



HAL
open science

Discours de l'autorité et du pouvoir. L'iconographie funéraire de la violence dans l'Égypte des IIIe et IIe millénaires avant J.-C.

Matthieu Hagenmüller

► **To cite this version:**

Matthieu Hagenmüller. Discours de l'autorité et du pouvoir. L'iconographie funéraire de la violence dans l'Égypte des IIIe et IIe millénaires avant J.-C.. Histoire. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL059 . tel-04708206

HAL Id: tel-04708206

<https://theses.hal.science/tel-04708206v1>

Submitted on 24 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 022 – « Mondes antiques et médiévaux »
Laboratoire de recherche UMR 8167 – « Orient et Méditerranée »
Équipe « Mondes pharaoniques »

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l'Antiquité

Présentée et soutenue par :

Matthieu HAGENMÜLLER

le : 25 juin 2024

Discours d'autorité et de pouvoir
L'iconographie funéraire de la violence dans l'Égypte des
III^e et II^e millénaires avant J.-C.
Vol. I : Synthèse

Sous la direction de :

Mme Chloé RAGAZZOLI – Directrice d'études, EHESS – Sorbonne Université, UMR 8167,
Paris

Membres du jury :

Présidente : Mme Sylvie DONNAT – Professeure, Université de Lille, UMR 8164
M. John BAINES – Professeur émérite, Université d'Oxford
M. Juan Carlos MORENO GARCÍA – Directeur de recherche, CNRS, UMR 8167, Paris
M. Pierre TALLET – Professeur, Sorbonne Université, Paris – IFAO, Le Caire, UMR 8167
Mme Stéphanie WYLER – Maîtresse de conférences HDR, Université Paris Cité, UMR 8210

Remerciements

Aucun travail de recherche ne peut se conduire seul et l'ensemble que forme la présente thèse doit beaucoup à une multitude d'interactions, parfois d'apparence anodine, mais qui ont contribué à forger des interprétations, à interroger des évidences ou à réviser des erreurs. Je tiens avant tout à remercier ma directrice de recherche Chloé Ragazzoli qui m'a, dès les débuts de ce doctorat, apporté une aide régulière, dévouée et exigeante, me poussant à prolonger mes analyses et à faire preuve d'ambition interprétative, tout en s'assurant de la rigueur lorsque la qualité de mon écriture faiblissait. Je tiens à remercier aussi toute l'équipe du Centre de Recherches égyptologiques de la Sorbonne, qui contribue à en faire un lieu où, après tant d'heures à y travailler depuis quatre ans, je me sens à ma place. Je pense en particulier aux membres de mon comité de suivi, Pierre Tallet et Claire Somaglino, cette dernière m'ayant aussi dirigé en master et orienté au fil de discussion à Paris ou à Ayn Soukhna.

Je suis aussi redevable envers les institutions ayant financé ces recherches, dont l'École Normale Supérieure, grâce à laquelle j'ai bénéficié d'un contrat de trois ans, ainsi que Sorbonne Université, qui m'a accordé une année de prolongement et un contrat d'ATER. Je remercie aussi les membres de mon jury, John Baines, Sylvie Donnat, Juan Carlos Moreno García, Pierre Tallet et Stéphanie Wyler, qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Je remercie ensuite mes collègues de doctorat, rencontrés lors des séminaires de la Sorbonne ou en-dehors, avec lesquels les discussions, même rapides, ont souvent servi à enrichir mes réflexions et à questionner des a priori. Je pense notamment à ceux qui ont commencé leur doctorat en même temps que moi, Aliénor, Flora, et bien sûr Emil, à l'aide très précieuse et d'une régularité sans faille, ainsi qu'à ceux avec qui j'ai partagé des cours en Licence, Arthur, Aymeric, Baudouin, Bénédicte, Elsa, Julie, Julien et Lola. Les différents contextes de recherche n'étant pas hermétiques les uns aux autres, je remercie les différents centres universitaires et équipes m'ayant permis d'exposer certains résultats de mes recherches dans le cadre de colloques ou de conférences, tels l'équipe d'Anthéia à la Sorbonne, Alex Loktionov à Cambridge, les équipes de l'Université Picardie-Jules Verne et de la Humboldt Universität, ainsi que l'International Conference of Egyptologists.

Je remercie ensuite les centres de recherches m'ayant brièvement accueilli. Hormis l'Institut français d'Archéologie orientale, je pense à l'Université de Pise et au Griffith Institute

d'Oxford, où j'ai pu consulter des documents non publiés de grande importance. Je remercie les institutions m'ayant fourni des photographies de scènes de mon corpus, tel le Metropolitan Museum of Art de New York. Les chercheurs avec qui j'ai pu discuter plus ou moins longuement m'ont grandement aidé à enrichir mon approche des sources et à la confronter à d'autres expertises. En premier lieu, vient Margaret Maitland, dont les conseils donnés à Edinburgh ainsi que les échanges de mails furent très utiles. Dans un ordre chronologique, je pense aussi à Elizabeth Froom, Richard Parkinson, Laurent Coulon, Andreas Stauder, Naguib Kanawati, Miral Lashien, Aurore Motte, Laurel Bestock, Andres Diego Espinel, Jennifer Miyuki Babcock, Delphine Driaux, Victoria Almansa-Villatoro, Dina Serova et Adam Fagbore. Enfin, bien qu'il ne s'agisse pas de discussions de recherche, je tiens à remercier tous les étudiants auxquels j'ai enseigné pendant les trois ans et demi de cours à la Sorbonne, car c'est souvent dans le contact que se sont formées des idées ou du moins des façons de les transmettre.

En-dehors du champ universitaire, je remercie tous ceux qui m'ont soutenu pendant ces quelques années. Je pense aux camarades du séminaire d'historiographie critique, Bastien, Jules, Ladislav et Milan, avec lesquels notre découverte de dossiers historiques variés et intellectuellement riches a permis de faire murir un certain nombre d'idées propres à ma recherche. Plus largement, je pense à mes amis, dont l'affection et la présence aux bons moments ont contribué à alléger l'expérience du doctorat. Je remercie ma famille, en particulier mes parents et mon frère, qui m'ont apporté un soutien constant, fait de sollicitudes, d'aide aux réalités pratiques de la vie quotidienne et d'attentions alimentaires. Je remercie mes grands-parents, dont l'intérêt pour mon travail historique n'a jamais faibli. Enfin, comme à chaque moment de ma vie, je remercie Aline, la première compagne de mes discussions, qui par ses attentions a adouci ces années de thèse.

Table des matières¹

Remerciements ..3

Table des matières ..5

Table des figures ..14

Table des tableaux ..23

Introduction générale ..25

1 Le problème de la violence ..27

2 Du cruel Pharaon à la douceur égyptienne : l'égyptologie et la question de la violence ..34

3 L'image comme discours : problématiques d'une sémiologie iconographique ..39

4 La matérialité funéraire : le programme dans l'économie de la survie ..44

5 Le programme comme institution disciplinaire : Michel Foucault au bord du Nil ..50

6 Structure de la thèse ..59

7 Extension chronologique et questions de vocabulaire ..61

1^e PARTIE : Hrp. Le discours du contrôle ..63

Introduction ..64

1- Hrp, une conception égyptienne du contrôle ..64

2- Les techniques de contrôle : redditions de comptes et scènes de police ..66

3- Les sources d'une étude du contrôle ..68

Chapitre premier : La reddition de comptes, étude contextuelle et référentielle d'un motif ..70

1 La IV^e dynastie et la naissance de la scène ..70

1-1 La tombe de Seneb : un motif d'abord éloigné des zones de travail ..70

1-2 La tombe de Mersyankh III et la forme classique du motif ..72

2 La V^e dynastie et l'apogée de la reddition de comptes ..74

2-1 L'état canonique du motif ..74

2-2 Une variante de la reddition de comptes : la présentation des contrôlés au défunt ..76

2-3 Les officiers, bras armé de l'ordre ..78

2-4 Les contrôlés et la gestuelle de la soumission ..80

2-4-1 Contrôlés assis ou s'avancant seuls : docilité et acculturation ..80

2-4-2 Les contrôlés tenus physiquement ..84

2-4-3 Les contrôlés à terre, variante sans lendemains ..87

2-5 Les redditions de comptes dans le discours du contrôle à la V^e dynastie ..89

2-6 La reddition de comptes et les domaines productifs ..90

2-6-1 Le contrôle du contrôle : les hq3.w ..91

2-6-2 Les contextes économiques de la reddition de comptes ..94

2-6-3 Avant la transposition, une réalité reconstruite dans le domaine fictif ..95

2-6-3-1 Rashepses et les débuts de la transposition ..95

2-6-2-2 Des références professionnelles ? ..100

3 Les évolutions de la VI^e dynastie ..101

3-1 Un motif stable dans les premières décennies de la dynastie ..101

3-2 Redditions de comptes et piloris ..103

3-3 Les provinces et la fin de la VI^e dynastie ..106

3-3-1 Les tombes de Meir ..106

3-3-2 Deir el-Gebrawi : la bastonnade, sort des contrôlés indociles ..109

3-4 L'évolution référentielle des redditions de comptes ..112

3-4-1 L'évolution du personnel ..112

¹ Les pages indiquées correspondent à la version complète. Dans cette version sans images, les pages sont décalées, et la table est donnée à fin indicative.

3-4-1-1 Les bergers dans la reddition de comptes : un changement sociologique	..112
3-4-1-2 Le développement des ḥq3.w ḥw.t	..113
3-4-2 Transposition iconographique et réalités économiques	..115
3-4-2-1 L'évolution du contexte productif	..115
3-4-2-2 L'intégration de pratiques administratives dans le motif	..115
4 Un renouvellement profond mais sans lendemain à la Première Période intermédiaire	..117
4-1 Une quasi-disparition du motif après la fin de l'Ancien Empire	..117
4-2 Le retour du motif : la tombe de Baqet	..119
4-2-1 Négociations et répression autour des troupeaux : un nouvel état social	..119
4-2-2 Rôles de genre, identités sociales et violence	..122
4-2-2-1 Une confrontation inédite entre un groupe de femmes et les officiers	..124
5 La XII^e dynastie : le retour au classicisme iconographique	..128
5-1 Les nécropoles de Moyenne-Égypte et la survie de la reddition de comptes en deux dimensions	..128
5-1-1 Le retour au classicisme	..128
5-1-2 Innovations de Moyenne-Égypte	..129
5-1-2-1 Appel à l'intériorité et reconnaissance de résistances	..130
5-1-2-2 Bergers étrangers devant les scribes égyptiens	..131
5-2 Les modèles en bois, nouveau support des redditions de comptes	..132
5-3 Les évolutions du référent économique	..134
5-3-1 La sociologie des contrôlés	..134
5-3-2 Transposition, domaine personnel et pratiques professionnelles	..134
6 Le Nouvel Empire	..136
6-1 Proskynèses et menaces de bastonnade	..137
6-1-1 Marquage au fer et scènes de pesée : contrôle et comptabilité	..138
6-1-2 Redditions de comptes musclées ou punitions ?	..139
6-2 De nouveaux contextes de mise en scène de la contrainte	..142
6-2-1 Le hall du vizir	..142
6-2-2 Étrangers et redditions de comptes	..146
6-3 L'évolution du référent	..147
6-3-1 Des contextes productifs à nouveau divers	..147
6-3-2 Entre activité professionnelle et inspection du domaine	..149
Chapitre 2. Techniques de violence et spectacle du contrôle dans les redditions de comptes	..151
1 La mise en scène de la société	..151
1-1 Savoir-pouvoir : scribes et domination comptable	..151
1-1-1 Les scribes, intermédiaires du pouvoir et opérateurs de surveillance	..151
1-1-2 Le vocabulaire du calcul	..153
1-2 Le monde social de la reddition de comptes : la binarité contrôlant-contrôlé	..155
1-3 Le contrôle du contrôle	..157
1-4 Les ressorts de la discipline et la focalisation sur le pôle inférieur du pouvoir	..158
2 La mise en scène de la différence	..162
2-1 Les signes physiques de l'infériorité	..162
2-1-1 : La calvitie et la rhétorique de l'incomplétude	..162
2-1-2 La nudité, marqueur liminal de l'humiliation	..164
2-2 L'ordre et le désordre	..167
2-2-1 Questions d'orthopraxie et d'acculturation	..167
2-2-2 L'architecture au service de l'ordre	..169
3 La mise en scène du contrôle	..171
3-1 La gestuelle de la soumission	..171
3-1-1 Une variante : la gestuelle ksw et la « sémiologie de la rectitude »	..174
3-2 Jeu des regards et contrôle	..175
3-3 Espace propre, intrusions et intégrité des contrôlés	..177
3-4 Agentivité, mobilités et contrôle	..174

4 La mise en scène de la violence	..180
4-1 Les armes de la reddition de comptes	..180
4-1 Le bâton, signe distinctif des officiers dès la IV ^e dynastie	..180
4-2 Les formes de la contrainte	..183
4-2-1 Pressions sur la tête	..185
4-1-2 Prises à la nuque et contraintes violentes	..186
4-2-3 Violence et menaces	..188
4-3 La carte corporelle de la violence dans les redditions de comptes : effets physiques et symboliques	..188
4-4 La violence comme différentiateur social	..191
4-5 La reddition de comptes dans le programme : une violence légitime	..192
Chapitre 3. Maintien de l'ordre et surveillance : lutter contre le désordre dans les scènes funéraires	..194
1 En marge de la reddition de comptes : l'extension du contrôle dans le domaine	..194
1-1 La surveillance du travail	..194
1-1-1 Les modèles en trois dimensions	..194
1-1-2 Les surveillants sur les murs des tombes	..196
1-2 Intérioriser l'ethos de soumission qui sied aux inférieurs	..197
2 Délinquants et policiers	..201
2-1 De rares illégalités en contexte funéraire	..201
2-1-1 La seule violence non sanctionnée du répertoire funéraire	..201
2-1-2 Un discours sur l'abondance et le dénuement	..203
2-2 Interventions policières et surveillance	..204
2-2-1 Singes policiers et petite délinquance : des voleurs sur les marchés de l'Ancien Empire	..204
2-2-2 D'Aba à Baqet, les policiers et les résistances à la reddition de comptes	..207
2-2-3 Querelleurs et policiers chez Baqet	..210
2-2-3-1 La rixe	..210
2-2-3-2 Le bureau des scribes	..212
2-2-4 Une enquête à Amarna	..213
2-2-5 Le tribunal de Mose sous Ramsès II	..216
2-3 Le discours de la dangerosité	..218
Conclusion	..220

2^e PARTIE : Hsf. Le discours de la punition ..222

Introduction ..223

1 La terminologie égyptienne de la punition ..224

Chapitre 4. Des fessées aux bastonnades, un corpus de punitions multiple et évolutif ..228

1 Les peines corporelles au sein de l'arsenal répressif égyptien ..228

1-1 Les cinq catégories étiques de la peine ..228

1-2 Le corpus funéraire de punitions corporelles ..234

2 Rappels à l'ordre dans les marais : les fessées ..235

2-1 Jeux d'enfants ou châtiments ? ..236

2-2 Constantes et variation du motif ..239

2-2-1 Le superviseur, double du défunt et agent d'autorité ..239

2-2-2 Le contrôleur des bergers ..240

2-3 La technologie de la punition : les armes de la fessée ..242

2-4 Les connotations corporelles de la fessée ...243

2-5 La fessée après la V^e dynastie : la brève reformulation d'un motif ..244

3 Innovations provinciales : les bastonnades à l'Ancien et au Moyen Empire ..247

3-1 Inti : de la fessée à la bastonnade	..248
3-2 Aba : la bastonnade extrême	..251
3-3 La bastonnade au Moyen Empire : un retour bref et propre à un programme original	..256
4 Le cas du pilori, motif distinctif des vizirs de la VI^e dynastie	..260

4-1 Peine de mort ou bastonnade ?	..262
4-2 A quoi faisait référence le châtement au pilori ?	..271

5 Punitions et menaces au Nouvel Empire ..275

5-1 Bastonnades préventives	..275
5-2 Bastonnades indépendantes	..279
5-3 Châtiments improvisés sur les bateaux	..280
5-4 Les simulacres d'exécution : la violence ritualisée	..283

Chapitre 5. Le monde social de la punition ..286

1 Punition et ordre social ..286

2 Les personnages de la punition ..292

3 Une sociologie des fessées : punition et gestion des équipes dans les marais ..295

4 Humour et distinction sociale : l'ironie dans les punitions ..300

4-1 Légendes et ironie autour des fessées	..303
4-1-1 La souffrance de la victime	..303
4-1-2 « Mets-le dans son piège ! »	..305
4-2 Les bastonnades, lieu privilégié de l'ironie	..307
4-2-1 Questions d'onomastique et de filiation	..307
4-2-2 Les légendes ironiques de Khentika et d'Aba	..310
4-2-2-1 Le jeu sur l'autobiographie	..311
4-2-2-2 Le jeu sur la religiosité funéraire	..316
4-2-2-3 Le jeu sur les relations sociales	..318

5 Les punis au cœur de processus d'altérisation ..320

Chapitre 6. Ordre punitif et discours disciplinaire ..326

1 L'intégration dans le contexte ..326

2 Le caractère physique de la peine ..327

3 Obéir et résister : l'exemple des fessées ..332

4 Objectifs et justification de la peine ..334

5 La punition dans le discours funéraire ..337

5-1 Tabou religieux et fonction sociale	..337
---	-------

Conclusion. Violence, punition et personne ..342

3^e PARTIE : 'ḥ3. Le discours de la guerre ..344

Introduction ..345

1 De Narmer à Piankhy : représentations égyptiennes de la guerre ..346

2 Un corpus funéraire restreint mais très diversifié ..348

3 Les enjeux de l'iconographie funéraire de la guerre ..350

4 Les scènes funéraires et l'iconographie de la guerre : points de comparaison ..351

Chapitre 7. Sièges asiatiques et guerres civiles : une histoire de l'iconographie militaire ..353

1 Les premiers sièges de la V^e dynastie ..353

1-1 L'espace de la victoire : vue aspective et vignettes de la vie asiatique	..354
1-2 Les scènes funéraires dans l'histoire militaire de l'Ancien Empire	..357
1-3 Guerres étrangères et caractérisation des ennemis	..362
1-3-1 Populations civiles et hiérarchies faibles	..362
1-3-2 L'iconographie de la différence : apparence physique, habitat et style de vie	..364
1-3-3 Signes extérieurs de lâcheté : de la reconnaissance de la victoire égyptienne à l'abandon au désespoir	..367

1-3-3-1	Écoute passive et tentatives de fuite : l'impossible résistance	..367
1-3-3-1	Les ressorts de la dévirilisation : débats sur un détail de la tombe d'Inti	..370
1-3-3-2	Catalogue du désespoir	..372
1-4	Carrières militaires et nouveaux choix iconographiques	..377
2	La Première Période intermédiaire et la guerre vue par les vaincus	..379
2-1	Un corpus contemporain des guerres civiles	..379
2-2	Bataille ouverte et processions : les évolutions iconographiques de la Première Période intermédiaire	..382
2-3	De l'intégration d'auxiliaires nubiens à une mise en scène nouvelle de l'altérité	..383
3	Beni Hassan, capitale égyptienne des images de siège	..387
3-1	Le retour des sièges : un motif complexe et structuré par des mouvements pluriels	..388
3-1-1	Le bastion, centre de l'attention des scènes de combat	..389
3-1-2	Soldats à l'offensive et défenseurs : une répartition des adversaires plus complexe qu'à l'Ancien Empire	..391
3-1-2-1	Distinguer les deux armées : une gageure pour l'audience dès l'Antiquité	..393
3-2	Égyptiens, Nubiens et Asiatiques : des armées hétérogènes au service de la distinction du propriétaire	..395
3-3	Les sièges de Beni Hassan et la réunification : signes d'allégeance et pouvoir local	..401
3-3-1	Entraînement militaire ou véritable bataille ?	..401
3-3-2	Une image des conquêtes de Montouhotep II	..404
3-3-3	Les scènes dans la stratégie distinctive des nomarques de Beni Hassan	..406
4	La tombe du général Intef, représentation sans équivalent de scènes militaires	..408
4-1	Le retour en Asie	..408
4-1-1	Une filiation iconographique depuis la V ^e dynastie ?	..409
4-1-2	Structuration spatiale et mouvements	..410
4-1-3	Exotisme référentiel et altérisation négative : une nouvelle sémiotique de la différence	..413
4-1-3-1	La solidarité dans la fuite	..413
4-2	Le défilé naval, hapax des scènes funéraires	..415
4-2-1	L'instantané avant combat : une scène sans ennemis	..415
4-2-2	Une collaboration égypto-nubienne	..417
4-2-3	La scène dans l'histoire navale égyptienne	..418
Chapitre 8. Techniques martiales : armes, machines et iconographie du combat ..420		
1	Typologie et sémiologie de l'armement	..420
1-1	L'archerie : symbolique de puissance et de maîtrise de l'espace	..421
1-1-1	L'omniprésence de l'arc dans l'iconographie militaire	..421
1-1-2	Des soldats complets : gestuelles de combat et logistique de l'arrière	..422
1-1-3	Représenter les effets à distance : trajectoires et impacts des flèches	..425
1-2	L'arsenal de l'altérité : les armes de jet	..429
1-3	Les armes blanches et le combat rapproché	..433
1-3-1	Le riche répertoire des haches égyptiennes	..433
1-3-2	Le bâton de combat, arme par excellence des face-à-face de Beni Hassan	..437
1-2-3	Le poignard, arme de complément des fantassins	..440
1-2-4	L'intégration de la lance à la panoplie du Moyen Empire	..441
1-4	Neutraliser l'adversaire : les boucliers et les armes défensives	..443
2	Les techniques de siège et la mise en scène de l'expertise militaire	..446
2-1	La neutralisation par le bas : saper les murailles	..447
2-2	La neutralisation par le haut : prendre d'assaut la muraille	..449
2-3	Les tortues-bélières de Beni Hassan	..452
3	Représenter le combat	..455
3-1	L'iconographie du coup porté	..455
3-1-1	Menacer l'adversaire : le motif dominant de la représentation égyptienne de violence	..455
3-1-2	Le coup à l'impact : mettre en scène la victoire	..458
3-1-2-1	Le coup à l'impact dans les scènes de guerre	..458

3-1-2-2 Points de comparaison iconographiques	..461
3-1-3 Coups bloqués et résistances	..464
3-2 Les effets du combat : morts et blessés dans les scènes funéraires	..464
3-2-1 Deux modes de représentation des blessures	..466
3-2-2 La mise en scène de la mort : une entorse au décorum funéraire riche en significations	..469
3-2-2-1 Deux modes de mise en scène des cadavres	..471
3-3 Vainqueurs et vaincus : initiative, défense et passivité dans les scènes de guerre	..476
4 Anthropologie de la guerre	..479
4-1 Le discours sur la guerre	..479
4-1-1 Un domaine spécialisé	..479
4-1-2 Le différentiel d'organisation, un élément d'altérisation	..481
4-1-3 Un domaine faiblement hiérarchisé	..482
4-2 Le discours sur le soldat : caractéristiques, identité et comportements	..484
Chapitre 9. Cultures militaires : l'intégration sémiologique des scènes de guerre dans le programme	..488
1 Buts et justification de la guerre	..488
1-1 Les buts de la guerre : conquêtes territoriales et appropriation des ressources	..488
1-1-1 L'extension du domaine du roi légitime	..489
1-1-2 La mise au pas d'adversaires trop remuants, en Égypte et en Asie	..491
1-1-3 Le pillage des ressources ennemies	..492
1-2 Justifier la guerre : le bras armé de Maât ?	..495
2 Les règles de la guerre	..499
2-1 Les règles du combat	..500
2-2 Le traitement des ennemis vaincus et des populations civiles	..503
2-2-1 L'absence d'une sémiologie de la mort	..503
2-2-2 Protéger les civils ?	..505
2-3 Butin et traitement du territoire ennemi	..509
3 Cultures de guerre : la question de la brutalisation à la Première Période intermédiaire	..511
3-1 La brutalisation, un concept historiographique débattu	..511
3-2 L'émergence d'un nouveau discours sur la guerre	..513
3-3 Une banalisation de la guerre ?	..517
3-4 Culture de guerre et affrontements mimétiques	..520
4 Autour de la guerre : armes et soldats en-dehors des scènes de bataille	..526
4-1 Les parades des soldats, motif distinctif des dignitaires du Nouvel Empire	..526
4-1-1 Typologie et modalités d'insertion des scènes de procession	..527
4-1-2 Hiérarchies internes, vie des soldats et violence dans les processions	..529
4-1-3 Des régiments hétérogènes par l'origine des soldats et les armes présentées	..532
4-2 Les ateliers d'armement : l'immixtion du domaine militaire dans les scènes productives	..534
Conclusion : Place et fonction des scènes de guerre dans le programme funéraire	..538
1 Les deux modes égyptiens de représentation de la guerre	..538
2 Des scènes intransitives	..539
3 Les scènes de guerre au cœur des stratégies distinctives des propriétaires : un discours à des audiences différenciées	..540
3-1 De l'expertise technique à la démonstration de force : les ressorts de la distinction	..542
4 Scènes de guerre et tabou funéraire	..544

4^e PARTIE Ptpt h3s.wt nb.wt Le discours de la domination

..546

Introduction ..547

Chapitre 10. Sujets de l'empire : Les prisonniers dans les scènes

privées ..551

1 L'évolution des processions de prisonniers : analyse référentielle et contextuelle ..551

- 1-1 Iti de Gebelein, un hapax avant la XVIII^e dynastie ..551
- 1-1-1 Une mise en scène originale de la domination ..552
- 1-1-2 Un soldat de l'armée d'Ankhtifi ? ..553
- 1-2 Nebamon et la renaissance du motif en contexte privé ..554
- 1-2-1 Le tribut du Mitanni : une scène de tribut indexée sur les codes de la victoire ..554
- 1-2-2 Les prisonniers comme partie du butin, prémices à leur intégration à la production ..556
- 1-3 Les prisonniers et la démonstration de la puissance royale à l'ère amarnienne ..558
- 1-3-1 Un nouveau mode d'intégration contextuelle ..558
- 1-3-2 Le discours duel et la place des prisonniers parmi les offrandes matérielles ..560
- 1-4 L'apogée du motif de Toutânkhamon à Horemheb ..562
- 1-4-1 Houy et Horemheb : les prisonniers au cœur du tribut ..562
- 1-4-2 Neferhotep-1 (TT 49) et le fragment Brooklyn : les prisonniers à la frontière des domaines productifs ..567

2 Les prisonniers et la vie socio-économique de l'Égypte ..569

- 2-1 Tribut des nations et entrée sur les domaines productifs ..569
- 2-2 Les agents du recensement : comptabilité et domination ..572
- 2-2-1 La figure du scribe militaire ..572
- 2-2-2 Neferhotep et les scribes du domaine ..575

3 Égypte impériale, prisonniers et altérisation ..576

- 3-1 Tribut et captifs de guerre ..576
- 3-2 Nubiens, Asiatiques et Libyens : une carte des conquêtes impériales ..577

4 Violence et soumission dans les processions de prisonniers ..582

- 4-1 Les techniques de l'entrave ..583
- 4-1-1 Les menottes ..584
- 4-1-2 Cordes et entraves au service de la soumission des étrangers ..587
- 4-2 Gardes et prisonniers : gestuelle de violence et de douleur ..590

5 Scènes de captivité et mise en scène du défunt ..593

Chapitre 11. Un catalogue de la violence : les motifs de la domination royale ..596

1 Cartouches, prisonniers et séma-taouy ..596

- 1-1 Les frises de cartouches ..597
- 1-1-1 Un motif directement emprunté aux représentations royales ..597
- 1-1-2 Les Neuf Arcs, une liste archétypale inspirée de réalités changeantes ..599
- 1-2 Les files de prisonniers ..602
- 1-2-1 Techniques de violence ..602
- 1-2-2 Les Neuf Arcs : des listes adaptées ..603
- 1-3 Le séma-taouy ..604
- 1-3-1 L'adaptation d'un ancien motif royal ..604
- 1-3-2 Les prisonniers du séma-taouy et le principe de binarité ..606
- 1-3-3 Techniques de contrainte et signes de souffrance ..609

2 Le poids du pouvoir : variantes de l'écrasement ..613

- 2-1 Sous les pieds du roi ..613
- 2-1-2 Nubiens, Asiatiques et le principe de binarité ..615
- 2-1-3 Gravité, enfermement et violence imposée ..617
- 2-2 Le sphinx piétinant ..619
- 2-2-1 La longévité d'une icône royale ..619
- 2-2-1-2 Griffons, lions et sphinges : un être aux apparences multiples ..623
- 2-2-2 Un animal fantastique mais des victimes bien humaines ..626
- 2-2-3 Puissance animale et violence royale ..627
- 2-3 La violence de l'inertie ..629

3 Le massacre ..631

3-1 L'archétype par excellence de la puissance royale	..631
3-2 Les personnages de la scène de massacre	..632
3-3 Le bras violent du roi	..636
Chapitre 12. Le miroir du pouvoir : intégration et médiations de motifs royaux en contexte privé	..638
1 Discours médiés : typologie de l'intégration contextuelle	..638
1-1 Représenter l'apparat royal : effigies et décors architecturaux	..638
1-1-1 La statuaire royale	..638
1-1-2 Décors en deux dimensions	..640
1-1-2-1 Prisonniers sous le kiosque royal	..641
1-1-2-2 Les motifs architecturaux avant Akhénaton	..643
1-1-2-3 La fenêtre royale d'Akhetaton	..645
1-2 Diffuser le discours de la domination : objets mobiles dans les scènes funéraires	..648
1-2-1 Le mobilier royal, prolongement de la médiation architecturale	..648
1-2-1-1 Le triptyque du kiosque	..648
1-2-1-2 Les variantes du mobilier	..650
1-2-1-2-1 À proximité du roi : chaises fixes et mobiles	..650
1-2-1-2-2 La violence dans les objets de luxe	..652
1-2-1-2-3 Les repose-pieds et la violence à travers plusieurs niveaux de médiation	..654
1-2-2 Massacres le long du Nil : images de domination sur les bateaux	..656
1-2-3 La violence en cercle fermé : armes et équipement du soldat	..658
1-3 Iti, Qenamou et l'appropriation directe	..661
2 La violence comme signe : discours pluriels des images médiées	..665
2-1 Les victimes : étrangers altérés et faire-valoirs de la puissance royale	..665
2-2 Motifs médiés et fantastique : la violence comme signes	..668
2-2-1 Représenter la contrainte	..668
2-2-2 Médier la violence destructrice	..670
3 Le discours royal et la pénétration d'une culture de la violence	..671
3-1 Comprendre la chronologie des scènes de domination	..671
3-2 Les valeurs du discours royal de la domination	..676
Conclusion	..680
Le discours privé de la violence : stratégies de mise en scène des propriétaires	..680

5^e PARTIE D3r-jb Le discours de la discipline ..684

Introduction ..685

1 Sport et loisirs en Égypte ancienne	..685
2 Pratiques corporelles et hiérarchies sociales	..687
3 Un discours de la discipline	..688
4 Plan de la partie	..690

Chapitre 13. Dompter la violence. Scènes ludiques et cynégétiques ..692

1 La violence ludique	..692
1-1 Modèles et horizon des jeux	..693
1-1-1 Le jeu de la hutte	..693
1-1-2 Le jeu du prisonnier	..696
1-1-3 Le jeu de la bagarre	..701
1-1-4 Les joutes de bateliers	..703
1-2 L'enfance, zone du jeu	..705
1-3 Violence libérée, violence contenue	..707
1-3-1 La violence des jeux	..707
1-3-2 Les joutes de bateliers, lieu d'une violence libérée ?	..709
2 Entraînement à la guerre ou jeux gratuits : les scènes de lutte et d'escrime	..711

2-1 Les sports de combat dans l'iconographie de l'Ancien au Nouvel Empire	..711
2-1-2 Boxe et escrime, prolongement des scènes de lutte	..715
2-2 L'horizon de la guerre : les sports de combat, entre entraînement martial et jeu gratuit	..716
2-3 Attraper, frapper, esquiver : la violence dans les sports de combat	..720
2-4 Les sports de combat dans le programme du dignitaire	..724

3 La violence contre le monde animal : chasse et pêche dans les scènes funéraires ..726

3-1 Modèle royal et imitation du dignitaire	..727
3-1-1 Corporalité royale et excellence cynégétique	..727
3-1-2 Chasse, pouvoir et métaphores sociales	..729
3-2 Le prédateur humain et la question de la domestication du sauvage	..731
3-2-1 La dualité territoriale : marais et déserts, marges de l'espace cultivé	..731
3-2-2 L'extension de l'ordre productif par la violence	..732
3-3 Quadrillage des marais et ordonnancement du monde	..734
3-3-1 Pêche au filet et tenderie, la transformation orthogonale du milieu	..734
3-3-2 Enfermer le vivant : la cage de Ptahhotep	..737
3-4 Le bras armé et la violence légitime	..739

Chapitre 14. Maîtrise de soi et contrôle de la corporalité dans les scènes funéraires ..742

1 Le modèle royal de corporalité ..742

1-1 Les cérémonies de la corporalité royale, modèles de maîtrise et de force	..742
1-1-1 Course, jeux de balle et charrerie : l'éventail sportif du roi	..743
1-1-2 Amenhotep II, le roi sportif	..746
1-2 Servir le corps du roi : statuts curiaux et service à la personne	..748
1-3 La corporalité du défunt, cœur physique de son domaine	..750
1-3-1 La mise en scène corporelle de la société	..750
1-3-2 Les scènes de soin du corps en contexte funéraire	..753

2 Sports et jeux non violents : adversité et qualités du bon Égyptien ..757

2-1 Un riche catalogue d'activités ludiques	..757
2-2 Vertus physiques, vertus mentales	..762
2-2-1 Décrire une population et sa vigoureuse corporalité	..762
2-2-2 Intelligence, expertise, sérieux : des capacités mentales	..767
2-3 Un horizon social : jeux du peuple et plaisirs de l'élite	..767

3 Corps, spatialité, temporalité ..769

3-1 Danse et gymnastique : les corps au service des plaisirs du maître	..769
3-2 Le paysage sonore des scènes violentes	..774

4 Scènes productives, travail et contrôle ..778

4-1 L'horizon productif indépassable des scènes funéraires (IV ^e -XVIII ^e dynastie)	..778
4-2 Le geste de travail et l'idéal funéraire	..780

Conclusion. Les scènes funéraires comme dispositif de contrôle ..784

1 L'éthique du contrôle	..784
2 Matérialité de la tombe, accessibilité et violence	..785
3 Les évolutions du discours de la violence	..789

Conclusion générale ..793

1 Une définition égyptienne de la violence	..793
2 Les violences légitimes égyptiennes	..800
3 Les mondes sociaux de la violence	..804

Table des figures

<i>Figure 1.1. Scène de Seneb, A2</i>	70
<i>Figure 1.2. Scène de Mersyankh III, A1</i>	73
<i>Figure 1.3. Scène d'Akhetetep, A11</i>	76
<i>Figure 1.4. Scène de la tombe de Nebet, A16a</i>	77
<i>Figure 1.5a. détail du tombeau de Khafrankh, A6</i>	81
<i>Figure 1.5b. détail du tombeau d'Ouhemka, A8</i>	81
<i>Figure 1.5c. détail du tombeau de Senedjemib Inti, A9</i>	81
<i>Figure 1.6. Scène de la tombe de Nianchchnoum, A18</i>	82
<i>Figure 1.7. scène de la tombe de Nefer et Kahay, A17</i>	83
<i>Figure 1.8. détail de la tombe d'Ourirenptah, A19, photographie personnelle</i>	85
<i>Figure 1.9. scène de la tombe de Senedjemib Mehi, A10</i>	86
<i>Figure 1.10. scène du mastaba de Ti, A25b</i>	88
<i>Figure 1.11. scène de la tombe de Rashepses, A20a</i>	96
<i>Figure 1.12. scène de la tombe de Ti, A25b</i>	100
<i>Figure 1.13. scènes de la tombe d'Idout, A29</i>	102
<i>Figure 1.14. scène de la tombe de Mererouka, A33</i>	103
<i>Figure 1.15. scène de la tombe de Khentika, A31</i>	104
<i>Figure 1.16. Détail de la scène d'Henqou II, A41</i>	105
<i>Figure 1.17. scène de la tombe de Pepyankh Heryib, A38</i>	107
<i>Figure 1.18. scène de Peyankh-Henykem, A37</i>	108
<i>Figure 1.19. scène de la tombe d'Aba, A39</i>	110
<i>Figure 1.20. Partie droite de la scène de Baqet III, A44</i>	120
<i>Figure 1.21. Partie gauche de la scène de Baqet III, A44</i>	122
<i>Figure 1.22. Détail du 2nd registre de Baqet III, A44</i>	122
<i>Figure 1.23. Détail du 2nd registre de la scène de Baqet III, A44</i>	124
<i>Figure 1.24. Scène d'Amenemhat, A4</i>	129
<i>Figure 1.25. Maquette de Meketrê, A45</i>	132
<i>Figure 1.26a-b. Comparaison de la scène d'Amenemopet, A51 et de l'ostrakon retrouvé dans la tombe (DEN DONCKER 2017, p. 370, fig. 18)</i>	136
<i>Figure 1.27. scène de la tombe de Pahéri, A63a</i>	137
<i>Figures 1.28a -b. Détails des scènes de Pouyemrê, A57b et Souemnout, A60</i>	139
<i>Figure 1.30. Scène de la tombe de Rekhmirê, A59a</i>	143
<i>Figure 1.31. Scène de Qenamou, A59</i>	146
<i>Figure 2.1. Scène de Kayemnofret, A14</i>	154
<i>Figures 2.2a-b. Détails des scènes de Seneb, A1 et de Ti, A25b</i>	162
<i>Figure 2.3. Détail de la scène de Rashepses, A20a</i>	166
<i>Figures 2.4a-c. Détails des scènes de Sopdouhotep, A23 ; de Khentika, A31 ; de Meketrê, A45 (photo personnelle)</i>	170

<i>Figure 2.5. Détail de la scène de Pepyankh-Henykem, A47</i>	174
<i>Figure 2.6a-b. Détails de la scène de Mererouka, A33</i>	176
<i>Figure 2.7a-b. Détails du tombeau d'Akhetetep, A11. Comparaison du bâton de reddition de comptes et de celui utilisé contre les ânes (ZIEGLER 2007, p. 137-138)</i>	181
<i>Figure 2.8a-b. Détails du tombeau de Kayemnofret, A14 Comparaison du bâton de reddition de comptes et de celui utilisé contre les ânes (SIMPSON 1992, pl. F)</i>	181
<i>Figures 2.9a-b. Détails des scènes d'Aba, A39 et d'Amenemhat, A47</i>	182
<i>Figure 2.10. Scène de la tombe d'Iymery, A5</i>	183
<i>Figure 2.11. Scène de la tombe de Tepemankh, A24</i>	184
<i>Figure 2.12. scène de la tombe de Nefer et Kahay, A17</i>	186
<i>Figure 3.1. Modèle d'étable de la tombe de Meketrê, d'après WINLOCK 1955, fig. 17</i>	195
<i>Figure 3.2. Scène de Menna, B4</i>	202
<i>Figure 3.3. Scène de Nianchnoum, B1</i>	205
<i>Figures 3.4a-b. Détails des scènes d'Aba, A39 et de Baqet, A44</i>	209
<i>Figure 3.5. Scène de Baqet, B3a</i>	210
<i>Figure 3.6. Détail du temple de Khonsou, sous Hérihor, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979, pl. 20</i>	211
<i>Figure 3.7. Scène de Baqet, B3b</i>	212
<i>Figure 3.8. Scène de Mahou, E5</i>	214
<i>Figure 3.9. Scène de Mose, B6</i>	217
<i>Figure 4.1. Scène d'Hetepherakhti, C5, d'après SCHÄFER 1986, p. 319</i>	237
<i>Figure 4.2. Scène de Nimaâtrê, C4</i>	240
<i>Figure 4.3. Scène de la tombe de Kapi, C3</i>	241
<i>Figure 4.4. Scène de Tjemerery, C11</i>	246
<i>Figure 4.5. Scène d'Inti, C9</i>	249
<i>Figure 4.6. Détail de la scène d'Aba, A36 : Bastonnade</i>	253
<i>Figure 4.7. Détail de la scène de Baqet III, A44 : Bastonnade, d'après KANAWATI, WOODS 2010, fig. 86</i>	258
<i>Figure 4.8a-c. Détails des scènes de Mererouka, A33, Khentika, A31, et Henqou, A39 : Piloris</i>	261
<i>Figure 4.9. Images de prisonniers attachés au pilori, provenant de la tombe de Thoutmosis III (a) et de Séthi I^{er} (b), d'après BEAUX 1991, p. 46, fig. 7a-b</i>	267
<i>Figure 4.10. Détail de la scène de Mererouka, A33 : Registre supérieur</i>	268
<i>Figure 4.11. Scène de Souemmout, A60</i>	276
<i>Figure 4.12. Scène de la tombe de Menna, C17</i>	280
<i>Figure 4.13a-b. Scènes de Houy, C14, et Khaemhet, C15</i>	281
<i>Figure 4.14. Scène de la tombe de Montouherkhepeshef, C19</i>	283
<i>Figure 5.1. Ostracon parodique, XIX^e-XX^e dynastie (OIM 13951)</i>	292
<i>Figure 5.2. Scène de Ptahhotep, C7</i>	304
<i>Figure 5.3. Restitution de l'inscription au-dessus de la punition, tombe d'Aba, A36</i>	311
<i>Figure 5.4. Détail de la tombe de Mererouka, A33, d'après BEAUX 1991, p. 36, fig. 2</i>	322

<i>Figure 6.1. Répartition des coups selon la zone du corps, d'après les punitions et les menaces dans les redditions de comptes</i>	329
<i>Figure 7.1. Scène de Kayemheset, D1</i>	355
<i>Figure 7.2. Schéma des directions dans la scène d'Inti, D2</i>	357
<i>Figure 7.3. Inscription à gauche du siège d'Inti, d'après KANAWATI, MCFARLANE 1993, pl. 26</i>	358
<i>Figure 7.4 : Carte de la Palestine au Bronze Ancien 3 (IV^e-VI^e dynasties), d'après SOWADA 2009, fig. 16</i>	359
<i>Figure 7.5. Détail de la scène d'Inti, D2 : scènes de désespoir des femmes, des soldats et du chef du fort</i>	363
<i>Figure 7.6. Détail de la scène de Kayemheset, D1 : 3^e registre</i>	365
<i>Figure 7.7a-b. Détails des scènes de Kayemheset, D1 et d'Inti, D2 : assiégés écoutant derrière la muraille</i>	367
<i>Figure 7.8a-c. Détails de la scène d'Inti, D2 : Assiégés blessés sur les 1^{er}, 3^e et 4^e registres</i>	370
<i>Figure 7.9a. Détail de la scène de Kayemheset, D1 : 4^e registre</i>	373
<i>Figure 7.9b-c. Détails de la scène d'Inti, D2 : 2^e et 1^{er} registres</i>	373
<i>Figure 7.10. Scène d'Inti-ibi-iqer, D5a</i>	383
<i>Figure 7.11. Scène de Setka, D6</i>	385
<i>Figure 7.12. Détail de la scène de Setka, D6 : Soldat blessé, d'après FISCHER H.G. 1961, p. 64</i>	385
<i>Figure 7.13. Détail de la scène de Khety, D8 : Partie gauche des combats</i>	389
<i>Figure 7.14. Détail de la scène de Khnoumhotep, D9 : Siège de la forteresse</i>	391
<i>Figure 7.15. Proposition de restitution des deux armées dans la scène de Khnoumhotep, D9</i>	393
<i>Figure 7.16. Section droite de la scène d'Amenemhat, A10b</i>	394
<i>Figure 7.17a-b. Détails des scènes de Khety, D8 et de Khnoumhotep, D9 : Libyens</i>	399
<i>Figure 7.18a-b. Fragments des reliefs du temple de Montouhotep II à Deir el-Bahari, d'après L. BESTOCK 2018, p. 129-130</i>	410
<i>Figure 7.19. Schéma des déplacements dans la scène d'Inti, D11b</i>	411
<i>Figure 7.20. Détail de la scène d'Intef, D11 : Asiatiques fuyant sur les 3^e et 4^e registres</i>	411
<i>Figure 7.21a-b. Fragments du temple de Montouhotep II à Deir el-Bahari, d'après NAVILLE 1907, pl. XV B et F</i>	415
<i>Figure 7.21c. Détail de la bataille de Qadesh au Ramesseum, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 96a.</i>	415
<i>Figure 7.22. Schéma de la scène d'Intef, D11, selon l'ordre supposé des bateaux</i>	416
<i>Figure 8.1a-b. Détails des scènes de Khnoumhotep, D9, et d'Amenemhat, D10</i>	423
<i>Figure 8.2. Détail de la tombe de Baqet, D7 : Soldats portant des carquois</i>	425
<i>Figure 8.3. Modèle de carquois de la PPI, d'après MCDERMOTT 2002, vol. II, p. 61, fig. 83</i>	425
<i>Figure 8.4. Détail de la scène d'Inti, D2 : Mêlée de gauche.</i>	426
<i>Figure 8.5. Victoire de Seti I^{er} devant Qadesh, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1986, pl. 23</i>	426
<i>Figure 8.6. Ouserhat sur son char en train de chasser, TT 56, d'après DECKER 1987, p. 160</i>	426
<i>Figure 8.7. Fronde retrouvée à el-Lahoun, d'après WERNICK 2014, p. 98, fig. 1</i>	430
<i>Figure 8.8 : Détail des reliefs de Medinet Habou, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1937, pl. 37</i>	430
<i>Figure 8.9a-b. Détails des scènes de Kayemheset, D1 et de Baqet, D7 : Assiégés jetant des pierres</i>	432
<i>Figure 8.10. Détail de la prise de Dapur sur les murs de Louxor, d'après WRESZINSKI 1935B, pl.78</i>	432

<i>Figure 8.11. Détail de la scène de Kayemheset, D1 : Hache de type B2.....</i>	<i>434</i>
<i>Figure 8.12. Hache de type D conservée à l'Ashmolean Museum, d'après KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, pl. VIII, 1</i>	<i>434</i>
<i>Figure 8.13a-b. Détails des scènes d'Inti, D2 et d'Amenemhat, D10 : Haches de type AB1, C1/C2.</i>	<i>434</i>
<i>Figure 8.14. Lames de type C2, d'après KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, pl. VI, 6-7</i>	<i>435</i>
<i>Figure 8.15. Détail de la scène de Khnoumhotep, D9 ; type C.....</i>	<i>435</i>
<i>Figure 8.16. Détail des reliefs de Seti I^{er} à Karnak, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 39.....</i>	<i>435</i>
<i>Figure 8.17. Lames de hache de type C, d'après KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, pl. VI, 1-2.....</i>	<i>435</i>
<i>Figure 8.18. Détail de la scène de Baqet, D7 : Combats au bâton.....</i>	<i>438</i>
<i>Figure 8.19. Bâtons retrouvés à Deir el-Bahari, XI^e dynastie, d'après FISCHER H.G. 1978, p. 13, fig. 14.....</i>	<i>438</i>
<i>Figure 8.20a-b. Détails des scènes de Khnoumhotep, D9 et d'Intef, D11 : Soldats armés de poignards</i>	<i>440</i>
<i>Figure 8.21. Détail de la tombe d'Intef, D11a : Lanciers.....</i>	<i>442</i>
<i>Figure 8.22. Détail d'une procession de soldats dans la tombe de Khety à Assiout, d'après EL-KHADRAGY 2008, fig. 4</i>	<i>442</i>
<i>Figure 8.23a-b. Détails des tombes d'Amenemhat, D10b et de Khety, D8 : Soldats armés de boucliers</i>	<i>444</i>
<i>Figure 8.24. Processions de soldats provenant la « Northern Soldiers' Tomb » d'Assiout, d'après EL-KHADRAGY 2006, p. 162, fig. 6.....</i>	<i>444</i>
<i>Figure 8.25. Graffito retrouvé dans la tombe S67 à Aniba, d'après STEINDORFF 1937, vol.2, pl.32.5</i>	<i>444</i>
<i>Figure 8.26a-b. Détails des scènes de Kayemheset, D1 et d'Inti, D2</i>	<i>448</i>
<i>Figure 8.27. Détail de la Palette du Tribut libyen, d'après DAVIS W. 1992, p. 230, fig. 53.....</i>	<i>448</i>
<i>Figure 8.28. Détail de l'attaque de Tunip à Medinet Habou, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1932, pl. 89.....</i>	<i>448</i>
<i>Figure 8.29a-c. Détails des scènes de Kayemheset, D1, Inti, D2 et Intef, D11b : Échelles et tours d'attaques</i>	<i>450</i>
<i>Figure 8.30. Détail de la scène de guerre sur le papyrus érotico-satirique de Turin, d'après OMLIN 1973, pl. XIII</i>	<i>450</i>
<i>Figure 8.31. Détail de la prise d'Ashkelon à Abou Simbel, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 58.....</i>	<i>450</i>
<i>Figure 8.32a-b. Détails des scènes de Baqet, D7, et d'Amenemhat, D10 : Tortues-bélières</i>	<i>454</i>
<i>Figure 8.33a-b. Détails des scènes d'Inti, D2, et d'Intef, D11 : Coups en préparation.</i>	<i>456</i>
<i>Figure 8.34. Relief de Snefrou (IV^e dynastie) au Ouadi Maghara, d'après HALL 1986, fig. 13.....</i>	<i>456</i>
<i>Figure 8.35. Détail de la bataille de Qadesh dans le temple d'Abydos (Ramsès II), d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 20.....</i>	<i>456</i>
<i>Figure 8.36a-d. Détails de la tombe de Khnoumhotep : Divers usages du bâton de combat</i>	<i>457</i>
<i>Figure 8.37. Détail de la scène d'Inti, D1 : Coup à l'impact.</i>	<i>459</i>
<i>Figure 8.38. Détail de la chaussée d'Ounas, d'après BESTOCK 2018, p. 111, fig. 4.18</i>	<i>459</i>
<i>Figure 8.39. Détail du combat contre les Libyens à Medinet Habou, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 18.....</i>	<i>459</i>
<i>Figure 8.40a-c. Détails des scènes d'Inti-ibi, D4, de Baqet, D7, et de Khnoumhotep, D9 : Coups à l'impact.....</i>	<i>459</i>
<i>Figure 8.41a-b. Localisation des coups à l'arme blanche et des atteintes de flèches</i>	<i>460</i>

<i>Figure 8.42. Détail de la tombe de Kherouef, I14, d'après DECKER 1987, p. 94, fig. 56</i>	462
<i>Figure 8.43. Détail de la tombe d'Akhetetep : chasse à l'hippopotame et joute des bateliers, d'après ZIEGLER 2007, fig. 37</i>	462
<i>Figures 8.44a-c. Détails des scènes de Baqet, D7, Khnoumhotep, D9 et Amenemhat, D10 : Techniques de protection</i>	464
<i>Figure 8.45. Détail de la scène d'Inti, D2 : Asiatique se protégeant</i>	464
<i>Figure 8.46. Détails des complexes funéraires de Sahouré (a) et Pepy II (b), d'après DOMINICUS 1993, p. 26, pl. 28</i>	464
<i>Figure 8.47. Détail des affrontements entre auxiliaires de l'armée égyptienne et les Peuples de la Mer à Medinet Habou, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 34</i>	467
<i>Figure 8.48. Détail d'un affrontement entre Égyptiens et Libyens sur le papyrus EA 74100, d'après SCHOFIELD, PARKINSON 1994, p. 161, fig. 1</i>	467
<i>Figure 8.49. Détails des scènes de Baqet, D7, et d'Amenemhat, D10 : Soldats se causant des blessures mutuelles</i>	468
<i>Figure 8.50. Détail de la scène d'Intef, D11b : Ennemis tombant des murailles</i>	470
<i>Figure 8.51. Détail de la chaussée d'Ounas, d'après BESTOCK 2018, p. 111, fig. 4.18</i>	470
<i>Figure 8.52. Détail de la prise de la capitale du pays de Qede par Ramsès II, à Louxor, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 72</i>	470
<i>Figure 8.53. Détail de la bataille navale contre les Peuples de la Mer à Medinet Habou, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 39</i>	470
<i>Figure 8.55. Détail de la tombe d'Inti, D2 : Ennemis criblés de flèches</i>	473
<i>Figure 8.56. Détail de la palette du champ de bataille, d'après BESTOCK 2018, p. 45</i>	473
<i>Figure 8.56. Socle de la statue de Khasekhemouy (II^e dynastie), d'après BESTOCK 2018, p. 161, fig. 5.4</i>	473
<i>Figure 8.57. Détail de la bataille de Ramsès III contre les Libyens à Karnak, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 62b</i>	473
<i>Figure 8.58. Détail de la bataille contre les Peuples de la Mer à Medinet Habou, d'après THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 39</i>	473
<i>Figure 8.59a-b. Détails des scènes de Khety, D8, et Khnoumhotep, D9 : cadavres jonchant le sol</i> ..	474
<i>Figure 8.60a-c. Détails des scènes de Kayemheset, D1, Inti, D2 et Baqet, D7 : Chefs de troupes</i>	482
<i>Figures 9.1a-c. Détails des scènes d'Inti, D2, Baqet, D7 et Intef, D11 : Coups contre des ennemis tombés</i>	502
<i>Figure 9.2a-b. Détails des tombes de Kayemheset, D1 et Intef, D11b : Femmes près des combats</i> ... 506	
<i>Figure 9.3. Détail de la guerre nubienne de Ramsès II à Derr, d'après MATIĆ 2018B, p. 248, fig.2</i> .. 506	
<i>Figures 9.4a-b. Détails des scènes de Baqet, D7, et Amenemhat, D10 : Affrontements mimétiques</i> .. 525	
<i>Figure 9.5a-b. Détail des processions des tombes d'Amenmose à Thèbes, M5, et d'Ahmès à Amarna, M15</i>	528
<i>Figure 9.6a-b. Détails des processions de soldats dans les scènes de Nebamon, M10, et Ay, M16</i> ... 529	
<i>Figures 9.7a-b. Détails des scènes de Tjanouni, M8 et d'Ouserhat, M12 : Inspection des soldats</i> 530	
<i>Figures 9.8a-b. Détails des tombes d'Ahmès, M15, et Houya, M17 : Soldats étrangers</i>	532
<i>Figure 9.9. Détail de la scène de Panehesy, M20 : Soldats en course</i>	534
<i>Figure 9.10. Présentation des armes dans la tombe de Qenamou (TT93), d'après DAVIES N. DE G. 1930, vol. II, pl. XX</i>	534

<i>Figures 9.11a-c. Scènes des tombes de Khounes, N1, Amenemhat, N4, et d'un tombeau memphite, N7</i>	535
<i>Figure 10.1. Scène d'Iti, E1</i>	552
<i>Figure 10.2. Scène de Nebamon, E2</i>	556
<i>Figure 10.3. Relief d'Amenhotep II à Karnak, d'après ZAYED 1985, pl. II</i>	557
<i>Figure 10.4. Schéma des directions dans la scène de Meryrê II, E6</i>	559
<i>Figure 10.5. Détail de la scène de Meryrê II, E6</i>	560
<i>Figures 10.6a-b. Scènes de la tombe d'Houy, E7b et E7a</i>	563
<i>Figure 10.7. Scène de la tombe d'Horemheb, E3b</i>	564
<i>Figure 10.8. Schéma du programme du hall transversal de la tombe d'Houy, E7</i>	566
<i>Figure 10.9. Scène de Neferhotep, E8</i>	567
<i>Figure 10.10. Détail de la tombe d'Horemheb, E3b : Scribes près d'un captif</i>	572
<i>Figure 10.11. Détail de la tombe d'Horemheb, E3c : Scribes debout près de captifs nubiens</i>	573
<i>Figure 10.12. Détail de la scène de Neferhotep, E8 : Scribes accueillant les captifs</i>	575
<i>Figure 10.13a-b. Détails des scènes de Neferhotep, E8, et Nebamon, E2 : Prisonniers égyptiens et mitanniens</i>	578
<i>Figure 10.14. Détail de la scène d'Horemheb, E3d : Procession d'Asiatiques</i>	579
<i>Figure 10.15a-b. Détails de la tombe d'Horemheb, E3a : Files de prisonniers nubiens et libyens</i>	581
<i>Figure 10.16. Prisonniers nubiens sur un talatat de Toutânkhamon, d'après JANZEN 2013, p. 132, fig. 10</i>	581
<i>Figure 10.17. Détail de la scène d'Horemheb, E3d : Prisonniers asiatiques tenus par des menottes</i>	586
<i>Figure 10.18. Menotte conservée à Berlin, d'après VALERIO 2022</i>	586
<i>Figure 10.19. Prisonniers nubiens sur un relief de Toutânkhamon, d'après CHEVRIER 1955, p. 8 (fig. 1)</i>	586
<i>Figure 10.20. Statuette de prisonnier nubien, d'après VANDIER 1951, p. 201, fig. 2</i>	586
<i>Figure 10.21. Prisonniers nubiens sur un relief du Gebel Silsila, d'après JANZEN 2013, p. 147, fig. 14</i>	587
<i>Figures 10.22a-c. Détails des scènes de Meryrê II, E6, de Houy, E7b, et du fragment Brooklyn, E4 : Prisonniers tenus par des sheybas (a-b) et une corde au cou (c)</i>	589
<i>Figure 10.23a-b. Détails des scènes d'Horemheb, E3c, et Tepemankh, A24 : Garde levant un bâton en menace</i>	591
<i>Figure 10.24. Détail du palais d'Assurbanipal à Ninive : procession des captifs égyptiens (photographie personnelle)</i>	591
<i>Figure 10.25. Détail de la tombe d'Horemheb, E3b : Prisonniers montrés à Horemheb</i>	592
<i>Figure 11.2. Détail de la scène de Khaemhat, F10b : trois premiers cartouches</i>	599
<i>Figure 11.3. Détail de scène de Nebamon, E2 : prisonniers du 1^{er} registre</i>	599
<i>Figure 11.4. Prisonniers hittites tenus par Ramsès II sur un relief de Louqsor, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 73</i>	599
<i>Figure 11.5. Détail de la scène d'Anen, F6 : Prisonniers les plus à droite</i>	602
<i>Figure 11.6. Détail de la frise d'étrangers de la TT 226 : Zone médiane préservée (photo personnelle)</i>	602
<i>Figure 11.7. Détail d'une file de prisonniers sur un relief de Medinet Habou : Captifs asiatiques et libyens, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 160b</i>	602

<i>Figure 11.8. Détail de la procession d'étrangers de Sobekhotep, F19</i>	603
<i>Figures 11.9a-c. Détails de séma-taouy : Détail de la tombe de Houy, F26a (Type A1) ; Détail de la tombe d'Antef, F7 (Type A2) ; Détail de la tombe de Khaemhet, F10a (Type B)</i>	606
<i>Figures 11.10a-b. Détails de séma-taouy : Détail de la tombe de Toutou, F25 (Type B) ; Détail de la tombe de Parennefer, F24 (Type C)</i>	608
<i>Figure 11.11. Détail de la scène de Kherouef, F12 : Séma-taouy (Type 1)</i>	610
<i>Figure 11.12. Détail de la scène de Meryrê II, F23 : Séma-taouy (Type 2)</i>	610
<i>Figure 11.13. Frise de prisonniers sur le char A1 de Toutânkhamon, d'après LITTAUER, CROUWEL 1985, pl. XIII</i>	610
<i>Figure 11.14. Reconstitution des carreaux de faïence du palais d'Akhetaton, d'après BADAWY 1968, pl. colorée V</i>	610
<i>Figure 11.15. Scène de Parennefer à Thèbes, F27</i>	612
<i>Figure 11.16. Proposition de reconstitution d'une statue de Sésostri I^{er} marchant sur les Neuf Arcs, d'après LORAND 2008, p. 274, fig. 2</i>	613
<i>Figure 11.17. Ennemi piétiné par le roi sur une amulette (Penn. 29-84-512), d'après ROBERTSON 2010, p. 220, fig. 1</i>	613
<i>Figures 11.18a-b. Détails de scènes d'écrasement : Détail de la tombe de Houy, F26c ; Détail de la tombe d'Anen, F6</i>	615
<i>Figure 11.19. Détail de la scène d'Anen, F6b : Accoudoir orné d'un sphinx piétinant.</i>	621
<i>Figure 11.20. Accoudoir en bois retrouvé dans la tombe de Thoutmosis IV (KV 43) et orné d'un sphinx piétinant</i>	621
<i>Figure 11.21. Détail de la scène d'Amenemhat-Sourer, F2a : Frise des sphinx piétinant et des rois massacreurs</i>	622
<i>Figure 11.22. Détail de la scène d'Amenhotep, F3a : Statue d'Hatchepsout en lion</i>	623
<i>Figure 11.23. Relief du temple d'Horus à Edfou : un lion piétine des ennemis, d'après SCHOSKE 1994, p. 374, e285</i>	623
<i>Figure 11.24. Détail du temple de Ramsès II à Beit el-Ouali : un chien mord un Libyen victime du roi, d'après WRESZINSKI 1935B, pl. 164a</i>	623
<i>Figures 11.25a-b. Détails des scènes de Houy, F26b, de Qenamou, F16c : Roi (a) et Montou (b) massacreurs</i>	633
<i>Figure 11.26a-c. Détails de la tombe de Houy, F26a/D : Décoration des deux bateaux du mur sud (a/b) et d'un bateau du mur nord (c)</i>	634
<i>Figures 12.1a-c. Statues violentes : 12.1a : Statue d'Hatchepsout chez Amenemhat-Sourer, F2c ; 12.1b : Sphinx d'Hatchepsout chez Amenhotep, F3a ; 12.1c : Statue de Thoutmosis III chez Rekhmirê, F18</i>	639
<i>Figure 12.2. Détail de la scène d'Antef, F7</i>	643
<i>Figure 12.3. Scène de Parennefer, F24</i>	645
<i>Figure 12.4. Scène de la fenêtre d'Ipouy, F28</i>	648
<i>Figure 12.5. Reconstitution de la fenêtre d'apparition de Medinet Habou, d'après HÖLSCHER 1941, pl. 3</i>	648
<i>Figure 12.6. Scène de Khaemhet, F10b</i>	649
<i>Figure 12.7. Scène de Meryrê II, F23b</i>	651
<i>Figures 12.8a-b. Objets décorés. Détail de la tombe de Houy, F26c, et Détail de la tombe d'Imyseba, F31</i>	653

