



MONUMENTS
DE
L'EGYPTE
ET DE
LA NUBIE
PAR
CHAMPOLLION LE JEUNE



Bulletin de la Société française d'égyptologie

n° 207

novembre 2022

I – NOUVELLES DE LA SOCIÉTÉ

- Compte rendu de l'Assemblée générale du 11 juin 2022 3
- Nouveaux membres 9

II – COMMUNICATIONS

BICENTENAIRE DU DÉCHIFFREMENT

Promenade commentée

- Mme Vanessa DESCLAUX, Bibliothèque nationale de France 13
L'Aventure Champollion. Dans le secret des hiéroglyphes

Communications du 18 mai 2022 (BnF)

- M. Dimitri LABOURY, Université de Liège 37
Artistes et écriture hiéroglyphique dans l'Égypte des pharaons
- M. Claude RILLY, CNRS Liège/EPHE 69
Quand lire n'est pas comprendre... Le déchiffrement inachevé du méroïtique

SITES ET MONUMENTS

Communication du 16 février 2022 (visioconférence)

- M. Pierre ZIGNANI, CNRS, UMR 7065, Iramat/LMC 91
M. Yann TRISTANT, Université KU Leuven – Louvain
Mission archéologique de l'Ifao à Dendara. Le territoire du temple

Communication du 11 juin 2022 (INHA)

- Mme Laure PANTALACCI, Université Lumière Lyon 2/HisoMA UMR 5189 111
Travaux archéologiques de la mission française de Coptos (2002-2022) : résultats et perspectives

En couverture de ce numéro :

Monuments de l'Égypte et de la Nubie, J.-Fr. Champollion.

The New York Public Library Digital Collections. 1835-1845.

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-5d40-a3d9-e040-e00a18064a99>

Artistes et écriture hiéroglyphique dans l'Égypte des pharaons

Communication du 18 mai 2022 à la Bibliothèque nationale de France

Dimitri LABOURY

Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS – Université de Liège

« L'art de l'écriture fut, en Égypte, essentiellement lié à l'art de peindre ; ou plutôt ce n'était qu'un seul et même art »

Jean-François Champollion,
Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens,
Paris, 1824, p. 262.

Il y a tout juste deux siècles, en parvenant à comprendre le fonctionnement de l'écriture hiéroglyphique des anciens Égyptiens – qui résistait à toute tentative de déchiffrement depuis près d'un millénaire et demi –, Jean-François Champollion rendait la voix aux sources pharaoniques et, ce faisant, posait les fondations de l'égyptologie en tant que discipline scientifique. Il révélait ainsi un système d'écriture qui apparut alors d'une extraordinaire complexité, exploitant un répertoire de plusieurs milliers de signes, aux fonctions multiples, phonographique et/ou sémographique (comme, en réalité, on le sait aujourd'hui, presque toutes les écritures de l'histoire de l'humanité), en plus d'une situation de polygraphie, qui combinait ce que les auteurs grecs nous ont habitués à désigner comme les hiéroglyphes à proprement parler (littéralement « les gravures ou sculptures sacrées ») à diverses formes de tachygraphies.

Cette complexité avait engendré au sein de la population de l'Égypte antique un niveau assez restreint de maîtrise et de pratique de l'écrit, c'est-à-dire de ce qu'il est de nos jours convenu d'appeler la littératie. Les diverses recherches menées à ce sujet ne portent cependant en réalité que sur la connaissance et la pratique des écritures de la vie quotidienne, le hiératique puis le démotique¹. Comme Pascal Vernus l'a parfaitement mis

1. Le lecteur trouvera une utile synthèse, avec bibliographie rétrospective, dans l'introduction du récent ouvrage de N. ALLON, *Writing, violence, and the military: images of Literacy in Eighteenth Dynasty Egypt (1550-1295 BCE)*, 2019.

en évidence dans un célèbre article consacré aux « espaces de l'écrit dans l'Égypte pharaonique » – au sein de ce même *Bulletin*, il y a plus de trente ans –, la maîtrise de l'écriture proprement hiéroglyphique relevait quant à elle d'une spécialité particulière et complémentaire, constituant un savoir encore plus restreint, désigné dans les textes de l'époque comme « les secrets (ou le savoir complexe)² des “paroles-divines” ». Les quelques signatures d'inscriptions monumentales qui nous sont parvenues révèlent d'ailleurs que ce savoir réservé était l'apanage de prêtres hautement spécialisés et savants, tels le prêtre que nous qualifions de lecteur ou ritualiste (le *hry-ḥb*) et le « scribe des écrits-divins »³. Dans un tel contexte de limitation manifeste de l'accès aux connaissances nécessaires pour composer – et même comprendre – une inscription hiéroglyphique, il semble naturel de s'interroger sur la maîtrise et le savoir en la matière dont pouvaient disposer ceux qui réalisaient concrètement de telles inscriptions, c'est-à-dire les artistes pharaoniques, peintres et sculpteurs⁴. La question constitue par ailleurs une belle occasion de rendre hommage au génial déchiffreur, qui était aussi un fervent défenseur de l'art égyptien, à une époque où l'appréciation de celui-ci était entièrement subordonnée à celle de l'art grec.

On a longtemps cru pouvoir trouver dans l'*Enseignement de Khéty* et les textes qui lui sont associés sous la désignation égyptologique de « Satire des métiers »⁵ une sorte de preuve émique – c'est-à-dire émanant des

2. D. Meeks l'a récemment rappelé, dans cette expression *št3.w mdw-ntr*, le terme *št3* « s'applique en général à tout ce qui est difficile d'accès, difficile à connaître, à appréhender » (D. MEEKS, « L'écriture énigmatique égyptienne est-elle énigmatique ? », *BiOr* 78/5-6 [2021], col. 555).

3. Cf. P. VERNUS, « Les espaces de l'écrit dans l'Égypte pharaonique », *BSFE* 119 (1990), p. 35-56, et en particulier p. 39 et n. 13, p. 49-50. D'après le « Livre du temple », l'une des tâches du « scribe des écrits divins », à tout le moins aux époques récentes, était de créer des textes ainsi que des images pour les temples ; cf. J. Fr. QUACK, « Das Buch vom Tempel und verwandte Texte. Ein Vorbericht », *ARG* 2/1 (2000), p. 13.

4. Pour la justification de leur désignation en tant qu'artistes, à part entière et dans le plein sens du terme, le lecteur pourra se reporter à D. LABOURY, « Le scribe et le peintre. À propos d'un scribe qui ne voulait pas être pris pour un peintre », dans Ph. Collombert – D. Lefèvre – St. Polis – J. Winand (éd.), *Aere perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus* (OLA 242), 2016, p. 371-396 ; *id.*, « Designers and Makers of Ancient Egyptian Monumental Epigraphy », dans V. Davies – D. Laboury (éd.), *The Oxford Handbook of Egyptian Epigraphy and Palaeography*, 2020, p. 85-101 (spécialement p. 87-88) ; D. LABOURY – A. DEVILLERS, « The Ancient Egyptian Artist, a Non-Existing Category? », dans D. Candelora – N. Ben-Marzouk – K. M. Cooney (éd.), *Ancient Egyptian Society. Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, 2022, p. 163-181 (spécialement p. 165-168).

5. Pour ces textes, outre la remarquable traduction française de P. VERNUS, *Sagesses de l'Égypte pharaonique*, 2001, p. 179-203, on se reportera aux études de St. JÄGER, *Altägyptische Berufstypologien* (*LingAeg-StudMon* 4), 2004 et K. WIDMAIER, « Die Lehre des Cheti und ihre Kontexte: zu Berufen und Berufsbildern im Neuen Reich », dans G. Moers – K. Widmaier – A. Giewekemeyer – A. Lümers – R. Ernst (éd.), *Dating Egyptian Literary Texts* (*LingAeg-StudMon* 11), 2013, p. 483-557.

anciens Égyptiens eux-mêmes – de la supériorité que la société pharaonique aurait accordée aux scribes par rapport aux praticiens des arts, évoqués en tête de la liste des métiers vilipendés. La recontextualisation de ces textes, conçus par des scribes pour des scribes (ou futurs scribes) et dont la vocation explicite est la glorification de leur propre caste, révèle néanmoins toute la dimension idéologique du propos qui y est développé⁶ et montre que, dans la perception égyptienne, spécialistes des images et spécialistes de l'écrit étaient bien plus proches que l'égyptologie ne l'a longtemps imaginé – se projetant, souvent de façon largement inconsciente, dans la caste des scribes et tombant ainsi dans ce que l'on pourrait appeler le « piège scribal ». On se souviendra d'ailleurs – comme le soulignait déjà Jean-François Champollion⁷ – que les mêmes termes peuvent servir à désigner ces deux catégories d'experts, tout comme leurs actions ou leurs productions : ainsi le verbe que nous transcrivons *zš* ou *zh(3)* renvoie-t-il tant à l'acte d'écrire, qu'à celui de peindre (ou encore de maquiller, une forme de peinture corporelle) ou même de concevoir un décor⁸, montrant que ces actions que nous distinguons lexicalement dans nos langues modernes correspondaient, dans l'esprit des anciens Égyptiens, à un même champ notionnel (sans pour autant être confondues, bien sûr) ; le peintre est d'ailleurs appelé *zš-ḳd*, soit le « "scribe" (ou *zš* devrait-on plutôt dire) des formes », *ḳd* – souvent opposé à *ḥnw* (notamment dans les textes funéraires) – évoquant la forme extérieure et visible des choses et des êtres⁹ ; le mot qui désigne le

6. Sur cette idéologie du scribe, cf. la très belle et récente synthèse de Chl. RAGAZZOLI, *Scribes. Les artisans du texte de l'Égypte ancienne (1550-1000)*, 2019. Il convient sans doute également de rappeler ici, d'un point de vue étique, la très forte influence du discours grec puis romain sur la supériorité des arts de la parole dans la tradition occidentale. Enfin, on omet souvent dans la vision dichotomique de l'égyptologie que l'essentiel de notre matériel relatif à cette culture scribale émane en réalité d'une communauté d'artistes et d'artisans, celle du site de Deir el-Médina, dont certains s'étaient hissés au rang de scribes ou même d'écrivains, avec toute l'émulation que cela sous-entend et présuppose.

7. Cf. J.-Fr. CHAMPOLLION, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, 1824, p. 262 : « il fut donc naturel en Égypte, plus que partout ailleurs, que (...) un même mot exprimât l'action de peindre et celle d'écrire (1), l'écriture et la peinture (2), le scribe et le peintre (3) ».

8. Cf. D. LABOURY, dans Ph. Collombert – D. Lefèvre – St. Polis – J. Winand (éd.), *op. cit.*, p. 379-381 ; D. LABOURY – A. DEVILLERS, *op. cit.*, p. 172-173.

