



Référence

Werbrouck, 1938, planche 3

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT90) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Nebamun, militaire et porte-étendard du bateau royal

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Touthmosis IV et Aménophis III

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux pleureurs

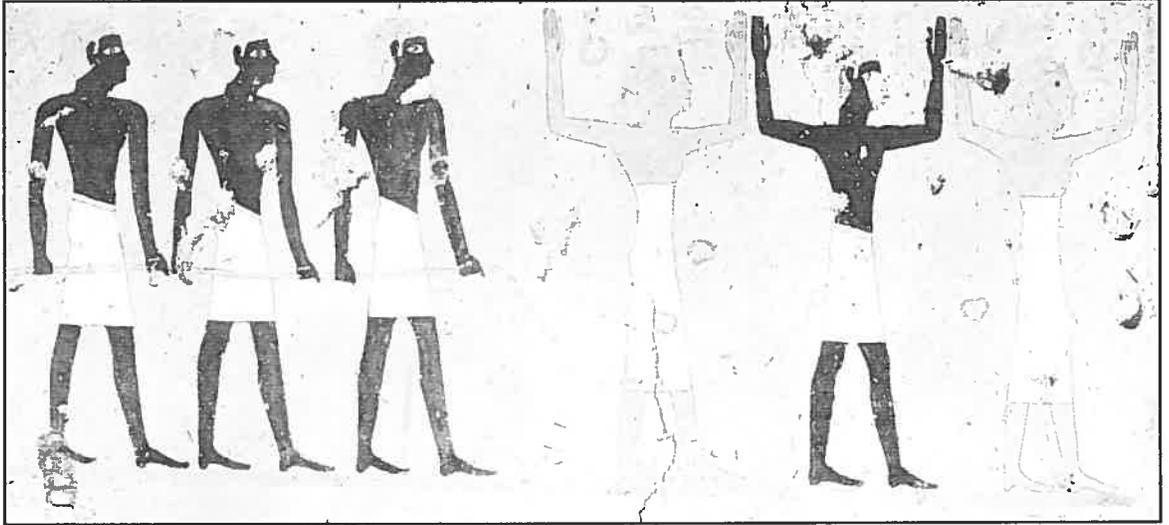
Contexte de danse : Mouvement des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et bras levés à angle droit.

Objets liés à la danse : Pagnes blancs

Objets liés à la scène : Contexte de funérailles et procession funéraire

Fiche 60



Référence

Werbrouck, 1938, planche 2

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT60) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Antefoker, vizir et maire de Thèbes

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIIe dynastie, pharaon Sésostris I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux pleureuses et un pleureur

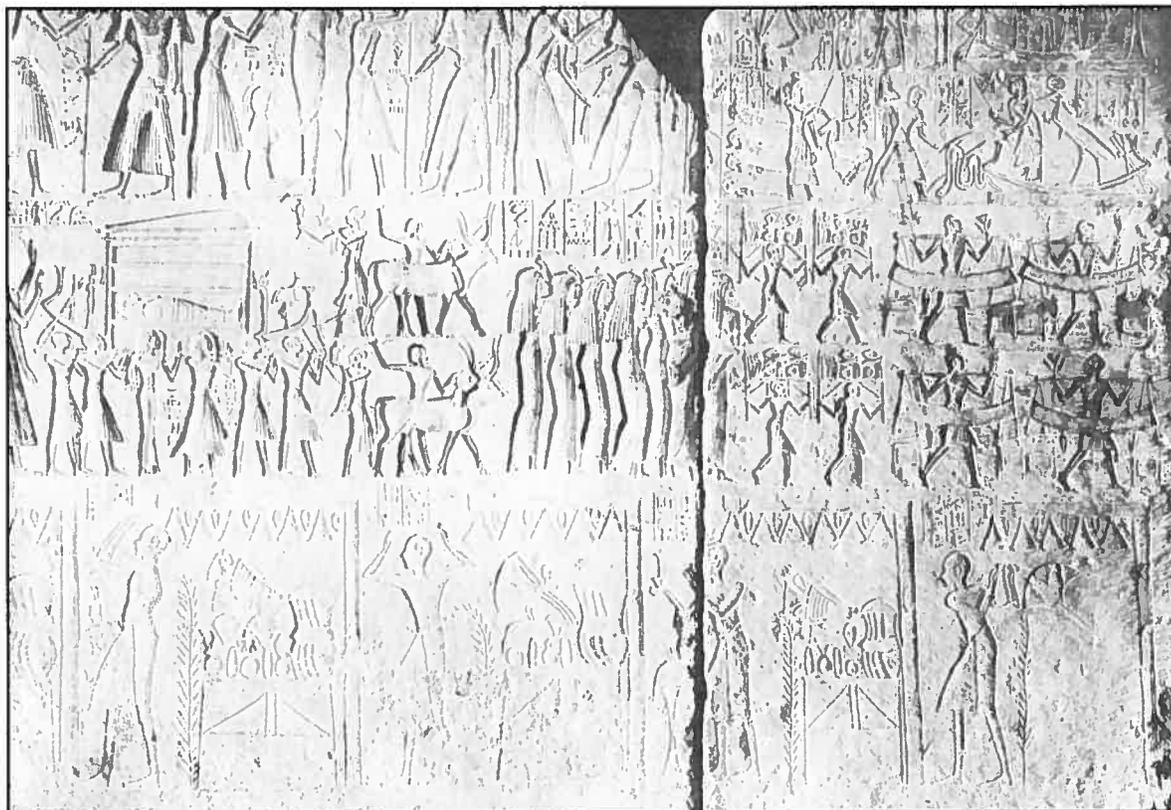
Contexte de danse : Mouvement des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et bras levés à angle droit

Objets liés à la danse : Pagne blanc pour le pleureur et robe blanche au dessous de la poitrine pour les pleureuses

Objets liés à la scène : Trois hommes en pagne blanc (comme le pleureur) suivent la procession des pleureuses

Fiche 61



Référence

Werbrouck, 1938, planche 35

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Hormin, chef du harem du roi

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie, pharaon Séthi I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins sept pleureuses et deux pleureurs

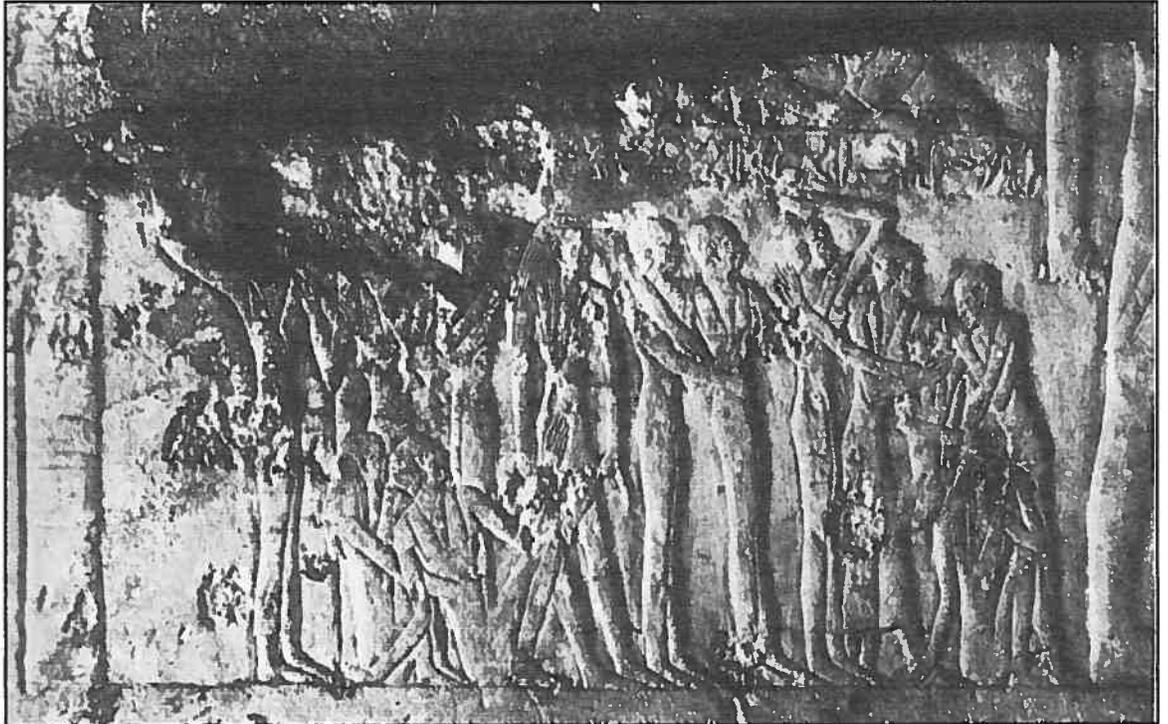
Contexte de danse : Mouvement des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pleureuses en robes longues et cheveux dénoués et pleureurs en pagne

Objets liés à la scène : Contexte de procession funéraire

Fiche 62



Référence

Werbrouck, 1938, planche 1

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite), mur nord

Propriétaire : Homme, Mererouka, vizir et gendre du pharaon Teti (époux de la princesse Ouathet-Khethor)

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaon Teti

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins quinze pleureuses

Contexte de danse : Mouvements des pleureuses

Type de danse ou mouvements : Station immobile et jeu de bras, certaines danseuses se trouvent sur le sol

Objets liés à la danse : Robes fourreau longues avec bretelles

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 63



Référence

<http://web.tiscali.it/reggia/egitto/amenemhet.html>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine de Gournah (TT82) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Amenemhat, basse élite

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Un danseur-musicien

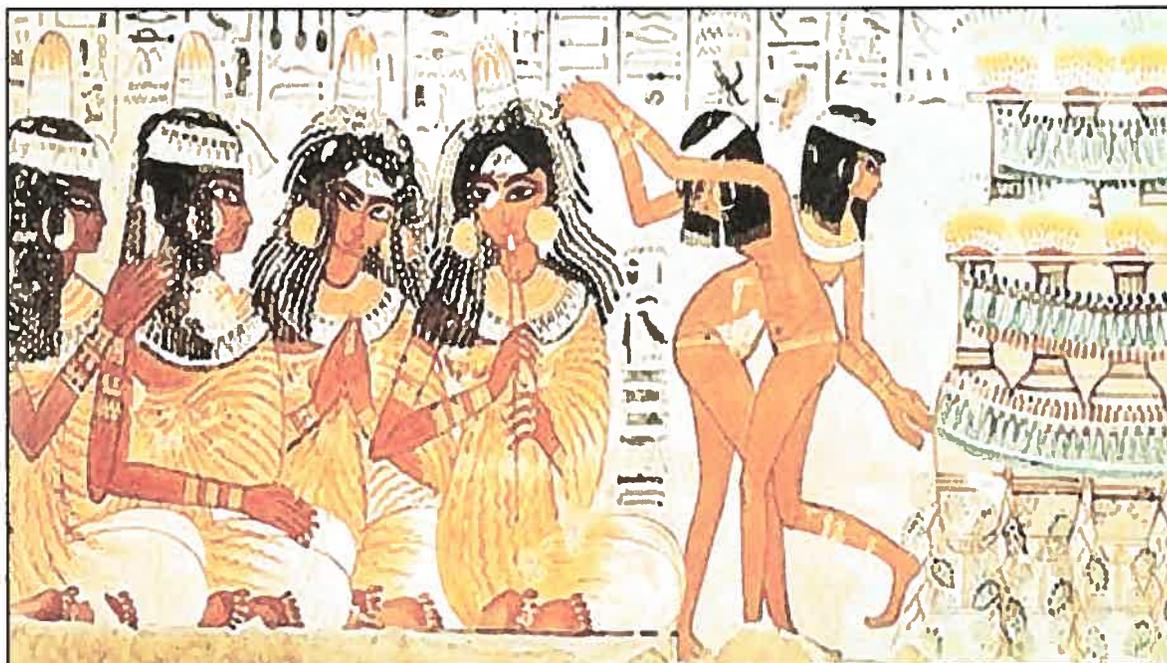
Contexte de danse : Danse pour un banquet funéraire

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, bijoux et luth

Objets liés à la scène : Une harpiste assise et une flûtiste en station immobile avec une longue robe fourreau blanche

Fiche 64



Référence

<http://www.touregypt.net/featurestories/picture03132002.htm>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Dra Abu el-Naga (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Nebamoun, vizir

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis III- Aménophis IV (Akhenaton)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseuses

Contexte de danse : Danse pour un banquet funéraire

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps penché en avant avec jeu de bras et jambe arrière pliée créant un espace entre les jambes

Objets liés à la danse : Nues avec bijoux

Objets liés à la scène : Jarres de vin décorées de lotus, une flûtiste et trois rythmeuses assises en robe longue portant des bijoux et des cônes d'encens sur la tête

Fiche 65



Référence

http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB=_compass&_IXSR=qq4&_IXSS=_IXFPFX_%3dgraphical%252ffull%252f%26_IXsearchterm%3ddancing%252520egypt%26%257bUPPER%257d%253av2_free_text_tindex%3ddancing%2begypt%26_IXDB_%3dcompass%26_IXNOMATCHES_%3dgraphical%252fno_matches%252html%26_IXspage%3dsearch%26%2524%2b%2528with%2bv2_searchable_index%2529%2bsort%3d%252e&_IXFIRST=1&_IXMAXHITS=1&_IXSPFX=graphical/full/lg&_IXimg=ps346468.jpg&submit-button=summary

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Werirentah, prêtre de Re et d'Hathor dans les temples du soleil de Neferikare

Date/Période/Règne : Ancien Empire, Ve dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs

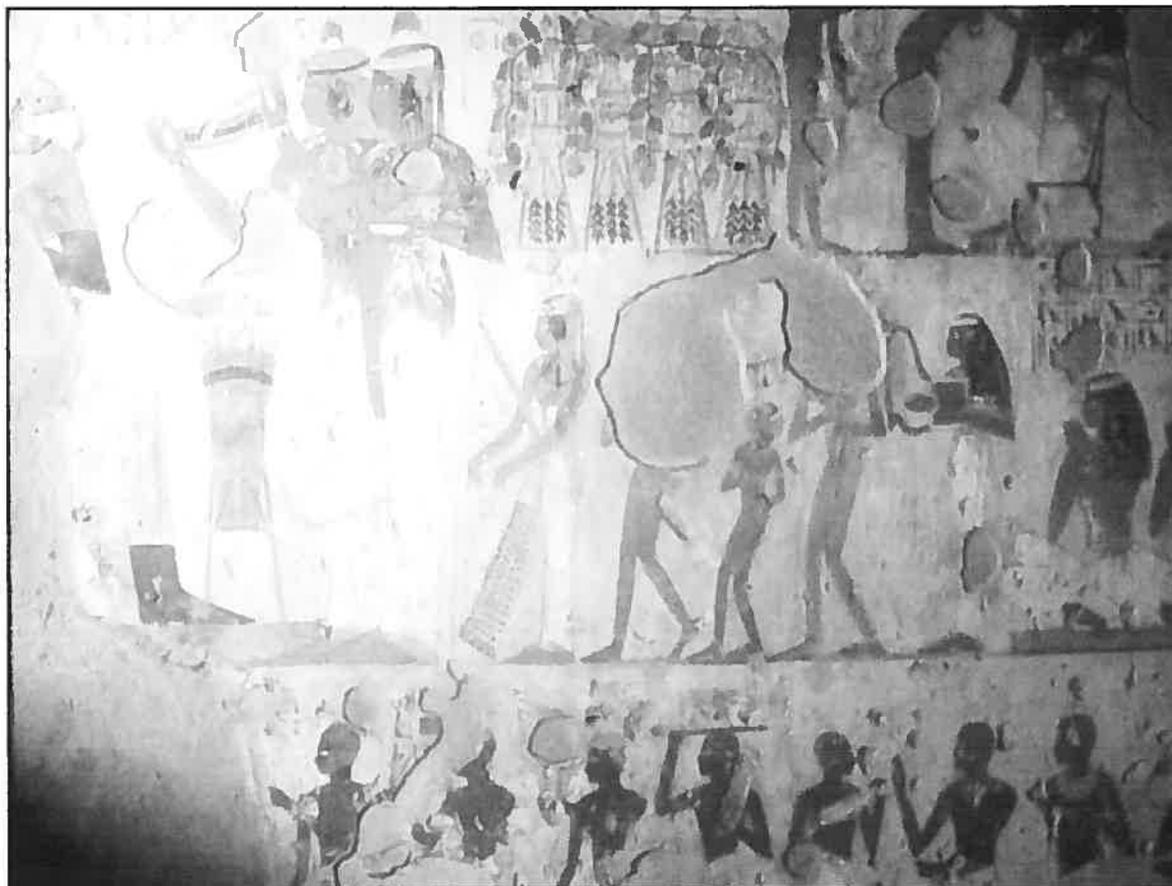
Contexte de danse : Danse pour un banquet funéraire