<i>Figure 12.9. Détail de la scène d'Anen, F6 : Repose-pieds et fin de la frise de prisonniers</i>	655
<i>Figure 12.10. Bateau de la tombe de Houy, F26d</i>	656
<i>Figure 12.11. Proposition de schéma des directions de l'ordre du regard sur le bateau de Khons, F29 (en jaune, ordre de vision des éléments ; en bleu, axes structurant ordonnant la scène)</i>	658
<i>Figure 12.12. Boucliers de la tombe de Houy, F26b</i>	660
<i>Figure 12.13. Scène de Qenamou, F16a</i>	661
<i>Figure 12.14. Scène d'Iti, F1</i>	663
<i>Figure 13.1. Jeu de la hutte d'Idou (J2)</i>	695
<i>Figure 13.2. Scène de boucherie dans la tombe d'Idout, Saqqarah, VIe dynastie (d'après MACRAMALLAH 1935, pl. XX)</i>	695
<i>Figure 13.3. Jeu du prisonnier chez Ptahhotep, J1</i>	698
<i>Figure 13.4. Course rituelle du roi dans le complexe funéraire de Djoser (DECKER 1992, p. 39, fig. 9)</i>	698
<i>Figure 13.5. Schéma général du mur est de la tombe de Ptahhotep</i>	700
<i>Figure 13.6. Jeux du prisonnier et de la bagarre chez Mererouka, J5</i>	702
<i>Figure 13.7. Joute de batelier dans la tombe de Hetepherakhti, d'après MOHR 1943, p. 57, fig. 26</i> .	704
<i>Figure 13.8. Scènes de joutes de bateliers dans le mastaba d'Inoumin (Saqqarah, VIe dynastie, d'après Kanawati 2006, pl. 48</i>	709
<i>Fig. 13.9a-b Organisation des prises de lutte dans les scènes de Ptahhotep, II, et Amenemhat, I9</i> ..	714
<i>Figure 13.10. Détail de la scène de Baqet III</i>	715
<i>Figures 13.11a-b. Scènes de combat chez Khons, II9</i>	719
<i>Figures 13.12a-b. Détails des scènes de Baqet III, I4, et de Khety, I5</i>	722
<i>Figure 13.13a-h. Détails de la scène de Baqet III</i>	724
<i>Figure 13.13i-k. Détails de la scène de Khety</i>	724
<i>Figure 13.13l. Détail de la scène de Khnoumhotep I^{er}</i>	724
<i>Figure 13.14. Scène de chasse dans la tombe de Rekhmirê, d'après Davies N. de G. 1943, pl. XLIII</i>	728
<i>Figure 13.15. Scène de chasse dans la tombe de Kayemrê, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CXXXV (J23)</i>	730
<i>Figure 13.16. Scène de chasse dans la tombe de Senbi, DECKER, HERB 1994, pl. CXLIX (J71)</i>	730
<i>Figure 13.17. Scène de chasse dans la tombe d'Ihy, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CXCIV (K1.32)</i>	732
<i>Figure 13.18. Scène de chasse dans la tombe de Neferiretnef, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCXIV (K2.17)</i>	732
<i>Figure 13.19. Scène de tenderie dans la tombe de Pehenouikai, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCLXXVIII (K3.28)</i>	735
<i>Figure 13.20. Scène de tenderie dans la tombe d'Intef, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCXC (K3.111)</i>	735
<i>Figure 13.21. Scène de tenderie dans la tombe de Khnoumhotep III, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCXCII (K3.121)</i>	735
<i>Figure 13.22. Procession d'employés apportant des animaux dans la tombe de Ptahhotep, d'après HARPUR, SCREMIN 2008, pl. 6</i>	738
<i>Figure 14.1. Scène de jubilé royal et de roi massacreur (Pepy I^{er}) au Ouadi Maghara, d'après DECKER, HERB 1994, pl. VI (A23)</i>	744

<i>Figure 14.2. Amenhotep III frappant la balle au temple de Louxor, d'après DECKER, HERB 1994, pl. LXII (C4)</i>	<i>744</i>
<i>Figure 14.3. Min apprenant le tir au futur Amenhotep II, dans la tombe de Min à Thèbes (TT 109), d'après DECKER, HERB 1994, pl. LXIX (E3).....</i>	<i>747</i>
<i>Figure 14.4. Ptahhotep en train d'être soigné par ses employés (Saqqarah, Ve dynastie), d'après HARPUR, SCREMIN 2008, p. 354, fig. 3.....</i>	<i>751</i>
<i>Figure 14.5. Antefiqer partant à la chasse, d'après DAVIES N. DE G. 1920, pl. VII.....</i>	<i>752</i>
<i>Figure 14.6. Scène de manucure et de pédicure chez Khentika (Saqqarah, VIe dynastie, d'après JAMES T.G.H. 1953, pl. XI</i>	<i>754</i>
<i>Figure 14.7. Scène de manucure et de pédicure au-dessus d'un marché, chez Nianchchnoum et Khnoumhotep (Saqqarah, Ve dynastie), d'après MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 10.....</i>	<i>754</i>
<i>Figure 14.8. Scènes de jeux dans le mastaba de Mererouka, d'après KANAWATI 2010B, pl. 76.....</i>	<i>760</i>
<i>Figure 14.9. Scène de jeu au bâton et à la balle dans la tombe de Khety (Beni Hassan, XIe dynastie), d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCCXLVI (P5.2).....</i>	<i>761</i>
<i>Figure 14.10. Scène de différents jeux de mains dans la tombe de Baqet III (Beni Hassan, XIe dynastie, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCCLII (P7.2, 8.1, 8.3).....</i>	<i>761</i>
<i>Figure 14.11. Scène de jeu et de musique chez Kayemankh, d'après JUNKER 1940, pl. 9.....</i>	<i>763</i>
<i>Figure 14.12. Scène de senet dans la tombe de Nebenmaât (Thèbes, XIXe-XXe dynastie), d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCCLXXI (Q3.38)</i>	<i>768</i>
<i>Figure 14.13. Scène de senet sur un modèle de la tombe de Nefoui-Antiemhat (Beni Hassan, XIIe dynastie), d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCCLX (Q3.19)</i>	<i>768</i>
<i>Figure 14.14. Danseuses dans la tombe de Baqet III (Beni Hassan, XIe dynastie, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCCLXXXVII (R1.1)</i>	<i>770</i>
<i>Figure 14.15. Danseuse faisant un pont dans le temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari, d'après DECKER, HERB 1994, pl. CCCXCIII (R3.15).....</i>	<i>770</i>
<i>Figure 14.16. Scène de danses dans la tombe de Djaou (Deir el-Gebrawi, VIe dynastie), d'après DECKER, HERB 1994, pl. CDXI (S2.8).....</i>	<i>772</i>
<i>Figure 14.17. Scène de danse et de musique dans la tombe de Mery (Thèbes, XVIIIe dynastie), d'après DECKER, HERB 1994, pl. CDXXX (S4.23).....</i>	<i>773</i>
<i>Figure 14.18. Senedjemib Mehi recevant une reddition de comptes et écoutant de la musique (A10, Gizah, Ve dynastie), d'après BROVARSKI 2001, pl. 118.....</i>	<i>776</i>
<i>Figure 14.19. Scène d'Aba (A39).....</i>	<i>777</i>
<i>Figure 14.20. Scènes de travail dans le mastaba d'Ankhmahor (Saqqarah, VIe dynastie), d'après KANAWATI, HASSAN 1997, pl. 40</i>	<i>781</i>
<i>Figure 14.21. Scènes de travail dans la tombe de Khafraankh (Gizah, IVe dynastie), d'après KORMYSHEVA, MALYKH, VETOKHOV 2010, fig. 33.....</i>	<i>782</i>

Table des tableaux

<i>Tab. 0.1. Public des tombes et agence iconographique</i>	<i>49</i>
<i>Tab. 1.1. Scènes de redditions de comptes classées par dynastie et nécropole</i>	<i>67</i>
<i>Tab. 1.2. Schéma des différents déplacements liés au contrôle dans le domaine de Seneb</i>	<i>72</i>
<i>Tab. 1.3. Attitude des contrôlés dans la reddition de comptes à la V^e dynastie</i>	<i>80</i>
<i>Tab. 2.1. Schéma des relations entre les acteurs des redditions de comptes et des fessées à la Ve dynastie.....</i>	<i>158</i>
<i>Tab. 2.2. Schéma d'acculturation des contrôlés dans la scène de Mersyankh III, A1</i>	<i>167</i>
<i>Tab. 2.3. Les armes dans les redditions de comptes.....</i>	<i>180</i>
<i>Tab. 4.1. Répartition des scènes de punitions par dynastie et nécropole.....</i>	<i>235</i>
<i>Tab. 4.2. Répartition des scènes de punition par type et dynastie</i>	<i>235</i>
<i>Tab. 4.3. Position des différents protagonistes des scènes impliquant des bergers.....</i>	<i>255</i>
<i>Tab. 7.1. Répartition des scènes de guerre selon la nécropole et la dynastie.....</i>	<i>349</i>
<i>Tab. 7.2. Caractérisation des deux armées à l'Ancien et au Nouvel Empire.....</i>	<i>386</i>
<i>Tab. 7.3. Caractérisation des deux armées à la PPI et au Moyen Empire.....</i>	<i>386</i>
<i>Tab. 8.1. Répartition des armes dans les scènes funéraires de guerre</i>	<i>421</i>
<i>Tab. 8.2. Répartition des blessés par flèche dans les scènes de guerre</i>	<i>426</i>
<i>Tableau 8.3. Répartition des différents types de haches dans les scènes de guerre.....</i>	<i>434</i>
<i>Tableau 8.4. Mode d'utilisation des armes dans les corps-à-corps de l'iconographie funéraire.....</i>	<i>455</i>
<i>Tab. 8.5. Tableau récapitulatif de l'iconographie du coup à l'impact.....</i>	<i>463</i>
<i>Tableau 8.6. Répartition des soldats dans les scènes de l'Ancien et du Moyen Empire</i>	<i>484</i>
<i>Tab. 10.1. Répartition des prisonniers par origine et par période</i>	<i>579</i>
<i>Tab. 11.1. Identification des captifs dans les frises de cartouches et les files de prisonniers de la XVIII^e dynastie.....</i>	<i>601</i>
<i>Tab. 11.2. Répartition des motifs de prisonniers dans le séma-taouy par typologie et par nombre... </i>	<i>608</i>
<i>Tab. 11.3. Attributs portés dans les scènes de piétinement selon les types de sphinx.....</i>	<i>622</i>
<i>Tab. 12.1. Répartition des scènes par motif et par type d'ennemi</i>	<i>666</i>
<i>Tab. 12.2. Tableau général des motifs de domination selon les règnes</i>	<i>675</i>
<i>Tab. 12.3. Schéma général des niveaux de médiation et des interactions entre personnages et motifs.</i>	<i>683</i>
<i>Tab. 13.1 Tableau général des scènes de lutte.....</i>	<i>713</i>
<i>Tab. 14.1 Typologie des jeux dans les scènes funéraires</i>	<i>758</i>
<i>Tab. 14.2. Répartition de l'ensemble des scènes par accessibilité (voir Annexe 3).....</i>	<i>786</i>
<i>Figure 14.3. Schéma des mobilités et des motifs distinctifs dans la tombe de Mererouka (A33)</i>	<i>787</i>

À mes grands-parents,
À Maude,

Introduction générale

« Mais l'Égypte est plus sanguinaire que la Méotide »

Juvénal, *Satires*, XV, 115-116

À gauche de l'entrée du tombeau de Khentika à Saqqarah, deux hommes attachés à un pieu attendent la volée des coups qui doit s'abattre sur leur dos nu, motif que ne figurent que deux autres tombes de la VI^e dynastie. Quelques siècles plus tard, au tournant du II^e millénaire, Baqet III, nomarque de Beni Hassan, fait figurer l'une des plus vastes scènes privées de bataille, initiant une tradition qui ne lui survit que pour quelques décennies. Houy, vice-roi de Nubie au XIV^e siècle av. J.C., intègre enfin à sa décoration une procession de prisonniers attachés aux bras et au cou, dans les derniers feux d'un motif dont les attestations privées sont restreintes à la fin de la XVIII^e dynastie. Apparaît ainsi la rareté des motifs de violence en contexte funéraire, ainsi que leur grande fragmentation : hormis les redditions de comptes, aucun motif n'est attesté à toutes les périodes dont nous avons préservé des tombeaux décorés. Certains types de violence – meurtres, violences sexuelles, exécutions capitales – sont en outre entièrement absents des programmes.

À la fois signe social centralisant la mémoire d'un individu, espace rituel destiné à la poursuite d'un culte et demeure finale d'une personne espérant se prolonger dans l'éternité², la tombe élitaires égyptienne subordonne sa décoration à ses fonctions plurielles, qui justifient la présence ou l'absence de motifs et leur agencement. Figurant le domaine du défunt transposé en images, la tombe crée un microcosme reproduisant le macrocosme. Cette recherche de l'unité et de la clôture se heurte à deux injonctions contradictoires : d'une part figurer la totalité du monde dans ses différentes composantes animales, végétales et humaines, de l'autre protéger le défunt par l'élimination d'éléments susceptibles de troubler son repos. Le cosmos funéraire est ainsi une version idéalisée du monde terrestre, autant contraint par l'impératif de non-dangérosité et le poids des tabous, que par la fidélité mimétique nécessaire d'un lien iconique avec le réel. C'est au cœur de ce paradoxe qu'apparaissent les images de violence : partie prenante du monde, agressions, vols et rixes prennent mal leur place dans un univers réorganisé selon un corpus de valeurs d'ordre et de rétribution. D'autres types de violence – qu'on pourrait qualifier hâtivement de légitimes – participent en revanche au maintien de cet ordre. Toutes les scènes qui composent notre corpus se situent donc au croisement de ces logiques contradictoires : parfois immixtion anecdotique rompant momentanément les tabous funéraires, la violence devient ailleurs élément essentiel du discours de l'ordre social défendu par l'élite.

² ASSMANN 1995, p. 169-171 ; ASSMANN 2003B, p. 46 ; HERB 2006.

1 Le problème de la violence

Par sa polysémie et le vaste éventail de pratiques auxquelles elle fait référence, la violence apparaît comme un concept complexe, aux connotations multiples et contradictoires, et pour lequel il est nécessaire de fournir au plus vite une définition aussi précise que possible, sans crainte d'écarter certains usages du mot, dus à sa longue histoire et non à sa cohérence propre. Soucieux des dangers d'une inflation sémantique, alternant contextes polémiques et usages scientifiques, nous préférons restreindre la violence à sa dimension physique. La récurrence d'expressions comme « violence sociale »³, « violence institutionnelle »⁴ ou « violence économique »⁵, témoigne d'un rapprochement des concepts de violence et de domination, qui – en abandonnant toute référence au dol physique – nous semble moins adapté à l'enquête que nous souhaitons mener dans une société de l'Antiquité. C'est au contraire la volonté de garder toute leur force aux concepts de domination et de pouvoir, en plus du danger d'employer des expressions connotées aussi négativement, qui nous convainc de garder un usage strict de notre concept central. De même, malgré l'aspect séminal que revêt pour nous la pensée de Pierre Bourdieu, le concept de « violence symbolique »⁶ ne correspond pas au cadre heuristique que nous emploierons. Destinée à reformuler la formule de Max Weber sur l'État comme détenteur du monopole de la violence légitime⁷, cette notion s'ancre dans la tradition philosophique germanique : l'existence d'un même mot allemand, *Gewalt*, pour désigner « pouvoir » et « violence »⁸, a conduit d'importants courants philosophiques à assimiler les deux, la violence physique n'étant qu'une des modalités de l'affirmation d'un pouvoir, lui-même fusionné à une structuration sociale inégalitaire.

Cette approche, bien que d'une vaste portée heuristique pour affiner l'étude des structures sociales, s'avère selon nous moins adaptée lorsqu'il s'agit de penser la violence physique et ses liens au pouvoir. Comme nous le détaillerons plus bas, notre travail s'inscrit dans la conception foucauldienne du pouvoir, entendu comme un réseau complexe de relations qui ne se réduit pas à la domination, et dont les modalités diverses vont de l'ordre du savoir aux modes de subjectivation. La violence retrouve donc sa spécificité, jamais réduite à n'être qu'une modalité du pouvoir, de sorte que l'on peut en proposer une définition étique : *l'application d'une force*

³ FISCHER G.-N. 2020, chapitre 8, « La violence sociale », p. 267-298.

⁴ TOMKIEWICZ, VIVET 1991.

⁵ Convention du Conseil de l'Europe sur la prévention et la lutte contre la violence à l'égard des femmes et la violence domestique (Convention d'Istanbul), art. 3.

⁶ BOURDIEU, PASSERON 1970, p. 18-19.

⁷ WEBER 1959, p. 86-87.

⁸ ARENDT 2012, p. 935-951.

avec contrainte sur une personne, dans le but de lui infliger une souffrance ou un dommage, de lui imposer une domination, de le forcer à accomplir quelque chose ou de lui retirer un bien.

Le terme violence est un dérivé du latin *vis* qui, comme son équivalent grec *Bía*, désigne aussi la force. La première nécessite toujours l'emploi de la seconde, dans sa version physique, comme le montrent les différents dérivés vers une violence métaphorique et la polysémie du terme français « pression ». Cette transformation potentielle de la force en violence problématise leur rapport, car il reste incertain que toute force ait tendance à se transformer en violence, à travers l'emploi d'une inégalité physique pour construire une domination interhumaine. L'affichage au grand jour de la force physique, dont les Jeux Olympiques de Berlin de 1936 constituent l'exemple le plus frappant, n'est pas sans connoter la violence potentielle qui s'abattra sur ceux qui oseraient se dresser face à une armée si vigoureuse. Étudier la violence ne peut donc faire l'économie d'une attention minutieuse aux modes de monstration de la force.

Le second élément permettant de définir la violence est la présence d'une contrainte, partant d'un conflit, de sorte que l'on peut dire que toute conflictualité exprimée dans l'ordre corporel est une violence. Elle suppose la confrontation entre deux volontés, et la création d'un contexte adversatif. Les finalités de la violence sont ainsi multiples. L'imposition d'une souffrance ou d'un tort, pouvant prendre la forme d'un accaparement, en est une : si, à rebours de Roger Dadoun⁹, on ne peut considérer que toute souffrance soit une violence, apparaît là son versant proprement destructif, laissant un vide ou une blessure chez la partie lésée, au bénéfice de l'auteur, concret ou symbolique. Le second versant est formé de ce qu'on appellera la positivité de la violence – au sens foucauldien¹⁰ –, c'est-à-dire qu'elle participe à l'établissement de nouvelles formes sociales, à travers des hiérarchies et des rapports sociaux d'obéissance et de déférence. Si la violence lèse toujours le parti vaincu, elle participe aussi à la construction des structures socio-économiques et des groupes politiques. Toute violence suppose ainsi l'affrontement de volontés adverses, dans une temporalité directe ou sur le plus long terme, menant à la question de la construction concomitante du consentement et de la résistance.

Le dernier critère qui permet de parler de violence est son imposition sur une personne. Conformément à la définition étique que nous avons donnée plus haut, on peut en premier lieu considérer comme personne tout être humain, et donc comme violence uniquement ce qui cause

⁹ DADOUN 1993.

¹⁰ On entend par là, sans axiologie, la capacité de la violence à créer des habitudes, des pratiques, et à ne pas simplement se définir négativement par ce qu'elle interdit (FOUCAULT 1999A, p. 45-48).

du tort à des individus. C'est cette définition que nous avons retenue pour sélectionner notre corpus d'étude, car elle permet les comparaisons transculturelles, sans préjugés sur les catégories propres à la société étudiée, et interroge la place des pratiques violentes (exécutions, maintien de l'ordre, guerre...) dans l'ordre culturel égyptien. Nous croyons que la position heuristique la plus féconde est celle qui part de concepts modernes définis précisément et qui les confronte à ce qui y ressemble dans les pratiques et les discours des sociétés du passé : parler d'emblée de « violences psychologiques » dans une société pré-freudienne qui ne reconnaît pas la pluralité des forces psychiques et dans laquelle la revendication de l'obéissance à un souverain incontesté est omniprésente nous ferait franchir une ligne périlleuse. De même, la notion de violence légitime ne peut être qu'un problème auquel notre étude prétend apporter des réponses, et non un point de départ dont l'évidence serait donnée, d'après une projection des catégories de l'État moderne ou selon une interprétation rapide de l'iconographie des temples ramessides.

On différenciera donc quatre types généraux de violence, selon ce sur quoi elle s'exerce chez la personne. Le premier forme la violence mortelle, dont l'enjeu est la vie, et qui regroupe autant d'actes jugés illégitimes (meurtres, lynchages, massacres) que des homicides légitimes, telles les exécutions judiciaires et les pertes de guerre. Le second groupe correspond aux violences physiques, qui mettent à mal l'intégrité corporelle de la victime. Là aussi, les actes illégitimes (blessures, agressions), s'opposent aux pratiques sanctionnées positivement par la loi, telles les punitions corporelles. Parmi les lignes de partage dans cette catégorie, on peut citer le type d'instrument autorisé (mains nues, armes blanches, armes par destination...), la profondeur de la blessure, plus ou moins superficielle ou laissant dans la chair une trace durable, et la partie visée, le corps n'étant pas un invariable neutre mais un objet socialisé dont les zones sont dotées de vertus et de fragilités propres. La troisième catégorie, rare dans les documents égyptiens, concerne le viol et les atteintes à l'intégrité sexuelle. Si sa différenciation avec la violence physique semble aller de soi du fait de l'ancienne tradition juridique européenne, elle se situe toutefois au cœur d'une histoire des sensibilités¹¹. Si les remises en cause de la notion de violence sexuelle des années 1970 ont échoué¹², la plus grande prudence est nécessaire lorsqu'on l'applique à des sociétés dans lesquelles la notion de sexualité suit des lignes plus complexes. Le dernier type de violence, la contrainte, s'applique aux corps, non pour leur causer un dommage mais pour les soumettre, et est donc adressée à la liberté. En font partie la prison,

¹¹ VIGARELLO 1998.

¹² FOUCAULT 1994A, p. 353

l'esclavage et les diverses formes de la coercition, dans un cadre administratif, cérémoniel ou interpersonnel. S'il est souvent difficile de différencier strictement ce type des trois précédents, il est nécessaire de ne pas l'y dissoudre, car toute contrainte ne se transforme pas en coups ou en exécution.

Un lecteur critique ne manquera pas de faire la liste des problèmes soulevés par notre typologie, et arguera qu'il est dommageable de ne pas y intégrer les violences contre les animaux, contre les biens et les bâtiments ou la violence verbale. Conscient de ces insuffisances, il nous faut mettre en miroir de la première définition étique une seconde, cette fois ético-émique¹³. En effet, se restreindre à une définition par des critères concrets transculturels mène à ignorer la conception propre à chaque société et, une fois évité le risque de l'anachronisme ethnocentrique, à se contenter d'un catalogue qui ne suffira pas à appréhender les significations culturelles. Nous nous refusons à proposer d'emblée une définition égypto-centrée de la violence, à laquelle la présente étude prétend apporter des contributions, et qui reste en grande partie hors de portée, à moins de professer des généralités liées au concept de *maât*. Dans une perspective transculturelle, on proposera de la définir comme *toute atteinte brutale à l'intégrité personnelle*. Cela suppose de prendre en compte la conception que chaque groupe humain se fait de la personne.

Dans la lignée de Jean-Pierre Vernant¹⁴, nous considérons que, chaque société ne se faisant pas la même idée de l'être humain¹⁵, « singularité somatique » au sens foucauldien¹⁶, ces différences ont des conséquences plus vastes sur les interactions sociales et sur les constructions idéologiques. La personne est donc constituée des différents éléments qu'une société reconnaît comme indissociable de la permanence et de l'intégrité de l'individu, sans laquelle elle n'est pas pleinement humaine. Si sa définition dépend en grande partie de constructions idéologiques et religieuses, elle est ancrée dans une matérialité et inséparable d'un socle économique, comme Caroline A. MacLeod l'a montré à propos de la perception des enfants en Égypte¹⁷. L'intégrité physique semble au regard contemporain le socle de la personne, tandis le nom, l'appartenance à une famille¹⁸, une classe d'âge ou une nation, des signes corporels de statut ou des biens

¹³ Sur l'association des approches étique et émique en égyptologie : OLABARRIA 2020, p. 72-74.

¹⁴ VERNANT 1989, p. 211-232. Ces interrogations peuvent remonter jusqu'à Marcel Mauss (MAUSS 1950, p. 333-362).

¹⁵ STRATHERN 1988, p. 11-15 et 70-92.

¹⁶ FOUCAULT 2003, p. 56-58. Il s'agit de ce que nous qualifierons d'individu dans notre travail, c'est-à-dire l'être vivant unique dans la mesure où il existe et agit.

¹⁷ MACLEOD 2023.

¹⁸ SAHLINS 2013, p. 19-27.

peuvent selon les sociétés intégrer tout autant que la vie elle-même l'enveloppe qui entoure une personne. Ainsi, plutôt que d'intégrer massivement les atteintes aux biens comme un type de violence, nous préférons interroger l'extension de la personne individuelle à des objets matériels : la destruction d'une échoppe aura pour celui qui y a investi tous ses efforts un brutal retentissement, tandis que la détérioration d'un lieu à forte connotation identitaire se ressentira sur le groupe entier qu'il représentait. Ce lien entre violence et personne permet donc d'affiner par une approche émique la position surplombante nécessaire pour amorcer l'étude des discours, pour devenir le support d'une comparaison entre groupes humains caractérisés par ce qui est perçu comme une atteinte à l'intégrité personnelle. Il ouvre en retour la question de la définition de la personne, selon les « modes de subjectivation »¹⁹, de sorte que l'on peut proposer que la personne soit ce sur quoi la violence est susceptible de s'exercer. Il offre enfin une réponse au quasi-lieu commun selon lequel la violence serait sinon le cœur du devenir humain, du moins sa clé d'interprétation prioritaire : plus humblement, il nous semble qu'elle révèle les conceptions que chaque société se forge des limites de la personne.

De même, la perception de la violence dépend des seuils culturels de tolérance vis-à-vis des comportements. Loin de former un invariant, ils sont à la fois pris dans un substrat matériel issu des conditions économiques que de sensibilités façonnées par les croyances et les édifices politiques et idéologiques, tels ceux que Hannah Skoda a appelé les « grammaires de la violence » dans la France médiévale²⁰. Ainsi, le seuil de tolérance à la douleur diffère grandement selon le taux de travailleurs manuels dans une société, tandis que, d'après Norbert Elias, l'abaissement du seuil de tolérance à la violence est principalement le résultat de la diffusion d'une idéologie curiale de la maîtrise de soi²¹. Derrière le « procès de civilisation », se pose la question de la double évolution des pratiques violentes et de leur représentation, Alain Corbin ayant notamment proposé que la principale rupture vécue par l'Occident moderne ait été « la montée de l'intolérance à la lisibilité de la violence collective »²². Appliquées aux sociétés antiques, ces réflexions sur les variations des seuils de tolérance suggèrent que l'interrogation sur la violence légitime dissocie le contenu des discours sur les comportements et les modalités de leur expression. Plutôt que de chercher une définition unique de la violence

¹⁹ FOUCAULT 2014.

²⁰ SKODA 2013, p. 18-49.

²¹ ELIAS 1973.

²² CORBIN 1990, p. 132.

légitime en Égypte, on tâchera d'en étudier les espaces d'expression et les contours à la fois positifs et négatifs.

La très importante bibliographie sur la question nous pousse à anticiper les problématiques qu'elle rencontre et à assumer le besoin de poser un cadre théorique détaillé, sans prétendre à l'exhaustivité sur un sujet au cœur de très nombreux débats intellectuels. Ceux-ci sont dominés depuis trois siècles par un antagonisme originel entre deux philosophies, issues des œuvres de Thomas Hobbes²³ et Jean-Jacques Rousseau²⁴. Le premier, père d'une tradition pessimiste pour laquelle l'humanité est par nature portée au conflit²⁵ et requiert donc une pacification imposée par un agent surplombant, s'oppose au second, pour qui ce furent les structures de la société, au premier rang desquelles la propriété²⁶, qui apportèrent avec elles le conflit et la violence. Au-delà de la lecture de l'histoire humaine comme un progrès ou une décadence, c'est bien la cause de la violence qui est au cœur de la controverse et rejaillit insidieusement jusqu'aux travaux des chercheurs contemporains. Est-ce de l'égalité que jaillit la violence, suscitée par l'anticipation d'un tort futur, ou est-ce au contraire l'inégalité qui, par les dissymétries et les écarts qu'elle creuse, produit des conflits se développant en guerres ? On aurait tort de rejeter la question comme propre au domaine philosophique, tant notre espace culturel est saturé de mythologies hobbesiennes et rousseauistes : mythologie d'une Préhistoire déchainée²⁷, d'un Ouest américain où l'absence de l'État ne fut remplacée que par la violence, et d'un effondrement apocalyptique faisant revenir la guerre de tous contre tous d'une part ; avatars successifs du « bon sauvage », discours catastrophistes sur la montée de la violence dans les sociétés contemporaines, nouvelles figures de la « violence gratuite » d'autre part. La confrontation de ces deux systèmes de pensée nous conduit à une étude des pratiques violentes qui ne préjuge pas de leurs origines culturelles ou socio-économiques.

Dans la lignée des deux philosophes, plusieurs courants de pensée se sont attelés à expliquer la violence. C'est le cas des éthologues théoriciens de l'agressivité, qui ont, à la suite de Konrad Lorenz²⁸, tenté d'inscrire les comportements humains dans le continuum du monde animal²⁹, des rivalités entre bandes de rats aux affrontements entre oies. De même, si les différents avatars

²³ HOBBS 1651.

²⁴ ROUSSEAU 1755.

²⁵ HOBBS 1651, p. 64.

²⁶ ROUSSEAU 1755, p. 44.

²⁷ PATHOU-MATHIS 2013 ; DUMONT 2009, p. 3-15.

²⁸ LORENZ 1977.

²⁹ GOMEZ, VERDU, GONZALEZ-MEGIAS, MENDEZ 2016, p. 233-237.

de la théorie freudienne de la pulsion de mort³⁰ ont en commun de supposer une agressivité innée et préculturelle en l'homme, la portée heuristique des œuvres des deux penseurs autrichiens tient à leur réflexion sur les mécanismes de réponse à l'agressivité et de gestion des émotions négatives. Obéissant au « modèle hydraulique »³¹, ils posèrent la question de l'économie des pulsions et des modes de ritualisation des conflits, allant des cérémonies de pacification aux mécanismes de la catharsis. Il n'est ainsi pas nécessaire de croire en l'existence d'un instinct agressif en l'homme pour s'intéresser à la résolution complexe des conflits interpersonnels.

Face à cette école de l'agressivité³², les théoriciens de la domination font de la violence une réponse à l'inégalité. Dans la lignée de l'*Anti-Dühring* de Friedrich Engels³³, elle n'est jamais autonome mais instrumentale, utilisée par l'un des acteurs de la lutte des classes. Fidèles à leur filiation hégélienne, Engels et Karl Marx reconnaissent l'importance de la violence dans le devenir historique, mais lui nient toute unité, la différenciant selon qu'elle sert la libération révolutionnaire des opprimés ou la conservation de l'ordre établi. Au-delà de cette fragilité axiologique, la théorie marxienne de la violence se heurte à sa soumission à un matérialisme qui fait de l'inégalité la seule source de conflit et qui se refuse d'ordinaire à penser les systèmes culturels qui appréhendent les faits sociaux. Elle est cependant très précieuse lorsqu'il s'agit de dépasser les discours internes au champ de conflits et d'étudier les conditions matérielles dans lesquelles se déploient les affrontements. La démographie, la répartition des richesses ou la structure de la production apparaissent comme autant de facteurs explicatifs tant des guerres que des systèmes punitifs³⁴. On évoquera enfin au fil de l'argumentation les autres interprétations de la violence jouant un rôle dans notre étude, telle la théorie girardienne du mimétisme³⁵, de la crise indifférenciatrice et du meurtre du bouc émissaire.

Une étude comme la nôtre est vite confrontée à deux types de violence que l'on appellera « instrumentale »³⁶ et « autotélique »³⁷. La première n'est qu'un pur outil destiné à atteindre un but, qui n'est préféré à des moyens non-violents que parce qu'elle est plus efficace. La seconde

³⁰ FREUD 1981 ; FREUD 2014 ; CASTETS 2011, p. 32-37.

³¹ Défini par Lorenz, il repose sur une métaphore mécanique des pulsions humaines où des tensions s'accumulent jusqu'à se libérer à l'extérieur. Dans cette conception, tout l'enjeu de régulation des comportements repose sur la libération régulière et contrôlée de tensions à travers des soupapes.

³² CASTETS 2011.

³³ ENGELS 1950.

³⁴ RUSCHE, KIRCHHEIMER 1994.

³⁵ GIRARD 1972.

³⁶ WIEVIORKA 2004, p. 161-181.

³⁷ *Ibid.*, p. 239-253.

prend son sens en elle-même et ne peut être interprétée par des objectifs qui la dépassent. Cette opposition nous semble aussi dangereuse qu'improductive. Tout d'abord, parler de violence purement instrumentale revient à nier le concept-même de violence, qui ne peut être ramenée à un moyen parmi d'autres dont seules les fins comptent. Le passage à la violence est toujours pris dans des systèmes culturels où l'acte est connoté sur un axe axiologique ou sémiologique. En outre, l'intérêt pour la violence autotélique, pour ne pas dire « gratuite », découle en grande partie de la fascination pour le phénomène contemporain des tueries de masse et des « amok », dont la soudaineté semblerait mettre en péril toute catégorie interprétative, au profit de la métaphysique d'une violence inexplicable. Notre position est au contraire que l'immense majorité des actes violents ont une composante instrumentale et une composante autonome. D'une part, l'acte violent permet d'obtenir un avantage, de l'autre il définit son acteur par l'usage-même de la violence. Nous nous inscrivons ainsi dans la théorie de l'acte social, héritée de Pierre Bourdieu³⁸ : lorsque un sujet agit, il cherche autant à atteindre des objectifs qui correspondent à ce qu'il pense être ses intérêts, qu'à se positionner dans un champ social où il incarnera par ses actions des rôles et des positions, emmagasinant de ce fait un capital social et symbolique. Les actes ne se réduisent donc pas à leur finalité, mais sont autant de positionnements sociaux, aux conséquences à long terme, tant sur un plan politique que culturel ou idéologique.

2 Du cruel Pharaon à la douceur égyptienne : l'égyptologie et la question de la violence

Si la question de la violence a moins préoccupé les égyptologues que les préhistoriens³⁹, le débat n'en a pas moins été l'objet d'oppositions tranchées entre deux pôles reposant sur une anthropologie et une conception du devenir historique différentes. D'une part, sous l'influence de la *Bible*⁴⁰, le récit d'un Pharaon sanguinaire, d'une Égypte archétype de l'autocratie, et d'un ordre social entièrement consacré à la réalisation autoritaire de projets architecturaux somptueux. De l'autre, inspirée par un net différentiel de sources par rapport aux civilisations gréco-romaine et proche-orientale et par la tradition arabo-musulmane médiévale⁴¹, l'image d'une Égypte préservée de la violence et de l'autoritarisme et attachée à des principes de pénalité modérés et proportionnés⁴². Au milieu, un nombre croissant d'études tentant de

³⁸ BOURDIEU 1972.

³⁹ GUILAINE, ZAMIT 2001 ; PATHOU-MATHIS 2013.

⁴⁰ Genèse, 40, 18-19.

⁴¹ EL DALY 2003, p. 167, 212.

⁴² CAMPBELL 2023, p. 18-19.

s'émanciper de ces deux polarités, grâce à un travail centré sur des sources spécifiques et le renouvellement des questions permis par l'infusion de problématiques extra-égyptologiques.

La perception de la violence en Égypte doit aussi beaucoup à ce que les auteurs grecs puis romains en ont dit. Comme l'a montré Ari Z. Bryen⁴³, d'Hérodote date le premier témoignage faisant de l'Égypte le miroir inversé de la Grèce⁴⁴, avant que l'image d'un pays débauché et ignorant des lois ne se fixe dans la littérature latine du I^{er} siècle ap. J.C., par l'intermédiaire de Tacite⁴⁵. L'Égypte devient ainsi une terre violente⁴⁶, lieu d'affrontements sanguinaires entre villes rivales⁴⁷, jusqu'au cannibalisme si l'on en croit Juvénal⁴⁸. La figure du bandit égyptien⁴⁹, attiré par les richesses des tombes mais voué à subir les malheurs de prisons insalubres⁵⁰, ajoute à ce portrait peu flatteur, dont l'influence ne peut être négligée. L'image d'un peuple des campagnes querelleur et enclin aux affrontements violents se retrouve au XX^e siècle, notamment lorsque Winifred Blackman décrit de la sorte les « fellahin »⁵¹ contemporains. L'autoritarisme de Pharaon, cruel despote assommant son peuple de projets architecturaux, les querelles de villages imbues de haine jusqu'à la perte de tous repères sociaux et la violence de la justice quotidienne d'après le témoignage de Flaubert parlant de bastonnades avec un chef nubien⁵² forment les trois piliers d'un discours sur l'Égypte violente.

L'étude de la violence se situe au croisement de plusieurs problématiques, allant des structures militaires à l'organisation judiciaire en passant par les pratiques de pouvoir, les relations interpersonnelles et les formes culturelles. Nous laissons donc pour l'introduction de chaque partie un état de la recherche plus précis sur les principaux travaux égyptologiques. Il est cependant nécessaire de revenir dès maintenant sur les points saillants des questionnements scientifiques centrés sur la notion de violence, qui, à travers les débats qu'ils ont suscités, mettent en lumière les problématiques spécifiques posées par les sources égyptiennes. Nous pouvons distinguer cinq axes majeurs autour desquels la réflexion sur la violence s'est développée : les exécutions capitales, la place de la violence dans les pratiques et les croyances religieuses, la violence royale, les modalités de la justice, les rapports entre genre et violence.

⁴³ BRYEN 2013, p. 28-29.

⁴⁴ Hérodote, *Histoires*, II, XXV.

⁴⁵ Tacite, *Histoires*, I, XI, 1.

⁴⁶ BRYEN 2013, p. 33-34.

⁴⁷ Juvénal, *Satires*, XV, 33-68.

⁴⁸ *Ibid.*, XV, 78-92.

⁴⁹ Lucien, *Toxaris ou de l'Amitié*, 28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29-33.

⁵¹ BLACKMAN W. 1927, p. 129-134.

⁵² FLAUBERT 1973, p. 507.

Violence extrême que nous n’aurons que peu l’occasion d’aborder de par son absence dans les programmes privés, l’exécution capitale est l’une des formes légitimes de l’homicide. Devenu dans les sociétés européennes l’un des symptômes d’un état archaïque du droit où la vengeance prend le pas sur l’idéal de justice et qui renonce à tout effort de réforme, la peine de mort devient parfois un rapide symbole de la violence propre à une société. L’Égypte ancienne a ainsi longtemps pâti d’une image d’Épinal faisant du pharaon un cruel « despote oriental »⁵³, se plaisant aux supplices les plus raffinés, tel l’écrasement entre deux pierres qui attend un condamné dans le film d’Ernst Lubitsch *La femme du pharaon* (1922). Devant les sources égyptiennes, se sont ainsi opposées deux écoles pour lesquelles la fréquence des exécutions était sensiblement différente, la première défendant que la rareté des sources à ce propos devait être prise au sérieux et que, confrontée notamment aux sociétés mésopotamiennes, la justice égyptienne condamnait peu à mort, et essentiellement pour des crimes liés à la contestation de la monarchie et des institutions religieuses⁵⁴. La seconde préfère reconnaître un effet de sources, dû à la rareté des textes de lois, de sorte qu’il faudrait, devant des témoignages ambigus, déceler des mentions d’exécutions à une fréquence relativement importante⁵⁵. Les travaux récents de Kerry Muhlestein sont l’exemple le plus abouti d’une interprétation des sources presque systématiquement dans le sens d’exécutions⁵⁶, souvent de façon hasardeuse comme à propos des images de pilori⁵⁷. Si l’école de la rareté possède le double désavantage de défendre une exceptionnalité de la civilisation égyptienne dans son environnement antique et de rabattre sur les intérêts de la couronne les raisons légitimant la peine capitale, elle reste préférable à la supposition *a priori* que la justice égyptienne condamnait largement à mort. La peine de mort étant comme tout fait social ancré dans un contexte historique et des représentations culturelles, sa fréquence n’a rien d’universel et, comme nous le montrerons plus bas, il ne semble pas abusif de supposer qu’une société largement sous-peuplée jusqu’au milieu du II^e millénaire usait des exécutions avec parcimonie.

Une autre facette de l’homicide légitime pose la question de la place de la violence dans les pratiques religieuses : le sacrifice. Bien que le débat propre au prédynastique se soit centré sur la différence entre sacrifice humain et mort d’accompagnement⁵⁸, c’est un article de Jean

⁵³ LEGRAS 2011, p. 183.

⁵⁴ THEODORIDÈS 1991 ; LORTON 1977 ; GOEDICKE 1992.

⁵⁵ WILLEMS 1984 ; LEAHY 1984.

⁵⁶ MUHLESTEIN 2008 ; MUHLESTEIN 2011 ; MUHLESTEIN 2015A ; MUHLESTEIN 2015C.

⁵⁷ MUHLESTEIN 2011.

⁵⁸ ALBERT, MIDANT-REYNES 2005 ; VOLOKHINE 2013B ; MORRIS 2014B ; VAN DIJK 2022A ; CAMPBELL 2023, p. 21-24.

Yoyotte qui contesta l'évidente séparation entre peine de mort et sacrifice⁵⁹, l'omniprésence du religieux en Égypte rendant probable que de telles connotations aient fait partie des cérémonies judiciaires et que des passages aient existé entre sacrifice offert à une divinité et élimination d'un individu jugé indésirable. Mais cette proposition ne règle qu'en partie la question posée par le terme de sacrifice humain : si le rebelle ou le fraudeur condamné à mort était sacrifié pour l'ordre cosmique et le bien des dieux, il s'en faut pour que des potentiels sacrifiés aient été recherchés a priori et que ces rites aient occupé une fonction socio-économique essentielle. La notion de sacrifice humain a ainsi le désavantage de brouiller la valeur sociale de telles pratiques, au risque d'alimenter la confusion avec des sociétés mésoaméricaines ou protohistoriques où le sacrifice occupait une place de choix dans les rituels de maintien de la communauté. Le pouvoir égyptien n'est ainsi pas fondé sur une logique sacrificielle, ni comme un souvenir de la mort d'Osiris comme certains philosophes l'ont supposé⁶⁰, ni dans une recherche de victimes étrangères, les récits d'exécutions post-bataille semblant largement motivés par des considérations concrètes.

L'autre versant des rapports entre religion et violence concerne la place de celle-ci dans les croyances, en particulier les mythes et récits impliquant meurtres, viols et affrontements. Loin d'être un miroir même déformant de la société égyptienne, les actions des dieux n'en sont pas pour autant sans intérêt pour l'étude des catégories conceptuelles, sur les espoirs, les peurs et les interdits des Égyptiens. Dans son étude sur la violence, Christine Hué-Arcé, reconnaissant la rareté des attestations humaines de viol, choisit un détour par les récits mythiques⁶¹, et démontre par-là que la catégorie est difficilement adaptable à la mentalité égyptienne, la sexualité ne formant pas un domaine à part et l'absence de consentement n'étant jamais thématifiée comme la source de la violence, en particulier dans la querelle entre Seth et Horus. Les textes religieux, notamment funéraires, ont ainsi été l'objet de travaux s'attachant à élucider les tabous et les angoisses situées à l'interface entre un contexte social contraignant et un ensemble de croyances plus ou moins homogènes.

Le troisième dossier qui continue de concentrer l'attention des chercheurs concerne la violence royale, du fait de l'étendue des sources iconographiques, allant du roi massacreur aux reliefs militaires des grands temples ramessides. Dans la tradition de la *Gewalt*, la violence apparaît comme un élément primordial du pouvoir, et la capacité du pharaon à s'investir

⁵⁹ YOYOTTE 1980.

⁶⁰ SERRES 1987, p. 281-284.

⁶¹ HUÉ-ARCÉ 2020.

personnellement dans le combat contre les étrangers et les rebelles comme un signe de la valeur de son règne. Les liens entre violence et pouvoir royal apparaissent ainsi au cœur des travaux iconographiques d'Anthony Spalinger⁶² ou de l'étude conduite récemment par Laurel Bestock⁶³. Ils souffrent néanmoins du fossé entre les innombrables représentations du roi guerrier, qui ne laissent pas de doute sur la place qu'occupait cette iconographie dans la propagande monarchique⁶⁴, et les témoignages textuels et archéologiques bien plus ténus sur les mécanismes d'exercice du pouvoir.

La violence a ensuite été étudiée plus largement à travers les modalités de la justice, des plus hautes sphères de l'État jusqu'aux cours locales de gestion. Cette question a longtemps été prise en tenailles entre une conception autoritaire et violente de la justice égyptienne et son opposée, attachée à montrer l'humanité d'un système qui respecterait la personne humaine, inspirée par la description que donne Diodore de Sicile de juges égyptiens impartiaux et répugnant aux effets oratoires et aux inégalités pénales⁶⁵. C'est cette idée que défendit notamment Aristide Théodoridès, qui parlait même d'un droit « humanisé⁶⁶, fondé sur l'individualité de la peine, la tolérance⁶⁷, la mesure et la préférence de l'extinction sur l'application brutale. Un renouvellement récent de ces problématiques, appuyé à la fois sur des réflexions d'ordre théorique et sur de minutieuses études des sources, telles celles de Shoufu Jin⁶⁸ et d'Alexandra Philip-Stephan⁶⁹, ont permis de mettre à distance les deux thèses adverses de la douceur et de la cruauté du droit égyptien. La complexité du système pénal, l'imbrication des domaines administratif et judiciaire, la place capitale des relations personnelles, ainsi que l'influence des structures socio-économiques sur la justice, font aujourd'hui partie de l'analyse des pratiques judiciaires. Une fois abandonnée une vision pyramidale d'une société régie par les principes de la *maât*⁷⁰, la justice égyptienne se révèle faite de relations familiales et professionnelles, de corruption et de recherche des équilibres entre intérêts divergents.

Enfin, dans la lignée du renouveau des études de genre, de nouvelles problématiques ont été posées et ont essaimé dans plusieurs directions. L'étude des relations interpersonnelles, en particulier familiales, a bénéficié de l'apport de travaux extérieurs, en particulier pour poser à

⁶² SPALINGER 2005 ; SPALINGER 2011A ; SPALINGER 2020.

⁶³ BESTOCK 2018.

⁶⁴ HALL 1986.

⁶⁵ Diodore, *Bibliothèque historique*, I, LXXV-LXXVI.

⁶⁶ THÉODORIDÈS 1991, p. 21-22.

⁶⁷ THÉODORIDÈS 1992, p. 18-22.

⁶⁸ JIN 2014.

⁶⁹ PHILIP-STEPHAN 2008.

⁷⁰ MENU 1995 ; MORENZ 1973, p. 12-13.

des sources rares et arides des questions génériques, concernant les violences familiales, les viols ou plus généralement la place des comportements violents dans l'affirmation des masculinités. Le manque de sources, s'il rend difficile toute réponse définitive, n'empêche en revanche pas de questionner un certain nombre d'évidences de l'égyptologie. Au niveau des représentations, de nombreux travaux, notamment ceux d'Uroš Matic⁷¹ prolongeant les études de Richard Parkinson⁷² et de Gay Robins⁷³, s'intéressent à la façon dont la violence sert de véhicule à l'affirmation ou à la mise en question des catégories de genre : de l'exigence royale d'une puissante masculinité aux exemples de féminité guerrière, les récits et images de violence sont traversés par d'autres grilles de représentation, parmi lesquelles le genre.

3 L'image comme discours : problématiques d'une sémiologie iconographique

Avant d'arriver à l'argument foucauldien qui fonde notre position de recherche, notre approche se place au croisement de deux ensembles théoriques dont nous espérons qu'ils se rencontrent de façon complémentaire. D'une part, l'approche sémiologique des énoncés, s'appuyant sur la science de l'analyse de discours et les travaux du groupe μ ⁷⁴ ; de l'autre, la théorie de l'agence⁷⁵ d'Alfred Gell⁷⁶. Le premier vise à comprendre les significations données des productions culturelles, le second leur impact sur leur audience, dont l'anticipation par les producteurs renvoie au domaine sémiologique. Le postulat initial de notre recherche est que l'on peut analyser les images comme des discours, dans la lignée de Roland Tefnin⁷⁷ qui proposa que l'on lise, toute proportions étant gardées par ailleurs du fait des différences entre textes et images⁷⁸, les suites d'images sur le modèle des énoncés linguistiques et qu'on y applique des catégories comme « objet, sujet, transitivité », etc. Délaissant la définition foucauldienne plus large de discours, nous préférons l'entendre comme la « manifestation attestée d'une surdétermination collective de la parole individuelle »⁷⁹, où la parole inclurait aussi les énoncés iconographiques. Cette définition pose directement la question de l'interprétation généralisante des énoncés, l'individuel brut étant difficilement l'objet d'une

⁷¹ MATIĆ 2017A ; MATIĆ 2018B ; MATIĆ 2021A ; MATIĆ 2021B ; MATIĆ 2021C ; MATIĆ 2022A ; MATIĆ 2022C.

⁷² PARKINSON 2008B.

⁷³ ROBINS 1993, p. 42-55.

⁷⁴ GROUPE M 1992.

⁷⁵ On réservera le terme d' « agentivité » aux acteurs humains et celui d' « agence » à la puissance déléguée des images.

⁷⁶ GELL 2009.

⁷⁷ TEFNIN 1979 ; TEFNIN 1984 ; TEFNIN 1991.

⁷⁸ LISSARAGUE 1990, p. 9-10 ; BAINES 2007, p. 8 ; LABOURY 1998 ; ASSMANN 2015, p. 177-180 ; HERB 2006, p. 112.

⁷⁹ MAZIÈRE 2005, p. 9.

étude historique, et ancre l'interprétation des discours dans la restitution, au cœur de chaque énoncé pris singulièrement, de ce qui le relie aux cadres sociaux, économiques et culturels plus généraux.

La première face de l'étude d'un produit culturel tel que les programmes funéraires passe par la compréhension des systèmes de signes employés par leurs auteurs⁸⁰, requérant donc un déchiffrement sémiologique qui analyse les différents niveaux d'intentionnalité et le riche investissement de sens dans les images⁸¹. On appellera sémiologie l'ensemble des règles de signification à partir desquels les artisans produisent leurs énoncés, et rhétorique l'usage contextuel de ces règles et leur rupture dans le but de créer des effets de sens⁸², de sorte que chaque programme décoratif forme une combinaison unique de détails⁸³ : la symbolique sexuelle du motif du défunt chassant dans les marais a trait à une sémiologie des activités, le choix de sa représentation dès lors qu'elle n'est pas un attendu incontournable est d'ordre rhétorique. Parmi les niveaux de signification, on en différenciera deux principaux, le versant référentiel et la part sémiologique⁸⁴, proche de l'opposition hjelmslevienne entre dénotation et connotation⁸⁵ ou de la distinction égyptologique entre *Sehbild* et *Sinnbild*⁸⁶. La part référentielle, appelée aussi mimétique, réaliste⁸⁷ ou naturaliste, désigne ce que la figuration doit à la fidélité à un objet existant en-dehors de l'image, le « prototype » gellien⁸⁸. L'art égyptien étant figuratif et attaché à une précision de détails, cette fidélité au réel reste toujours contraignante, bien que le rapport de l'image au référent soit généralement médié à travers un troisième terme⁸⁹, par exemple le prototype égyptien du dignitaire idéalisé, et que la ressemblance mimétique soit insuffisante pour expliquer le geste de représentation⁹⁰. À l'opposé, le versant sémiologique concerne tout ce que l'image contient de sens qui ne se limite pas à la reproduction du référent. Il regroupe à l'évidence les ruptures du réalisme, mais aussi les choix faits dans le type d'objets représentés ou la façon de les montrer. Cette dichotomie est

⁸⁰ GROUPE M 1992, p. 81-83 ; LISSARAGUE 1990, p. 2-4.

⁸¹ VAN WALSEM 2005, p. 51.

⁸² ANGENOT 2011, p. 258-260 ; GROUPE M 1992, p. 9.

⁸³ DONNAT 2012B, p. 145-147.

⁸⁴ ANGENOT 2015, p. 100-102.

⁸⁵ HJELMSLEV 1971, p. 155.

⁸⁶ VAN WALSEM 2005, p. 71.

⁸⁷ BAINES 2007, p. 227 ; GAUTHIER 1993, p. 41.

⁸⁸ GELL 2009, p. 31-33.

⁸⁹ DESCOLA, p. 632-634. Il est équivalent à l'« interprétant » piercien. Voir aussi GROUPE M 1992, p. 131.

⁹⁰ GOODMAN 1969, p. 3-10 et 34-39 ; GROUPE M 1992, p. 126 : plutôt que d'imitation, ils parlent de « reconstruction ».

dans la pratique moins rigide et arbitraire que dans ce bref résumé et prend son sens lorsqu'on s'interroge sur les choix faits par les artisans, notamment lors des évolutions graphiques.

On différencie ensuite trois degrés de sémiologie selon leur rapport au référent. Le premier, de faible valeur rhétorique⁹¹, regroupe les ruptures de réalisme⁹² et les règles de figuration censées être respectées dans un champ discursif⁹³. L'exemple le plus fréquent en est l'image égyptienne de l'être humain dont le torse est de face et le reste du corps de profil⁹⁴. Les représentations plus naturalistes de personnages entièrement de face forment ainsi des ruptures dans l'ordre discursif. Le second, que nous qualifierons d'idéologique, regroupe toutes les connotations apportées à un élément figuratif dans lequel le référent premier est enrichi de significations qui ne supposent pas sa disparition. L'emploi de ce terme implique que les significations suggérées prennent d'emblée leur place au sein de constructions discursives plus larges, donc selon des lignes sociales, politiques ou culturelles non-neutres⁹⁵, car le spectateur implique sa mémoire dans son expérience visuelle⁹⁶. Il s'oppose au troisième, le symbolique, où la perception du sens suppose un effacement du niveau mimétique de lecture⁹⁷. Le symbole peut être autoritaire, contraignant le degré de lecture, tel le taureau de la palette de Narmer, qu'il est inadéquat de ne pas voir comme le roi ; il peut être suggéré⁹⁸, comme l'évocation de l'acte sexuel dans la pêche palustre ; il peut être restreint à une harmonique, c'est-à-dire appeler subtilement la reconnaissance d'une fraction du public sans que les autres lectures en soient abimées. Sémiologie idéologique et symbolique ne sont pas incompatibles. Toujours dans le motif de la pêche, l'idéologique tient à la mise en avant de la force du défunt et à sa maîtrise sur un milieu dangereux, tandis que la capture de poissons consommables fait écho à l'éthos du maître bienfaisant et nourricier⁹⁹. Si ce niveau de lecture s'estompe, émerge la symbolique sexuelle¹⁰⁰. L'analyse des programmes nécessite donc de naviguer entre les plans référentiel, idéologique et symbolique sans nier la polysémie des images¹⁰¹, de par la surdétermination¹⁰²

⁹¹ GROUPE M 1992, p. 307.

⁹² SCHAPIRO 2000, p. 93-123 ; GROENEWEGEN-FRANKFORT 1987.

⁹³ DAVIS W. 1982.

⁹⁴ SCHAPIRO 2000, p. 93-120.

⁹⁵ MOXEY 1994, p. 43-44

⁹⁶ GROUPE M 1992, p. 80 ; ASSMANN 2015, p. 181.

⁹⁷ Voir la terminologie proche dans ANGENOT 2005, p. 22-23.

⁹⁸ Voir une méthode semblable dans SCHAPIRO 2000, p. 69-92.

⁹⁹ VAN WALSEM 2005, p. 77.

¹⁰⁰ VAN WALSEM 2005, p. 72-73.

¹⁰¹ VAN WALSEM 2005, p. 83.

¹⁰² ANGENOT 2015, p. 114.

des productions culturelles égyptiennes. L'autre écueil tient à l'absence d'un catalogue des symboles, donc au besoin de passer par des conjectures qui ne sont souvent pas certifiables.

Depuis les travaux fondateurs d'Heinrich Schäfer¹⁰³, l'étude de la sémiologie de l'art égyptien a bénéficié de plusieurs avancées significatives, dont nous ne mentionnerons ici que les plus séminales pour notre recherche. À la syntaxe de l'image égyptienne initiée par R. Tefnin¹⁰⁴ et prolongée par Jan Assmann¹⁰⁵, se sont notamment ajoutées les études de John Baines¹⁰⁶ et Dimitry Laboury¹⁰⁷, soucieux de faire le lien entre analyse sémiologique des images et interprétation contextuelle et sociologique des productions élitaires, au moyen notamment du concept de « high culture »¹⁰⁸. La lecture de la structuration des images funéraires doit aussi grandement à l'œuvre de Valérie Angenot¹⁰⁹, qui a mis en lumière des principes d'organisation et de signification. Un autre axe se regroupe autour de la question de la narration, principe rarement dominant dans les représentations égyptiennes mais qui n'en est pas non plus entièrement absent : à travers les éléments narratifs de la figuration égyptienne, se joue la compréhension de l'agencement des différentes composantes des cycles figuratifs et de l'incorporation d'une dimension temporelle au sein d'images figées¹¹⁰. Les études iconographiques ont enfin bénéficié des travaux de chercheurs qui défendaient une interprétation propre des images, tel Erik Hornung¹¹¹, pour qui l'élément ludique et cérémoniel est essentiel à la compréhension des images royales. De même, Dieter Kessler a soutenu que les programmes funéraires doivent être interprétés, dès l'Ancien Empire, sous un prisme religieux et cérémoniel¹¹², tandis que pour Claudio Barocas la fonction des programmes dans leur entier est d'empêcher le retour du défunt¹¹³ ; si ces positions ne nous semblent pas faire justice des scènes de vie quotidienne¹¹⁴ ni expliquer l'émergence plus tardive de véritables représentations de rituels, elles offrent une grille d'interprétation à haute portée heuristique.

¹⁰³ SCHÄFER 1986.

¹⁰⁴ Sur ce débat, voir ANGENOT 2015, p. 102-104.

¹⁰⁵ ASSMANN 1987A ; ASSMANN 1987B.

¹⁰⁶ BAINES 1985 ; BAINES 1990 ; BAINES 1994 ; BAINES 2007 ; BAINES 2023.

¹⁰⁷ LABOURY 1997 ; LABOURY 1998.

¹⁰⁸ BAINES 2013, p. 8.

¹⁰⁹ ANGENOT 1996 ; ANGENOT 2000 ; ANGENOT 2005 ; ANGENOT 2018A ; ANGENOT 2018B.

¹¹⁰ GABALLA 1976 ; LAZARIDIS 2018 ; BRAUN 2020 ; ROGNER 2022.

¹¹¹ HORNUNG 1981.

¹¹² KESSLER 1987A ; KESSLER 1987B.

¹¹³ BAROCAS 1990. Voir aussi VISCHAK 2003, p. 133-138.

¹¹⁴ Sur ce concept et les ambiguïtés qu'il possède, voir GROENEWEGEN-FRANKFORT 1987, p. 28-36.

Le deuxième axe complémentaire à l'interprétation sémiologique s'appuie sur la théorie de l'agence, formalisée par Alfred Gell¹¹⁵ mais appuyée sur les travaux d'Hans Belting¹¹⁶, Horst Bredekamp¹¹⁷ et David Freedberg¹¹⁸. Mécontents d'une approche générale des œuvres d'art positionnée sur l'axe du mimétisme et de l'abstraction, ces auteurs ont argué qu'elles ne fonctionnent pas comme des systèmes de signes clos et que la création artistique suppose la transmission d'une agence, c'est-à-dire la capacité à agir sur leur audience¹¹⁹. En conséquence, en face de la nécessaire analyse sémiologique, l'image doit être appréhendée comme un artefact¹²⁰ doté d'une agence déléguée¹²¹ : quel que soit le degré d'abstraction ou de schématisation, l'image récupère une part des vertus du ou des référents qu'elle figure iconiquement ou symboliquement, tandis qu'elle est aussi l'indice¹²² de l'intention artistique de l'artiste voire du commanditaire, dont les mains ne s'effacent pas complètement. Comme acte, elle est à la fois incarnation secondaire de l'auteur et puissance déléguée capable d'agir sur le monde des hommes¹²³, dont une pragmatique doit analyser les significations émiques. S'imposent ainsi, d'une part la compréhension des contextes d'exposition des images, de leur conditions d'accès et des modes de lecture propres à chaque société, de l'autre une réflexion sur ce que ces modalités conditionnent dans le geste créatif, c'est-à-dire la façon dont les artisans anticipent un type de regard culturellement spécifique.

Cette perspective a été récemment prolongée par Philippe Descola, qui a croisé les travaux de Gell avec sa théorie des quatre ontologies (animisme, totémisme, analogie, naturalisme)¹²⁴. Comme les autres sociétés antiques, la conception du monde égyptienne est analogiste, c'est-à-dire fondée sur une « discontinuité générale des intériorités et des physicalités »¹²⁵ des êtres du monde, cette absence d'un principe unique contraignant les images à la représentation « des réseaux de correspondance entre des éléments discontinus »¹²⁶. Cette approche¹²⁷, en plus de faciliter les comparaisons entre régimes iconographiques comparables, présente l'avantage de

¹¹⁵ GELL 2009. Voir Aussi BAINES 2011, p. 581-583.

¹¹⁶ BELTING 2004.

¹¹⁷ BREDEKAMP 2010.

¹¹⁸ FREEDBERG 1998.

¹¹⁹ DESCOLA 2021, p. 634-645.