9. Cf. D. LABOURY, dans Ph. Collombert – D. Lefèvre – St. Polis – J. Winand (éd.), *op. cit.*, p. 379, n. 22. Sur le concept égyptien de *ḳd*, cf. l'étude de P. F. DORMAN, *Faces in clay. Technique, Imagery, and Allusion in a Corpus of Ceramic Sculpture from Ancient Egypt (MÁS 52)*, 2002. De toute évidence, les *zš.w-ḳd* n'étaient pas uniquement des peintres ou des dessinateurs, puisqu'ils pouvaient signer des œuvres sculptées ou gravées, telles des stèles (ex. W. A. WARD, « Neferhotep and His Friends: A Glimpse at the Lives of Ordinary Men », *JEA* 63 [1977], p. 64-65, pl. 9 ; stèle Leyde RMO V 95), des inscriptions rupestres (ex. L. HABACHI, « Two Graffiti at Sehel from the Reign of Queen Hatshepsut », *JNES* 16/2[1957], p. 100 ; graffiti de Ta à Séhel) ou même des tombes entières au décor sculpté (D. LABOURY, dans Ph. Collombert – D. Lefèvre – St. Polis – J. Winand (éd.), *op. cit.*, p. 388 ; tombe d'Achmose fils d'Abana à

contour – traduction que l'on a souvent proposée pour *kd*, sans attestation d'usage explicite dans ce sens – *drf*, signifie quant à lui aussi bien un trait (y compris de fard) que des écrits¹⁰.

Pour revenir à la question de la littérature proprement dite, l'examen des sources égyptologiques à notre disposition met d'ailleurs bien en évidence l'existence en Égypte antique de nombreux artistes particulièrement savants et lettrés. En effet, depuis la monographie consacrée par Hermann Junker, en 1959, à l'étude du « statut social de l'artiste égyptien à l'Ancien Empire », on dispose pour cette époque d'une série de noms de peintres et de sculpteurs qui ont signé leur(s) œuvre(s) sous la forme d'un autoportrait *in assistenza* – c'est-à-dire en s'incluant figurativement dans leur propre composition¹¹ – et dont les titres sont précisément et presque systématiquement prêtres ritualistes (*hry-ḥb*) ou « scribes des écrits-divins », témoignant de leurs connaissances sacerdotales et hiéroglyphiques, nécessaires à la réalisation des monuments dont ils revendiquaient la paternité¹². Des exemples analogues sont connus pratiquement à toutes les époques de l'histoire pharaonique¹³, exprimés de façon plus ou moins

Elkab - T EK 3). Il conviendrait donc sans doute de les concevoir, en tant que « traceurs (zš) de(s) formes (kd) », comme des experts en images et iconographie, quel que soit le médium technique utilisé.

10. Cf. les attestations citées par D. MEEKS, *op. cit.*, col. 556, n. 23.

11. Pour cette notion d'histoire de l'art, on se reportera à A. CHASTEL, « Art et civilisation de la Renaissance en Italie », *Annuaire du Collège de France* 71 (1971), p. 537-540; ou Fr. AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, 2000, p. 209-243. Pour son application au contexte égyptologique, cf. D. LABOURY, « On the master painter of the tomb of Amenhotep Sise, Second High Priest of Amun under the reign of Thutmose IV (TT 75) », dans R. Jasnow – K. M. Cooney (éd.), *Joyful in Thebes: Egyptological studies in honor of Betsy M. Bryan*, 2015, p. 327-337.

12. Cf. H. JUNKER, *Die gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich (SAWW 233/1)*, 1959. La liste a depuis lors été complétée par les travaux de N. KANAWATI – A. WOODS, *Artists of the Old Kingdom: Techniques and Achievements*, 2009.

13. Pour le Moyen Empire, on peut citer, à titre d'exemples, Horimenyankhou, *hry-ḥb zš-kd n pr-n(y)zw.t*, qui a zš la tombe de Djéhouthyhotep à el-Bersha (T Bersha 2 : P. E. NEWBERRY, *El Bersheh. The Tomb of Tehuti-hetep*, Vol. 1, [ASEG 3], 1895, p. 3, 20, pl. 12, 15, et *Urk.* VII, 50, 6-7); Ptahemsaef fils de Khéty, *hry-ḥb* qui a quant à lui zš la tombe de Djéfayhapy à Assiout (T Assiout 1 : J. KAHL, *Ornamente in Bewegung. Die Deckendekoration der großen Querhalle im Grab von Djefai-Hapi I. in Assiut [The Asyut Project 6]*, 2016, p. 18, pl. 41); ou les différents zš-*kd* également *hry:w-ḥb* rassemblés par D. STEFANOVIC, « zš *kdwt* – The Attestations from the Middle Kingdom and the Second Intermediate Period », dans K. A. Kóthay (éd.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art*, 2012, p. 185-198. Pour la Deuxième Période intermédiaire, cf. l'exemple de Sédjennétjérou, zš-*kd* et *wr mḏw šm'w*, auteur du décor de la tombe de Horemkhaouef à Hiérakonpolis ainsi que de celle de Sobeknakht à Elkab (T EK 10), où il s'est représenté en train d'exercer le rituel funéraire (W. V. DAVIES, « The dynastic tombs at Hierakonpolis: the lower group and the artist Sedjemetjeru », dans W. V. Davies [éd.], *Colour and Painting in Ancient Egypt*, 2001, p. 119-121, pl. 7.2-8.2, pl. coul. 43.2; V. DAVIES, « Elkab, Hierakonpolis and the Artist Sedjemetjeru », *Nekhen News* 31 [2019], p. 20, 28-29). Au Nouvel Empire, outre les nombreux cas de peintres qui étaient également scribes à Deir el-Médina – les plus célèbres étant peut-être Amennakhte

explicite, l'artiste pouvant signifier son statut de savant ou de lettré par l'inscription ou, plus subtilement mais non moins clairement, par la seule image (fig. 1)¹⁴. La célèbre stèle d'Irtysen (Louvre C 14), directeur des artistes, peintre (ou scribe ?) et sculpteur sous le règne de Montouhotep II, est par ailleurs souvent citée comme l'illustration topique de l'expression « je connais les secrets (ou le savoir complexe) des hiéroglyphes (litt. “les paroles-divines”) »¹⁵, tandis que celle de son successeur de l'époque post-amarnienne, le sculpteur en chef du roi (Ouserhat-)Hatiay (Leyde RMO AP 12), dédiée à Osiris et – surtout – à Thot, révèle que son propriétaire et bénéficiaire était un proche conseiller du souverain et avait été initié, c'est-à-dire admis à un niveau de connaissances sacerdotales encore plus

files d'Ipouy, et son fils, le peintre en chef et scribe Amenhotep, qui était lui aussi *hry-hb* (T. A. BACS, « “... like heaven in its interior”: Late Ramesside Painters in Theban Tomb 65 », dans Z. Hawass – T. A. Bacs – G. Schreiber [éd.], *Proceedings of the Colloquium on Theban Archaeology at the Supreme Council of Antiquities. November 5, 2009, 2011*, p. 35) – comme en d'autres lieux – notamment le peintre d'Amon Pahéry d'Elkab, scribe comptable du grain qui deviendra gouverneur (W. V. DAVIES, « The tomb of Ahmose son-of-Ibana at Elkab. Documenting the family and other observations », dans W. Claes – H. De Meulenaere – St. Hendrickx [éd.], *Elkab and Beyond. Studies in Honour of Luc Limme [OLA 191]*, 2009, p. 139-175) –, de nombreux artistes, peintres ou sculpteurs, étaient par ailleurs également prêtres-*w'b* ; cf., par ex., W. M. Fl. PETRIE, *Naqada and Ballas*. 1895, 1896, p. 68, pl. 78 (stèle 4528 du Manchester Museum au nom du [...] *ỉzy-mđz.t n 'Imn* Anhotep, réalisée par le *w'b n 'Imn hry ks.tiw* Nédjem), ou Ch. F. NIMS *et al.*, *The Tomb of Kheruef. Theban Tomb 192 (OIP 102)*, 1980, p. 15, 76-77, pl. 33-34, 81c (graffiti de *w'b(.w) zš(.w)-kd n pr 'Imn / Hwt-Hr*). Pour la Basse Époque, parmi de multiples cas de sculpteurs lettrés (cf. entre autres, W. CLARYSSE – U. LUFT, « Demotic contracts between sculptors and the Bastet temple at Tholthis », dans Chr. Zivie-Coche – I. Guermeur [éd.], “Parcourir l'éternité”. *Homages to Jean Yoyotte*, I [BEHE 156/1], 2012, p. 322), on épinglera celui du chef sculpteur Ser-Djéhouy à Karnak (D. KLOTZ, « The Cuboid Statue of Ser-Djehuty, Master Sculptor in Karnak », *RdE* 66 [2015], p. 51-109).

14. La pratique est bien attestée en histoire de l'art (cf. les références *supra*, à la n. 11). Dans cette perspective iconographique, il n'est pas rare qu'un peintre se figure lui-même palette – scribale, semble-t-il – à la main ; ex. dans N. KANAWATI – A. WOODS, *op. cit.*, p. 9 ; ou W. V. DAVIES, *op. cit.*, p. 166.

15. Cf. l'étude récente, avec bibliographie antérieure, d'A. STAUDER, « Staging Restricted Knowledge. The sculptor Irtysen's self-presentation (ca. 2000 BC) », dans G. Miniaci – J. C. Moreno García – St. Quirke – A. Stauder (éd.), *The arts of making in ancient Egypt. Voices, images, and objects of material producers 2000-1550 BC*, 2018, p. 239-271. Comme l'auteur le souligne (renvoyant à W. BARTA, *Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers [Stele Louvre C 14] [MÄS 22]*, 1970, p. 11), Champollion avait déjà connaissance de cette stèle, qu'il mentionne en 1826. De manière particulièrement intéressante, cette inscription structure le propos de son auteur, Irtysen, à l'aide de la quadruple répétition de l'expression *iw(.i)-rḥ.kw*, « (il se fait que) je sais », suivie de chacune des compétences qu'il se targue d'avoir, soit un savoir savant et sacré, une maîtrise des proportions, une expertise iconographique et des compétences techniques (c'est-à-dire les quatre critères qui servent encore aujourd'hui à l'évaluation de la qualité d'une œuvre d'art ou d'un artiste), en commençant par sa connaissance de l'écriture hiéroglyphique. Le succès manifeste des textes que nous avons pris l'habitude de regrouper sous l'appellation de « Satire des métiers » – et leurs divers avatars, comme l'enseignement du papyrus Chester Beatty IV, celui d'Amennakhte ou la lettre de Menna – au sein de la communauté d'artistes et d'artisans de Deir el-Médina révèle combien la littérature était source de prestige pour un artiste, signe d'un statut supérieur d'intellectuel.

réservé, en principe seulement accessible à Pharaon, son vizir (*t3ty*) et les plus hauts membres du clergé¹⁶.



Fig. 1 Autoportrait *in assistenz* du peintre Pay se représentant en train de lire le rituel dans la chapelle funéraire de la TT 218 d'Amennakhte à Deir el-Médina, règne de Ramsès II (© G. Menendez – U Liège).

En outre, les pratiques des artistes égyptiens ne sont pas moins éloquentes que leurs affirmations textuelles en ce qui concerne leur maîtrise de l'écriture hiéroglyphique. Au-delà du fait que certains d'entre eux savaient manifestement écrire, puisqu'ils ont laissé de nombreux graffiti ou inscriptions de visiteurs dans les monuments de leurs prédécesseurs¹⁷ ou annoté en hiératique leur propre travail en cours¹⁸, et que l'enseignement

16. Cf. J.-M. KRUCHTEN, « Un sculpteur des images divines ramesside », dans M. Broze – Ph. Talon (éd.), *L'atelier de l'orfèvre : mélanges offerts à Ph. Derchain*, 1992, p. 107-118.