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : Le défunt, un porteur d'offrandes, deux musiciens en pagne

Fiche 66



Référence

<http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/djese/photo/djk33.jpg>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT38) (Thèbes Ouest), mur est, paroi sud

Propriétaire : Homme, Djoserkarseneb, régisseur du domaine d'Amenhotepsase (deuxième prêtre d'Amon)

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Thoutmosis IV

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Trois danseuses-musiciennes

Contexte de danse : Danse pour la fête de la moisson

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robe fourreau transparente ou nues et bijoux

Objets liés à la scène : Une harpiste et une lyriste avec robe fourreau longue et bijoux en station immobile avec jeu de bras

Fiche 67



Référence

Erman, 1971, p. 234 et http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/horem/photo/hor_10.jpg

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT78) (Thèbes Ouest), salle A, paroi Nord

Propriétaire : Homme, Horemheb, chef de l'armée sous Aménophis IV et pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis IV (Akhenaton), Aï et Horemheb

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse et deux danseuses-musiciennes

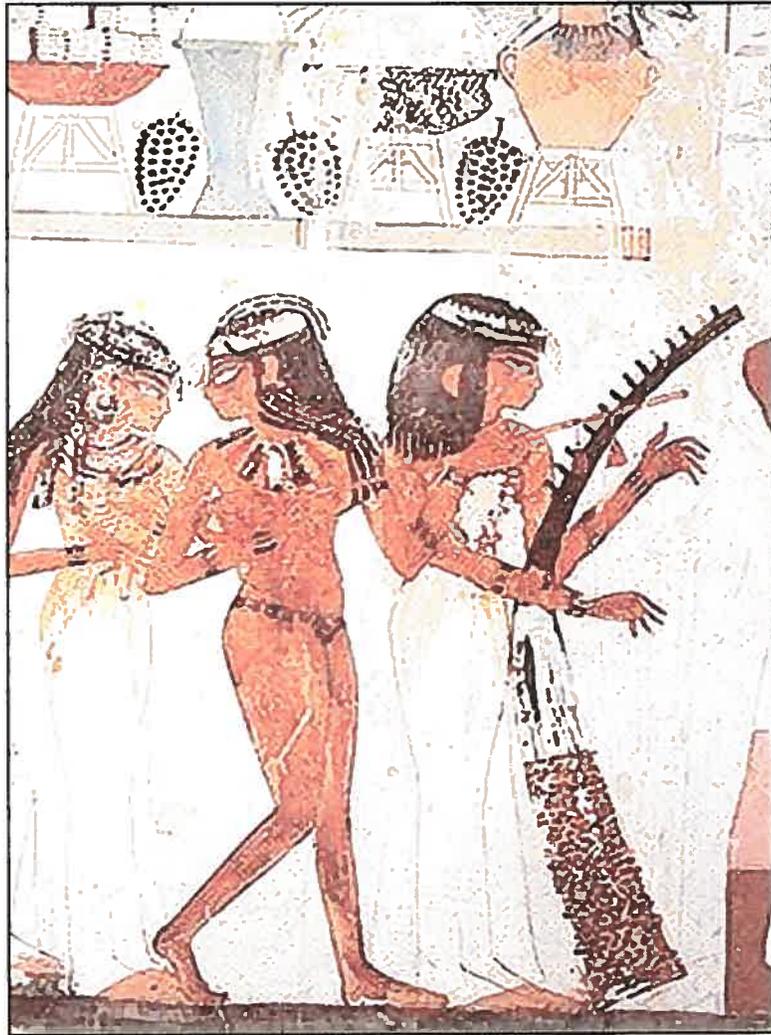
Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps penché avant et mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes longues semi-transparentes avec cône de parfum sur la tête et deux luths

Objets liés à la scène : Deux servantes en robes longues transparentes, un domestique en pagne, le roi Horemheb et sa femme, le chef des mercenaires de sa majesté en pagne

Fiche 68



Référence

<http://www.touregypt.net/featurestories/nakht2.htm>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe Thébaine (TT52) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Nakht, scribe et astronome d'Amon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Thoutmosis IV

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse-musicienne

Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe arrière pliée créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nue avec bijoux, cône d'encens sur la tête et un luth

Objets liés à la scène : Une harpiste et une flûtiste en robes fourreau longues avec bijoux et cône d'encens sur la tête en station immobile avec jeu de bras

Fiche 69



Référence

http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/horem/photo/hor_3.jpg

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT78) (Thèbes Ouest), salle A, paroi Nord

Propriétaire : Homme, Horemheb, général sous Aménophis IV et pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis IV (Akhenaton), Aï et Horemheb

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseuses-musiciennes

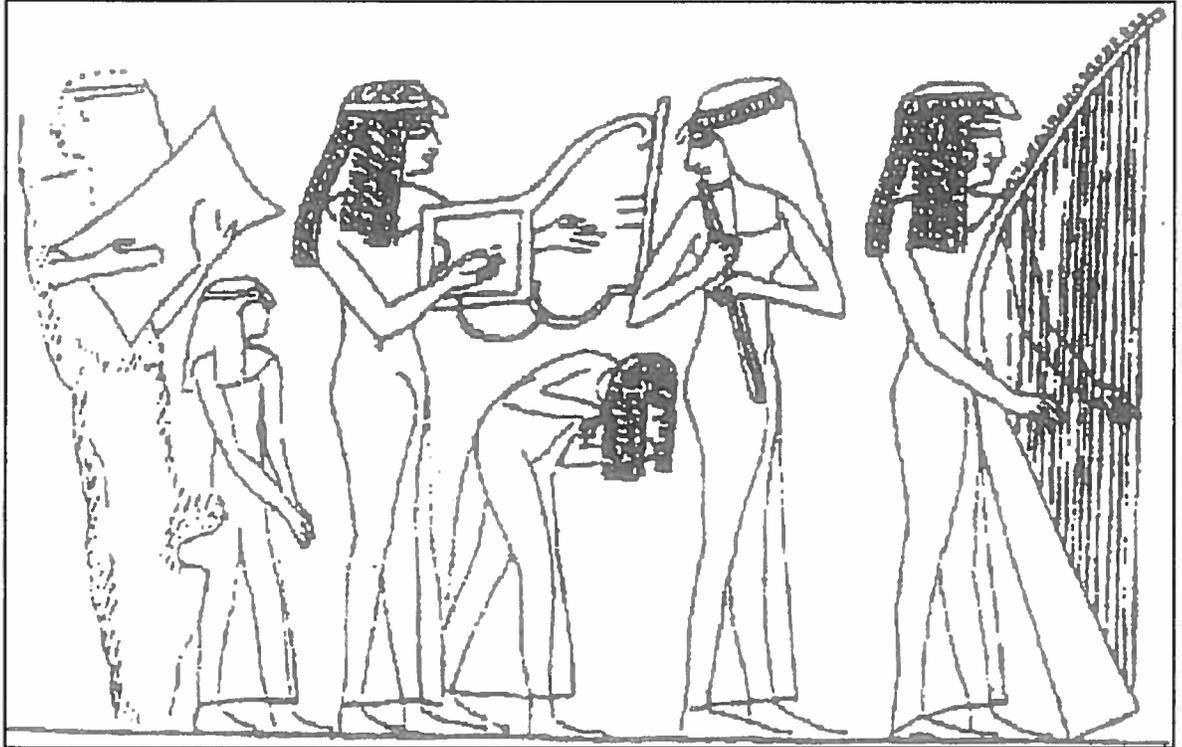
Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambes pliées créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robe longue transparente, bijoux et deux luths

Objets liés à la scène : Horemheb et sa mère, contexte de banquet

Fiche 70



Référence

Gonzales Serrani, 1994, fig. 17

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT129) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Anonyme

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie (?)

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseuses

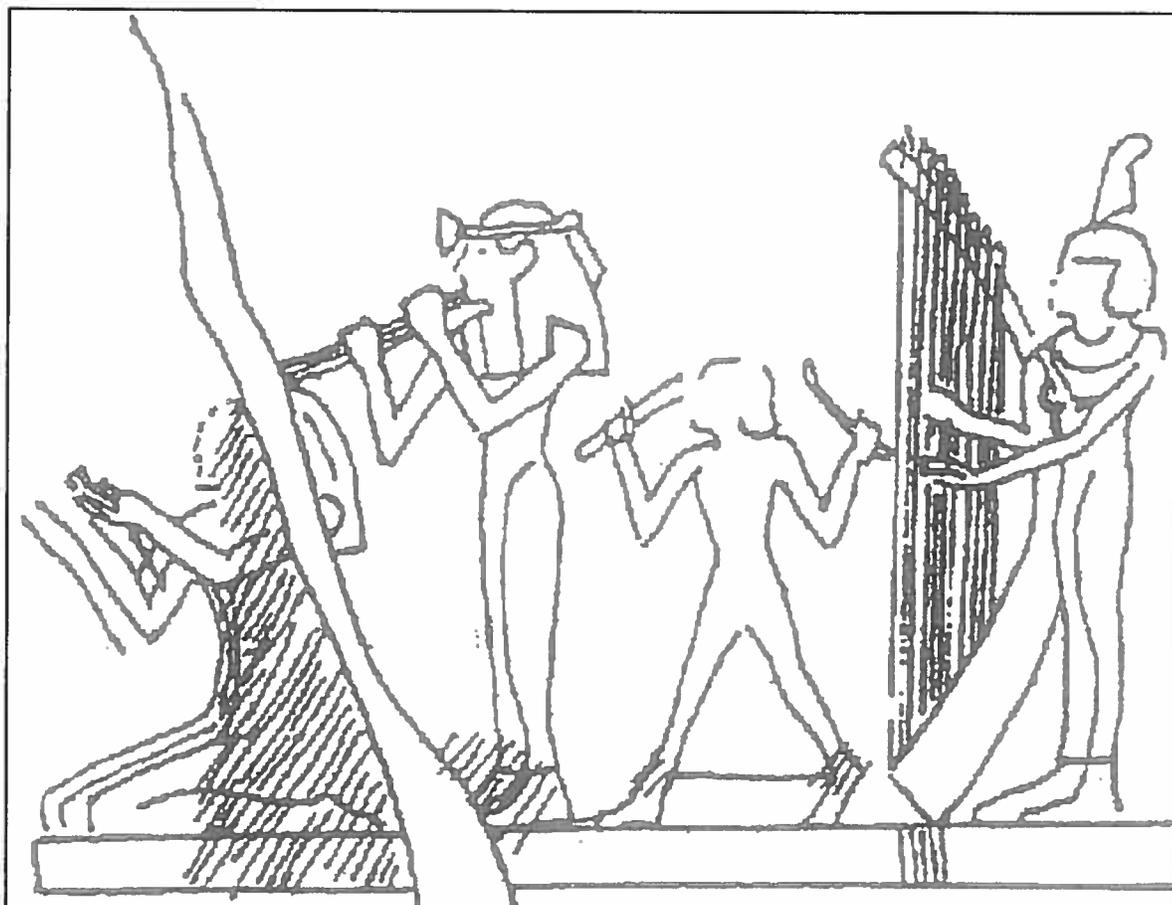
Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps penché vers l'avant avec jeu de bras et mouvement créant un espace entre les jambes

Objets liés à la danse : Robes longues transparentes et bijoux

Objets liés à la scène : Une joueuse de tambourin rectangulaire, une lyriste, une flûtiste et une harpiste en robe longue transparente avec bijoux, dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Fiche 71



Référence

Gonzales Serrani, 1994, fig. 22

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe d'El Kab (EK3), sud de Louxor (région thébaine)

Propriétaire : Homme, Paheri, gouverneur de la région d'El Kab, maire de Nekheb et tuteur de Wadjmose fils du pharaon Thoutmosis I

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Thoutmosis I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une petite danseuse aux cliquettes

Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement avec jambe tendue en arrière avec jeu de bras

Objets liés à la danse : Nue avec cliquettes

Objets liés à la scène : Deux rythmeuses assises, une harpiste, une flûtiste en station immobile avec jeu de bras en robes longues transparentes

Fiche 72



Référence

Robins dans Lesko, 1989, fig. 31

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Autel no 11 à Gebel es-Silsila (Temple dans le site d'une carrière)

Propriétaire : Temple

Date/Période/Règne : Inconnu

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse et une danseuse-musicienne

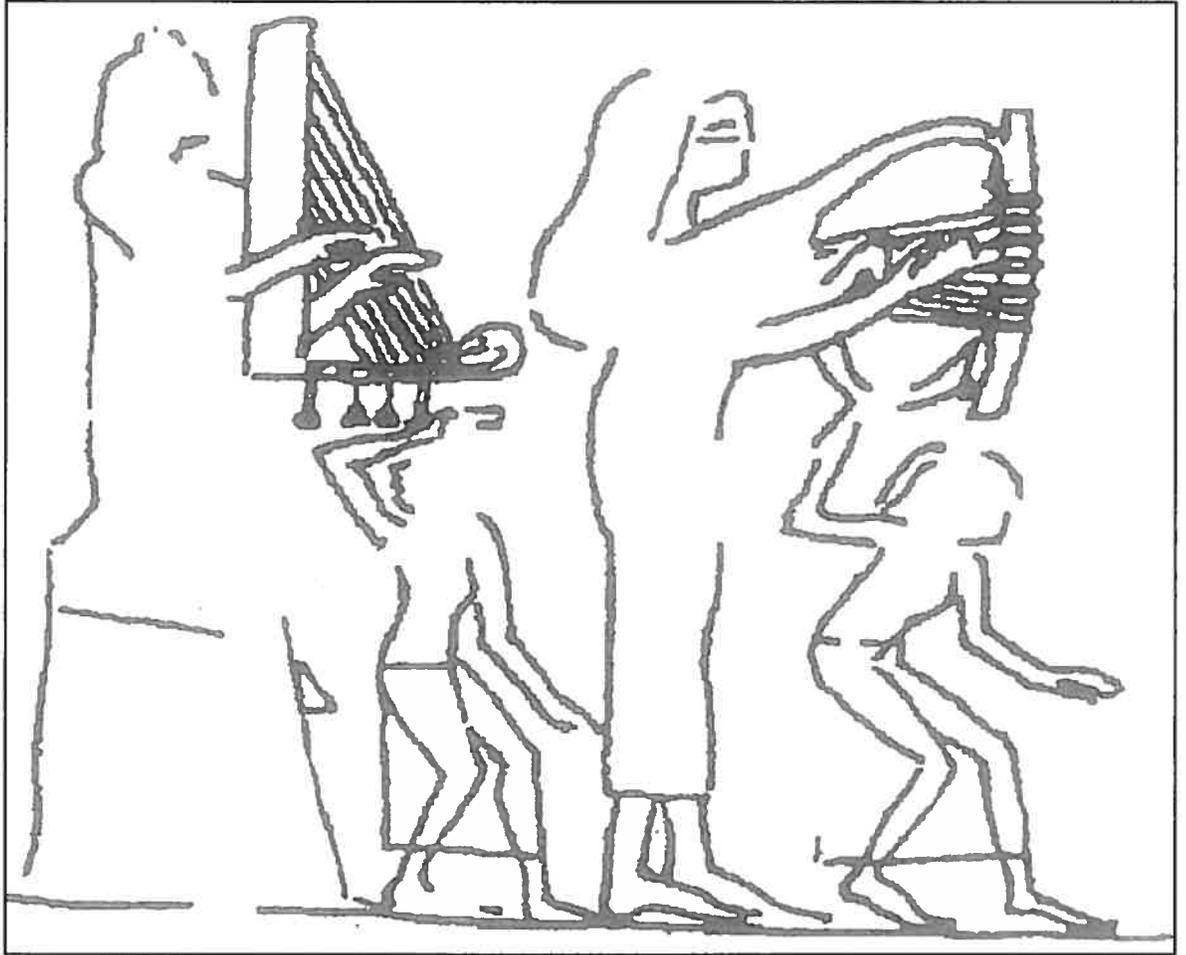
Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe arrière pliée créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nues avec bijoux et un tambourin rectangulaire.