¹²⁰ Sur ce mot, voir la définition dans VAN WALSEM 2005, p. 1.

¹²¹ GELL 2009, p. 17-20 ; DESCOLA 2015, p. 131-135.

¹²² Sur ces catégories peirciennes, voir ANGENOT 2015, p. 105-107.

¹²³ BREDEKAMP 2001, p. 51-56 ; KJØRUP 1978 ; GELL 2009, p. 22-29.

¹²⁴ DESCOLA 2005 ; DESCOLA 2015, p. 135-145.

¹²⁵ DESCOLA 2021, p. 57.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁷ Pour l'interprétation égyptologique de la pensée de Philippe Descola, voir BRÉMONT 2018, p. 4-5 et BRÉMONT 2021, p. 967-968 et 995-1005.

résoudre l'aporie d'une confrontation entre la description surplombante des propriétés des images et la recherche émiqque des catégories propres aux producteurs, en voyant dans leurs choix iconographiques des réponses à des problèmes intrinsèquement liés à l'ontologie dominante d'une culture. La préférence égyptienne pour une représentation aspective¹²⁸ ou multispectve¹²⁹ au détriment de la perspective¹³⁰, prend ainsi son sens au sein de l'ontologie analogiste qui seule exclut le spectateur de l'image¹³¹ et s'appuie sur la représentation des réseaux des existants¹³² et sur la multidimensionnalité des personnes¹³³. L'organisation des murs des tombes, - en ce qui nous concerne la gestion des corporalités, des pouvoirs et des situations de violence -, répond donc à des impératifs liés à la conception des images, entre autres de figurer les relations qui ordonnent un cosmos manquant cruellement de principe unique¹³⁴ comparable au partage universel de l'intériorité animiste ou aux lois du monde physique naturaliste.

4 La matérialité funéraire : le programme dans l'économie de la survie

Une approche des images en tant qu'agents secondaires du monde social et véhicules d'une communication entre vivants et morts¹³⁵ n'est possible qu'en prenant en compte leur matérialité et si l'on tente autant que possible de ne pas les analyser comme des fragments isolés dans des musées ou sur des murs fragmentés mais de les inclure dans l'ensemble complexe formé par les programmes et d'en appréhender les différentes échelles. La première correspond au paysage funéraire¹³⁶, lui-même inscrit plus largement dans les espaces des vivants : la proximité aux espaces urbains, aux centres politiques, religieux et économiques, l'axe de navigation fluviale et le type de milieux naturels et agricoles sont autant de critères à prendre en compte dans l'analyse de l'implantation des tombes. La nécropole s'organise ensuite comme un réseau structuré par des logiques de rapprochements et d'éloignements à visée distinctive, selon des lignes le plus souvent familiales et professionnelles : comme l'a défendu J. Assmann¹³⁷, la tombe fonctionne comme le signe (« sema ») qu'envoie un individu à la communauté des morts et des vivants de sa région voire du pays dans le cas des nécropoles les plus centrales. Les

¹²⁸ BRUNNER-TRAUT 1964-1965 ; VAN WALSEM 2005, p. 30, n. 24 ; LUCE 2009.

¹²⁹ BRÉMONT 2016.

¹³⁰ LABOURY 1998.

¹³¹ DESCOLA 2021, p. 397.

¹³² *Ibid.*, p. 332.

¹³³ *Ibid.*, p. 392.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 297.

¹³⁵ ASSMANN 2015, p. 193-203.

¹³⁶ RICHARDS 2005.

¹³⁷ ASSMANN 1995, p. 169-171.

stratégies mémorielles se déploient ainsi au niveau du paysage, à travers l'implantation géographique de la tombe et l'ensemble de ses composants extérieurs¹³⁸.

La seconde échelle est celle de la tombe elle-même, dont la matérialité contraint les modalités de réalisation et d'expérience. Le programme iconographique se déploie au sein d'un espace marqué par des parcours préférentiels et des modalités d'accès inégales. Les scènes qui occupent cette étude se situent presque toutes dans la chapelle, c'est-à-dire la partie accessible de la tombe, et non la chambre funéraire scellée après l'enterrement : les modèles funéraires de la Première Période intermédiaire et du Moyen Empire font exception, car ils étaient déposés dans cette dernière zone, et donc destinés à accompagner le défunt dans sa vie future sans être vus du public, une fois achevées les cérémonies funéraires. Parmi les contraintes matérielles pesant sur les images, on retiendra la forme générale de la tombe (essentiellement mastaba construit ou tombe creusée dans la montagne), sa taille (d'une chapelle à une pièce aux palais funéraires de Ti et Mererouka), son organisation interne (l'entrelacs de couloirs de l'Ancien Empire ou la forme en T de la XVIII^e dynastie), la technique (reliefs saillants ou creusés, peintures) et la qualité (plus délicate à déterminer, mais objectivable en termes de maîtrise des techniques dominantes pour chaque époque). Si chaque tombe forme un ensemble relativement cohérent d'images, elles n'y sont pas toutes accessibles au même degré, de sorte que l'étude des trajets et des arrêts, en particulier de la porte aux zones de dépôt d'offrandes¹³⁹, permet une interprétation en termes de recherche de visibilité, et partant d'efficacité sur le public : l'étude de la répartition des graffiti a ainsi confirmé que certains espaces étaient plus fréquentés que d'autres¹⁴⁰. L'implantation des scènes les plus rares et les plus distinctives de la tombe de Mererouka dans les pièces menant aux fausses-portes, alors que les pièces moins passantes se contentent de classiques processions d'offrandes¹⁴¹, confirme cette interprétation.

Le dernier niveau de matérialité se joue au niveau de la pièce voire du mur lui-même, et contraint l'appréhension des scènes par les visiteurs, les amenant à y investir un contenu imaginaire défini culturellement et matériellement¹⁴². En effet, les conditions réelles d'expérience ne permettaient presque jamais d'appréhender d'un coup l'ensemble d'un mur¹⁴³.

¹³⁸ EINAUDI 2021.

¹³⁹ ASSMANN 2015, p. 186-193.

¹⁴⁰ VAN PELT, STARING 2019, p. 142-147.

¹⁴¹ VAN WALSEM 2020, p. 135 : à l'Ancien Empire, les offrandes sont présentes dans tous les programmes.

¹⁴² FLUSSER 2015.

¹⁴³ TEFNIN 1991, p. 67-68.

L'obscurité¹⁴⁴ et l'étroitesse des pièces caractérisaient l'expérience majoritaire des scènes funéraires, dont il est vraisemblable de penser qu'elle était anticipée par les artisans. Toutes les images n'avaient ainsi pas le même degré de visibilité, ce qui suppose de prendre en compte plusieurs facteurs : la position dans l'axe d'une ouverture et à droite du parcours des visiteurs, si une majorité de droitiers tenait ainsi leur torche, est un premier indice de visibilité, comme le fait d'être placée à hauteur du visage, les registres les plus hauts étant parfois entièrement invisibles. Enfin, la visibilité et plus largement la capacité à attirer le regard dépend de schémas plus fins, comme l'organisation interne des murs et la proximité des motifs à des pôles capables de structurer les scènes, dont les fausses-portes et les grandes figures du défunt puis du roi au Nouvel Empire¹⁴⁵.

Ces matérialités, contraignantes en elles-mêmes dans la perception et la réalisation des programmes, croisent la logique sociale au cœur de la réalisation des tombeaux, de sorte que ces « signes » sont certes des proclamations d'une individualité digne de poursuivre sa vie dans l'au-delà et son souvenir sur terre, mais aussi des revendications d'appartenance à des catégories sociales élitaires. En effet, la construction d'une tombe nécessitait, outre d'importantes ressources¹⁴⁶, un investissement d'ordre administratif, comme le suggèrent les ostraca retrouvés dans la tombe de Senenmout¹⁴⁷ et à Saqqarah¹⁴⁸ : les scribes en charge de la tombe recherchaient l'efficacité et la précision dans le travail des artisans, pour obéir aux désirs du propriétaire¹⁴⁹.

L'étude des programmes sous un prisme social a ainsi été largement renouvelée par les travaux de René van Walsem¹⁵⁰, Johannes Auenmüller¹⁵¹ et Melinda Hartwig¹⁵², ainsi que par Ronald J. Leprohon qui propose de parler de « propagande privée »¹⁵³. Le modèle d'appréhension de cette projection de soi, ou « auto-thématisation »¹⁵⁴ dans les complexes systèmes de sens que forment les programmes funéraires s'appuie sur l'analyse de la distinction

¹⁴⁴ Sur l'expérience sensorielle et culturelle de l'obscurité, voir RAGAZZOLI 2017B.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 69-72.

¹⁴⁶ RICHARDS 2005, p. 59-61.

¹⁴⁷ OLSEN 2023, p. 139-142.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 142-144.

¹⁴⁹ VAN WALSEM 2020, p. 155-156. Aussi, VISCHAK 2006.

¹⁵⁰ VAN WALSEM 2005 ; VAN WALSEM 2020.

¹⁵¹ AUENMÜLLER 2018.

¹⁵² HARTWIG 2004.

¹⁵³ LEPROHON 2015, p. 315.

¹⁵⁴ ASSMANN 1987B, p. 208-214 (*Selbstthematisierung*) ; VERNUS 2009-2010, p. 68-70 ; BASSIR 2019.

proposée par Pierre Bourdieu¹⁵⁵, au cœur de sa conceptualisation des actes sociaux comme prenant place au sein de champs adversatifs. C'est dans ce sens que nous entendons lire la définition que John Baines donne de son concept de « décorum », véritable matrice interprétative des scènes funéraires : s'il s'agit d' « un ensemble de règles et de pratiques »¹⁵⁶, celles-ci ne sont pas définies une fois pour toutes, mais, suivant l'interprétation par Bourdieu des prétendues règles kabyles du mariage¹⁵⁷, elles forment un champ où se rencontrent des contraintes matérielles, des interdits et des préférences selon des constructions politiques, idéologiques ou religieuses, et des stratégies individuelles ou collectives pour asseoir une position. La compétition se joue ainsi à la fois entre groupes, l'élite se différenciant des autres groupes sociaux, et entre égaux, chaque propriétaire cherchant à mettre en scène la spécificité de sa position au sein du groupe dominant.

Cette « mise en scène de soi », comparable à celle que Stephen Greenblatt a mise en lumière à la Renaissance¹⁵⁸, mobilise, selon les époques, différents moyens (qualité technique des images, catalogue de motifs le plus riche et le plus original possible, finesse de la composition, ou au contraire conformité parfaite aux attentes contextuelles). Elle obéit ensuite à des stratégies opposées entre lesquelles oscillait le discours. Parmi les principaux axes de la présentation de soi, l'un est celui qui oppose l'individuation du défunt et sa conformité à un type social¹⁵⁹, repérable dans la différence, au sein des biographies de l'Ancien Empire, entre la tendance idéale et la tendance événementielle¹⁶⁰. Elle témoigne enfin de la double agence sociale des programmes funéraires, face aux personnes extérieures à l'élite et face aux concurrents de statut équivalent, binarité que l'on peut affiner en mentionnant la lutte au sein des groupes élitaires, telle celle opposant au Nouvel Empire les membres des domaines administratifs et religieux¹⁶¹.

Ces considérations sociales posées, la question de la visibilité des images se révèle indispensable pour étudier leur agence. Dans la lignée de Roland Tefnin, qui insistait sur la cohérence des programmes comme systèmes de signes à portée funéraire¹⁶², l'idée que les

¹⁵⁵ BOURDIEU 1979.

¹⁵⁶ BAINES 2007, p. 15 : « a set of rules and practices defining what may be represented pictorially with captions, displayed, and possibly written down, in which context and in what form. [...] and was probably based ultimately on rules or practices of conduct and etiquette, of spatial separation and religious avoidance. » Plus récemment, BAINES 2023.

¹⁵⁷ BOURDIEU 1972.

¹⁵⁸ GREENBLATT 1980.

¹⁵⁹ EYRE 2019, p. 14-16.

¹⁶⁰ STAUDER-PORCHET 2017, p. 2-5.

¹⁶¹ HARTWIG 2004, p. 122-123.

¹⁶² TEFNIN 1984, p. 62.

images y étaient closes et « ignorent » leur audience se heurte au constat de leur fréquentation par un public bien vivant¹⁶³, de sorte que service interne au culte du défunt et agence extérieure se superposent. L'accessibilité des scènes funéraires n'échappe pas, comme on l'a vu, à des contraintes matérielles liées à la lumière, à la disposition ou à la localisation de la nécropole plus ou moins près des centres urbains. Les visiteurs devaient souvent ne percevoir que les murs dans leur globalité, de sorte que les formes les plus claires apparaissent en premier¹⁶⁴. L'accessibilité n'est d'ailleurs pas univoque, du fait de la variété des types de visiteurs pouvant les fréquenter, de sorte que l'agence des images est rarement une mais se décompose selon les catégories les observant, de la même façon que l'écriture hiéroglyphique permet de jouer sur les degrés de littéracie pour transmettre des informations plus ou moins claires selon le statut social des lecteurs¹⁶⁵.

Parmi les publics ayant des raisons d'aller contempler les scènes funéraires (Tab. 0.1), les artisans et scribes en charge de futures réalisations projetaient un regard essentiellement imitatif et à la recherche de modèles à répéter, potentiellement sur d'autres médiums¹⁶⁶, étendant ainsi l'impact du programme à d'autres types d'artefacts, dont certains pouvaient être d'usage plus quotidien. La chapelle était en outre le lieu de rites en l'honneur du défunt et attirait devant les fausses-portes ou les serdabs des proches venus perpétuer sa survie comme son souvenir : famille¹⁶⁷ et membres de l'entourage fréquentaient la mise en scène graphique de l'adéquation de la vie du défunt avec un ensemble de valeurs partagées, construisant ainsi sa mémoire et transmettant à ses héritiers un sens de son souvenir. Une troisième catégorie comprend les autres dignitaires détenteurs de tombes, dont le regard impliquait la recherche d'inspiration et une émulation distinctive au sein des groupes élitaires ayant accès à la réalisation d'un monument, comme le prouve la reprise de motifs d'une tombe à l'autre¹⁶⁸. Des visiteurs de rang inférieur fréquentaient aussi les tombes des dignitaires : sujets locaux du défunt, travailleurs proches de la nécropole, fidèles engagés dans des rites mémoriels, membres de la seconde élite venant rendre hommage à un supérieur, ces individus sans accès à la réalisation d'un tombeau décoré projetaient un regard socialement marqué sur la mise en scène d'une individualité distinguée et devaient se comparer aux différents protagonistes du programme. Les graffiti

¹⁶³ LEPROHON 2015, p. 309-312 ; HARTWIG 2004, p. 7-15 ; VISCHAK 2015, p. 136-140 ; ROTH 1988, p. 53-55 ; ROTH 2006, p. 245-247 ; ASSMANN 1987B, p. 212-213.

¹⁶⁴ GROUPE M 1992, p. 65-66.

¹⁶⁵ BRYAN 1996, p. 161.

¹⁶⁶ RAGAZZOLI 2013, p. 284 ; DEN DONCKER 2010, p. 84-86 ; LABOURY 2017.

¹⁶⁷ FEUCHT 1995, p. 388-399 ; MORENO GARCÍA 2006, p. 223-227.

¹⁶⁸ LEPROHON 2015, p. 311.

laissés sur les murs des tombes témoignent ainsi de leur fréquentation¹⁶⁹, en particulier lorsqu'est inscrit le titre ou la fonction du visiteur, indiquant un dialogue avec le monde social projeté dans la tombe¹⁷⁰. Enfin, on ne peut exclure les visites de représentants mandatés par la couronne, si ce n'est du roi dans de rares occasions, pour qui ces programmes formaient un complément au discours royal.

Type de public	Cause de visite	Caractéristiques du regard	Agence première	Agence seconde
Artisans	Inspiration artistique	Précis, attentif aux détails	Imitation intra-médium	Reprise de motifs sur d'autres médiums
Famille (conjoint, fratrie, collatéraux)	Rituels de survie, mémoire familiale	Émotionnel, répété, centré sur le défunt	Valorisation d'un modèle de vie	Répétition et émulation d'un modèle
Dignitaires de statut comparable (et fils)	Inspiration, familiarité personnelle, mémoire du groupe	Égalitaire, éclairé et cherchant la comparaison personnelle	Émulation distinctive, imitation	Impact sur les motifs selon l'état de la compétition intra-élite
Individus de statut inférieur	Mémoire professionnelle, divers	Ascendant, varié, potentiellement ironique ou cherchant l'identification	Diffusion de modèles de comportements, acculturation sociale	Répétition de comportements et diffusion de valeurs
Roi et représentants	Plaisir, rituels curiaux, jeu politique	Descendant, détaché ou examinateur	Validation des images privées, distinction par un principe surplombant	Reprise royale de motifs privés

Tab. 0.1. Public des tombes et agence iconographique

L'agence des programmes ne se différencie pas uniquement selon des critères sociologiques mais aussi le long d'une chronologie de leur fréquentation. En effet, les étapes de la réalisation de la tombe, puis les cérémonies de clôture de la chambre funéraire après la fin des préparations mortuaires valent comme des moments d'impact des images sur leur audience¹⁷¹ : l'agence des œuvres vaut donc selon une double temporalité, l'une courte et intense lors des funérailles, pendant lesquelles un public élargi découvrait le programme de mise en scène individuelle du regretté, bien qu'elles puissent être rejouées lors de les grandes cérémonies funéraires¹⁷². L'autre type d'agence fonctionne sur le long terme. C'est au croisement des matérialités

¹⁶⁹ RAGAZZOLI 2013 ; RAGAZZOLI 2017A ; RAGAZZOLI 2017B ; HASSAN K. 2016 ; DEN DONCKER 2010 ; VERHOEVEN 2020.

¹⁷⁰ RAGAZZOLI 2017A, p. 93-106.

¹⁷¹ ASSMANN 2003A, p. 453-481.

¹⁷² RAGAZZOLI 2017B, p. 384-387.

funéraires, de l'inscription des tombes dans un espace social inégalitaire et de leur agence sur le monde que nous envisageons de les appréhender comme des espaces de pouvoir : les représentations produites par l'élite ne constituant pas un donné évident pour leur audience, elles participèrent à propager une vision du monde.

5 Le programme comme institution disciplinaire : Michel Foucault au bord du Nil

L'un des objectifs de cette thèse est de montrer comment, au sein des tombes égyptiennes, s'est développé un discours sur la violence, qui en a défini les valeurs, les limites, les interdits et les normes, et sur le contrôle, par l'intermédiaire privilégié de la soumission des corps et de la normalisation des comportements. L'expression d' « institution disciplinaire » inscrit explicitement notre étude dans la perspective ouverte par Michel Foucault, principalement lors de ses cours au Collège de France de 1970 à 1984. Ce choix de termes peut paraître paradoxal appliqué à la tombe égyptienne, mais se justifie par le fait que les tombes égyptiennes – comme dans bien d'autres cultures – se comprennent autant comme des éléments de stratégies de pouvoir que comme des mises en forme d'une individualité. L'association de ces deux notions oblige un détour par la pensée foucauldienne.

La notion d'institution disciplinaire a été explorée par Foucault dans ses travaux des années 1970, tant dans ses cours au Collège de France de 1972 à 1976¹⁷³ que dans *Surveiller et Punir*¹⁷⁴. Il s'agit d'espaces dans lesquels les individus sont l'objet d'une acculturation, ayant autant pour but de les maîtriser que de modeler fortement leur rapport au monde et leur subjectivité. Si c'est par le prisme de la prison et des institutions psychiatriques que Foucault a principalement abordé ces institutions, l'école, l'administration, ou l'hôpital participent de logiques similaires : embrigadement des corps et des esprits, apprentissage de règles et de codes, et ordonnancement du monde social. Elles contribuent donc à l'élaboration d'une normalité, assortie à des processus de sélection et d'exclusion, et sont inséparables d'un certain état socio-économique de répartition des richesses et des statuts. La maîtrise des corps, de la temporalité, des habitudes ou des déplacements constituent les objectifs matériels de ces institutions, alors qu'à plus long terme elles façonnent les ambitions, les rapports à soi et les rêves de ceux qui les subissent. Pour lever un possible malentendu, nous ne sous-entendons cependant pas que ces logiques de contrôle soient nécessairement conscientes de la part de ceux qui les mettent en œuvre : il s'agit

¹⁷³ FOUCAULT 1999A ; FOUCAULT 2003 ; FOUCAULT 2013.

¹⁷⁴ FOUCAULT 1975.

bien le plus souvent de logiques implicites, inconscientes, comme l'ont défendu tant Bourdieu¹⁷⁵ que Foucault.

On pourra contester que l'expression désigne à proprement parler des espaces où les individus sont effectivement contrôlés, de façon physique, par le biais d'agents officiels. Nous l'employons au contraire à dessein dans un sens plus large¹⁷⁶, dans la mesure où l'iconographie funéraire joue un rôle actif dans la formation des mentalités égyptiennes et est un lieu où se fait un apprentissage de pratiques et d'attitudes conformes à une normalité - des *habitus* au sens bourdieusien¹⁷⁷. Cela nécessite de distinguer ce que Foucault a appelé les pouvoirs de souveraineté et de discipline¹⁷⁸. Ils se distinguent par trois oppositions : le premier est fondé sur une « relation dyssymétrique » entre prélèvement et dépense ; le second ne prélève pas, il « prend tout ». En d'autres termes, le pouvoir de souveraineté repose sur une économie dynamique des échanges qui s'adapte perpétuellement et dans laquelle les actes de violence occupent une place de choix. La punition des crimes sous l'Ancien Régime repose sur cette logique : tout crime sera puni par un châtement encore plus affreux¹⁷⁹. La souveraineté se réfère ensuite à une fondation ancienne, une légitimité primordiale, tel le droit divin dans les monarchies d'Ancien Régime ou le contrat fondateur dans les cités grecques ; la discipline agit de façon constante, perpétuellement, tant sur le présent que virtuellement dans le futur¹⁸⁰. Enfin, la souveraineté ne suppose pas de système uni et cohérent, et tolère marges et irrégularités, tandis qu'un système disciplinaire est « isomorphe », c'est-à-dire qu'il repose de façon cohérente sur un principe structurant unique¹⁸¹. En conséquence, ces deux systèmes de pouvoir se différencient par la zone de l'échelle sociale qui est la focale de la mise en scène du pouvoir : dans un système de souveraineté, le peuple est anonyme et c'est le souverain qui est scruté, de façon corporelle. Au contraire, le système disciplinaire rend anonyme le pôle supérieur du pouvoir et fixe l'attention sur les sujets du pouvoir.

Selon Foucault, le passage d'un système à l'autre s'est fait en Occident entre le XVIII^e et le XIX^e siècle¹⁸², et constituerait l'autre face du « procès de civilisation » théorisé par Norbert Elias¹⁸³. Il ne s'agit pas de contester que les logiques de pouvoir des sociétés pré-modernes sont

¹⁷⁵ BOURDIEU 1979.

¹⁷⁶ LEMOINE 2013.

¹⁷⁷ BOURDIEU 1972, p. 174-178 et 247 (n. 28). En égyptologie, MAITLAND 2023, p. 162.

¹⁷⁸ FOUCAULT 2003, p. 41-60 ; FOUCAULT 1975, p. 200-202 et 257-258.

¹⁷⁹ FOUCAULT 2003, p. 44 et 48-49 ; FOUCAULT 1975, p. 58-60.

¹⁸⁰ FOUCAULT 2003, p. 44-45 et 49-54.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 45-46 et 54-59.

¹⁸² FOUCAULT 2013.

¹⁸³ ELIAS 1973.

de l'ordre de la souveraineté¹⁸⁴. En effet, tout au long de l'histoire égyptienne, la maîtrise de la monarchie sur la société, pour éclatante qu'elle puisse apparaître dans les sources royales, ne fut jamais constante, omniprésente, ni soumise à un principe unique et cohérent : la dissymétrie et la discontinuité sont la norme du pouvoir. Nous ne risquerons pas l'anachronisme dangereux de surestimer la maîtrise des institutions pharaoniques sur le peuple égyptien, et de confondre le caractère autocratique et auto-justifié du pouvoir royal avec une efficacité réelle sur le peuple, impossible – comme l'a montré Foucault¹⁸⁵ – sans les technologies de pouvoir mises en place depuis le XVIII^e siècle.

C'est justement dans le contexte d'un système de pouvoir fondé sur des rapports de souveraineté que la notion d'institution disciplinaire nous semble prendre son sens dans le cas des scènes funéraires. Nous nous inscrivons en effet dans la perspective foucauldienne de la « guerre civile »¹⁸⁶, c'est-à-dire que nous n'analysons pas les interactions sociales sous le prisme de structures, donné fixe fondé sur des mécanismes de domination ayant été mis en place une fois pour toutes, mais comme un champ d'affrontement où il s'agit pour les différents groupes sociaux de marquer leur position, de façon concurrentielle face aux autres. C'est ainsi parce que l'État égyptien ne contrôle pas exhaustivement sa population¹⁸⁷ qu'il a besoin d'institutions de discipline, comme l'a proposé Christopher Eyre¹⁸⁸. Présupposant la profonde hétérogénéité des cultures des différentes classes sociales de l'Égypte¹⁸⁹, nous voyons dans les programmes iconographiques funéraires un mécanisme d'acculturation des classes inférieures par l'élite, dans le double but de défendre et de normaliser un système social inégalitaire, et d'inculquer une vision du monde compatible avec ce système. C'est dans cette perspective que nous semblent prendre sens les efforts de la monarchie pour diffuser un discours et une présence loin des centres du pouvoir, tels les colosses construits par Ramsès II dans les campagnes¹⁹⁰ ou les textes littéraires dont la récitation à un public illettré pouvait élargir l'audience.

¹⁸⁴ Voir cependant MILLER 2018.

¹⁸⁵ Voir principalement FOUCAULT 1975.

¹⁸⁶ FOUCAULT 1997, p. 17. Voir l'analyse de M. Senellart (SENELLART 2016) : « l'acceptable [du pouvoir] n'est jamais donné » (p.61).

¹⁸⁷ MORENO GARCÍA 2013 ; MARTINET 2019 ; EYRE 2000, p. 31-33.

¹⁸⁸ EYRE 1996, p. 186 : « Je doute que le régime pharaonique ait jamais vraiment maîtrisé les villages égyptiens. [...] C'est en effet une des déformations de l'égyptologie académique d'envisager un système bien organisé et compétent de gouvernement, surtout dans les villages des provinces d'Égypte pharaonique. Je ne crois pas que le régime pharaonique ait pu policer les villages de la Moyenne et de la Haute-Égypte mieux que ses successeurs. »

¹⁸⁹ Pour l'hétérogénéité culturelle dans les sociétés pré-modernes, voir surtout THOMPSON 1991 et BECKER 2020, p. 38-39. En Égypte, voir ASSMANN 1995 ; BAINES 2007, p. 304-305 ; MORENO GARCÍA 2014.

¹⁹⁰ CLÈRE 1950B.

Il serait toutefois dommageable de réduire l'impact social des programmes à une dichotomie binaire opposant l'élite possédant un tombeau et le reste de la population, subissant passivement des formes culturelles produisant de la discipline. Les relations de pouvoir se tissent selon des lignes sociologiques plus complexes, dont seules certaines peuvent être mises en lumière par notre documentation. Le projet disciplinaire fonctionne d'abord au sein de l'élite resserrée, distinguée par son appartenance à l'administration, comme moment d'interrogation et de formulation de ses valeurs et de ses positions. Mais le point d'ancrage principal du discours disciplinaire se situe selon nous dans ce qu'on appellera l'élite secondaire, constituée à la fois des marges de l'élite restreinte et des couches supérieures tirant leur position d'autres formes de légitimité¹⁹¹. C'est à travers elle que se faisait la transmission du projet disciplinaire dans un sens descendant, légitimant la position de l'élite tout autant que le principe d'un ordre hiérarchique bien respecté. Formulé dans les cercles de l'élite curiale puis diffusé par les responsables provinciaux en-dehors de la capitale, ce discours était aussi destiné aux autres cercles élitaires, notamment ceux dont la position tenait plus à un patrimoine économique qu'à la reconnaissance royale.

L'iconographie funéraire fonctionne d'abord comme une discipline dans sa sélectivité thématique, requérant une analyse positive autant que négative des motifs choisis ou refusés : la présence massive d'activités productives n'avait en effet rien d'a priori évident et doit être prise comme un choix préféré à d'autres alternatives, et dont les objectifs peuvent être interprétés selon des logiques de pouvoir. Le monde qui va accompagner le défunt dans l'éternité est un monde d'activité, où les individus travaillent à diverses tâches et sont ainsi occupés et non oisifs¹⁹² – ce qui n'exclut pas d'en faire aussi une lecture culturelle, où les offrandes représentées ont pour but d'approvisionner le défunt pour l'éternité¹⁹³. Le peuple, lorsqu'il est présent dans la tombe, ne l'est pas en tant que masse, ou à l'inverse comme sujet avec une intériorité ; il est là au nom de sa fonction ou de son métier. C'est ainsi sa capacité à produire qui justifie qu'il accompagne le défunt. D'autre part, un Égyptien devait être assez familier des activités montrées, surtout dans les programmes de l'Ancien Empire (récolte et travail du grain, boucherie, fabrication du pain et de la bière, etc.). Cette familiarité, dans laquelle devaient se reconnaître la plupart des visiteurs des tombes, dut contribuer à inculquer

¹⁹¹ Voir notamment BAINES, YOFFEE 1998, p. 237-238.

¹⁹² ROTH 2006, p. 245. Sur le rapport égyptien au travail, voir KADISH 1996, p. 439-449.

¹⁹³ Sur l'image comme don, voir KAMBOUROVA 2009.

une certaine normalité, où l'activité productive était ce qui méritait d'être représenté, dans le sens foucauldien d'une « habitude imposée »¹⁹⁴.

L'activité des travailleurs s'oppose à la passivité habituelle du propriétaire de la tombe. Il est en effet rare de le voir actif, hormis les scènes de chasse et de pêche, qui appartiennent à l'ordre des loisirs. L'omniprésence du verbe voir (*m33*) à côté de la figure du propriétaire, les processions tournées vers lui et déposant à ses côtés des offrandes, ainsi que les concerts et spectacles de danse qui l'entourent, concourent à cette opposition entre une figure centrale passive¹⁹⁵, autour de laquelle tout s'organise¹⁹⁶, et la masse des subordonnés qui s'activent. Le dignitaire se définit comme celui qui maîtrise son temps et le partage à son plaisir entre activités à forte valeur symbolique comme la pêche au harpon et moments de repos et de jouissance. Au contraire, le reste de la société, que l'on soit scribe du domaine ou simple paysan, est défini par son travail, et disparaît à peu près en-dehors de ce temps.

La logique disciplinaire tient aussi à la construction de catégories, et particulièrement à l'élaboration d'un monde ordonné et maîtrisé¹⁹⁷, support d'une profonde idéologie du contrôle. Le contrôle du fonctionnaire ne s'applique en effet pas uniquement à ses subordonnés, mais au monde entier. Le rapport à la nature est tout entier caractérisé par la volonté de soumettre, de contrôler et d'utiliser. L'archétype¹⁹⁸ extrêmement fréquent dès l'Ancien Empire du maître en train de pêcher au harpon dans les marais en constitue un versant, tout comme les scènes de chasse dans le désert. Les différents milieux naturels sont occupés par les activités de l'homme et sont intégrés au monde humain par le biais économique de la récolte de ressources¹⁹⁹. La chasse aux oiseaux marque par exemple le contrôle sur le vivant des représentants du fonctionnaire qui le circonscrivent avant de l'utiliser. En effet, animaux et plantes dans les scènes funéraires sont intégrés à un schéma utilitaire dont la fin ultime est le bien-être du défunt : c'est le contrôle du monde humain qui donne au vivant son sens dans la tombe. Le modèle est enfin moins la domination que la conquête. On en voudra pour preuve l'effort parfois extrême auquel se prêtent les oiseleurs en train de tirer sur les filets pour encercler les oiseaux.

¹⁹⁴ FOUCAULT 2013, p. 240-242.

¹⁹⁵ BAINES 2013, p. 262.

¹⁹⁶ Selon les catégories du groupe μ , le défunt devient un « fond paradoxal », c'est-à-dire qu'il forme un fond de l'image par son caractère archétypique, mais influence tout de même le reste des figures (GROUPE M 1992, p. 212).

¹⁹⁷ Sur les liens entre idéologie et contrôle social, voir KOTHAY 2013.

¹⁹⁸ On emploiera ce terme pour désigner les images assez récurrentes pour être fixées dans un canon et dont le roi massacreur est l'exemple paradigmatique. Certains auteurs anglophones parlent d'« icons » (MÜLLER M. 2015, p. 86).

¹⁹⁹ MORENO GARCÍA 2003, p. 73-75.

Plus largement, les mécanismes de contrôle à l'œuvre dans les tombes figurent un monde maîtrisé, ou en train d'être maîtrisé, où l'agent d'ordre est le défunt. Il est le principe organisateur, qui donne son sens à l'ensemble. Sa présence corporelle sur les registres a une valeur distinctive mais sert à la mise en forme du contrôle. Ce corps, très visible, entouré de subordonnés bien ordonnés et tous à leur place, marque l'omniprésence du principe de contrôle pour qui visite la tombe et se voit renvoyer l'image d'un domaine où, si chacun est à sa place, c'est du fait de la présence du maître comme rouage général de cet univers interne. Le défunt, dont le corps s'impose par ses dimensions, justifie chaque action, contrôle chaque geste, reçoit les bénéfices de chaque effort. Dans *Le Pouvoir psychiatrique*, M. Foucault parle, à propos de l'asile psychiatrique, de l'importance de la présence du « corps du psychiatre »²⁰⁰ qui s'impose comme une réalité omniprésente, en contact avec tous les rouages de l'asile. Il nous semble que dans les scènes funéraires, la présence matérielle du défunt, entouré d'une masse de subordonnés qui renforcent sa crédibilité, puisse être interprétée de même comme une matérialisation du contrôle, faisant jouer la « réalité comme pouvoir »²⁰¹. Ainsi le contrôle, tel qu'il est ressenti par les individus qui visitent la tombe, ne se résume pas aux pratiques les plus directes, punitions et redditions de comptes.

Enfin, les stratégies de pouvoir au sein des tombes utilisent des effets de connaissance, faisant du savoir une arme au service de l'élite qui en a les codes. Le premier de ces effets est la maîtrise de l'écrit, dès les tombes les plus anciennes, où les légendes textuelles complètent les images sous la forme de titres, d'explications de scènes ou de paroles rapportées. Étant donné qu'une partie des visiteurs des tombes devait être illettrée²⁰², la présence de texte n'avait pas pour but unique de transmettre l'information qu'il contenait, mais aussi de marquer une littéracie²⁰³, et de faire du monde figuré un monde intellectualisé, compris et transposé dans l'ordre savant des mots. L'institution du bureau des scribes, qui préside à la reddition de comptes, incarne ainsi un pôle du savoir, de l'écrit et de la comptabilité, face à ceux qu'il examine, travailleurs du domaine en grande partie incapables d'écrire et de calculer, ou en tout cas présentés comme tels. Ce bureau représente le fonctionnaire et fait de son autorité une affaire non simplement de pouvoir mais aussi de savoir.

²⁰⁰ FOUCAULT 2003, p. 179.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 182.

²⁰² Sur les rapports entre élite et littéracie, voir BAINES, EYRE 1963 ; HARTWIG 2004, p. 9 et p. 47 et DER MANUELIAN 1999.

²⁰³ LEPROHON 2015, p. 318.

L'utilisation du savoir comme stratégie de pouvoir passe aussi par un encyclopédisme de la représentation qui, combiné à des « effets de réel »²⁰⁴, place le spectateur devant un monde à la fois globalement familier et plus raffiné que son modèle. Le contrôle du fonctionnaire s'applique à l'environnement familier de ses travailleurs, mais renvoie aussi à un ailleurs distinctif. Cet encyclopédisme concerne d'abord le monde relativement familier de la vallée du Nil et de ses déserts. Le fonctionnaire à l'origine de son programme décoratif s'approprie un savoir réservé aux employés à son service et, l'unifiant aux autres savoirs, présente à tous une vision encyclopédique des campagnes égyptiennes, comme un répertoire de sa faune, de sa flore et des activités que l'on y exerce. La grande variété des essences de plantes présentées dans certaines tombes, comme dans le jardin de Pahéri (XVIII^e dynastie), fait écho aux frises d'animaux qui s'insèrent au sein des registres et des scènes de chasse, comme chez Baqet III (XI^e dynastie) ou Khnoumhotep (XII^e dynastie). L'encyclopédisme peut aussi prendre des formes plus exotiques ; le thème des processions de tribut, apparu dès l'Ancien Empire mais surtout développé à partir du Nouvel Empire, a pour but premier de matérialiser la domination de l'Égypte sur le reste du monde. Mais il sert aussi à connecter les propriétaires de tombes à ces espaces exotiques, à leurs ressources, et les distingue par cet accès privilégié à un monde inconnu du reste de la population. Cette tendance encyclopédiste fait des différentiels de savoir un enjeu de pouvoir.

Espace complet telle une demeure, entièrement conçue à la gloire de son propriétaire, la tombe est un lieu d'apprentissage de normes et d'habitus, et plus globalement d'intériorisation d'un ethos de soumission. Nous ne prétendons nullement que ce contrôle fut effectif dans la société. Au contraire, si ce discours d'ordre et de soumission est nécessaire, c'est parce que cette maîtrise était précaire et contestable ; l'imposition d'un ordre et l'acculturation des classes inférieures resta toujours un objectif, plus ou moins réussi, mais jamais acquis. D'autre part, nous ne voulons pas donner l'impression que ce projet disciplinaire soit resté inchangé pendant les quinze siècles qui intéressent notre corpus. Si l'opposition d'une culture populaire et d'une culture élitaine semble avoir été une constante, le détail tant des valeurs prônées par cette dernière que des formes dans lesquelles elle s'est matérialisée a changé. Les mécanismes de contrôle que nous avons évoqués et que nous allons étudier en détail ont une histoire ; ils ont été créés et ont évolué et un schéma unique sur mille cinq cents ans ne peut en enfermer le sens. Enfin il convient de ne pas supposer qu'il y aurait par principe une communauté d'intérêts et

²⁰⁴ BARTHES 1968. Il s'agit de détails dont la principale valeur sémiologique ne réside pas dans leurs connotations particulières, mais dans le fait qu'ils indiquent une référence au réel.

de principes parfaite entre le roi et les élites. Si les secondes prolongent par leurs propres discours le pouvoir du premier, il faut y voir une conjonction construite de stratégies sociales, où les deux forces s'aident mutuellement²⁰⁵. On s'abstiendra de voir dans les scènes funéraires la simple mise en forme d'une idéologie royale absolue. On remarquera aussi que l'iconographie funéraire n'était pas destinée qu'aux classes inférieures mais aussi aux représentants du roi, c'est-à-dire que la mise en scène du contrôle sert à montrer au roi l'utilité sociale du dignitaire et à justifier sa place. Combinées à la concurrence distinctive avec les pairs, ces deux visées contribuent à expliquer la présence du discours d'ordre et de contrôle que nous étudions.

L'étude des logiques disciplinaires nécessite donc un recours assumé aux catégories élaborées par Michel Foucault, et l'inscription dans le cadre théorique qu'il a tissé. Comme annoncé *supra*, nous suivons le cadre de l'étude des mécanismes de pouvoir²⁰⁶ qu'il a ouverte, et dont nous partageons les présupposés. Il s'agit notamment de ne pas étudier le pouvoir comme quelque chose qui se possède et qui appartiendrait une fois pour toutes à une catégorie de population, mais comme un type de relation entre plusieurs pôles et qui s'exerce à plusieurs échelles²⁰⁷. En effet, à côté d'une « macro-physique », qui s'intéresse aux appareils les plus visibles du pouvoir, tels les cérémonies de cour, les grands instruments de propagande ou les systèmes répressifs à grande échelle, la « micro-physique »²⁰⁸ est l'ensemble des relations de pouvoir à petite échelle, souvent interpersonnelle, en particulier dans des sociétés antiques caractérisées par les relations de « face-à-face ». Le pouvoir n'est ainsi pas un principe qui descendrait des cimes de la monarchie pour se diffuser à chaque échelon selon une logique unique et uniforme, au nom d'une hypothétique idéologie de la *maât*. Au contraire, le pouvoir étatique est d'emblée pris dans des réseaux de relations inégalitaires, sur lesquelles il s'appuie et avec lesquelles il joue, tendant vers plus ou moins d'autonomie. Les dynamiques de genre, les inégalités économiques ou les luttes locales d'influences participent ainsi autant à la répartition du pouvoir que l'appareil monarchique. En conséquence, l'approche foucauldienne permet de faire sens des interactions entre les différents pôles du pouvoir et de ne pas supposer une pure soumission du pôle inférieur au pôle supérieur. Cela est possible grâce à trois présupposés. D'une part, l'inscription de ces relations dans une logique de champs, au sens

²⁰⁵ BAINES, YOFFEE 1998.

²⁰⁶ FOUCAULT 1997, p. 29.

²⁰⁷ FOUCAULT 2013, p. 231-244 ; FOUCAULT 1997, p. 4-19 ; FOUCAULT 1994A, p. 400-409 ; FOUCAULT 1994B, p. 160-161 ; SENELLART 2016.

²⁰⁸ FOUCAULT 2003, p. 3-18 ; LEMOINE 2013, p. 35.

bourdieusien, c'est-à-dire des espaces d'interaction adversative structurés par une histoire, des règles de compétition et un contexte contraignant les modalités de conflit. D'autre part, l'existence de pôles intermédiaires, échappant à la brute dichotomie du dominant et du dominé et dont la position peut évoluer selon des stratégies d'alliance avec l'un ou l'autre des pôles. Enfin, la notion d'agentivité, qui reconnaît aux acteurs sociaux une possibilité de modifier le réel, sans prétendre à une abstraite liberté, ni supposer forcément qu'elle est réservée à ceux qui occupent les échelons supérieurs de la relation de pouvoir.

Si la violence est une catégorie à peu près absente des travaux de Foucault²⁰⁹, il nous semble que son étude bénéficiera d'être intégrée au questionnement du pouvoir. De la même façon qu'il expliqua maintes fois que ses livres sur la sexualité ramenaient directement à cette question, c'est une histoire du pouvoir que nous entendons faire, en confrontant les pratiques violentes et les discours qui s'y rattachent aux autres domaines de la vie humaine. Le problème est en effet indissociable de plusieurs autres axes foucauldien, dont celui de la subjectivation, et qui concerne les modalités de constitution du sujet, à la fois dans ses interactions sociales et dans ses croyances intérieures. Les liens entre violence, pouvoir et morale sont quant à eux plus évidents, dans la mesure où les actes destructifs et les interactions sociales conflictuelles tendent à être objets de normes éthiques.

Le recours à Michel Foucault peut sembler hasardeux, tant les risques intellectuels sont grands à confronter un tel penseur à un matériel qu'il ne fréquenta jamais. Parmi les écueils, celui de prétendre appliquer autoritairement des outils conceptuels mal adaptés, faisant dériver une analyse rigoureuse des sources vers une intégration forcée de l'Égypte au grand récit foucauldien. L'autre péril serait de se contenter de lister les inexactitudes du penseur, ses raccourcis et ses erreurs, pour rassurer une position historienne sûre de son autonomie et d'une méthodologie fondée sur le rapport direct aux sources. Hostile à la pensée de système, l'œuvre de Foucault prend sa plus grande portée heuristique dans les ouvertures qu'elle crée, dans les évidences qu'elle questionne, dans les rapprochements qu'elle construit. La tombe égyptienne devient une institution disciplinaire dans le geste interprétatif que nous faisons, convaincus que cette catégorie permet d'affiner notre compréhension de son fonctionnement. Le rapprochement doit donc faire émerger des points communs ou de divergence, et non se réduire à la pose d'une étiquette qui résoudrait le problème en l'effleurant. Mais qu'on ne confonde pas ces précautions, au nom d'un usage légitime des concepts, avec une esquivance relativiste où l'on abandonnerait la prétention à produire un discours vérifié sur la tombe. Les élaborations

²⁰⁹ GROS 2011.

foucaaldiennes, comme de tout auteur auquel nous ferons référence, doivent être confrontées au matériel historique. Cette méthode est facilitée dans notre cas par le fait que Foucault n'étudia jamais l'Égypte : notre emploi de ses concepts est donc oblique, d'emblée marqué par une précautionneuse mise à distance.

6 Structure de la thèse

L'objectif de cette thèse est donc double. D'une part, il s'agit de répondre à des questionnements iconographiques, non pas dans une perspective d'histoire de l'art, mais pour participer à la compréhension du fonctionnement des programmes funéraires. À cette fin, l'étude de la violence s'inscrit dans une recherche sur la corporalité égyptienne et sur les modes de la construction d'un ordre social structuré, au croisement de logiques complémentaires d'altérisation, de distinction et de focalisation. D'autre part, nous rencontrons des questions d'ordre plus directement historique, touchant à la place des pratiques violentes en Égypte, qui nécessitent de partir des images funéraires pour produire une réflexion plus générale sur la société égyptienne. Ces deux types de questionnement sont cependant rarement distingués, l'un menant directement à l'autre, de sorte que les quatre premières parties traiteront simultanément des deux. Ces quatre parties sont toutes les études d'un corpus iconographique précis relevant de la violence. La 5^e partie fait au contraire la confrontation des résultats des premières avec le reste des programmes, pour interroger notre hypothèse de leur valeur disciplinaire.

Nous avons ainsi divisé le développement en cinq parties, selon le type de discours porté par les scènes. La première étudie le discours du contrôle, c'est-à-dire l'ensemble des scènes qui représentent la maîtrise des agents de l'autorité sur le reste de la population. Ce discours, dont on montrera qu'il vaut autant pour le domaine personnel du défunt que pour la machine administrative, participe de l'affirmation d'un ordre social inégalitaire dans lequel l'obéissance et la déférence sont les vertus de tout inférieur devant son supérieur. Pour mener à bien cette étude du contrôle, désigné en égyptien par le terme *hry*, le corpus principal et le plus vaste de notre thèse (A) regroupe les redditions de comptes, où les responsables du travail sont menés par des gardes menaçants voire violents jusqu'au bureau des scribes où ils seront examinés et interrogés. Parallèlement, le plus petit corpus des interventions policières (B) concerne les scènes hétéroclites de maintien de l'ordre où des fauteurs de troubles sont neutralisés par une autorité légitime. Cette première étape doit donc mettre en lumière les modalités d'interaction entre administration et travailleurs selon les programmes iconographiques, ainsi que les valeurs sociales sous-jacentes.

La deuxième partie est entièrement consacrée au discours de la punition et regroupe un nombre de scènes plus restreint, mais assez variées, et se déployant sur toute notre chronologie (C). À travers la punition se pose la question de la violence légitime et de sa représentation. L'étude des fessées et des bastonnades d'Ancien Empire fait émerger l'usage politique de la souffrance comme diviseur social, en même temps qu'une sémiologie du corps humain comme espace de douleur. Les scènes de punition se situent ainsi à la jonction d'un discours de l'ordre et de la violence légitime, et du tabou funéraire restreignant les possibilités de représentations. On ne cherchera donc pas dans les images un catalogue des options pénales d'une cour égyptienne, mais on s'interrogera sur les raisons pour lesquelles chaque scène a échappé à la réticence à figurer de la violence, de la recherche du pittoresque à la caractérisation sociale en passant par la revendication professionnelle du défunt.

La troisième partie se confronte à un corpus encore plus restreint (D), puisque seules onze tombes, toutes antérieures à la XIII^e dynastie, participent du discours de la guerre. Elles renvoient aux formes et aux techniques de la guerre autant qu'à son usage comme lieu d'altérisation des ennemis affrontés par les armées égyptiennes et comme zone de représentation d'une violence légitime. La temporalité y est plus courte que dans les deux premières parties, car les scènes suivent avec plus ou moins de distance les évolutions militaires et géopolitiques de leur temps : elles prennent leur sens en regard des expéditions asiatiques de la V^e dynastie, des guerres civiles de la Première Période intermédiaire puis de l'affirmation du pouvoir unificateur de Montouhotep II et ses successeurs. Par leur grande originalité, à rebours des conventions qui dominent l'imagerie égyptienne de la guerre, émerge la question des modes de conceptualisation d'une violence légitime, au croisement d'un rapport à l'altérité et d'une définition du pouvoir.

La quatrième partie regroupe deux corpus différents qui ont en commun de mettre en scène la domination du pouvoir égyptien sur des groupes issus des pays étrangers : les scènes de prisonniers (E) et les motifs de domination royale (F). Le premier est un ensemble disparate dont l'apogée correspond à la fin de la XVIII^e dynastie et à travers lequel peut être étudiée la mise en scène de la domination égyptienne sur les populations étrangères, et qui nécessite de croiser les logiques politique, économique et iconographique pour comprendre la place que ces scènes occupent dans le discours sur l'empire égyptien. Par motifs de domination ensuite, nous avons entendu toutes les inclusions d'images violentes médiées sur des supports : les signes de la violence royale n'ayant pas leur place sur le premier niveau de lecture des tombes, ils sont placés comme éléments de décor sur du mobilier, des bateaux ou des armes. Ce corpus est typique du Nouvel Empire et accompagne l'expansion impériale de l'Égypte. Il permet

d'explorer les modes d'insertion de l'iconographie du pouvoir ainsi que les réseaux de signes s'étendant des images royales aux programmes privés.

La cinquième partie achèvera notre étude par la recherche de la logique disciplinaire à l'œuvre dans les programmes funéraires. Celle-ci n'est en effet pas restreinte aux scènes de violence et se déploie comme l'un des principes structurants de la tombe. Il est ainsi nécessaire de s'intéresser aux scènes de violence maîtrisée, où le principe adversatif est dirigé vers un but légitime, parmi lesquelles nous avons regroupé les jeux violents et les scènes de chasse. La discipline passe aussi par la mise en scène de la corporalité et de l'adversité contrôlée mises en scènes dans les programmes, à travers les images de sport et de prouesses physiques et dans le spectacle de corps harmonieusement disposés pour la danse ou la gymnastique. Enfin, à travers notamment les images de travail, les programmes fonctionnent comme ordonnancement du monde, par la maîtrise des corps, à travers notamment la représentation de modèles de gestuelles et de temporalité.

7 Extension chronologique et questions de vocabulaire

Le décorum ayant largement évolué au long de l'histoire égyptienne, il est nécessaire d'en retracer les changements et les adaptations, en tâchant de ne pas indexer les évolutions internes à l'iconographie funéraire sur les mutations de l'histoire dynastique. L'autre écueil étant d'écrire deux histoires sans lien entre elles, il s'agit d'être attentif aux fines interactions entre la culture funéraire et les grandes tendances de l'histoire politique, économique ou religieuse. Les tombes de notre corpus appartiennent à quatre époques : l'Ancien Empire, la Première Période intermédiaire, le Moyen Empire et le Nouvel Empire. Nous avons ainsi décidé de nous concentrer sur le décor mural et de laisser de côté l'iconographie bien connue des tombes pré- et protodynastiques. Aucune tombe décorée à motifs de violence ne date en outre de la Deuxième Période intermédiaire. Le recul numérique ainsi que les évolutions du décorum au I^{er} millénaire font coïncider la quasi-disparition des programmes dotés en scènes de vie quotidienne et les attestations de violence. Notre arrêt à la fin de la XX^e dynastie n'est donc pas arbitraire, mais suit la disparition du corpus qui nous intéresse. Si la majorité des programmes repose alors sur des scènes purement religieuses²¹⁰, lorsque réapparaissent des images de vie quotidienne comme chez Petosiris²¹¹, la violence en est absente. La seule attestation provient du tombeau thébain de Montouemhat²¹², qui est une copie de la scène des filles se disputant

²¹⁰ EINAUDI 2021.

²¹¹ CHERPION, CORTEGGIANI, GOUT 2007.

²¹² KANTOR 1960.

dans les blés chez Menna (B4). Ainsi l'étude de la violence en contexte funéraire doit-elle s'arrêter à la fin de la seconde dynastie ramesside.

La question du vocabulaire à employer pour désigner avec le plus de justesse les faits sociaux des sociétés antiques s'avère hautement problématique, à tel point qu'il peut vite paraître approprié d'éviter l'écueil des connotations modernes, de la polysémie et de l'anachronisme en pratiquant une épuration du langage, pour tenter de se rapprocher au plus près des catégories émiques. À cette approche nous préférons, comme nous l'avons exposé *supra*, un emploi rigoureux et circonspect des termes du français courant, pour éviter de sombrer dans un jargon spécialisé ou de donner l'illusion d'une véritable connaissance des concepts égyptiens propres. Les lecteurs ne s'étonneront donc pas de trouver des termes comme État, appareil judiciaire ou délinquant. Pour ce dernier par exemple, nous sommes, comme toute personne ayant grandi dans la France des années 2000, parfaitement conscients des connotations sociales et politiques qui y sont attachées. Mais nous faisons confiance au discernement des lecteurs pour n'y voir qu'une personne qui commet des délits, entendus comme des infractions au code des pratiques acceptées par une société, au sens général de l'anglais « crime ». On parlera de même de fonctionnaire, sans évoquer l'imaginaire moderne de l'État providence et de la machine administrative, mais comme personne travaillant pour l'instance supérieure constituée par l'État et en retirant un statut social spécifique.

On utilisera en outre le concept de justice, malgré les connotations modernes sources de potentiels malentendus : défiant vis-à-vis d'une position nominaliste pour laquelle les mots devraient rechercher une adéquation parfaite à leur signifié, nous avons choisi d'employer ces termes bien implantés dans la tradition égyptologique. La justice évoquera l'ensemble des pratiques et des discours qui – au sein de l'administration et en-dehors – ont trait à la normalisation légale des comportements et à la sanction de ceux qui y échappent. Plus chargé historiquement, le concept de classe nous semble toutefois inévitable pour caractériser rapports entre groupes sociaux, mais nous restreindrons son usage à la double condition qu'elle ne soit pas définie par de simples critères économiques comme dans la définition marxiste mais prenne en compte des proximités politiques et culturelles, selon la proposition bourdieusienne, et qu'elle soit au moins en partie « pour soi », c'est-à-dire appréhendée comme telle par les acteurs concernés.

1^e PARTIE

Hrp

Le discours du contrôle

« Cette perception (de l'impôt en Égypte) cadre avec le calendrier astronomique pour que l'opération s'effectue avec équité et avec des procédés humains, sans que les contribuables soient exposés à de mauvais traitements, sans qu'on les accule à la détresse, sans qu'ils aient des craintes sur l'avenir de l'ensemble de leurs récoltes. Ce ne sont pas là des méthodes instituées sous l'islam, mais bien des habitudes instaurées par les Pharaons, pour permettre aux agriculteurs d'effectuer leurs paiements pour le riz par le produit du blé et de l'orge. ».

Ibn Hawqal, *La configuration du monde*, vol. 1, p. 162

Introduction

Comment montrer un monde profondément pacifique, où chaque chose est à sa place, tout en prenant en compte les tendances constantes à la déviance, à la remise en cause de la normalité et de la légalité ? Ces injonctions paradoxales, particulièrement fortes à l’Ancien Empire, trouvent une de leurs solutions dans l’ensemble que nous avons qualifié de scènes de contrôle et qui comprend essentiellement les redditions de comptes auxquelles nous avons adjoint les interventions policières. Notre enquête sur la mise en scène funéraire de la violence demande de commencer par le corpus le plus vaste, et attesté tant à l’Ancien qu’au Moyen et au Nouvel Empire, où se déploie la stratégie choisie par les artisans pour répondre au paradoxe de la violence. L’optique majeure est celle du contrôle : au lieu de montrer des comportements déviants et la réponse violente des autorités, les reliefs représentent la prise en charge en amont de ces dangers potentielles, l’anticipation de ce qui peut perturber l’ordre du monde. La reddition de comptes apparaît alors comme le point essentiel d’articulation de ce discours de l’ordre et du désordre, par lequel se matérialise le contrôle des instances d’ordre sur la population. Cette scène très reconnaissable, vite devenue un *topos* des reliefs funéraires, est le principal point de contact entre le monde parfait du domaine d’éternité et l’irruption d’éléments violents. C’est aussi l’endroit de mise en scène d’une violence légitime, où la contrainte est assumée comme un des modes de gestion des individus dans les domaines productifs égyptiens : s’y déploie la notion égyptienne de *hrp*.

1- Hrp, une conception égyptienne du contrôle

Parmi les nombreux termes égyptiens exprimant l’autorité (*hsd*, *hry-tp*, *jmy-r3*, etc.), celui de *hrp* contient le plus directement les subtilités du discours du contrôle d’un chef sur ses subordonnés. Il s’agit à la fois d’un verbe, traduit communément par « diriger, contrôler, administrer »²¹³, et d’un nom, que nous avons choisi de traduire par « contrôleur »²¹⁴ et qui est présent dans de nombreux titres dès l’Ancien Empire. Apparu à la V^e dynastie dans la tombe de Senedjemib Inti dans un sens général²¹⁵, il se développe ensuite dans les Textes des Pyramides, puis intègre le discours des dignitaires du Moyen Empire : il y désigne la charge du responsable sur le territoire et ses sujets, comme dans les stèles de Montouhotep à Abydos²¹⁶,

²¹³ Wb., p. 326,8-327,23.

²¹⁴ Wb., p. 328,2-19.

²¹⁵ BROVARSKI 2001, p. 96.

²¹⁶ PETRIE 1925, pl. XXII, l. 4 ; Cambridge E.9.1922.

Redouikhnoum à Denderah²¹⁷, de Mery²¹⁸, de Montououser²¹⁹ ou d'Ameny²²⁰. Le verbe a souvent comme objet les travaux eux-mêmes (*k3.wt*)²²¹, au bon fonctionnement desquels le responsable veille, qu'il soit un fonctionnaire intermédiaire ou un haut dignitaire du nome. Ces formulations persistent au Nouvel Empire, où le verbe concerne prioritairement la maîtrise des activités productives²²². Dans les textes de cette époque, il peut accepter comme objet, en plus des travaux²²³, autant un territoire²²⁴ que les employés eux-mêmes²²⁵ : il désigne donc les différentes facettes du contrôle, tant d'ordre territorial qu'humain, mais implique en général une finalité productive.

D'après Anthony Spalinger, le terme s'oppose à *sr*, qui désigne un statut élevé dans l'ordre social. *Hrp* évoque au revanche « la coercition directe »²²⁶ que le responsable exerce sur le domaine à sa charge, ce qui inclut avant tout, dans un pays peu peuplé, la main-d'œuvre qu'il emploie. La *Satire des métiers*, qui dépeint les malheurs des différents travailleurs pour exalter la tranquillité du scribe, fait de l'absence de contrôleur au-dessus de lui une des marques de sa supériorité : *nn wn j3w.t šw.t m hrp.w wpj-hr sš ntf pw hrp*, « Il n'y a pas de métier sans contrôleurs, sauf (celui de) scribe, c'est lui le contrôleur. »²²⁷ Ce contrôle prend, dans le cas du scribe, la forme d'une autorité légale et administrative appuyée sur des compétences techniques et intellectuelles, mais il comporte aussi une dimension physique, donc une potentialité de violence. Les textes funéraires associent par exemple le sceptre-*'b3* avec lequel on frappe (*hwj*) et le sceptre-*j33.t* avec lequel on contrôle (*hrp*) : on retrouve ce lien entre violence punitive et contrôle d'ordre général, en particulier administratif, dès les Textes des Pyramides²²⁸, puis dans les Textes des Sarcophages et le Livre des Morts. Comme on le verra dans la 2^e partie, c'est un contrôleur des bergers qui supervise les fessées et, selon nous, l'essentiel des punitions non-létales étaient administrées par des chefs sans spécialisation judiciaire et en charge d'une partie des domaines productifs. D'un point de vue diachronique, le *hrp* combine donc autorité

²¹⁷ PETRIE 1900, pl. XV, l. 19 ; CGC 20543.

²¹⁸ GAYET 1886, pl. IV, ls. 5 et 7 ; Louvre C3.

²¹⁹ PIEHL 1901, p. 16, l. 6 ; Florence Cat. 1774.

²²⁰ PIEHL 1886-1888, pl. XII.C, ll. 5-7 ; Louvre C172.

²²¹ PIEHL 1886-1888, pl. XII, ll. 5-7 ; BIRCH 1874, p. 113 (stèle de Sa-Hathor, BM EA 569) ; KAMAL 1938, pl. XXXIV.

²²² RAGAZZOLI 2017C ; SPALINGER 2006, p. 16-17.

²²³ RAGAZZOLI 2017C, p. 205.

²²⁴ MURNANE, VAN SICLEN 1993, p. 85, l. 5 (stèles A,Q,R,S,U).

²²⁵ RAGAZZOLI 2017C, p. 205.

²²⁶ *Ibidem* ; SPALINGER 2006, p. 17.

²²⁷ JÄGER 2004, p. 148-149 ; traduction RAGAZZOLI 2017C, p. 205.

²²⁸ TP 459, 511, 519, 665D, 1003, 1009, 1063 (Pepy I^{er}) ; TP 459, 614 (Merenrê) ; TP 511 (Neith) ; TP 459, 511, 691D (Pepy II).

administrative, compétences scripturales et emploi de la force physique. Comme il semble difficile qu'un même individu combine simultanément tous ces traits, ils sont répartis dans plusieurs fonctions sociales : dans le cadre de la reddition de comptes, le défunt ou son intendant occupent le pôle de l'autorité, les gardes se chargent de la coercition physique et les scribes de la comptabilité au service de la productivité du domaine. Le motif apparaît donc comme un lieu fécond pour l'étude de la microphysique égyptienne du pouvoir, en l'absence de la figure polarisante du roi et du fait de sa division en plusieurs fonctions qui se combinent et forment un réseau cohérent mais évolutif dans les mailles duquel les petits travailleurs, et partant le peuple en entier, viennent se prendre.