17. Parmi de nombreux exemples, on peut citer G. JÉQUIER, *Le monument funéraire de Pepi II. Tome II, Le temple*, 1938, p. 66 (XVIII^e dynastie ; hiératique) ; Ch. F. NIMS et al., *op. cit.* p. 15, 76-77, pl. 33-34, 81c (ép. ramesside ; hiéroglyphique linéaire) ; H. NAVRATILOVA, *Visitors' graffiti of dynasties 18 and 19 at Abusir and northern Saqqara*, 2^e éd., 2015, p. 127-128, 136-137 ; ou encore A. H. GARDINER, « The graffiti from the tomb of Pere », *JEA* 14 (1928), p. 10-11, pl. 5-6 (ép. amarnienne ; hiératique). Ce dernier cas est particulièrement intéressant car il semble inverser certains clichés des autobiographies de l'Ancien Empire et ainsi traduire une certaine connaissance que l'on pourrait qualifier de littéraire.

18. Cf. le cas signé évoqué par Z. I. FÁBIÁN, « The artist of TT 32: *zš kd p3j3?* », *Revue Roumaine d'Égyptologie* 1 (1997), p. 39-50 ; et id., dans L. Kákosy – T. A. Bács – Z. Bartos – Z. I. Fábíán – E. Gaál, *The mortuary monument of Djehutymes (TT32) (StudAeg Series Maior 1)*, 2004, p. 329-337, pl. 73-76. On peut en outre citer quelques notes en hiératique destinées à légènder certains personnages en écriture hiéroglyphique dans le décor de tombes thébaines de la XVIII^e dynastie, comme, par exemple, dans la TT 90 de Nebamon : voir N. DE GARIS DAVIES, *The tombs of two officials of Tutmosis the Fourth (Nos. 75 and 90) (Theban Tombs Series 3)*, 1923, pl. 20, à hauteur de l'épaule de la fille du défunt, nommée Iouy ;

des arts graphiques semble s'être régulièrement accompagné de l'apprentissage de l'écriture cursive¹⁹, on constate assez fréquemment une capacité évidente à éditer un texte hiéroglyphique sur site, en fonction de l'espace réellement disponible pour disposer l'inscription, avec souvent des réélaborations de circonstances. Un ostracon fragmentaire retrouvé par Heike Guksch lors de la fouille de la cour de la tombe thébaine (TT) 79 nous en fournit un excellent exemple. Il conserve en effet, sur ses deux faces, un texte en écriture hiéroglyphique cursive ou linéaire que l'on retrouve en guise de légende d'une scène sur le mur du fond de la salle transversale de la chapelle funéraire, où apparaissent le propriétaire du monument, le directeur du double grenier de Haute et Basse Égypte Menkhéperraséneb, et son père, Nakhtmin. H. Guksch a comparé les deux versions de l'inscription, c'est-à-dire le brouillon sur ostracon préalablement préparé avec des lignes verticales déterminant des colonnes et la version finale de ce même texte sur la paroi de la tombe, ne constatant que quelques « divergences mineures »²⁰. Celles-ci témoignent cependant d'une excellente maîtrise de l'écriture hiéroglyphique puisque le texte a été ré-édité sur place, c'est-à-dire redivisé en colonnes en fonction de la composition de la scène et de l'espace dévolu à l'inscription, sans aucune coupure au milieu d'un mot, et avec une réélaboration (ortho)graphique de certains termes afin de s'adapter au mieux à la place *in fine* disponible dans chaque colonne de la version monumentale de cette inscription hiéroglyphique (fig. 2)²¹.

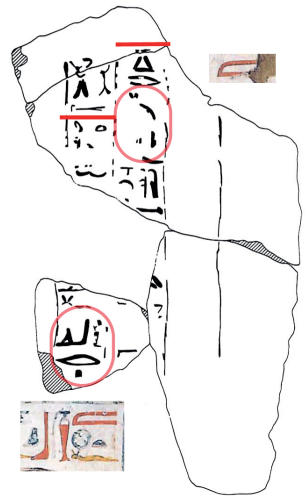
D'autres cas analogues sont connus, comme celui du peintre de la chapelle funéraire du vizir Amenemopé, la TT 29, à qui, à peine une génération plus tard, il fut commandé de reprendre une partie du programme décoratif

sur sa pl. 21, pour une scène à l'extrémité de la même paroi, Davies n'a pas retranscrit sur son relevé le même type de note qui est pourtant présente sous la légende hiéroglyphique du même personnage.

19. Ainsi que le suggère la tablette graphique en bois stuqué publiée par J. M. GALÁN, « An apprentice's board from Dra Abu El-Naga », *JEA* 93 (2007), p. 95-116. D'autres tablettes comportant des exercices de dessin sont également accompagnées d'exercices d'écriture, par ex. BM EA 5601, Vienne KHM ÄS 3924 ou Oxford AM 1948.91 (F. HAGEN, « An Eighteenth Dynasty Writing Board (Ashmolean 1948.91) and The Hymn to the Nile », *JARCE* 49 [2013], p. 73-91).

20. Cf. H. GUKSCH, *Die Gräber des Nacht-Min und des Men-cheper-Ra-seneb Theben Nr. 87 und 79 (ArchVer 34)*, 1995, p. 125-126, pl. 47 a-b.

21. En raison du lieu de découverte (la cour de la tombe, dans les remblais, zone aux limites de laquelle on retrouve assez régulièrement du matériel pictural utilisé et abandonné par les peintres des chapelles funéraires, cf. D. POLZ, « An Egyptian Painter's Utensils from Dra' Abu el-Naga », *EgArch* 10 [1997], p. 34-35 ; ou les références *infra* à la note 25) et d'une paléographie compatible avec un autre ostracon du même type découvert dans le même contexte (H. GUKSCH, *op. cit.*, p. 125, 177, pl. 47f), la ré-interprétation de l'expression, assez rare, *kbḥ r3 [m niw.t.f]* en *kbḥ m niw.t.f* et la réorganisation en un quadrat du groupe *nw + sm3* assurent que l'ostracon commenté ici est un brouillon et non une copie d'après le texte hiéroglyphique de la paroi de la tombe.



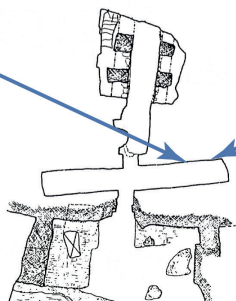


Fig. 2 Comparaison de l'ostracon 79/24 et de la transcription de son inscription dans le décor de la chapelle funéraire de la TT 79 de Menkhérraséneb à Cheikh Abd el-Gourna, règnes de Thoutmosis III – Amenhotep II (d'après H. GUKSCH, *Die Gräber des Nacht-Min und des Men-cheper-Ra-seneb Theben Nr. 87 und 79* [ArchVer 34], 1995, p. 126, fig. 60, pl. 41, 47a-b).

de la tombe du prédécesseur direct de son commanditaire, le célèbre vizir Rekhmirê (TT 100), et en particulier le texte aujourd'hui connu dans la littérature égyptologique comme les *Devoirs du Vizir* et la scène qui s'y rapporte²². L'analyse des pratiques picturales dans la TT 29 a révélé, d'une part, que l'ensemble du décor de la chapelle a été réalisé par un même peintre, accompagné de son apprenti ou disciple²³, et, d'autre part, qu'il a mal calculé la surface nécessaire pour transposer le texte et la scène qu'il devait reproduire depuis le modèle de la TT 100. Cherchant manifestement à conserver le même calibre pour ses hiéroglyphes et la largeur des colonnes de son inscription, il s'est ainsi retrouvé avec un espace trop étroit, contraint de réduire le texte en 36 colonnes de la tombe de Rekhmirê en seulement 30 colonnes dans le monument d'Amenemopé. Bien entendu, il a comprimé les graphies aussi souvent qu'il le pouvait²⁴; mais afin de terminer son inscription au dernier quadrat de la 30^e et dernière colonne, il a redécoupé le texte en différentes sections plus faciles à gérer individuellement, comme en attestent plusieurs ostraca retrouvés parmi du matériel abandonné par le peintre à l'extrémité nord-est de la cour de la tombe. L'un de ces ostraca est annoté – hors texte – en rouge « *gs 14* » et l'extrait qu'il comporte correspond exactement aux colonnes 13 et 14 de l'inscription telle qu'elle a été retranscrite dans la TT 29²⁵. Ce travail de ré-édition du texte, réalisé sur place et en fonction de circonstances matérielles non – ou mal – prévues traduit à nouveau une expertise hiéroglyphique tout à fait remarquable²⁶.

22. Ce qui suit anticipe sur la publication du décor de la TT 29 actuellement en cours de préparation par l'auteur et divers collaborateurs et collaboratrices au sein de la Mission Archéologique belge dans la Nécropole Thébaine, projet conjoint de l'Université Libre de Bruxelles et de l'Université de Liège.

23. La première étape de cette analyse, qui portait sur la salle longue de la TT 29, a été publiée par D. LABOURY – H. TAVIER, « À la recherche des peintres de la nécropole thébaine sous la 18^e dynastie. Prolégomènes à une analyse des pratiques picturales dans la tombe d'Amenemopé (TT29) », dans E. Warmenbol – V. Angenot (éd.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefrin (MonAeg 12)*, 2010, p. 91-106.

24. De façon très intéressante, cette compression n'intervient réellement qu'à partir de la 5^e colonne du texte, les quatre premières étant très semblables d'un monument à l'autre (en particulier la première, qui est identique), comme si le peintre n'avait pris pleinement conscience de son erreur qu'en cours de réalisation de son œuvre.

25. Cf. P. TALLET, « Un nouveau témoin des " Devoirs du Vizir " dans la tombe d'Amenemopé (Thèbes, TT 29) », *CdE* 80 (2005), p. 66-75. Un second ostracon de cet ensemble, en céramique et retrouvé plus tard mais dans le même secteur archéologique, a également été publié par P. TALLET, « La fin des *Devoirs du Vizir* », dans E. Warmenbol – V. Angenot (éd.), *op. cit.*, p. 153-163. Comme le souligne cet auteur (p. 159), la paléographie de ces deux ostraca est « très proche » (contra : B. HARING, « Hieratic Drafts for Hieroglyphic Texts ? », dans U. Verhoeven [éd.], *Ägyptologische „Binsen“-Weisheiten I-II. Neue Forschungen und Methoden der Hieratistik. Akten zweier Tagungen in Mainz im April 2011 und März 2013* [AGSK, Einzelveröffentlichung 14], 2015, p. 71).