Objets liés à la scène : Un harpiste masculin portant un pagne dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Fiche 73



Référence

Gonzales Serrani, 1994, fig. 25

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine du village des artisans royaux de Deir el-Medineh (TT355) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Nekhtamoun, artisan d'Amon au village de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie, pharaon Ramsès II

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux petites danseuses

Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps penché en avant avec mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes longues transparentes, mèche de côté de l'enfance

Objets liés à la scène : Une harpiste assise et une lyriste en robe longue en station immobile avec jeu de bras

Fiche 74



Référence

<http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/4mil/photo/4mneb52.jpg>

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT90) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Nebamon, militaire et porte-étendard du bateau royal

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Touthmosis IV et Aménophis III

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseuses-luthistes

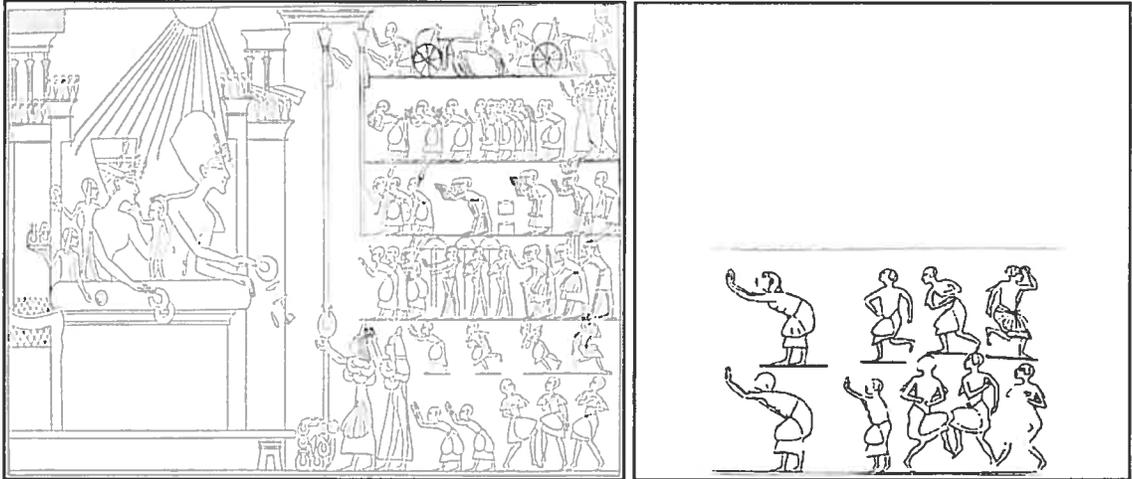
Contexte de danse : Danse récréative pour un banquet

Type de danse ou mouvements : Mouvement sur demi-pointe et jambe jetée devant créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Bijoux, robes longues transparentes, cône d'encens sur la tête et deux luths

Objets liés à la scène : Deux flûtistes assises avec une robe longue et une harpiste en robe longue transparente en station mobile avec jeu de bras

Fiche 75



Référence

<http://www.nilemuse.com/nefertiti/pics/AyHonors.jpg> et

http://images.google.ca/imgres?imgurl=www.mfa.org/egypt/amarna/akh_tour/akh_tour_images/akh_tour_page7_01.jpg&imgrefurl=http://www.mfa.org/egypt/amarna/akh_tour/akh_tour_page7.html&h=385&w=410&sz=66&tbnid=kRiCbjGtKNewJ:&tbnh=112&tbnw=120&start=46&prev=/images%3Fq%3Ddancers%2Begypt%26start%3D40%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DN

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte: Tombe de Tel El Amarna

Propriétaire : Homme, Aï, vizir, chancelier royal et pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis IV (Akhenaton), Toutankhamon et Aï

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Sept danseurs

Contexte de danse : Danse récréative à la cour du roi Aménophis IV

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe pliée derrière, bonds, danse en couple, je de bras

Objets liés à la danse : Pagne et torse nu

Objets liés à la scène : Le pharaon et son épouse Néfertiti, Aï et son épouse Tiy et des membres de la cour

Fiche 76



Référence

Andreu, 2002, fig. 9

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Première pièce d'une maison du village des artisans royaux de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Artisan ?

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse-musicienne

Contexte de danse : Danse récréative

Type de danse ou mouvements : Mouvement sur demi-pointe créant un espace entre les jambes, bras incomplets ?

Objets liés à la danse : Danseuse semblant nue du moins pour les jambes et deux tatouages de Bès sur la cuisse gauche et double hautbois

Objets liés à la scène : Liserons

Commentaire

« Danseuse à demi-nue peinte à la détrempe dans une maison civile. De longues tiges souples de convolvulus tombent de ses épaules. Elle semble exécuter, d'un pas léger qui effleure à peine le sol, une volte sur place en jouant du double hautbois. Deux Bès minuscules sont tatoués sur le devant de ses cuisses » (Wild, 1963, p. 81)

Fiche 77



Référence

Andreu, 2002, p. 129

Support

Ostracon de calcaire dessiné à l'encre et à la peinture.

Contexte social et chronologique

Contexte : Village des artisans royaux de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Artisan ?

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe-XXe dynasties

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse et un singe-danseur et musicien

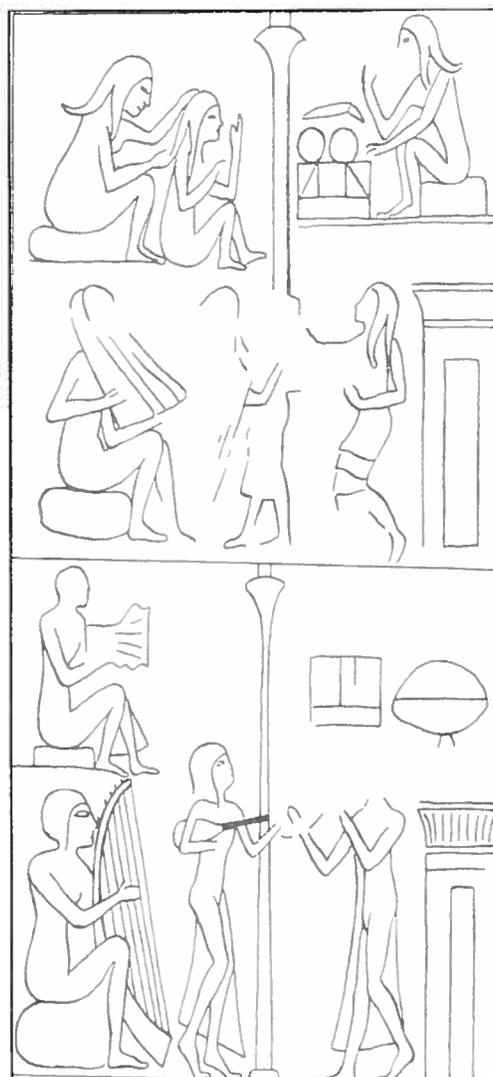
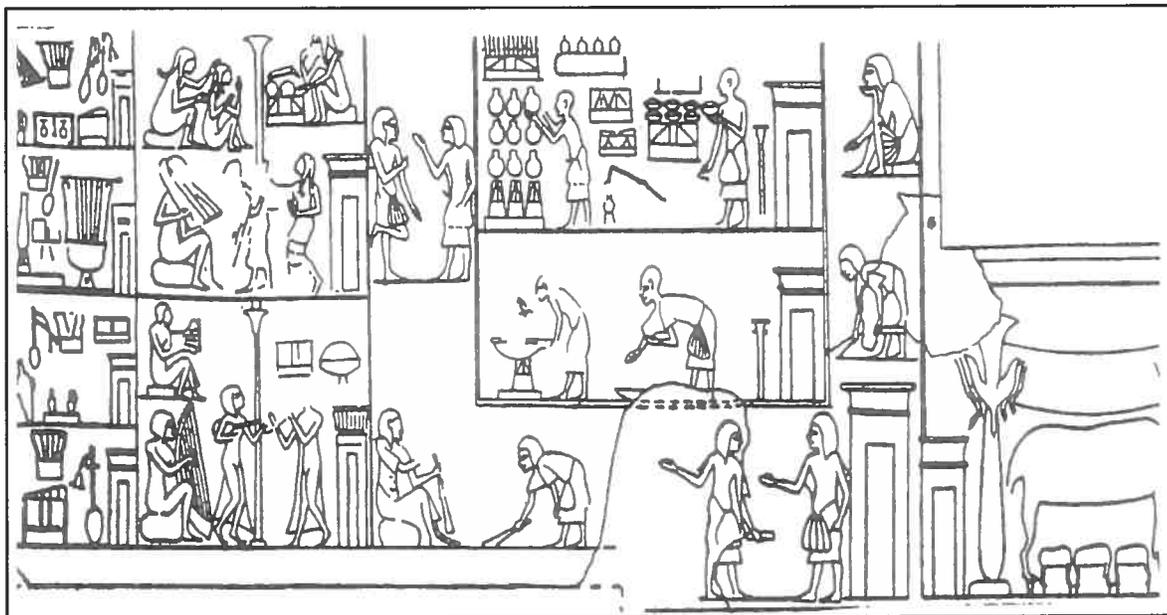
Contexte de danse : Danse récréative

Type de danse ou mouvements : Mouvement avec jambes pliées créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nue avec bijoux, singe avec un double hautbois

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 78



Référence

Desroches-Noblecourt, 1986, p. 72 et Lexova, 1935, fig. 63

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte: Tombe de Tel el-Amarna

Propriétaire : Homme, Aï, fonctionnaire sous Aménophis IV et pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis IV (Akhenaton) et Aï

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseuses et deux danseuses-musiciennes

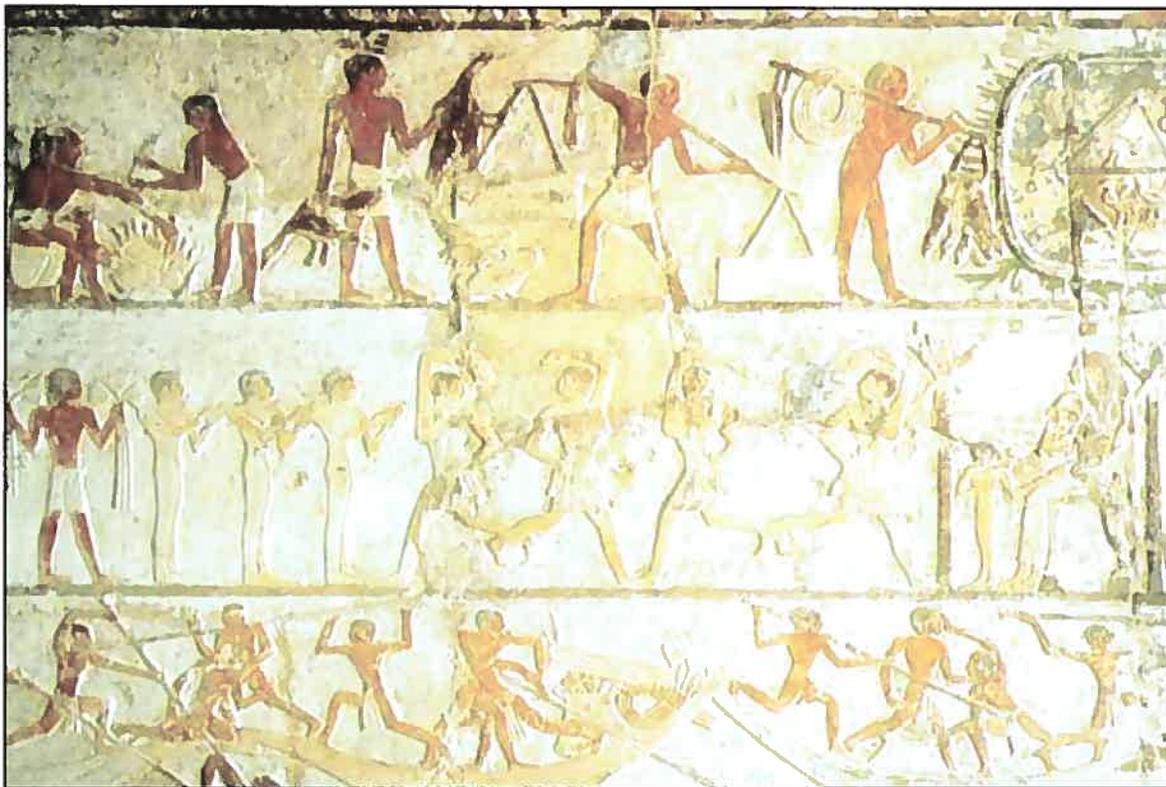
Contexte de danse : Danse récréative dans le harem de Aï à Tel el-Amarna

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes longues transparentes, un luth et une flûte

Objets liés à la scène : Deux harpistes et une lyriste assises, colonne, bâtiment et personnages divers se coiffant ou mangeant

Fiche 79



Référence

http://www.osirisnet.net/mastabas/nefer/photo/nfr_9.jpg

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Nefer, fait partie d'une famille de gens modestes (des musiciens et chanteurs professionnels) et parvient à s'élever socialement, à son titre d'administrateur des chanteurs, il ajoute celui d'inspecteur de la « Grande Maison » et de l'atelier des artisans

Date/Période/règne : Ancien Empire, Ve dynastie, pharaon Nyouseré

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre danseurs

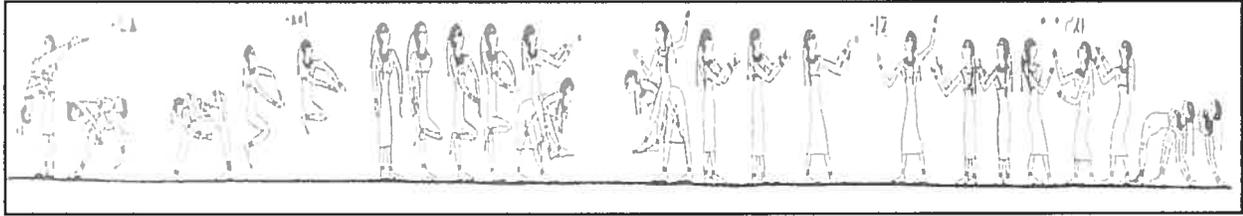
Contexte de danse : Danse récréative

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe pliée en arrière et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne

Objets liés à la scène : Pavillon avec une femme et un enfant qui observent les danseurs, une pièce où l'on entrepose de la nourriture, trois rythmeuses en robes fourreau en station immobile avec jeu de bras et personnages divers

Fiche 80



Référence

Decker, 1994, fig. 7

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Beni Hasan (BH17)

Propriétaire : Homme, Kheti, nomarque de Siout (13e nôme)

Date/Période/Règne : Fin de la 1re Période Intermédiaire, XIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Vingt-sept danseuses (ou mêmes couples revenant plusieurs fois)

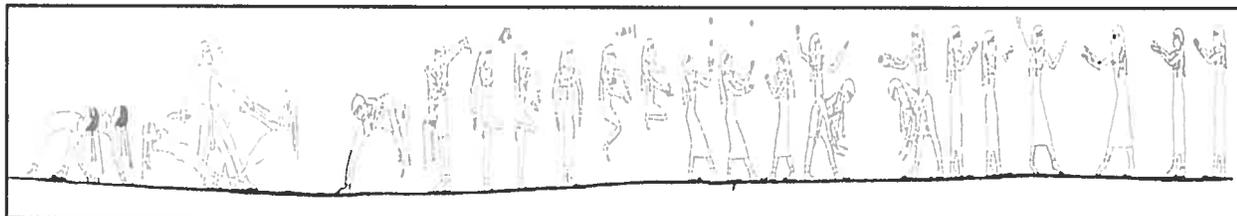
Contexte de danse : Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs

Type de danse ou mouvements : Culbute acrobatique avec partenaire, bond, station immobile avec jeux de bras, jeu de balle, pont

Objets liés à la danse : Robes fourreau longues, bijoux, décorations pendantes dans les cheveux et balles

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 81



Référence

Decker, 1994, fig. 7

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Beni Hasan (BH 15)

Propriétaire : Homme, Baqti III, nomarque de Menat-Khoufou

Date/Période/Règne : 1re Période Intermédiaire, XIe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Dix-neuf danseuses et deux danseurs (ou mêmes couples revenant plusieurs fois)