2- Les techniques de contrôle : redditions de comptes et scènes de police

L'expression de « reddition de comptes »²²⁹, tout comme son équivalent anglais « rendering of accounts » est utilisée par la plupart des publications²³⁰ et des catalogues de scènes égyptologiques, comme l'*Oxford Expedition to Egypt*²³¹. Nous la définirons comme la *présentation devant une autorité de travailleurs venant rendre des comptes sur leur activité productive*. Le compte-rendu est le plus souvent d'ordre numérique, et porte sur la quantité de grain produit, le nombre de têtes de bétail gérées, etc. Nous avons choisi de n'inclure dans cette catégorie que *les scènes qui contiennent des personnages chargés de présenter les individus contrôlés aux scribes ou au défunt, le plus souvent en les tenant physiquement*²³². On peut en effet parler de violence dans la contrainte qui s'exerce sur ces individus. Trois éléments essentiels composent les redditions de comptes : d'une part nous appellerons « contrôlés »²³³ les individus amenés pour rendre des comptes. Le deuxième pôle sera constitué par les « officiers » ou « gardes », qui les tiennent et les conduisent devant l'autorité²³⁴, incarnée par des scribes ou uniquement par le défunt. C'est donc dans le cadre de ce triangle que nous étudierons les relations de contrainte de ces scènes. Il faut bien garder à l'esprit que la

²²⁹ BERTRAND J.-M. 2005. Son étude est cependant limitée à la Grèce.

²³⁰ HARPUR 1987 ; MONTET 1924 ; VANDIER 1952-1979 ; PM III/1, p. 356 et III/2, p. 904 ; ILICH 1998, p. 66-70 ; MCFARLANE, MOURAD 2012, p. 94-96 ; Pour une étude récente, voir BARKER 2019, p. 5-13.

²³¹ OEE: Scene-details Database: Themes & Scenes (archaeologydataservice.ac.uk) Dans la base de données en ligne de l'*Oxford Expedition to Egypt*, les redditions de comptes forment la section 11.3, étonnamment placée dans la catégorie « Commerce, including the management of workers and possessions ».

²³² Une exception a été faite pour les scènes qui comportent le vocabulaire typique de la reddition de comptes *jnj hq3.w* ou *hsb jn d3d3.t*, comme les scènes de Sabou et Hetepka. Dans son étude ; E. Vande Walle inclut les scènes où est mentionnée la *d3d3.t nt pr-d.t*, même sans contrôlés, comme celles de Seshemnefer IV ou Hetepnptah.

²³³ H. Vande Walle utilise le terme de « comparants » pour cette catégorie, qui insiste plus sur l'interaction avec les scribes. Dans la mesure où aucun des deux termes n'est habituel en français, nous préférons « contrôlés », car il met plus en lumière la dynamique générale de soumission à l'autorité, et moins le versant proprement administratif de la scène.

²³⁴ On emploiera ce terme pour désigner l'ensemble des personnages et institutions contribuant à la bonne marche sociale du domaine, en la distinguant du groupe des travailleurs productifs.

délimitation que nous faisons est en partie arbitraire et ne correspond pas à une catégorie égyptienne bien délimitée. De nombreuses scènes de processions devant l'autorité, que nous avons écartées car il n'y avait pas de policiers, obéissent aux mêmes codes.

Nécropole/ Dynastie	IV ^e dynastie	V ^e dynastie	VI ^e dynastie	X-XI ^e dynastie	XII ^e dynastie	XVIII ^e dynastie	Total
Gizah	3	7					10
Saqqarah		15	7				22
Beni Hassan			1	1	2		4
Sheikh Saïd		1	1				2
Deir el-Bersheh					1		1
Meir			2	1	1		4
Assiout				1			1
Deir el-Gebrawi			3				3
el-Hawawish		1					1
Thèbes				1		13	14
el-Kab						1	1
Assouan			1				1
Total	3	24	15	4	4	14	64

Tab. 1.1 : Scènes de redditions de comptes classées par dynastie et nécropole

Ces scènes matérialisent le contrôle de l'autorité sur la production, c'est-à-dire celle du dignitaire sur son domaine d'éternité, elles font la jonction entre les nombreuses représentations du défunt et les scènes de production. Elles sont la concession du discours de l'ordre idéal et de la perfection du domaine d'éternité à l'imperfection du monde des hommes, la reconnaissance que l'ordre a besoin d'être maintenu et ne tient pas de lui-même. Elles sont un pendant aux nombreuses processions d'offrandes au défunt : en effet ses rapports à son domaine sont principalement ceux de l'exploitation dans un but nourricier, mais incluent aussi un contrôle de ce domaine, un investissement du dignitaire dans sa bonne marche. Ainsi nous efforcerons-nous d'étudier ces scènes pour en comprendre le fonctionnement idéologique à l'intérieur du domaine d'éternité fictif de la tombe, mais sans exclure une approche plus strictement historique : pour le visiteur égyptien ces redditions de comptes devaient faire référence à des pratiques existantes et bien connues, qu'il s'agit aussi de comprendre, au-delà de l'aspect idéologique de leur mise en scène.

3- Les sources d'une étude du contrôle

De l'Ancien au Nouvel Empire, on recense 64 tombeaux comptant des redditions de comptes, dont seulement 9²³⁵ contiennent aussi des scènes de punition. Réparties dans douze nécropoles différentes, elles sont majoritairement situées dans la région memphite, principalement Saqqarah et Gizah. D'un point de vue temporel, elles s'échelonnent entre la IV^e dynastie (Djedefrê ou Khephren) et la XVIII^e (Ay), ce qui représente une période de treize siècles. L'Ancien Empire correspond à l'âge d'or de ces scènes, car il en regroupe 42, dont 24 pour la seule V^e dynastie. On compte ensuite 8 scènes entre la Première Période intermédiaire et le Moyen Empire et 14 au Nouvel Empire. Le chapitre 1^{er} est consacré à l'étude détaillée de l'évolution des redditions de comptes, l'objectif étant d'en montrer les nombreuses permanences sur une longue période, mais aussi les mutations. Il est en effet nécessaire de retracer tant les caractéristiques iconographiques du motif (figures, structure, etc.) que leurs référents extérieurs : le genre évolue notamment d'une représentation du domaine personnel du défunt à l'Ancien Empire à une mise en scène de ses fonctions professionnelles au Nouvel Empire.

Une fois ce schéma général mis à jour, il devient possible de s'intéresser, dans le chapitre 2, à la façon dont ces scènes construisent une réalité graphique portant un discours de l'ordre social et de l'obéissance. Il s'agit d'une part d'une mise en scène de la société, où est reconstruit un univers réordonnant son référent réel, à la fois à travers des figures de l'autorité et de la différence et par un certain type de lien social. D'autre part, le motif démontre l'importance du contrôle au cœur des programmes décoratifs, matérialisé par un ensemble de signes participant de la soumission des travailleurs. Si sociologiquement la reddition de comptes est un contrôle du contrôle, ce qui démontre que la scène est censée se répercuter vers le bas de la société, elle exemplifie l'un des traits de la violence légitime en Égypte, son caractère relationnel et indissociable de la gestion d'un groupe d'êtres par une autorité.

À côté de ce vaste corpus occupant deux chapitres, un ensemble de scènes que nous avons qualifiées de policières occupe le chapitre 3, dont les préoccupations comprennent cependant plus largement la mise en scène d'un contrôle plus diffus que les cérémonies d'inspection par le bureau des scribes. Dès l'Ancien Empire, se met en place un discours de la surveillance dans les programmes, scribes et gardes se déplaçant au milieu des travailleurs pour observer directement leur travail. S'il ne paraît pas exagéré d'y voir une logique disciplinaire étendue

²³⁵ Ce chiffre comprend les scènes difficiles à interpréter du Nouvel Empire.

en-dehors des lieux spécifiques du pouvoir, il est plus hasardeux de voir dans ce quadrillage du travail une logique du type de celle que Michel Foucault a mis en lumière dans les années 1970. Certaines scènes représentent en revanche plus directement l'action des forces de l'ordre, que ce soit pour arrêter des délinquants ou les amener devant une autorité qui les jugera. Ce corpus restreint mais présent aux trois principales époques et sans unité structurelle constitue une fenêtre dans la conception égyptienne du maintien de l'ordre et inversement de la délinquance. Y émerge un discours paradoxal de la dangerosité : en effet, si la présence de certains délits les désigne comme des peurs de l'élite égyptienne, le cadre funéraire rend impossible la représentation d'atteintes trop dangereuses à l'ordre, de sorte qu'on ne peut lire ces scènes comme un catalogue des angoisses sociales de classes supérieures. Les lignes d'insertion dans le programme se font ainsi plus fines, au nom de la distinction individuelle ou par recherche de l'appogiature.

Chapitre premier : La reddition de comptes, étude contextuelle et référentielle d'un motif

1 La IV^e dynastie et la naissance de la scène

1-1 La tombe de Seneb : un motif d'abord éloigné des zones de travail

Trois redditions de comptes datent de la IV^e dynastie (A1-A3). Il est possible que d'autres scènes de la même époque aient été perdues, ou soient datées, sans plus d'informations, de la V^e dynastie²³⁶, mais le développement des tombes décorées privées d'une dynastie à l'autre explique la forte augmentation de ces scènes à la V^e dynastie. La plus ancienne incontestable reddition de comptes est celle de Seneb (A2), datée du règne de Djedefrê²³⁷. Le mastaba, construit à Gizah, est de dimensions modestes et contient peu de scènes de vie quotidienne, au détriment des processions d'offrandes et du maître dans différentes activités. Lorsque l'on commence à la représenter, la reddition de comptes ne s'est donc pas superposée à des scènes de production : le thème du contrôle est présent dès la IV^e dynastie, et apparaît de façon indépendante de tout contexte productif.

Tous les codes du motif ne sont pas encore en place, mais l'essentiel est là (Figure 1.1). À gauche, un scribe écrit sur son registre, et reçoit deux personnages, l'un assis et l'autre debout. Derrière eux, un garde tient un bâton de la main gauche et pose la droite sur la tête du contrôlé. Le texte au-dessus des personnages assis est très clair : *hsb mnj.w* : « calculer (au sujet des) bergers ». Cette présence de bergers est justifiée par les processions de bétail (bœufs, ânes et béliers) dans les trois registres inférieurs. On trouve aussi la première occurrence du terme *hsb*, présent dans onze tombeaux de notre corpus, avec pour objet direct les bergers eux-mêmes. Cependant, dans les registres inférieurs, les animaux présentés sont comptés, ce qui pose la question de l'objet de *hsb* : le verbe s'applique à la fois au berger, à son troupeau et à son activité.

La scène est d'emblée inscrite dans une inspection générale du domaine. En effet, au registre supérieur, le défunt lui-même est assis et reçoit un scribe, qui « fait l'inspection de bétail » (*jr.t jr.w*)²³⁸. Il faut y voir le même scribe qu'au registre inférieur, qui vient rendre compte à Seneb après sa propre inspection : le relief suggère, par les calames à l'oreille, que l'information

²³⁶ SMITH W.S. 1946, p. 172, n. 1.

²³⁷ CHERPION 1989, p. 226.

²³⁸ Voir la même légende (A8).

remonte jusqu'en haut. La vectorialité²³⁹ du relief est verticale et ascendante (d'abord la procession de bétail, puis la reddition de comptes, enfin le rapport du scribe à Seneb), ce qui se justifie par la figure du défunt qui doit être représenté sur le registre supérieur. Sur un autre relief de la tombe, une scène similaire montre Seneb recevant trois scribes, avec la légende *dj.t zš n pr-ḏ.t*, « donner le registre du domaine d'éternité », donc faire le rapport²⁴⁰. Enfin Seneb est transporté dans une chaise à porteur²⁴¹ et en bateau, pour faire l'inspection de son domaine²⁴² : les deux directions du contrôle sur le domaine sont mises en scène, que l'on retrouve dans la plupart des tombes. D'une part ce sont les subordonnés qui se déplacent vers les représentants du dignitaire, ces derniers allant ensuite le visiter (l'opposition des stations debout et assise marque la rencontre des deux pôles du contrôle) ; de l'autre le propriétaire se déplace pour l'inspection de son domaine. Les colonnes lotiformes de la salle d'inspection annoncent ainsi les lignes verticales de la chaise à porteurs qui en est la transposition mobile. Comme l'a montré Pierre Tallet, l'accès à certaines mobilités élitaires, dont le palanquin, est à elle seule un signe de statut²⁴³.

Cette scène permet de tracer un premier cadre des redditions de comptes. Tout d'abord, le thème du contrôle est traité en tant que tel, et non comme une annexe aux scènes productives. Le programme iconographique de Seneb peut déjà se comprendre comme une volonté de marquer son emprise sur le domaine que lui a donné le roi. Ce contrôle se marque par l'utilisation de l'écrit et de la comptabilité : c'est en partie par la connaissance détaillée de son domaine que Seneb thématise son emprise. Les nombres inscrits au-dessus du bétail, dans les processions sous la reddition de comptes sont doublement significatifs : 10 015 taureaux et 10 000 vaches, 12 017 ânes et 10 200 ânesses²⁴⁴, 10 205 boucs et 10 103 chèvres²⁴⁵. Les nombres exacts revendiqués par les dignitaires ont été remis en question²⁴⁶, mais le débat n'est pas tranché²⁴⁷ : dans le cas de Seneb, il nous semble peu crédible qu'un tel individu basé à Memphis et sans titres locaux ait pu posséder autant de têtes en même temps²⁴⁸. Ces chiffres valent à la fois comme signes de la richesse de Seneb par leur importance, et – à travers la

²³⁹ ANGENOT 1996, p. 7-21.

²⁴⁰ JUNKER 1941, p. 89.

²⁴¹ TALLET 2019, p. 218-219

²⁴² VANDIER 1952-1979, t. IV, p. 337-339.

²⁴³ TALLET 2019, p. 218-220

²⁴⁴ LASHIEN 2020, p. 129-130.

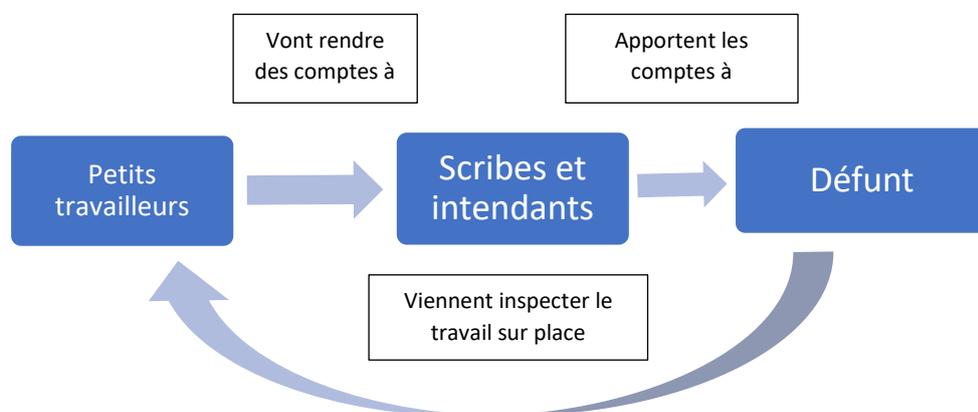
²⁴⁵ JUNKER 1941, p. 76-79.

²⁴⁶ SWINTON 2012, p. 44-45 et p. 137 ; MORENO GARCÍA 1999, p. 102-105 (voir notamment notes 128-130).

²⁴⁷ JONES 2021, p. 30.

²⁴⁸ Comparer aux chiffres donnés dans le temple funéraire de Sahourê : MORENO GARCÍA 2010B, p. 11 ; MATIĆ 2019A, p. 45-46. La précision des chiffres ne signifie pas automatiquement leur exactitude.

précision au chiffre près – d’un moyen de comptage efficace, grâce à des intermédiaires nombreux et compétents entre le maître et les travailleurs. Si c’est le bétail qui est ici objet de contrôle, dans de nombreuses redditions de compte c’est la culture des céréales qui sert de contexte : la reddition de comptes porte ainsi son sens en elle-même.



Tab. 1.2. Schéma des différents déplacements liés au contrôle dans le domaine de Seneb

Il est possible de faire un lien entre les titres de Seneb, contrôleur des nains en charge des habits (*hrp dng.w pr hbs.w*) et directeur du tissage du palais (*jmy-r3 mr pr- 3*) et le fait que des bergers soient contrôlés. S’y joue le contrôle de l’administration du palais chargée de tisser, qu’il inspecte ailleurs dans la tombe²⁴⁹, sur les bergers pourvoyeurs en laine, comme le montre la présence d’ovins sur les registres inférieurs, voire en cuir. Une telle scène représente en même temps le contrôle d’un fonctionnaire sur son domaine et un souvenir de sa vie, pendant laquelle il a dû inspecter des bergers en tant que directeur du tissage. Il peut y avoir eu un décalage entre les pratiques ayant inspiré la scène et sa signification une fois placée dans son programme iconographique²⁵⁰.

1-2 La tombe de Mersyankh III et la forme classique²⁵¹ du motif

La tombe de Mersyankh III (A1), une épouse de Khephren, présente une scène plus développée, bien que les deux aient plusieurs points communs. Tout comme chez Seneb, la propriétaire est représentée assise au-dessus, devant une liste d’offrandes, matérialisant la présence du propriétaire. En termes de personnages, la scène s’est étoffée : à droite siège l’intendant (*jmy-r3 pr*) Khemetnou, dont le titre est présent plus à gauche (*hbs hq3.w [...] pr=s*

²⁴⁹ JUNKER 1941, p. 40, pl. V.

²⁵⁰ VAN WALSEM 2020, p. 126-127.

²⁵¹ On entendra par ce terme les formes canoniques d’un motif dans l’iconographie dominante de l’époque. Voir DAVIS W. 1982.

d.t m-b3h jmy-r3 pr). De plus, il apparaît sur le mur ouest de la salle centrale, où ses titres sont listés²⁵². Il n'entre pas ici en interaction directe avec Mersyankh, mais est le seul personnage nommé qui ne soit pas membre de sa famille, ce qui lui donne le statut de premier employé du domaine. De plus, il s'approche d'une représentation de dos de la reine assise, et tient à la main le rapport écrit des activités du domaine. Comme chez Seneb, le contrôle a lieu à deux niveaux, dont l'intendant est l'élément-clé.

Devant l'intendant, cinq scribes tournés vers lui écrivent le rapport sur les activités du domaine. Derrière eux, s'avance le couple formé par l'officier et le contrôlé. Le premier tient un bâton dans la main gauche et de la droite force l'autre à se courber, dont les bras sont ramenés le long de ses jambes. Contrairement à la scène de Seneb, l'examen se fait debout : en effet le contrôlé s'arrête là pour être interrogé ; le tombeau de Kayemnofret (A14), à la V^e dynastie, montre une situation similaire, assortie de l'inscription *hrw m-b3h=k*, « parler/parole devant toi ». Derrière eux, quatre contrôlés sont assis, attendant leur tour de passer devant les scribes.

Au-dessus de la scène, deux légendes mettent en place le vocabulaire classique de la reddition de comptes. Si le terme *hsb* était déjà attesté chez Seneb, il est désormais associé au *pr-d.t*, domaine d'éternité, dont le conseil (*d3d3.t*) sert d'instance de contrôle. À gauche, l'inscription porte *jn.t hq3.w m d3d3t m z3w*, « amener les chefs dans la cour de justice sous contrôle ». Le verbe *jnj*, que l'on retrouve dans cinq autres tombes, complète *hsb* : le contrôle se fait en deux temps. Les officiers amènent d'abord les contrôlés, puis le bureau des scribes les interroge et inspecte leurs comptes. Il s'agit d'une véritable institution, mobilisant cinq scribes et un intendant qui sert de chef du bureau, et non plus un seul scribe comme chez Seneb. L'emploi des deux verbes *jnj* et *hsb*, tous les deux suivis du même objet direct *hq3.w*, marque les deux aspects du contrôle de l'administration sur les travailleurs. D'une part, il tient à la maîtrise des déplacements : en effet, la plupart des scènes de tombeaux est organisée selon la scène productive, figeant les travailleurs dans leur occupation. On a ainsi rarement de potier ou de laboureur évoqué en-dehors de son contexte de travail. À part les processions d'offrandes, la reddition de comptes devient l'un des rares cadres où un travailleur sort de sa zone d'activités, ce qui montre l'agentivité²⁵³ des agents administratifs, capables de faire effectuer des déplacements aux employés. De l'autre, *hsb* exprime le rôle du savoir dans le contrôle exercé par les scribes, agents du dignitaire. Enfin, on retrouve le geste de l'officier mettant la main sur

²⁵² DUNHAM, SIMPSON 1974, fig. 7.

²⁵³ On donnera ici à ce terme un sens assez ouvert de « capacité d'un individu ou d'un groupe à agir, notamment à faire agir quelqu'un d'autre dans un sens particulier ».

la tête d'un contrôlé (A2,A3), mais cette fois-ci un autre est forcé à se courber à l'horizontale. La position du contrôlé est autant inconfortable qu'humiliante : sa tête se trouve légèrement plus bas que celle des scribes, pourtant assis, mais représentés plus grands²⁵⁴.

La reddition de comptes apparaît ainsi à la IV^e dynastie, comme un certain nombre de motifs des tombes de l'Ancien Empire²⁵⁵. Le contrôle est dès l'émergence des tombeaux d'élite un élément de leur décoration. Plusieurs codes sont déjà en place : la présence de scribes et d'officiers, le fait que la figure du défunt soit sur la même paroi, mais pas directement dans la scène, les marqueurs de la domination et de l'humilité, ainsi qu'un vocabulaire commun. En effet, à la IV^e dynastie, le motif de la reddition de comptes est encore en formation. En témoigne la scène du mastaba de Khafkhoufou 1^{er}²⁵⁶, daté du règne de Khéops²⁵⁷, où un chef (*hq3*) s'avance les bras repliés, à la suite d'un scribe, devant la mère et le frère du défunt. Il est clair qu'il va rendre compte de ses activités aux maîtres de la tombe, mais l'absence de contrainte nous a fait choisir de ne pas l'inclure dans notre corpus centré sur la violence. Quelques décennies plus tard, sous Khephren, le tombeau de Mersyankh III présente déjà une mise en forme beaucoup plus avancée de ce thème à forte postérité.

2 La V^e dynastie et l'apogée de la reddition de comptes

2-1 L'état canonique du motif

Durant cent trente-trois ans, de 2544 à 2413 av. J.C., la V^e dynastie correspond à un premier apogée des scènes funéraires. Les redditions de comptes connaissent ainsi leur maximum numérique au cours de cette période. En effet, sur les 64 scènes recensées, 24 datent de la V^e dynastie. D'un point de vue relatif, la période allant de Niouserrê à Têti est de loin la plus féconde en scènes du genre, chaque règne oscillant entre 17 et 35 selon l'indice établi en Annexe 5²⁵⁸. Si la grande majorité provient de la région memphite (15 de Saqqarah et 6 de Gizah), on voit aussi apparaître le thème dans les provinces, à Sheikh Saïd (A26) et el-Hawawish (A27). Cette présence massive dans les tombes de la V^e dynastie, comparée aux autres périodes, ne peut être l'effet du hasard ou de disparités dans la conservation, mais bien de l'importance du thème dans cet état du décorum. Le tombeau de Mersyankh III pourrait avoir été un modèle

²⁵⁴ Pour le lien entre statut et différences de taille, cf. SCHÄFER 1986, p. 230-234.

²⁵⁵ HARPUR 1987, p. 177-184, 204-205.

²⁵⁶ SIMPSON 1978, pl. 26.

²⁵⁷ CHERPION 1989, p. 116-118.

²⁵⁸ Annexe 5 : Tab. 5A-D. Aux époques postérieures, seul le règne de Thoutmosis III atteint un indice de redditions de comptes supérieur à 17. Cet indice correspond au nombre de scènes par année de règne, multiplié par 100 pour des raisons de lisibilité.

pour les artisans des tombes postérieures : son statut de reine et la proximité de sa tombe avec la pyramide de Khéops en firent probablement un lieu de visite fréquent et prestigieux. Plusieurs décennies se sont néanmoins écoulées entre celle-ci et les premiers tombeaux attestés de la V^e dynastie, peut-être ceux d'Iymery et de Sabou (A5,A21).

Il semble d'abord que ces scènes puissent être placées de façon indifférenciée dans la tombe. On les trouve autant dans la pièce extérieure par laquelle on entre dans la tombe (A7), que dans une pièce intérieure (A20). Elles peuvent de même être placées à hauteur de regard, comme très haut : leur distribution est donc peu significative. En revanche leur orientation ne peut pas être due au hasard. Sur vingt-deux scènes précisément localisables, 10 ont été réalisées sur le mur oriental de la pièce, pour 5 sur les murs sud et ouest et 3 sur le mur nord. Cette disproportion se rapproche de la moitié (6 sur 13) à Saqqarah et la dépasse à Gizah (4 sur 7)²⁵⁹. De même, si le mur ouest est très peu utilisé dans les nécropoles memphites, il en va différemment dans les provinces, puisque c'est ainsi que sont réalisées les deux scènes d'el-Hawawish et de Sheikh Saïd. Les artisans suivent ainsi des schémas imitatifs et certaines tendances, comme l'orientation, relèvent d'habitudes de représentation. À la VI^e dynastie et aux époques postérieures, cette prédominance de l'orientation orientale disparaît. L'entrée de la tombe se faisant en général à l'est, ce mur appartient à la partie la plus extérieure de chaque pièce, et donc la moins sacrée : y représenter l'imperfection humaine y est plus facile²⁶⁰. Au contraire, le mur ouest est typiquement occupé par des scènes à très forte signification religieuse, comme la présentation des offrandes au défunt²⁶¹. Le mur est était aussi le mur que l'on voyait en dernier lorsque l'on sortait d'une pièce : il pouvait servir de rappel des valeurs portées par le défunt, une fois les activités rituelles accomplies.

Le mastaba d'Akhethetep (Figure 1.3) illustre de façon canonique les codes du motif, et est par ailleurs très bien conservé²⁶². Le tombeau, construit à Saqqarah, appartient à un fonctionnaire de rang important, notamment contrôleur des deux trônes (*hrp ns.ty*) et supérieur des secrets de la maison du matin (*hry sšt3 n pr dw3t*). Construit sous Isesi ou Ounas, moment d'apogée du motif, il ne se compose que d'une seule pièce décorée, ainsi que d'un couloir. La majorité des murs est couverte de scènes de processions d'offrandes pour le défunt : seule la paroi orientale de la pièce principale où se trouve la reddition de comptes est dédiée aux scènes de la vie quotidienne. Ce n'est donc pas le mur le plus visible ni le plus immédiat, mais c'est

²⁵⁹ Annexe 4 : Tab. 4A-B.

²⁶⁰ VISCHAK 2003, p. 146-150.

²⁶¹ Voir HARPUR 1987, p. 75.

²⁶² ZIEGLER 2007, fig. 37, p. 105.

celui que l'on voit en sortant. La scène qui nous occupe est placée à une hauteur parfaitement visible, et à droite de l'entrée : en haut à droite, l'image du défunt surveille tout le mur.

On trouve sur ce registre les principaux acteurs de la reddition de comptes : trois scribes assis avec du matériel d'écriture reçoivent le groupe de personnes qu'ils vont inspecter. Devant eux s'avance un premier officier, armé d'un bâton et forçant un contrôlé à se courber en lui appuyant sur la nuque. Derrière eux, un couple similaire s'avance, suivi d'un dernier officier, qui pousse devant lui un premier contrôlé et en courbe un second derrière lui. La légende au-dessus des scribes explicite la scène : *hsb hq3.w jn d3d3.t nt pr-d.t*, « calculer (au sujet) des chefs par la cour du domaine d'éternité ». Cette formulation se retrouve identique chez Kayemnofret²⁶³ (A14) et combine l'ensemble des expressions classiques de la reddition de comptes²⁶⁴.

2-2 Une variante de la reddition de comptes : la présentation des contrôlés au défunt

Il arrive cependant que la reddition de comptes se passe de scribes et se déroule directement devant les yeux du défunt²⁶⁵. Dans ces rares cas, le défunt peut être assis (A4,A8), ou debout (A6), comme dans la tombe de Nebet (Figure 1.4)²⁶⁶. Cette dernière montre sur deux murs opposés de la même pièce²⁶⁷ une scène similaire. La reine y est représentée debout, une fleur à la main qu'elle respire. Les deux murs sont organisés comme une longue procession du domaine qui vient à la reine. Les quatre registres sont occupés par une procession de bétail à cornes tenu en longe par des bergers. Hormis le registre inférieur, ils comportent tous une scène de reddition de comptes²⁶⁸. Un scribe y déplie un rouleau, qu'il lit à haute voix. Il lui fait l'inventaire du bétail recensé, ainsi que du comportement des bergers. Derrière lui, un officier non armé force un contrôlé à se prosterner légèrement.

Aucune légende ne donne la fonction des contrôlés. On peut voir en eux les chefs des bergers qui dirigent des équipes que nous ne voyons pas et qui n'ont pas accès à la proximité de la défunte : ils sont les intermédiaires entre la propriétaire et les petits travailleurs du domaine. Les personnages qui les entourent et conduisent le bétail ne sont pas des bergers, mais des représentants des autorités du domaine qui viennent prélever dans les troupeaux les animaux

²⁶³ SIMPSON 1992, pl. 21.

²⁶⁴ Voir aussi la formulation très proche avec *hsb hq3.w* chez Rashepses.

²⁶⁵ BARKER 2019, p. 8-9.

²⁶⁶ MUNRO 1993, pl. 17.

²⁶⁷ Sur les murs nord et sud de la pièce C du tombeau. Les deux sont situés sur la moitié ouest des murs, donc se font face.

²⁶⁸ Sur le mur sud, le registre supérieur est très abîmé. Cependant tout dans le contexte nous incite à penser qu'il faisait aussi partie de la reddition de comptes.

que la propriétaire va récupérer. Ils font partie de la cérémonie²⁶⁹ de la reddition de comptes, du côté de l'autorité et non du travail. Au-delà de l'analyse sociologique, les deux groupes se différencient par leur valeur sur le registre même : les contrôlés sont placés dans la masse des travailleurs, que les équipes de la défunte viennent ordonner et contrôler. Ces agents emploient ainsi des gestes similaires pour faire avancer les bêtes et les bergers, tous deux subis à un processus d'inspection et d'appropriation par la défunte.

Comment expliquer ces rares occurrences d'une reddition de comptes sans bureau des scribes, qui brise la règle de distance entre les travailleurs et le propriétaire ? Ici la reddition de comptes ne sert pas à montrer l'examen minutieux par les scribes des comptes et de l'activité des travailleurs du domaine. Au contraire, la reddition de comptes se fond dans l'inspection générale de son domaine par la reine, qui reste statique et en reçoit les différentes composantes. Sur les parties orientales des deux murs opposés, elle reçoit de longues processions d'offrandes²⁷⁰, apportées à pied et en bateau. Le tout forme une thématique globale de l'appropriation par la reine de son domaine, à la fois connaissance et contrôle. En effet, la légende des quatre scènes contient le verbe *m33*, « voir », avec la reine pour sujet, et le bétail pour objet²⁷¹. L'objectif du double relief est de montrer la découverte de son domaine par la défunte, à qui sont présentés tous ses produits. De cette opération de connaissance découle un nouveau rapport de pouvoir, typique de la formule-*m33*²⁷² : les travailleurs sont ainsi annexés à son espace de contrôle. Le terme « voir » démontre ce double but de la scène : il a autant valeur de perception que d'action, par la menace qu'elle fait peser sur ceux qui sont sous ses yeux, d'autant que la différence de taille renforce cet aspect menaçant.

De façon concrète, le contrôlé semble donc amené devant la défunte pour témoigner d'une des parties de son domaine, l'activité de berger. Peut-être est-il censé parler²⁷³, interrogé par les scribes, et raconter devant elle les détails de son travail. Plus largement, la rencontre directe entre le propriétaire et les travailleurs a été ici préférée par les artisans à l'utilisation d'intermédiaires : si ce schéma permet tout aussi bien de marquer l'autorité et l'inégalité, force est de reconnaître qu'il fut peu employé par les artisans égyptiens. Cette originalité permet de

²⁶⁹ On emploiera ce terme à propos de la reddition de comptes pour caractériser sa pompe et sa codification gestuelle. Le Larousse comme définition : « Formes d'apparat qui accompagnent la célébration d'une solennité ; la célébration elle-même ».

²⁷⁰ MUNRO 1993, pls. 17-20.

²⁷¹ Le verbe n'est encore lisible que dans deux des quatre scènes. Il n'y a cependant aucun doute qu'il était gravé dans toutes.

²⁷² ANGENOT 2003.

²⁷³ Sur le mur nord, deux des trois contrôlés portent une main à leur bouche, ce qui laisse entendre qu'ils vont parler.

montrer qu'au-delà de certains codes et habitudes, la reddition de comptes pouvait être adaptée de façon assez souple et supportait des variantes.

2-3 Les officiers, bras armé de l'ordre

Les officiers constituent le versant physique du contrôle exercé par l'institution sur les travailleurs, face à la légitimité par la connaissance incarnée par les scribes. Ils sont en effet étroitement liés à la *d3d3.t n.t pr-d.t* dont ils sont le bras armé. Le corps de police²⁷⁴ le plus attesté dans notre corpus, et le seul nommé dans les légendes, est celui des *z3.w pr*, littéralement « fils du domaine », mais dont Jean Yoyotte a prouvé qu'ils occupaient des fonctions de surveillance²⁷⁵. Les fonctions de police n'étant pas unifiées avant le groupe des medjay au Nouvel Empire, ils correspondent à ce qu'on peut qualifier de « police économique »²⁷⁶, ou « chaouiches ». En effet, ils ne sont pas chargés de faire régner l'ordre dans le pays entier, de surveiller les routes et les expéditions, ni de faire appliquer les décisions de la justice royale. Ce sont de petits fonctionnaires²⁷⁷ attachés aux domaines productifs, qui ont la tâche de faire respecter l'ordre du dignitaire au sein de l'aire productive, et de surveiller l'enregistrement des impôts. Ils sont nommés explicitement dans six scènes de notre corpus (A7,A20,A24,A25,A29). Leur iconographie ne les distingue en rien du reste des officiers du corpus : il y a donc lieu de supposer que les officiers sont en général des *z3.w pr*, et que ce groupe est responsable de faire venir les contrôlés devant les scribes. Le corpus est là trop cohérent pour y voir une reconstruction iconographique : des *z3.w pr* inspectaient bien les travailleurs, sous les ordres de la *d3d3.t* du domaine d'éternité.

Responsables de la bonne marche de la reddition de comptes, les *z3.w pr* peuvent aussi administrer des bastonnades. Contrairement à une interprétation fréquente, aucune punition ne suit un jugement des scribes à l'Ancien Empire, sauf chez Mererouka et Khentika (A33,A31), où les officiers ne possèdent pas de titres. De même, une seule punition peut être attribuée à un *z3 pr*, dans la tombe d'Aba (A39). L'inscription principale y décrit la victime de la bastonnade comme *msdd z3(w)-pr.w nb=f*, « celui que détestent les policiers de son maître ». On peut en déduire que c'est bien le grade de celui qui le punit. Les *z3.w pr* ont donc aussi pour tâche de

²⁷⁴ Nous avons à certaines occasions utilisé le terme de « policiers », lorsque les activités des *z3.w pr* correspondent peu ou prou à ce qu'un esprit moderne entend par là. Cela ne signifie pas que le terme soit parfaitement adapté : c'est pourquoi ailleurs nous préférons le terme -malheureusement vague – d'officiers, ou de gardes.

²⁷⁵ YOYOTTE 1952, p. 139-151 ; voir aussi ANDREU 1982.

²⁷⁶ J. Yoyotte (YOYOTTE 1952, p. 144) parle de « chaouiches » ; G. Andreu (ANDREU 1978, p. 1069), de « gendarmerie ».

²⁷⁷ G. Andreu (ANDREU 1978, chapitre 1) a prouvé que les *jmy-ht z3.w pr* étaient des fonctionnaires royaux. On peut supposer qu'il en va de même pour les simples *z3.w pr*, ce qui rajoute un argument à la thèse de la transposition.

châtier les travailleurs récalcitrants, et non pas seulement de les menacer : chez Aba, il utilise le bâton-*qtzyt*, déjà tenu par des *z3.w pr* de la V^e dynastie (A7,A24). Ils constituent en conséquence le bras-armé de l'autorité du domaine, travaillant pour le dignitaire, et devaient représenter pour les petits travailleurs la principale force de police dans les campagnes.

D'un point de vue iconographique, ces officiers se distinguent peu en termes d'apparence physique ou de vêtements des autres groupes présents sur les reliefs. Cette faible caractérisation, conjuguée à l'absence totale de nom au-dessus des figures, à la différence des contrôlés, en fait ce que Christine Bellanger appelle des « commanditaires » à propos de l'iconographie du sergent médiéval²⁷⁸ : rouages de l'administration, toute individualité et émotivité leur sont niées. Le bâton apparaît comme leur attribut distinctif, le signe du groupe et de son autorité. Qu'il soit simplement tenu ou brandi avec menace, il incarne le danger de l'autorité pour les travailleurs du domaine. Celle-ci ne s'appuie pas que sur un discours théorique, mais aussi sur une puissance physique. C'est ainsi le premier élément de violence des scènes, bien qu'il reste au stade comminatoire. La simplicité de l'instrument n'est pas étrangère à l'efficacité iconographique : tout visiteur de la tombe se souviendra avoir rencontré une telle violence, voire de l'avoir expérimentée. Le deuxième aspect par lequel se matérialise la violence de ces scènes est l'interaction physique entre les officiers et les contrôlés : c'est numériquement le type de violence le plus fréquent sur les parois des tombes de l'Ancien Empire.

2-4 Les contrôlés et la gestuelle de la soumission²⁷⁹

Enfin, au centre de la reddition de comptes, les travailleurs du domaine, que nous avons choisi d'appeler contrôlés, subissent la pression des deux autres groupes. Ces personnages forment un tout assez cohérent, qui se définit de façon passive par le contrôle exercé sur eux, qu'ils soient liés au travail des céréales ou à l'élevage du bétail. On peut établir une typologie des interactions entre ce groupe et les deux types de représentants de l'autorité, en se fondant sur des critères physiques, allant du contrôle le plus lâche au plus intense.

Avantent seuls	Forcés à se courber légèrement	Forcés à se courber nettement	À terre	Assis
A11,A17,A18, A21	A16,A17, A19,A26,A27	A5,A7,A9, A10,A11,A14, A20,A22,A23, A24	A15,A20	A4,A27

²⁷⁸ BELLANGER 2010, p. 88-89.

²⁷⁹ ILICH 1998, p. 70-72.

Tab. 1.3. Attitude des contrôlés dans la reddition de comptes à la V^e dynastie

2-4-1 Contrôlés assis ou s’avançant seuls : docilité et acculturation

À l’extrémité de cette échelle du contrôle physique, certaines scènes montrent les contrôlés dans des positions libres, assis ou s’avançant seuls. Le contrôle y reste relativement à distance et ne se traduit pas par une violence. Le premier cas est fréquent, présent dans six scènes de notre corpus. Cette catégorie regroupe cependant des moments très différents de la cérémonie. Chez Khafrankh (Figure 1.5a), le contrôlé est assis sans pression, face à un scribe, en train de répondre à ses questions et se pliant à l’inventaire officiel du domaine. Aucune violence n’est à l’œuvre, l’examen est mené calmement. Il faut noter l’extrême rareté de ce type de représentation : il s’agit en effet de la seule occurrence d’un tel interrogatoire sans violence à la V^e dynastie, hormis une scène similaire dans le mastaba de Ti (A25). Le cœur fonctionnel de la reddition de comptes – l’audience de travailleurs par le bureau des scribes pour écouter leur compte-rendu de la gestion des biens productifs – est rarement représenté. C’est d’autant plus étonnant que le tombeau le plus ancien, celui de Seneb, comprenait un tel examen, insistant sur l’échange entre berger et scribe. Cela contribue à faire du contrôle lui-même le thème majeur de la scène : ce qui intéressait les artisans était la soumission des individus avant l’échange sur les comptes du domaine.

Un deuxième motif est celui du contrôlé assis devant une grande représentation du défunt, sous la coupe d’un officier. C’est le cas chez Ouhemka (Figure 1.5b)²⁸⁰ : la scène se rapproche de celles sans scribe étudiées plus haut (A16). La contrainte exercée par l’officier est réduite à une main posée sur la tête du contrôlé, bien qu’il tienne fermement son bâton de l’autre. Ce geste signifie la soumission du travailleur à l’autorité, mais vaut aussi comme réification du travailleur, devenu un élément du domaine à inspecter. La position de la main appuyée sur l’arrière du crâne donne un mouvement vers l’avant à la scène : le contrôlé est livré à son maître, et le rôle de l’officier a été de l’amener du lieu de son activité à la zone de reddition de comptes. La position marque aussi clairement la supériorité du garde sur le travailleur : la symbolique de la main posée sur la tête dénote un contrôle total et complètement accepté, contre lequel aucune résistance n’est utile.

Enfin, les contrôlés peuvent être assis et attendre leur tour d’être examinés. Dans la scène de Senedjemib Inti (Figure 1.5c), ils sont sagement assis et attendent de passer devant les scribes. Cette attitude docile ne les protégera pas d’être malmenés pendant la reddition de comptes : ils

²⁸⁰ Voir de la même façon A4.

ne sont pas représentés comme des modèles positifs à opposer à ceux qu'il faudrait rudoyer, mais servent plutôt de surnombre pour montrer l'ampleur de la cérémonie. Ainsi dans ces différents emplois la position assise marque chez les contrôlés la soumission et l'infériorité : ils sont à la merci des officiers. L'opposition entre les positions debout et assis marque un différentiel de mobilité, à l'avantage des représentants du pouvoir.

La deuxième catégorie de contrôlés se tient debout : ils avancent seuls et sans contrainte directe. Il serait cependant erroné d'y voir une situation moins chargée de contrôle. En effet, bien qu'il n'y ait pas de contact physique direct entre contrôlés et officiers, l'atmosphère est la même et les premiers n'en sont pas moins soumis aux seconds. La seule scène où tous les contrôlés s'avancent seuls vient du tombeau de Nianchnoum (Figure 1.6). Les quatre personnages sont identiques et leurs bras sont repliés dans une attitude d'humilité (Bras repliés - BR), la main droite sur l'épaule gauche et la main gauche dans le creux du coude droit²⁸¹. Ils sont tous très légèrement inclinés vers l'avant. Ce code gestuel appartient à une attitude d'humilité, omniprésente dans les représentations de redditions de comptes²⁸². Ici, la cérémonie est en cours : le scribe est devant eux et les interroge sur leurs comptes de grain. Les chefs de ville sont entourés par deux agents de l'administration, un archiviste et un scribe, et incités à se tenir dans une position de soumission, sans variation entre eux : on peut y voir un exemple d'actualisation du contrôle, de sorte que l'acculturation se matérialise par l'adoption de gestuelles. Les différences dans la gestuelle des contrôlés ne s'expliquent donc pas par une distinction entre travailleurs honnêtes et fautifs, comme l'avaient par exemple supposé les auteurs de la publication de la tombe de Nefer et Kahay²⁸³ : elles répondent à des choix de mise en scène du contrôle et non à une différenciation d'essence entre les travailleurs.

Dans les deux autres scènes où des contrôlés s'avancent seuls, ils en côtoient d'autres qui sont directement malmenés par les maîtres de la cérémonie. Chez Nefer et Kahay (Figure 1.7), deux personnages se tiennent debout, parfaitement droits, encadrant deux couples formés à chaque fois par un officier et un contrôlé. Ils tiennent leurs bras repliés (BR), mais avec de petites variations²⁸⁴. Il ne faut pas distinguer entre les deux catégories en termes de faute, mais selon un axe sociologique, car les deux individus extérieurs sont les seuls à être désignés comme

²⁸¹ DOMINICUS 1993, p. 8, type 4.6.

²⁸² *Ibid.*, p. 14-18. Voir aussi l'Annexe 8.

²⁸³ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1971, p. 23 : « Two fraudulent headmen are being ushered forward by two guards armed with sticks. On either side of the group stands an honest headman, arms crossed over his chest, ready to testify. » ; IVERY 2000, p. 211 (elle parle de « punishment scene »).

²⁸⁴ Selon le schéma de B. Dominicus (DOMINICUS 1993, p. 8), le premier appartient au type 3.3 et le second au type 4.7.

hq3 hwt. Ces derniers ne sont pas à la V^e dynastie l'objet d'un contrôle violent de la part de l'autorité. Dans cet état du motif est opposée l'acceptation docile de la gestuelle de soumission par des fonctionnaires de rang intermédiaire et le besoin de contraindre physiquement les travailleurs qu'ils ont sous leurs ordres. La hiérarchie sociale se matérialise à travers le degré d'obéissance au pouvoir. Mais les chefs sont tout de même présentés comme des contrôlés, de par la position de leurs bras et leur présentation devant les scribes, ainsi que par le fait qu'ils ont abandonné le contrôle sur leurs subordonnés aux gardes du domaine. Il est aussi possible de considérer que la scène joue, pour ceux qui lisaient difficilement les légendes, sur plusieurs moments du processus d'acculturation, dont les deux groupes de contrôlés constitueraient des étapes successives. La reddition de comptes a donc une valeur performative²⁸⁵, comme cérémonie de contrôle d'où les individus sortent transformés, acculturés, conformes aux valeurs de l'ordre défendues par les autorités du domaine. On touche là à la positivité de la violence des registres : c'est par cette violence qu'est mis de l'ordre dans les comportements humains. Les différents cas de contrôlés qui ne sont pas physiquement contraints sont la conséquence des redditions de comptes antérieures, le résultat de l'acculturation par la violence et un modèle pour qui se reconnaîtrait dans ces travailleurs. On peut parler avec Foucault d'« habitude imposée »²⁸⁶, c'est-à-dire que la norme ne nécessite plus de contrainte directe.

2-4-2 Les contrôlés tenus physiquement

Qu'ils restent debout ou soient forcés de se mettre à terre, les contrôlés subissent la violence que leur imposent les officiers : l'effet de mise en ordre du domaine ne serait pas complet s'il ne s'appuyait que sur l'examen comptable. L'usage de la force transcrit sur les reliefs autant l'inégalité du rapport de forces entre autorité et travailleurs et l'obligation de se soumettre, que les conséquences de cette dissymétrie, à savoir une potentielle violence légitime. Différents degrés de cette violence coexistent sur les murs, formant un répertoire relativement souple. La souplesse même de ces codes de représentation n'est pas fortuite : elle a partie liée à l'arbitraire de la violence exercée sur les inférieurs. La diversité des modes de contrainte suggère une soumission totale au groupe des officiers, représentant l'autorité, et donc légitimé dans leur violence. Nous sommes confortés dans cette analyse par le fait que plusieurs tombeaux (A11,A17,A25) comprennent différents types de contrainte : les actions des gardes ne sont à l'évidence pas encadrées par un code de conduite très strict.

²⁸⁵ Voir comme parallèle DAVIES V. 2012, p. 82-83 et MENU 2004, p. 199.

²⁸⁶ FOUCAULT 2013.

Le type le plus souple consiste en une légère pression pour forcer le contrôlé à se courber. L'angle auquel se penchent les contrôlés est significatif du degré de contrainte imposé par les officiers. Dans quatre tombeaux, les contrôlés se courbent à un angle inférieur à 45° . La tombe d'Ourirenptah en comporte deux versions légèrement différentes (Figure 1.8). Dans les deux cas, l'officier se trouve devant et présente au scribe un contrôlé sur la tête duquel il pose la main gauche. La tombe de Nebet (Figure 1.4) présente un schéma similaire, ce qui conforte notre analyse : sur le registre inférieur, le contrôlé s'avance droit, et l'officier lui pose délicatement la main sur le front, alors que sur les deux supérieurs, il est courbé en avant, forcé par la pression de l'officier sur sa nuque. Dans la scène de Nefer et Kahay (Figure 1.7), qui présente un éventail des façons de se présenter à une reddition de comptes, le contrôlé central condense les différentes formes de contrôle : tenu par le garde qui le précède, il est menacé par le bâton de celui qui le suit, exposant ainsi sa tête et son dos.



Figure 1.8. détail de la tombe d'Ourirenptah, A19, photographie personnelle

Un des rôles des officiers est de forcer les contrôlés à se courber devant l'autorité. Cette inclinaison peut être légère, comme dans les trois tombes que nous venons d'étudier, ou plus marquée : c'est le cas dans dix tombeaux, l'angle de 45° servant de limite. On peut distinguer deux situations. Dans certains tombeaux, le schéma décrit plus haut pour Ourirenptah ou Nebet est accentué : la pression de la main de l'officier sur la nuque ou le crâne du contrôlé derrière lui se fait plus forte et le contraint à s'incliner davantage. Chez Iymery (A5), il le pousse en avant et le déséquilibre, la main sur la nuque. La position du contrôlé, instable, traduit la force exercée par son garde, et la situation précaire dans laquelle il se trouve. La scène de Neferbaouptah (A7) accentue encore plus la contrainte : la pression de la main est si forte que son corps entier est oblique et déséquilibré vers l'avant. Sa position marque visuellement, en plus de la logique de soumission, la force d'attraction du pôle ordonnateur de la reddition de comptes. Chez Sopdouhotep (A23), les positions sont inversées : l'officier pousse devant lui un contrôlé en faisant pression sur sa nuque, alors que la scène de Tepemankh (A24) contient les

deux schémas, un contrôlé étant devant son officier, et un autre derrière. L'impact d'un tel choix iconographique est d'autant plus fort que de façon générale dans les reliefs funéraires s'opposent deux types d'attitudes : d'une part des poses hiératiques, fixes et stables²⁸⁷ et de l'autre des situations instables, éphémères²⁸⁸. Ces dernières rompent le sens parfait de l'équilibre et contribuent au sens d'appogiature²⁸⁹ qui donne un aspect vivant aux reliefs.

La violence des officiers pousse ailleurs les contrôlés à se plier à 45° devant les scribes. Chez Akhethetep (Figure 1.3), les officiers appuient leur main sur la nuque des contrôlés, mais restent eux tout-à-fait droits. On a là l'exemple extrême de la violence des redditions de comptes : le fait que le contrôlé qui s'avance seul ne se courbe que légèrement indique que c'est la pression des gardes qui produit cet effet, et non simplement l'intériorisation d'un ethos de soumission. Cette gestuelle peut paraître au premier regard difficile à expliquer. En effet, il s'agit d'une position très inconfortable, difficile à maintenir, et très peu pratique pour marcher²⁹⁰. Il ne nous semble pas qu'il faille y voir une posture de déférence caricaturale, comparable à la proskynèse du Nouvel Empire. On peut en revanche repérer une volonté iconographique de faire en sorte que les têtes des contrôlés soient plus bas que celles des scribes.

Si l'on revient à Akhethetep, l'on s'aperçoit que l'un des quatre contrôlés n'est pas tenu, alors que les autres sont pliés à 90°. Comme nous l'avons défendu plus haut, il ne s'agit pas là d'un bon travailleur, distingué de ses collègues incompetents ou fraudeurs. Il appartient à la même catégorie, et participe à la même cérémonie. Sa présence peut s'expliquer par un remplissage optimal de l'espace à disposition, comme le reste des murs de la tombe ; il n'en est pas moins soumis à un contrôle analogue à ses compagnons. Graphiquement d'abord, il est entouré par deux couples de contrôlé et officier, et est donc complètement cerné. Cet effet d'encerclement est renforcé par le jeu des regards, puisque les deux officiers qui l'entourent regardent dans sa direction. Le premier tourne la tête en arrière, sans la baisser vers le contrôlé qu'il tient : ainsi il exerce son contrôle sur deux personnes, l'une physiquement et l'autre par le regard. Les yeux sont ainsi un outil de contrôle, à disposition des gardes, tout comme l'observation du domaine permet au défunt d'en prendre possession et qu'Amenhotep II affaiblit ses adversaires syriens par son seul regard²⁹¹. Il s'avance d'autre part dans une attitude de soumission totale, légèrement courbé en avant et les bras en BR. De plus, l'officier derrière

²⁸⁷ Nous ne désignons pas par-là les seules positions immobiles. Le geste des travailleurs en pleine action, dans son aspect stéréotypé, rentre souvent dans cette catégorie.

²⁸⁸ Voir notamment les scènes de foulage de raisin : KLEBS 1915, p. 57.

²⁸⁹ VERNUS 2010, p. 109-122.

²⁹⁰ HARPUR 1987, p. 169.

²⁹¹ Urk. IV, p. 1311, l. 8 (stèle de Karnak).

lui brandit un bâton dans son dos, et semble même le toucher avec sa main. La puissance des officiers se joue donc sur deux plans : dans le présent, avec la force physique exercée sur les travailleurs, et de façon prospective, par la menace planant sur le seul à s'avancer sans contrainte. Pour résumer, l'objectif du relief est double : d'une part faire ressentir à tout visiteur que les agents du fonctionnaire dans son domaine sont investis d'une puissance qui justifie leur violence et le contrôle qu'ils exercent ; de l'autre, montrer toutefois qu'une attitude modeste et soumise peut permettre d'échapper à une contrainte douloureuse. De plus, l'essentiel est ici moins la violence que la contrainte : les contrôlés qui ne sont pas physiquement soumis n'en sont pas moins à la merci complète des officiers.

2-4-3 Les contrôlés à terre, variante sans lendemains

Enfin, dans un groupe de quatre scènes de la V^e dynastie (A4,A15,A20,A25), les contrôlés sont à terre, sans être proprement assis. On peut les rapprocher des scènes étudiées précédemment, car ici aussi la position des contrôlés n'est pas volontaire, mais contrainte par ceux qui les tiennent. Chez Ti (Figure 1.10), trois chefs de ville sont amenés devant les scribes et forcés de se prosterner jusqu'à terre. On peut y voir une séquence chronologique similaire à celle que de Senedjemib Mehi (Figure 1.9) : le premier chef à gauche tient encore sur ses jambes, bien que fortement déséquilibré vers l'avant ; le second a déjà deux genoux à terre, et s'appuie au sol du bras gauche, le droit replié dans une attitude d'humilité ; le troisième est lui aussi à terre, mais le torse bien penché vers l'avant, donc la tête plus bas, et un bras replié en marque de déférence²⁹². Ce sont trois étapes du même mouvement²⁹³, comme le montre la position des trois officiers, qu'on peut lire comme le même personnage qui s'est tourné vers la droite, et a forcé par sa prise manuelle le contrôlé à se prosterner. La scène représente donc une reddition de comptes qui comprend plusieurs chefs, comme l'indique le pluriel de la légende, mais chacun incarne un moment légèrement différent de la cérémonie : ce type de représentation « cinématographique », bien que rare, est bien connu dans l'art funéraire jusqu'au Nouvel Empire²⁹⁴.

Dans cette scène, les officiers ne font pas usage de leur bâton qui est tenu sous le bras et sert de pur signe d'autorité. C'est par leurs bras qu'ils contraignent les chefs : contrairement au code habituel, ils utilisent non une main mais deux pour leur tenir la tête. Cette position à terre, inhabituelle, se comprend toujours comme un effet du contrôle sur les travailleurs : la contrainte qui leur est imposée les place au même niveau que les scribes, de façon symétrique. La

²⁹² DOMINICUS 1993, p. 22, fig. 7b.

²⁹³ Voir de la même façon A19.

²⁹⁴ ROGNER 2022, p. 115-118.

différence tient à ce que ces derniers sont assis de façon régulière, ordonnée, alors que les chefs sont avachis au sol sans ordre. Elle montre encore l'agentivité des officiers sur ceux qu'ils mènent à la reddition de comptes, ainsi que l'impact de cette cérémonie sur ceux qui la subissent : il s'agit d'une position non naturelle, qui n'appartient pas au répertoire gestuel des reliefs funéraires, qui marque l'écart entre ces scènes et le contexte productif. Le sens de cette violence est à comprendre en regard de l'inscription qui accompagne la scène : il s'agit de chefs de ville, c'est-à-dire d'individus ayant localement un contrôle sur des espaces d'habitation et de travail, et non de travailleurs inférieurs. Leur soumission totale aux représentants du propriétaire inclut par extension tous leurs subordonnés et institue la supériorité de la légitimité officielle, celle du défunt, sur les chefs d'institutions subalternes. En effet, d'un point de vue sociologique, les officiers, qualifiés en général de *z3.w pr*, ne peuvent être considérés comme des membres de l'élite, du moins pas plus que d'importants responsables locaux comme les chefs de ville. Le tour de force iconographique est de placer les seconds sous la coupe absolue des premiers, car ceux-ci travaillent pour le défunt. Ce type de scènes construit la supériorité de l'ordre officiel sur les communautés locales, ce qui n'allait sûrement pas de soi dans la vie quotidienne des campagnes.

Cette variante de la reddition de comptes ne s'imposa pas, et resta minoritaire. Il semble qu'il faille y voir une des façons, minoritaire, dont la cérémonie devait se dérouler. Chez Ti, le choix est assumé de façon cohérente, puisqu'on le retrouve sur une seconde paroi, dans une autre pièce (A25a). La même configuration orne le mur de la tombe de Kayemrehou (A15), tandis que la scène principale de Rashepses ne comporte pas moins de seize contrôlés allongés au sol, sans contrainte (A20a). Dans ce cas, ils semblent attendre de passer à la reddition de comptes proprement dite, qui se fera debout avec officier et scribes. L'impression recherchée y est l'ampleur de la reddition de comptes, pour montrer tant la puissance du fonctionnaire que le nombre de ses subordonnés. On voit ainsi, chez Ti ou chez Rashepses, que cette variation iconographique ne change pas le sens général de la reddition de comptes : quelle que soit la relation entre contrôlés et officiers, le thème central des registres est le contrôle.

2-5 Les redditions de comptes dans le discours du contrôle à la V^e dynastie

Avant la VI^e dynastie, aucune scène de reddition de comptes n'est associée à une punition ; les reliefs ne donnent par conséquent pas d'indications sur le sort qui attend les contrôlés, que leurs comptes soient bons ou mauvais. L'apparition de punitions suivant le jugement des scribes à la VI^e dynastie n'est pas le résultat d'un changement dans les pratiques, mais plutôt dans les codes de représentation. Les programmes témoignent d'une part pendant tout l'Ancien Empire

d'une pudeur quant à la plupart des actes de violence, même légitime. Cette rareté a fait conclure à beaucoup qu'il existait par exemple un tabou de la peine de mort²⁹⁵, alors que ce tabou ne s'applique qu'à sa représentation. Il n'est pas décent de montrer ce qui suit la reddition de comptes, si les contrôlés se révèlent indignes de leur fonction. La deuxième raison est le but même de la scène : la thématique centrale est davantage le contrôle que la violence. Nous entendons par là que c'est l'agentivité des agents du domaine sur n'importe quel travailleur qui est exacerbée dans notre corpus, leur capacité tant à ordonner qu'à défaire les gestuelles de ceux qu'ils contrôlent, ainsi que leur maîtrise des déplacements au sein du domaine. La violence de ce contrôle est subordonnée au but qu'il se donne, faire venir des gens devant les scribes.

Les programmes funéraires participent donc d'une entreprise culturelle et idéologique qui ne se reconnaît pas comme telle. En effet ils servent l'objectif acculturateur de faire accepter à la majorité de la population, notamment à l'élite extérieure, à la marge de l'administration, que l'autorité de cette dernière est justifiée et incontestable. En représentant de telles scènes sur les parois de leur tombe, les dignitaires créent un monde où leur autorité n'est pas remise en question et est donnée comme allant de soi. Ce qui se présente comme un constat participe au contraire d'un dispositif de contrôle. Ce type de scènes concentre donc tout ce qui caractérise une institution disciplinaire : la mise en forme d'un contrôle, présenté comme normal, la soumission montrée comme la bonne attitude pour les inférieurs, avec le bureau des scribes comme caution de savoir.

C'est dans cette perspective que le rôle des armes est essentiel. La reddition de comptes n'est pas mise en scène comme un affrontement entre plusieurs groupes aux intérêts et aux représentations opposées. Elle se présente au contraire sous le signe pacifique de la légitimité officielle du fonctionnaire. Il n'y a aucune héroïsation de ceux qui font respecter l'ordre du domaine, montrés comme des agents calmes et indifférenciés : le nom des officiers est plus rarement inscrit que celui des contrôlés. Aucune scène ne montre clairement une arme en train de frapper une victime. Elles contribuent en revanche à créer une atmosphère de menace dans ces scènes et sont le signe de la violence potentielle qui s'abat sur les contrôlés, dont le dos est offert aux coups des bâtons. Cette violence semble en outre détachée des résultats de l'examen des scribes : lors de leur arrivée sur le lieu de la cérémonie, les contrôlés ont toutes chances d'être malmenés, et la position de certains officiers qui brandissent haut en l'air leur arme (A24) laisse penser qu'elle devait à l'occasion s'abattre sur le corps d'un des travailleurs, qu'il soit

²⁹⁵ MUHLESTEIN 2011, p. 5-8.

récalcitrant ou simplement pour marquer son autorité. Enfin la présence des armes suggère que ce type de cérémonies n'était pas sans risques pour l'autorité et se heurtait à de potentielles résistances de la part des travailleurs inspectés. Les campagnes étant probablement moins pacifiées et dociles que ces reliefs ne le laissent entendre, le bâton des officiers ne se réduit pas à sa valeur symbolique et témoigne de la fragilité de leur position. En plaçant les bâtons dans les mains des officiers sans qu'ils s'en servent directement, les programmes décoratifs en font de véritables « forces de l'ordre », dont le rôle est de conserver et de défendre un état des choses, plutôt que de s'en prendre à un domaine non maîtrisé ; ainsi tout indocile est assimilé à un perturbateur rebelle à l'ordre du domaine. La maîtrise des campagnes égyptiennes par les grands dignitaires ne se présente donc pas comme une conquête mais comme une conservation.

Les cent trente-trois ans qui composent la V^e dynastie constituent l'apogée de la reddition de comptes comme thème iconographique. Bien que les codes les plus essentiels soient en place dès le XXVI^e siècle, ce sont les quatre derniers règnes de la dynastie, de Niouserrê à Ounas, qui ont livré le plus de témoignages de cette pratique. Le motif peut être associé à des contextes productifs très différents, l'agriculture, l'élevage voire les ateliers artisanaux, sans vrais changements iconographiques. Les légendes sont tout autant stéréotypées. Cependant, à propos de chaque critère que nous avons étudié (type d'armes, position des contrôlés, etc.), il existe à chaque fois plusieurs variantes possibles, dont aucune ne dépasse la moitié du corpus. Une certaine souplesse était possible : les artisans, observant leurs modèles dans des tombes antérieures, jouèrent avec les possibilités d'un tel répertoire. À chaque fois c'est bien la thématique du contrôle qui donne leur sens aux scènes.