26. Je compte revenir sur ces questions plus en détails dans un article en collaboration avec St. Polis, A. Stauder et L. Bavay, mais il convient de noter à ce stade et pour le propos développé ici que le texte

Enfin, la ré-élaboration et la créativité hiéroglyphiques de l'artiste peuvent également se manifester au niveau des signes eux-mêmes²⁷. Une autre chapelle funéraire de la nécropole thébaine également réalisée sous la XVIII^e dynastie – un peu plus d'une génération plus tard – nous en livre un parfait exemple : la TT 161, la seule tombe qui semble nous être parvenue d'un jardinier de l'Égypte antique, au nom du « jardinier de l'offrande divine » et « porteur de l'offrande florale d'Amon » Nakht, sous le règne d'Amenhotep III. Bien que son profil socio-professionnel ne semblait pas le prédestiner à accéder à ce que l'on peut appeler la mort écrite ou la mort monumental(isé)e²⁸, ce Nakht est néanmoins parvenu à s'adjoindre les services d'un peintre de grand talent, qui s'est manifestement fort investi dans son œuvre, jouant techniquement d'un usage intensif de vernis, qui rehausse les couleurs et la brillance de certains éléments du décor peint²⁹,

sur les différents ostraca est déjà préparé en fonction de la tombe où il doit être recopié, c'est-à-dire, en l'occurrence, en écriture hiéroglyphique cursive, rétrograde, de gauche à droite (à l'inverse du texte de Rekhmirê), avec déjà une série d'abréviations à transposer sur la paroi de la tombe d'Amenemopé, ce qui suggère que le peintre cherchait à se faciliter au mieux le travail à réaliser sur place (comme le constate également et avec un corpus plus large B. HARING, *op. cit.*, p. 67-84 ; les ostraca avec de futures inscriptions murales déjà mises en page publiés par W. C. HAYES, *Ostraka and Name Stones from the Tomb of Sen-Mut (No. 71) at Thebes [PMMA Egyptian Expedition 15]*, 1942, pl. 9-12, renforcent également cette interprétation). L'examen synoptique des passages en commun entre le modèle (Rekhmirê), la copie (Amenemopé) et l'ostracon révèle parfaitement que ce dernier était le médium de la transposition du texte puisque, par endroits, il présente des graphies plus proches de la version de la tombe de Rekhmirê ; il ne peut donc pas avoir été directement recopié de la paroi de la tombe d'Amenemopé, comme on l'a parfois supposé. Par ailleurs, le contexte de découverte, avec l'abandon d'objets utilisés par le peintre, assure de la fonction de cet ostracon. Toutes ces observations sont en parfaite adéquation avec l'analyse d'autres ensembles analogues, comme le corpus publié par B. LÜSCHER, *Die Vorlagen-Ostraka aus dem Grab des Nachtmin (TT 87) (BAÄ 4)*, 2013, et la nouvelle étude qu'en propose Lucía Días-Iglesias Llanos (en cours).

27. Les recherches de Marina Sartori, de l'université de Bâle, portent sur ces questions, avec un projet doctoral intitulé « Between the (brush-)lines : Script- and figure-pictoriality in New Kingdom Theban Tombs ». On signalera également le récent colloque « Rethinking the visual aesthetics of ancient Egyptian writing », organisé par St. Quirke, R. Lucarelli et H. Rashwan du 18 au 20 novembre 2021. Tous les exemples rassemblés plaident également en faveur de l'existence de peintres / scribes ou peintres lettrés et versés dans l'art des hiéroglyphes responsables de la décoration des monuments de l'Égypte pharaonique.

28. Sur ce concept, cf. E. DOUDET (dir.), *La Mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen-Âge (Cultures et civilisations médiévales 30)*, 2005. Comme on pouvait s'y attendre, l'idéologie scribale posait une hiérarchie entre ces deux modes de survie mémorielle, ainsi qu'en atteste l'enseignement du papyrus Chester Beatty IV (BM 10684 ; trad. dans P. VERNUS, *op. cit.*, p. 267-284). Sur la fonction professionnelle de jardinier d'Amon et les très rares attestations des porteurs de ce titre, cf. S. S. EICHLER, *Die Verwaltung des „Houses des Amun“ in der 18. Dynastie (SÄK Beihefte 7)*, 2000, p. 71-72.

29. Sur l'utilisation picturale des vernis, cf. A. DEN DONCKER – H. TAVIER, « Scented resins for scented figures », *EgArch* 53 (2018), p. 16-19, et l'étude plus générale que ces deux auteurs préparent du phénomène. J'ai récemment suggéré qu'une proximité d'ordre personnel entre ce commanditaire

et créant, sur un plan iconographique, les bouquets floraux les plus exubérants et les plus impressionnants de toute l'histoire de l'art égyptien (fig. 3). L'artiste semble par ailleurs avoir également voulu faire montre de sa maîtrise de l'art des hiéroglyphes. Ainsi, en trois endroits de la tombe, il a choisi de remplacer le logogramme traditionnel de l'homme qui porte un panier sur sa tête (𓂏) dans le titre de « porteur des offrandes florales d'Amon » de son commanditaire, en inventant, à chaque fois, un nouveau hiéroglyphe qui représente un homme debout en train de transporter – différemment – des offrandes florales (fig. 4). Chacune de ces images miniatures du fleuriste d'Amon en pleine action est précédée du phonogramme *f*, rappelant l'initiale du lexème évoqué (*fzi*), tandis que



Fig. 3 Porteurs de bouquets floraux représentés dans la TT 161 de Nakht à Dra Abou el-Naga, règne d'Amenhotep III
(© D. Laboury – U Liège).

improbable et son talentueux artiste, de toute évidence très motivé, était vraisemblablement à l'origine de l'existence même de cette tombe, monocamérale et de dimensions très raisonnables, mais d'une facture picturale tout à fait remarquable et remarquée, dès l'Antiquité (cf. D. LABOURY, « On the alleged involvement of the Deir el-Medina crew in the making of elite tombs in the Theban necropolis during the Eighteenth Dynasty: A reassessment », à paraître dans B. M. Bryan – P. F. Dorman [éd.], *Mural Decoration in the Theban New Kingdom Necropolis*, [chapitre 7] dans la série SAOC de l'Oriental Institute de Chicago). Ce cas semble en effet illustrer un principe très important en histoire de l'art générale : l'accès aux productions artistiques est fondamentalement conditionné par un statut socio-économique élevé ou par des connections personnelles avec des acteurs du secteur.



Fig. 4 Trois compositions hiéroglyphiques originales inventées par le peintre de la TT 161 afin de transcrire le titre *ḫtj ḫtp.w n 'Imn* du propriétaire de la tombe, sur les murs est et ouest, ainsi que sur un fragment de montant de la porte en grès de la tombe (© D. Laboury – U Liège).

le hiéroglyphe de la table d'offrande, *ḫtp*, est soit intégré dans la petite composition hiéroglyphique sous la forme d'un plateau pour les présents (dont la nature florale est iconographiquement relayée par les bouquets que tient le personnage), soit ajouté en-dessous, avec ses compléments phonétiques attendus et le classificateur de la plante en fleurs, afin de préciser qu'il s'agit d'offrandes végétales. Une telle intégration des conventions de l'art égyptien, d'une part, et de celles de l'écriture hiéroglyphique, d'autre part, ne peut qu'être le fait d'un artiste de très haut niveau, particulièrement versé dans l'art des hiéroglyphes.

Tous les indices paraissent donc converger pour nous permettre de conclure que l'Égypte des pharaons comptait nombre d'artistes lettrés et notablement savants, qui se seraient parfaitement conformés à l'idéal du *pictor doctus* prôné bien des siècles plus tard par tant de leurs successeurs de la Renaissance européenne³⁰. Cependant, si leur existence est de toute évidence bien attestée, elle n'implique aucunement qu'il en allait de même pour tous les acteurs de la production artistique et monumentale dans l'Égypte antique, loin s'en faut.

La communauté implantée au Nouvel Empire sur le site de Deir el-Médina, connue pour ses nombreux peintres lettrés – voire écrivains – à l'époque

30. Sur cet idéal et sa construction, le lecteur pourra très utilement se reporter à l'excellent ouvrage de Fr. AMES-LEWIS, *op. cit.*, supra n. 11.

ramesside³¹, illustre parfaitement cette réalité – à vrai dire attendue et même évidente³². Ainsi, dans son admirable étude des quelques inscriptions de la minuscule chapelle de la TT 340 – réalisée sur le site à l'époque thoutmoside, au nom du *sdm-ꜥ* Amenemhat – Jean-Marie Kruchten a bien montré que l'auteur de ces épigraphes, un certain Sennéfer, qui se présente comme « le fils qui écrit correctement et (fait) vivre le nom (de son père) » (fig. 5), tout peintre professionnel qu'il semble avoir été³³, avait une connaissance d'autodidacte de l'écriture hiéroglyphique, reproduisant « maladroitement (...) des formules les plus usuelles des textes du mobilier funéraire minimal en usage dans les milieux modestes » et, surtout, cherchant à les amender essentiellement avec des « signes hiéroglyphiques unilitères (l'alphabet, en quelque sorte) » ou « quelques bilitères réduits par acrophonie à leur consonne initiale », tout cela en fonction de la prononciation de la langue égyptienne à l'époque³⁴. Comme Champollion lorsqu'il était enfant, le fier auteur de ces inscriptions a donc appris à lire et à écrire par lui-même, en se servant de l'environnement visuel dans lequel il évoluait et qui, dans son cas, était clairement constellé de hiéroglyphes. Et en tant que

31. En plus d'écrits autographes (comme la lettre du peintre Hor(i)min, Oxford Ashmolean Museum AN 1958.112; Chr. J. EYRE, « A Draughtsman's Letter from Thebes », *SAK* 11 [1984], p. 195-207, pl. 9-10), on songe notamment aux enseignements d'Amennakhte et de Hori, ou à la lettre de Menna, trois auteurs qui furent d'abord peintres (S. BICKEL – B. MATHIEU, « L'écrivain Amennakht et son enseignement », *BIFAO* 93 [1994], p. 31-51; P. VERNUS, *op. cit.*, p. 285-290, 373-376); pour une récente synthèse sur Amennakhte fils d'Ipouy, cf. A. DORN – St. POLIS, « Le scribe de la Tombe Amennakhte : deux nouveaux documents remarquables dans le fonds de l'Ifao », dans Fl. Albert – A. Gasse (éd.), *Études de documents hiératiques inédits. Les ostraca de Deir el-Medina en regard des productions de la Vallée des Rois et du Ramesseum. Travaux de la première Académie hiératique – Ifao (27 septembre – 1^{er} octobre 2015)* (BG 56 / CENiM 22), 2019, p. 13-35.

32. Comme dans tous les contextes culturels étudiés par l'histoire de l'art, sans exception, si la société pharaonique reconnaissait un statut proprement artistique à certains de ses peintres et sculpteurs, cela ne signifie pas que tous les acteurs de la production artistique et monumentale, ni même tous les producteurs d'images jouissaient de la même reconnaissance; cf. D. LABOURY, dans V. Davies – D. Laboury (éd.), *op. cit.*, p. 85-101 (spécialement p. 87-88); D. LABOURY – A. DEVILLERS, *op. cit.*, p. 163-181 (spécialement p. 165-168).