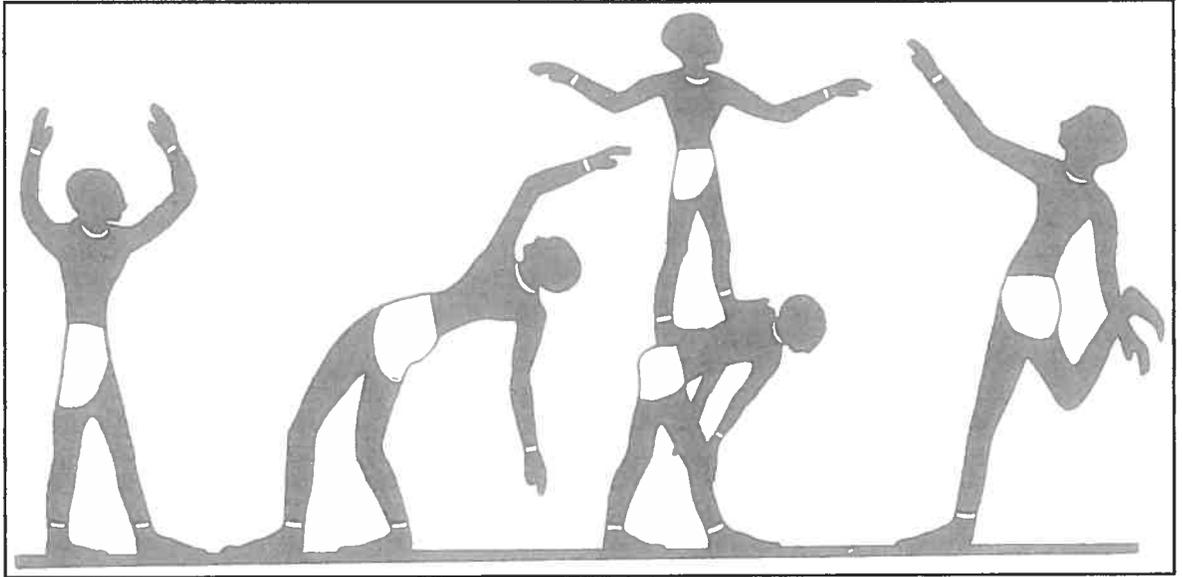
Contexte de danse : Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs

Type de danse ou mouvements : Pont, ronde, culbute avec partenaire, bond, jeu de balle, station immobile avec jeu des bras

Objets liés à la danse : Robes fourreau longues, pagnes, décorations pendantes dans les cheveux, bijoux et balles

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 82



Référence

Decker, 1992, fig. 109

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Beni Hasan (BH2)

Propriétaire : Homme, Sehet-Epibre, vizir sous Montuhotep IV

Date/Période/Règne : Moyen Empire, XIIe dynastie, pharaon Montuhotep IV

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Cinq danseurs

Contexte de danse : Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, mouvement du corps penché en arrière, mouvement avec jambe pliée derrière, mouvement du corps penché en avant avec partenaire debout sur les épaules

Objets liés à la danse : Pagne blanc et bijoux

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 83



Référence

Desroches-Noblecourt, 1986, p. 212

Support

Écaille de calcaire peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Village des artisans royaux de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Artisan ?

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse

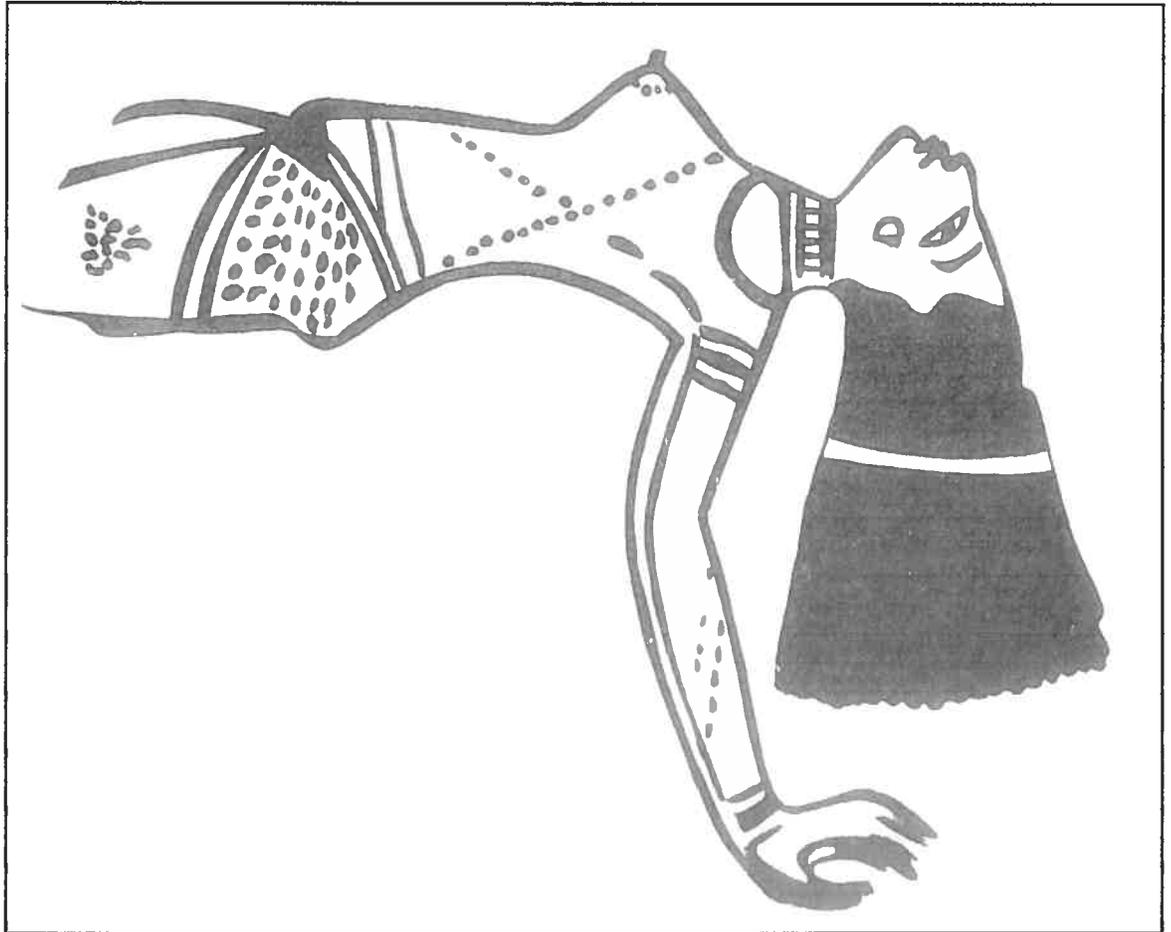
Contexte de danse : Danse avec le mouvement du pont

Type de danse ou mouvements : Mouvement du pont

Objets liés à la danse : Pagne noir et bijoux

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 84



Référence

Manniche, 1987, fig. 8

Support

Ostrakon dessiné

Contexte social et chronologique

Contexte : Village des artisans royaux de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Artisan ?

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse

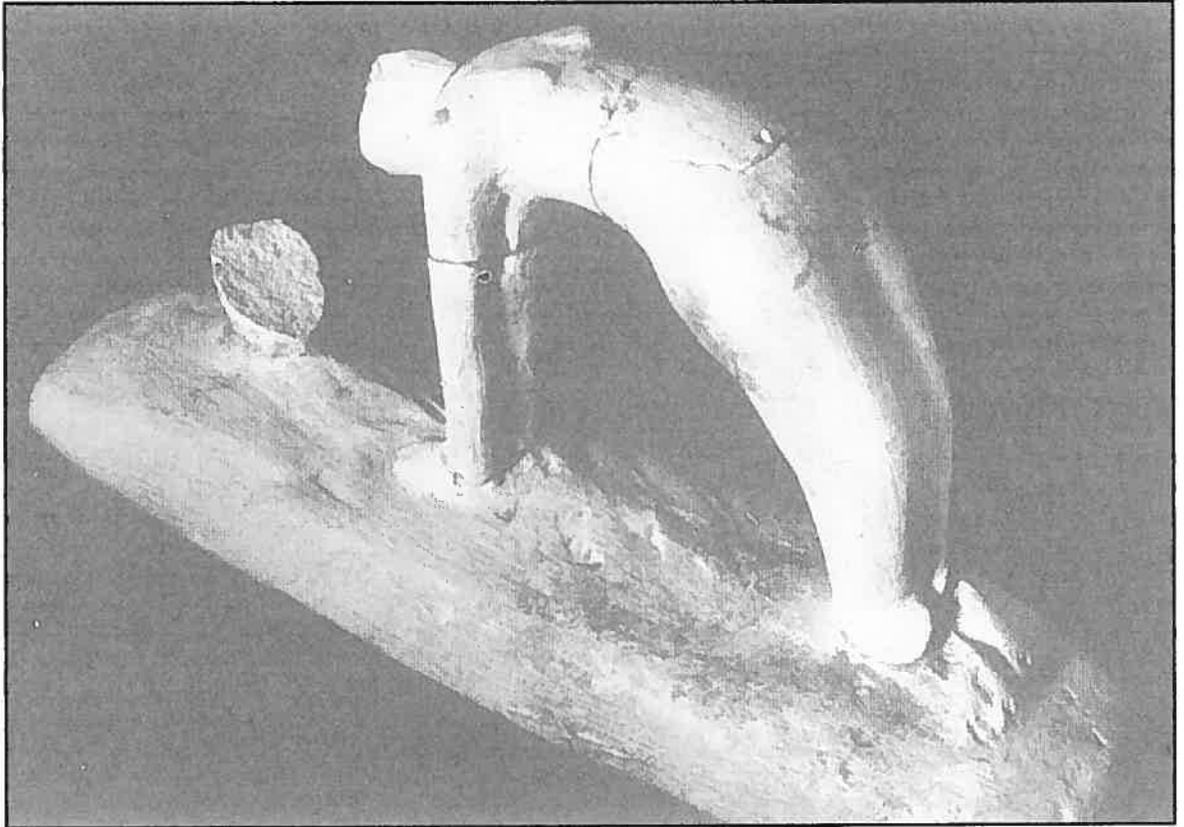
Contexte de danse : Danse avec le mouvement du pont

Type de danse ou mouvements : Mouvement du pont

Objets liés à la danse : Pagne, bijoux et tatous

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 85



Référence

Decker, 1992, fig. 102

Support

Statuette de terre cuite

Contexte social et chronologique

Contexte : Abydos (?)

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Moyen Empire

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Une danseuse

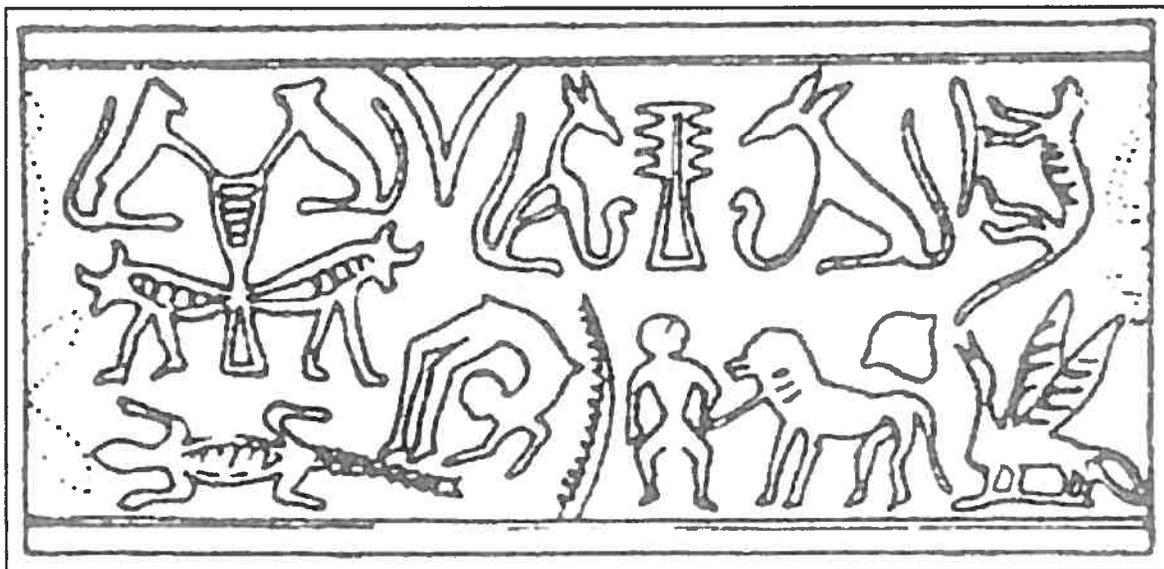
Contexte de danse : Danse avec le mouvement du pont

Type de danse ou mouvements : Mouvement du pont

Objets liés à la danse : Nue

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 86



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 17

Support

Impression d'un sceau cylindrique

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : 1^{re} Période Intermédiaire

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseurs

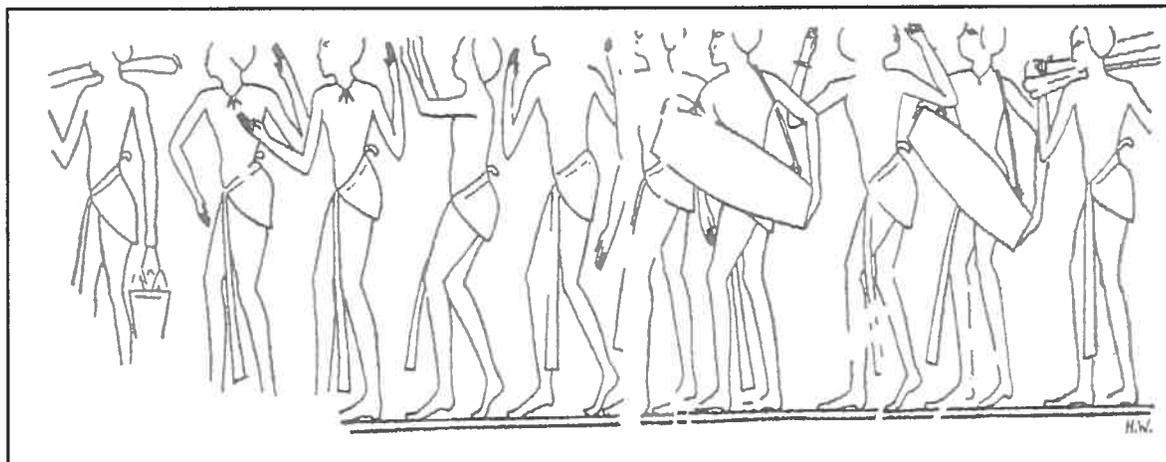
Contexte de danse : Danse avec le mouvement du pont

Type de danse ou mouvements : Mouvement du pont, mouvement des jambes pliées de face et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nus

Objets liés à la scène : Animaux divers, pilier Djed et motifs liés à Hathor

Fiche 87



Référence

Wild, 1959, fig. 5

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Pylône du temple d'Armant en Nubie

Propriétaire : Temple

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Thoutmosis III

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Six danseuses

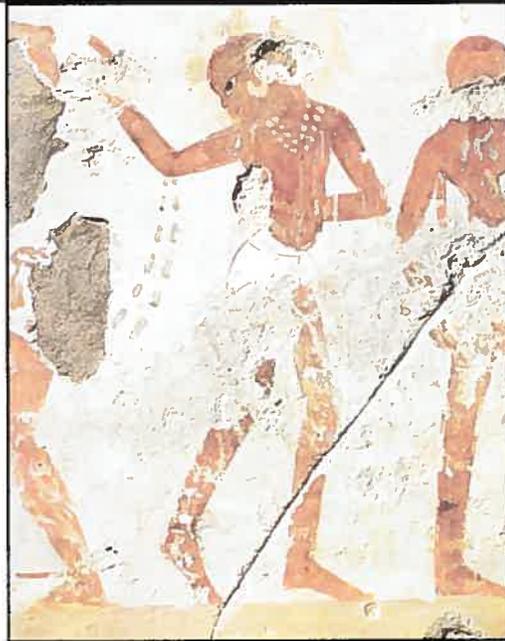
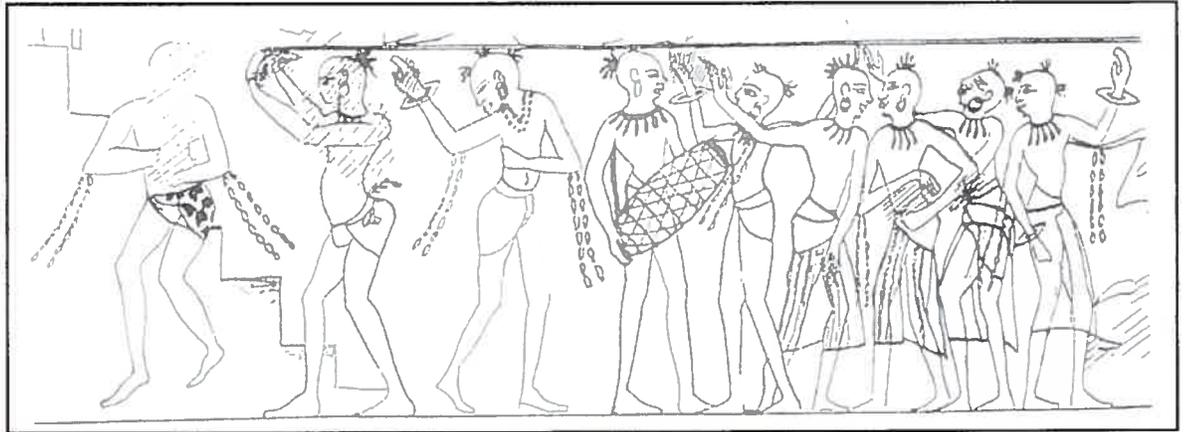
Contexte de danse : Danse nubienne lors d'une cérémonie officielle

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes avec parfois pieds en demi-pointe et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, torse nu et bijoux

Objets liés à la scène : Deux joueurs de tambours daraboukkah et deux porteurs d'objets (?)