2-6 La reddition de comptes et les domaines productifs

Notre étude étant centrée sur la mise en scène iconographique de la violence, nous ne nous appesantirons pas sur ce à quoi ces scènes correspondaient d'un point de vue économique et administratif dans la société égyptienne²⁹⁶. Comprendre autant que possible ce à quoi elles renvoient est toutefois nécessaire pour appréhender l'impact que pouvaient avoir ces scènes sur les visiteurs égyptiens. Le cadre de ces scènes, comme celui de la majeure partie des scènes dites de « vie quotidienne », montre le fonctionnement du domaine d'éternité, ou *pr-d.t*, du fonctionnaire. La double nature de cette institution conditionne la façon dont doivent être traitées les scènes qui la composent : en effet il s'agit d'une part du domaine productif donné

²⁹⁶ Sur l'administration égyptienne à l'Ancien Empire, voir surtout MORENO GARCÍA 2013A ; KANAWATI 1977 ; BAUD MI. 1999 ; MARTINET 2019 ; STRUDWICK 1985.

par le roi pour les services d'un fonctionnaire, donc d'un référent effectif, mais c'est aussi du domaine fictif dans lequel le défunt passera l'éternité²⁹⁷, et qui le fournira en biens pour alimenter sa survie dans l'au-delà. Ces scènes font donc bien référence à un domaine existant : à l'Ancien Empire, le *pr-d.t* octroyé par le roi pouvait comprendre des terres, du bétail, des travailleurs, des ateliers, etc²⁹⁸. Si dans la pratique, ce système a évolué, et a intégré des transmissions héréditaires de richesses, la revendication d'une attribution royale n'en demeure pas moins²⁹⁹. En conséquence l'ensemble formé par les nombreuses scènes productives n'est pas la description fidèle des propriétés du défunt, mais bien de ce qui est censé avoir été accordé par le roi, et donc qui obéit à un ordre légitime. Un choix est fait de ce qui doit être représenté : si des éléments concrets faisant partie du domaine sont laissés de côté car ils ne correspondent pas à la vision d'un ordre idéal, d'autres sont intégrés de l'extérieur pour parvenir à une impression de perfection.

2-6-1 Le contrôle du contrôle : les *ḥq3.w*

La grande majorité des contrôlés dont le statut est mentionné dans les légendes appartient à deux catégories : ils sont « chefs » (*ḥq3*), ou bergers. Vingt tombes comportent des mentions de *ḥq3.w*, *ḥq3.w ḥw.t* ou *ḥq3.w njw.t*, toutes datant de l'Ancien Empire. On traduira *ḥq3* par « chef », car ce terme a une valeur très générale, et peut même désigner le roi lui-même, comme chef du pays³⁰⁰. Il a une valeur originelle d'autonomie : le *ḥq3* est responsable d'une entité délimitée, plus ou moins grande³⁰¹ : il est soumis à la hiérarchie administrative, mais sans que son office lui appartienne forcément³⁰². Dans les redditions de comptes, il incarne les supérieurs des communautés agricoles, et est donc du côté des travailleurs et non de l'administration.

Il est très fréquent de ne trouver que le titre *ḥq3* : il est attesté dans 14 tombes de l'Ancien Empire, dont 12 à la V^e dynastie. À cette époque, ils sont les contrôlés par excellence, les plus nombreux dans les redditions de comptes. Le mot *ḥq3* peut être utilisé seul, près de la personne qu'il désigne (A8,A11,A24), ou comme objet dans des phrases, suivant les verbes *jnj*, *jp* et *ḥsb*. Selon Juan Carlos Moreno García³⁰³, repris par Emilie Martinet³⁰⁴, le titre seul renvoie en

²⁹⁷ MORENO GARCÍA 1999, p. 69-70 et 221-222.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 210.

²⁹⁹ Pour les liens entre le fonctionnaire et son domaine, voir EYRE 1994.

³⁰⁰ MORENO GARCÍA 1999, p. 229 ; MORENO GARCÍA 2013C ; GRIMAL 1986, p. 572-585 ; GOEDICKE 1966, p. 14 ; FLORES 2015, p. 321-323 ; FISCHER H.G. 1996, p. 86.

³⁰¹ MORENO GARCÍA 1999, p. 229.

³⁰² *Ibid.* p. 230.

³⁰³ *Ibid.*, p. 232, n. 85.

³⁰⁴ MARTINET 2019, p. 379.

général aux *ḥq3.w njw.t*. En nous basant sur la scène évoquée plus haut de Nefer et Kahay, il nous semble plutôt avoir une valeur générale de tout chef d'« une entité territoriale d'une certaine importance »³⁰⁵, donc de pouvoir s'appliquer à divers chefs dont le titre complet ne comprenait pas forcément *ḥq3*. Cette valeur générique est explicite chez Akhethetep (A11) : sur quatre contrôlés, deux sont désignés par un titre, l'un est *ḥq3*, l'autre est *jmy-r3 t3.t*, donc un berger. Or la légende au-dessus des scribes porte *ḥsb ḥq3.w jn d3d3.t nt pr-d.t*, « calculer au sujet des chefs par la cour du domaine d'éternité ». Il paraît clair que le directeur des troupeaux est compris dans cette phrase ; ainsi le terme *ḥq3* servirait de façon générique pour désigner un fonctionnaire intermédiaire ou un responsable local lors de la reddition de comptes. Composé d'un unique hiéroglyphe (𓆎), rapide à écrire, le terme devait être aussi facile à repérer, y compris par des illettrés³⁰⁶, qui y voyaient le signe de la soumission de leurs propres chefs à une autorité plus grande encore. Cet emploi récurrent d'un mot général désignant une position de contrôle démontre l'emboîtement des niveaux du pouvoir dans les redditions de comptes et la soumission des petits chefs à une plus haute autorité. Il ne semble en revanche pas que le seul titre *ḥq3* puisse désigner des *ḥq3.w ḥw.t*. En effet, à une exception près, ce titre, attesté dès la III^e dynastie³⁰⁷ ne pénètre les redditions de comptes qu'à la VI^e, où il témoigne d'une évolution référentielle du motif.

Mentionnés dans trois tombes (A18,A20,A25), les *ḥq3.w njw.t* sont des chefs de ville ou de village, dont le statut est différent des *ḥq3.w ḥw.t* : ils « n'étaient pas des fonctionnaires de l'État », mais les « chefs de leurs villages, peut-être les membres les plus riches, ils n'appartenaient pas à l'appareil administratif de l'État, mais ils agissaient comme des intermédiaires entre les agents du roi et les communautés villageoises ».³⁰⁸ Ils composaient ainsi « les rangs les plus bas des sub-élites »³⁰⁹. Dans la tombe de Nianchnoum (Figure 1.6), la légende se contente de donner leur fonction, *ḥq3.w njw.wt t3 mḥw*, « les chefs de village de Basse-Égypte ». Un indice nous permet cependant de supposer qu'il s'agit de personnalités locales et non exclusivement de fonctionnaires : la légende de droite précise que le scribe inscrit sur son registre le compte de sacs de grain. Ces chefs de village sont donc en train de payer leur tribut au maître du domaine, et ont dû venir de leurs villages respectifs de Basse-Égypte, jusqu'à la capitale, en amenant avec eux une quantité importante de céréales. Ces *njw.wt* font bien partie

³⁰⁵ MORENO GARCÍA 1999, p. 229.

³⁰⁶ BRYAN 1996, p. 161.

³⁰⁷ MORENO GARCÍA 1999, p. 231.

³⁰⁸ MORENO GARCÍA 1999, p. 232 ; MARTINET 2019, p. 377-379.

³⁰⁹ MORENO GARCÍA 2006, p. 234.

du *pr-d.t* de Nianchnoum et Khnoumhotep³¹⁰, dans la mesure où aucun des deux n'occupa de fonctions le mettant en contact avec l'inspection du grain pour le compte de l'État. Mais cette différence ne doit pas nous faire croire que la scène se différencie pour cela du reste du corpus : l'absence de contrainte physique n'est pas liée au statut des contrôlés. En effet l'autre occurrence de l'expression, provenant du tombeau de Ti (A25b), ne se distingue en rien du reste des redditions de comptes : les chefs de village sont tenus (*jt*) par des officiers et forcés à se prosterner dans une attitude classique. Ainsi devons-nous en conclure que derrière une relative unité iconographique donnant l'impression d'une pratique univoque, les redditions de comptes constituent des réalités très diverses. Comme l'a proposé J.C. Moreno García, les *hq3.w njw.t* ont constitué l'image prototypique des contrôlés³¹¹, le plus souvent désignés comme *hq3.w*, avant qu'elle soit appliquée aux *hq3.w hw.t*. Les légendes les plus anciennes (A1,A21) ne comprennent ainsi que le titre *hq3*.

Cette rapide analyse des différentes occurrences du terme *hq3* nous fait conclure à la diversité des référents évoqués par la reddition de comptes. La reddition de comptes ne renvoie pas à un seul type d'interaction entre les autorités et les travailleurs, mais au contraire, en regroupe plusieurs types, de par la diversité du personnel inspecté et le type de contrôle effectué. Un élément unit cependant les différentes scènes : la présence d'un examen comptable, comme l'atteste la récurrence du terme *hsb*, c'est-à-dire le calcul, l'estimation de la correspondance entre ce qu'ont produit les équipes du responsable contrôlé et ce que sont en droit d'attendre les autorités. On peut conclure à la nature plurielle du motif, le plus souvent examen des comptes et de l'activité d'un travailleur, mais parfois aussi paiement d'un tribut. Si la reddition de comptes forme bien un type iconographique au sein du décorum funéraire, elle fait référence à plusieurs pratiques administratives sans unité.

2-6-2 Les contextes économiques de la reddition de comptes

Comme nous l'avons montré, le cœur sémiologique du motif est l'imposition d'un double contrôle physique et comptable sur les travailleurs intermédiaires, susceptible de se déployer dans divers contextes productifs. Dès la V^e dynastie, il est clair que la reddition de comptes peut autant concerner l'inspection du bétail que celle du grain ou des ateliers. Au contraire de la fessée, motif strictement restreint au contexte palustre, elle était perçue comme compatible avec différents types de métiers et d'activités, ce qui indique d'une part qu'elle était pratiquée dans divers domaines productifs, mais aussi qu'elle sert d'instance générique de contrôle. Il n'est

³¹⁰ MORENO GARCÍA 1999, p. 217.

³¹¹ MORENO GARCÍA 2006, p. 233-234.

donc pas étonnant qu'elle soit dédiée majoritairement aux deux domaines les plus fréquents des scènes productives, l'agriculture et l'élevage.

La première apparaît comme une spécificité du corpus de la V^e dynastie, puisque sept tombes y font référence, avant que ce lien disparaisse totalement ensuite, hormis la tombe de Djehoutinefer (A52) au Nouvel Empire. C'est notamment le cas dans les deux tombes du cimetière G6000 (A5,A7) ou chez Kayemnofret. Chez ce dernier, l'insertion contextuelle passe par les grands tas de grain inspectés par des agents de l'autorité ; ailleurs (A7,A22), par la proximité aux scènes de travail ; chez Kayemrehou (A15) enfin, par les silos situés derrière les scribes et où va être déposé le grain après inspection. Les légendes rendent parfois la référence au travail du grain encore plus explicite, comme chez Nianchchnoum où ont lieu l'inscription du grain, le compte de mille sacs de blé et le compte de cent sacs d'orge (*zš m jt [t]nt ḥ3 bd.t tnt šnt jt*), ou dans la scène de Sopdouhotep (A23), dirigée par un scribe archiviste du grain (*zš md3.t jt*). Bien qu'il s'agisse en général de céréales, d'autres types de cultures végétales justifient la présence des scribes, tel le lotus (A7) ou le lin (A11).

L'activité la plus fréquente à la V^e dynastie est cependant l'élevage (A9,A16,A17,A19, A25b), présent dès les tombes de Seneb et G7560 (A2,A3) à la dynastie précédente et qui, au contraire de l'agriculture, se maintient plus tard pour devenir, de la VI^e à la XVIII^e dynastie, le contexte largement dominant des redditions de comptes. Chez Ouhemka (A8), la légende évoque directement l'observation du petit bétail du domaine (*m33 'w.t n pr-d.t*). Bien que les bovins constituent le bétail par excellence, l'inspection peut aussi porter sur les ovins et caprins, les antilopes, ou la volaille, telle la scène de Nefer et Kahay (A17), centrée sur l'arrivée des oiseleurs. Cette présence de bétail ne doit cependant pas laisser penser que les contrôlés sont par principe des bergers : si c'était bien le cas dans l'ancienne scène de Seneb, rien ne l'indique à la V^e dynastie, les légendes de Ti et d'Ouhemka évoquant respectivement des *ḥq3.w njw.t* et des *ḥq3.w*. Avant que la figure du berger s'impose comme contrôlé par excellence aux époques suivantes, il s'agit de responsables de la production dans les domaines, en charge tant du grain que des troupeaux, et l'inspection se focalise graphiquement sur l'un de ces deux éléments pour des raisons de clarté. Malgré la symbolique nourricière du bétail, bien attestée à toutes les époques de l'histoire égyptienne, il faut attendre la VI^e dynastie pour qu'elle s'impose dans la reddition de comptes, face aux scènes céréalières.

Hormis les scènes éloignées de la production et rapprochées de la figure du défunt (A1,A4,A10,A21) et celles dont le contexte est inconnu (A12,A13,A24,A26), les autres types productifs sont rares à la V^e dynastie. Chez Ti (A25a), le principal contrôlé est un intendant des

ateliers (*jmy-r3 pr šn'*), représenté plus haut sur le mur en train d'observer le travail des boulangers. La scène occupe le registre inférieur d'un ensemble de représentations artisanales, essentiellement dédiées à la fabrication de bière et de pain. Il s'agit de la seule scène associée à des ateliers avant celle de Khentika (A31). Elle prouve l'adaptabilité du motif en-dehors des deux principaux contextes productifs, mais ne constitue pas une rupture majeure en termes sémiologiques. D'une part, elle accompagne des activités artisanales qui sont le prolongement des travaux céréaliers, et reste centrée sur la production de biens archétypiques, pain et bière, à la fois aliments à la base du régime égyptien et produits canoniques des listes d'offrandes au kâ du défunt. De l'autre, ces biens se prêtent facilement à une inspection comptable, de sorte qu'il s'agit plus d'une adaptation marginale qu'un véritable changement de sens. Enfin, deux redditions de comptes sont associées à une pluralité d'activités : chez Khafraankh (A6), au grain et à l'élevage s'ajoutent la pêche et la chasse dans les marais et la coupe des arbustes³¹². Quant à celle d'Akhethetep (A11), qui clôt le cycle d'activités agricoles, elle est aussi adossée à des scènes de soin aux troupeaux. Il s'agit là d'une claire confirmation que la cérémonie d'inspection s'applique à des contextes productifs variés et constitue une des formes égyptiennes du contrôle.

2-6-3 Avant la transposition, une réalité reconstruite dans le domaine fictif

2-6-3-1 Rashepses et les débuts de la transposition

Nous montrerons plus bas comment les scènes de la VI^e dynastie comprennent des réalités transposées d'un domaine à l'autre, mais cela ne semble pas être le cas à propos de l'état antérieur de la scène. Les scènes n'en subissent pas moins une reconstruction, les réalités auxquelles elles font référence étant réélaborées pour prendre leur place idoine au sein du programme mémoriel³¹³. On doit d'abord prendre acte du fait que les propriétaires de tombes ont associé trois inspirations pour représenter leur *pr-d.t*³¹⁴. D'une part, la tombe est le lieu de déploiement d'un domaine idéal, où le défunt valorise sa conformité aux valeurs de la *maât* et sa fidélité au pouvoir royal. Ce domaine est donc une Égypte en miniature, qui comprend les trois milieux naturels, qui s'étend en Haute comme en Basse-Égypte, et qui prétend posséder l'ensemble des produits agricoles³¹⁵. D'autre part, les hauts fonctionnaires disposaient bien d'un domaine personnel, qu'ils pouvaient exploiter de très loin³¹⁶, et on est porté à croire que les

³¹² L.D. II, pl. 9.

³¹³ *Ibid.*, p. 221-222.

³¹⁴ Voir MENU 1998, p. 286-290.

³¹⁵ MORENO GARCÍA 1999, p. 71.

³¹⁶ EYRE 1994.

représentations ne se contentent pas d'une vue stéréotypée. Enfin, avant d'avoir un domaine, les fonctionnaires remplissaient un office, et accomplissaient donc des tâches qui les mettaient en rapport avec différentes catégories sociales. En conséquence certains détails des scènes s'expliqueront tantôt par les charges réellement exercées pendant la vie du dignitaire, d'autres par l'organisation concrète de ses domaines, et d'autres par sa volonté de montrer sa conformité à la *maât*.

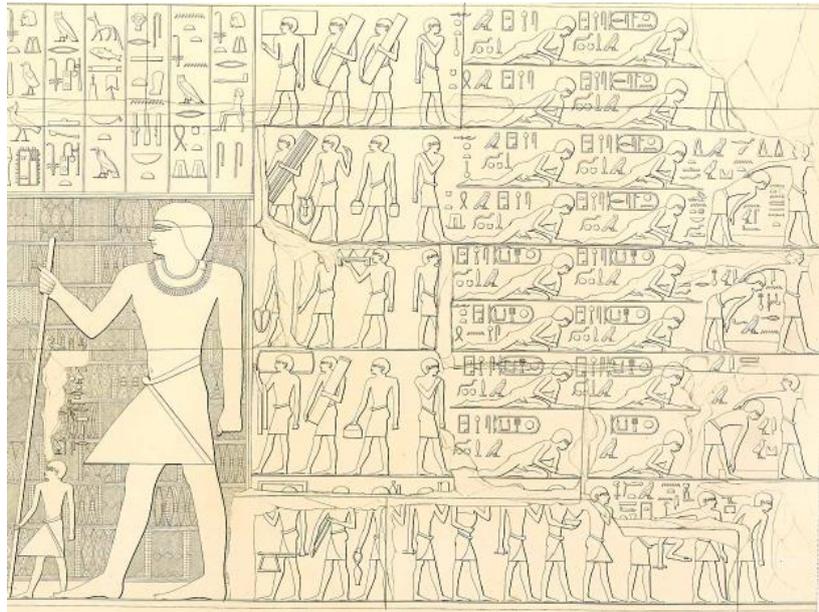


Figure 1.11. scène de la tombe de Rashepses, A20a

La tombe de Rashepses (A20) permet de montrer que la reddition de comptes se situe au croisement de l'examen du domaine personnel et de pratiques de l'administration royale, et donne le premier exemple d'une scène reconstruite, sous les derniers rois de la V^e dynastie. On y trouve la seule occurrence de notre corpus à l'Ancien Empire du terme *hw.t* non associé à *hq3* : *jn.t m hw.wt njw.wt=f Šm 'w*, « apporter de ses domaines, de ses villes de Haute-Égypte ». Le défunt, enterré à Saqqarah, a exercé plusieurs fonctions importantes en Haute-Égypte, puisqu'il en était le directeur, mais possède aussi des titres plus généraux, comme celui de directeur de la grande cour. Les légendes de son relief indiquent ses liens avec les deux régions, puisqu'il est dit qu'il fait venir des gens du Nord et du Sud. On voit ici le caractère idéalisé de son *pr-d.t*, qui est censé s'étendre sur toute le pays.

La référence à *hw.t* et *njw.t* dans la même phrase s'inscrit dans l'association fréquente des termes à l'Ancien Empire³¹⁷, participant de l'appétence égyptienne pour les couples de

³¹⁷ *Ibid.*, p. 135-143.

notions³¹⁸, mais absente du reste de notre corpus. Le terme *g3w.t*³¹⁹, mentionné deux fois, révèle qu'il s'agit d'une procession de personnes venues payer un impôt. Les officiers sont chargés d'amener devant les scribes les directeurs et contrôleurs de bateaux (*jn.t jmy-r3 js.wt hn' hrp.w js.wt dp.t*), qui doivent eux-mêmes présenter le tribut (*jn.t g3w.t r zš (.w) jn hrp.w js.wt*). Il ne s'agit pas de *hq3.w*, mais de personnes dont le rôle ne semble être que de transporter des denrées. Il leur est réclamé de restituer l'intégralité de ce qu'on leur a confié à l'embarquement. Deux institutions différentes sont mentionnées : le *pr-d.t* et le *hw.t*. la première légende au-dessus des scribes stipule clairement que l'instance qui juge est la *d3d3.t n.t pr-d.t*, conseil travaillant pour le fonctionnaire et vérifiant le bon fonctionnement de ses domaines. Cependant la référence aux *hw.wt njw.wt=f* est paradoxale : *njw.t* est une entité locale, et *hw.t* appartient à l'administration royale³²⁰. Il serait étonnant qu'un fonctionnaire prélève directement des denrées d'un domaine royal, pour le compte du sien propre : on peut en conclure qu'il y a fusion entre les référentiels privé et royal. Ce que montre ce relief semble correspondre aux activités de Rashepses de son vivant en tant que haut dignitaire attaché à la Haute-Égypte, dont il a dû superviser la production³²¹. Cette tâche de surveillance des produits apportés par bateaux de tout le Sud est ici transposée dans le cadre du *pr-d.t* : les services du fonctionnaire pour le pouvoir royal deviennent dans la tombe gestion du domaine d'éternité. Le registre inférieur (A20b) suit le même schéma, où des personnages venant cette fois du nord apportent des produits : le défunt participe toujours à des opérations de contrôle des denrées de grande ampleur.

Au contraire, les registres supérieurs, moins clairs, semblent montrer une réalité différente. Les légendes sont abîmées et difficiles à déchiffrer, mais on y retrouve un vocabulaire moral et plus général que ce à quoi on s'attend en payant ses impôts : le terme *dw* est répété deux fois, tandis qu'on lit aussi son contraire *nfr*, et une allusion au *kâ*. La scène ressemble fortement à une confession, où les contrôlés sont invités à révéler les fautes éventuelles qu'ils ont commises, et non uniquement à livrer un habituel tribut. Un des contrôlés dit même *wn h.t nb dd(=j)*, « toute chose qui est là, je la dis ». Les personnages prosternés sont sans doute les mêmes que ceux qui sont forcés à se courber plus à droite : sont des *shd hw.t*³²², titre rare mais qui renvoie presque toujours à la gestion de domaines liés au palais ou aux complexes funéraires royaux³²³. Des inspecteurs de domaine viennent ainsi rendre compte au haut fonctionnaire, et les scribes

³¹⁸ *Ibid.*, p. 131-133.

³¹⁹ Wb., V, p. 153, 8.

³²⁰ MORENO GARCÍA 1999, p. 284.

³²¹ Comparer à l'ostracon Leyde J 426 (MORENO GARCÍA 1999, p. 157).

³²² JONES 2000, vol. II, p. 930 (3430) ; FISCHER 1962, p. 8, n. 10.

³²³ JONES 2000, vol. II, p. 930 (3431-3434, 3436).

qui le représentent les interrogent sur leurs activités. Les contrôlés sont ici eux-mêmes des agents de contrôle : la reddition de comptes s'applique à des fonctionnaires de rang important, dont on vérifie la gestion d'une équipe, ou le contrôle sur telle partie d'un domaine. Il s'agit là aussi d'une reconstruction car on ne voit pas dans quel cadre les scribes du *pr-d.t* interrogeraient des inspecteurs de *hw.t*. Le référent premier du relief est bien les activités du fonctionnaire lorsqu'il était directeur de Haute-Égypte, et contrôlait l'arrivée des responsables des différents domaines de la région, et non le fonctionnement effectif de son *pr-d.t*.

Dans la fiction funéraire, l'instance à laquelle les chefs rendent compte dépend du *pr-d.t*, comme le montrent les nombreuses références au terme, mais il s'agit d'un domaine reconstruit, qui se calque à une échelle réduite sur le domaine royal, c'est-à-dire l'Égypte³²⁴. Il est dirigé par une *d3d3.t*, c'est-à-dire un conseil de fonctionnaires, chargé du recensement et du contrôle de la production, ainsi que de la gestion du personnel³²⁵. Le terme est assez générique, puisqu'il existait une *d3d3.t nswt*, ou *d3d3.t '3.t*, conseil suprême du pays, devant conseiller le roi³²⁶. Le terme est fréquemment présent dans notre corpus, où il est deux fois l'agent du verbe *hsb* (A11,A14). Sa première occurrence date du tombeau de Mersyankh III (A1), où il désigne le conseil des scribes recevant les contrôlés. La plupart du temps, il compose l'expression *d3d3.t n.t pr-d.t*, le conseil du domaine d'éternité (A11,A14,A20,A25). La question se pose de l'existence d'un tel conseil : selon J. C. Moreno García, il s'agit là encore d'une transposition, faisant passer pour des agents des domaines privés « les conseils de dignitaires memphites détachés en province afin de surveiller les autorités locales et de contrôler les ressources du royaume. »³²⁷. Il nous semble au contraire que la transposition véritable n'arrive que pendant la dynastie suivante. En effet, aucune *d3d3.t* n'inspecte de personnages liés au *hw.t*, laissant entendre qu'elle travaille pour le compte du fonctionnaire.

Le tombeau de Ti (Figure 1.12) nous renseigne sur le fonctionnement de l'instance. Le terme est présent deux fois, agent de deux verbes différents : sur le premier relief, elle doit calculer (*jp*) et, sur le second, réceptionner le pain (*šsp st.t*). La présence ici de *hq3.w njw.t* n'est pas incompatible avec le *pr-d.t*³²⁸, et des inscriptions comprennent la référence à des *njw.t n.t pr-d.t*.³²⁹ Le second relief exige une analyse plus approfondie. Cinq personnages se tiennent devant

³²⁴ MORENO GARCÍA 1999, p. 71.

³²⁵ MORENO GARCÍA 1997, p. 132-140 ; MARTINET 2019, p. 324-326 ; PHILIP-STEPHAN 2008, p. 24-27 ; LOKTIONOV 2019, p. 81-83 ; JIN 2014, p. 69-74 ; HAMILTON 2015, p. 34-35.

³²⁶ MORENO GARCÍA 1999, p. 227-228.

³²⁷ *Ibid.*, p. 228 ; HAMILTON 2015, p. 35.

³²⁸ MORENO GARCÍA 1999, p. 217.

³²⁹ Urk. I, p. 14, l. 16-17 et p. 144, l. 11-12. Voir aussi le relief de Khafkhoufou (n. 20).

les scribes. Le mesureur, le crieur³³⁰ et le policier *z3-pr* sont des agents de l'administration³³¹. L'intendant des ateliers (*jmy-r3 pr šn'*) est un contrôlé, comme le montre sa position à terre, penché vers l'avant : c'est bien lui qui rend des comptes. Il est responsable de la gestion des stocks et c'est lui que l'on fait venir pour le calcul de la quantité de pain fabriquée sur tous les autres registres du mur. Il rend des comptes devant l'intendant, l'*jmy-r3 pr*³³², premier des scribes. Sa présence relève de l'inspection normale du conseil du *pr-d.t* sur ses activités productives. Entouré de ces figures remplissant une fonction bien définie, est assis un certain Iiēni, inspecteur des prêtres funéraires (*šhđ hm.w-k3*). Ce titre contraste fortement avec le reste de la scène et ne permet pas de décider *a priori* sur son appartenance aux contrôlés ou à l'administration³³³. Pouvant s'appliquer à divers travailleurs du domaine, il ne désigne pas forcément un serviteur direct du culte funéraire du défunt : de par sa position dans l'image, nous préférons y voir un témoin qui assistera les scribes sur le travail du contrôlé de gauche³³⁴, plutôt qu'un véritable contrôlé. En conséquence, que la scène montre trois actions différentes des scribes : avec le mesureur, ils réceptionnent le pain, ils interrogent ensuite l'inspecteur des prêtres funéraires sur ses activités³³⁵, et l'intendant des ateliers rend enfin des comptes sur sa gestion globale des activités productives, dont la fabrique de pain n'était qu'un aspect. La scène se situe en outre sous six registres consacrés à la fabrication du pain, et deux registres plus haut, un intendant des ateliers semblable au contrôlé est en train d'inspecter le processus. Ainsi le *šhđ hm.w-k3* sert de métonymie des différents responsables d'équipe du domaine, dont la production est destinée à l'entretien du culte du défunt, ce qui transforme toute production en une activité cultuelle, et tout travailleur en prêtre du kâ. Il semble qu'il doive ici répondre de ses activités, mais sans être malmené comme un contrôlé classique : en effet, il est souvent présent pendant l'examen de la production, du côté de l'administration³³⁶.

³³⁰ Pour une description de ces deux figures, voir MORENO GARCÍA 1999, p. 223 et 226. Dans la tombe de Nianchnoum et Khnoumhotep, les deux sont associés pendant le compte des céréales (GRUNERT 1977, pl. 10).

³³¹ Voir *L.D.* II, pl. 71 a bis : devant le défunt, une procession des fonctionnaires chargés de l'inspection du domaine comprend un *jmy-pr*, un *zš đ3đ3.t*, un *h3 pr-d.t* et un *nht-hrw n šnwt*.

³³² Sur cette figure, voir MORENO GARCÍA 1999, p. 167-168 et MARTINET 2019, p. 359-374. Nous suivons les conclusions de cette dernière pour qui ce ne sont pas des fonctionnaires dépêchés de Memphis, mais des responsables de la gestion des biens locaux.

³³³ ALLAM 1985, p. 1-15 ; FLORES 2015, p. 327-328.

³³⁴ Voir essentiellement CASADO 2020. À propos de la tombe de Ti, il considère (p. 86) que le personnage est du côté du contrôlé.

³³⁵ En tant qu'inspecteur des prêtres, ses fonctions étaient dans l'ensemble plus administratives que cultuelles, et devaient inclure la gestion de biens céréaliers. Il est donc tout-à-fait concerné par le calcul du pain. Voir notamment les nombreuses images de l'Ancien Empire qui le mettent en contact avec de la nourriture dans le cadre des offrandes au défunt (CASADO 2020, p. 21-85 et 227-232).

³³⁶ Par exemple, WEEKS 1994, fig. 39 (*jmy-r3 hm.w-k3*) ; JUNKER 1953, p. 209.

2-6-2-2 *Des références professionnelles ?*

Alors que la représentation des fonctions du défunt devient au Nouvel Empire la norme des redditions de comptes, il est difficile de repérer aux époques plus anciennes des références à leur vie sur terre. Il s'agit dans tous les cas d'une inspiration d'ordre professionnel et non d'une véritable mise en scène du métier, toutes les scènes prenant leur place dans le *pr-d.t.* Chez Senedjemib Mehi (A10), rien ne trahit que la reddition de comptes se fait pour le compte du plus haut fonctionnaire du pays. La scène de Kayemnofret, doté de plusieurs titres judiciaires, se différencie de même trop peu de celle d'Akhethetep pour que soit visible une imitation de pratiques judiciaires ; le seul élément en est probablement le fait que le contrôlé soit invité à parler, signe d'une familiarité du défunt aux cérémonies judiciaires. On peut faire la même remarque pour le directeur des scribes de Sopdouhotep, chez qui l'inclusion d'une salle à colonnes suggérerait la connaissance des pratiques judiciaires.

On peut en revanche se demander si le fait qu'Akhmeroutnesout ait été directeur des gardiens du palais et ait donc occupé des fonctions de surveillance n'influence pas la reddition de comptes, d'ailleurs gérée par ses frères, qui pourraient avoir été membres des mêmes offices administratifs. C'est aussi le cas de Neferbaouptah et Iymery, tous les deux intendants, donc responsables de vastes zones productives, et chez lesquels le bureau des scribes étend son contrôle sur diverses activités, directement sur le même mur chez l'un (A7) ou réparties sur deux endroits chez l'autre (A5). Une référence professionnelle plus subtile est perceptible chez Ourirentah (A19), qui a fait inscrire son titre de directeur des scribes devant sa figure qui préside à la reddition de comptes, suggérant sa participation aux inspections.

3 *Les évolutions de la VI^e dynastie*³³⁷

3-1 *Un motif stable dans les premières décennies de la dynastie*

De la VI^e dynastie, qui aurait duré de 2413 à 2258, quinze tombeaux comportent des redditions de comptes. Dans leur ensemble, elles présentent peu de différences par rapport au corpus de la V^e dynastie : les codes établis dans les premières décennies du XXV^e siècle restent en place dans les années qui suivent, même s'ils se font plus souples. De même, on ne voit pas émerger de nouvelles tendances qui seraient présentes dans plusieurs tombeaux, hormis l'association de la reddition de comptes avec une punition. On peut cependant noter quelques particularités et nouveautés, de telle sorte que ces scènes sont moins homogènes que celles de

³³⁷ Les scènes impossibles à dater de façon plus précise qu'entre la V^e et la VI^e dynastie ont été comptées avec la première. Elles sont suffisamment peu nombreuses pour que cela ne risque pas de remettre en cause la répartition quantifiée des scènes.

la V^e dynastie ; il est ainsi malaisé d'y distinguer de vrais types et des schémas très récurrents. Cela semble en partie dû à la plus grande disparité géographique : si la nécropole la plus représentée reste Saqqarah, les provinces forment la moitié du corpus (7 sur 14), contre moins d'un dixième à la dynastie précédente.

Le corpus n'est pas seulement dispersé géographiquement, mais aussi chronologiquement : en effet, si l'essentiel des scènes de la V^e dynastie datent des quatre derniers règnes, celles de la VI^e sont plus espacées. Il semble nécessaire de les diviser en deux groupes : le plus ancien regroupe neuf tombes datant des règnes de Téli et Pepy I^{er}. Elles se situent dans le prolongement de celles de la fin de la V^e dynastie sous Isesi et Ounas ; rien ne les en distingue si ce n'est la chronologie reconstruite en dynasties. Sur ces neuf tombes, six proviennent de Saqqarah et prolongent le classicisme de la dynastie précédente. Trois sont originaires des provinces : celle de Merou vient de Sheikh Saïd (A36) et est trop abîmée pour qu'on puisse en tirer autre chose qu'une présence statistique³³⁸. Il en va de même d'Hemre-Isi³³⁹ (A40).



Figure 1.13. scène de la tombe d'Idout, A29a (photographie personnelle)

Quatre des six tombes memphites ne présentent aucune différence notable avec celles de la génération précédente. Les deux fragments de la tombe d'Idout (Figure 1.13), sous Téli, prolongent ainsi les codes classiques de la V^e dynastie (trio de personnages, gestuelle, bâton des officiers, etc.). Sur le registre B, les deux premiers contrôlés sont tenus avec les deux mains, ce qui rappelle les tombeaux de Ti et Senedjemib Mehi (A25,A10), alors que les trois qui suivent avancent librement, excepté le dernier, poussé par l'officier derrière lui. Cette tombe forme ainsi un des exemples les plus aboutis et les plus maîtrisés de la reddition de comptes : la variation sur les postures des contrôlés en fait un répertoire des attitudes possibles à adopter face à l'autorité.

La seule innovation de cette scène est l'une des premières références au rôle direct des officiers dans la reddition de comptes. Le troisième officier dit à son collègue de droite : *dj*

³³⁸ Il faut aussi rajouter la tombe de Khounes, qui n'est pas datée plus précisément que la VI^e dynastie.

³³⁹ Sa datation fait débat : anciennement rattachée au règne de Pepy II, elle a été redatée par E. Martinet à celui de Téli (MARTINET 2011, p. 55).

jwt=sn, « Fais les venir ! ». Pour la première fois la légende rend explicite leur gestion des mobilités : l'emploi du factitif *rdj*, suivi d'un verbe de déplacement, explicite ce pouvoir. Leur rôle est bien de conduire des travailleurs de leur espace d'activité au bureau des scribes, selon le tempo donné par l'officier le plus à droite. Si rien n'a changé en termes iconographiques, le lien entre maîtrise des mobilités et pouvoir est plus clair. En effet, depuis la V^e dynastie, deux groupes se caractérisent par leurs mobilités choisies. Les scribes sont statiques, dans leur espace, défini le plus souvent par leur matériel voire par un vrai édifice comme la salle à colonnes ; c'est sur leur terrain que l'on vient rendre des comptes. Quant aux officiers, ce sont eux qui provoquent les déplacements nécessaires à la reddition de comptes ; leur déplacement propre entraîne celui des contrôlés, que ce soit par la force physique ou de façon indirecte, par la menace ou la voix. Face à ces deux groupes, les contrôlés sont passifs et subissent leurs déplacements, ce que renforce la pression qui leur est exercée sur le cou ou le dos ; ils ne se déplacent que quand l'administration du domaine le demande, et dans les conditions qu'elle exige, c'est-à-dire entourés par une escadre d'officiers. La maîtrise des mobilités participe donc de l'établissement des différences distinctives entre les groupes.

3-2 Redditions de comptes et piloris



Figure 1.14. scène de la tombe de Mererouka, A33 (photographie personnelle)

Si les tombes de Kagemni et de Mereri semblent très fidèles aux canons de la V^e dynastie, celle d'Ankhemahor (A28) ne se distingue que par le fait qu'un même officier maîtrise trois contrôlés différents, selon trois types de contrôle : par la pression de la main, par celle du bâton et par une simple présence surplombante. L'innovation la plus remarquable du début de la VI^e dynastie met cependant en jeu bien plus que des problèmes d'organisation visuelle : elle fait évoluer le sens même de la scène. Environ deux siècles après l'apparition distincte dans le corpus funéraire des scènes de reddition de comptes et de punition, les deux thématiques sont reliées dans le tombeau de Mererouka (Figure 1.14) sous Téli, puis ceux de Khentika (Figure 1.15) et de Henqou (Figure 1.16), sous Pepy I^{er}. Sur la partie gauche de chacun des deux premiers reliefs, une reddition de comptes a lieu, selon les codes classiques, tandis qu'à droite,

un pilori a été dressé, où est administrée une bastonnade³⁴⁰. Il est évident que la scène de Khentika renvoie à celle, antérieure, de Mererouka³⁴¹. Les deux appartenaient à la même étroite classe et furent tous deux vizirs. Les tombes proviennent de plus de la même zone à Saqqarah³⁴². Mais les parallèles iconographiques sont surtout criants : la scène est organisée de la même façon, avec les mêmes éléments (la salle à colonnes, les positions des contrôlés, le pilori). Le relief de Khentika semble en revanche une version condensée et moins maîtrisée de celui de Mererouka³⁴³. Il en va de même de la scène d'Henqou II, qui extrait le pilori de Mererouka au contexte de la reddition de comptes et l'insère dans un patchwork de motifs violents, qui exprime circulairement la légitimité du défunt à les représenter. En effet, le pilori semble devoir attirer l'attention, tel un « visual hook »³⁴⁴, de par sa rareté et sa force visuelle, comme le montre la plus grande taille de la victime qui y est attachée par rapport aux personnages qui l'entourent.

Pour la première fois, une reddition de comptes débouche donc sur un châtement. Il ne s'agit pas d'une réunion de deux thèmes iconographiques, car le pilori est absent des reliefs en-dehors de ces trois tombeaux. Ainsi, lorsque les artisans décident enfin de représenter les conséquences négatives du jugement des scribes, la punition choisie n'est pas la fessée, bien documentée dès la IV^e dynastie, mais ce thème rare qu'est le pilori. En conséquence, on ne peut qu'être frappé par le fait que cette innovation n'ait pas bouleversé les codes : après ces trois tombes presque contemporaines, seules deux autres osent associer punition et reddition de comptes avant le Nouvel Empire. Dans tous les autres tombeaux de la VI^e dynastie, excepté celui d'Aba, la scène vient seule. Plutôt qu'à la réforme de l'administration sous Téli³⁴⁵, cette innovation peut être mise au crédit de la position de Mererouka³⁴⁶ ; en effet, ce vizir³⁴⁷, gendre du roi³⁴⁸, qui cumula de très nombreux offices réussit à faire construire le tombeau privé le plus riche de Saqqarah, comprenant de nombreux hapax et détails originaux³⁴⁹. C'est dans ce cadre-là que la reddition de comptes se voit adjoindre une scène de punition, comme conséquence du jugement rendu par les scribes. Il faut toute la légitimité d'un vizir pour représenter une telle punition : Khentika

³⁴⁰ Pour la discussion de la scène du pilori, voir *infra*, chapitre 4.

³⁴¹ PIEKE 2017, p. 275-276 ; ILICH 1998, p. 74.

³⁴² PM III/2, pl. LII.

³⁴³ Voir notre analyse (A31).

³⁴⁴ ROGNER 2022, p. 162-165.

³⁴⁵ ILICH 1998, p. 69.

³⁴⁶ KANAWATI 2007A, p. 47-60 et 77-80.

³⁴⁷ PIEKE 2017, p. 272-278.

³⁴⁸ KANAWATI, SWINTON 2018, p. 23.

³⁴⁹ On peut citer entre autres le gavage des hyènes, la chasse dans le désert et la lamentation des pleureuses.

est lui-même présent dans le bureau des scribes, pour décider de la bastonnade, ce qui tranche radicalement avec l'habituelle distance du défunt vis-à-vis de ces scènes.

En-dehors de cette innovation, la scène de Mererouka respecte l'essentiel des codes de la reddition de comptes. Les contrôlés à terre rappellent ceux de Rashepses (A20), car ils ont intériorisé l'attitude qu'ils doivent présenter devant les scribes. Derrière eux, la gestuelle des officiers suit les normes de notre corpus : le bâton reste le symbole d'autorité et on appuie toujours sur la nuque ou le crâne des chefs, qui se courbent en avant. L'orthographe visuelle de ces derniers est tout aussi classique, puisque quatre ont les bras repliés en BR et l'un en BM. Il s'agit donc d'une reddition de comptes typique à laquelle a été adjointe une bastonnade et les deux scènes sont liées iconographiquement : en effet la position du deuxième officier, qui lève son bâton à l'horizontale derrière ses épaules, est strictement la même que celle des deux responsables de la bastonnade à droite. La bastonnade est ainsi présente virtuellement pour tous les contrôlés qui passent devant les scribes, même si tout laisse à croire que seuls seront punis les fautifs. Cette symétrie, qui disparaît par manque de place chez Khentika, laisse non seulement entendre que c'est le même personnel qui conduit les travailleurs aux scribes puis les punit, mais aussi que le passage d'un espace à l'autre est facile : le personnage attaché au pilori porte le même titre (*hq3 ḥwt (j)m(y)-r(3) zš(w) 3h.t*) que le premier contrôlé qui s'avance. Elle renforce donc la pression sur les contrôlés (ou sur leurs équivalents réels qui verraient ce relief) et montre que la violence légitime des officiers s'exerce selon des modalités diverses.

Pourquoi les artisans de la tombe de Mererouka firent-ils cette innovation, imités ensuite par ceux de Khentika ? Comme nous l'avons évoqué plus haut, ce choix est rendu possible par le statut et l'ambition iconographique du dignitaire. Sa position lui permet de passer outre le tabou de la représentation d'actes très violents. Il pourrait s'agir du rattrapage iconographique d'une réalité acceptée, c'est-à-dire que de telles punitions auraient été possibles dans le cadre de la reddition de comptes, mais jamais représentées en raison du tabou funéraire. Cette proposition, très attirante, reste difficile à prouver. Une explication liée à la personnalité de Mererouka semble de même peu convaincante³⁵⁰. Il faut donc se pencher sur une interprétation d'ordre iconographique. On peut y voir l'adjonction à la reddition de comptes d'une légitimité supplémentaire. Le pilori, punition grave et rare, ancre ses victimes dans un univers qui n'est plus celui des petites fautes du fraudeur des campagnes, mais celui du grand criminel. Par ce choix, Mererouka se thématise du côté de la justice la plus légitime, celle du roi et des grands

³⁵⁰ KANAWATI, SWINTON 2018, p. 35-36.

offices d'État, dont il est le chef, non la seule à être capable de condamner à de telles peines, mais la seule dont la légitimité soit suffisamment assurée pour l'exposer aux yeux de tous et pour l'éternité. Il faut donc probablement exclure une explication référentielle à cette innovation, qui serait causée par un changement dans les redditions de comptes à la VI^e dynastie ou un événement réel de la vie du défunt³⁵¹. Quelle que soit la fréquence de tels châtiments à la suite des redditions de comptes, le choix de Mererouka tient à un agenda distinctif de mise en forme d'un pouvoir assez sûr de sa légitimité pour se montrer crûment. Ce choix accroît aussi la menace pesant sur les travailleurs, qui ne se résume désormais plus à la contrainte des mains des officiers³⁵². Le tombeau de Khentika parvient quant à lui à un stade distinctif supérieur, puisque non seulement il affiche une violence punitive assumée par les autorités, mais il se permet aussi des remarques ironiques, indiquant ainsi une position supérieure capable de prendre du recul sur cela-même qui fonde sa supériorité, sans tout autant y mettre fin. Enfin, chez Henqou, le pilori n'est plus utilisé que pour lui-même, à l'intérieur d'un catalogue des violences que les responsables du domaine peuvent faire subir aux inférieurs, et échappe à la reddition de comptes proprement dite.

3-3 Les provinces et la fin de la VI^e dynastie

3-3-1 Les tombes de Meir

La reddition de comptes disparaît de Memphis après Pepy I^{er}, de sorte que toutes les tombes des provinces datent de Pepy II. Il est difficile d'y dégager un style particulier, et il semble que les codes de la scène se soient diversifiés. En effet aucune de ces scènes ne correspond entièrement au canon établi depuis la IV^e dynastie. La plus classique est probablement celle de Pepyankh Heryib, à Meir (Figure 1.17). Elle se compose de trois registres, faisant face à une grande représentation du défunt assis, qui reçoit des mains d'un employé le rapport des activités du domaine. La scène rappelle celle de Senedjemib Mehi (A10), car les contrôlés sont forcés de s'incliner fortement, de telle sorte que leurs bras touchent le sol. Sur le 3^e une série de contrôlés se prosternent directement devant le défunt. Ces personnages forment une suite cinématographique, de plus en plus penchés vers l'avant à mesure que l'on se déplace vers la gauche : le plus à gauche a les deux genoux à terre, alors que les derniers tiennent encore sur leur jambe. Ce type d'effet, déjà présent dans la tombe de Ti (A25), marque l'aspect dynamique de la soumission des travailleurs : on les voit en train de s'incliner, forcés à cela par la présence du maître, démontrant l'effet de la cérémonie sur la gestuelle des inférieurs.

³⁵¹ Contra, KANAWATI 2009B, p. 263-265 ; ILICH, p. 70.

³⁵² Pour une discussion de la violence de la punition, voir infra, partie 2, ainsi que BEAUX 1991.

La répartition des registres est cependant inhabituelle : le registre médian, réservé aux scribes, joue le rôle de double complémentaire de la grande figure du défunt, et d'axe de symétrie des deux autres registres. Cependant, tournés vers lui, ils sont en même temps placés sur le même plan que les autres personnages, y compris les contrôlés. Le 1^{er} et le 3^e registres sont complémentaires l'un de l'autre, montrant les deux faces du contrôle, actif et imposé en haut, passif et accepté en bas. Sur le reste du mur, de très nombreux personnages sont assis sans contrainte³⁵³, les bras repliés dans une attitude d'humilité (Bras Mixtes - BM), ce qui fait de la paroi entière une revue des employés du domaine, dont la reddition de comptes occupe le cœur. Ainsi la scène, comme phase active du contrôle, s'imbrique-t-elle dans le thème général de la déférence des employés du domaine. Les deux situations sont complémentaires : les employés sagement assis servent d'exemple du bon habitus à adopter devant le maître, tandis que la reddition de comptes marque la toute-puissance de ce dernier et la possibilité d'un contrôle plus actif. À la fin de l'Ancien Empire, la reddition de comptes ne s'insère donc plus dans son contexte de la même façon. En effet, à la V^e dynastie, le schéma le plus fréquent était un isolement thématique de la scène, au milieu de contextes productifs, sans lien direct, ni sur un plan réaliste, ni en termes iconographiques³⁵⁴. Ici, c'est bien elle qui structure la disposition des scènes et donne le sens de lecture. On peut en conclure que la scène se déplace du monde productif vers la sphère proprement administrative du domaine, où l'aspect cérémoniel du spectacle compte plus que l'examen comptable de la production. Les scènes plus développées de Mererouka et d'Aba concourent aussi à cette extension de la reddition de comptes.

Une autre innovation est attestée à Meir, dans la tombe de Pepyankh Henykem³⁵⁵ (Figure 1.18), ainsi qu'à Beni Hassan, chez Ipi (A35) : le seul contrôlé tient la longe d'un bœuf derrière lui. La reddition de comptes est ici fusionnée avec l'inspection des produits du domaine. Ce n'est pas la première fois que cette réunion a lieu ; en effet l'un des registres de la tombe de Rashepses (A20) combinait déjà la reddition de comptes devant les scribes et la procession des produits des champs, mais c'est la première fois que l'on amène du bétail. Le relief est divisé en quatre registres orientés vers le défunt à droite, tous occupés par une procession de bétail. Seul le dernier s'apparente à une reddition de comptes, introduite par un officier ; sur les trois autres le personnage s'avance seul et sans contrainte.

³⁵³ BLACKMAN A.M. 1924, pl. XV.

³⁵⁴ La tombe d'Akhetetep (A11) peut servir d'exemple paradigmatique.

³⁵⁵ La tombe a été traditionnellement datée du règne de Pepy II, et avancée à celui de Pepy I^{er} par E. Martinet (MARTINET 2011, p. 60). Nous avons choisi de l'étudier avec l'autre tombe de Meir.

Les contrôlés sont ici des directeurs des troupeaux (*jmy-r3 tꜥ.t*), qui savent donc s'occuper du bétail. Il y a fort à supposer que dans leur métier quotidien ils utilisaient des bâtons pour faire avancer les bêtes³⁵⁶. À l'arrière du troupeau, deux des quatre personnages non identifiés qui les poussent vers l'avant sont armés d'un bâton³⁵⁷. Pourquoi alors aucun des quatre premiers bergers n'en tient-il un, alors qu'ils devaient souvent en utiliser ? La réponse tient dans le contexte de la scène, qui lui donne son sens. En effet, dans ces scènes, l'identité des personnages et des groupes est relationnelle, c'est-à-dire qu'elle ne renvoie pas à une essence (notamment professionnelle) qui préexisterait et survivrait à la scène, mais relève d'un contexte précis, face à d'autres identités dont elle se distingue. Ainsi, dans son environnement de travail, où il est confronté à son troupeau et juxtaposé aux travailleurs des champs, le berger tient un bâton, qui marque sa fonction ; mais quand il se présente devant l'autorité, le bâton est l'insigne de l'officier qui le contrôle. Le berger doit donc abandonner son bâton pour ne pas concurrencer les gardes sur le plan symbolique et pour apparaître pour ce qu'il est dans ce contexte précis : un travailleur générique soumis à un contrôle, à la merci des officiers. Le bâton, instrument de violence potentielle et signe du pôle supérieur du pouvoir, ne peut être tenu par celui qui subit cette violence dans la scène-même. On a là un exemple de la focalisation de la reddition de comptes sur le thème du contrôle, qui prime non seulement sur une représentation fidèle et réaliste, mais aussi sur une catégorisation purement professionnelle.

3-3-2 *Deir el-Gebrawi : la bastonnade, sort des contrôlés indociles*

Sous Pepy II, seule la tombe d'Aba (Figure 1.18), à Deir el-Gebrawi, joint reddition de comptes et punition, mais elle ne semble pas faire directement référence à celle de Mererouka, si ce n'est par l'intermédiaire d'Henqou³⁵⁸. Devant une grande représentation du défunt, le 1^{er} de quatre registres est occupé par la reddition de comptes et le 2^e par des punitions. L'ordre des registres est inverse à celui de Mererouka et Khentika : la punition ne suit pas l'examen des comptes, mais la précède, selon une vectorialité ascendante³⁵⁹. Il s'agit d'une bastonnade donnée contre un travailleur récalcitrant, pour le faire se plier à la loi des officiers. Un officier vient chercher un travailleur, qui résiste³⁶⁰, puis le fait frapper au sol, le relève et le conduit

³⁵⁶ On peut le voir sur d'autres reliefs de la même tombe (pl. XXII et XXXII). Il en va de même dans la tombe d'Amenemhat, datant de la XII^e dynastie.

³⁵⁷ BLACKMAN A.M. 1953, pl. XLI.

³⁵⁸ Selon Y. Harpur, les décorateurs d'Aba ont imité la tombe de Mererouka pour les punitions (HARPUR 1987, p. 169-170). J. Ivery fait la même analyse (IVERY 2000, p. 213). L'intermédiaire pourrait bien avoir été celle d'Henqou.

³⁵⁹ P. Vernus propose une lecture inverse : le second registre serait un « prolongement » du premier (VERNUS 2015, p. 310). Pour un exemple de vectorialité du bas vers le haut, voir ANGENOT 2010B, p.16.

³⁶⁰ Pour une interprétation opposée du couple à gauche du second registre, voir MOTTE 2017A, p. 69.

devant les scribes. Cette lecture est surtout justifiée par la répétition de la même légende à droite du 2^e registre et à gauche du 1^{er}, ce qui suggère fortement que les deux scènes se suivent : *jn.t (j)m(y.w)-r(3) t̄z.t r ḥsb*, « amener les directeurs de troupeaux pour l'examen ». Pour la première fois, la reddition de comptes est associée à une opération de maintien de l'ordre. Il s'agit de la seule source de l'Ancien Empire dans laquelle on voit les officiers venir chercher les contrôlés, et non simplement le passage devant les scribes : est montré ce qui se passe si la reddition de comptes n'est pas acceptée.

Le registre inférieur représente les moyens mis en œuvre pour l'opération. Jusqu'alors, les seuls représentants du domaine étaient les scribes et les officiers en charge du contrôle des déplacements. Ici différents personnages composent l'équipe de la reddition de comptes. À l'extrémité gauche, on différencie déjà deux figures, dont un responsable, qui observe l'officier devant lui. Si les personnages de la partie droite forment probablement le même duo d'officier, au centre deux petits assistants tiennent les mains et les pieds de la victime de la bastonnade. En outre, le châtiment se fait au moyen de bâtons en forme de main (*qtzyt*), qu'on ne retrouve pas ailleurs dans la tombe, qui ont donc été choisis et apportés pour l'occasion. La reddition de comptes suppose donc l'emploi d'une main d'œuvre plus importante que la plupart des scènes.

À droite de la punition, l'interprétation du premier groupe n'est pas sans poser question. Le personnage encore agenouillé est le Rensi qui se fait bastonner au centre : deux officiers se chargent de le relever, l'un lui tenant les mains et l'autre le visage. On retrouve ce même Rensi dans la section à l'extrême-droite, où deux officiers le forcent à s'avancer et à se pencher légèrement en avant. Il s'agit du même personnage, bien qu'il soit selon les endroits nu ou habillé : il faut supposer des scènes manquantes où il a été déshabillé de force puis rhabillé, ce qui renforce la toute-puissance des officiers à son égard. Visuellement, le parcours de Rensi est une trajectoire vers le bas, puis remontant à nouveau : il est d'abord penché vers l'avant de façon oblique, puis au sol, puis assis et enfin de nouveau sur ses jambes mais penché en avant. Cette courbe est renforcée par les deux personnages se tenant parfaitement droits aux deux extrémités qui incarnent une stabilité opposée aux positions obliques de Rensi. Peut-être faut-il y voir une allusion à un procès de mort puis de renaissance, ici transposé à la mise en conformité d'un travailleur récalcitrant à l'ordre du domaine.

Il s'agit de la seule scène de notre corpus où l'on force un contrôlé à se lever et non à se pencher. Plus que nulle part ailleurs, est démontrée l'extrême agencivité des officiers sur les gestes et mouvements du travailleur : qu'il soit assis ou debout, c'est en conséquence de leur action. Leur pouvoir tient d'une part à leur droit de violence sur les subordonnés, et de l'autre

ils dirigent la mise en conformité de ces derniers vis-à-vis des exigences du maître. Ce sont en outre les mêmes acteurs qui punissent les récalcitrants puis les relèvent pour qu'ils soient convenables devant le défunt. La légende renforce ce caractère double du contrôle : les verbes dont les officiers sont les sujets sont *jn.t* et *hw.t*, chacun répété deux fois. Les artisans ne pourraient être plus clairs : les deux rôles des officiers sont de maîtriser les déplacements au sein du domaine et de punir de leur violence quiconque ne se soumettrait pas.

La partie gauche du 1^{er} registre, où commence véritablement la reddition de comptes, poursuit la droite du second : la figure la plus à droite du second registre, Rensi, se dirige vers les scribes situés au-dessus de lui. Cependant sa position donne aussi l'impression qu'il est présenté à la grande figure du défunt. Sur le premier registre les directeurs des troupeaux sont plusieurs, parmi lesquels probablement Rensi. La bastonnade sert d'avertissement visuel aussi bien aux personnages du premier registre qu'aux visiteurs. Ce type de bastonnade n'est pas un préalable habituel à la reddition de comptes, que les autres tombeaux auraient manqué de représenter par tabou de la violence. En effet le relief nous donne la raison d'une telle violence : la résistance de Rensi à l'extrême-gauche. Il s'agit donc d'une punition circonstanciée, en réponse à l'indocilité d'un des contrôlés.

D'un point de vue iconographique, le reste de la reddition de comptes combine des éléments classiques et des innovations. Sont traditionnels le bureau des scribes et leur gestuelle, ainsi que les légendes. Cette scène, très postérieure à l'apogée du genre dans le domaine funéraire, s'inscrit bien dans cette tradition : il s'agit du même type de cérémonie, c'est-à-dire un examen détaillé des comptes et des activités des travailleurs du domaine, ici les responsables du bétail.

Une des originalités de la scène est toutefois la figure centrale du contrôlé à genoux levant sa main devant sa bouche. Il est interrogé par l'officier devant lui, qui fait le lien avec les scribes : *dd n d[d].t=k*, « dis ce que tu donnes ! ». Ce n'est pas la première occurrence d'un contrôlé isolé et invité à parler³⁶¹, mais sa position est inédite. Il est seul et n'a de contact physique avec personne : il s'agit par conséquent d'un des rares contrôlés de notre corpus à posséder un espace personnel intègre, c'est-à-dire une zone de vide autour de lui où il n'est pas menacé. Il est cependant soumis à la pression des deux officiers debout, dont les deux corps l'encadrent de leur hauteur. Son interlocuteur, dont la dignité est marquée par la canne sur laquelle il s'appuie, lui ordonne de détailler sa contribution aux réserves du domaine. La place disponible sur le mur a permis de mettre l'accent sur ce qui est seulement suggéré ailleurs, la parole de l'inférieur devant les scribes : la combinaison du geste de la main, de l'orientation de

³⁶¹ Voir A14.

son regard et du verbe *dd* focalise le regard sur le moment de confession. Ainsi s'explique sa relative intégrité spatiale : il est au centre de l'attention, et le relief met l'accent sur son intériorité, en appelant à ses vertus, en premier lieu desquelles l'honnêteté et le respect des normes du domaine. Il s'oppose au mauvais Rensi du registre inférieur, qui a refusé de se soumettre : deux possibilités d'action sont présentées aux visiteurs, l'une néfaste et l'autre positive.

La mise en scène du pouvoir diffère ici de la majorité des scènes, car les contrôlés ne sont pas montrés complètement soumis à leurs maîtres, ne faisant qu'accomplir les actions demandées. Au contraire un choix est possible entre deux voies, et chacun est sommé de se positionner : l'orthopraxie peut être intériorisée et ne plus nécessiter un contrôle physique permanent. Mais ce choix est biaisé dès ses fondements, puisque le second registre est là pour rappeler que toute indocilité sera très sévèrement punie : le contrôle ne peut reposer uniquement sur l'intériorisation du bon habitus. L'alternative est donc entre un contrôle permanent sur des individus entièrement soumis et une articulation entre respect individuel des normes et punition pour les déviants. Ainsi, dans une tout autre perspective que Mererouka (A33), la scène d'Aba combine reddition de comptes et punition. Si la succession chronologique est différente, l'effet visuel est comparable. Dans les deux cas, il faut lever le tabou des punitions violentes. Cela fut possible grâce à la position sociale des propriétaires : en plus de nombreux titres curiaux, Aba fut grand chef du nome de This. Les codes du genre se font aussi plus souples à la VI^e dynastie, en particulier dans les provinces. La présence d'une bastonnade donne un ton particulièrement autoritaire à la reddition de comptes, significatif de la dimension disciplinaire de la scène, jouant sur l'intimidation des spectateurs, tant internes qu'externes au programme : quand on voit ce qui attend ceux qui refusent l'inspection, on constate son importance dans le contrôle des travailleurs. Les deux tombes de Mererouka et Aba se complètent : le pilori qui suit la reddition de comptes chez le premier pourrait être ce qui effraie tant Rensi chez le second.

3-4 L'évolution référentielle des redditions de comptes

3-4-1 L'évolution du personnel

3-4-1-1 Les bergers dans la reddition de comptes : un changement sociologique

Le changement le plus notable du motif entre la V^e et la VI^e dynastie concerne le personnel contrôlé : remplaçant les *hq3.w*, les bergers se font de plus en plus nombreux et restent le plus fort contingent jusqu'au Nouvel Empire³⁶². Les chefs ne disparaissent toutefois pas, mais

³⁶² SWINTON 2012, p. 31-72 ; IVERY 2000, p. 210.

plusieurs d'entre eux sont inspectés pour leur gestion du bétail, comme chez Kagemni (A30) où ils descendent d'un bateau chargé de bœufs et de grues, ou chez Remni (A34), où la reddition de comptes est associée au ravitaillement du poulailler. C'est d'abord l'objet de l'inspection qui change, du travail en général vers le bétail en particulier, avant que le personnel représenté ne suive cette tendance. Les bergers apparaissent cependant dès la plus ancienne scène, celle de Seneb à la IV^e dynastie, mais à la V^e dynastie, seule la tombe d'Hesi-Min (A27) en comprend, où les contrôlés étaient des *jmy-r3 tz.t*³⁶³. Ce titre désigne le supérieur d'une troupe, animale ou humaine : la présence sur le même mur de bétail, notamment un taureau amené derrière les contrôlés, ainsi que des parallèles dans le corpus, nous incitent à penser qu'il s'agit bien de bergers. le changement sociologique du motif provient donc des provinces méridionales.