33. En témoigne la maîtrise technique et iconographique des peintures de la chapelle, en dépit des proportions inhabituelles et un peu gauches des figures humaines, auxquelles le peintre était de toute évidence moins habitué que, par exemple, à la figuration des nœuds-*khékérou* ou à celle des objets mobiliers et des offrandes; cf. N. CHERPION, *Deux tombes de la XVIII^e dynastie à Deir el-Medina. Nos 340 (Amenemhat) et 354 (anonyme)* (MIFAO 114), 2005, pl. 1-23. L'hypothèse qu'il s'agisse d'un seul et même peintre, en l'occurrence Sennéfer, qui revendique la paternité des inscriptions et la dédicace du monument, se fonde sur la cohérence décorative de celui-ci, son exiguïté et les modes de transmission des fonctions au sein de la communauté de Deir el-Médina, mais il convient de reconnaître que cette hypothèse n'est en réalité pas démontrable de façon définitive.

34. Cf. J.-M. KRUCHTEN, « Traduction et commentaire des inscriptions », dans N. CHERPION, *op. cit.*, p. 54-55.



Fig. 5 Autoportrait *in assistenz* de Sennéfer dans la tombe de son père, le *sgm*-*ʿs* Amenemhat ; TT 340, Deir el-Médina, époque thoutmoside (d'après N. CHERPION, *Deux tombes de la XVIII^e dynastie à Deir el-Medina. N^{os} 340 (Amenemhat) et 354 (anonyme)* [MIFAO 114], 2005, pl. 8 – © Ifao).

locuteur de la langue enregistrée par ces signes et groupes de signes, il a manifestement compris l'un des principes constitutifs de cette écriture, soit le principe que l'on appelle souvent *abjad* – qui est à l'origine du concept et du nom même d'alphabet³⁵ – et qui consiste à isoler des signes permettant, par acrophonie, de noter une consonne, ou une voyelle longue (ou semi-consonne). Certainement mû par une remarquable piété filiale – et sans doute aussi un peu d'orgueil et de fierté personnelle – (fig. 5), Sennéfer a cherché à s'aventurer au-delà de sa sphère de compétences habituelle et,

35. Excellente et récente synthèse de B. HARING, « L'origine égyptienne de l'alphabet », dans St. Polis (dir.), *Guide des écritures de l'Égypte ancienne (Les Guides de l'Ifao 2)*, 2022, p. 104-111.

grâce à son audace, il nous livre un témoignage exceptionnel concernant des acteurs de la production artistique et monumentale de l'Égypte ancienne qui n'avaient qu'un accès limité à l'écrit, – soit une littératie (très) partielle, – et qui, bien qu'ils devaient – logiquement – être assez nombreux, sont, par définition, plus difficiles à identifier dans les sources égyptologiques. Mais même s'ils échappent largement à ce que j'aime à désigner comme le « radar égyptologique » (induit tant par la nature de la documentation qui nous est parvenue que par le regard que nous portons sur celle-ci), l'examen attentif – et dans cette perspective – des sources disponibles permet néanmoins de détecter leur présence, en réalité assez importante³⁶.

En termes de sociologie de l'art, il convient de relever que cette présence, ou, pour être plus précis, la distinction entre, d'une part, des maîtres artistes manifestement lettrés et très savants et, d'autre part, des praticiens des arts et des acteurs de la production artistique, de rang semble-t-il inférieur, mais qui apparaissent néanmoins comme des experts, des spécialistes au champ de compétences plus restreint, est plus facile à repérer dans la sphère royale. Et cela est somme toute assez logique. Afin de mener son ambitieuse politique monumentale, avec la construction et la décoration de temples – en principe – à travers toute l'Égypte, Pharaon devait disposer structurellement d'une véritable armée d'artistes ou de praticiens des arts. Comme la prosopographie nous le montre clairement, cette sorte de *task force* (ou « force opérationnelle ») artistique de la royauté égyptienne était hiérarchisée – avec, selon les époques, des départements, des chefs, des directeurs, des superviseurs, ... – afin que l'œuvre conçue par les maîtres artistes puisse être concrètement réalisée par le nombre nécessaire de spécialistes, par exemple de la sculpture de reliefs ou de leur mise en couleurs, etc.³⁷ Ces subalternes de la production artistique, presque toujours anonymes (puisque'ils n'avaient, sauf rarissimes exceptions, pratiquement aucun accès à la mort écrite ou à la mort monumentale)³⁸ ont en réalité

36. Pour une remise en contexte du cas du Sennéfer de la TT 340 au sein de la communauté de Deir el-Médina sous la XVIII^e dynastie, cf. D. LABOURY, à paraître dans B. M. Bryan – P. F. Dorman (éd.), *op. cit.* L'ensemble des recherches menées par B. Haring et son équipe dans le cadre de son projet sur les « funny signs » met en lumière cette littératie hiéroglyphique partielle tout au long de l'histoire – de près d'un demi-millénaire – de la communauté de Deir el-Médina ; cf. la récente synthèse de B. HARING, *From Single Sign to Pseudo-Script. An Ancient Egyptian System of Workmen's Identity Marks (Culture and History of the Ancient Near East 93)*, 2018, avec une importante bibliographie antérieure du projet.

37. Cf. D. LABOURY, dans V. Davies – D. Laboury (éd.), *op. cit.*, p. 88, 91-96.

38. Une fois encore, le cas de Deir el-Médina – de par la nature de l'établissement et la richesse de la documentation que le site a livrée – fait figure d'exception, notamment avec les marques d'identité appelées en égyptologie « funny signs », que B. Haring et son équipe ont réussi à corréliser avec des noms individuels ; cf. par exemple B. HARING, *From Single Sign to Pseudo-Script (supra n. 36)*, p. 172, 186,

laissé pas mal de traces de leur existence dans leurs œuvres elles-mêmes, au sein des monuments royaux. C'est notamment le cas dans les structures dont la décoration est restée inachevée, comme, par exemple, dans la salle des barques de l'Osireion de Séthi I^{er} à Abydos. L'analyse sous l'angle technologique du décor de cette vaste salle publiée par J. Baines a effectivement révélé diverses traces d'une fragmentation et d'une répartition des tâches en fonction des compétences des artistes impliqués dans le processus de réalisation des reliefs, les motifs répétitifs et difficiles d'accès, comme les frises d'uræi ou d'éléments couronnant les scènes, étant, par exemple, laissés à des mains moins expertes, tandis que les hiéroglyphes complexes ou inhabituels et les visages du roi étaient soigneusement réservés pour les maîtres sculpteurs³⁹. Parfois, ce sont d'infimes détails qui trahissent ou traduisent la présence d'artistes aux compétences manifestement divergentes, y compris dans les œuvres achevées. Ainsi, par exemple, si l'on regarde de près le travail de mise en couleurs d'un célèbre bas-relief du *Djéser-akhet* de Thoutmosis III souvent présenté, à juste titre, comme l'un des fleurons de l'art égyptien de la XVIII^e dynastie exposés au musée de Louqsor, force est de constater que le peintre n'a pas toujours su respecter les lignes de contour du profil royal, abîmant le remarquable travail du dessinateur et du sculpteur dont il était censé finaliser et magnifier l'œuvre (fig. 6). Pour qui veut les chercher, les traces de ces nombreux artistes moins expérimentés et moins savants qui devaient constituer sinon l'essentiel, du moins une part considérable de la force de production artistique des pharaons sont donc en réalité omniprésentes. Qu'en est-il de leur rapport à l'écriture hiéroglyphique ? Quel pouvait être leur niveau de littératie hiéroglyphique ?

207-221 ; ou, pour la XVIII^e dynastie, D. SOLIMAN, « Ostraca with Identity Marks and the Organisation of the Royal Necropolis Workmen of the 18th Dynasty », *BIFAO* 118 (2018), p. 465-524.

39. Cf. J. BAINES, « Techniques of Decoration in the Hall of Barques in the Temple of Sethos I at Abydos », *JEA* 75 (1989), p. 13-30, en particulier p. 25-28. D'autres études, sur d'autres monuments, confirment cette nécessaire fragmentation des tâches, avec un (ou plusieurs) maître(s) assisté(s) par des collègues moins aguerris et donc moins autonomes ; cf. notamment A. STUPKO-LUBCZYNSKA, « Masters and apprentices at the Chapel of Hatshepsut: towards an archaeology of ancient Egyptian reliefs », *Antiquity* 96, n° 385 (2022), p. 85-102 ; ou V. DAVIES, « Complications in the Stylistic Analysis of Egyptian Art: A Look at the Small Temple of Medinet Habu », dans T. Gillen (éd.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt: Proceedings of the Conference Held at the University of Liège, 6th-8th February 2013* (*EgLeod* 10), 2017, p. 203-228 ; ou, pour des monuments non-royaux mais de stature royale, G. PIEKE, « The evidence of images: art and working techniques in the mastaba of Mereruka », dans N. Strudwick – H. Strudwick (éd.), *Old Kingdom, New Perspectives. Egyptian Art and Archaeology 2750-2150 BC*, 2009, p. 216-228 ; ou A. OPPENHEIM, « Identifying artists in the time of Senusret III. The mastaba of the vizier Nebit (North Mastaba 18) at Dahshur », dans M. Bárta – F. Coppens – J. Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the Year 2005. Proceedings of the Conference held in Prague (June 27-July 5, 2005)*, 2006, p. 116-132, pl. 17-23.



Fig. 6 Vue rapprochée du relief Louqsor J 140 provenant du *Djéser-Akhet* de Thoutmosis III à Deir el-Bahari. On notera les débordements de peinture dans la partie inférieure du corps de l'uræus, à la pointe du nez et au sommet du cou du roi (© D. Laboury – U Liège).

Une série de *dipinti* laissés à l'occasion de la restauration post-amarnienne des temples de la région thébaine nous fournissent quelques indices pour aborder cette question. Ces annotations – qui devaient probablement être plus nombreuses et que l'on semble avoir omis d'effacer après l'opération de restauration – indiquent systématiquement les corrections qu'il convenait d'apporter aux reliefs martelés, sous la forme d'une reproduction

miniature et schématique des éléments à refaçonner⁴⁰. Les inscriptions y sont toujours notées en écriture hiéroglyphique linéaire –, soit sous la forme de hiéroglyphes graphiquement simplifiés –, en fournissant la disposition précise du texte à restaurer (fig. 7). De manière très intéressante, le procédé est commun pour les inscriptions et pour les images des scènes à proprement parler. Pour un professionnel des images qui avait, nécessairement, vécu quelques années plus tôt l'épisode du règne d'Amenhotep IV / Akhénaton et la persécution ordonnée par ce roi à l'encontre des figures et mentions du dieu Amon, la restitution de l'effigie de la divinité, en fonction de la zone martelée, devait certainement relever de l'évidence, mais il a néanmoins semblé nécessaire de la préciser sous cette forme très schématique. On peut semble-t-il en déduire qu'il y avait un maître iconographe qui savait – ou était censé savoir⁴¹ – ce qu'il convenait de restaurer dans chaque lacune, tant pour les images que pour les textes, et qu'ensuite, à partir de ces informations réduites à leur plus simple expression –, comme le croquis le plus minimal que l'on puisse concevoir pour évoquer de manière univoque une figure d'Amon assis –, d'autres artistes étaient capables de reproduire n'importe quel motif ou signe hiéroglyphique dans ses moindres détails et à la perfection (fig. 7).⁴² Une telle

40. Parmi les exemples publiés, cf. Chr. STRAUß-SEEGER, "Tintennotizen in der Hathorkapelle Thutmosis' III." dans D. Kessler – R. Schulz – M. Ullmann – A. Verbovsek – St. Wimmer (éd.), *Texte - Theben - Tonfragmente: Festschrift für Günter Burkard* (ÄAT 76), 2009, p. 399-405 ; *Medinet Habu IX. The Eighteenth Dynasty Temple, Part I: The Inner Sanctuaries* (OIP 136), 2009, p. XXXIV, 64-67, pl. 23, 31, 35, 43, 45, 53, 55, 59, 69, 71, 79, 96-98. Le portique dit « de la naissance divine d'Hatchepsout » au temple de la souveraine à Deir el-Bahari comporte également de nombreuses annotations de restauration du même type, cette fois à la peinture rouge ; certaines sont commentées dans A. CWIEK – M. SANKIEWICZ, « The scene of "going round the wall" on the north wall of the portico of the birth », *PAM 18 - Reports 2006* (2008), p. 290-294 (et plus particulièrement p. 293).