Fiche 88



Référence

Kinney, 2000, fig. 17.18 et Mekhitarian, 1978, p. 105

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de thébaine (TT78) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Horemheb, général sous Aménophis IV et pharaon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Aménophis IV (Akhenaton), Aï et Horemheb

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins neuf danseuses

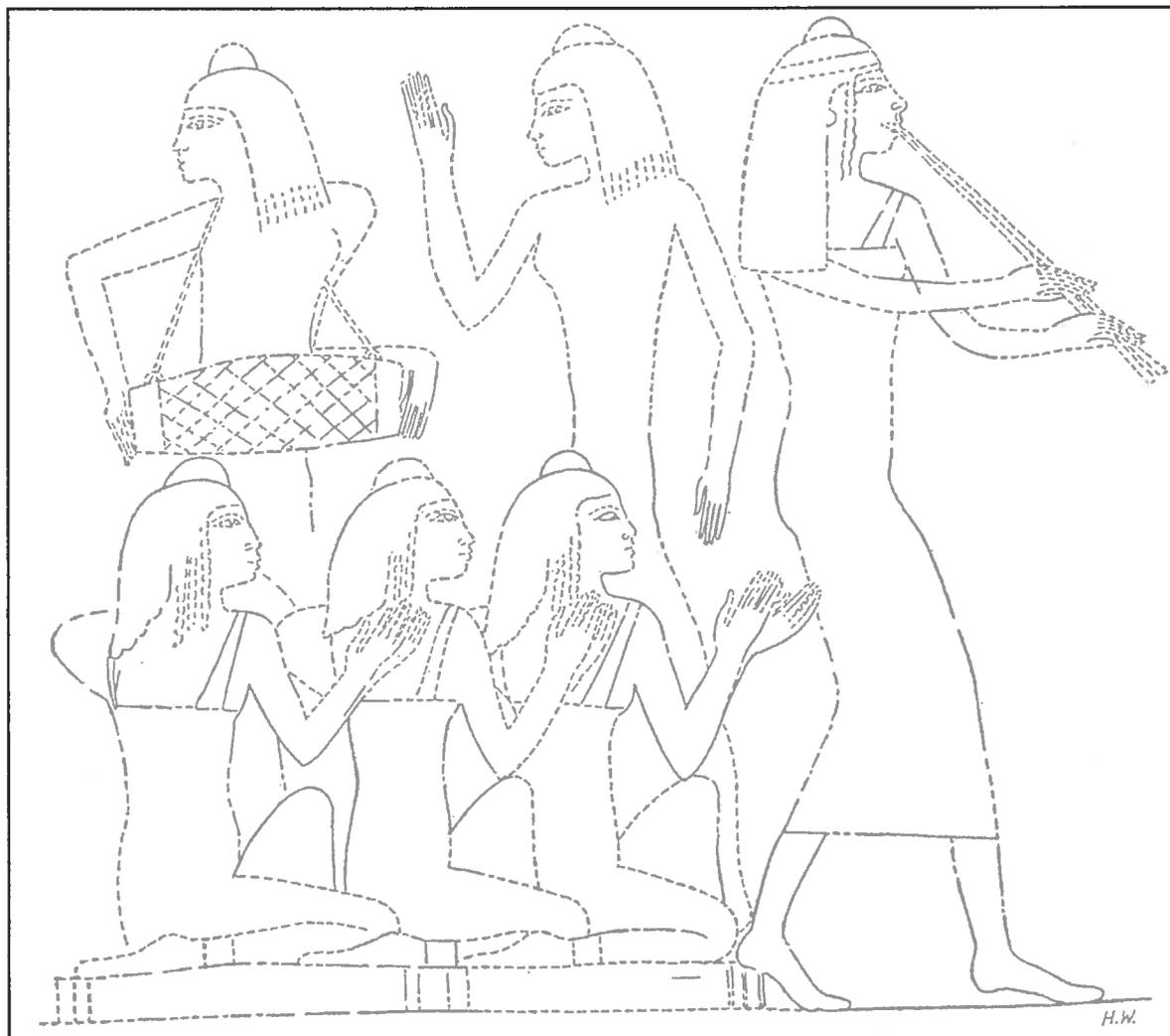
Contexte de danse : Danse nubienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, bond

Objets liés à la danse : Pagne blanc, bijoux, cheveux attachés en petites touffes

Objets liés à la scène : Une joueuse de tambour avec pagne et bijoux

Fiche 89



Référence

Wild, 1959, fig. 2

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Debeira en Nubie du Nord

Propriétaire : Homme, Djehoutihotep, scribe royal nubien

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Hatshepsout et Thoutmosis III

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Trois danseuses-musiciennes

Contexte de danse : Danse nubienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement sur demi-pointe créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes fourreau

Objets liés à la scène : Trois rythmeuses en robes fourreau assises avec jeu de bras, un tambour daraboukkah et une flûte double

Fiche 90



Référence

Wild, 1959, fig. 19

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de thébaine (TT113) (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Ki-Nébou, prêtre d'Amon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XXe dynastie, pharaon Ramsès VIII

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux danseuses et deux danseuses-musiciennes

Contexte de danse : Danse nubienne

Type de danse ou mouvements : Mouvement avec jambe en arrière pliée créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Longue tunique transparente, fleur de lotus sur la tête, bijoux, liserons, une flûte et une lyre

Objets liés à la scène : Un porteur d'offrande (?), un harpiste et un rythmeur dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Fiche 91



Référence

Carredu, 1994, fig. 2

Support

Étui à hautbois en bois et cuir avec décoration polychrome.

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Musicien ou musicienne ?

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins cinq danseurs et un danseur-musicien

Contexte de danse : Danse nubienne lors d'une procession de cérémonie officielle

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe pliée en arrière et jeu de bras

Objets liés à la danse : Nus (?) et ceintures (?), un tambour daraboukkah

Objets liés à la scène : Fourré de papyrus bleu

Fiche 92



Référence

Stead, 1986, fig. 62

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Kenamoum, maire de Thèbes, grand régisseur du palais royal de Memphis

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaons Thoutmosis I- Thoutmosis IV

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre danseuses

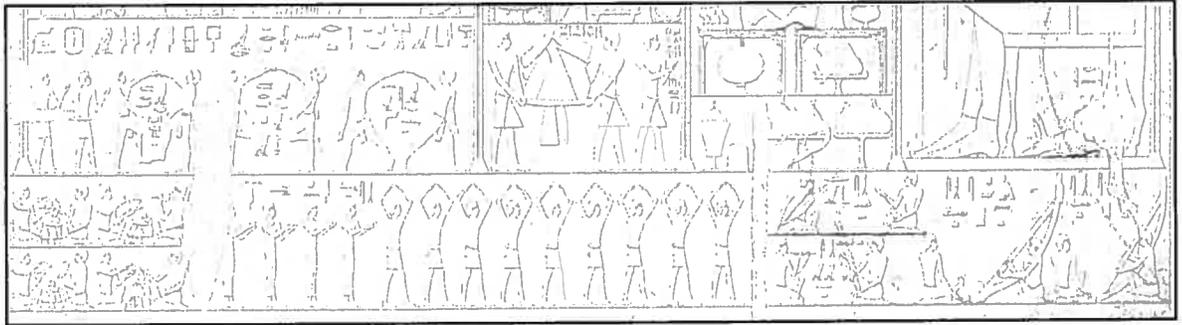
Contexte de danse : Danse libyenne

Type de danse ou mouvements : Mouvement de station immobile et mouvement de pied légèrement levé et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagnes colorés avec motifs et bretelles croisées entre les seins nus

Objets liés à la scène : Objets pointus (arbres décorés ??)

Fiche 93



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 6

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Gizeh (G6020).

Propriétaire : Homme, Iy-Mery, prêtre de Khoufou, régisseur du grand domaine, scribe des archives

Date/Période/règne : Ancien Empire, Ve dynastie, pharaon Nyousere

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Trois couples de danseurs et neuf danseurs en ligne

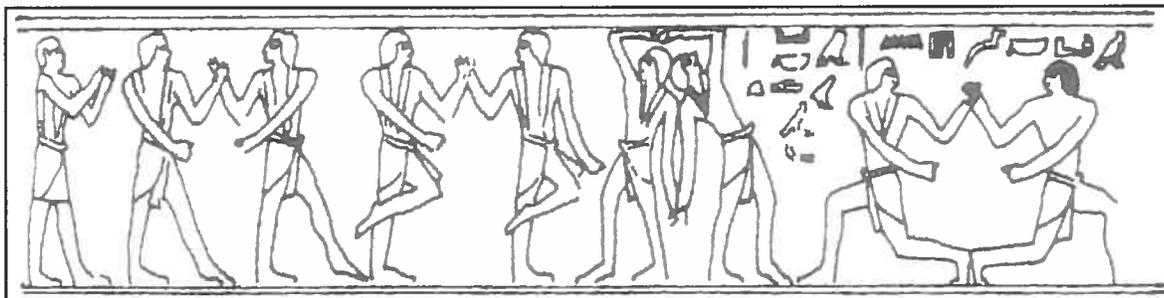
Contexte de danse : Danses de couples : la danse « secouer » (à droite) et la danse « saisir l'or » (à gauche)

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe jetée et pliée en avant et tendue pliée en arrière avec partenaire avec jeu de bras, et mouvement créant un espace entre les jambes avec bras levés en arceaux

Objets liés à la danse : Cache-sexe

Objets liés à la scène : Deux rythmeurs en pagne avec mouvement avant créant un espace entre les jambes et bras levés en arceaux et quatre rythmeuses en robes fourreau longues en station immobile avec jeu de bras

Fiche 94



Référence

Van Lepp, 1985, fig. 2

Support

Relief peint

Contexte social et chronologique

Contexte : Mastaba de Saqqarah (Nécropole memphite), mur est, chambre A10

Propriétaire : Homme, Mererouka, vizir gendre du pharaon Teti (époux de la princesse Ouattet-Khethor)

Date/Période/règne : Ancien Empire, VIe dynastie, pharaon Teti

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Neuf danseurs

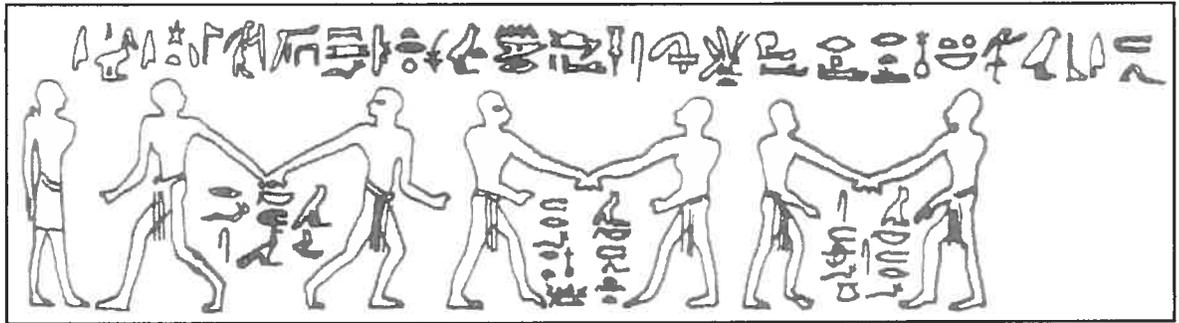
Contexte de danse : Danses de couples

Type de danse ou mouvements : Mouvement de retiré sur le mollet, mouvement créant un espace entre les jambes, mouvement avec jambe pliée derrière et dos à dos avec partenaire et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne et bretelles ou foulard

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 95



Référence

Van Lepp, 1985, fig. 3

Support

Paroi peinte ou relief ?

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Ibi, administrateur des terres de l'épouse d'Amon et directeur de la production du miel de la maison d'Amon

Date/Période/Règne : Nouvel Empire

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Sept danseurs

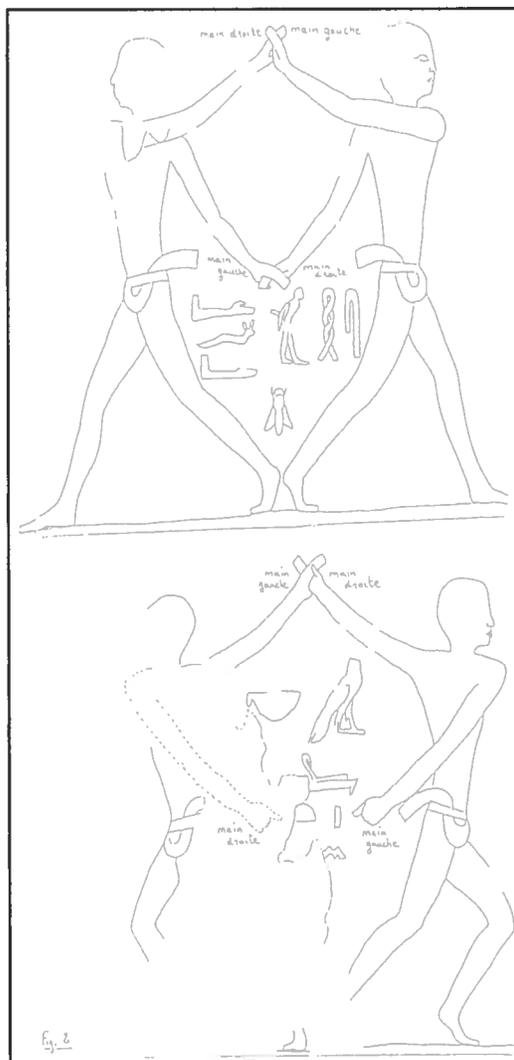
Contexte de danse : Danses de couples

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes, mouvement avec jambe jetée en avant et mouvement avec jambe pliée derrière avec partenaire et jeu de bras

Objets liés à la danse : Cache-sexe

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 96



Référence

Tiano, 1984-85, fig. 1-2

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Saqqarah (Nécropole memphite), mur oriental, registre inférieur d'un ensemble de processions dirigées vers le défunt

Propriétaire : Homme, Tefou, serviteur royal

Date/Période/Règne : Ancien Empire

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Deux couples de danseurs (ou un couple apparaissant deux fois)