A la VI^e dynastie, deux tombes montrent des *jmy-r3 tz.t*. Chez Aba (A39), les bergers sont amenés devant les scribes pour témoigner de la part du troupeau qu'ils donnent à l'administration, et Rensi, battu au sol, fait partie de cette catégorie. Chez Pepyankh-Henykem (A37), le contrôlé s'occupe à l'évidence de bétail, puisqu'il tient à la main la longe d'un taureau. Sur les trois registres supérieurs, d'autres *jmy-r3 tz.t* amènent des chèvres et des taureaux, pour que la grande figure du défunt les inspecte : *m33 k3.w 'w.t nb n njw.t=f*, « regarder les taureaux et tout le petit bétail de ses villes ». La reddition de comptes devient à la VI^e dynastie plus spécifiquement inspection du cheptel, à travers l'activité des bergers. La tombe d'Ipi (A35) offre un exemple précieux de l'adaptabilité du motif à la condition sociale du défunt. Le contrôlé qui tient la longe d'un taureau est sans nul doute un berger ; or, le seul titre d'Ipi, en-dehors d'ami unique, est *hq3 hw.t*. On comprend, de par son statut, qu'il ait évité de faire représenter des individus de son rang en train de se faire malmener par les officiers du domaine.

3-4-1-2 Le développement des *hq3.w hw.t*

Si les *hq3.w*, désignés par ce titre générique, constituent le corps le plus représenté parmi les contrôlés de la V^e dynastie, puis restent présents à la VI^e dynastie, un changement apparaît dans les décennies suivantes. La plus ancienne attestation des *hq3.w hw.t* dans notre corpus date toutefois du règne de Niouserrê (A17). Sur les quatre contrôlés, on ne connaît le titre (*hq3 hw.t*) que de deux, tandis que la légende générale dit *hsb hq3*³⁶⁴, sans préciser le titre exact. Les deux chefs de domaine encadrant la procession n'ont donc pas le même statut que les autres, que tiennent fermement les officiers, d'autant qu'ils se distinguent par leur plus grande taille. S'il

³⁶³ Hg, I, p. 128.

³⁶⁴ La légende étant complète, il est certain qu'un complément n'a pas été perdu.

s'agit bien de contrôlés, il est clair qu'aucune violence n'est exercée sur eux et ne les différencie de leurs subordonnés : à la V^e dynastie, ils semblent protégés des formes de contraintes que subissent les petits chefs de la production.

Les *ḥq3.w ḥw.t*, ou « chefs de domaine » sont présents dans trois tombes différentes (A29,A31,A33), et sont des fonctionnaires régissant un domaine appelé *ḥw.t* : d'après Juan Carlos Moreno García, il s'agit d' « une installation de la couronne remplissant par ailleurs le rôle symbolique de centre de l'autorité royale »³⁶⁵. Ce n'est donc pas la propriété privée du fonctionnaire qui ferait partie de son domaine d'éternité, mais bien une circonscription économique de production dans les provinces subordonnées à la couronne³⁶⁶. Le *ḥw.t* était « un élément-clé de l'organisation des activités productives et de la mobilisation de travailleurs et produits en Égypte [...] qui assumait la domination efficace du souverain sur le pays tout entier »³⁶⁷. Les *ḥq3.w ḥw.t* sont donc responsables de ces entités représentant la couronne dans les provinces. Chez Idout, Khentika et Mererouka, le titre est présent respectivement deux, cinq et sept fois : il désigne à chaque fois des contrôlés amenés à la reddition de comptes, ainsi que la personne attachée au pilori chez Mererouka. Cette fréquence correspond à l'augmentation des attestations de cette fonction dans le reste des sources, qu'a montrée J. C. Moreno García³⁶⁸, due à la réforme de l'administration égyptienne à la fin de la V^e dynastie. Enfin, la scène plus ancienne de Rashepses (A20), comprend une situation quelque peu différente, car la légende dit *jn.t m mh.t ḥ3 jn ḥq3 ḥw.t š'.t*, c'est-à-dire « amener du nord mille (personnes) par le chef de domaine du bassin ». Le *ḥq3 ḥw.t* a un rôle différent, puisqu'il appartient à l'administration qui contrôle et non aux contrôlés. Son rôle semble de conduire vers Memphis un certain nombre de personnes (« mille ») du domaine de Rashepses, pour procéder à la perception des taxes. Cela montrerait la polyvalence de ce type de fonctionnaires, dont la position sur l'axe du pouvoir change d'un tombeau à l'autre. D'autre part, chez Mererouka (A33), ils possèdent tous un titre concernant l'écriture, tel maître archiviste du roi ou directeur des scribes des champs (*jmy-r3 zš.w 3h.t*)³⁶⁹ : cette double fonction démontre leur appartenance à l'administration royale³⁷⁰, et en particulier à une branche spécialisée dans l'écriture et la comptabilité. Ce sont bien des personnages qui exerçaient un contrôle sur le travail, désormais soumis à un nouvel échelon de

³⁶⁵ MORENO GARCÍA 1999A, p. 210 ; MORENO GARCÍA 2010B, p. 12-16.

³⁶⁶ Pour une interprétation radicalement contraire, voir PIACENTINI 1994, p. 235-249. De même, MENU 2018, p. 264-267 et EYRE 1996, p. 189.

³⁶⁷ MORENO GARCÍA 1999, p. 208.

³⁶⁸ MORENO GARCÍA 1999, p. 230.

³⁶⁹ MARTINET 2019, p. 297-302.

³⁷⁰ MORENO GARCÍA 1999, p. 230.

contrôle. Le passage de la V^e à la VI^e dynastie marque ainsi une dégradation de leur condition iconographique, le décorum autorisant désormais de les représenter, non seulement contraints et malmenés, mais aussi attachés à un pilori à attendre les coups de bâton.

3-4-2 Transposition iconographique et réalités économiques

3-4-2-1 L'évolution du contexte productif

Le premier changement par rapport à la précédente dynastie est la disparition des redditions de comptes adossées à la production céréalière et la domination numérique des scènes d'élevage. Cela se vérifie autant à Saqqarah (A32,A34), que dans les provinces (A39,A42). Cette focalisation sur le bétail ne signifie pas que tous les contrôlés soient des bergers, puisqu'ils sont désignés par le titre *ḥq3.w* chez Remni (A34). Les types de troupeaux sont tout aussi variés qu'à la V^e dynastie, allant des bovins (A35,A37,A42) aux antilopes (A32) et à la volaille (A34). C'est donc à cette époque que le bétail prend sa valeur de métonymie pour l'ensemble de la production dans les domaines productifs, qu'il garde notamment à la Première Période intermédiaire³⁷¹ puis au Moyen Empire. Le berger, responsable des bêtes de son troupeau, devient figure de contrôle et modèle de pouvoir pastoral³⁷², rendant d'autant plus nécessaire sa soumission à l'autorité administrative. Plusieurs redditions de comptes sont en revanche placées loin de tout contexte productif, devant le défunt qui reçoit ses employés venus lui rendre des comptes (A36,A38,A40), tandis que le contexte a été perdu dans plusieurs tombes (A28,A29,A41). Seule la scène de Khentika est insérée dans un contexte productif bien reconnaissable, des ateliers artisanaux. Peut-être inspirée de celle de Ti, la reddition de comptes prolonge la préparation de biens courants tel le pain et la bière, démontrant la possibilité d'adapter le motif à d'autres réalités économiques. Il s'agit, en l'état de notre documentation, d'une originalité dans le corpus contemporain, qui se réduit essentiellement à l'intégration du motif, soit à la surveillance générale par le défunt, soit aux processions de bétail.

3-4-2-2 L'intégration de pratiques administratives dans le motif

Le fait que le conseil du *pr-d.t* juge des *ḥq3.w ḥw.t* constitue le premier paradoxe de la reddition de comptes et un signe de la transposition. Le motif correspond à une unification et à une réinvention de pratiques distinctes et assez diverses, et notamment à une transposition d'instances royales dans le cadre du domaine privé du fonctionnaire. Selon E. Martinet, son développement dans les tombeaux de la deuxième moitié de la V^e dynastie correspondrait au

³⁷¹ MORENO GARCÍA 2000, p. 126-127 (n. f).

³⁷² FOUCAULT 2004, p. 127-134.

moment de la diffusion des agents du pouvoir royal et d'un nouveau contrôle de l'administration sur les campagnes³⁷³ ; il semble plutôt que la transposition soit caractéristique de la dynastie suivante. Le *hw.t*, outil de la couronne pour maîtriser les campagnes et lieu de contact entre administration centrale et petits travailleurs est donc annexé par le domaine idéal du fonctionnaire³⁷⁴. On pourrait rétorquer que, les moyens de l'administration royale n'étant pas illimités, des grands dignitaires ont pu gérer les *hw.wt* conjointement à leurs domaines d'éternité, et que ce motif correspondrait à une pratique existante. Il est aussi possible que certains *pr-d.t* purent inclure des *hw.wt*³⁷⁵. Ces hypothèses ne remettent pas en question le constat d'une transposition.

Si la plupart des scènes de la VI^e dynastie (A32,A34-A37,A39-A42) figurent toujours la gestion du domaine personnel du défunt, certaines témoignent d'une transposition plus nette de pratiques administratives dans le domaine personnel du fonctionnaire. Le relief de la tombe d'Ihy/Idout (A29) montre une reddition de comptes banale, où des *z3.w pr* conduisent des *hq3.w hw.t*. Le conseil qui les examine est composé de deux personnages : le premier est un *jmy-r3 pr*, ce qui est habituel, mais le second est un *zš pr-'3*³⁷⁶, scribe de la grande maison, qui travaille donc pour le domaine royal. Ici le conseil ne se compose pas de simples scribes locaux, mais d'un personnel administratif étatique dépêché sur place par la couronne. Ce scribe ne devait probablement pas travailler directement pour un domaine privé. Il en allait de même dans la tombe de Nefer et Kahay (A17), où un *jmy-r3 pr-'3* présentait les contrôlés au défunt, ainsi que chez Mererouka (A33), où plusieurs scribes sont *z3b*³⁷⁷, donc membres de l'administration centrale. Il apparaît ainsi que seuls des agents de l'administration royale sont habilités à inspecter des *hq3.w hw.t*, et qu'est donc représentée la gestion des domaines productifs royaux, intégrés ici au domaine du fonctionnaire.

La transposition apparaît aussi dans l'organisation des scènes. Chez Kagemni (A30), la reddition de comptes représente ses activités professionnelles : en tant que vizir, il était chargé de la gestion de l'approvisionnement de la capitale, de la cour et des chantiers royaux en produits venus de tout le pays, ce qui explique que ses employés reçoivent des chefs venus de Haute-Égypte. D'ailleurs, l'instance de contrôle n'est pas une *d3d3.t*, mais un *h3*, terme

³⁷³ MARTINET 2019, p. 429-432.

³⁷⁴ Voir aussi MUHS 2016, p. 30-31. L'auteur reprend l'interprétation de J.C. Moreno Garcia. Il en va de même d'E. Martinet (MARTINET 2019, p. 262-263 et CHAUVET 2004, p. 90-108).

³⁷⁵ SWINTON 2012, p. 121-126.

³⁷⁶ Pour les titres en *pr-'3*, voir MARTINET 2019, p. 164-176.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 149-160.

désignant le bureau d'un fonctionnaire responsable d'un domaine administratif. Enfin, la procession variée de bateaux, inspirée de Rashepses, suggère le paiement d'un tribut à l'administration et non l'inspection d'un domaine personnel. Il en va de même chez Mererouka (A33), où les contrôlés sont des *ḥq3.w ḥw.t* et où le premier scribe est désigné comme « dignitaire, supérieur des secrets du grand palais » (*z3b ḥry-sšt3 n js.t '3.t Jḥy*). La bastonnade au pilori tient en outre, par sa violence et son élaboration, davantage d'une justice criminelle que de la gestion des domaines privés. On peut ainsi en conclure que le vizir Mererouka transposa dans son domaine des séances de justice qu'il présida au nom de ses prérogatives judiciaires. Lorsque Khentika fait copier cette scène, il franchit une nouvelle étape en se faisant représenter à la tête du bureau : de la sorte, il ne s'agit pas d'une équipe de scribes travaillant pour son compte, mais de son propre bureau et de ses occupations professionnelles. Ces quatre tombes appartiennent à de très hauts personnages enterrés à Saqqarah. Les scènes de province ne semblent en revanche pas recourir à cette transposition, à l'exception de celle de Pepyankh-Heryib (A38), lui aussi vizir et enterré à Meir : l'inspection s'y fait en effet sous le regard d'un scribe des documents royaux.

4 Un renouvellement profond mais sans lendemain à la Première Période intermédiaire

4-1 Une quasi-disparition du motif après la fin de l'Ancien Empire

Si le motif est bien vivant à la VI^e dynastie, autant à la capitale que dans les provinces, il disparaît en revanche avec le recul du pouvoir central, à une exception près. Comment expliquer cette quasi-disparition ? Une hypothèse référentielle est insuffisante : bien que la scène participe de la vérification par l'administration royale de la bonne marche du travail, ces conseils de scribes ne disparaissent pas avec l'autorité centrale. En outre, une autorité règne encore sur l'essentiel de l'Égypte jusqu'à Assiout. La disparition du motif ne signifie donc pas la fin du contrôle de l'élite sur la production et le retour de la production à un fonctionnement plus égalitaire, comme les textes postérieurs écrits à la gloire de nomarques ou des rois du Moyen Empire pourraient le faire croire. Le premier élément d'explication s'avère évident : le corpus de tombes décorées est nettement plus restreint dans les deux siècles de la Première Période intermédiaire que lors des trois qui ont précédé.

L'argument numérique n'explique toutefois pas à lui seul le recul du motif, car un nombre suffisant de tombes a été étudié pour que l'on ait pu attendre des sources plus étoffées. En effet, ne disparaissent ni la grande figure du défunt, ni les processions d'offrandes, ni la démonstration de bétail. L'effacement de la reddition de comptes est selon nous essentiellement dû à un

changement dans le fonctionnement général du programme funéraire. À l'Ancien Empire, il est divisé en trois éléments complémentaires : la figure du défunt et son entourage, les scènes productives et celles (redditions de comptes, offrandes), qui font le lien entre les deux. À la Première Période intermédiaire, les scènes de travail sont moins présentes et ne composent plus un monde ordonné dont chaque action a pour but de contribuer par la production à la bonne marche du domaine et plus largement des campagnes. Au contraire, le discours funéraire, dans des tombes souvent plus petites, se concentre sur le défunt lui-même³⁷⁸, ce qui redistribue l'équilibre avec les scènes productives, et rend superflue une inspection détaillée de celles-ci. L'autre différence est la modification de la structure du pouvoir revendiqué par les dignitaires : fondée sur la référence au roi à l'Ancien Empire, elle s'appuyait essentiellement sur la maîtrise technique des scribes, dans le cadre d'un État stable. À la Première Période intermédiaire, la maîtrise d'un dignitaire sur sa ville et sa région est moins due à la faveur du roi et à ses compétences administratives qu'à ses forces militaires³⁷⁹. Les soldats remplacent ainsi les scribes comme soutiens de la légitimité du dignitaire³⁸⁰ : aux agents de la juste et stable maîtrise du domaine par la comptabilité, a succédé le bras-armé qui défend le maître contre ses rivaux. La reddition de comptes se fait dans ce contexte moins pertinente.

Une scène répondant à nos critères de reddition de comptes a cependant été découverte récemment dans la tombe d'Iti-ibi-iker à Assiout (A43). Elle se différencie du type classique par l'absence de scribes qui vérifieraient la production. En effet, la présentation des contrôlés s'y fait directement devant la grande figure du défunt. Ce dernier reçoit une procession de bétail sur deux registres, la partie gauche étant chaque fois occupée par un couple formé d'un officier et d'un contrôlé qui penche la tête en avant. De par son insertion dans la procession des bovins, la filiation de cette scène remonte à celle de Pepyankh-Henykem à Meir, nome limitrophe d'Assiout, d'après le fait que le contrôlé tient la longe d'un taureau. La scène s'inscrit donc dans une filiation locale et ne démontre pas la fréquentation par les artisans des nécropoles memphites : une rupture iconographique a bien eu lieu.

La principale originalité de la scène est la liste de titres du personnage qui sert d'officier sur le premier registre. La légende le décrit comme Oupouaoutnakht, directeur des champs (*jmy-r3 3h.wt*), chancelier du roi de Basse-Égypte (*htmt bjty*), ami unique (*smr w'ty*) et directeur du passage (*jmy-r3 rw.t*) : il ne s'agit pas à proprement parler d'un officier, mais d'un fonctionnaire

³⁷⁸ Voir par exemple BROVARSKI 2018, p. 141-442.

³⁷⁹ MORENO GARCÍA 2005.

³⁸⁰ Voir les sections dédiées dans la 3^e partie à ce propos.

aux titres curiaux et administratifs, qui fait venir les contrôlés devant le dignitaire. Le titre de directeur du passage, attesté depuis l’Ancien Empire³⁸¹, désigne un responsable des allées et venues dans un cadre judiciaire, pour que le dignitaire, en particulier le nomarque, reçoive des pétitions ou tranche des litiges³⁸². L’on n’a toutefois pas ici affaire à un litige ou à une plainte, mais bien à l’inspection du bétail comme l’inscription *m33 jhw* le suggère. Cependant, le nomarque emploie un fonctionnaire pour cela, habilité à mettre en présence les pôles opposés du pouvoir. Son titre judiciaire – le défunt n’en possède aucun – laisse entendre qu’il a les compétences pour aider son maître à inspecter les bouviers et, si l’inspection révèle des irrégularités, à prendre les décisions adéquates. On perçoit ainsi la fluidité du motif de la reddition de comptes : ici le même personnage possède les prérogatives qui à l’Ancien Empire étaient distribuées sur les scribes et les officiers. Contrainte physique et légitimité judicio-administrative sont fusionnées.

4-2 Le retour du motif : la tombe de Baqet³⁸³

En-dehors de l’unique scène d’Assiout, il faut attendre la fin du XXI^e siècle et le retour d’un pouvoir unifié en Égypte pour voir réapparaître le motif. La scène de Baqet III date de la fin de la XI^e dynastie, des règnes de Montouhotep II ou III, et vient de Beni Hassan. Elle est l’une des plus complètes et des plus originales de notre corpus, mais aussi l’une des plus complexes à analyser tant certaines figures sont énigmatiques, ainsi que du fait de l’ambiguïté des légendes : la stratégie d’appogiature y est en effet très présente, et prime sur une représentation épurée et normée de la vie des campagnes. Notre interprétation est donc faite d’hypothèses, et nécessite d’en reconstruire la cohérence d’ensemble³⁸⁴, afin de démontrer que s’y déploie un discours du pouvoir sans équivalent dans toute l’histoire du motif.

4-2-1 Négociations et répression autour des troupeaux : un nouvel état social

La reddition de comptes occupe deux registres superposés et combine codes classiques du genre, évocation de la scène d’Aba (A39), et hapax. Malgré ses originalités, la scène est bien une reddition de comptes. Les trois catégories d’acteurs sont présentes. Le bureau des scribes est déployé sur les deux registres : sont représentés l’inventaire des produits du domaine et le prélèvement de la part du fonctionnaire, comme l’indiquent les légendes à droite du premier

³⁸¹ JONES D. 2000, p. 159-160, n°612.

³⁸² EL-KHADRAGY 2007A, p. 109, n.29 ; FISCHER H.G. 1968, p. 165-166 : un certain Meriptah y possède en outre les deux mêmes titres honorifiques qu’Oupouaoutnakht.

³⁸³ Voir plus bas pour les deux modèles en trois dimensions.

³⁸⁴ Pour les analyses de détail, voir A44.

registre, « donner 250 ânes et bœufs ». Les deux actions sont combinées : en inspectant que le travail a été bien fait, les scribes récupèrent l'impôt payé au fonctionnaire en têtes de bétail. Le nombre de 250 donne une idée de l'ampleur de la reddition de comptes et montre une nouvelle fois que les contrôlés ne sont pas de petits travailleurs mais des responsables d'équipes ayant sous leur responsabilité de grands troupeaux. La disposition de la scène dans son contexte est classique, car elle occupe l'extrémité de chaque registre, au contact de la grande figure du défunt. Comme à l'Ancien Empire, elle prolonge les processions de bétail, et se termine par l'inspection visuelle du domaine par le fonctionnaire.

Le premier registre se lit de droite à gauche et s'organise chronologiquement. À droite, la reddition de comptes commence, par la sélection des travailleurs à inspecter. On leur annonce le nombre de têtes de bétail qu'ils doivent livrer. Il s'agit très probablement d'*jmy-r3 ts.t*, directeurs des troupeaux, comme le suggère une légende. À l'extrême-droite de la scène, un officier pose sa main droite sur la nuque d'un contrôlé assis dont il tourne la tête et annonce à ce dernier ainsi qu'au berger debout le compte d'ânes demandés. La même scène se répète deux fois : un officier s'appuyant sur une longue canne annonce le compte des bœufs, puis des ânes, ce qui signifie que cette consigne concerne les deux registres. Dans la 1^e sous-scène, un second officier armé d'un long bâton pose sa main sur le crâne du contrôlé, selon les codes classiques de la V^e dynastie. La 2^e présente une originalité : l'officier s'adresse à deux contrôlés qui s'avancent seuls, dont l'un, par sa taille et sa nudité, semble un enfant venu plaider la cause de son père. C'est dans cette zone que s'opère la distinction entre bons et mauvais contrôlés. Contrairement à la norme de l'Ancien Empire, les officiers ne se contentent pas de conduire les travailleurs devant les scribes, mais les informent aussi de la finalité de la cérémonie, le prélèvement des impôts en bétail. Sont repérés ceux qui sont volontaires pour payer et ceux qui rechignent – ou ne peuvent pas, ce qui revient au même. D'un point de vue iconographique, le segment garde des éléments classiques, telle la gestuelle des officiers, la présence du bâton, ou les bras repliés du contrôlé. La vraie innovation est donc la structure chronologique du registre, qui se poursuit vers la gauche avec la bastonnade d'un des bergers.

La bastonnade est administrée à un homme au sol, peut-être celui qui est déjà nu, selon un enchaînement cinématographique. La filiation avec la scène d'Aba semble incontestable, dans la mesure où les deux propriétaires venaient de Moyenne Égypte³⁸⁵, et que l'on n'a pas d'autre attestation comparable dans le corpus funéraire. On détaillera dans la 2^e partie les problèmes

³⁸⁵ La distance entre Deir el-Gebrawi et Beni Hassan est inférieure à 100 km.

soulevés par cette bastonnade, mais on peut dès à présent conclure que le personnage battu l'est avant jugement pour avoir résisté aux policiers venus le chercher, bien que ne soit pas représenté de véritable moment de résistance comme chez Aba. La bastonnade (Figure 1.21) est entourée par deux personnages : à gauche un officier surveille la scène en silence, tandis qu'à droite un individu non spécifié implore le bourreau de laisser tranquille la victime. Il s'agit vraisemblablement d'un contrôlé. Ce type d'imploration est cohérent avec le ton de la scène : la quasi-totalité des paroles prononcées, dont les ordres, le sont devant des personnes a priori hostiles ou non réceptives, et cherchent à agir sur une situation mal contrôlée. Mais sont aussi mis en scène des actes de résistance des subordonnés contre les officiers, ou des personnes plaidant la cause d'un proche ou d'un collègue. Il s'agit donc d'un contrôlé qui attend son tour et qui tente de protéger son collègue bastonné. On a là un rare témoignage de solidarité entre inférieurs, face à la violence de l'autorité, et une volonté de se protéger les uns les autres. L'hypothèse la plus convaincante pour expliquer cette concession du discours de l'ordre à des gestes de protection des inférieurs reste une structuration idéologique moins forte et moins totalisante lors de la construction de cette tombe.

À l'extrême-gauche de la scène (Figure 1.21), trois scribes sont assis devant leur matériel, tandis qu'un quatrième se présente devant le défunt et lui fait un rapport sur l'examen du domaine. Le scribe le plus à droite est en pleine discussion avec le contrôlé qu'il est censé interroger. Il le sermonne sur l'impôt qu'il doit payer : *m jr d=k n(=j) dd.t n=k*, « Ne fais rien ! Donne-moi plutôt ce que l'on t'a dit ! », tandis que l'autre se plaint d'avoir subi la bastonnade (*d=k h3 hr h3t*, « Tu me fais tomber par terre ! »). Ce ton ironique et adversatif, répondant à la scène du mur nord, renforce l'animosité entre les deux groupes, mais marque aussi une liberté de parole inhabituelle chez un contrôlé. C'est un témoignage rare de la réaction d'une des victimes du contrôle : face à sa plainte, la réponse du scribe est sans appel : il n'a qu'à se taire, sans riposter, et obéir à l'ordre qui lui a été donné, livrer le bétail. Il s'agit de la première scène où le but de la cérémonie est explicite : le verbe *rdj* est omniprésent, et utilisé trois fois dans le sens de « donner ». Les légendes jouent sur les différents sens de *rdj* : dans son sens de « donner, livrer », il concerne les contrôlés, mais quand il signifie « faire en sorte que », il a pour sujet les officiers, de sorte qu'il situe chaque groupe sur une échelle de pouvoir faite à la fois de différentiel de mobilités et de devoirs économiques.

Cette peinture est selon nous la moins normée de notre corpus. En effet, ne s'inscrivant pas dans une longue tradition iconographique et arrivant après une quasi-disparition du motif, au moment où le nouveau pouvoir unifié est encore récent et n'a pas initié de tradition culturelle

stable, les représentations ne sont pas figées par la codification rigide de l'Ancien Empire. L'idéologie de l'ordre ne s'y présente en outre pas sous un discours bien rodé et élégant : cette scène peine à cacher que la rencontre en cours entre les représentants de l'autorité et les travailleurs des campagnes prend les traits d'un affrontement. L'absence de légendes explicatives et la dureté de l'interaction entre les deux groupes contribuent à en faire une scène de mise au pas agressive des campagnes. La structure de la scène intègre ainsi complètement la punition physique à l'ordinaire de la reddition de comptes.

4-2-2 Rôles de genre, identités sociales et violence

La second registre complète le premier, et se lit lui aussi de droite à gauche. Il commence de la même façon, par les officiers venant chercher les responsables des ânes : il semble là aussi que l'homme qui porte un ânon sur ses épaules soit invité à rejoindre les deux gardes qui font un geste de la main dans sa direction. Le plus à gauche, qui s'appuie sur un court bâton, est responsable de l'organisation de cette partie de la reddition de comptes et envoie les bergers les uns après les autres lorsque le moment est venu.

Le centre de la scène est occupé par deux segments énigmatiques (Figure 1.22), sans parallèle dans notre corpus. Tout d'abord, quatre officiers entourent un seul contrôlé qui a dû résister à leur autorité. Le contrôlé récalcitrant est ici à terre, complètement vaincu, si bien qu'il n'oppose plus de résistance ; un des officiers le frappe de son genou au niveau du cou. Le segment immédiatement à gauche est parfaitement classique et correspond au cœur fonctionnel du motif, la conduite des contrôlés devant les scribes. Ce détail forme la suite de la scène de droite et suggère que le contrôlé est le même ou qu'il s'agit de deux moments successifs, incarnés par deux personnes différentes. L'officier qui sépare les deux scènes sert ainsi d'opérateur narratif entre les deux moments : tout d'abord, ses jambes et son torse sont tournés vers la droite, tandis que sa tête regarde vers la gauche. D'autre part, il tient dans ses mains un très long bâton sans équivalent sur le mur, dont les extrémités touchent les deux contrôlés autour de lui. Ce bâton a valeur de signe égal et relie les deux personnages dans une même identité : il sert de pivot entre les deux segments de la scène. S'il s'agit d'un seul contrôlé, on peut, en supposant une forte inspiration d'Aba, intercaler la bastonnade entre le coup de genou et le duo qui s'avance. Cela pourrait expliquer pourquoi il n'y a pas de légendes dans la partie droite du 2^e registre, dont le sens serait donné par le 1^{er}.

La reddition de comptes proprement dite a lieu à l'extrémité gauche du registre (Figure 1.21), devant le regard du défunt : les scribes y reçoivent les contrôlés amenés par un officier.

Ce segment respecte dans ses grandes lignes les traits caractéristiques du genre, notamment le schéma général ou les bras repliés des contrôlés. Une légère différence tient au fait que le premier contrôlé est tenu au bras : il s'agit certes d'une prise solide, mais moins efficace qu'à la nuque et qui ne possède pas la même symbolique de maîtrise ; de plus une certaine résistance reste possible face à une telle prise. Ainsi, comme dans le reste de la scène, l'idéologie du contrôle total laisse ici la place à une forme de lutte entre deux parties, ce que laisse entendre la position du contrôlé qui reste assez droit.

Les légendes permettent de pousser l'analyse plus loin. L'officier dit *jm jwt*, « laisse-moi aller (en premier) », tandis que le second répond *d=k w(j) r t3*, « Me laisses-tu tranquille ? »³⁸⁶. L'ordre du garde suggère la complexe orthopraxie de la cérémonie, dans laquelle chaque acteur doit rester à sa place et ne pas la dépasser, ainsi que la peur des gardes de perdre leur statut d'intermédiaires si les travailleurs du domaine allaient parler directement et sans contrainte aux scribes, peut-être pour se plaindre. La maîtrise d'une préséance dans les mouvements à l'intérieur d'une cérémonie bien codifiée est le moyen pour les gardes de marquer un pouvoir d'autre part contesté. Le contrôlé répond en se plaignant, signe qu'ils ne sont pas complètement dociles et acceptent de mauvais gré l'autorité des gardes. Cette réplique fait probablement référence à la scène immédiatement au-dessus, où un contrôlé se plaint de son traitement à un scribe et c'est pour éviter une telle situation que l'officier maintient le berger à distance. De façon explicite, elle reprend les mots mêmes du contrôlé isolé demandant que la bastonnade cesse (*rdj r t3*) ; mais elle se réfère aussi à la plainte du contrôlé le plus à gauche (*d=k h3 hr h3t*). Il s'agit bien d'un très rare témoignage de résistance face au pouvoir des gardes. De plus le ton abstrait de la réplique ne fixe pas la résistance du contrôlé sur un aspect précis du pouvoir qu'il subit, mais au contraire l'étend à leur relation tout entière. Sont ainsi contestées autant la maîtrise des déplacements que la violence de la contrainte, voire le prélèvement du bétail lui-même. Depuis les premières redditions de comptes, tous les signes iconographiques étaient convoqués pour donner l'impression d'un contrôle total : lorsque celui-ci est contesté, cette remise en question n'en est pas moins totale.

4-2-2-1 Une confrontation inédite entre un groupe de femmes et les officiers

Un dernier segment (Figure 1.23) sépare les deux parties de la reddition de comptes et constitue la première irruption de personnages féminins³⁸⁷. Un seul officier est confronté à une jeune femme qui tient un bébé dans les bras, une adolescente et une vieille femme. Il s'agit d'un

³⁸⁶ Sur cette traduction, voir A44 et MOTTE 2017A, p. 61.

³⁸⁷ HUDAKOVA 2019, p. 283-287.

groupe venu témoigner en faveur d'un des contrôlés. On peut se hasarder à penser qu'il s'agit de sa femme et de leur enfant, accompagné d'une première fille ou d'une jeune sœur, la dernière femme pouvant être la mère d'un des conjoints. Le contrôlé concerné est l'un de ceux qui se font malmener, peut-être celui qui subit la bastonnade. Le groupe est situé juste en-dessous de la bastonnade, de sorte que le regard devait se déplacer de l'un à l'autre et les associer.

Ce groupe forme une « allotopie »³⁸⁸ au milieu des deux registres, c'est-à-dire une incohérence par rapport aux attentes, qui dut attirer le regard plus vite que le classique bureau des scribes : ces individus s'immiscent dans un espace figuratif qui ne leur avait jamais été ouvert auparavant et ne sont donc que peu liés au reste des scènes. Aucun ne s'adresse à aux officiers, ou ne plaide directement la cause de leur proche. Leur présence même sert de témoignage en sa faveur : il est difficile de ne pas voir là un appel à l'émotion devant les scribes responsables du décompte du bétail et des officiers violents : la femme en appellerait à la bonté de l'officier envers son mari³⁸⁹. En effet les différentes figures de la fragilité physique sont condensées ici alors qu'elles n'avaient jamais eu leur place dans ce cadre : la jeune mère et son bébé, la jeune fille³⁹⁰ et la vieille femme, tous dépendants de celui qu'on interroge et donc concernés personnellement par l'examen qu'il subit. L'officier ordonne à la femme, sous la menace de son bâton, de se lever (*h' r=l*, « Tiens-toi donc debout ! »), et de partir, donc de ne plus encombrer l'espace de la reddition de comptes : sa présence est contraire au déroulement attendu de la cérémonie. Contrairement à une interprétation répandue³⁹¹, le garde se contente de la menacer, sans la frapper de son bâton.

Cette interaction témoigne de l'originalité de la scène : le discours sur la rencontre entre les agents du domaine et les travailleurs est très différent de ce qu'il était à la V^e dynastie. Tout d'abord, la maîtrise des premiers sur les seconds est moins solide, comme le montrent les plaintes des inférieurs et la présence de personnes que l'autorité n'a pas convoquées. En effet, depuis la IV^e dynastie, l'agentivité principale des officiers concerne la maîtrise des déplacements. Ici au contraire, quatre personnages sont présents de leur propre fait, sans y avoir été conviés. Il y a ainsi non seulement une faille dans le contrôle de l'espace par les gardes, mais le groupe adverse est capable d'élaborer des stratégies et de mobiliser des ressources – ici

³⁸⁸ GROUPE M 1992, p. 263.

³⁸⁹ GUGLIELMI 1973, p. 132-133.

³⁹⁰ Le genre de l'adolescent n'est pas assuré avec certitude. Nous reprenons l'hypothèse de L. Hudakova (Hudakova 2019, p. 285). Elle s'oppose à Guglielmi (Guglielmi 1973, p. 132).

³⁹¹ FAGBORE 2023, p. 15.

émotionnelles. L'espace de la reddition de comptes n'est pas complètement organisé par les scribes et les officiers, et se fait plus souple.

Si la stratégie de la femme est d'émouvoir le policier, elle échoue car celui-ci la menace de son bâton dressé. Cet acte, similaire à ce que subissent d'ordinaire les contrôlés, est une marque d'hostilité vis-à-vis du groupe adverse, pris comme population entière non restreinte à sa part masculine : ce n'est pas la femme qui subit la reddition de comptes, et personne ne lui demande le compte des bêtes qu'elle va payer³⁹². On ne peut voir dans ces personnages des contrôlés, du fait de la répartition générationnelle qui en fait une famille et non un groupe de collègues. Qu'elle devienne une potentielle victime de la violence de son bâton suppose qu'elle soit considérée comme hostile. La construction sociale de l'altérité est beaucoup plus nette ici, puisqu'elle ne s'applique pas à un représentant de la population des campagnes – l'homme adulte – mais à tous. Dans les *Miscellanées* néo-égyptiennes, parmi les malheurs du paysan qui ne peut payer ses taxes, la bastonnade qu'il reçoit est doublée de l'arrestation de sa femme et de ses enfants, probablement réduits en captivité³⁹³. Si l'absence d'entraves empêche une telle lecture chez Baqet, on constate, du point de vue de l'élite, une perception des petits travailleurs des champs comme solidaires : les malheurs de l'homme rejaillissent sur sa famille, ce qui la contraint à venir intervenir en sa faveur. Si la femme apparaît ici comme une figure de pacification venant réclamer de l'indulgence, la caractérisation sociale prime sur le genre, car l'officier est prêt à lui assener un coup de bâton.

Ces quatre personnages entrent en contact avec un officier, sans qu'aucun autre ne leur jette un seul regard, ce qui tranche avec le grand nombre d'agents entourant l'homme bastonné. Cette disproportion tient à l'atmosphère d'hostilité qui règne dans la scène. En effet, à l'Ancien Empire les scènes présentaient une fiction d'ordre bien maîtrisé, où tout était décidé par les hauts responsables du domaine, qui distribuaient les officiers selon ce qui était nécessaire. Ils se répartissent ici selon la dangerosité de leurs adversaires : face à un individu rebelle ils doivent être quatre, mais face à trois personnes peu dangereuses, un seul garde suffit. Ce détail contribue à sortir d'une logique de l'ordre juste, où chaque chose est à sa place selon un projet préalable, et à intégrer une mécanique de l'affrontement, où l'autorité doit répondre à ses adversaires, et s'adapter à eux. Le discours iconographique ne se présente plus comme assez efficace pour

³⁹² Contra, *ibidem*.

³⁹³ P Anastasi V, 11.

défendre la fiction de l'ordre incontesté : la mise en forme du contrôle tient désormais compte de la réponse des subordonnés.

La jeune mère ne réagit pas à la menace de l'officier et penche la tête en serrant son bébé. Derrière elle, les deux autres personnes ne sont pas encore en contact avec l'autorité. La vieille femme explique à la jeune fille ce qu'on demande à son père : le nombre complet des ânes nés, tandis qu'elle répond « Une plainte ! » (*j'nw*)³⁹⁴. Cette exclamation renforce l'altérité des deux groupes, et leur incompréhension. C'est ainsi la quatrième personne du mur à se plaindre du traitement qui leur est réservé, ce qui ne peut pas relever de l'appogiature : les différentes générations de travailleurs reconnaissent que le système des impôts ne leur profite pas. Loin que ce discours nie la légitimité de la domination du fonctionnaire sur son domaine, sont toutefois reconnus les effets de cette domination sur ceux qui la subissent. La fille, dont est suggéré qu'elle est au courant de l'incapacité de payer, s'inquiète des conséquences de la reddition de comptes, mais ne montre pas de signe qu'elle s'élèvera contre le verdict : c'est la peur qui domine dans les réactions des proches du bastonné. L'autorité est donc la source des malheurs du point de vue des travailleurs. On peut y voir un discours proche de celui de la scène de guerre dans la même tombe (D7), qui, tout en gardant une axiologie distinguant les deux camps, se fait moins normé que ses précédents : les employés du dignitaire ne sont ainsi pas parfaits et peuvent se voir reprocher leur dureté par des inférieurs. Les contrôlés se plaignant chez Baqet sont ainsi proches du Paysan Éloquent, reprochant aux administrateurs leur manque d'écoute et leur partialité ; le fait que celui se voit in fine donner raison alors que c'est une bastonnade qui clôt les plaintes chez Baqet tient probablement plus aux exigences des médiums qu'à une différence radicale de discours.

En contexte funéraire, trois redditions de comptes postérieures comprennent des femmes, dont un modèle en bois anonyme (A46) : peut-être inspiré de la scène de Baqet, il associe un contrôlé central et une femme assise sur un côté, venue là en soutien. Au Nouvel Empire, la scène de Nebamon (A55) met en scène un premier berger malmené par les gardes, suivi d'un groupe de femmes, dont le rôle pourrait être de l'aider à témoigner devant les scribes. Enfin, lorsque Rekhmirê reçoit des pétitionnaires du peuple (A59c), le groupe comprend presque autant de femmes (7) que d'hommes (8). Or seuls trois hommes sont tenus physiquement par les gardes, alors que les femmes se contentent d'adopter des gestuelles de déférence. Ces quatre scènes nous permettent d'établir l'existence d'un tabou quant à la représentation de violence

³⁹⁴ Voir A44, légende 2.5 ; DONNAT 2012, p. 31.

contre les femmes dans un contexte administratif. Comme nous le montrerons dans la 3^e partie, ce même tabou existe dans les scènes de guerre, où les femmes ennemies ne sont presque jamais objets de violence.

Visible à de nombreux détails, un changement de ton s'est donc opéré : au contrôle froid et bien maîtrisé de l'Ancien Empire, a succédé la mise en scène d'un affrontement entre deux groupes. L'administration veut mettre la main sur les travailleurs du domaine, et par extension sur le peuple des campagnes, tandis que ces derniers résistent plus nettement que dans les sources antérieures. La violence accrue des interactions s'explique par ce schéma adversatif, où il s'agit d'établir la défaite du groupe des travailleurs. Cet affrontement n'est pas nouveau, mais c'est l'honnêteté inhabituelle du tombeau qui rend possible sa mise en scène. On peut suggérer que cette nouvelle tonalité adversative est le résultat de la nouvelle éthique martiale de la fin de la Première Période intermédiaire qui a remplacé l'idéal du service de l'ordre parfait par celui de l'énergique conquête. On peut rapprocher cette prise en compte du point socialement opposé de l'apparition dans les textes contemporains de prétentions à ne dire que la vérité, signe d'une rupture dans la confiance vis-à-vis de l'écrit³⁹⁵.

5 La XII^e dynastie : le retour au classicisme iconographique³⁹⁶

5-1 Les nécropoles de Moyenne-Égypte et la survie de la reddition de comptes en deux dimensions

Les scènes de Baqet III ne possèdent pas de postérité claire, puisqu'il s'agit de la seule tombe du Moyen Empire à associer reddition de comptes et punition. Six tombes de la XII^e dynastie ont livré des scènes de redditions de comptes, parmi lesquelles deux modèles en trois dimensions. Dans leur ensemble elles montrent une étonnante fidélité au canon de l'Ancien Empire, prouvant que les artisans s'inspirèrent de leurs prédécesseurs des V^e et VI^e dynastie, et visitèrent ces anciens tombeaux. Après cette éclipse, la reddition de comptes renaît ainsi presque inchangée, mais dans un corpus réduit et restreint à trois nécropoles.

5-1-1 Le retour au classicisme

La tombe d'Amenemhat (Figure 1.24), à Beni Hassan, date du règne de Sésostri I^{er}. Un rapide coup d'œil suffit pour comprendre que son iconographie est plus proche des redditions de comptes de la V^e dynastie que de celle de Baqet, pourtant voisine. De nombreux éléments contribuent à donner à la scène son aspect classique. Elle suit tout d'abord les codes du genre

³⁹⁵ COULON 1997.

³⁹⁶ KLEBS 1922, p. 42 et 87.

en termes d'insertion dans son contexte : la scène se déroule devant une grande représentation du défunt. Elle se place ainsi au sein d'une grande inspection du domaine, de ses produits apportés en offrandes et de ses employés, dont elle fait partie. Le regard du défunt embrasse le contrôle des scribes et lui donne sa légitimité comme dans les anciens parallèles. Le reste de la scène est tout aussi classique, en particulier l'orthopraxie des agents de l'autorité. Le mouvement du bras pour écrire est en effet strictement similaire chez les sept scribes, dont le moindre geste est parfaitement mesuré et réglé, et qui par-là forment un groupe social cohérent. Cette façon de représenter la perfection de l'ordre était déjà présente chez Mersyankh III (A1) à la IV^e dynastie et semble toujours aussi efficace à la XII^e. Non seulement le bon habitus est celui des scribes, mais c'est même le seul habitus cohérent, car les contrôlés sont plus désordonnés, chacun montrant de légères variations dans sa gestuelle. Est ainsi exaltée une bonne conduite stable et sérieuse, face à une absence désordonnée de ligne directrice et de tenue : les artisans sont revenus aux formes classiques de l'Ancien Empire.

L'interaction entre officiers et contrôlés reprend elle aussi les codes traditionnels de la reddition de comptes. À droite, un premier couple s'avance devant le défunt : il n'y a pas ici de contrainte physique et le berger s'avance librement, bien que la main du garde pointe vers sa tête, geste qui évoque les techniques de contrôle employées dans le reste du répertoire. Le berger penche son torse vers l'avant et replie ses bras. Ce segment faisant suite à l'examen devant les scribes rappelle la scène de Nebet (A16), où le propriétaire participe comme témoin à la cérémonie, et rencontre son personnel, en plus des scribes chargés de l'examen comptable. On retrouve la combinaison de sous-scènes avec contraintes physiques et d'autres où les contrôlés s'avancent librement. Enfin, toujours dans l'esprit classique du genre, les quatre officiers de gauche se distinguent par le court bâton qu'ils tiennent et brandissent pour forcer les travailleurs à avancer. Sur chaque registre, un deuxième contrôlé s'avance seul. Celui du 1^{er} registre penche nettement son torse en avant et semble se déplacer sur ordre de l'officier qui parle au scribe.

Le geste du garde participe du langage corporel du contrôle et revêt la même valeur que les injonctions verbales de la tombe de Baqet. En plus de l'ordre d'avancer, ce geste de la main sert aussi de présentation du contrôlé au scribe, et a donc une valeur de réification, le transformant en objet de contrôle et de regard. Enfin, à l'extrême-gauche, le garde fait se lever le contrôlé en lui tirant le bras. La scène n'est donc pas dénuée de violence, puisque le garde tire énergiquement la main du berger et le force à se mettre debout. On a là une variante nouvelle sur l'agentivité des officiers en termes de maîtrise des déplacements, qui renvoie au personnage de la tombe de Baqet ordonnant à une femme de se lever. Ainsi, non seulement ces officiers

décident-ils quand les travailleurs doivent s'avancer vers les scribes, mais aussi dans quelle position, assis ou debout, ils se tiennent, c'est-à-dire l'interface qu'ils présentent à l'autorité.

5-1-2 Innovations de Moyenne-Égypte

Deux des trois autres scènes de la XII^e dynastie restent elles aussi fidèles aux codes traditionnels de la reddition de comptes : la tombe de Khnoumhotep II, à Beni Hassan (A8), date du règne de Sésostri II, et celle de Djehoutihetep (A49), à Deir el-Bersheh, de celui de Sésostri III ou d'Amenemhat III. Dans les deux scènes, on retrouve le personnel habituel : dans la première quatre scribes assis écrivent devant leur matériel, tandis que dans la seconde, la légende suggère la présence d'un scribe et d'un *jmy-r3 pr* dans une section aujourd'hui perdue. Chez Djehoutihetep, la gestuelle des officiers (la prise à la nuque) rappelle directement la V^e dynastie, tout comme le traditionnel bâton court et l'inclinaison du torse des contrôlés. Chez Khnoumhotep, l'officier ne tient pas de bâton et maîtrise deux contrôlés pendant qu'un troisième s'avance seul les scribes en Bras Mixtes (BM). On retrouve dans ces deux tombes la même recherche de l'orthopraxie et du contrôle sur les mobilités évoquées chez Amenemhat.

5-1-2-1 Appel à l'intériorité et reconnaissance de résistances

L'originalité de la scène de Djehoutihetep concerne ses légendes. La première, *mdw m-b3h*, « discours/parler devant », rappelle de telles injonctions dans les tombes plus anciennes (A14,A6). L'officier force le contrôlé à se plier devant les scribes et en même temps à leur rendre compte de l'activité de son troupeau. Plus étonnante est l'expression *wḏ3 jb=k*, « Apaise ton cœur ! ». Cette expression, qu'on pourrait traduire plus lâchement par « Sois content ! » est attestée depuis l'Ancien Empire, mais pour la première fois dans un tel contexte. Dans le mastaba de Senedjemib Mehi, elle est par exemple dite à une gazelle pour la calmer³⁹⁷. Elle est d'autre part fréquente dans les Textes des Pyramides, où elle sert à exhorter un dieu à être satisfait du défunt³⁹⁸. Elle ouvre enfin le récit du Naufragé qui rassure ainsi son interlocuteur sur le déroulé de la mission³⁹⁹. Il s'agit ici d'un très rare exemple de la volonté des agents du domaine de ne pas seulement agir sur l'extériorité des contrôlés mais de les toucher plus profondément, et de leur faire intérieurement accepter le contrôle de l'autorité. Cette phrase, très probablement prononcée par l'officier à destination du dernier contrôlé, sert à le rassurer et

³⁹⁷ BROVARSKI 2001, pl. 113.

³⁹⁸ TP 336 (Téti) ; 336, 518, 570A (Pepy I^{er}) ; 570A (Merenrê).

³⁹⁹ Naufragé, 1.

à le faire rester calme⁴⁰⁰. Elle suppose que la reddition de comptes pouvait être perçue par les travailleurs comme une épreuve risquée et douloureuse, d'où l'on ne ressortait pas toujours indemne. Les artisans, tenants d'une idéologie élitaire, ont reconnu cette peur des inférieurs devant les gardes, mais l'ont associée à une préoccupation bienveillante de ces derniers, qui ne chercheraient pas à les malmenier. Il est aussi possible qu'il y ait un jeu de mots avec le verbe *wḏ'*, juger, dans un tel contexte. La proximité du verbe avec le cœur suggérerait en sous-texte un examen des scribes jusqu'au fond de son intériorité. Peut-être faut-il aller jusqu'à voir une légère allusion au jugement des morts.

L'idéologie qui préside à ces scènes au Moyen Empire est d'une part suffisamment souple pour tolérer la reconnaissance de leur dangerosité potentielle ou du moins de leur perception comme telles par les inférieurs, à un degré moindre que chez Baqet. Cette évolution est cohérente avec les mutations repérées dans l'idéologie royale qui se déploie à travers la littérature, faisant une plus grande place aux conflits, aux remises en cause et à l'imparfaite adéquation entre le projet de l'ordre et l'état du monde, dont le récit du Paysan et le genre des lamentations sont les exemples paradigmatiques. D'autre part une nouvelle étape est franchie quant au point sur lequel s'applique le contrôle des agents du fonctionnaire. Il ne se limite plus à l'enveloppe corporelle, mais touche aussi à l'intériorité, ce que nous qualifierions d'esprit et de sentiment, et cherche à se faire accepter par les individus, en tant que contrôle bienveillant et sans danger, et non à être simplement imposé. En conséquence les contrôlés ne doivent pas craindre la reddition de comptes. Cette demande peut sembler en contradiction avec la violence dont font preuve ses protagonistes, qui culmine chez Baqet mais qui d'ordinaire consiste tout de même en pressions physiques douloureuses à la nuque ou au dos. Le paradoxe se résout à travers le pouvoir de discrimination de la reddition de comptes : l'injonction à rester serein s'applique à un travailleur qui a respecté ses obligations, payé son dû et jamais prélevé indument sur les biens du maître. La violence administrée serait alors destinée à la part négative des travailleurs qu'il faudrait expulser : elle fait peur aux méchants, mais ne doit pas inquiéter les bons. Cet ordre exprime toute l'attitude intérieure que doivent adopter les contrôlés : rester sereins et ne pas paniquer pour que la cérémonie se passe bien, ne pas résister, *in fine* être satisfaits et heureux de leur sort et de leur soumission.

5-1-2-2 *Bergers étrangers devant les scribes égyptiens*

⁴⁰⁰ Comparer à d'autres expressions similaires comprenant *wḏʒ jb=k* au Moyen Empire : GUGLIELMI 1973, p. 137-138 ; BLACKMAN A.M. 1915B, pl. III.

Enfin, la scène d'Oukhthotep (A50) pourrait contenir une originalité sans précédent si l'état très lacunaire du mur n'empêchait pas de tirer des conclusions trop fermes. La reddition de comptes se déroule directement devant le défunt, sans bureau des scribes. Son originalité ne tient pas à la gestuelle des personnages, mais à leur identité⁴⁰¹. Les deux premiers ont en effet la très courte barbe au menton qui distingue les Asiatiques au Moyen Empire⁴⁰², ainsi que les cheveux tombant aux épaules. Il ne s'agit cependant pas de l'arrivée de prisonniers étrangers ramenés d'une campagne et présentés au maître du domaine sur lequel ils travailleront. Comme on le montrera en 4^e partie, l'iconographie de la captivité est autrement plus énergique et ne se contente pas comme ici de reproduire les codes de la reddition de comptes. De plus, la légende lacunaire en fait des membres du domaine du bétail (*pr jhw*), ce qui confirme qu'ils travaillent pour un domaine productif et sont déjà en contact avec des bovins. L'origine des contrôlés ne change ainsi rien à la nature de la scène qui, comme ses parallèles contemporains, a pour enjeu le bétail. Elle témoigne en revanche de l'intégration d'Asiatiques parmi les équipes de travailleurs de Moyenne-Égypte.

5-2 Les modèles en bois, nouveau support des redditions de comptes

Deux modèles en bois en trois dimensions comprenant des redditions de comptes sont parvenus jusqu'à nous. Le premier provient de la tombe de Meketrê (Figure 1.25) à Thèbes et date du règne de Montouhotep II ou de ses successeurs ; le second vient d'une tombe inconnue de Moyenne-Égypte, probablement de Meir ou d'Assiout (A46). La tombe de Meketrê a légué de nombreux modèles en bois⁴⁰³, dont d'habituels bateaux⁴⁰⁴ mais aussi plusieurs représentations de la vie quotidienne et des divers travaux, allant des bouchers⁴⁰⁵ aux tisserands⁴⁰⁶. Parmi ces maquettes, une procession de bétail présenté aux scribes donne lieu à une reddition de comptes. Bien que le médium change, on a ici affaire à la même cérémonie administrative, attestant d'une fidélité globale des représentations de redditions de comptes par rapport aux pratiques réelles.

L'essentiel du modèle est occupé par une longue procession de bovins qui traversent de gauche à droite sous l'œil des scribes. Ils sont conduits par plusieurs personnages armés de bâtons qui les poussent vers la droite, pour les conduire des champs au bureau des scribes, et

⁴⁰¹ BLACKMAN A.M. 1915B, p. 11-12.

⁴⁰² SARETTA 2016, p. 63-90.

⁴⁰³ WINLOCK 1955.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pl. 33-52.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pl. 18-19.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pl. 25-27.

vérifier le travail des bergers qui s'en occupent quotidiennement. Au centre du modèle une estrade a été installée, recouverte d'une salle à colonnes. Sous le toit qui les recouvre, six scribes sont assis, cinq à même le sol et un sur un siège, Meketrê lui-même. Il faut y ajouter huit gardes qui entourent les scribes et leur fournissent une protection. On peut voir là une attribution quelque peu différente des officiers, absente des scènes en deux dimensions, probablement pour des raisons graphiques : ils empêchent que quiconque s'en prenne aux scribes. Devant cette estrade, un officier lève son bâton au-dessus du dos d'un contrôlé – sans doute un berger – pour le forcer à s'incliner devant les scribes : on retrouve la gestuelle typique des redditions de comptes depuis l'Ancien Empire. Il est enfin possible que les trois personnages debout au premier plan soient aussi des contrôlés attendant leur tour. Comme dans les autres scènes du Moyen Empire, un seul contrôlé est véritablement devant les scribes, alors que six gardes armés les protègent, la symétrie dénotant la préparation. Cette forte présence donne l'impression que les scribes craignent la résistance voire l'agressivité des contrôlés et se prémunissent contre eux. Sur le modèle lyonnais, le seul contrôlé est en face du défunt et entouré de trois officiers qui tenaient chacun un bâton.

Les artisans des deux modèles ont adapté le discours iconographique de la reddition de comptes à un objet en trois dimensions, de sorte qu'il est tout aussi chargé idéologiquement. On retrouve (A45) l'utilisation de la hauteur pour signifier le pouvoir : l'estrade ici construite est sans équivalent repéré dans notre corpus et semble tout juste assez haute (environ un mètre) pour que le contrôlé soit légèrement plus bas que les scribes assis. Cette mise en scène rappelle la rhétorique des reliefs, mais l'adapte à ce médium : en effet, une estrade est plus visible en trois dimensions qu'en deux. La signification de la salle à colonnes est reprise, utilisant leur verticalité comme symbole de puissance et de stabilité. De plus cet espace construit s'oppose au sol nu et indifférencié que foulent bétail et bouviers : les contrôlés sont renvoyés au domaine de l'indifférencié, alors que l'espace des scribes est bien délimité et construit pour l'occasion. Ce sont donc bien eux, en tant qu'agents du fonctionnaire, qui ordonnent le domaine, et lui donnent sa forme, alors que les travailleurs se contentent de vivre sur ces terres sans les transformer. Cet espace apparaît en outre comme bien protégé : un mur le délimite à l'arrière, qui marque l'extrémité du modèle, un toit le recouvre, et deux officiers en gardent les côtés. Les scribes ne sont tournés que vers l'avant, entièrement dédiés à leur activité, alors que le contrôlé se tient debout sans protection, au milieu de la scène, donc centre de tous les regards et potentielle victime de violence. C'est un monde stable et délimité qui est opposé à une existence précaire et sans repère fixe.

Le contrôlé se retrouve en particulier soumis à une double pression, renforcée par les possibilités offertes par le medium : scruté par le regard inquisiteur des scribes et sous la menace du bâton de l'officier qui s'approche de son dos, il ne peut échapper au contrôle de l'autorité. Il se penche vers l'avant, ce qui l'oppose classiquement à la position assise des scribes et à la raideur verticale des officiers. Enfin les longs bâtons qui s'élèvent sur les côtés pour faire avancer les bovins ont beau ne pas lui être destinés, ils contribuent à créer une atmosphère d'insécurité et de menace qui plane sur ce personnage central et sans protection.

5-3 Les évolutions du référent économique⁴⁰⁷

5-3-1 La sociologie des contrôlés

Au Moyen Empire, le mouvement entamé à la VI^e dynastie, confirmé chez Iti-ibi-iker et Baqet III, est confirmé : les bergers sont devenus les contrôlés par excellence, du fait de la disparition des *ḥq3.w*. Que ce soit chez Baqet, où il est demandé de livrer 250 bœufs et autant d'ânes, ou chez Amenemhat et Khnoumhotep, chez qui les légendes évoquent des *jmy-r3 ts.t* et des *mnj.w*, il est incontestable que le berger a remplacé le chef comme figure du contrôlé. Cela se confirme autant pour les contrôlés égyptiens que pour les Asiatiques chez Oukthotep, de par leur association socio-ethnique au soin des troupeaux. La nouvelle disposition caractéristique, rappelant les tombes provinciales de la VI^e dynastie, en particulier celle de Pepyankh-Henykem (A37), juxtapose la reddition de comptes et les processions de bétail, notamment bovins, devant l'autorité, ce qui fusionne l'inspection des travailleurs des domaines et la comptabilité des troupeaux. En termes de contexte productif, le corpus du Moyen Empire est ainsi le plus homogène, car aucun domaine autre que l'élevage n'est attesté, ni l'agriculture ni l'artisanat, tandis que les scènes de présentation devant le défunt ont disparu.

5-3-2 Transposition, domaine personnel et pratiques professionnelles

D'après ses légendes, la scène de Khnoumhotep II se situe au cœur de l'inspection du domaine personnel, notamment par la référence à « ses villes et ses champs » (*njw.wt=f 3h.wt=f*)⁴⁰⁸, et à son *pr-d.t* sur le mur ouest. Il en va de même chez Djehoutihetep, où l'arrivée du bétail sur le registre en-dessous de la scène est gérée par un *jmy-r3 pr n pr-d.t*. L'origine des troupeaux y est d'une part le domaine personnel du fonctionnaire et de l'autre un octroi par la monarchie en récompense de ses services. La scène d'Oukthotep représente de même l'inspection du bétail interne au domaine privé, sans référence aux activités professionnelles du

⁴⁰⁷ HELCK 1958 ; GRAJETZKI 2013.

⁴⁰⁸ KANAWATI, EVANS 2014B, pl. 127a.

défunt. La dimension cultuelle de la cérémonie y est plus explicite qu'aux époques antérieures, de par la mention d'un embaumeur au-dessus du défunt. La procession de bétail prend donc le sens particulier d'un approvisionnement en offrandes. De façon générale, le genre se situe quant à sa signification dans le prolongement des précédents d'Ancien Empire, car il représente la gestion du domaine personnel du défunt.

Il serait cependant exagéré de dire que les scènes du Moyen Empire ne contiennent aucun élément renvoyant aux fonctions des défunts. C'est le cas chez Mekettrê, où il préside lui-même l'équipe de scribes positionnée sur l'estrade, et met ainsi en scène ses fonctions d'intendant responsable de l'inspection des ressources. Mais d'autres éléments indiquant une transposition sont présents dans les scènes en deux dimensions. Dans deux tombes (A47,A48), l'un des scribes est employé des documents royaux, ce qui témoigne du transfert d'un personnel de l'administration royale pour le compte du défunt. La présence d'un intendant du *d3tt*, terme désignant une entité territoriale pouvant être possédée par la Couronne ou par un particulier, laisse entendre que certains domaines étaient gérés par plusieurs entités et que le scribe royal est présent pour s'assurer que les intérêts du pouvoir ne sont pas lésés dans cette inspection des produits du nome.

Le Moyen Empire se caractérise donc par une permanence frappante des codes de la reddition de comptes de l'Ancien Empire. Cette fidélité à un canon créé plus de cinq siècles auparavant ne peut s'expliquer par une permanence naturelle des formes. Elle est signe d'une volonté manifeste des décorateurs de conserver un genre ancien et de garder les valeurs qu'il incarne, surtout en regard des audacieuses originalités de la tombe de Baqet III : pouvoir, autorité voire violence de la part des agents du domaine, infériorité et soumission du côté des contrôlés. L'iconographie du contrôle a donc peu changé de la V^e à la XII^e dynastie, à tel point qu'il ne fait pas de doute que la catégorie iconographique s'est maintenue en tant que telle dans le répertoire des décorateurs. Quelques traits novateurs distinguent cependant les scènes de leurs précédents, mais non de façon cohérente dans le corpus au point de créer de nouveaux codes. La seule constante propre au Moyen Empire est la présence exclusive des bergers parmi les contrôlés, ce qui restreint la cérémonie à l'inspection des troupeaux.

*6 Le Nouvel Empire*⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ KLEBS 1934, p. 66-67 ; PRAKASH 2021, p. 112.