41. De très rares erreurs dans la restauration sont en effet à signaler ; cf. par ex., *Medinet Habu IX* (supra n. 40), p. XXXIV et 55.

42. Cf. Chr. STRAUß-SEEGER, *op. cit.* Je tiens à exprimer ici toute ma gratitude à Nathalie Beaux, qui s'apprête à publier cet exceptionnel monument et m'a fait l'amitié de m'autoriser à publier les photographies de la fig. 7. Il convient de mentionner ici un exemple parallèle à ces *dipinti* de restauration post-amarnienne identifié dans la TT 96A, du gouverneur de Thèbes Sennéfer – dans le cadre de l'étude des pratiques picturales dans cette chapelle funéraire menée au sein de la Mission Archéologique belge dans la Nécropole Thébaine (ULB / U Liège). En effet, à deux reprises, directement sur l'enduit pictural – soit la surface du mur à peindre – et sous les couches de peinture, le thème de la scène à représenter a été encodé sous une forme pictographique (notamment le signe de l'homme qui porte une coupe à la bouche pour la scène de banquet) ; cf. G. PIEKE – D. LABOURY, « „Die vorausleuchtende Idee." Zu Künstlermarkierungen im Grab des Sennefer (TT 96A) », à paraître prochainement dans C. Bayer – H. Franzmeier – O. Gauerl – R. Schulz (éd.), *Dem Schreiber der Gottesworte. Gedenkschrift für Rainer Hannig* (HÄB 57), p. 189-206, pl. 15-17. La contraction de l'information sous une forme visuelle semble donc avoir constitué une pratique courante dans la production iconographique en Égypte antique, une pratique qui supposait, bien sûr, une capacité de redéploiement de l'information ainsi


procédure semble donc impliquer l'existence d'experts, qui maîtrisaient parfaitement l'ensemble du trésor des possibilités iconographiques ou hiéroglyphiques que l'on rencontre dans un tel contexte, mais n'en comprenaient pas nécessairement le sens ou la finalité, au point qu'il semblait nécessaire de guider leur travail par ces annotations schématiques et condensées ; en somme, des artistes parfaitement entraînés et formés sur un plan technique et iconographique, mais dont l'autonomie artistique et hiéroglyphique était cependant limitée.



Fig. 7 Figure d'Amon sur le mur du fond du sanctuaire de Hathor au *Djésér-Akhet* de Thoutmosis III à Deir el-Bahari, restaurée à l'époque post-amarnienne (© D. Laboury – U Liège), avec détail des indications en *dipinti* pour guider cette restauration (© N. Beaux).

schématisée et, de ce fait, une grande maîtrise du corpus des possibilités iconographiques de la part des artistes (comme le suggère l'étude de l'intericonicité dans l'art égyptien ; à ce sujet, cf. D. LABOURY, « Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art », dans T. Gillen [éd.], *op. cit.*, p. 229-258). Le dessin d'ébauche dans l'art égyptien –, dont l'analyse dans le contexte de la nécropole thébaine constitue le sujet de la thèse de doctorat que F. Boulay prépare actuellement en cotutelle entre l'EPHE et l'Université de Liège –, apparaît comme un système entièrement fondé sur ce principe de raccourcis (conventionnels), de contraction de l'information sous une forme abrégée mais visuellement reconnaissable – pour qui en connaît le code, bien sûr – et à redéployer avec tous les détails nécessaires dans la version finale de l'œuvre. Conceptuellement, le rapport entre l'ébauche dessinée et l'image finale est identique à celui qui unit le hiéroglyphique linéaire ou cursif aux hiéroglyphes finement détaillés de l'épigraphie monumentale.

La nature iconique des hiéroglyphes permettait en effet de les reconnaître, en tant qu'images, sans qu'il ne soit indispensable de comprendre leur fonctionnement comme signes d'écriture. On sait d'ailleurs, par de très nombreux exercices de dessin ou de gravure, que la reproduction des divers hiéroglyphes en tant que motifs iconographiques faisait partie de la formation des artistes égyptiens⁴³. Quelques fautes – somme toute assez rares – dans des inscriptions monumentales semblent en outre conforter cette idée d'artistes spécialistes des hiéroglyphes en tant qu'images et non comme signes d'un code graphique.

Ainsi, dans la TT 367, au nom du chef des archers et ancien « enfant du *kap* » Paser, sous le règne d'Amenhotep II, l'un des peintres engagés dans la décoration de cette chapelle funéraire, bien qu'il se soit montré tout à fait apte à réaliser de très beaux panneaux d'inscriptions aux hiéroglyphes parfaitement disposés et détaillés, s'est retrouvé en difficulté devant le signe – il est vrai peu fréquent – qui sert à noter l'institution du *kap* : un encensoir ou instrument de fumigation d'un type particulier (signe , R5 de la *Sign-list* de Gardiner). Incapable d'interpréter ce signe qu'il ne connaissait manifestement pas⁴⁴, il a décidé de le remplacer par une panicule de roseau, l'unilatère pour le son *l*, qu'il a incliné à l'horizontale afin de se rapprocher de la forme générale du hiéroglyphe mystérieux, et ce malgré le fait que le signe hiéroglyphique de la feuille de roseau n'est jamais utilisé de la sorte (fig. 8). Cette improvisation montre que le peintre, s'il connaissait de toute évidence l'essentiel du répertoire des hiéroglyphes en tant que motifs ou images, n'avait probablement pas une compréhension complète ni de cette écriture, ni de l'inscription qu'il était en train de calligraphier.

Autre exemple similaire, dans la célèbre tombe de Menna (TT 69), bien connue pour la remarquable qualité artistique de ses peintures, le panneau de texte qui accompagne la représentation du dieu Osiris dans son kiosque, à nouveau parfaitement composé et détaillé, évoque des titres très habituels pour cette divinité, dont l'épithète *nb nḥh*, « maître de l'éternité-*néheh* » ;

43. On peut citer, parmi de très nombreux exemples, les exercices de gravure de hiéroglyphes sur éclats de pierre illustrés dans J. D. S. PENDLEBURY, *The City of Akhenaten. Part III. The Central City and the Official Quarters (EES Memoir 44)*, 1951, pl. 75 (1-3), 78 (1). Cf. également G. ANDREU-LANOË (dir.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, 2013, p. 141, 170-171, 176-180, 188-189. La présence de grilles de copie ciblées sur certains hiéroglyphes ou groupes de hiéroglyphes dans des temples comme celui de Hatchepsout à Deir el-Bahari ou celui de Sahourê à Abousir révèle également l'intérêt que les artistes égyptiens – dans ces cas en visite dans les monuments réalisés par leurs prédécesseurs – portaient à la reproduction de la forme des hiéroglyphes, en tant qu'images, à maîtriser au même titre que le reste du répertoire iconographique.

44. Peut-être en tout cas dans la version en hiéroglyphique linéaire dont on peut raisonnablement imaginer qu'elle lui servit de modèle ; cf. les références aux notes 20-21 et 25-26, *supra*.



Fig. 8 Détail du panneau d'inscription accompagnant une figure du défunt dans la TT 367, au nom de Paser, à Cheikh Abd el-Gourna, règne d'Amenhotep II. Le hiéroglyphe Gardiner R5 (reporté en bas sur fond blanc) a été réinterprété comme une panicule de roseau inclinée à l'horizontale (encadrée d'un trait rouge) (© D. Laboury – U Liège).

le déterminatif ou classificateur du soleil ☉ (N5) dans ce dernier mot a cependant été remplacé de manière tout à fait inattendue par le signe de l'aire de dépiquage ☉ (O50), dont la forme ronde est certes très semblable, mais l'usage dans ce contexte assurément inapproprié (fig. 9). Dans ce cas, comme dans le précédent, la confusion provient manifestement de la forme du hiéroglyphe lui-même et, surtout, de la mécompréhension – voire de l'incompréhension – de l'inscription par celui qui l'a reproduite sur la paroi.

Bien entendu, vivre au quotidien dans un environnement visuel où les hiéroglyphes étaient omniprésents et, *a fortiori*, manipuler ceux-ci en tant que motifs devait inévitablement engendrer une certaine familiarité avec ce répertoire de signes, et même, au contact de véritables lettrés, une forme de compréhension – fut-elle superficielle – de leur organisation, c'est-à-dire une littératie partielle ou diverses formes de semi-littératie. L'étude des marques à caractère hiéroglyphique dans les différents domaines de la production de masse en Égypte antique – étude qui a connu un essor très important ces dernières années⁴⁵ – confirme pleinement une telle déduction. Ce type de

45. Outre l'excellent ouvrage de synthèse de B. HARING, *From Single Sign to Pseudo-Script*, on peut se référer ici aux actes de colloques suivants : B. J. J. HARING – O. E. KAPER (éd.), *Pictograms or Pseudo Script? Non-textual identity marks in practical use in Ancient Egypt and elsewhere* (EgUit 25), 2009 ; P. ANDRÁSSY – J. BUDKA – FR. KAMMERZELL (éd.), *Non-Textual Marking Systems, Writing and Pseudo Script*



Fig. 9 Détail du panneau d'inscription accompagnant une figure d'Osiris dans la TT 69, au nom de Menna, à Cheikh Abd el-Gourna (règne de Thoutmosis IV), où le hiéroglyphe du soleil à la fin du mot nhh a été réinterprété comme celui de l'aire de dépiquage ☉ (© D. Laboury – U Liège).

marques, qui empruntent largement au répertoire de signes déjà formatés et prêts à l'emploi de l'écriture hiéroglyphique, est en effet omniprésent durant toute l'histoire égyptienne, des marques de potiers à celles des équipes de carriers ou de maçons, en passant par les indications de chantier

.....
 from Prehistory to Present Times (*LingAeg-StudMon* 8), 2009 ; J. BUDKA – Fr. KAMMERZELL – S. RZEPKA (éd.), *Non-Textual Marking Systems in Ancient Egypt (and Elsewhere)* (*LingAeg-StudMon* 16), 2015 ; B. J. J. HARING – K. V. J. VAN DER MOEZEL – D. M. SOLIMAN (éd.), *Decoding Signs of Identity. Egyptian Workmen's Marks in Archaeological, Historical, Comparative and Theoretical Perspective* (*EgUit* 32), 2018.

ou d'assemblage. Ces dernières sont particulièrement intéressantes pour notre propos car, d'une part, elles peuvent avoir recours à des signes dont la sélection est sémantiquement motivée (par exemple « avant », « arrière », « gauche », « droite », ...), ou non⁴⁶, et parce que, d'autre part, elles attestent régulièrement d'une certaine maîtrise des unilitères, voire de l'usage du principe *abjad* évoqué précédemment, soit autant d'indices d'un niveau de littératie partielle. Miroslav Verner a ainsi attiré l'attention sur un dispositif





de signes géométriques utilisé pour marquer l'axe d'une pyramide en cours de construction, accompagné dans les deux cas qu'il commente de la séquence *w - d - w* écrite exclusivement à l'aide des unilitères du poussin de caille  (G43) et du cobra  (I10) (fig. 10) et qu'il propose d'interpréter comme un terme technique qui dériverait du lexème verbale *wḏ* et désignerait l'axe directeur de l'édifice⁴⁷. Que cette interprétation, fort séduisante, soit correcte ou non, il s'agit ici clairement d'un usage détourné des unilitères du système de l'écriture hiéroglyphique pour noter, à la manière d'un alphabet ou, pour être plus exact, d'un *abjad*, un mot dont la graphie habituelle pour un scribe ou un lettré n'était manifestement pas maîtrisée.