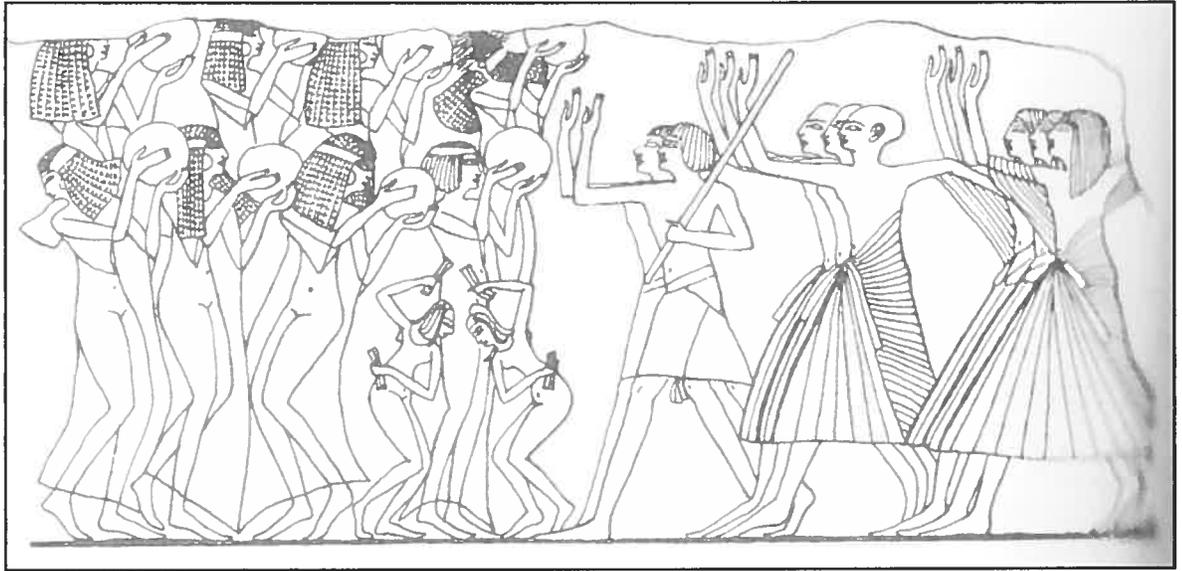
Contexte de danse : Danses de couples dans un contexte funèbre (en haut : danse « tirer l'huile à donner en offrande du roi au défunt ») (en bas : danse « capturer la mouche »)

Type de danse ou mouvements : Mouvement de jambe arrière pliée à plat ou en demi-pointe avec partenaire et jeu de bras

Objets liés à la danse : Ceinture retenant un morceau de tissu servant de cache-sexe

Objets liés à la scène : N/A

Fiche 97



Référence

Desroches-Noblecourt, 1997, p. 176

Support

Relief

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe de Saqqarah (Nécropole memphite)

Propriétaire : Homme, Khai, inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Au moins dix danseuses-musiciennes

Contexte de danse : Danse de procession

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps penché en avant ou sur le côté avec mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes longues transparentes, longues perruques, serres têtes, cliquettes et tambourins ronds

Objets liés à la scène : Huit hommes (prêtres ?) avec un grand pagne raide ou plissé dans un mouvement sur demi-pointe créant un espace entre les jambes et jeu de bras, un porteur de bâton

Fiche 98



Référence

Stead, 1986, fig. 80

Support

Scène gravée sur un bol de pierre

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Inconnu

Date/Période/Règne : Nouvel Empire

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Cinq danseurs-musiciens et quatre danseuses-musiciennes

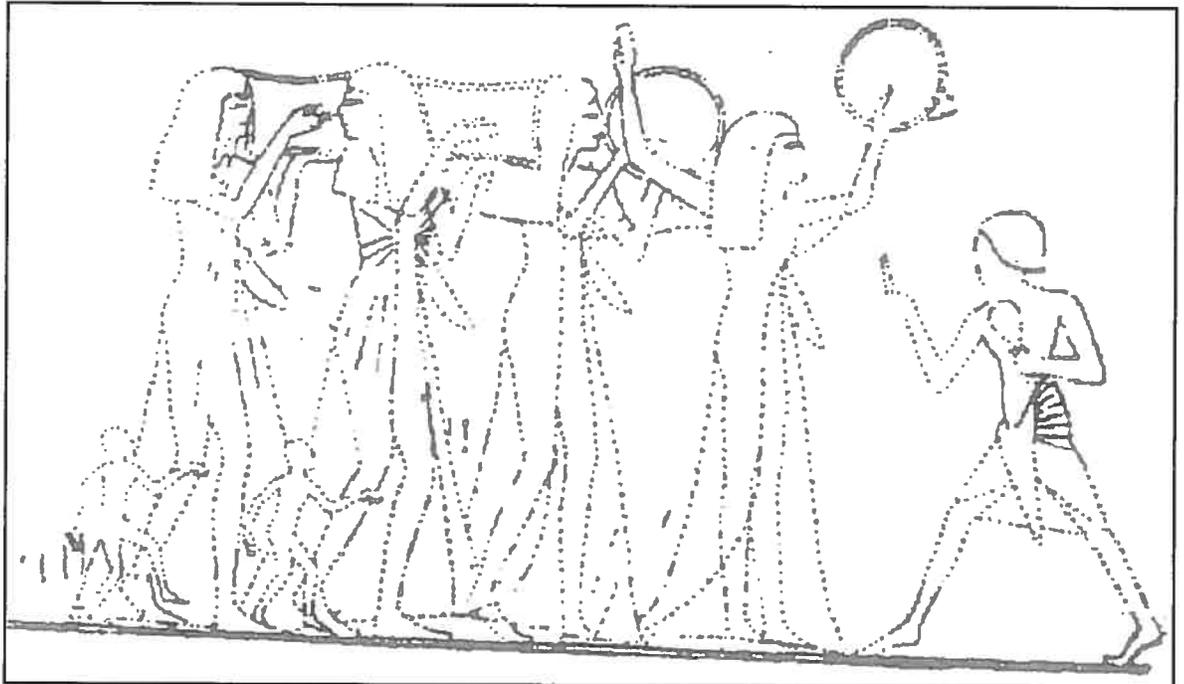
Contexte de danse : Danse de procession

Type de danse ou mouvements : Mouvement du corps penché en avant, mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Objets liés à la danse : Pagne, robe fourreau longue, nu avec bijoux, lotus au front, tambourin rond, lyre, cliquettes, flûte, etc.

Objets liés à la scène : Arbuste, bouc, vache, pilier, figure d'Hathor, etc.

Fiche 99



Référence

Gonzales Serrani, 1994, fig. 14

Support

Paroi peinte

Contexte social et chronologique

Contexte : Tombe thébaine (TT6) du village des artisans royaux de Deir el-Medineh (Thèbes Ouest)

Propriétaire : Homme, Neferhotep, artisan pour les tombes royales

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XIXe dynastie

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Quatre danseuses-musiciennes et deux petites danseuses

Contexte de danse : Danse de procession

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes, station immobile, petits bonds et jeu de bras

Objets liés à la danse : Robes longues transparentes et petites danseuses nues, deux tambourins rectangulaires et deux tambourins ronds

Objets liés à la scène : Un homme qui semble diriger la procession dans un mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras

Fiche 100



Référence

Brunner-Traut, 1992, fig. 37

Support

Relief sur stèle

Contexte social et chronologique

Contexte : Inconnu

Propriétaire : Homme, Amenmosis, harpiste

Date/Période/Règne : Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, pharaon Aménophis I

Danse

Nombre et sexe des danseurs : Sept danseuses-musiciennes

Contexte de danse : Danse de procession

Type de danse ou mouvements : Mouvement créant un espace entre les jambes et jeu de bras, mouvement avec jambe pliée en arrière

Objets liés à la danse : Une danseuse nue et les autres avec des robes longues transparentes, deux danseuses avec fleur de lotus sur la tête, cinq tambourins ronds et une lyre

Objets liés à la scène : Six prêtres en pagnes longs et plissés, un recouvert d'une peau de bête dans un mouvement de corps penché en avant et portant une plume transportent une barque divine

Annexe III :

Tableaux

Tableau I

Contexte chronologique de l'époque pharaonique
(Chronologie basée sur celle de Brewer et Teeter, 1999)

<p>Période Archaïque Dynasties 0 à 2 (3150-2686 av. J.-C.)</p>
<p>Ancien Empire Dynasties 3 à 6 (2686-2181 av. J.-C.)</p>
<p>1ère Période Intermédiaire Dynasties 7 à 11 (2181-2040 av. J.-C.)</p>
<p>Moyen Empire Dynasties 12 et 13 (2040-1782 av. J.-C.)</p>
<p>2ème Période Intermédiaire Dynasties 14 à 17 (1782-1570 av. J.-C.)</p>
<p>Nouvel Empire Dynasties 18 à 20 (1570-1069 av. J.-C.)</p>
<p>3ème Période Intermédiaire Dynasties 21 à 25 (1069-656 av. J.-C.)</p>
<p>Basse Époque (Période tardive) Dynasties 26 à 31 (656-332 av. J.-C.)</p>

Tableau II

Contextes répertoriés par Henri Wild où l'on retrouve de la danse*
 (* Les danses surlignées sont décrites et analysées dans ce travail)

1. Danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales
1.1. Couronnement du roi 1.2. Fête Sed ou jubilé royal et l'érection du pilier Djed 1.3. Fête de l'hippopotame blanc
2. Danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins
2.1. La fête du Nouvel An 2.2. La fête d'Aménophis I divinisé 2.3. Panégyrique de Min 2.4. Fêtes d'Amon 2.4.1. Fête du harem à Louxor ou fête d'Opet 2.4.2. La « Belle Fête de la Vallée » 2.5. Fête de Montou et de Râit-taouy 2.5.1. Montou 2.5.2. Râit-taouy 2.6. La « Fête de la Victoire » d'Horus 2.7. Fêtes d'Hathor 2.7.1. Danses hathoriennes 2.7.2. Fêtes commémoratives du retour d'Hathor-Tefnout 2.7.3. La « Navigation de Nebtou » 2.7.4. La « Fête de l'Ivresse » 2.7.5. La « Fête de la Bonne Réunion » au temple d'Horus à Edfou 2.7.6. Fêtes variées d'Hathor 2.8. Danses en l'honneur de divinités par des divinités 2.9. Danses en l'honneur du soleil et de la lune 2.9.1. Soleil 2.9.2. Lune 2.10. Une danse d'exorcisme 2.11. Danses extatiques et orgiaques
3. Danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées
3.1. Danses apotropaïques du dieu Bès 3.2. Danses apotropaïques de nains ou pygmées
4. Danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires
4.1. Danses en l'honneur du roi défunt 4.2. Danses accompagnant le transport des statues au tombeau 4.3. Danses exécutées au cours des funérailles 4.4. Danse funèbre des <i>Mouou</i> 4.5. Mouvements des pleureuses 4.6. Danses lors des banquets funéraires
5. Danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes
5.1. Danses récréatives 5.2. Jeux, acrobaties et mouvements sportifs 5.3. Danses cynégétiques et guerrières
6. Danses particulières de contextes non identifiés
6.1. Danses avec le mouvement du pont 6.2. Danses étrangères 6.3. Danses de couples 6.5. Danses de processions 6.6. Pratique de danse

Tableau III**Position des danseurs et danseuses dans la hiérarchie sociale égyptienne**

Hiérarchie de la société égyptienne à l'époque pharaonique	Position des danseurs(euses) en rapport à la hiérarchie sociale
Divinités Roi	Bès/Hathor/Ihy Roi qui danse pour des rituels divins
Reine	Reine qui danse pour des rituels divins
Famille royale (Épouses secondaires, princes et princesses)	Femmes du harem qui dansent Princesses-prêtresses qui dansent
Élite	Prêtres et prêtresses danseuses Nains danseurs
Artisans et marchands	Prêtresses du bas clergé qui dansent Danseuses professionnelles libres (pleureuses)
Peuple : (Cultivateurs, domestiques, métiers manuels, bas clergé)	Danseuses-domestiques pour des particuliers La foule en liesse
Captifs de guerre ou personnes en servitude	Danseuses dans les « maisons de la bière »

Tableau IV**Tableau-synthèse des supports de représentations**

Supports	Nombre de fiches
Relief sur pierre	21
Relief peint	12
Paroi peinte	31
Paroi peinte ou relief ? (Inconnu)	13
Pierre avec boue, paille et blanchie	1
Ostracon	1
Otracon (calcaire) peint ou dessiné	3
Bracelet en or et lapis lazuli	1
Figurine de bronze	1
Cuillère de bois	2
Statuette de bois recouverte de plâtre et polychrome	1
Figurine en terre cuite polychrome	1
Vase décoré	1
Boomerang	1
Pendentif en or	1
Figurine en stéatite	1
Pendentif	1
Statuettes en ivoire	1
Statuette en terre cuite	2
Étui en bois et cuir	1
Bol de pierre gravé	1
Sceau cylindrique	1
Membranes de cuir peintes d'un tambourin	1
Total des fiches	100

Tableau V**Tableau-synthèse du contexte physique de la représentation de danse**

Contexte	Nombre de fiches
Tombe thébaine et sa région	45
Tombe de Gizeh (Memphis)	2
Mastaba de Saqqarah (Memphis)	13
Tombe de Saqqara (Memphis)	5
Tombe de Beni Hasan	5
Tombe de Debeira (Nubie)	1
Tombe de Deir El-Medineh (Thèbes)	2
Tombe de Tel El-Amarna	2
Cimetière de Lisht	1
Temple d'Armant (Nubie)	1
Temple de Deir El-Bahari (Thèbes)	1
Temple de Louxor (Thèbes)	1
Temple de Gebel es-Silsila (carrière)	1
Chapelle rouge de Karnak (Thèbes)	1
Abydos	1
Akhmin (Moyenne Égypte)	1
Village de Deir El-Medineh (Thèbes)	5
Inconnu	12
Total des fiches	100

Tableau VI**Tableau-synthèse du genre et du statut social
des « propriétaires » de représentations de danse**

Strate sociale	Genre		Numéros de fiches	Total des fiches par sous-sections	Grand total des fiches
Royauté*	Hommes		28	1	5
	Femmes		6, 14, 17, 18	4	
Élite*	Hommes		1-3, 5, 7, 12, 15, 19-25, 35, 37-71, 74-75, 78-82, 88-90, 92-95, 97	65	66
	Femmes		16	1	
Peuple/Artisans	Peuple	Hommes	96, 100	2	10
		Femmes	-		
		Genre inconnu	-		
	Artisans	Hommes	4, 99	2	
		Femmes	-		
		Genre inconnu	73, 76-77, 83-84, 91	6	
Temples			11, 13, 72, 87	4	4
Inconnu			8-10, 26-27, 29-34, 36, 85-86, 98	15	15

* L'auteur place sous le terme « royauté » : les pharaons (masculins et féminins), les princes et les princesses

** L'auteur place sous le terme « élite » : les fonctionnaires, les membres de l'élite tels: les prêtres, les scribes, les superviseurs des artisans royaux et les membres de l'élite ayant accédé tardivement à la royauté (Horemheb et Aï)

Tableau VII**Tableau-synthèse du contexte chronologique**

Ancien Empire	1ère Période Intermédiaire	Moyen Empire	Nouvel Empire	Basse Époque	Inconnu	Nombre de fiches
17	4	10	65	3	1	100

Tableau VIII**Tableau-synthèse du genre et du type de danseurs**

Danseurs	Danseuses	Danseurs-musiciens	Danseuses-musiciennes	Pleureuses	Pleureurs	Bès, nains et pygmées
33	38	4	16	13	3	12

Tableau IX**Tableau-synthèse des contextes des danses représentées**

Contextes de danses	Nombre de fiches	Total des fiches
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales		8
Fête Sed ou jubilé royal et l'érection du pilier Djed	8	
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins		17
Fête du Nouvel An	3	
Fête d'Aménophis I divinisé	1	
Fête d'Amon : Fête du harem à Louxor ou fête d'Opet	1	
Fête d'Amon : La « Belle Fête de la Vallée »	1	
Danses hathoriennes	11	
Danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées		11
Danses apotropaïques du dieu Bès	8	
Danses apotropaïques de nains ou pygmées	3	
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires		29
Danses accompagnant le transport des statues au tombeau	3	
Danse funèbre des <i>Mouou</i>	8	
Mouvements des pleureuses	15	
Danses lors des banquets funéraires	3	
Danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes		14
Danses récréatives	14	
Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs		3
Danses particulières de contextes non identifiés		18
Danses avec le mouvement du pont	4	
Danses étrangères	6	
Danses de couples	4	
Danses de processions	4	
Total des fiches		100

Tableau X**Tableau-synthèse des supports de représentation et du contexte chronologique**