Le motif connaît, après un renouveau à la XII^e dynastie, une nouvelle éclipse : en effet, en-dehors de la scène d'Ineni, dont la carrière commença dès le règne d'Amenhotep I^{er}, la plus ancienne tombe (A63) date au plus tôt de Thoutmosis II, et les autres s'étalent du règne de son fils à celui d'Amenhotep III. Ainsi, non seulement le genre connaît-il une disparition totale d'environ trois siècles, mais il se concentre sur quelques règnes, au cœur de la XVIII^e dynastie thébaine. Hormis la scène atypique de Neferhotep-2, le genre disparaît ainsi avec la réforme amarnienne. Enfin, à la différence de sa renaissance à la XII^e dynastie, pendant laquelle la scène retrouvait vite un classicisme proche de l'Ancien Empire, elle a désormais connu des évolutions, qui traduisent une réappropriation du motif dans un nouveau contexte productif et social, et font planer le doute sur la présence d'une filiation directe entre ces scènes et celles étudiées plus haut. Parmi un ensemble plus vaste de scènes de contrôle pouvant prendre diverses formes, nous avons regroupé comme redditions de comptes celles qui reprenaient les principaux éléments présents dès l'Ancien Empire : trois groupes de protagonistes (contrôlés, officiers, scribes ou représentants de l'autorité non armés), une mise en scène de la déférence et de l'humiliation, ainsi qu'un contexte d'examen et de calcul minutieux.

Nous avons recensé 14 occurrences : sans être un invariant du discours funéraire, la reddition de comptes se déploie tout de même dans plusieurs grands tombeaux thébains du XV^e siècle. Malgré des variantes internes et la présence de scènes isolées que nous avons incluses du fait de la présence de contraintes physiques, un type dominant apparaît que l'on retrouve dans huit tombes. Cette relative homogénéité repose sur des filiations directes mieux établies qu'à la V^e dynastie, telle la scène d'Amenemopet Païry (Figure 1.26a), directement imitée de celle de Rekhmirê (A59), son contemporain et prédécesseur au poste de vizir, et dont les artisans se contentèrent d'inverser la direction des personnages. Le procédé d'imitation est connu grâce à un ostracon sur lequel le peintre s'est entraîné et a représenté une ébauche de reddition de comptes (Figure 1.26b), réduite à un unique couple d'officier et de contrôlé⁴¹⁰. Pour les artisans la contrainte physique était le cœur de la scène et c'est à la prise corporelle qu'il fallait s'exercer.

6-1 Proskynèses et menaces de bastonnade

L'une des continuités les plus nettes a trait au contexte : on retrouve en effet une inscription préférentielle de ces scènes au cœur d'opérations de comptabilité, où les éléments productifs du domaine sont comptés et mis par écrit. En particulier la présence de bétail dans 8 scènes ne peut être un hasard (A53-A56, A57b, A59b, A61, A63). On peut prendre l'exemple de la tombe

⁴¹⁰ DEN DONCKER 2017, p. 349-351, fig. 19.

de Pahéri (Figure 1.27), dont le schéma général ressemble dans ses grands traits à celui de l’Ancien Empire. À gauche, la figure du défunt est assise, en train d’écrire, et de faire lui-même l’inspection (*hsb*), tandis que sont amenés devant lui sur deux rangées à chaque fois des bovins et des ânes. Le registre supérieur, consacré à la procession des bœufs, comporte la scène qui nous intéresse : un individu vient présenter au frère du défunt deux tisons qui ont été utilisés plus à droite pour marquer les veaux. Derrière lui, deux personnes s’avancent dans la position classique des contrôlés de l’Ancien Empire. Enfin, devant les premiers bovins, un officier lève une main sur un homme prosterné à terre, tandis que de l’autre il lui appuie sur la tête.

6-1-1 Marquage au fer et scènes de pesée : contrôle et comptabilité

La scène rappelle en de nombreux points ses antécédents du III^e millénaire, de sorte qu’on peut supposer la transmission d’un thème iconographique. On retrouve d’abord les trois groupes classiques du genre. La gestuelle de soumission rappelle aussi la V^e dynastie, même si ces positions des bras ne sont pas spécifiques aux redditions de compte. Enfin le contrôle physique est ici lié à l’établissement d’un savoir : en effet, le motif de la marque au tison du bétail est associé pour la première fois à la reddition de comptes. Ce geste⁴¹¹, qui vaut classement des bêtes autant qu’appropriation par le maître, participe de la même mise en ordre que la reddition de comptes : l’inscription d’un signe (sur la peau des bêtes comme sur les registres des scribes) classe les individus dans des catégories spécifiques et permet la sécurisation de la maîtrise du domaine par le fonctionnaire. Il est tentant de voir dans les contrôlés qui s’avancent les mêmes personnages qui préparent les tisons à droite, car dans les deux cas il s’agit de bouviers. Le contrôle de l’autorité du domaine sur les petits employés est ainsi de même ordre que celui que ces derniers exercent sur le bétail.

L’autre motif inscrivant ces scènes dans une comptabilité générale du domaine est la pesée sur la balance. La seule occurrence d’un tel objet à l’Ancien Empire provenait de la tombe de Rashepses (A20) où le rang de contrôlés arrivait à un bureau de scribes assisté d’une balance devant vérifier les comptes du domaine. Au Nouvel Empire, elle est représentée dans deux tombes (A52,A63b), tandis que le mur opposé à la reddition de comptes de Pouyemrê présente aussi une scène de balance devant laquelle des employés attendent les bras repliés. L’instrument renforce d’une part la capacité des scribes à bien juger. Leur attirail, qui comprenait surtout des outils pour écrire et compter, se renforce d’une machine pour calculer, qui valide ou non les dires des travailleurs selon une logique mathématique plus acérée. La rhétorique de l’instabilité

⁴¹¹ VALERIO 2023, p. 180-183.

est ainsi invoquée comme signe d'un différentiel de pouvoir : dans les deux tombes, la position instable du contrôlé projeté vers l'avant contraste avec l'équilibre de la balance montrée en situation d'équilibre et qui incarne les vertus de stabilité de l'administration scribale.

D'autre part, la balance inscrit la reddition de comptes dans des symboliques qui dépassent sa fonction référentielle. En effet, comme le prouve la scène de Rashepses (A20), les scribes ne découvrirent pas cet outil à la XVIII^e dynastie, et les deux motifs de la pesée et de l'inspection sont toujours bien différenciés. C'est leur juxtaposition qui crée un parallèle et connote le contrôlé malmené des significations de la balance. La première concerne, au Nouvel Empire, le jugement des morts et l'étape de la pesée du cœur qui attend celui qui se dirige vers l'au-delà. S'ajoute ainsi une connotation morale, qui indexe l'examen comptable des biens du domaine à une inspection de l'intériorité. L'autre symbolique nous semble plus décisive. La balance est, depuis le Moyen Empire, une image littéraire de la rectitude⁴¹², que l'audience des enseignements est invité à ne pas faire dévier de son équilibre, de même que le fil de plomb⁴¹³. L'image revient notamment dans les discours du Paysan⁴¹⁴, qui en fait le modèle pour le comportement des chefs et suggère la punition de qui s'en prend aux poids⁴¹⁵. Ces contrôlés, qui sont l'objet d'un minutieux examen qui décidera s'ils se sont bien acquittés de leur travail, sont ainsi confrontés à l'image de la stabilité du calcul administratif, qui entre les bonnes mains des scribes, ne déviara pas et rendra une réponse impartiale sur leurs activités.

6-1-2 Redditions de comptes musclées ou punitions ?

Nous sommes d'avis qu'il ne faut pas voir dans l'interaction de droite une punition, mais plutôt la mise en scène comminatoire de la violence potentielle de l'officier. On retrouve un motif très proche dans dix des treize autres scènes du Nouvel Empire : un officier debout brandit sa main nue ou un bâton et en menace la tête d'un contrôlé les genoux au sol et penché en avant. La scène de Pahéri est la seule où la main de l'officier semble nue (à moins que le bâton ait disparu du fait de l'état du mur) : dans les autres (A52-A57,A60,A62) il tient un bâton. En ce qui concerne la position du contrôlé, il est parfois prosterné au sol (A56,A57), sinon assis dans une position instable et penché vers l'avant (A52,A53,A55,A57, A62,A63) ou plié en angle droit (A60,A61). L'officier appuie sa main gauche sur la tête de la victime et brandit son arme de la droite. Enfin, certaines scènes (A52,A53,A57,A62,A63) se distinguent des autres par la

⁴¹² BARUCQ, DAUMAS 1980, p. 99-100. Au Nouvel Empire, LM 125, 13-14.

⁴¹³ Paysan, B1, 122.

⁴¹⁴ Paysan, R 1,3 ; B1, 128, 135 ; B2, 93.

⁴¹⁵ Paysan, B2, 93.

résistance que le berger semble opposer, car il lève un bras en l'air, rappelant la scène de Senedjemib Inti à la V^e dynastie (A9).

Plusieurs éléments permettent de considérer qu'il ne s'agit pas d'une punition, mais de violence potentielle de la part des officiers : on n'a pas affaire à l'administration d'une peine décidée par une instance comme une cour de justice, mais au vigoureux traitement des bergers par les officiers lorsqu'ils viennent rendre leurs comptes. Cela ne signifie pas que les officiers ne frappent pas les contrôlés qu'ils tiennent, mais que les coups ne sont pas le cœur sémiologique de la scène : l'essentiel est dans le contrôle des travailleurs pour accomplir l'inspection, qui peut se matérialiser par des coups ou par une simple contrainte. Rien ne lie en effet ces scènes à une punition. En effet, le bâton ou la main de l'officier vise à chaque fois la tête ou la nuque du contrôlé, à la différence des punitions connues pour les époques antérieures, où c'est l'arrière du corps qui est soumis à la punition. Aucune inscription, ni aucun élément contextuel ne permet de conclure définitivement à une punition.

Un deuxième argument tient à la présence dans plusieurs tombes de personnages prosternés au sol de façon indépendante, sans officier les surveillant directement : la même position du corps, une forme de proskynèse, se retrouve dans sept scènes (A52, A53, A55, A56, A57, A59c, A60). C'est aussi le cas dans la tombe d'Ouserhat⁴¹⁶, où dans un contexte différent (des soldats venant recevoir leur ration), la même posture est représentée. On peut y voir l'intériorisation complète de l'habitus de soumission et de modestie que les bâtons des officiers sont censés inculquer aux bergers. Ces personnages se prosternant sans contrainte rappellent le relief de Rashepses (A20), qui comprenait plusieurs séries de telles figures prosternées seules. La scène inachevée de Souemnout suggère que la menace du bâton au-dessus de la tête du second contrôlé vise à le forcer à acquiescer la position du premier, déjà à terre : on retrouve la mise en scène cinématographique du contrôle en train de se faire, jusqu'à son accomplissement réussi. Ainsi l'association de figures calmement prosternées et d'autres menacées du bâton va dans le sens d'une scène de contrôle davantage que de punition. Les détails de l'orthographe visuelle ont donc changé depuis la V^e dynastie, mais une nouvelle s'est bien formée : la logique de la déférence et de la soumission est enfin poussée à son paroxysme. Les contrôlés sont entièrement prosternés au sol, baissant même le regard vers les pieds de l'officier ou du scribe, et par extension du défunt.

⁴¹⁶ BEINLICH-SEEBER, GHAFAR SHEDID 1987, pl. 5.

Le motif de proskynèse reproduit l'iconographie royale, dans laquelle les sujets sont plaqués au sol devant sa Majesté⁴¹⁷. Apparu dès la V^e dynastie, dans le temple solaire de Niouserré⁴¹⁸, il correspond aux expressions *rdj hr HT=f*, « se mettre sur son ventre », et *sn t3*, « embrasser la terre », que l'on trouve dans des textes de l'Ancien⁴¹⁹ et du Moyen Empire⁴²⁰. J. Baines a montré que cette gestuelle était bien plus fréquente dans les textes que dans les images, du fait d'une réticence à se montrer directement prostré⁴²¹ : ce décalage suggère sa forte valeur sociale lorsque le programme l'attribue aux employés. On prend cette attitude avant tout devant le roi, voire un dieu ou un être surnaturel, comme le serpent que rencontre le Naufragé. Au Nouvel Empire, les appellations de cette attitude sont plus variées : *gy hr ht r sn t3*⁴²², « se mettre sur son ventre pour embrasser la terre », *gy hr dt*⁴²³, « se mettre sur son ventre », *hr hr hr*⁴²⁴, « tomber sur son visage », *pth hr t3*⁴²⁵, « se jeter sur la terre », ou *phd hr p3dw*⁴²⁶, « se jeter sur ses genoux ». Elle se fait lorsque les peuples étrangers apportent leurs tributs⁴²⁷, ou directement devant le défunt de la part d'employés de son domaine ou de subordonnés⁴²⁸. Cette pratique, d'abord réservée à la rencontre du roi, s'est élargie au Nouvel Empire à celle d'un haut personnage, et est souvent juxtaposée à un individu en train de lever les bras en adoration, ce qui renforce la position surplombante du défunt⁴²⁹. La déférence envers le défunt est donc poussée plus loin qu'à l'Ancien Empire, d'un point de vue physique ou symbolique. Mais il s'agit d'une posture de soumission volontaire, et non d'une humiliation contrainte par le bâton.

Plusieurs autres éléments confirment qu'il ne s'agit pas d'une punition. On peut d'une part dresser un parallèle entre le motif de l'officier levant la main de façon menaçante et des précédents de l'Ancien Empire. En effet dans plusieurs tombeaux, certains officiers de la reddition de comptes brandissaient un bâton qui menaçait la tête ou le dos d'un des contrôlés s'avancant (A11,A24,A33). Dans tous ces cas, nous avons conclu à une violence comminatoire et non à une véritable punition. On peut tirer la même conclusion au Nouvel Empire, malgré une disposition différente, car c'est désormais le même officier qui menace et tient de la main

⁴¹⁷ DOMINICUS 1993, p. 33-36.

⁴¹⁸ VON BISSING 1923, Band III, 4.137.

⁴¹⁹ Urk. I 41, 13-15 ; 53, 2-3 ; 110, 10-11 & 15-16 ; TP 755b, 1155a-c, 1535bc.

⁴²⁰ TS VI 222ef ; VI 355c ; Sinouhé B 200-201 et B 252-253 ; Naufragé, 136-138, 161, 166 ; CG 20360.

⁴²¹ BAINES 2023, p. 80-88.

⁴²² Urk. IV 662, 8-9.

⁴²³ Urk. IV, 501,4.

⁴²⁴ Urk. IV, 758, 10.

⁴²⁵ Urk. IV, 897,9.

⁴²⁶ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1932, pl. 102,17.

⁴²⁷ DAVIES N. DE G. 1933, pl. IV. et IX.

⁴²⁸ En-dehors de notre corpus que nous avons déjà cité, voir TYLOR 1894, pl. 14 et DAVIES N. DE G. 1926, pl. 17.

⁴²⁹ Voir par exemple A59c.

le contrôlé. Si la menace est devenue plus concrète et implique sûrement la possibilité pour les officiers de frapper les contrôlés, c'est toujours une idée de contrôle et de violence potentielle plutôt qu'une punition précise : le bâton levé est le signe de la soumission du corps des contrôlés à la violence des officiers et non l'instrument d'une peine juridique. Il est possible d'y voir une légère évocation, dans un contexte civil, du thème du roi massacreur⁴³⁰, car la posture est équivalente : un bras levé pour frapper et l'autre tenant un personnage à terre. Ce parallèle permet de mettre en scène la toute-puissance de l'officier, qui tient entièrement à sa merci le contrôlé, même s'il ne va pas le bastonner effectivement. D'autre part, nous étudierons dans le 2^e partie plusieurs scènes assez proches mais qui diffèrent de ce corpus par la position entièrement allongée de celui qui reçoit les coups, parfois tourné dans le sens inverse de la cérémonie. Est ainsi suggérée une préparation des coups, donc la présence d'une punition décidée en amont et non de coups donnés dans le cadre de l'examen.

6-2 De nouveaux contextes de mise en scène de la contrainte

6-2-1 Le hall du vizir

Le tombeau de Rekhmirê (A59a), comme sa copie chez Amenemopet (A51), représente une cérémonie quelque peu différente. Sur cinq registres superposés, quatre sont consacrés à des processions de personnages s'avancant dans un grand hall sans aucune contrainte ; sur le registre central, la reddition de comptes est constituée de quatre individus allongés au sol comme décrit plus haut devant un homme debout qui garde l'entrée du hall, puis de deux couples formés d'un officier armé et d'un contrôlé avançant vers les portes du hall, le premier tenant le second, à la main dans un cas et à la nuque dans l'autre, dans des postures qui rappellent directement les scènes de l'Ancien Empire. En effet, si le motif de la prosternation au sol prend une forme inconnue aux époques antérieures, la façon dont les officiers tiennent les contrôlés, ainsi que la gestuelle de ces derniers, indiquent que la scène s'inscrit visuellement dans une tradition donnée que confirme l'ostracon retrouvé chez Amenemopet (Figure 1.26b).

L'interprétation de cette scène bénéficie de son contexte immédiat : elle est positionnée à côté du long texte connu sous le nom des *Devoirs du vizir*, qui précise les tâches et les prérogatives du premier fonctionnaire⁴³¹. Il semble indéniable, à la lecture du texte, que cette image en est une illustration, notamment parce que la procession a lieu devant une grande représentation du vizir assis. Une partie importante du texte est consacrée aux audiences

⁴³⁰ BESTOCK 2018 ; HALL 1986.

⁴³¹ VAN DEN BOORN 1988, p. 334-376.

accordées par le vizir aux petits fonctionnaires, en particulier venant représenter le chef d'un des domaines administratifs, et y sont détaillés les prérogatives qui distinguent spécifiquement le vizir. Dans la section 4, il s'arroge l'intégralité du contrôle-*sh*m dans les cours de Justice⁴³². C'est aussi le cas de la section 5 du texte. Le vizir y explique⁴³³ qu'il n'est pas autorisé qu'un de ses envoyés soit tiré de force (*stj*)⁴³⁴, ni forcé de se courbé (*hnn*)⁴³⁵, ni qu'on lui mette quelque chose sur le cou (*dj=tw nkt hr nhb.t=j*)⁴³⁶ devant un quelconque officier (*sr*), et en particulier les *h3tj.w-* et les *hq3.w hw.t*⁴³⁷. Au contraire ces pratiques sont réservées à l'administration centrale, c'est-à-dire au vizir. On peut repérer les deux verbes dans la scène : *stj* correspond à la prise au poignet pour faire avancer, et *hnn* à celle au cou pour faire se plier en avant⁴³⁸. Nous avons ainsi les premières légendes de ces deux actions, qui existaient déjà à l'Ancien Empire. Il est aussi possible que l'injonction à ce que le messager se présente debout (*'h*) devant les officiers⁴³⁹ confirme l'interdiction de le faire se courber.

Dans ce texte émanant de la plus haute administration, le vizir spécifie que ses représentants ne peuvent être maltraités par les responsables locaux. Or, il est douteux qu'un messager (*wpwty*)⁴⁴⁰ ait eu de façon générale un statut plus élevé que le maire d'une grande ville. Il faut donc y voir un acte de pouvoir, définissant les hiérarchies entre différents domaines de l'administration et tranchant la question du statut d'un fonctionnaire de rang secondaire mais délégué du pouvoir viziral. En effet, les deux types d'officiers cités (*h3tj.w-* et *hq3.w hw.t*)⁴⁴¹ sont fréquemment associés au Nouvel Empire en tant que responsables de grandes entités géographiques⁴⁴², en particulier dans des textes où le roi réaffirme son autorité sur eux⁴⁴³. Plus loin, le message lui-même devient sujet du verbe *jtj* et les grands officiers objet⁴⁴⁴ : évoquant un transport énergétique, il renforce par contraste le statut des messagers. S'il n'est pas sûr que ces recommandations aient été obéies, la violence est bien un élément de différenciation sociale et d'établissement des hiérarchies⁴⁴⁵. Enfin, ce texte indique qu', au moins à la XVIII^e dynastie,

⁴³² VAN DEN BOORN 1988, p. 77 et VAN DEN BOORN 1985, p. 23-24.

⁴³³ VAN DEN BOORN 1988, p. 88-89.

⁴³⁴ Wb. 4, p. 351-353.

⁴³⁵ Wb. 2, p. 494-495 ; VAN DEN BOORN 1988, p. 92-93.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 112-113.

⁴³⁷ VAN DEN BOORN 1988, p. 88.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 88-89.

⁴⁴⁰ Sur cette fonction, VALLOGIA 1976, p. 212-227.

⁴⁴¹ VAN DEN BOORN 1988, p. 98-109. Voir aussi p. 234.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 101-105 (y compris la stèle de Piankhi).

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 97-98.

⁴⁴⁵ Voir aussi la stèle du barbier Si-Bast (REDFORD D. 2003, p. 165).

ce type de contrainte était perçu comme une forme de violence lorsqu'appliqué aux mauvaises personnes. Nous avons ainsi la preuve de la conscience par les supérieurs eux-mêmes de la violence de la reddition de comptes.

Les personnages de la scène sont de petits fonctionnaires amenés devant le vizir lors d'une « session » (*hmst*)⁴⁴⁶ dans son bureau (*h3*)⁴⁴⁷. Ce bureau était probablement situé dans le palais lui-même⁴⁴⁸, ce qui signifie que les employés devaient parcourir un chemin important au sein des espaces du pouvoir. Ils peuvent venir plaider leur cause ('*n'n*)⁴⁴⁹, y être interrogés (*šnw*)⁴⁵⁰, faire rapport de l'activité de leur section, ou simplement venir le saluer (*r nd-hr*)⁴⁵¹. Il pourrait s'agir de pétitionnaires dont la requête est liée à la gestion des champs ou aux bornes agricoles, mentionnés dans les sections 8⁴⁵² et 10⁴⁵³. Ils ne sont pas là pour être punis : en effet les *Devoirs du vizir* mentionnent plusieurs cas de punition⁴⁵⁴, mais justement pas à propos de ces personnages. Ils ne sont en outre pas habilités à donner des punitions physiques, car le vizir en revendique, sans succès comme le montrent les bastonnades pendant l'inspection de la production, le monopole⁴⁵⁵ (« c'est le vizir qui punit », *jn t3ty hsf*)⁴⁵⁶. Une contre-violence doit de même répondre à une violence illégitime, car une punition sévère avec mutilation est prescrite pour qui ne respecterait pas les interdits sur le traitement des employés.⁴⁵⁷

Comme les contrôlés de l'Ancien Empire, ce ne sont donc pas des travailleurs *a priori* déficients ou malhonnêtes. Ils ne sont coupables d'aucune faute. En effet, la section 6 des *Devoirs* évoque l'écoute (*sdm*) du vizir⁴⁵⁸, lorsqu'il reçoit des employés, ainsi que leur droit à se « disculper » (*sdb*)⁴⁵⁹ ; les punitions ne viendront qu'après cet interrogatoire⁴⁶⁰. On peut étendre cette interprétation aux autres tombes évoquées plus haut, du fait de l'iconographie commune (officiers tenant un bâton et contrôlés prosternés au sol). Cette comparaison avec un tombeau qui possède un texte d'explication permet de consolider notre interprétation selon

⁴⁴⁶ VAN DEN BOORN 1988, p. 13 et 17 (n. 2).

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 120-121.

⁴⁴⁸ SHIRLEY 2022.

⁴⁴⁹ VAN DEN BOORN 1988, p. 88, 276 et commentaire p. 111.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 276.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 146-147.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 77-78.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 77-89.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 84-85.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 118-119.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 120-121.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 124-125

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 125-131.

laquelle ces scènes ne montrent pas une punition proprement dite, c'est-à-dire une violence sanctionnant une infraction, mais la maltraitance qui caractérise ces cérémonies de contrôle. Ainsi le motif du bâton brandi en menace au-dessus de la tête des contrôlés s'inscrit-il dans le cadre de la violence autorisée des officiers, et matérialise la menace permanente qu'ils font peser pour faire ressentir leur contrôle aux employés.

Enfin, les *Devoirs du vizir* témoignent de l'importance de la maîtrise des mobilités, que nous avons démontrée depuis l'Ancien Empire. Cela est particulièrement visible dans la section 3, où les verbes de mouvement sont nombreux⁴⁶¹. Non seulement le vizir reçoit des subordonnés venus lui rendre des comptes et faire l'état de la situation avec lui, mais il va ensuite témoigner directement devant le roi⁴⁶². La *cleft*-sentence répétée dans la section 9⁴⁶³ insiste d'ailleurs sur le fait que c'est le vizir qui fait venir (*jnj*), renvoie (*h3b*) et reçoit les gens amenés (*jnn=tw n=f*). Il est aussi responsable de la fermeture et de l'ouverture des portes⁴⁶⁴, de sorte que « quiconque doit entrer entre et de même quiconque doit sortir sorte » (*r rdj.t 'q 'qw.t nb.t prrt nb.t m-mjtt*)⁴⁶⁵. On voit là l'importance, dans une administration habituée aux cérémoniels de cour, des trajets d'un lieu à l'autre et du respect par les fonctionnaires de règles formant une étiquette.

6-2-2 Étrangers et redditions de comptes

Avec l'extension des frontières de l'Égypte à la XVIII^e dynastie, le pays acquit une véritable dimension impériale qui transparait dans le décorum funéraire. En effet, les scènes d'arrivée d'étrangers, rares au Moyen Empire, se développent et prennent différentes formes, dont le passage de marchands est l'une des variantes les plus pacifiques. Elles appartiennent d'une part à la mise en scène de la domination du centre égyptien sur les périphéries, leurs populations et leurs ressources, et dont les processions de prisonniers sont le paroxysme. De l'autre, elles obéissent à une recherche de la distinction, par la référence à des contrées et à des peuples lointains que la plupart des visiteurs des tombes ne fréquentaient pas ; l'amoncellement de biens exotiques et les scènes de tribut répondent à cette logique. La scène de Qenamou (Figure 1.31) associe ces deux logiques et intègre une interaction commerciale au discours sur le contrôle de la production. On y voit en effet trois bateaux venus de Syrie chargés de produits, accueillis en Égypte où ils sont inspectés puis reçus.

⁴⁶¹ VAN DEN BOORN 1988, p. 54-55.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 172. Voir aussi p. 202.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 54-55, 74-75.

La scène s'inscrit dans les activités professionnelles de Qenamou, qui, en tant que directeur des greniers d'Amon (*jmy-r3 šnwty n Jmn*), était chargé de recevoir le grain, mais dut aussi se charger du transfert vers Thèbes d'autres marchandises. La première étape de la scène est l'inspection des produits rapportés, immédiatement à droite des bateaux : c'est la première chose qui attend les marchands arrivés de l'étranger. Elle se fait au moyen de deux balances sur les 1^{er} et 3^e registres, où c'est un Asiatique aux traits distincts des marchands syriens qui effectue le calcul. Outre l'inspection comptable, les Syriens sont aussi l'objet d'un contrôle physique de la part des officiers, qui travaillent probablement pour les greniers d'Amon. Ils contrôlent dès avant la descente, puisqu'un Égyptien armé d'un bâton est monté sur le bateau inférieur et enjoint un marchand de descendre. Il ne semble pas y avoir d'inspection à bord des produits, mais, comme dans les redditions de comptes de l'Ancien Empire, la maîtrise des mobilités est un point de focalisation du pouvoir : le marchand étranger, dont le rang sur son bateau est bien marqué, est soumis au tempo dicté par un employé des greniers. Le 1^{er} registre de droite ne comprend pas de contrainte directe, mais les Syriens, hommes, femmes et enfants, sont confrontés à des employés armés de bâtons qui les questionnent : ces personnages attendent une audience du responsable et se font reconnaître des autorités locales.

Le registre médian contient une interaction plus énergique : l'un des marchands se penche, tandis qu'un garde approche la main de sa nuque et tient de l'autre un bâton, et qu'un second l'accueille le bâton dressé. D'un bras il porte un vase rempli, conformément au sens général de la scène, et il lève l'autre dans une attitude de déférence semblable à celle de son confrère du 1^{er} registre. La contrainte physique reste limitée : la main du garde ne touche pas sa nuque, de sorte que le geste sert surtout à faire avancer le marchand et à lui faire adopter cette attitude de soumission. On retrouve d'ailleurs la même association d'un contrôlé en train de se courber et d'un autre librement allongé que dans les scènes contemporaines d'inspection des travailleurs égyptiens, illustrant les deux étapes du contrôle. La cérémonie, placée dans un espace liminaire, crée une transition entre le monde extérieur (les bateaux sur l'eau), et l'intégration à l'ordre de la production : à droite du marchand en proskynèse, deux autres s'avancent sans contrainte en portant des biens. Le contrôle physique sert ainsi d'élément de transformation sociale et d'intégration d'un monde à un autre. La scène, qui découle d'une transposition d'une pratique commerciale vers l'iconographie du contrôle, est caractéristique des évolutions du décorum funéraire dans la 2^e moitié de la XVIII^e dynastie. Datée probablement d'Amenhotep III, elle est postérieure aux autres redditions de comptes, et préfigure le développement, sous Akhénoton et ses successeurs, d'autres types de scènes de contrôle.

6-3 L'évolution du référent⁴⁶⁶

6-3-1 Des contextes productifs à nouveau divers

Par rapport au resserrement des redditions de comptes du Moyen Empire sur l'élevage, celles du Nouvel Empire s'adaptent à des contextes productifs plus variés, témoignant du retour de l'adaptabilité du motif à différents types de réalités. L'élevage en reste néanmoins le contexte préférentiel, comme en attestent sept scènes (A53a,A54,A55,A57b,A59b,A61). À côté des traditionnels bovins, les scènes comprennent aussi des chevaux (A55,A61), de la volaille (A54,A57) et des cochons (A53a, A55, A63), démontrant que l'inspection concerne l'entièreté des troupeaux. Si la présence des premiers s'explique tantôt par le cadre militaire (A61), tantôt par un titre du défunt (A60) ou par le fait que les bergers soient asiatiques (A55), celle des porcs, très rares dans l'iconographie funéraire⁴⁶⁷, indique l'extension du contrôle comptable à tous les types d'animaux du domaine, notamment à ceux qui fournissaient la viande de consommation courante⁴⁶⁸, et non uniquement ceux destinés à servir d'offrandes. En effet, le décalage entre les interdits pesant sur l'animal⁴⁶⁹ et la fréquence de sa consommation⁴⁷⁰ fait de sa présence dans trois tombes une mise en scène délibérée de la précision comptable et d'une logique administrative affranchie des tabous. L'élevage reste ainsi l'activité par excellence inspectée par les scribes : si cette tradition s'inscrit dans l'ancienne valorisation symbolique du bétail et dans la mise en scène du contrôle sur des individus eux-mêmes chargés d'effectuer un contrôle, il s'agit aussi de démontrer l'expertise des scribes dans une arithmétique faite d'unités délimitées.

Après la disparition des redditions de comptes en contexte agricole à la fin de la V^e dynastie, une seule scène a lieu près du compte du grain (A52). Elle s'écarte du modèle dominant, dans la mesure où l'absence de superviseurs et de scribes nous fait penser que les coups sont plus réels que comminatoires, à la différence des autres scènes. Comme le montre la querelle des deux jeunes filles chez Menna (B4), l'espace agricole est reconnu à la XVIII^e dynastie comme une zone d'affrontements voire de violence, mais non strictement dans le cadre de la reddition de comptes. Cette absence se comprend par l'évolution du type d'intégration de la scène dans le programme. En effet, sans perdre son sens de gestion des domaines, elle se rapproche plus

⁴⁶⁶ SHIRLEY 2013.

⁴⁶⁷ FAKHRY 1943B, p. 376-377 ; VOLOKHINE 2004, p. 170-176.

⁴⁶⁸ VOLOKHINE 2004, p. 179-184. Sur les porcs comme possession des temples, voir *ibid.*, p. 184-187. Aussi, MORENO GARCÍA 2014, p. 44-45.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 248-254.

⁴⁷⁰ MORENO GARCÍA 2003, p. 80-82.

nettement qu'aux époques précédentes de la figure du défunt et de son service personnel, de sorte que la reddition de comptes se fait plus que jamais vérification de l'approvisionnement en ressources consommables.

L'inspection des offrandes forme un autre contexte des redditions de comptes du Nouvel Empire. Le bien le plus prestigieux y est l'or, pesé sur des balances, pendant que l'un des responsables est sous la menace des officiers : cette association se retrouve dans deux tombes (A52,A63). La tombe de Neferhotep-1 contient quant à elle une grande variété d'offrandes, allant des poissons aux objets décoratifs, mais parmi lesquels les jarres de vin occupent la place dominante. La même organisation se retrouve chez Souenmout, chez Ouah, et dans la scène par ailleurs très différente de Qenamou, où les jarres sont représentées dans les différentes sous-scènes, que ce soit sur le bateau, dans les mains des porteurs ou entreposées dans les salles. Chez Tjanouni enfin, à côté du bétail, le premier prêtre de la procession apporte divers produits consommables, des œufs, des légumes et du pain⁴⁷¹, évoquant métonymiquement l'approvisionnement plus général des domaines dont le défunt a la charge.

6-3-2 Entre activité professionnelle et inspection du domaine

Les scènes du Moyen Empire avaient connu une évolution de leur référent : à la transposition de pratiques administratives dans le domaine privé du fonctionnaire avait succédé la représentation directe des activités de contrôle économique liées à ses fonctions. Il semble que cette mutation se confirme à la XVIII^e dynastie, où le motif s'intègre à la représentation de la gestion du pays et de ses ressources au nom de l'État ou d'institutions comme les temples, bien que ce ne soit pas systématique. Dans le cas des vizirs Rekhmirê et Amenemopet, ce sont bien leurs activités officielles qui sont montrées, en particulier l'audience des petits travailleurs venus les rencontrer : elles prennent leur sens à l'intérieur du cycle viziral. Il faut conclure de même pour l'essentiel des autres tombeaux du Nouvel Empire. Ils montrent les activités du défunt ou de ses subordonnés, telles qu'il les a accomplies de son vivant, plutôt que la marche de son domaine personnel. La plupart des propriétaires occupait en effet des fonctions qui comprenaient l'inspection des ressources : Djehoutinefer était directeur du trésor, Ineni, du grenier d'Amon, Neferhotep, du grenier royal et Pouyemrê, du bétail et des champs d'Amon. Nakht était directeur des maisons de volaille d'Amon et sa scène d'inspection se déroule devant des troupeaux d'oies ; Tjanouni dont les fonctions étaient militaires inclut des soldats dans son inspection ; et la scène de Ouah, échanton royal, comprend essentiellement des jarres de vin.

⁴⁷¹ BRACK 1977, p. 44, pl. 10.

C'est peut-être là la principale différence avec l'Ancien Empire. Malgré des variantes internes, les redditions de comptes y représentaient presque toujours la même cérémonie d'inspection de la production dans le domaine personnel, parfois avec les moyens de la couronne. Désormais, le motif reste homogène en termes iconographiques, mais s'adapte à des réalités administratives plurielles. Un même motif, dont le cœur sémiologique reste le contrôle de l'élite sur les petits travailleurs, a pu, selon les époques, renvoyer à différentes réalités économiques et sociales et correspondre plus ou moins fidèlement à celles-ci.

Malgré ce, certaines scènes représentent la vie du domaine personnel du défunt. Dans deux tombes, est organisé un diptyque de redditions de comptes : malgré des codes iconographiques très semblables, les images y renvoient à des référents différents. La tombe d'Ineni (A53) répartit les redditions de comptes sur les deux côtés du mur focal, de sorte que cette disposition ne peut être qu'une mise en regard volontaire. La partie droite appartient à l'inspection des produits du domaine propre du défunt, comme l'indique la mention de « ses champs et de son bétail » (*sh.wt=f mnmn.t=f*). La partie gauche représente le travail d'Ineni comme responsable au sein des domaines d'Amon, en particulier pour la gestion des greniers. Dans le premier cas, l'examen ne porte que sur le bétail tandis qu'il est dans le second étendu aux tissus et au grain. Le contexte explique cette différence de focalisation : dans le domaine personnel, les produits sont réduits au bétail, source d'offrandes et signe de la richesse patrimoniale du défunt ; en tant qu'employé, il met en revanche en scène sa gestion experte de tous types d'activités et sa fidélité au temple d'Amon. On retrouve là le jeu égyptien traditionnel entre unité et variation : si le public illettré ne voyait qu'un couple symétrique d'exemples des compétences de gestion du défunt, les visiteurs plus éduqués percevaient le jeu sur les différentes facettes des talents de gestion, et sur leur application tant à ses propres possessions qu'au service du dieu.

La même disposition se retrouve chez Pouyemrê (A57), les deux scènes juxtaposées dans la même section du mur, réception des produits du domaine en haut et inspection des bergers et des travailleurs agricoles pour le domaine d'Amon en bas. Malgré les fortes proximités iconographiques qui forcent le rapprochement visuel, le ton des légendes est différent. Dans la partie inférieure, est mentionné le tribut (*jrw*) réclamé par le domaine du dieu et répété le verbe *hsb*, signes de la valeur administrative de la scène et de la recherche de la précision comptable. Dans la partie supérieure, domine le plaisir (*shmh-jb*) de la contemplation (*m33*), tandis que la localisation des marais en Basse-Égypte témoigne de la volonté de mettre en scène l'accès récréatif aux régions du nord par un fonctionnaire attaché prioritairement à Thèbes. Deux autres scènes représentent selon nous uniquement le domaine personnel et non les activités

professionnelles : celle de Nebamon, dont les fonctions de supérieur des archers ne peuvent expliquer l'inspection de bergers, et celle de Neferhotep-1, dont les fonctions liées à la gestion des greniers ne coïncident pas avec l'inspection de produits aussi divers. Si le motif s'inscrit majoritairement dans la représentation des activités professionnelles du fonctionnaire, subsiste une tradition marginale dans laquelle l'inspection concerne directement son domaine personnel.

Chapitre 2. Techniques de violence et spectacle du contrôle dans les redditions de comptes

La reddition de comptes est le motif essentiel où s'affirme la dimension disciplinaire des représentations funéraires, qui ne se réduit pas à une simple transposition de pratiques existantes. Il semble donc nécessaire de les appréhender en tant que spectacle visuel⁴⁷², possédant ses personnages, ses codes gestuels et langagiers, ainsi que ses habitudes de mise en scène. L'utilisation d'un répertoire de signes iconographiques, que nous avons déjà évoqué en grande part, est mise au service de l'idéologie du contrôle et de la distinction sociale propre à la classe de dignitaires faisant construire ses tombeaux. Malgré les profondes évolutions connues par le motif, on peut repérer quatre éléments constitutifs de cette mise en scène : l'ordre social, la différence, le contrôle et la violence.

1 La mise en scène de la société

1-1 Savoir-pouvoir : scribes et domination comptable

1-1-1 Les scribes, intermédiaires du pouvoir et opérateurs de surveillance

Dès la IV^e dynastie, le motif inclut dans son trio de personnages des scribes chargés de vérifier les dires des contrôlés et de produire une comptabilité. Ils s'y maintiennent jusqu'aux scènes les plus récentes de la XVIII^e dynastie. En termes référentiels, leur présence témoigne de l'importance des professionnels du savoir dans les cérémonies de contrôle de la main-d'œuvre. À l'intérieur du programme, elle fait jouer le savoir comme élément de domination et appuie la différenciation sociale sur des compétences techniques, selon l'hypothèse foucauldienne d'une constitution simultanée d'un régime de savoir et d'un pouvoir⁴⁷³. Dès les premières scènes (A1,A2), la maîtrise de l'écrit et du calcul est l'un des points d'établissement du contrôle. Les scribes tiennent tous dans les mains des instruments pour écrire, et une table remplie d'ustensiles est placée devant l'intendant. Au contraire, aucun contrôlé ne tient de registre ou de calame, ce qui permet de supposer qu'ils feront leur compte-rendu de façon exclusivement orale. S'opposent ainsi deux groupes, l'un caractérisé par l'écriture, l'autre par l'oralité, le premier étant aussi expert en paroles, ce qui renforce leur supériorité.

⁴⁷² MAITLAND 2023, p. 173-175.

⁴⁷³ FOUCAULT 1975, p. 32.

Cet acte de division sociale ne se résume pas à une reproduction mimétique de différences, mais participe de la construction d'un monde social fictif qui s'émancipe de ses référents. D'un point de vue sociologique, rien ne dit en effet que les *ḥq3.w* contrôlés ne savaient ni lire ni écrire⁴⁷⁴ : les *ḥq3.w ḥw.t* de la scène de Mererouka (A33) possèdent tous un titre lié à l'écriture ou à la comptabilité. Or, aucun ne tient dans la main un quelconque registre, comme on aurait pu l'attendre du premier, scribe archiviste du roi (*mdḥ zš nswt*). La reddition de comptes efface donc la littéracie des contrôlés les plus élevés : ils forment dans le motif funéraire un groupe qui englobe chefs de domaine, chefs de ville et bergers, aux statuts et prérogatives très différents, mais qui deviennent, sous l'étiquette de *ḥq3.w*, des représentants du travail devant l'administration. L'écrit est donc sémiologiquement un monopole des scribes, qui les distingue, tandis que les contrôlés sont connotés comme illettrés.

Le rôle des scribes est en outre celui d'intermédiaires entre le dignitaire et les travailleurs de son domaine. Ils servent à marquer graphiquement la distance dans l'ordre social de la tombe et deviennent des connecteurs entre deux sphères distinctes au sein du programme fictif⁴⁷⁵. En effet, l'affirmation d'une dignité particulière pour le défunt, membre de la classe administrative distinguée par le roi, contribue à le mettre à l'écart du reste de la population, y compris de ceux qui travaillent pour lui. La visée distinctive de la présentation de soi par les défunts a été bien étudiée ailleurs⁴⁷⁶, ainsi nous nous contenterons de brèves remarques. Le fonctionnaire se met d'ordinaire à l'écart de son propre domaine. Il y occupe ainsi une position paradoxale : d'une part il en est le centre, ce qui justifie de le représenter dans la tombe ; de l'autre, il reste un étranger par rapport au monde qui est montré, car il a probablement peu côtoyé ceux qui travaillent pour lui. Il apparaît donc autant comme la clef de voûte des représentations funéraires, que comme un élément surnuméraire, à l'écart de la production. La présence des scribes - ainsi que des autres agents de contrôle - répond à ce paradoxe : l'altérité sociale et culturelle⁴⁷⁷ de la haute administration vis-à-vis de la population des campagnes nécessite des intermédiaires⁴⁷⁸, voire des traducteurs. Aux côtés de la figure du défunt, ils matérialisent son action sur le territoire et les êtres humains sous son autorité, ils sont le prolongement de l'idée que le fonctionnaire est un agent de l'ordre.

⁴⁷⁴ Dans ce sens, MORENO GARCÍA 1999A, p. 231.

⁴⁷⁵ MAITLAND 2023, p. 166-168, sur l'importance des distances dans la mise en scène des rangs sociaux.

⁴⁷⁶ BAINES 2007 ; AUENMÜLLER 2018, p. 15-41 ; ASSMANN 1987, p. 208-232.

⁴⁷⁷ ASSMANN 1995, p. 15.

⁴⁷⁸ MAITLAND 2023, p. 169-170.

Ce rôle d'intermédiaire de la *d3d3.t* se voit aussi sur plusieurs reliefs où les scribes sont directement en contact avec le défunt lui-même. En effet, depuis Seneb (A2), le contrôle est le plus souvent situé à deux niveaux. Dans le cadre de la reddition de comptes, les scribes inspectent les travailleurs, puis vont rendre compte au défunt. L'un d'eux s'avance devant le maître de la tombe et tend devant lui un rouleau déplié⁴⁷⁹ (A6,A8,A19). Cette inspection peut se comprendre d'un point de vue réaliste : étant donné la taille de leurs domaines et leurs activités extérieures, les grands fonctionnaires avaient besoin de déléguer l'inspection des comptes et du travail à des équipes spécialisées, qui ensuite leur résumaient la situation. D'un point de vue sémiologique, il faut y voir l'ombre du contrôle depuis le haut qui plane sur chaque activité dans le cadre du domaine d'éternité, de sorte que les scribes servent d'opérateurs de la surveillance diffuse du maître. On peut aussi penser que la reddition de comptes manquait d'une légitimité intrinsèque et peinait à se faire accepter par les équipes de travailleurs ; l'inscrire dans la continuité du contrôle du défunt permettait d'en faire une instance représentative de l'ordonnement officiel de la société. Plus largement, l'alliance du dignitaire et des scribes contribue à renforcer la légitimité des deux partis. D'une part, l'équipe de scribes tire son prestige du service d'un haut fonctionnaire. De l'autre, le fonctionnaire, dont le rapport à son domaine pouvait être distant, appuie son autorité sur un groupe compétent, instruit et plus ancré localement.

1-1-2 Le vocabulaire du calcul

Les scribes ne se réduisent toutefois pas à un signe dans le discours funéraire, puisqu'ils organisaient le contrôle comptable sur la production. À l'Ancien Empire, ils forment le plus souvent la *d3d3.t n.t pr-d.t*, la cour d'administration du domaine d'éternité, un conseil collégial qui veille au bon fonctionnement de l'institution et peut être amené à rendre des jugements⁴⁸⁰. Le terme est présent dans six scènes de l'Ancien Empire (A1,A11,A15,A20,A25,A30). Chez Akhethetep (A11), ils sont tous les trois assis dans une position similaire et attendent l'arrivée des subordonnés. Comme chez Mersyankh III (A1), l'emphase est mise sur leur maîtrise de l'écrit : deux d'entre eux sont en train d'écrire, alors que sont installées entre eux deux tables contenant du matériel d'écriture. Plutôt qu'une synchronie, il faut y voir une métalepse ou *Simultanbil* : les scribes sont représentés en train de mettre par écrit ce que leur disent les contrôlés, alors qu'à droite ils ne semblent pas avoir commencé à parler. Cette métalepse renforce la puissance des scribes, car leur prise de contact avec les travailleurs se transforme

⁴⁷⁹ DER MANUELIAN 1996, p. 561-588.

⁴⁸⁰ PHILIP-STEPHAN 2008, p. 24-27.

instantanément en connaissance, c'est-à-dire en registres écrits. Les scribes sont donc montrés dans leur essence, dans le trait caractéristique de leur fonction sociale, l'écriture. La *d3d3.t*, en tant que représentant du fonctionnaire, fait de l'écriture un instrument de contrôle et matérialise la différence qui la sépare des petits employés par l'utilisation d'un savoir spécifique et de compétences techniques. Les faits et gestes de ces subordonnés sont doublement archivés : d'une part les scribes les mettent par écrit sur leurs registres, de l'autre ils sont représentés actifs sur les parois de la tombe, et leur image fixée pour l'éternité.

A la V^e dynastie, les scribes sont ainsi représentés de façon stéréotypée et focalisée sur le geste de l'écriture : ils se rapprochent d'une représentation pictographique⁴⁸¹, leurs jambes étant disposées comme dans les signes hiéroglyphiques humains les plus courants (Gardiner A1, A2, A4). Sur le relief de Kayemnofret⁴⁸² (Figure 2.1), on retrouve la mise en scène simultanée, où les scribes sont déjà en train d'écrire, alors que le contrôlé n'est même pas devant eux. Le bureau est dirigé par un *jmy-r3 pr*, l'intendant, qui n'écrit pas, contrairement aux deux scribes devant lui. Les scribes tournent souvent le dos aux contrôlés amenés devant eux, ou semblent désintéressés à leur arrivée. C'est par exemple le cas chez Nefer et Kahay et chez Neferbauoptah (A17,A7). Le plus souvent le bureau des scribes est une institution fixe, stable, que l'arrivée de nouveaux personnages ne vient pas interrompre.

L'écriture, figurée par leurs accessoires et leur attitude, est bien leur trait distinctif, d'autant que le titre *zš* est plutôt rare dans le cœur de ces scènes avant la VI^e dynastie⁴⁸³. La plupart du temps leur gestuelle est assez éloquente. Le verbe *zš* est en revanche attesté plusieurs fois dans ce contexte (A7,A12,A17,A18). Deux autres verbes décrivent l'action des scribes : *hsb* et *jp*, respectivement dans douze⁴⁸⁴ et quatre⁴⁸⁵ scènes de l'Ancien Empire. Comme verbe ou substantif, *hsb*⁴⁸⁶, dont la scène de Mersyankh III pourrait être la 1^{ère} occurrence, désigne de façon générale le calcul et la comptabilité⁴⁸⁷. Dans les redditions de comptes, il est utilisé en premier élément d'une légende (A1,A2,A11,A14,A30,A34), comme deuxième verbe (A17,A12), comme objet de la formule *m33* (A20), ou au sein d'une finale (A21,A25,A27,A39).

⁴⁸¹ GROENEWEGEN-FRANKFORT 1987, p. 33-34.

⁴⁸² SIMPSON 1992, pl. 21.

⁴⁸³ Voir cependant les scènes A19 et A25.

⁴⁸⁴ IV^e dynastie : A1,A2 ; V^e dynastie : A11,A12,A14,A17,A20,A21,A25,A27 ; VI^e dynastie : A30,A39.

⁴⁸⁵ V^e dynastie : A7,A10,A22,A25.

⁴⁸⁶ Wb. III, p. 166, 12-18.

⁴⁸⁷ SETHE 1916, p. 76-77 ; MEGALLY 1977A, p. 53-55. Voir aussi GRAPOW 1912, p. 116-119. Il y rappelle que *hsb*, avec les mêmes déterminatifs, peut aussi signifier « briser », ce qui pourrait jouer comme connotation secondaire dans ces scènes.

Il peut avoir pour objet des humains ou des choses, comme dans les archives d'Abousir⁴⁸⁸. *Jp*, « compter »,⁴⁸⁹ semble interchangeable avec *hsb*, car il apparaît dans des phrases similaires. Il connaît cependant deux objets différents : chez Neferbaouptah (A7), il est deux fois suivi du nom *h.t*, « compter les choses », alors que chez Senedjemib Mehi et Sekhentiu (A10,A22), il est suivi de *hq3.w*, « les chefs ». Le fait que le verbe puisse s'appliquer à des choses inanimées et à des individus montre la réification des employés par l'inspection, qui les transforme, sous le regard des scribes, en éléments d'un bilan comptable. La répétition des deux termes, *hsb* et *jp*, couplée à l'insistance graphique et lexicale sur l'écriture montre l'importance de la constitution d'un savoir pour le contrôle des subordonnés, en les regroupant en catégories : d'après Katalin A. Kothay, compter est « un rituel social dans la mesure où il transforme une masse 'désordonnée' en des groupes (*tz.wt*) organisés et efficaces »⁴⁹⁰. L'étape de la réification est ainsi censée déboucher sur une intégration des travailleurs à l'ordre administratif et partant une nouvelle subjectivation comme employés disciplinés.

1-2 Le monde social de la reddition de comptes : la binarité contrôlant-contrôlé

Ce que ces scènes donnent à voir est d'abord un ordonnancement de la société égyptienne, qui n'en suit très probablement pas les caractérisations quotidiennes ou objectives, mais bien celles voulues par l'élite qui se fait enterrer dans ces tombeaux. Le premier caractère qui ressort de ces scènes est la binarité du monde social projeté. En effet les personnages se décomposent facilement en deux catégories : d'une part officiers et scribes représentant l'autorité du domaine, de l'autre les contrôlés. Très rares sont les scènes où apparaissent d'autres figures, et lorsque la position d'un personnage dans ce système binaire nous semble ambiguë, cela est dû à des lacunes de la documentation et à un déficit de compréhension moderne, et non à un effet voulu par les artisans. C'est une société des campagnes coupée en deux qui apparaît dans ces reliefs : loin d'y voir une représentation objective de la subtile et complexe hiérarchisation de la société égyptienne⁴⁹¹, il s'agit d'un effet de l'idéologie du fonctionnaire, dont la légitimité revendiquée provient du roi, notamment à l'Ancien Empire, et qui oppose de façon binaire les représentants du roi et le reste de la population. Cette distinction ne recoupe pas forcément la division du corps social selon le prestige ou le patrimoine des individus : en effet un *hq3 hw.t* ne peut être considéré comme inférieur socialement à un *z3 pr* ou à certains scribes locaux. Mais dans le cadre de la reddition de comptes, ces groupes se voient assigner des positions qui les

⁴⁸⁸ POSENER-KRIÉGER 1976, p. 220.

⁴⁸⁹ Wb I, p. 66, 1-10.

⁴⁹⁰ KOTHAY 2013, p. 495.

⁴⁹¹ Voir notamment les nombreux travaux de J.C. Moreno Garcia cités plus haut, dont MORENO GARCÍA 2013B.

opposent selon qu'ils subissent ou produisent la mise en ordre de la société, selon qu'ils travaillent pour le compte d'autrui ou qu'ils bénéficient de ce travail. Une hiérarchie sociale, très homogène dans le corpus émerge, où la cérémonie de calcul discrimine les positions sociales : en-dessous de la classe des hauts dignitaires tirant leur pouvoir du roi, ses représentants surplombent le reste des employés des domaines.

La sociologie des contrôlés est cependant loin d'être représentative des travailleurs des campagnes. Comme nous l'avons montré plus haut, deux catégories sont sur-représentées parmi les personnages identifiables, les *ḥqꜣ.w* et les bergers. L'essentiel des travailleurs qui sont montrés en pleine activité sur les autres murs des tombes sont absents du motif : pas de boulangers, de paysans, de charpentiers, etc. Les « chefs » et les bergers valent ainsi comme métonymie des travailleurs des campagnes : en effet, la faible spécialisation des petits métiers dans les campagnes égyptiennes nous incite à penser qu', en-dehors de quelques savoir-faire exigeant une expertise technique, une grande partie du personnel était transférable d'un secteur à l'autre selon les exigences du moment⁴⁹². Ainsi ces deux groupes ne constituent pas des entités fondamentalement distinguées, mais plutôt la forme iconographique sous laquelle les travailleurs se présentent aux scribes.

Si la plus ancienne attestation mentionne un berger, très vite s'installe la prédominance des *ḥqꜣ.w*, largement majoritaires aux V^e et VI^e dynasties. Ils ne renvoient pas tous à la même réalité : les chefs de village sont des responsables de communautés locales, les chefs de domaine sont des fonctionnaires de l'administration royale, et le titre de « chefs » prend un sens plus général. À l'inverse, les bergers, rares à la V^e dynastie, réapparaissent à la VI^e, pour devenir hégémoniques à partir du Moyen Empire. On constate donc que, dans l'évolution de la reddition de comptes, parmi toutes les interactions entre les travailleurs et l'administration, deux situations constituent l'essentiel du corpus. La reddition de comptes n'a donc pas pour but de contrôler tous les petits fonctionnaires mais se focalise sur les bergers, directement responsables d'une des principales ressources du domaine, et les *ḥqꜣ.w*, agents de contrôle sur un domaine, plus souvent associés à l'examen de la culture des céréales.

1-3 Le contrôle du contrôle

Les redditions de comptes mettent donc en scène un contrôle du contrôle⁴⁹³. Par là nous entendons que l'autorité n'y examine pas directement les petits travailleurs du domaine

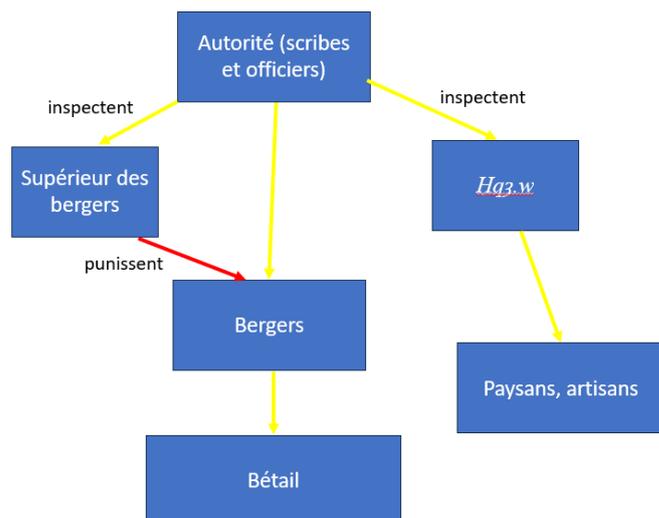
⁴⁹² EZZAMEL 2004.

⁴⁹³ Cela est souligné par E. Vande Walle (VANDE WALLE 2020, p. 33).

jusqu'en bas de la pyramide hiérarchique, mais bien des figures ayant sous leurs ordres des équipes d'employés, sur lesquels le contrôle depuis le haut s'étend par capillarité. Cette recherche, par les autorités les plus hautes, d'une maîtrise des intermédiaires, est caractéristique d'une tendance disciplinaire au sein d'un système de pouvoir essentiellement souverain⁴⁹⁴. En effet, le *hq3* se caractérise par sa position d'autorité sur un territoire ou plus souvent sur des personnes⁴⁹⁵. La présence fréquente de ce titre, vague et sans complément, renforce notre conviction qu'ils apparaissent en tant que petits responsables, dont les fonctions précises ne sont pas explicitées : sont autant concernés les ateliers que les champs, les bergers que les travailleurs des marais. Il est possible que ce choix iconographique ait d'abord été motivé par une volonté de vraisemblance et de fidélité au référent social, les autorités du domaine n'étant sûrement pas en mesure d'examiner individuellement les petits travailleurs, et se concentrant donc sur leurs responsables. Est ainsi créé un contrôle indirect, en deux temps, qui soumet au regard acéré de l'administration ceux-là mêmes qui dirigent des équipes de travailleurs. Ce double contrôle renforce la valeur de la scène : sont englobés dans la soumission des *hq3.w* tous ceux qui travaillent sous leurs ordres et voient leurs chefs soumis. La légitimité du fonctionnaire s'impose face à celle des différents chefs d'équipes et de domaines, et s'étend à ceux qui travaillent pour eux. Il en va de même de titres plus rares, comme l'intendant des ateliers, *jmy-r3 pr šn'*, que l'on voit malmener par un officier trois registres sous sa figure surveillant le travail (A25), ou de l'*jmy-r3 zš.w mrt*, qui s'occupe des travailleurs dépendants (A33). Le contrôlé n'est presque jamais un petit travailleur, et peut parfois faire partie de l'élite moyenne. Ce schéma reste valable jusqu'au Nouvel Empire : chez Qenamou (A58), l'équipage du bateau est clairement distingué entre marchands aux manteaux richement décorés et de grande taille, et matelots vêtus d'un pagne et plus petits. Or ce sont les premiers qui se présentent devant les douaniers égyptiens et sur lesquels s'applique la contrainte.

⁴⁹⁴ FOUCAULT 2015, p. 93-95, à propos de la répression de la révolte des Nus-Pieds à Rouen en 1640.

⁴⁹⁵ FLORES 2015, p. 322.



Tab. 2.1. Schéma des relations entre les acteurs des redditions de comptes et des fessées à la Ve dynastie

La présence régulière de bergers parmi les contrôlés s'explique probablement par l'importance et la symbolique particulières du bétail, dans l'économie du pouvoir égyptienne⁴⁹⁶. Mais on peut aussi suggérer une interprétation qui les rapprocherait des *hq3.w*. En effet, il s'agit souvent de bergers d'un rang supérieur : le titre le plus fréquent est *jmy-r3 ts.t*, « directeur des troupes », présent dans sept tombes (A4,A11, A27,A37,A39,A47,A48) et peut

autant s'appliquer au contrôle des bêtes que d'une équipe. Ces personnages ont donc des subordonnés sous leurs ordres. Plus largement, le métier de berger suppose une action de surveillance et de direction d'êtres vivants, certains aussi imposants que des bovins. Comme les *hq3.w*, ils accomplissent des actes de contrôle sur des êtres vivants, dont ils doivent s'occuper, et c'est au nom de ce contrôle, propre au pouvoir pastoral⁴⁹⁷, qu'ils sont eux-mêmes contrôlés. Cette hypothèse nous semble lier thématiquement les deux grands types de contrôlés, choisis pour le pouvoir qu'ils effectuent eux-mêmes sur d'autres êtres⁴⁹⁸. Comme le suggère le fait qu'ils ne tiennent pas leur bâton de conduite devant les scribes, leur contrôle sur les troupeaux est inversé devant l'autorité supérieure.

1-4 Les ressorts de la discipline et la focalisation sur le pôle inférieur du pouvoir

Si une part importante des vestiges matériels égyptiens qui nous sont parvenus font du roi la figure centrale qui capte l'attention, force est de constater que dans les scènes de notre corpus, le point de focalisation est autant les contrôlés que les représentants de l'administration. Peut-on y voir un élément « disciplinaire » propre à la source ? Selon M. Foucault, une des caractéristiques du pouvoir de souveraineté est de focaliser l'attention sur le sommet de la société, c'est-à-dire le roi, ou un équivalent⁴⁹⁹. Au contraire, le pouvoir de discipline fait jouer

⁴⁹⁶ MORENO GARCÍA 1999B.

⁴⁹⁷ FOUCAULT 2004, p. 127-134.

⁴⁹⁸ Sur l'analogie hommes-bétail, voir notamment l'expression « *t3 'w.t šps.t* », « le noble bétail », par laquelle le magicien Djédi répond à Khéops dans le papyrus Westcar (Westcar, 8.19).

⁴⁹⁹ FOUCAULT 2003, p. 45-48.

ses rouages vers le bas et c'est tout individu qui est placé au centre de l'attention, alors que le haut de la hiérarchie devient anonyme. Cette opposition se joue notamment au niveau corporel d'exhibition physique de chaque pôle du pouvoir. La reddition de comptes nous oblige à affiner le constat d'un pouvoir égyptien essentiellement souverain. Nous ne détaillerons donc pas les éléments de « souveraineté » présents dans ces sources qui restent majoritaires, tant du fait de la discontinuité du pouvoir, de l'absence d'« isomorphisme »⁵⁰⁰, que de la très forte individuation des détenteurs du pouvoir.

Dans le programme funéraire, le défunt occupe un pôle équivalent à celui du roi dans les monuments publics, et constitue le pôle supérieur du pouvoir, le souverain de son domaine. La dimension corporelle de cette présence est essentielle, et se marque par sa taille plus importante, par les regards et les déplacements qui se tournent vers lui, ou l'éventail de ses postures. Autour de lui, la masse de travailleurs et de subordonnés n'est pas anonyme car souvent nommée dans les légendes, mais existe avant tout comme collectif et au nom de ses activités productives, et non comme individus spécifiés. C'est dans le cadre de la reddition de comptes que les petits employés sont placés au centre de l'attention, dans leur dimension corporelle : leur corps est finement reproduit, chaque détail étant signifiant. Sur le relief d'Akhethetep (A11), ce sont bien les contrôlés qui attirent l'attention. Ils sont décrits par des légendes précisant leurs titres (*hq3* et *jmy-r3 tz.t*), au contraire d'officiers non nommés. On retrouve cette dissymétrie dans plusieurs tombes, comme celle d'Amenemhat au Moyen Empire (A47). Même si leur étiquette est aussi générale que « chef », leur identité est plus importante que celle des officiers, dont le statut se déduit de leur bâton. De plus, le nom personnel d'au moins un contrôlé est présent dans dix tombes de façon avérée, de la IV^e à la XII^e dynastie, témoignage d'une volonté de représenter des individualités – réelles ou non. Enfin, la différence dans la gestuelle des deux groupes tend à attirer l'attention sur les contrôlés, pliés dans des positions inhabituelles, davantage que sur la pose calme et rigide des officiers. On voit ainsi (A11) les contrôlés se plier, rentrer les épaules, souffrir cette contrainte, alors que les officiers se contentent d'une pose interchangeable et sans expressivité.