Fig. 10 Séquence de signes marquant l'axe de la pyramide « Lepsius n° XXIV » (d'après M. VERNER, dans C. Berger – B. Mathieu [éd.], *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqâra dédiées à Jean-Philippe Lauer*, 2 [OrMonsp 9/2], 1997, p. 436, fig. 2)

Comme Ben Haring l'a parfaitement mis en évidence dans sa récente étude de synthèse sur les marques d'identité – également connues sous l'expression égyptologique de « funny signs » – utilisées au sein de la communauté d'artistes et d'artisans localisés sur le site de Deir el-Médina au Nouvel Empire, ces pratiques de notation visuelle de l'information à travers des marques ou des signes s'inscrivent à l'évidence dans un ensemble

46. Belle confrontation des deux possibilités dans J.-Cl. GOYON – J.-Cl. GOLVIN – C. SIMON-BOIDOT – G. MARTINET, *La construction pharaonique, du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine. Contexte et principes technologiques*, 2004, p. 100-101, avec l'exemple des dalles de couverture de la « chapelle blanche » de Sésotris I^{er} à Karnak, numérotées et marquées des signes hiéroglyphiques pour l'est, l'ouest, et le centre (*ib.*). On trouve également à l'occasion quelques expressions notées par une séquence de signes plus ou moins correcte du point de vue de la composition graphique, comme *ḥr/ḥr nfrw*, dans les carrières (*ibid.*, p. 96) ou *ḥft-ḥr*, sur la corniche frontale de la troisième chapelle en bois doré qui protégeait le sarcophage de Toutânkhamon (objet Carter 238 ; JE 60667).

47. Cf. M. VERNER, « Setting the axis: an ancient *terminus technicus* », dans C. Berger – B. Mathieu (éd.), *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqâra dédiées à Jean-Philippe Lauer*, 2 (OrMonsp 9/2), 1997, p. 433-436.

beaucoup plus vaste d'usages para-scripturaux des hiéroglyphes parmi les différentes catégories d'acteurs de la production artistique et monumentale dans l'Égypte antique⁴⁸. Le phénomène d'usage para-scriptural de marques et signes apparentés à l'écriture dépasse d'ailleurs le cadre de la civilisation pharaonique⁴⁹, mais il prend au sein de celle-ci une tournure particulière de par la nature iconique des signes de son écriture, qui pouvaient donc être facilement utilisés et appris comme des images, en particulier par les divers intervenants de la production iconographique.

Dans un tel contexte, il convient sans doute de revenir à la question qui fonde la problématique de la littératie hiéroglyphique : qui, dans l'Égypte pharaonique, était capable de lire les hiéroglyphes ? La question semble d'autant moins anodine que certaines inscriptions de visiteurs antiques suggèrent que tous ceux que l'égyptologie a pris l'habitude d'appeler scribes, c'est-à-dire ceux qui étaient capables d'écrire dans l'une des tachygraphies de l'Égypte antique, n'étaient pas pour autant nécessairement à même de comprendre un texte rédigé en écriture hiéroglyphique. En effet, trois « scribes » du début de la XVIII^e dynastie qui se sont rendus dans la tombe de Khnoumhotep (II) à Béni Hassan (T BH 3) y ont laissé un graffito précisant qu'ils s'étaient délectés de leur visite « du temple de Khoufou-Rê »⁵⁰ – probablement parce qu'ils avaient repéré le cartouche de Chéops dans le nom de la localité de Ménat-Khoufou, dont le nomarque du Moyen Empire était gouverneur. Deux graffiti de la même époque retrouvés dans la TT 60 font état d'une erreur semblable, puisqu'ils prétendent reconnaître la tombe de la souveraine de la fin de la XII^e dynastie Néférousobek dans la chapelle funéraire de la dame Sénét réalisée sur ordre du vizir Antefiqer, à l'époque de Sésostris I^{er}⁵¹. De toute évidence, certains scribes, qui se

48. Cf. B. HARING, *From Single Sign to Pseudo-Script*, et particulièrement p. 39-57.

49. *Ibid.*, p. 57-82.

50. Cf. K. Hassan, « The Visitors' Graffiti in Two Tombs of Beni Hassan (Ameny and Khnumhotep II) », *JARCE* 52 (2016), p. 39-44, 50-52.

51. Cf. N. DE GARIS DAVIES, *The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I, and of his Wife, Senet (No. 60). With a chapter by Alan H. Gardiner (Theban Tombs Series 2)*, 1920, p. 28 (2-3), pl. 35 (2-3); Chl. RAGAZZOLI, « The social creation of a scribal place: The visitors' inscriptions in the tomb attributed to Antefiqer (TT 60) (With newly recorded graffiti) », *SÄK* 42 (2013), p. 299-300. La confusion vient probablement ici, d'une part, de l'intérêt que l'on portait manifestement à la période et aux monuments de Néférousobek à l'époque de Hatchepsout, et, d'autre part, du fait que la TT 60 était, de façon assez inhabituelle, dédiée à une dame, dont la statue en majesté trônait au fond de la chapelle funéraire, sans compter que le double graffito en question fut inscrit en face d'une scène du roi assis dans son kiosque, un motif qui connaîtra un grand succès dans l'iconographie funéraire de la XVIII^e dynastie, et qui était sans doute visuellement compréhensible par tout visiteur de l'époque ; cf. D. LABOURY, « Citations et usages de l'art du Moyen Empire à l'époque thoutmoside », dans S. Bickel (éd.), *Vergangenheit und Zukunft. Studien zum historischen Bewusstsein in der Thutmosidenzeit (AH 22)*, 2013, p. 21, n. 70.

présentaient eux-mêmes avec le titre de zš et étaient en mesure de laisser une inscription en hiératique, pouvaient néanmoins se révéler incapables de lire ne fut-ce que la titulature d'un défunt en hiéroglyphes sur les parois d'une tombe⁵².

Alors ne faut-il pas reformuler la question et se demander qui, dans l'Égypte pharaonique, avait besoin d'apprendre l'écriture monumentale que constituent les hiéroglyphes, puisqu'il s'agissait d'un « savoir complexe ou difficile » (sšt3.w), distinct de la maîtrise de l'écriture cursive pour les usages de la vie quotidienne. Si l'on prend en considération la sophistication visuelle qui caractérise l'écriture hiéroglyphique, tant au niveau des signes eux-mêmes –, qui peuvent à l'infini s'adapter au contexte monumental (et en particulier iconographique) de l'inscription (fig. 11), quand ils ne constituent pas eux-mêmes une petite saynète miniature à part entière⁵³ –, qu'au niveau de l'inscription elle-même –, toujours visuellement équilibrée et adaptée à la forme de son support, et en particulier de son support iconographique –, force est de constater qu'elle requiert avant tout des compétences de graphistes et de spécialistes des images et des compositions visuelles, c'est-à-dire, en définitive, des compétences d'artistes⁵⁴. Ce sont avant tout eux qui avaient besoin de maîtriser les codes graphiques de composition de ces inscriptions monumentales, de ces « gravures ou sculptures sacrées », comme les appelèrent leurs commentateurs hellénophones. Nulle surprise donc à ce que l'apprentissage des hiéroglyphes,

52. Comme le souligne Chloé Ragazzoli dans l'article cité en note précédente, p. 283 et 285, en s'appuyant sur les travaux de Chiara Salvador (cf. notamment Ch. SALVADOR, « "Socializing" the sacred space. Graffiti and appeals to the living in New Kingdom Karnak », dans L. Weiss – N. Staring – H. Twiston Davies [éd.], *Lived Religion II. The Making of a Cultural Geography* [PALMA 27], 2022, p. 29-38, avec bibliographie antérieure), dans les formules dites d'« appels aux vivants », qui invitent les visiteurs à « lire » le décor des monuments, sont interpellés certes les scribes, dont on cible en particulier ceux qui sont « compétents en écrits » (šs3 m zš.w / drf.w) ou même « qualifiés en hiéroglyphes » (wn-hr m <mdw-ntḥ>), mais aussi des prêtres savants, et notamment les hry-hb, à côté des w^b, deux des titres les plus fréquemment portés par les artistes lettrés (sur la présence d'artistes parmi ces visiteurs, cf. *supra* n. 17 ; et Chl. RAGAZZOLI, *op. cit.* [*supra* n. précédente], p. 284). Ce n'est probablement pas un hasard.

53. En marge de tous les jeux graphiques bien connus, cf. un très bel et simple exemple sur une stèle funéraire de la XI^e dynastie (Chicago OIM 16956), cité par Stéphane Polis dans St. Polis (dir.), *op. cit.*, p. 45.

54. L'organisation et l'équilibre visuels qui caractérisent toutes les inscriptions hiéroglyphiques (sauf rarissimes exceptions) s'inscrivent dans ce qui est une préoccupation première pour tout artiste : adapter sa composition au support qui va concrètement la porter. Les monuments égyptiens inachevés – et en particulier des tombes comme celle de Horemheb (KV 57), dont les parois attestent de nombreuses lignes de composition du décor et de traces multiples de réorganisation visuelle des inscriptions comme des images (ex. dans D. LABOURY, dans V. Davies – D. Laboury [éd.], *op. cit.* [n. 4], pl. 2) – illustrent parfaitement cet aspect premier de tout travail artistique.

au moins en tant qu'images ou vocabulaire visuel, fasse partie de la formation des artistes pharaoniques, et qu'il soit lié, en tant qu'acquisition d'un système d'écriture à proprement parler, à un savoir sacerdotal, celui du prêtre lecteur ou ritualiste (le *hry-ḥb*) ou du « scribe des écrits divins », étant donné la finalité fondamentalement religieuse des monuments à inscrire de la sorte, un savoir sacerdotal dont précisément se targuaient les maîtres artistes de l'antiquité pharaonique.



Fig. 11 Détail du déterminatif ou classificateur du substantif *sr*, « le dignitaire », dans le texte dit des « Devoirs du Vizir » de la TT 100, au nom du vizir Rekhmiré, à Cheikh Abd el-Gourna (règne de Thoutmosis III), adapté à l'iconographie spécifique du vizir telle qu'elle est figurée sur les parois de la chapelle funéraire (© D. Laboury – U Liège).