Support	Ancien Empire	1ère Période Intermédiaire	Moyen Empire	Nouvel Empire	Basse Époque	Inconnu	Nombre de fiches
Relief sur pierre	9	0	0	11	0	1	21
Relief peint	6	0	0	6	0	0	12
Paroi peinte	0	2	3	26	0	0	31
Paroi peinte ou relief ? (Inconnu)	2	1	3	7	0	0	13
Pierre avec boue, paille et blanchie	0	0	1	0	0	0	1
Ostracon (poterie) peint ou dessiné	0	0	0	1	0	0	1
Ostracon (calcaire) peint ou dessiné	0	0	0	3	0	0	3
Bracelet en or et lapis lazuli	0	0	0	1	0	0	1
Figurine de bronze	0	0	0	0	1	0	1
Cuillère de bois	0	0	0	2	0	0	2
Statuette de bois recouverte de plâtre et polychrome	0	0	0	1	0	0	1
Figurine en terre cuite polychrome	0	0	0	2	0	0	1
Vase décoré	0	0	0	1	0	0	1
Boomerang en ivoire d'hippopotame	0	0	1	0	0	0	1
Pendentif en or	0	0	0	1	0	0	1
Figurine en stéatite	0	0	0	0	1	0	1
Figurine en os	0	0	0	1	0	0	1
Statuettes en ivoire	0	0	1	0	0	0	1
Statuette en terre cuite	0	0	1	0	0	0	2
Étui en bois et cuir	0	0	0	1	0	0	1
Bol de pierre gravé	0	0	0	1	0	0	1
Sceau cylindrique	0	1	0	0	0	0	1
Membranes de cuir peintes d'un tambourin	0	0	0	0	1	0	1
Total des fiches	17	4	10	65	3	1	100

Tableau XI**Tableau-synthèse du contexte physique de la représentation
et du contexte chronologique**

Contexte	Ancien Empire	1ère Période Intermédiaire	Moyen Empire	Nouvel Empire	Basse Époque	Inconnu	Nombre de fiches
Tombe thébaine et sa région	0	0	6	39	0	0	45
Tombe de Gizeh (Memphis)	2	0	0	0	0	0	2
Mastaba de Saqqarah (Memphis)	12	0	0	0	0	0	13
Tombe de Saqqarah (Memphis)	3	0	0	3	0	0	5
Tombe de Beni Hasan	0	3	2	0	0	0	5
Tombe de Debeira (Nubie)	0	0	0	1	0	0	1
Tombe de Deir El-Medineh (Thèbes)	0	0	0	3	0	0	2
Tombe de Tel El-Amarna	0	0	0	2	0	0	2
Cimetière de Lisht	0	0	1	0	0	0	1
Temple d'Armant (Nubie)	0	0	0	1	0	0	1
Temple de Deir El-Bahari (Thèbes)	0	0	0	1	0	0	1
Temple de Louxor (Thèbes)	0	0	0	1	0	0	1
Temple de Gebel es-Silsila (carrière)	0	0	0	0	0	1	1
Chapelle rouge de Karnak (Thèbes)	0	0	0	1	0	0	1
Abydos	0	0	1	0	0	0	1
Akhmin (Moyenne Égypte)	0	0	0	0	1	0	1
Village de Deir El-Medineh (Thèbes)	0	0	0	5	0	0	5
Inconnu	0	1	0	8	2	0	12
Total des fiches	17	4	10	65	3	1	100

Tableau XII**Tableau-synthèse du genre et du statut social des « propriétaires »
de représentations de danse et du contexte chronologique**

Statut social	Ancien Empire	1ère Période Intermédiaire	Moyen Empire	Nouvel Empire	Basse Époque	Inconnu	Nombre de fiches
Royauté	1	0	1	3	0	0	5
Élite	15	3	6	42	0	0	66
Peuple/Artisans	1	0	0	9	0	0	10
Temples	0	0	0	3	0	1	4
Inconnu	0	1	3	8	3	0	15
Total	17	4	10	65	3	1	100

Tableau XIII**Tableau-synthèse du contexte des danses représentées
et du contexte chronologique**

Contextes de danses	Ancien Empire	1ère Période Intermédiaire	Moyen Empire	Nouvel Empire	Basse Époque	Inconnu	Nombre de fiches
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales	0	0	0	7	1	0	8
Fête Sed ou jubilé royal et L'érection du pilier Djed	0	0	0	7	1	0	8
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins	7	0	3	7	0	0	17
Fête du Nouvel An	0	0	0	3	0	0	3
Fête d'Aménophis I divinisé	0	0	0	1	0	0	1
Fête d'Amon : Fête du harem à Louxor ou fête d'Opet	0	0	0	1	0	0	1
Fête d'Amon : La « Belle Fête de la Vallée »	0	0	0	1	0	0	1
Danses hathoriennes	7	0	3	1	0	0	11
Danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées	1	0	2	6	2	0	11
Danses apotropaïques du dieu Bès	0	0	1	6	1	0	8
Danses apotropaïques de nains ou pygmées	1	0	1	0	1	0	3
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires	5	1	3	20	0	0	29
Danses accompagnant le transport des statues au tombeau	1	1	1	0	0	0	3
Danse funèbre des <i>Mouou</i>	1	0	1	6	0	0	8
Mouvements des pleureuses	2	0	1	12	0	0	15
Danses lors des banquets funéraires	1	0	0	2	0	0	3
Danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes	1	0	0	12	0	1	14
Danses récréatives	1	0	0	12	0	1	14

Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs	0	2	1	0	0	0	3
Danses particulières de contextes non identifiés	3	1	1	13	0	0	18
Danses avec le mouvement du pont	0	1	1	2	0	0	4
Danses étrangères	0	0	0	6	0	0	6
Danses de couples	3	0	0	1	0	0	4
Danses de processions	0	0	0	4	0	0	4
Total des fiches	17	4	10	65	3	1	100

Tableau XIV**Tableau-synthèse du contexte des danses représentées
et du genre et du statut social des « propriétaires » de représentations de danse**

Contextes de danses	Royauté	Élite	Peuple/artisans	Temple	Contexte inconnu	Nombre de fiches
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales	1	5	1	0	1	8
Fête Sed ou jubilé royal et l'érection du pilier Djed	1	5	1	0	1	8
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins	3	10	0	2	3	18
Fête du Nouvel An	0	0	0	1	2	3
Fête d'Aménophis I divinisé	0	1	0	0	0	1
Fête d'Amon : Fête du harem à Louxor ou fête d'Opet	0	0	0	1	1	2
Fête d'Amon : La « Belle Fête de la Vallée »	1	0	0	0	0	1
Danses hathoriennes	2	9	0	0	0	11
Danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées	1	1	0	0	8	10
Danses apotropaïques du dieu Bès	1	0	0	0	6	7
Danses apotropaïques de nains ou pygmées	0	1	0	0	2	3
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires	0	29	0	0	0	29
Danses accompagnant le transport des statues au tombeau	0	3	0	0	0	3
Danse funèbre des <i>Mouou</i>	0	8	0	0	0	8
Mouvements des pleureuses	0	15	0	0	0	15
Danses lors des banquets funéraires	0	3	0	0	0	3

Danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes	0	10	3	1	0	14
Danses récréatives	0	10	3	1	0	14
Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs	0	3	0	0	0	3
Danses particulières de contextes non identifiés	0	8	6	1	3	18
Danses avec le mouvement du pont	0	0	2	0	2	4
Danses étrangères	0	4	1	1	0	6
Danses de couples	0	3	1	0	0	4
Danses de processions	0	1	2	0	1	4
Total des fiches	5	66	10	4	15	100

Tableau XV**Tableau-synthèse du contexte des danses représentées
et du genre et du type de danseurs(euses)**

Contextes de danses	Nombre de fiches						
	Danseurs	Danseuses	Danseurs musiciens	Danseuses musiciennes	Pleureuses	Pleureurs	Bès, nains et pygmées
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies royales	6	4	0	0	0	0	0
Fête Sed ou jubilé royal et l'érection du pilier Djed	6	4	0	0	0	0	0
Danses exécutées à l'occasion de cérémonies ou cultes divins	5	13	1	1	0	0	0
Fête du Nouvel An	1	2	0	0	0	0	0
Fête d'Aménophis I divinisé	1	0	0	0	0	0	0
Fête d'Amon : Fête du harem à Louxor ou fête d'Opet	0	1	0	0	0	0	0
Fête d'Amon : La « Belle Fête de la Vallée »	0	1	0	0	0	0	0
Danses hathoriennes	3	9	1	1	0	0	0
Danses apotropaïques exécutées par les divinités de type Bès, par des nains ou des pygmées	0	0	0	0	0	0	12
Danses apotropaïques du dieu Bès	0	0	0	0	0	0	9
Danses apotropaïques de nains ou pygmées	0	0	0	0	0	0	3

Danses exécutées à l'occasion de cérémonies funéraires	11	5	1	0	13	3	0
Danses accompagnant le transport des statues au tombeau	1	3	0	0	0	0	0
Danse funèbre des <i>Mouou</i>	8	0	0	0	0	0	0
Mouvements des pleureuses	0	0	0	0	13	3	0
Danses lors des banquets funéraires	2	2	1	0	0	0	0
Danses exécutées à l'occasion de célébrations profanes	2	6	0	9	0	0	0
Danses récréatives	2	6	0	9	0	0	0
Jeux, acrobaties ou mouvements sportifs	2	2	0	0	0	0	0
Danses particulières de contextes non identifiés	6	8	2	6	0	0	0
Danses avec le mouvement du pont	1	3	0	0	0	0	0
Danses étrangères	1	4	1	2	0	0	0
Danses de couples	4	0	0	0	0	0	0
Danses de processions	0	1	1	4	0	0	0
Total du genre et types de danseurs	33	38	4	16	13	3	12

Tableau XVI

**Représentations iconographiques du corpus classées
selon les quatre premières fonctions des représentations de danse identifiées**

Fonctions des représentations de danse	Numéros de fiches
Expression et maintien du statut socio-économique du défunt	1 2 3 5 12 16 (17) (25) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) 63 75 (78) 80 81 82 93 94 95 96 Total de 44 fiches
Réactualisation magique de mythes et de rites sacrés	(1) (2) (3) 4 (5) 6 7 8 11 (12) 13 14 15 (16) 17 18 19 20 21 22 23 24 25 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 87 88 89 90 91 92 97 98 99 100 Total de 59 fiches
Protection prophylactique et apotropaïque	26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 86 Total de 12 fiches
Stimulation sexuelle et renaissance <i>post mortem</i> du défunt	9 10 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 76 77 78 79 (80) (81) 83 84 85 Total de 22 fiches

Références

ALLEN, J. P., Middle Egyptian. An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

ANDERSON, R., Music and dance in pharaonic Egypt, dans : Civilizations of the Near East 4, 1995, p. 2555-2568.

ANDREU, G., Les artistes de pharaon. Deir el-Medineh et la Vallée des Rois, Réunion des Musées Nationaux, Brepols, Paris, 2002.

- Les Égyptiens au temps des pharaons, Hachette littératures, Paris, 1997.

- L'Égypte au temps des pyramides. IIIe millénaire avant J.-C., Hachette, Paris, 1994 (*Collection La Vie Quotidienne. Civilisations et Sociétés*).

- L'Égypte au temps des pharaons, Hachette, Paris, 1992.

ASSMANN, J., Maât, l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale, Julliard, Paris, 1989 (*Collection Conférences, essais et leçons du Collège de France*).

BAINES, J., Kingship, Definition of Culture, and Legitimation, dans : Ancient Egyptian kingship, Eds D. O'Connor et D.P. Silverman, E.J. Brill, Leiden-New-York-Köln, 1995.

BAINES, J. *et al*, Religion in ancient Egypt: Gods, myths, and personal practice, Éd. B. E. Shafer, Cornell University Press, Ithaca, New York- Londres, 1991.

BARGUET, P., Les textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire, Les Éditions Du Cerf, Paris, 1986.

- L'origine et la signification du contrepoids de collier menat, dans : Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 52, 1953, p. 103-111.

BENGOA ILLANA, P., Un dia en el Egipto de los faraones, dans : Historia 16 161, 1989, p. 39-44.

BENSON HARER, W. Jr., Pharmacological and biological properties of the Egyptian lotus, dans : Journal of the American Research center in Egypt 22, 1985, p. 49-54.

BERGER, J., Voir le voir : À partir d'une série d'émissions de la télévision de la BBC, A. Moreau, Paris, 1976.

BERNHEIMER, R., The nature of representation, New York University Press, New York, 1961.

BLEEKER, C. J., Isis and Nephthys as wailing women, dans : Numen 5, No.1, 1958, p. 1-17.

BOSSE-GRIFFITH, K., Two luth players of the Amarna era, dans : Journal of Egyptian Archaeology 66, 1980, p. 70-82.

BREWER, D.J. ; TEETER, E., Egypt and the Egyptians, Cambridge University Press, New York, 1999.

BROTHWELL, D. ; SANDISON, A.T., Diseases in Antiquity. A survey of the diseases, injuries and surgery of early populations, Charles C. Thomas Publisher, Springfield, IL., 1967.

BRUNNER-TRAUT, E., Der Tanz im Alten Ägypten. Nach Bildlichen und Inschriftlichen Zeugnissen, Verlag J.J. Augustin, Glückstadt, 1992.

CARREDU, G., L'étui à hautbois du Musée Égyptien de Turin, dans : Chronique d'Égypte : Bulletin Périodique de la Fondation Égyptologique Reine Elizabeth 69, 1994, p. 43-53.

- L'art musical dans l'Égypte ancienne, dans: Chronique d'Égypte: Bulletin Périodique de la Fondation Égyptologique Reine Élizabéth 66, 1991, p. 39-59.

CARROLL, N., Post-modern dance and expression, dans : Philosophical essays on dance, Édts Gordon Faucher et Gerald Myers, Dance H J Orizons, Brooklyn, New York, 1981.

CAUBET, A., Héraclès ou Hathor. Orfèvrerie chypriote, dans : Revue du Louvre et des Musées de France : Chronique des amis du Louvre 23e année, no 1, Paris, 1973, p. 1-6.

CLARKE, M. ; CRISP, C., The history of dance, Crown Publishers Inc., New York, 1981.

CUMMINGS, J. M., Temple dance in ancient Egypt, New York University, 2000 (*Thèse de doctorat*).

CUMMINS, R., Meaning and mental representation, MIT Press, Cambridge, MA., 1989.

DASEN, V., Dwarfs in ancient Egypt and Greece, Clarendon press, Oxford, 1993.

DAVIS, W., Replications, archaeology, art history, psychoanalysis, Pennsylvania State University press, University Park, PA., 1996.

- The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1989.

DECKER, W., Le sport dans la décoration murale des tombes privées de l'Égypte pharaonique, dans : Spectacles sportifs et scéniques dans le monde Étrusco-italique. Actes de la table ronde organisée par l'Équipe de recherches Étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'École française de Rome, Rome, 3-4 mai 1991, École française de Rome/Palais Farnèse, Rome, 1994, (*Collection de l'École française de Rome* 172), p. 443-462.

- Sports and games of ancient Egypt, Yale University Press, New Haven & Londres, 1992.

DE HEUSCH, L. *et al*, Le pouvoir et le sacré, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie, Bruxelles, 1962 (*Annales du Centre d'Étude des Religions* 1).

DE MEULENAERE, H., Prophètes et danseurs panapolitains à la Basse Époque, dans : Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 88, 1988, p. 41-49.

DESROCHES-NOBLECOURT, C., Amours et fureurs de la lointaine. Clés pour la compréhension de symboles égyptiens, Éditions Stock/Pernoud, Évreux, 1997 [1995].

- La femme au temps des pharaons, Stock/Laurence Pernoud, Paris, 1986.

DOXEY, D.M., « Priesthood », dans : Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Éd. D.B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p. 68-73.

DRIOTON, E., La danse dans l'ancienne Égypte, dans : La femme nouvelle, octobre 1948, p. 24-32.

EL-HABASHI, Z., Tutankhamun and the Sporting Traditions, Peter Lang, New York-Berne-Frankfort- etc., 1992, (*American University Studies. Series IX: History*, 124).

ELIADE, M., Le profane et le sacré, Gallimard, Paris, 1965.

ERMAN, A., Life in ancient Egypt, Dover Publications inc., New York, 1971.