En conclusion, si l'on cherche à se représenter, visuellement, les diverses catégories de praticiens de l'écriture dans l'Égypte antique, un diagramme de Venn et Euler – plus connu sous l'appellation de théorie des ensembles – paraît probablement la méthode la plus appropriée (fig. 12). En fonction de la situation de polygraphie qui existait dans la société pharaonique –, simplifiée ici sous la forme d'une digraphie, opposant les hiéroglyphes à proprement parler aux tachygraphes qui se multiplieront avec le temps –, on peut isoler, semble-t-il, trois grandes catégories d'acteurs : tout d'abord, les scribes, comme ils se désignaient eux-mêmes et comme les appelle donc l'égyptologie, soit les praticiens de la tachygraphie de l'époque, qui représentent en réalité une nébuleuse très

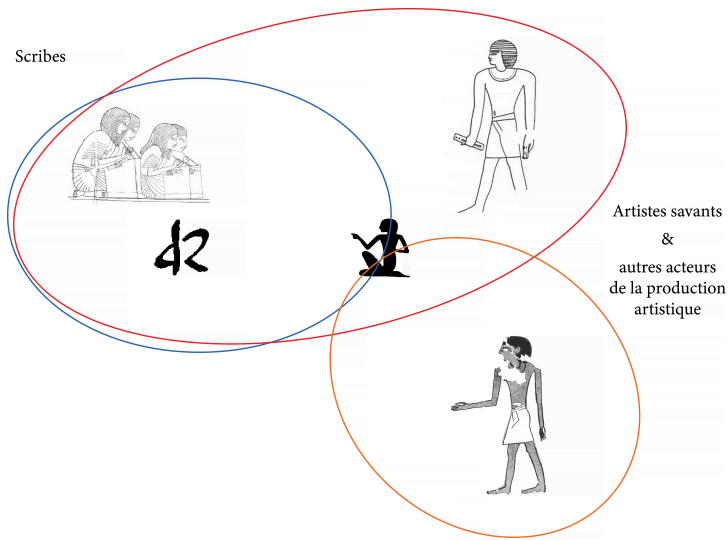


Fig. 12 Diagramme de représentation schématique des littératies hiéroglyphiques et tachygraphiques et de leurs acteurs principaux dans l'Égypte pharaonique (dessin D. Laboury).

diversifiée (allant du prêtre spécialisé au scribe comptable, en passant par le scribe militaire ou le secrétaire – scribe épistolaire et bien d'autres) et dont tous n'avaient manifestement pas une pleine compréhension de l'écriture hiéroglyphique, sans doute accessible uniquement à ceux qui étaient particulièrement « compétents en écrits » (*šš m zš.w / drf.w*) ou même « qualifiés en hiéroglyphes » (*wn-ḥr m mdw-nṯr*)⁵⁵; ensuite, les maîtres artistes, qui se présentent quant à eux comme des artistes savants, régulièrement porteurs de titres comme *hry-ḥb* ou « scribe des écrits divins » (selon les époques), et qui, afin de remplir leurs fonctions de créateurs de décors monumentaux, maîtrisaient aussi bien l'écriture des livres sacerdotaux, soit le hiéroglyphique, que l'écriture monumentale dont ils devaient composer – ou à tout le moins contribuer à composer – les inscriptions, soit l'écriture hiéroglyphique, qui semble être en définitive leur spécialité; enfin, il faut encore ajouter au sein de cette visualisation schématique de la littératie dans l'Égypte antique, les autres acteurs de la production artistique et monumentale, vraisemblablement assez nombreux et dont une partie sans doute significative – mais difficile à évaluer – avait une connaissance plus ou moins superficielle des hiéroglyphes, au moins

55. Cf. *supra*, n. 52.

comme image ou motifs, mais aussi parfois en tant que signe. Comme y invitent les études actuelles de la littérature dans d'autres contextes culturels, il convient donc assurément de concevoir la littérature, et en particulier la littérature hiéroglyphique, dans l'Égypte antique au pluriel et comme une réalité diversifiée et ramifiée⁵⁶.

Il résulte également de cette situation une hiérarchie – sans doute assez complexe – de titres, mais aussi – et surtout – de compétences, tant artistiques que hiéroglyphiques, dont l'histoire de l'art égyptien et l'égyptologie en général se doivent de tenir compte lorsqu'elles abordent la question de l'artiste dans l'Égypte des pharaons. La complexité sémiotique de l'art égyptien, qui fait la délectation des égyptologues qui s'intéressent à la signification des œuvres pharaoniques, impliquait que cet art soit conçu et composé par des artistes savants et donc nécessairement lettrés. Mais il n'était cependant pas indispensable qu'il en soit de même pour tous les acteurs de la réalisation de ces œuvres, tout spécialistes qu'ils aient été dans leur art. De ce fait, à côté de grands artistes, reconnus comme tels par leur société – et, en particulier, par leur employeur principal, Pharaon – et qui jouissaient manifestement d'une certaine renommée⁵⁷, il ne faut pas négliger l'existence de très nombreux spécialistes, aux compétences plus ciblées, certainement moins autonomes, et qui restent aujourd'hui pour la plupart des anonymes, dans la mesure où leur statut social et, précisément, leur niveau de littérature hiéroglyphique ne leur permettaient pas d'accéder à la mort écrite à proprement parler, sauf exceptions (par ex. *supra*, fig. 5).

Enfin, il est tout aussi manifeste qu'une certaine pratique des hiéroglyphes, en tant qu'images ou motifs, mais aussi comme signes et symboles, était largement répandue au sein des nombreux corps de métiers impliqués dans la production artistique et monumentale de l'Égypte pharaonique,

56. Cf. B. V. STREET, *Literacy in Theory and Practice (Cambridge Studies in Oral and Literate Culture 9)*, 1984, p. 13 ; D. OLSON, *The World on Paper. The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, 1994, p. 43 ; J. COLLINS – K. BLOT, *Literacy and Literacies. Texts, Power and Identity*, 2003, p. 44 ; G. WOOLF, « Literacy or Literacies in Rome? », dans W. A. Johnson – H. N. Parker (éd.), *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, 2009, p. 46-69 ; ou R. THOMAS, « The Origin of Western Literacy. Literacy in Ancient Greece and Rome », dans D. R. Olson – N. Torrance (éd.), *The Cambridge Handbook of Literacy*, 2009, p. 347. On notera que c'était déjà la conclusion de J. BAINES – Chr. EYRE, « Four Notes on Literacy », *GM* 61 (1983), p. 89-90.

57. On songe à des vedettes manifestes, comme Amenhotep fils d'Amenakhte, Seni d'El-Hawawish ou Sédjennétjérou de Hiérakonpolis et Elkab, tous deux attestés en autoportraits en *assistenza* dans deux tombes (réf. *supra*, n. 13-14), ou des artistes qui ont fait une très belle carrière à la cour ou au sein de l'élite pharaonique, tels Pahéry d'Elkab ou (Ouserhat-)Hatiay (réf. *supra*, n. 13 et 16). Sur la reconnaissance des artistes par la société égyptienne, voir D. LABOURY – A. DEVILLERS, *op. cit.* (*supra* n. 4).

et que cette pratique avait engendré un système relativement sophistiqué d'encodage, de condensation et de communication visuelle de l'information, au sein duquel les hiéroglyphes jouaient un rôle essentiel, notamment comme phonogrammes et en vertu du principe *abjad*. Et en définitive, il n'est pas étonnant que ce soit dans ce milieu de la production artistique et monumentale au sens large, avec sa culture de communication visuelle largement imprégnée de l'écriture hiéroglyphique et de ses usages sémiotiques, que des auxiliaires étrangers du pouvoir égyptien aient dès le début du deuxième millénaire avant l'ère commune dérivé, suivant les mêmes principes, leur propre système de notation, qui donnera plus tard naissance à nos alphabets et *abjads* modernes⁵⁸.

Mais, cela aussi, le génial déchiffreur qui est à l'origine de la discipline égyptologique l'avait déjà sinon compris au moins pressenti, dès sa célèbre lettre à M. Dacier, dans laquelle il écrivait en effet :

« il serait possible de retrouver dans cette ancienne écriture phonétique égyptienne (...) sinon l'origine, du moins le modèle sur lequel peuvent avoir été calqués les alphabets des peuples de l'Asie occidentale, et surtout ceux des nations voisines de l'Égypte. Si vous remarquez en effet, monsieur, 1° que chaque lettre des alphabets que nous appelons hébreu, chaldaïque et syriaque, porte un nom significatif, noms fort anciens puisqu'ils furent presque tous transmis par les Phéniciens aux Grecs lorsque ceux-ci en reçurent l'alphabet ; 2° Que *la première consonne ou voyelle de ces noms est aussi, dans ces alphabets, la voyelle ou la consonne que la lecture représente*, vous reconnaîtrez avec moi, dans la création de ces alphabets, une analogie parfaite avec la création de l'alphabet phonétique égyptien : et si des alphabets de ce genre sont formés primitivement, comme tout le prouve, de signes représentant des idées ou objets, il est évident que nous devons reconnaître le peuple inventeur de cette méthode graphique, dans celui qui se servit spécialement d'une écriture idéographique ; c'est dire enfin, que l'Europe, qui reçut de la vieille Égypte les éléments des sciences et des arts, lui devrait encore l'inappréciable bienfait de l'écriture alphabétique. »⁵⁹

58. Depuis l'ouvrage de W. M. Fl. PETRIE, *The Formation of the Alphabet* (BSAE Studies 3), 1912, le sujet a suscité une impressionnante bibliographie, mais le lecteur pourra trouver une synthèse utile et récente dans B. HARING, *From Single Sign to Pseudo-Script* (*supra* n. 36), p. 244-246 ; et dans N. BEN-MARZOUK, « Otherring the Alphabet. Rewriting the Social Context of a New Writing System in the Egyptian Expedition Community », dans D. Candelora – N. Ben-Marzouk – K. M. Cooney (éd.), *Ancient Egyptian Society. Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, 2022, p. 279-298, avec une nouvelle proposition d'interprétation des dynamiques sociales qui ont pu guider cet échange entre Égyptiens et communautés locales.

59. J.-Fr. CHAMPOLLION, *Lettre à M. Dacier*, 1822, p. 42-43. J'ai plaisir à remercier ici Serge Rosmorduc pour avoir très amicalement attiré mon attention sur ce passage de la lettre fondatrice de la philologie égyptienne.

English abstract

Two hundred years ago, the decipherment of ancient Egyptian hieroglyphs by Jean-François Champollion revealed the complexity of this writing system which resulted in a rather low literacy rate among Pharaonic population in Antiquity. As a complement to previous studies evaluating the level of literacy in Ancient Egypt through tachygraphy or everyday life writing, the present article aims at addressing the specific issue of hieroglyphic literacy – or, better, literacies – among the actual makers of hieroglyphic inscriptions, i.e. ancient Egyptian artists. Next to highly educated scholarly artists, such an approach allows us to bring to light many other actors of iconographic and monumental production in ancient Egypt, who developed their own uses of hieroglyphs, as parts of their visual environment and culture.