FAULKNER, E.O., The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Aris & Phillips, Warminster, Grande Bretagne, Oxford University Press, 1969.

FARMER, H.G., The music of ancient Egypt, dans : Ancient and Oriental Music, Éd. Egon Wellesz, Oxford University press, Londres-New York-Toronto, 1957.

- « Egyptian Music », dans : Grove's dictionary of music and musicians, volume II, Éd. Éric Blom, McMillan & Co ltd, New York, 5e édition, 1954, p. 891-896.

FAVARD-MEEKS, C., Face et profil dans l'iconographie égyptienne, dans : Orientalia Lovaniensia Periodica 23, 1992, p. 15-36.

FISHER, H.G., Egyptian women of the Old Kingdom and Heracleopolitan Period, dans : Women's Earliest Records : From Ancient Egypt and Western Asia, Éd. B. Lesko, Scholars Press, Atlanta, 1989 (*Brown Judaic Studies* 166), p. 5-24.

FOX, M.V., The entertainment song genre in Egyptian literature, dans : Egyptological Studies, 1982, p. 268-316.

GALVIN, M., The priestesses of Hathor in the Old Kingdom and the 1st Intermediate Period, Brandeis University, 1981 (*Thèse de doctorat*).

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.

GITTON, M., Les divines épouses de la 18e dynastie, Paris, 1984 (*Annales littéraires de l'Université de Besançon* 306).

GOELET, O., Nudity in ancient Egypt, dans : Source notes in the history of art 12/2, 1993, p. 20-31.

GOODMAN, N., Languages of art, Bobbs-Merrill, Indianapolis, IN., 1968.

GONZALEZ SERRANI, P., La musica y la danza en el antiguo Egipto, dans : Espacio, tiempo y forma. Serie 2. Historia antigua; revista de la Facultad de Geografía e Historia, vol.7, 1994, p.401-428.

GRIFFITHS, J.G., The *Tekenu*, the Nubians and the Butic Burial, dans : Kush 6, 1958, p. 106-120.

GROSS, V., Sur quelques danses égyptiennes, dans : Revue Archéologique, Sér. 4. tome 23, 1914, p. 332-336.

HICKMANN, H., « Égyptienne antique (musique) », dans : Larousse de la Musique, tome 1, Librairie Larousse, Paris, 1957, p. 296-298.

- La danse aux miroirs. Essai de reconstitution d'une danse pharaonique de l'Ancien Empire, dans : Bulletin de l'Institut d'Égypte 37, 1956, p. 151-190.
- Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Égypte pharaonique, dans : Cahiers d'Histoire Égyptienne, série 5, Fasc. 2, 3, juin 1953, p. 161-173.
- Abrégé de l'histoire de la musique en Égypte, dans : Revue de musicologie (93-94) juillet 1950, p. 8-26.

HOOREMAN, P., De Khoufu-Ankh à Ankh-Hep. Trois mille ans de musique pharaonique, dans : Clés 7, 1975, p. 35-39.

HORNUNG, E., Conceptions of god in ancient Egypt : The one and the many, Cornell University Press, Ithaca, NY., 1982.

- Les Dieux de l'Égypte. Le Un et le Multiple, Éditions Du Rocher, 1986 [1971] (Collection « Civilisation et Tradition »).

IKRAM, S., « Banquets », dans : Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Éd. D.B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p. 162-164.

JANSSEN, R.M. ; JANSSEN J.J., Growing up in ancient Egypt, The Rubicon Press, Londres, 1990.

JÉQUIER, G., À propos de la danse des *Mouaou*, dans : Revue de l'Égypte Ancienne 1, 1927, p. 144-151.

JESI, F., Bès initiateur. Éléments d'institutions préhistoriques dans le culte et dans la magie de l'ancienne Égypte, dans : Aegyptus 38, 1958, p. 171-183.

KEIMER, L., Remarques sur le tatouage dans l'Égypte ancienne, Imprimerie de l'Institut français d'Archéologie Orientale, Le Caire, 1948.

KEMP, B.J., Ancient Egypt : Anatomy of a civilization, Routledge, London-New-York, 1989.

KINNEY, L., Dance and related movements, dans : Egyptian Art: Principles and themes in wall scenes, Eds L. McCorquodale *et al*, Ministry of Culture, 2000, (*Prism Archaeological series* 6), p. 190-206.

LABOURY, D., Une relecture de la tombe de Nakht (TT52. Cheikh'Abd El-Gourna), dans : La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver. Actes du Colloque International de Bruxelles, avril 1994, Éd. R. Tefnin, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles, 1997, p. 49-81.

LALOUETTE, C., L'art figuratif dans l'Égypte pharaonique : peintures et sculptures, Flammarion, Paris, 1996.

- Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte. (Vol.I) Des Pharaons et des hommes, (vol. II) Mythes, contes et poésie, Gallimard, Paris, 1984 (Connaissance de l'Orient. Collection UNESCO d'œuvres représentatives).

LAWERGREN, B., « Music », dans : Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Éd. D.B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p. 450-454.

LEFEBVRE, G., Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique, Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris, 1976.

LESKO, B., The remarkable women of ancient Egypt, B.C. Publications, 1996.

LEXOVA, I., Ancient Egyptian Dances, Oriental Institute, Prague, 1935.

LICHTHEIM, M., The songs of the harpers, dans : Journal of Near Eastern Studies 4, 1945, p. 178- 211.

MACE, A. C., Hathor dances, dans : Journal of Egyptian Archaeology 6, 1920, p. 297.

MALAISE, M., « Bes », dans : Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Éd. D.B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p. 179-181.

MANNICHE, L., « Sexuality », dans : The Oxford encyclopedia of ancient Egypt, Éd. Donald B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p. 274-277.

(a)- « Sistrum », dans : Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Éd. D. B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p. 292-293.

- Reflections on the banquet scene, dans : La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver. Actes du Colloque International de Bruxelles, avril 1994, éd. R. Tefnin, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles, 1997, p. 29-36.

- Sexual life in ancient Egypt, KPI, London-New York, 1987.

- Some aspects of ancient Egyptian sexual life, dans : Acta Orientalia, Copenhagen 38, 1977, p. 11-23.

MARINATOS, N., The « Export » Significance of Minoan bull Hunting and Bull-leaping Scenes, dans : Ägypten und Levante 4, 1994, p. 89-93.

MAYASSIS, S., Mystères et initiations de l'Égypte ancienne. Compléments à la religion égyptienne Volume 2, Bibliothèque d'Archéologie Orientale d'Athènes, Athènes, 1957.

MEEKS, D., « Dance », dans : Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Éd. D.B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p. 356-360.

MEKHITARIAN, A., L'enfant dans la peinture thébaine, dans : L'enfant dans les civilisations orientales, Éditions Peeters, 1980, p. 65-73.

- Egyptian painting, Skira Rizzoli, New York, 1978 [1954].

MONTSERRAT, D., Sex and society in Graeco-Roman Egypt, Kegan Paul International, London-New York, 1996.

MURRAY, M. A., Ancient and modern ritual dances in the Near East, dans : Folklore 96, 1955, p. 401.

O'CONNOR, D., Sexuality, statuary and the afterlife; scenes in the tomb-chapel of Pepy ankh (Heny the Black). An Interpretive essay, dans : Studies in honor of William Kelly Simpson, Volume 2, Éd. Peter Der Manuelian, Museum of Fine Arts, Boston, 1996, p. 621-633.

O'CONNOR, D. ; SILVERMAN, D.P., Introduction, dans: Ancient Egyptian kingship, Eds D. O'Connor et D.P. Silverman, E.J. Brill, Leiden-New-York-Köln, 1995.

(a)- Beloved of Maat, the Horizon of Re : The Royal Palace in New Kingdom Egypt, dans : Ancient Egyptian kingship, Eds D. O'Connor et D.P. Silverman, E.J. Brill, Leiden-New-York-Köln, 1995.

OLIVOVA, V., Sports and games in the Ancient World, Orbis, Londres, 1984.

PANOFSKY, E., L'oeuvre d'art et ses significations ; essais sur les « arts visuels », Gallimard, Paris, 1969.

PEREZ LARGACHA, A., Musica y músicos en el antiguo Egipto, dans : Historia 16 231, 1995 p. 91-98.

PETERSON-ROYCE, A., The anthropology of dance, Indiana University Press, Bloomington and London, 1977.

PÉTRIE, W.M. Sir, Qurneh, School of Archaeology in Egypt, University College London, Londres, 1909.

PICKERING, W. S.F., « Introduction », dans : Durkheim and representations, British center for Durkheimian Studies, Taylor & Francis, Londres-New York, 2000, (*Collection Routledge studies in social and political thought* 22).

- (a) - Representations as understood by Durkheim : An introduction sketch, dans : Durkheim and representations, British center for Durkheimian Studies, Taylor & Francis, Londres-New York, 2000, (*Collection Routledge studies in social and political thought* 22).

PINCH, G., Private life in ancient Egypt, dans : Civilization of the ancient Near-East, Éd. Jack M. Sasson *et al*, Charles Scribner 's Sons : Macmillan Library Reference, New York, 1995, p. 363-381.

PITKINS, H., The concept of representation, University of California Press, Berkeley, 1967.

PRUDHOMMEAU, G., Histoire de la danse. Tome 1 : Des origines à la fin du Moyen-Âge, Éditions Amphora S.A., Paris, 1986 (*Collection Sport et connaissance*).

REDFORD, D.B., The Concept of Kingship during the Eighteenth Dynasty, dans : Ancient Egyptian kingship, Eds D. O'Connor et D.P. Silverman, E.J. Brill, Leiden-New-York-Köln, 1995.

REEDER, G., The *Muu* and the dance that they do, dans : K. M. T. 6, no.3, automne 1995, p. 68-77.

ROBINS, G., The representation of sexual characteristics in Amarna art, dans : Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities 23, 1996 [1993], p. 29-41.

- Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, University Press of Texas, 1994.

- Women in Ancient Egypt, British Museum Press, Londres, 1993.

- Some images of women in New Kingdom art and literature, dans : Women's earliest records from ancient Egypt and Western Asia, Éd. Barbara S. Lesko, Scholars Press, Atlanta Georgia, 1989, (*Brown Judaic Studies* 166), p. 105-116.

SACHS, C., Egypt. From prehistory to the end of the Middle Kingdom, dans : History of musical instruments, W. W. Norton And Company, 1940, p. 86-104.

- Histoire de la danse, Librairie Gallimard, Paris, 3^e éd., 1938.

SAINTE FARE GARNOT, J., L'offrande musicale dans l'ancienne Égypte, dans : Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson par ses collègues, ses élèves et ses amis, Tome 1, Richard Masse, Paris, 1955, p. 89-92.

SALEH, M., « Dance in ancient Egypt », dans : International encyclopedia of dance, volume 2, Eds Selma J. Cohen *et al*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1998, p. 481-486.

SAUNERON, S., Les prêtres de l'ancienne Égypte, Édition Perséa, Paris, 1988 [1957].

SCOTT, N. E., The Home Life of the Ancient Egyptians, The Metropolitan Museum of art, New York, 1947, (*Picture Book Series* 1st edition 1945).

SCHÄFER, H., Principles of Egyptian Art, Clarendon Press, Oxford, 1974.

SCHOTT, S., Les chants d'amour de l'Égypte ancienne, Librairie A. Maisonneuve, Paris, 1945.

SCHUMANN-ANTELME, R., ROSSINI, S., Sacred sexuality in ancient Egypt. The erotic secrets of the forbidden papyrus, Inner Traditions, Rochester, VT., 2001.

SCRUTON, R., Art and imagination : A study in the philosophy of mind, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1974.

SHAFER, B.E., (Éd.), Temples of ancient Egypt, Cornell University Press, Ithaca, NY., 1997.

SILVERMAN, D.P., The Nature of Egyptian Kingship, dans : Ancient Egyptian kingship, Eds D. O'Connor et D.P. Silverman, E.J. Brill, Leiden-New-York-Köln, 1995.

SNOEYENBOS, M., Representation in dance : Reference and resemblance, dans : Art and representation: contributions to contemporary aesthetics, Praeger, Westport, CT., 2001.

STEAD, M., Egyptian life, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.

STROUHAL, E., Life of the ancient Egyptians, Opus Publishing Limited, Londres, 1992 [1989].

SUKLA, A.C., « Introduction », dans : Art and representation: contributions to contemporary aesthetics, Praeger, Westport, CT., 2001.

TEFNIN, R., Réflexions liminaires sur la peinture égyptienne, sa nature, son histoire, son déchiffrement et son avenir, dans : La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver. Actes du Colloque International de Bruxelles, avril 1994, éd. R. Tefnin, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles, 1997, p. 3-9.

- Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne, dans : Chronique d'Égypte : Bulletin Périodique de la Fondation Égyptologique Reine Elizabeth 66, 1991, p. 60-88.

TIANO, O., Une danse de l'Ancien Empire sur un bas-relief du tombeau de *Tfw* à Saqqarah, dans : Bulletin de la Société d'Égyptologie de Genève 9-10, 1984-85, p. 275-284.

TRIGGER, B. *et al*, Ancient Egypt: A social history, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

TROY, L., Patterns of queenship in ancient Egyptian myth and history, Boreas, Uppsala, 1986, (*Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations* 14).

TYLDESLEY, J., Les Femmes dans l'ancienne Égypte. Les filles d'Isis, Ed. du Rocher, 1998.

VAN DE WALLE, B., Spectacle et religion dans l'Égypte ancienne, dans : Histoire des spectacles, Gallimard, Paris, 1965, (*Encyclopédie de la Pléiade* 19), p. 102-134.

VAN LEPP, J., The role of dance in funerary ritual in the Old Kingdom, dans : Akten des vierten Internationalen Agyptologen Kongresses, 1985, p. 385-394.

VAN WALSEM, R., The mastaba project at Leiden University, dans : Akten München 1985 2, 1991, p. 143-154.

VISCHAK, D., « Hathor », dans : The Oxford encyclopedia of ancient Egypt, Éd. Donald B. Redford, Oxford University Press, New York, 2001, p.82-85.

WARD, W.A., Non-royal women and their occupations in the Middle Kingdom, dans : Women's earliest records from ancient Egypt and Western Asia, Éd. Barbara S. Lesko, Scholars Press, Atlanta Georgia, 1989, (*Brown Judaic Studies* 166), p. 33-43.

(a)- Responses to professor Ward's paper, dans : Women's earliest records from ancient Egypt and Western Asia, Éd. Barbara S. Lesko, Scholars Press, Atlanta Georgia, 1989, (*Brown Judaic Studies* 166), p. 44-46.

WATTERSON, B., Women in ancient Egypt, Alan Sutton, Stroud, St-Martin's Press, New-York, 1991.

WEILL, R., La danse des *Mww* et ce qu'elle peut représenter. Les *Mww* et le *tjknw* sacrificiel en scène pour le roi à la plus ancienne époque pharaonique, dans: Revue de l'Égyptologie 5, 1946, p. 256-258.

WENTE, E.F., Egyptian « Make Merry » Songs Reconsidered, dans : Journal of Near Eastern Studies 21, 1962, p. 118-128.

WERBROUCK, M., Les pleureuses dans l'Égypte ancienne, dans : Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1938.

WILD, H., Les danses sacrées de l'Égypte ancienne, dans : Sources orientales. Les danses sacrées, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 37-118.

- Une danse nubienne d'époque pharaonique, dans : Kush. The journal of the Sudan, 1959, p. 76-87.

- La danse dans l'Égypte ancienne. Les documents figurés, Direction des Musées de France, École du Louvre, Paris, 1956, (*Positions des thèses des élèves de l'École du Louvre 1911-1944*), p. 227-230.

WILDUNG, D., Écrire sans écriture. Réflexions sur l'image dans l'art égyptien, dans : La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver. Actes du Colloque International de Bruxelles, avril 1994, éd. R. Tefnin, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles, 1997, p. 11-16.

WILSON, J.A., Ceremonial games of the New Kingdom, dans : Journal of Egyptian Archaeology 17, 1931, p. 211-220.

YAMAUCHI, E. M., Cultic prostitution. A case study in cultural diffusion, dans : Orient and Occident, Éd. H. A. Hoffner, Butzon und Bercker, Kevelaer, 1973, p.213-222.

ZIEGLER, C., Catalogue des instruments de musique égyptiens, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1979.

- Le sistre d'Henouttaouy, dans : La Revue du Louvre et des Musées de France, 1977, p. 1-4.