En conséquence, si les reliefs funéraires fixent la principale matérialité du pouvoir sur son pôle supérieur, la reddition de comptes focalise le regard sur ceux qui le subissent et fait du corps soumis des classes inférieures un signe visuel du pouvoir légitime. Les contrôlés du domaine funéraire deviennent les représentants de tous les petits employés et travailleurs des

⁵⁰⁰ FOUCAULT 2014, p. 81.

campagnes. Leur valeur métonymique s'étend à tout le peuple soumis aux représentants du roi et prend un sens de contrôle général du petit peuple qui passe par la mise en scène corporelle des inférieurs, dont les moindres postures sont acculturées au cours de cette cérémonie. Il nous semble possible de faire un parallèle avec ce que M. Foucault dit de l'asile psychiatrique au début du XIX^e siècle : dans cet espace clos qu'est le domaine funéraire, la figure du fonctionnaire prend le même rôle que le corps du psychiatre⁵⁰¹, censé être partout comme signe de pouvoir, s'imposant constamment à la perception des pensionnaires. Autour de lui, fourmille une intensité de personnages respectant tous leur rôle, des porteurs d'offrandes aux travailleurs des champs, qui entourent les contrôlés et plus généralement tout fraudeur potentiel, et font jouer le nombre comme pouvoir, comme le psychiatre Falret exigeait que, dans l'asile, on montre au malade qu'« il y a autour de lui un certain nombre de gens »⁵⁰², pour le forcer à se conformer à cette norme imposée. La triade formée par le fonctionnaire omniprésent, la masse d'employés bien à leur place et les travailleurs examinés et ramenés à l'ordre forme un schéma complet où les différents pôles de pouvoir se répondent, et contraignent le visiteur à accepter l'autorité du défunt et ses valeurs comme normales, c'est-à-dire aussi justifiées qu'inéluctables.

Cette focalisation secondaire sur le pôle inférieur du pouvoir s'inscrit dans une logique disciplinaire. En effet, les travailleurs maltraités sur ces reliefs ne sont pas des malfaiteurs, des hors-la-loi ou des rebelles, mais des employés comme les autres, devant apprendre à respecter scrupuleusement les normes. On n'a pas affaire au corps-à-corps évoqué par M. Foucault⁵⁰³ et propre au pouvoir de souveraineté, où le roi affronte à travers la punition le hors-la-loi qui s'est dressé contre lui. Au contraire, c'est bien le chef d'équipe anonyme qui est l'objet d'une mise en conformité avec la norme du domaine : la reddition de comptes a un effet positif sur la population, et non négatif comme la punition qui frappe le rebelle, elle est active et non réactive. L'aspect disciplinaire de ces scènes se caractérise aussi – comme on l'a vu plus haut – par l'utilisation de l'écriture, qui fixe et archive le corps des travailleurs. D'une part le support permet la transformation d'un contrôle discontinu en continuum disciplinaire sur le plan des images ; de l'autre l'omniprésence des scribes comme signe visuel fait de l'écriture la principale voie de l'appréhension des individus par le pouvoir et signale leur intégration à un « plasma graphique »⁵⁰⁴. Reprenant Foucault, on peut y voir un processus d'individualisation, où est créé

⁵⁰¹ FOUCAULT 2003, p. 179.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 183.

⁵⁰³ FOUCAULT 1975, p. 50 et 58-62.

⁵⁰⁴ FOUCAULT 2003, p. 50.

un rapport particulier entre « la singularité somatique »⁵⁰⁵ et le sujet, tel que perçu par les catégories surplombantes de l'autorité.

Cette mise en scène de la discipline, qui se focalise sur les petits travailleurs, répond à un besoin d'ingénierie sociale dans une Égypte restée pendant toute l'Antiquité largement sous-peuplée, et où la maîtrise de la main-d'œuvre s'avère plus essentielle que celle des ressources ou des terres. En effet, selon la majorité des études démographiques sur l'Égypte des III^e et II^e millénaires, la population ne dut pas dépasser au maximum quelques millions et était probablement à l'Ancien Empire inférieure à un million⁵⁰⁶. Dans les sources provenant d'archives privées, le détournement de serviteurs apparaît en effet comme une source récurrente de litige, telle la lettre écrite par une femme de la VI^e dynastie à son mari défunt, dans laquelle elle se plaint de la perte de main d'œuvre qu'a subi sa propriété⁵⁰⁷. À la même époque, Henqou se vante de la même façon d'avoir peuplé les collines avec des bergers et leurs troupeaux⁵⁰⁸. Ce vide démographique contribue à rehausser le besoin pour le pouvoir de maîtriser la population laborieuse, alors que le manque de terres s'est rarement fait sentir⁵⁰⁹. Le contrôle minutieux de la main-d'œuvre se comprend dans ce contexte de faible peuplement, et donc de rigoureuse ingénierie sociale de la part du pouvoir : à côté du territoire et des ressources, le personnel humain – à commencer par ses couches supérieures – apparaît comme le point d'ancrage du pouvoir royal et de l'administration sur le pays.

La cérémonie fiscale qu'est la reddition de comptes, censée vérifier la livraison du montant prévu en produits agricoles ou le bon déroulement du travail, condition des futures livraisons, devient le moment de rencontre entre le personnel administratif et les travailleurs des domaines. Le prélèvement des ressources économiques fonctionne comme imposition d'un pouvoir. D'une part, cela découle du caractère fiscal de l'État égyptien, surtout à l'Ancien Empire : que ce soit pour la construction des complexes funéraires royaux, l'entretien de leur culte ou la vie de la cour et de l'élite, le besoin en ressources exigeait des prélèvements nombreux et constants. C'est dans cette perspective que les travailleurs des campagnes doivent être contrôlés, pour s'assurer que les quantités fournies sont suffisantes. D'autre part, du fait de la nature principalement souveraine du pouvoir égyptien, la force de travail reste le principal intérêt du discours funéraire de l'élite : c'est bien en tant que producteurs que sont appréhendés les petits

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰⁶ AGUT, MORENO-GARCÍA 2016, p. 50-53.

⁵⁰⁷ DONNAT 2014, p. 30

⁵⁰⁸ MORENO GARCÍA 2010B, p. 61.

⁵⁰⁹ ENDESFELDER 1984, p. 97-98.

travailleurs. Le projet disciplinaire de mise en forme des campagnes reste donc limité à ce qui intéresse l'administration et la production, et ne s'étend pas à un contrôle général sur les individus dans les autres domaines de l'existence⁵¹⁰.

En conséquence, la reddition de comptes doit se comprendre en regard de l'importance de la production dans la société parfaite décrite par les images funéraires. Les individus trouvant leur place optimale au sein du dispositif productif, le respect de ses normes apparaît comme un critère de discrimination individuelle. Le fraudeur devient un ennemi social qui remet en cause le bon déroulement de la production économique, et partant entame la portion qui sera prélevée par l'autorité. Qu'il vole sciemment, modèle à son avantage les limites du domaine ou manque à ses devoirs par paresse ou incompetence, le fraudeur ne peut être toléré dans le monde idéal du *pr-d.t* : il met en danger l'approvisionnement du défunt en offrandes, nécessaire à sa survie. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la fréquence du thème de la reddition de comptes, qui vaut vérification générale de la probité et de l'efficacité des travailleurs du domaine, et qui rappelle aux visiteurs de l'élite intermédiaire que le détournement de ressources est directement scruté par les autorités et que leur statut personnel pourrait en pâtir. Bien qu'elles soient rares, des scènes de sanctions lourdes comme celles d'Aba et de Baqet renforcent l'assimilation du fraudeur économique à un ennemi du défunt et du roi, donc un ennemi social.

2 La mise en scène de la différence

2-1 Les signes physiques de l'infériorité

2-1-1 : La calvitie et la rhétorique de l'incomplétude⁵¹¹

Comme nous venons de le voir, les redditions de comptes construisent une opposition binaire entre les deux pôles du pouvoir, qui repose sur une sémiologie visuelle de la différence. Il s'agit d'abord d'une mise en scène de l'infériorité des contrôlés, qui se marque notamment par deux signes, calvitie et nudité. Une calvitie⁵¹² partielle distingue sur un certain nombre de registres les contrôlés de leurs vis-à-vis, les scribes et les officiers. Ce code graphique apparaît dès la tombe de Seneb (A2) : ils sont en effet représentés le front dégarni, chauves sur tout l'avant du crâne. Ce sont les seuls personnages du tombeau à présenter une telle pilosité, ce qui semble les mettre à part – tous les autres appartiennent soit à la famille soit au personnel direct de Seneb. La calvitie des contrôlés est partielle, divisant le crâne en deux parties ; elle s'oppose à la

⁵¹⁰ FOUCAULT 2013, p. 207-222, pour la comparaison avec le tournant des XVIII^e-XIX^e siècles.

⁵¹¹ Entendue au sens général d' « absence de cheveux », sans distinction sur son caractère naturel ou artificiel.

⁵¹² Voir surtout FLETCHER 1995, p. 21-24 ; CLÈRE 1995, p. 1-5 ; ROBINS 1999, p. 62-63 ; MCCREESH, GIZE, DAVID 2010, p. 105-107 ; pour l'existence de tels remèdes, LALANNE, MÉTRA 2017, p. 135-138.

chevelure uniforme et lisse des acteurs du contrôle. À la V^e dynastie, pas moins de huit tombeaux utilisent ce code graphique, sur les vingt-quatre de notre corpus. Il s'agit donc d'un code très fréquent, qui peut concerner l'entièreté des contrôlés (A11,A18,A25a), ou seulement une partie (A8,A16,A17,A22,A24). Elle n'est jamais entière : les cheveux s'arrêtent au niveau des oreilles et laissent le front largement dégarni. Ce signe disparaît après la V^e dynastie, puisque la seule occurrence certaine date du début de la VI^e, dans la tombe d'Idout (A29), et qu'il n'y a plus d'attestation ensuite.

Ce détail peut d'abord être interprété comme un signe de vieillesse⁵¹³, ou une simple marque d'appogiature : en effet, nombreux sont les personnages chauves dans les tombes de la V^e dynastie⁵¹⁴. Ils restent cependant largement minoritaires, ce qui contraste avec leur forte présence dans la reddition de comptes. Le sens de cette marque physique s'établit à deux niveaux. Il s'agit bien d'un signe de vieillesse, ou en tout cas d'âge mur, en opposition aux jeunes travailleurs et aux séides sans âges de l'administration⁵¹⁵. Dans les tombeaux en question, on voit de nombreux personnages chauves commander des équipes ou surveiller une activité : chez Akhethetep⁵¹⁶, Ti⁵¹⁷, Nianchnoum⁵¹⁸ ou Sekhentiu⁵¹⁹. Ce n'est donc pas un signe d'infériorité sociale à proprement parler, mais il participe de la logique de contrôle du contrôle. Dans les communautés de travailleurs, les aînés étant sur ces reliefs plus souvent amenés à diriger les plus jeunes, faire de personnages âgés, dont les corps se plient sous la contrainte des officiers, la cible du contrôle, renforce l'impact social de ces scènes, en incluant tous leurs subordonnés et les plus jeunes qui devaient voir en eux modèles ou figures d'autorité. Le contrôle administratif surplombe donc l'entièreté de la communauté de travailleurs, par l'intermédiaire de ses aînés.

D'autre part, au-delà du référent générationnel, la calvitie partielle peut être vue comme un signe d'incomplétude, ou un défaut physique⁵²⁰. Alors que scribes et officiers sont figurés pour l'éternité avec une coiffure lisse et sans défaut, comme de respectables administrateurs, les contrôlés ne cachent pas par une perruque la perte de leurs cheveux, qui coupe leur crâne en deux et crée une dissymétrie visuelle. Ils apparaissent comme plus vulnérables, comme si cette

⁵¹³ JANSEN R. & J. 1996, p. 15.

⁵¹⁴ Par exemple, ZIEGLER 2007, fig. 37.

⁵¹⁵ MCFARLANE, MOURAD 2012, p. 95.

⁵¹⁶ ZIEGLER 2007, fig. 37.

⁵¹⁷ WILD 1966, fasc. III, pl. 123.

⁵¹⁸ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pls. 8 et 12.

⁵¹⁹ MOUSSA, JUNGE 1975, pl. 4b.

⁵²⁰ FLETCHER 1995, p. 22-24.

calvitie renforçait leur absence de protection face à l'examen minutieux des scribes, ou au bâton des officiers : elle est fréquente chez les voleurs et fraudeurs et participe de leur dévoilement comique⁵²¹, ainsi que chez les bergers⁵²². Ils sont aussi plus individualisés, plus pris dans leur contingence corporelle, et donc plus soumis aux aléas naturels, à l'inverse des impeccables scribes et officiers, davantage fonctions qu'individus. Aussi, la corporalité est plus marquée dans le pôle inférieur du pouvoir que dans la partie supérieure : pour l'éternité, ils existeront sur les reliefs avec ce qui est perçu comme un défaut physique, et ne pourront échapper au vieillissement du corps, au contraire des agents d'autorité, dont la figure sera figée dans l'attitude la plus parfaite possible. Ils sont pour toujours associés à la valeur principalement négative de la vieillesse⁵²³. Enfin, la pilosité est fréquemment associée en Égypte à la vigueur sexuelle et à la séduction⁵²⁴. Comme l'a montré P. Derchain, le fait de mettre sa perruque signifie qu'on se prépare à retrouver sa compagne de lit⁵²⁵ et les scènes funéraires de coiffure des dames suggèrent qu'une union conjugale est à venir⁵²⁶. L'activité sexuelle des contrôlés est ici neutralisée, en tant que puissance d'action, qui pourrait mettre en danger l'ordre de la tombe. Leur incapacité serait ainsi opposée aux nombreux signes de fertilité et d'abondance entourant le défunt et ses représentants⁵²⁷.

2-1-2 La nudité, marqueur liminal de l'humiliation

L'autre marqueur d'infériorité, moins fréquent, est la nudité des contrôlés. Elle est attestée sans erreur dans cinq tombeaux, tous datant de la V^e dynastie, bien que le doute plane sur de certaines représentations très endommagées. En revanche, après l'Ancien Empire, le bon état de conservation des scènes ne laisse pas de doute sur la disparition de ce code graphique. Chez Tepemankh et Kayemrehou (A24,A15), les deux contrôlés sont nus, alors que chez Ti et Sopdouhotep (A25b,A23), certains sont nus et d'autres habillés. Chez Rashepses (A20), une colonne de seize hommes est entièrement nue. La nudité revêt de nombreuses significations dans la sémiologie égyptienne⁵²⁸, certaines comme la jeunesse ou l'érotisme pouvant être abandonnées. En premier lieu, un certain nombre d'activités pouvaient se pratiquer nu⁵²⁹, ce

⁵²¹ VONK 2015, p. 90.

⁵²² SHEBAB 2022, p. 89-91.

⁵²³ JANSEN R. & J. 1996, p. 5-6 : cette vision négative du vieil âge, associé à la perte de la mobilité et des facultés sensorielles, se voit chez Ptahhotep et Sinouhé.

⁵²⁴ DERCHAIN 1975 ; MANNICHE 2003, p. 43 ; FLETCHER 1995, p. 52.

⁵²⁵ DERCHAIN 1975, p. 58.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 65-74.

⁵²⁷ MATIĆ 2019A, p. 171-173 et LEACH 1958, p. 147-164.

⁵²⁸ HORNUNG 1980 ; SEROVA 2018, p. 241-260 ; ASHER-GREVE, SWEENEY 2006.

⁵²⁹ ASHER-GREVE, SWEENEY 2006, p. 124-125.

dont le mastaba de Ti offre un éventail élargi : la fabrication de bateaux et la récolte de papyrus⁵³⁰, la pêche⁵³¹, le labour⁵³² ou la garde des troupeaux⁵³³. Hormis les processions d'offrandes, il n'est pas de domaine qui ne comprenne de travailleurs nus, bien qu'ils soient par exemple nettement minoritaires parmi les menuisiers ou les cultivateurs de céréales. Le problème de cette interprétation est que les contrôlés nus n'appartiennent pas à ces catégories, et que le signe disparaît même lorsque les bergers, fréquemment nus dans leur activité, deviennent majoritaires dans les redditions de comptes. Les contrôlés sont inspecteurs de domaine (A20), *ḥq3.w njw.t* (A25b) et simples *ḥq3.w* (A24) : peut-être participent-ils nus à certaines activités, mais on ne peut pas dire que ce soit un trait distinctif de leur fonction. De plus, dans la scène de Ti, un seul des trois chefs est nu ce qui implique bien qu'il ne s'agit pas d'un marqueur professionnel.

Deux éléments permettent de répondre à ce paradoxe. Tout d'abord, la nudité associe ces responsables d'équipe au groupe plus général des travailleurs, en particulier de ceux qui utilisent leur force physique, en face de l'administration. Par ce signe, ils sont placés du côté des champs ou des marais, là encore caractérisés par leur corporalité engagée dans un travail. La nudité contribue à étendre la soumission des contrôlés à l'ensemble du monde des travailleurs. Mais elle revêt aussi une valeur d'humiliation, préalable à la mise en ordre des inférieurs par l'action de la cérémonie administrative. Elle marque en effet un manque de protection, ici bénéfique car elle soumet complètement les contrôlés au regard des scribes, qui les voient entièrement, mais aussi au bâton des officiers, dont le coup ne sera atténué sur aucune partie du corps. Elle indique donc la soumission pleine et entière à l'ordre de l'administration, dans le double étau du savoir et de la contrainte physique. En tant qu'humiliation, elle marque une différence de statut, les uns étant nus devant les autres proprement habillés de leur pagne de fonction⁵³⁴. Elle est en outre très souvent associée aux punitions, ce qui rappelle le traitement infligé aux ennemis, dont le corps nu est attesté depuis la palette de Narmer. Tout cela contribue à en faire un signe d'infériorité statutaire, rabaissant les contrôlés devant l'autorité.

On peut toutefois pousser l'analyse plus loin, en se basant sur le relief de Ti (A25b). Comme nous l'avons montré plus haut, les trois contrôlés valent comme trois étapes de la cérémonie, dans un mouvement de gauche à droite qui se dirige vers une adoption plus aboutie de l'habitue de soumission des inférieurs. Il est donc significatif que le chef le plus à gauche soit nu, alors

⁵³⁰ WILD 1966, fasc. III, pl. CX.

⁵³¹ *Ibid.*, pl. CXI.

⁵³² *Ibid.*, pl. CXII.

⁵³³ *Ibid.*, pl. CXIV et CXXIII.

⁵³⁴ Voir VONK 2015, p. 90. Il lie la nudité autant à la définition du groupe des travailleurs comme autres qu'à l'absence de protection, qui les présente directement au regard du spectateur et du défunt.

que les deux autres portent un pagne. La nudité du premier chef peut être vue comme un rite de passage⁵³⁵ destiné à l'extraire à son milieu professionnel et à permettre sa transformation en travailleur acculturé et soumis à l'administration. La mise en ordre accomplie par la reddition de comptes s'effectue sur un corps nu, donc désocialisé, pris comme pur individu sans fonction, ce qui facilite la recréation d'un habitus. On a ici affaire à la phase de marge⁵³⁶, après la séparation du monde de la production et avant agrégation au groupe des travailleurs acculturés, comparable à l'état de liminalité des captifs étrangers intégrés à l'ordre économique égyptien, dont parle Bernadette Menu⁵³⁷. Il ne faut donc pas rechercher à tout prix une interprétation référentielle à des métiers se pratiquant sans habit, mais y voir l'étape nécessaire d'arrachage au milieu des travailleurs préalable à la reconstruction d'une nouvelle identité. On peut faire la même observation chez Rashepses (Figure 2.3), où seize contrôlés sont prosternés nus à terre, alors que ceux qui sont directement présentés au défunt portent un pagne. Il serait probablement exagéré d'y voir une symbolique religieuse de renaissance⁵³⁸, mais il s'agit au moins d'un remodelage autoritaire des individus. En résumé, l'association au travail physique, la vulnérabilité et l'humiliation, ainsi que la mise en scène de l'acculturation, contribuent à faire de la nudité un marqueur social de l'infériorité.

2-2 L'ordre et le désordre

2-2-1 Questions d'orthopraxie et d'acculturation

Le second aspect de la mise en scène de la différence entre contrôlés et scribes/officiers est la caractérisation des uns comme désordonnés, et des autres comme stables. Il s'agit cependant d'une sémiologie ambiguë, car la reddition de comptes a pour but de faire adopter aux travailleurs un habitus ordonné et maîtrisé, et que les décorateurs ont souvent fait le choix de montrer cette transformation pendant sa phase finale, où les gestes sont ordonnés et réguliers, pour accentuer l'efficacité de la cérémonie. Ce choix est notamment dominant au Nouvel Empire, où le motif de proskynèse témoigne de l'intériorisation de la soumission à l'autorité.

La scène la plus significative en ce sens est celle de Mersyankh III (Tab. 2.2). La dissymétrie entre les deux groupes de personnages assis est marquée par leur gestuelle. En effet, tous les scribes ont la même attitude : ils ont les deux bras vers l'avant, repliés, et tiennent un registre.

⁵³⁵ VAN GENNEP 1909, p. 14-15 ; voir aussi VANDE WALLE 2020, p. 21 et FRANKE 2006, p. 113. Cette valeur de la nudité comme moment de transformation est attestée dans les Textes des Pyramides, lorsque le roi se dévêt pour un devenir un Grand (TP 275 (Ounas)).

⁵³⁶ VAN GENNEP 1909 ; TURNER 1974, p. 231-232 et 273-274 ; PERDUE 1981, p. 115-118.

⁵³⁷ MENU 2004, p. 205.

⁵³⁸ ASHER-GREVE, SWEENEY 2006, p. 165.

Au contraire, les quatre contrôlés assis ont chacun une position des bras différente : le premier a un bras replié et l'un pendant (Bras Mixtes-BM), le second les deux bras pendant (Bras Pendants-BP), le troisième les deux bras devant (Bras Devant-BD) et le dernier montre l'attitude d'humilité la plus fréquente (Bras Repliés-BR). L'iconographie oppose un groupe ordonné, désindividualisé à l'extrême, à un groupe plus chaotique, où chacun se tient différemment. En outre, au contraire des scribes, les contrôlés ne regardent pas tous dans la même direction et semblent se parler deux à deux, comme si leur attention n'était pas tout entière à la cérémonie. Enfin, les scribes sont disposés à distance régulière l'un de l'autre, sans que le relief ne superpose les figures. Les contrôlés sont plus proches et chacun touche ses vis-à-vis, donnant une impression d'entassement. Les deux groupes sont donc opposés : les scribes forment chacun une entité bien ordonnée et tournent le dos à des corps irréguliers et différenciés, qui ne forment pas un type clairement identifiable. Ils sont donc du côté de l'individuel non maîtrisé, hors d'une essence sociologique et fonctionnelle définie.

Ces différences de représentation justifient la violence de la scène médiane : les contrôlés assis parlent entre eux, de façon désordonnée, alors que tous les autres acteurs, scribes et officiers réunis, tournent leur regard vers la droite, vers l'intendant, sous la représentation de la reine⁵³⁹. La scène médiane où le chef est forcé de se courber sert donc de mise en scène de l'imposition d'un ordre à un groupe désuni. La reddition de comptes matérialise la mise en ordre des travailleurs du domaine. Au niveau individuel, elle joue le rôle d'une cérémonie de transformation : en imposant un habitus respectueux de la norme, elle fait accéder les travailleurs contrôlés à une nouvelle individualité, car elle les distingue un à un de la masse anonyme dont ils font partie.

Une double confrontation à d'autres registres du tombeau permettra d'appuyer notre propos. Sur le mur sud de la salle principale, le registre supérieur montre, derrière un tas d'offrandes déposé devant la reine assise, une rangée de onze personnages assis et trois debout, probablement les employés du domaine ayant apporté les offrandes⁵⁴⁰. Ici les employés du domaine, adoptant la gestuelle de la déférence, sont assujettis à l'ordre, représentés de façon parfaitement ordonnée. On voit l'effet des instances de contrôle (dont la figure même du propriétaire est l'un des éléments) sur les subordonnés. Enfin, dans la même salle que la reddition de comptes, sur le mur opposé, au-dessus d'activités productives, la reine assise

⁵³⁹ T. Prakash (PRAKASH 2021, p. 113) a remarqué cette proximité habituelle des corps des contrôlés lors de la reddition de comptes.

⁵⁴⁰ DUNHAM, SIMPSON 1974, fig. 8.

écoute des musiciens et regarde des danseurs⁵⁴¹. Les quatre premiers danseurs accomplissent le même geste, et trois personnes applaudissent derrière : à l'intérieur de ces trois groupes, les figures sont strictement identiques. Il semble difficile de ne pas voir une opposition entre les corps en désordre qui attendent la reddition de comptes et ces corps parfaitement maîtrisés, venus apporter de la joie à la défunte. Un corps domestiqué, objet de plaisir et d'admiration, s'oppose à un corps indiscipliné, non aimanté par les figures de pouvoir, qu'il faut plier pour l'insérer dans le cadre normatif.

Chez Mersyankh III, les deux groupes sont donc opposés par leur degré d'homogénéité, qui signifie une moindre orthopraxie du côté des contrôlés, voire une moindre maîtrise de soi, qui se traduit par ce qui semble être des conversations entre eux. À proprement parler, ce code visuel n'a pas eu de postérité dans les redditions de comptes, et il ne serait pas significatif d'appliquer cette grille de lecture aux scènes postérieures. En revanche, un traitement semblable des prisonniers peut être repéré dans l'iconographie du Nouvel Empire⁵⁴², où ceux-ci sont représentés dans des poses variées, les bras parfois tordus dans des sens différents d'un captif à l'autre. Ils s'opposent là aussi à l'orthopraxie des scribes et des gardes qui les accueillent ; ce jeu graphique y indique comme chez Mersyankh la transformation d'étrangers désordonnés en bons et obéissants travailleurs des domaines égyptiens.

Au sein de la reddition de comptes, une dissymétrie persiste tout de même entre les deux groupes. D'une part, les positions et gestuelles des scribes n'ont cessé de répondre à des codes très précis : qu'ils soient assis ou debout, en train d'écrire ou regardant devant eux, ils subissent très peu de variations et dans leur forme assise correspondent au signe hiéroglyphique de l'homme (Gardiner A1). De l'autre, les contrôlés forment un éventail beaucoup plus vaste et divers de postures, qu'on a détaillées plus haut. Ils sont d'abord contraints par les officiers à adopter des positions inconfortables et inhabituelles, se courbant obliquement (A5,A7,A24) vers l'avant, les bras touchant parfois même le sol (A10). Ils sont ensuite parfois représentés dans des postures moins maîtrisées, tenant plus de l'appogiature, comme pour signifier une résistance ou du moins une volonté de se protéger (A9,A47,A53). Dans certaines tombes, les décorateurs ont choisi de ne pas montrer l'acculturation complètement achevée et réussie, et de laisser deviner une légère résistance, peut-être pour d'autant plus signifier la nécessité de la cérémonie. Ainsi, dans les deux scènes les plus teintées d'appogiature et de détails originaux

⁵⁴¹ *Ibid.*, fig. 11.

⁵⁴² DAVIES V. 2012, p. 77-83 ; MENU 2004, p. 199.

du côté des contrôlés (A39,A44) les scribes restent eux parfaitement classiques, rien ne les distinguant de leurs pairs du reste du corpus.

2-2-2 L'architecture au service de l'ordre

L'un des éléments qui marque le plus la stabilité des scribes par opposition aux contrôlés est la structure de la salle à colonnes. Ce signe plutôt rare (5 occurrences) s'inscrit dans une utilisation récurrente de la verticalité pour signifier la stabilité et la légitimité, comparable à la tradition médiévale de la « colonne de justice »⁵⁴³. Face aux contrôlés allongés à terre ou pliés en deux, les officiers se tiennent parfaitement droits, dans la grande majorité du corpus : le paradigme atteint son point extrême au Nouvel Empire, quand des officiers debout côtoient des contrôlés en proskynèse. La verticalité du bâton tenu comme une canne (A5,A7,A22) ou des lignes séparant les différentes sections d'une scène, souvent pour y insérer du texte (A25), contribuent à structurer un espace où la verticalité signifie l'ordre face aux lignes courbées et irrégulières.

La salle à colonnes apparaît à la V^e dynastie, dans la tombe de Sopdouhotep (A23), malheureusement abîmée. Elle réapparaît dans les tombeaux similaires de Khentika et Mererouka à la VI^e (A31,A33), puis chez Amenemhat (A47) et sur le modèle de Meketrê (A45) au Moyen Empire. Il s'agit d'un hall ouvert, recouvert d'un toit soutenu par des colonnes en forme de lotus⁵⁴⁴. Elle abrite à chaque fois un collègue de scribes, sans qu'ils se distinguent de leurs homologues installés à l'air libre. D'un point de vue architectural, elle correspond à une structure régulièrement attestée dans les représentations funéraires, où le défunt est debout sous un toit tenu par des colonnes. On peut le voir dès la tombe de Seneb et jusqu'au Nouvel Empire : chez Rekhmirê (A59), les contrôlés s'avancent devant des colonnes, qui constituent le hall d'audience du vizir et non une salle spécifique comme dans les autres occurrences. De par son attestation autant en deux qu'en trois dimensions, à des époques très éloignées et dans des tombes sans lien entre elles, il est tentant de penser qu'il s'agissait bien d'une structure réelle. La présence d'un toit – que la salle soit permanente ou construite pour des occasions précises – relève de choix idéologiques opposant un espace ouvert du travail à un espace fermé de l'administration. Sa rareté nous incite à penser que, dans la majeure partie des cas, les redditions de comptes se passaient en extérieur, puisque chaque communauté locale n'avait pas un tel bâtiment.

⁵⁴³ JACOB, MARCHAL-JACOB 1992, p. 27-28.

⁵⁴⁴ PETER-PHILLIPS 2002, p. 58-59 et 230-231.

La salle à colonnes reprend la valeur de verticalité évoquée plus haut, mais d'autant plus forte que c'est un élément architectural. Les colonnes jouent un rôle de délimitation entre intérieur et extérieur, entre l'espace propre des scribes et le monde du travail. Aucun contrôlé ne pénètre dans la salle : dans les deux tombes de la VI^e dynastie elle est même une frontière, la tête du premier contrôlé s'avançant toute proche de la colonne ; quant à la scène d'Amenemhat, les bergers y entourent la salle, à gauche, à droite et en-dessous mais n'y pénètrent jamais. Il nous semble donc qu'elle vaille surtout comme marqueur spatial installant au cœur du domaine un espace spécifique à l'administration⁵⁴⁵, telle une enclave parmi les travailleurs : elle est réservée au personnel légitime et renforce par sa verticalité la stabilité du collège de scribes. Il nous semble en revanche peu pertinent de rechercher une signification spéciale à la forme des colonnes en lotus : la symbolique du lotus est d'ordre religieux et évoque la renaissance, surtout au Nouvel Empire⁵⁴⁶. Cette interprétation ne correspond pas aux scènes que nous étudions. Il ne faut pas voir dans ce détail architectural une forme signifiante mais la reprise par les artisans d'un élément réel.

Cette mise en scène de la différence et de l'inégalité caractérise donc le groupe des travailleurs comme inférieur et soumis à l'autorité. Y voir une « déshumanisation » nous semble cependant une interprétation inadéquate, ou du moins de faible portée heuristique. Le spectateur moderne est en effet prompt, au nom de sa conception de la dignité humaine, à interpréter ainsi l'humiliation et la soumission totale des contrôlés. Certes, sur les registres, des parallèles iconographiques entre la reddition de comptes et les processions de bétail, de sorte que la procession des employés du domaine devant le regard du défunt est mise sur le même plan que le défilé des ressources du domaine. Ils participent du grand inventaire du domaine, par la vue et le calcul, où tout concourt à la prospérité du fonctionnaire. De même, la contrainte subie par les contrôlés rappelle le motif de la maîtrise des bovins au moyen d'une longe, voire directement avec les mains⁵⁴⁷. Mais la dimension principale de ces parallèles reste patrimoniale : l'ensemble du domaine est mis en ordre et à disposition de son maître, autant le personnel que le bétail, et c'est en tant que propriétés du défunt que contrôlés et animaux sont mis sur le même plan. Conclure à une volonté de « déshumaniser » nous semble donc autant

⁵⁴⁵ Sur la fonction séparatrice dans l'espace judiciaire, GRAHAM 2003, p. 321-326 ; JACOB, MARCHAL-JACOB 1992, p. 64-65.

⁵⁴⁶ BRUNNER-TRAUT 1980, p. 1091-1096 ; JAROSI, ARNOLD 1983, p. 343-348 ; PETER-PHILLIPS 2002, p. 262-263. Voir cependant VANDERSLEYEN 1985, p. 122-123.

⁵⁴⁷ EVANS 2010, p. 148-149.

exagéré qu'anachronique. Ce serait se méprendre sur le sens de ces scènes qui tient plus à l'acculturation qu'à la constitution de l'autre en ennemi.

3 La mise en scène du contrôle

3-1 La gestuelle de la soumission

Les redditions de compte répondent à une logique iconographique du contrôle, qui s'étend dans le reste de la tombe, mais dont elles sont l'épicentre. Elles sont le pendant des rares témoignages textuels de dignitaires revendiquant d'avoir contraint les gestes de leurs sujets, tel Hapidjefa (XII^e dynastie, Assiout) déclarant qu'il a soumis celui qui gardait son dos droit⁵⁴⁸. Les gestes valant comme manifestations d'états intérieurs, l'imposition d'une orthopraxie concourt à la théâtralisation de l'ordre social et à son intériorisation par les sujets : la contrainte part du dos, des membres ou de la tête vers le cœur-*jb*, siège des affects à la fois dociles et rebelles⁵⁴⁹. Chez Seneb (Figure 1.1), la position des bras des deux contrôlés annonce le canon de la V^e dynastie. Le premier contrôlé, assis, laisse pendre son bras en direction de son genou, et replie son bras gauche sur son épaule droite (BM), tandis que le second a les deux bras repliés, la main sur l'épaule opposée (BR). La domination d'un groupe sur un autre est figurée par l'encadrement des contrôlés par les agents du maître et par le geste de la main posée sur l'arrière du crâne du berger. Rien dans leur attitude, dans les inscriptions ou dans le contexte ne permet de penser qu'il s'agit de bergers fautifs passant devant une autorité qui les châtierait. Cette interprétation a été proposée à propos de certains autres reliefs⁵⁵⁰, jusqu'à un article récent d'Adam Fagbore⁵⁵¹, mais elle nous semble erronée. Le terme *hsb*, ainsi que la violence très relative de l'officier nous font conclure à un examen des travailleurs sans que soit supposée une faute. Ici le scribe n'agit pas en tant que juge, mais comme agent administratif et patrimonial : le relief ne suppose pas une faute pour faire exister l'instance de contrôle, elle existe par elle-même, et se comprend dans un contexte de comptabilité économique et non de justice. Les bergers sont traités comme un groupe différent des cadres du domaine, potentiellement ennemis comme l'atteste le bâton, mais pas comme des criminels. L'iconographie de l'humilité est ainsi en place dès l'apparition de la reddition de comptes : cette orthographe visuelle assez précise

⁵⁴⁸ Urk. VII, 54, l. 19-20. « J'ai extirpé l'insoumission de l'opposant » (traduction PARANT 1982, p. 102, *jnk dr q3jt-s3 m btjn-jb*).

⁵⁴⁹ PARANT 1982, p. 129-137.

⁵⁵⁰ SMITH W.S. 1946, p. 516 ; MARIETTE 1889, p. 145 ; DAVIES N. DE G. 1901, p. 27 ; DER MANUELIAN 1999, p. 312 ; voir aussi KLEBS 1915, p. 24 : les scènes de reddition de comptes y sont subsumées sous la catégorie « Bestrafung der Untergebenen ». P. Vernus semble aussi s'en faire l'écho (VERNUS 2009-2010, p. 91).

⁵⁵¹ FAGBORE 2023, p. 9.

change peu dans les siècles qui suivent. La gestuelle des personnages répond dès les premières occurrences du motif à des règles précises, qui permettent certes des variations, mais au sein d'un répertoire bien codifié⁵⁵².

La gestuelle des contrôlés eux-mêmes, en particulier la position de leurs bras, est nettement codifiée, dès la V^e dynastie. Il convient de revenir rapidement sur les motifs les plus courants. On a appelé BR (bras repliés) la gestuelle la plus fréquente, présente dans 28 tombes. Elle consiste à replier les deux bras contre la poitrine. Elle apparaît dès la IV^e dynastie (A1,A2) et se poursuit tout au long de notre corpus, jusqu'aux tombes de Rekhmirê et Souenmout au Nouvel Empire. Elle connaît cependant des variantes de détail. Dans sa version la plus symétrique, les deux mains sont calées sous les aisselles, de sorte que le coude ne dépasse pas du torse (A17, Annexe 8 : 1bis), ou posées sur l'épaule opposée (A2, Annexe 8 : 1ter). Plus fréquemment, l'une des deux mains est posée dans le creux du coude opposé (A11, Annexe 8 : 2), ou posée sur la pointe du coude (A23, Annexe 1 : 8bis). Cette gestuelle se rencontre chez des personnages debout (A18, Annexe 8 : 1), penchés vers l'avant (A14), penchés à terre (A33, Annexe 8 : 2ter), ou assis (A6, Annexe 8 : 3).

La deuxième gestuelle la plus fréquente, Bras Mixtes, consiste à replier un bras comme en BR, mais en laissant l'autre pendre vers le sol, parfois de façon libre (A40, Annexe 8 : 4), sinon collé à la jambe (A30, Annexe 8 : 5). Présente 22 fois dans notre corpus, elle est plus homogène que la BR, avec moins de variantes de détail ; elle est rare chez des personnages debout (A59), plus fréquente lorsqu'ils sont assis (A2, Annexe 8 : 6), et surtout penchés (A29). Deux gestuelles assez proches complètent l'essentiel du corpus, présentes respectivement dans 8 et 4 tombes : Bras Pendant, BP (A49, Annexe 8 : 7) et Bras Devant, BD (A20, Annexe 8 : 9), qui nous semblent posséder une valeur assez proche et dans lesquelles les bras sont laissés plus libres. Nettement moins fréquentes que les deux premières, elles constituent cependant une variante notable, au contraire de rares motifs, comme le fait de lever un bras vers le haut, dans la posture-*hnw*⁵⁵³ (A9, Annexe 8 : 11), ou de tenir un objet dans sa main (A15, Annexe 8 : 12).

La codification de la position des contrôlés est donc assez nette et forme une orthographe visuelle⁵⁵⁴, malgré des variations, et un partage équilibré entre les deux principales, BR et BM. Tout cela construit une sémiologie du contrôle, qui n'est pas propre à la reddition de comptes, mais qui en fait le lieu le plus abouti de l'intégration d'une gestuelle correcte. L'attitude BR,

⁵⁵² DOMINICUS 1993, p. 9-18 ; WILKINSON 1994, p. 192-211.

⁵⁵³ DOMINICUS 1993, p. 61-65 ; GRIFFIN 2018, p. 53-58.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 9-18 ; VANDIER 1952-1979, t. IV, p. 319-325; t. V, p. 262-263.

dans sa forme la plus aboutie où les deux bras sont parfaitement repliés, rend les contrôlés les plus vulnérables possible, leurs bras ne dépassant pas de leur torse, et ne menaçant donc personne⁵⁵⁵ : rappelons que l'un des termes désignant l'action violente en égyptien est *pr-ʿ*, littéralement la « sortie du bras »⁵⁵⁶. Même dans la BM, le fait qu'un bras pende vers le sol reste inoffensif et montre un repli des contrôlés sur leur espace personnel, sans extension vers une sphère extérieure. C'est pour cela que la position BD est rare, et ne concerne presque que des personnages allongés au sol, comme chez Rashepses (A20), où ils ne menacent personne, ce qui en fait une attitude de soumission. L'intériorisation du contrôle se comprend donc à deux niveaux : d'abord la gestuelle est stéréotypée, et en tant que telle suppose une acculturation et des sentiments de déférence et d'acceptation du caractère cérémoniel de la reddition de comptes. La BR et la BM n'étant pas des postures de travail, ni fonctionnelles d'aucune sorte, elles ne valent qu'au sein d'une étiquette sociale. En se comportant ainsi, les contrôlés se soumettent à la spécificité de la scène, qui les extrait à leur activité quotidienne, les transforme en objets du regard des scribes, et les oblige à une maîtrise de soi précautionneuse. Ils ont assimilé « l'esprit requis »⁵⁵⁷ demandé par la cérémonie, tel qu'édicte par les scribes. D'autre part, malgré les variations, cette gestuelle traduit un idéal de non-dangerosité des travailleurs, et plus largement de non-agentivité, car les bras sont repliés sur eux-mêmes, comme s'ils étaient incapables d'agir de quelque façon, si ce n'est conformément aux injonctions des officiers. Le contrôle de l'autorité s'inscrit donc jusque dans les gestes des contrôlés.

3-1-1 Une variante : la gestuelle *ksw* et la « sémiologie de la rectitude »⁵⁵⁸

Les tombes de Pepyankh-Henykem (A37) et d'Ipi (A35) apportent une variante à la gestuelle de la soumission. La position du contrôlé est agrémentée de la légende *ks⁵⁵⁹ jqr* « incline-toi bien ! », prononcée par l'officier. Il s'agit de la seule exclamation de ce genre dans une reddition de comptes de l'Ancien Empire. Le verbe *ksj* est attesté dans le sens de « s'incliner », dès les Textes des Pyramides, où il évoque le plus souvent la déférence et le respect, en particulier des dieux⁵⁶⁰, ou des mortels⁵⁶¹ devant le roi défunt. Il s'applique aussi

⁵⁵⁵ WILKINSON 1994, p. 194. L'auteur y voit une posture de « soumission ».

⁵⁵⁶ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 26.

⁵⁵⁷ GOFFMANN 1968, p. 242 ; LEMOINE 2013, p. 150-151.

⁵⁵⁸ VIGARELLO 2018, p. 15-23.

⁵⁵⁹ Wb. V, p. 139.

⁵⁶⁰ TP, 57, 303, 306, 537, 755, 1126, 1144, 1155, 1740, 1993, 2017, 2038. L'expression la plus courante est « ils viennent, inclinés ».

⁵⁶¹ TP, 1297, 1369, 1542, 1565 ; GRIFFIN 2018, p. 71.

négalement aux êtres mauvais⁵⁶² qui ne se plient pas devant le roi⁵⁶³. Enfin il prend une tournure plus contraignante, lorsqu'il s'applique à une prosternation forcée⁵⁶⁴ : celle de Seth contraint par Horus de se courber devant Osiris. Il désigne donc d'abord l'acceptation du rang et de la valeur de quelqu'un, mais implique secondairement une potentielle soumission, donc une contrainte imposée. Au Moyen Empire, il désignerait la pose respectueuse du prisonnier de guerre⁵⁶⁵ et de l'employé devant son maître⁵⁶⁶, et s'oppose à l'expression *q3-s3*, « au dos haut », signe de l'insoumission devant un supérieur⁵⁶⁷. Ici le comportement du directeur des troupeaux montre la déférence due à un supérieur, car il respecte la juste hiérarchie, tandis que le mot peut aussi avoir un sens plus conflictuel, si l'on refuse de se prosterner de soi-même. Le déterminatif qui sert à écrire le terme *ks* (Gardiner A16) correspond d'ailleurs à la position habituelle des contrôlés⁵⁶⁸.

Comment expliquer la présence de cet ordre, alors que dans l'immense majorité du corpus les contrôlés se penchent, mais sans inscription explicative ? Il est déjà obéi, car il ne semble pas que l'homme doive se pencher davantage. L'inscription remplit donc une triple fonction. À un premier niveau, elle sert de description, analogue aux inscriptions au-dessus des taureaux, selon l'habitude des décorateurs d'associer un texte à une image. Elle s'adresse ensuite à tout visiteur de la tombe et lui donne un conseil sur l'attitude à adopter face à tout supérieur. Enfin l'ordre est là en tant qu'il est efficace, c'est-à-dire que l'essentiel est le fait que l'ordre ait été obéi. Est ainsi marquée l'efficacité du contrôle, et la parole sert ici exceptionnellement d'instrument de contrôle, en plus des outils habituels que sont la contrainte physique et la menace du bâton. Il semble évident que dans la réalité, les officiers devaient fréquemment intimer des ordres aux contrôlés : leur rareté dans le corpus tient à des préférences iconographiques et non à un souci référentiel. L'efficacité du triple lien volonté de l'agent de l'ordre-moyen de pression-obéissance de l'inférieur reste l'enjeu central de ces scènes. L'ordre est en effet opposé, à l'extrémité gauche du 2^e registre, à une légende analogue, *js iqr*, « avance bien ! », intimée par un des bergers à un bœuf. La répétition d'*jqr*, évoquant le bon déroulement de la cérémonie comme l'harmonie visuelle de la gestuelle de l'humilité, permet de contraster les deux attentes de l'administration, faire avancer les troupeaux vers le défunt et contraindre

⁵⁶² FAULKNER 1969, p. 138. Il propose « night-demon ».

⁵⁶³ TP, 748.

⁵⁶⁴ TP, 1632.

⁵⁶⁵ Stèle Louvre C14, ligne 10. Voir la discussion dans MATIĆ 2019A, p. 190-191.

⁵⁶⁶ MAITLAND 2023, p. 164-165.

⁵⁶⁷ PARANT 1982, p. 101-103.

⁵⁶⁸ DOMINICUS 1993, p. 21-22.

les bergers à adopter une gestuelle de déférence. Il semble bien y avoir un jeu textuel rapprochant le berger et le bœuf, pour insister sur le fait que tous les deux sont soumis à un contrôle surplombant auquel il est préférable d'obéir. On retrouve d'ailleurs le parallèle entre le rapport contrôleur-berger et berger-troupeau dans les fessées de la V^e dynastie.

3-2 Jeu des regards et contrôle

À côté des véritables contraintes physiques détaillées plus bas, le contrôle s'inscrit aussi dans les attitudes à distance des différents personnages, dont le jeu des regards est un élément essentiel. On peut le voir en particulier dans la scène de Mererouka (A33, Figure 2.6a). Les trois contrôlés allongés à terre sont tournés vers la gauche et le bureau des scribes, tandis que leurs interlocuteurs regardent eux aussi à gauche, donc leur tournent le dos, alors même qu'ils doivent examiner ce qu'ils ont à dire. Seul le chef du bureau est tourné vers la droite et regarde les contrôlés. Ce n'est pas la première fois que les scribes tournent leur dos à ceux qu'ils inspectent (A23). Cependant chez Mererouka, les deux groupes sont absolument contigus, les corps étant uniquement séparés par l'une des colonnes de la salle. Cette proximité rend incongrue une telle organisation et nous interroge sur le rôle des scribes. Une réponse pratique à ce problème peut être avancée : dans cette scène, c'est le chef de bureau qui interroge les contrôlés, tandis que les scribes secondaires enregistrent le compte-rendu de la séance.

Mais il s'agit surtout de la transcription visuelle d'effets de pouvoir. Au sein des scènes funéraires, les jeux de regard marquent souvent l'appréhension par la vision d'une situation, et donc son contrôle ou sa requalification selon les catégories propres du spectateur, comme lorsque le paysan exige que le regard de l'inférieur oblige l'attention du supérieur⁵⁶⁹. Ici l'orientation des regards traduit la force d'attraction des différents composants du registre. En effet les trois contrôlés regardent vers la gauche, aimantés vers le bureau des scribes, alors que ces derniers regardent vers la gauche, vers leur propre autorité : la direction du regard des contrôlés marque leur soumission à leurs supérieurs. Ils reconnaissent ainsi l'autorité du bureau ; ils sont non seulement soumis, mais aussi tout à fait impliqués dans le moment. Il s'agit d'un des modes de la violence symbolique bourdieusienne⁵⁷⁰, c'est-à-dire le spectacle de dominés reconnaissant eux-mêmes les normes et les instances de l'autorité. Le regard traduit l'attention sur la cérémonie en cours, et la peur des inférieurs potentiellement en tort devant les instances de contrôle, tel le matelot du temple de Khonsou qui tourne la tête vers l'arrière pour

⁵⁶⁹ Paysan, B2, 105-106 : *m šp hr=k r dg n=k* : ne sois pas aveugle à qui regarde vers toi !

⁵⁷⁰ BOURDIEU, PASSERON 1970, p. 18-19.

se rendre compte que le capitaine va le réprimer⁵⁷¹. Il traduit une appréhension de la violence légitime et de l'imposition de l'ordre et un assujettissement à la temporalité et à l'agentivité du pôle supérieur du pouvoir.

A l'inverse, les scribes n'ont pas besoin de regarder les contrôlés, et montrent ainsi qu'ils se trouvent sur un plan supérieur, non réciproque, sans intérêt pour la personne de leurs interlocuteurs. Ces derniers ne sont pas assez importants pour aimer le regard des scribes. Le jeu des regards est ainsi doublé d'une caractérisation spatiale inégale : les scribes sont à l'abri sous leur espace propre, la salle à colonnes, tandis que les contrôlés sont dehors, dans un espace non spécifié, loin de leur zone habituelle (le village, les champs), et sans le moindre signe qui les rattacherait à leur identité. Les contrôlés sont aimantés par la salle à colonnes en tant que lieu de légitimité, tandis que les scribes ne leur reconnaissent pas cette capacité à attirer le regard, à valoir par leur présence intérêt pour autrui. Cette disposition, rare dans notre corpus, montre l'omniprésence d'une logique des inégalités, qui se traduit parfois par des choix en apparence opposés. Il peut en effet paraître paradoxal d'interpréter le regard tantôt comme une marque de contrôle et tantôt de soumission. Mais – même au sein du corpus funéraire – il n'existe pas de valeur absolue à un signe visuel. Dans un univers aussi marqué socialement, la valeur iconographique de chaque élément ne peut se comprendre en-dehors des personnages sociaux qui en font usage, ce qui a pour conséquence que le même signe soit susceptible de porter des valeurs opposées⁵⁷². Ainsi ce qui vaut maîtrise et domination pour un membre de l'administration vaudra soumission chez un inférieur.

3-3 Espace propre, intrusions et intégrité des contrôlés

Comme on le montrera dans la 3^e partie, dans les scènes de guerre les soldats vainqueurs bénéficient d'une bulle de protection assurant l'intégrité de leur corps qui ne risque pas d'être atteint par un autre personnage, alors que les vaincus voient leur interface au monde perturbée sans qu'ils puissent la contrôler. Dans la plupart des activités productives, chaque figure occupe de la même façon un espace délimité, son corps étant en général entouré d'une zone vide qui constitue son espace personnel, créant une bulle d'intégrité spatiale. Cela n'est pas systématique, mais est tout de même la norme, particulièrement à l'Ancien Empire ; d'autre part, lorsque deux personnages se chevauchent dans un espace restreint, il s'agit le plus souvent de collègues engagés dans la même activité. Dans ce cas, l'espace est délimité pour le groupe et non pour l'individu, déplaçant la limite de l'intégrité. Dans les redditions de comptes, les

⁵⁷¹ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979, pl. 20.

⁵⁷² WILKINSON 1994, p. 11-13.

contrôlés ne possèdent au contraire pas cet espace vide autour d'eux qui leur offrirait une protection. Ils s'opposent sur ce point aux scribes, qui sont presque toujours assis loin les uns des autres, chacun formant une bulle bien fermée. Le fait que ces intrusions soient construites comme des menaces peut être mis en regard avec la valorisation de l'espace privé refermé sur soi et sans atteintes extérieures dans les textes du Moyen Empire⁵⁷³.

Dans la grande majorité des scènes, les contrôlés sont soit soumis directement par un officier, soit entassés les uns sur les autres. Que ce soit par un contrôle physique direct, un bâton brandi en menace, ou une distance réduite entre deux personnages, leur espace personnel est envahi, forcé, annexé à celui de leurs maîtres, en conséquence détruit⁵⁷⁴. C'est un des effets principaux du contrôle physique directement exercé sur les contrôlés, à savoir que leur intégrité spatiale n'est plus reconnue. Ce code visuel marque l'insécurité qui les caractérise pendant le moment de la cérémonie, au contraire des scribes et des officiers, bien installés dans leur espace propre. Dans le mastaba de Ti (A25b), les corps des personnages des deux catégories sont entremêlés, mais ce sont les contrôlés qui pâtissent de cette proximité puisque, jetés à terre, ils n'appartiennent plus à un espace ordonné selon leur personne. Dans les scènes d'Ouhemka et Akhmeroutnesout (A8,A4), le geste de l'officier qui tend le bras au-dessus d'un contrôlé se comprend aussi de cette façon : une intrusion dans la bulle personnelle de l'individu, qui matérialise sa soumission totale à une autorité qui lui interdit jusqu'à son intégrité spatiale.

3-4 Agentivité, mobilités et contrôle

Le différentiel d'agentivité entre les différents groupes de la scène est en conséquence essentiel à l'idéologie qu'elle porte. Ce déséquilibre participe de la création des groupes sociaux et de la représentation de la société égyptienne. Dans ce contexte, les contrôlés deviennent un groupe sur lequel on agit, actif dans le cadre non conflictuel de son activité productive, mais soumis à des pressions dès qu'il en sort. Cette opposition est renforcée par le fait que de nombreux contrôlés, les « chefs », ont eux-mêmes des équipes sous leurs ordres : ces petits responsables deviennent passifs dès l'instant où les autorités du domaine s'intéressent à eux.

L'agentivité des officiers se marque de deux façons différentes. Ils contraignent d'une part leurs victimes à adopter des positions inconfortables, mal équilibrées et qui échappent aux gestuelles classiques du répertoire iconographique : la position en elle-même du contrôlé est souvent moins signifiante que le fait qu'elle soit contrainte. Ce ne sont pas les signes qui portent

⁵⁷³ LAZARIDIS 2018, p. 75.

⁵⁷⁴ FOUCAULT 1975, p. 228-231.

la valeur idéologique mais la forme particulière de leur mise en relation. La main et le bâton des officiers, menaçant ou touchant les contrôlés, entourent leurs corps de signes de contrôle et font de leur moindre mouvement une conséquence de cette pression. L'autre versant du contrôle tient à la maîtrise des déplacements. En effet ce sont les officiers qui décident de faire venir les contrôlés, arrachés à leur environnement de travail, qui leur disent quand avancer, se lever, ou s'arrêter. La grande fréquence du verbe *jnj* (7 occurrences) fait de ce rôle une prérogative des officiers.

On peut parler de « capital spatial »⁵⁷⁵, inégalement réparti selon les groupes sociaux, et qui participe de l'affirmation des inégalités. Alors que les scribes décident qui doit se déplacer dans quelle zone, et que les officiers maîtrisent concrètement ces déplacements, les travailleurs sont soumis aux décisions de l'autorité, ne se déplacent d'une zone à l'autre que contraints, et peuvent se voir extraire à leur travail sans capacité de refuser. La scène d'Aba (A39) montre la sévère bastonnade qui attend quiconque refuse de se présenter devant les scribes : la punition et le fait qu'il finit par comparaître, rendent impossible toute liberté de circulation des employés du domaine. Ainsi le capital spatial, entendu comme l'inégale répartition des mobilités potentielles, est un élément majeur de définition des groupes sociaux dans les représentations funéraires. Là encore, elles fonctionnent comme une idéalisation de valeurs idéologiques, plus que comme représentation fidèle de la réalité des campagnes, où il est irréaliste de supposer une telle maîtrise des autorités sur le peuple. Dans l'un des récits du cycle de Setné, lorsqu'est décrite la *Douât* ptolémaïque, l'un des supplices d'un pêcheur est d'être fixé par l'œil au gond d'une porte, qui le presse à chaque fois qu'elle s'ouvre⁵⁷⁶. Dans un contexte plus moral que social, la distinction passe ainsi toujours par la position dans un système de mobilités, où les bienheureux qui entre dans l'Occident font souffrir celui qui ne peut échapper à sa position.

Un arsenal sémiologique est-il ainsi utilisé pour mettre en scène le contrôle d'un groupe sur un autre : la dissymétrie dans les poses et les gestuelles, la soumission aux ordres des officiers, l'imposition d'un tempo par l'autorité, la destruction de la bulle d'autonomie des personnages sont autant de facettes de cette mise à disposition de la population des travailleurs, transformée en objet passif sous la double action du bâton des officiers et du calame des scribes. Nous pouvons donc conclure que ce qui se joue graphiquement dans la reddition de comptes est bien un spectacle du contrôle, qui selon les tombes se focalise plutôt sur sa mise en place ou sur ses effets. Mais à l'intérieur de cette mise en scène, un élément particulier doit être interrogé : quelle

⁵⁷⁵ LEVY, LUSSAULT 2013, « Capital spatial », p. 147-149 ; CAILLY 2007, p. 169-187.

⁵⁷⁶ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 47

place tient la violence physique dans ce vaste arsenal graphique ? N'est-elle que secondaire ou au contraire un élément central de la différenciation sociale ?

4 La mise en scène de la violence

4-1 Les armes de la reddition de comptes

4-1-1 Le bâton⁵⁷⁷, signe distinctif des officiers dès la IV^e dynastie

D'un point de vue iconographique, l'image des officiers est fixée dans ses grands traits dès la IV^e dynastie et évolue peu ensuite. Rarement nommés dans les légendes, ils sont reconnaissables par un attribut propre, le bâton. Ils sont armés de bâton dans 41 cas certains et 6 probables, pour 14 où ils ne tiennent rien dans leurs mains. Le bâton est donc le signe qui les distingue du reste des personnages des reliefs et marque leur fonction, semblable au sergent dans l'iconographie médiévale⁵⁷⁸. Dans la plupart des cas, il est simplement tenu comme un attribut de pouvoir, mais peut parfois être brandi au-dessus des contrôlés. Différents types de bâton sont cependant présents : le faible nombre total de scènes rend difficile la constitution d'une typologie fiable, mais on peut tout de même déceler quelques variantes significatives⁵⁷⁹.

Dynastie	Bâton court	Bâton court recourbé	Bâton long	Bâton tenu comme une canne	Bâton en forme de main	Pas de bâton
IV ^e	A1,A2, A3?					
V ^e	A6,A7,A8,A10, A11,A14, A15,A17,A18, A19,A25,A26?		A23	A5,A7,A22	A8,A11,A24, A27?	A4,A9, A16, A20
VI ^e	A28,A29,A32, A33,A37,A39, A36?			A38,A39	A32	A30,A31, A35, A40,A41, A42
IX ^e						A43?
XI ^e	A45		A44	A44,A45		
XII ^e	A47,A49,A46?					A48,A50?
XVIII ^e	A58	A51,A52,A53, A54,A55, A56,A57,A59, A60,A62, A63?,A64				A61?

Tab. 2.3. Les armes dans les redditions de comptes

⁵⁷⁷ Sur les bâtons, voir FISCHER H.G. 1978, p. 19-20 FISCHER H.G. 1985, p. 51-56 ; BROWN 2015.

⁵⁷⁸ BELLANGER 2010, p. 80-81.

⁵⁷⁹ FISCHER H.G. 1985, p. 49-57.

Le plus fréquent est un bâton simple (*mdw*), assez court (entre 35 et 55 cm), en bois, déjà attesté dans les tombes de Mersyankh III et Seneb (A1,A2) et présent dans au moins 22 tombes à l’Ancien Empire. Il réapparaît à la XII^e dynastie (A47,A49), sans concurrent. Au Nouvel Empire, il laisse en revanche sa place à un bâton légèrement recourbé, hormis dans la scène de Rekhmirê (A59). Sa forme laisse penser qu’il revêtait un double usage : d’abord une fonction de maintien de l’ordre, semblable à une matraque, mais aussi un rôle comme outil de châtement, comme on le verra plus loin. Il incarne dans sa forme simple la potentielle violence que l’officier peut à tout moment faire tomber sur les inférieurs, et condense les différentes activités des agents de l’ordre, autant préventives que répressives. Il est différencié des autres bâtons, notamment de ceux utilisés pour conduire des animaux, qui sont parfois courbés⁵⁸⁰, mais souvent plus longs. C’est le cas chez Nefer et Kahay, Kayemnofret et Akhethetep (A17,A14,A11), où l’on peut comparer les deux types : il ne s’agit pas d’outils multifonctions, mais bien d’attributs spécifiques réservés au maintien de l’ordre. Ces bâtons droits se différencient aussi des armes de guerre utilisées dans les sièges de Beni Hassan⁵⁸¹.

Si l’on résume, le bâton le plus employé par les officiers à l’Ancien Empire semble spécifique au contrôle des êtres humains et sert de signe récurrent de l’autorité : peu de détails iconographiques sont présents avec autant de constance dans notre corpus. Malgré sa grande présence dans l’iconographie funéraire, il reste assez mal connu, notamment du fait que très peu sont parvenus jusqu’à nous, hormis deux exemplaires de la XI^e dynastie à Deir el-Bahari⁵⁸². Absent des scènes de fabrication⁵⁸³ et d’échanges⁵⁸⁴, il semble dénué de connotations symboliques propres. Cela pourrait expliquer que cet instrument ait été peu inclus dans le matériel funéraire. Recoupant les mêmes fonctions que la matraque moderne, il devait principalement servir à menacer des individus récalcitrants, voire à leur assener des coups secs mais non tranchants. Par sa simplicité, il sert de contrepoint au calame des scribes, car sur un relief, les deux objets ont des formes très similaires, et renforce la complémentarité des deux groupes⁵⁸⁵. Les deux instruments servent de biais par lequel l’activité des fonctionnaires se réalise, avec pour objet les contrôlés. Ces derniers sont ainsi pris entre deux pôles, l’un justifiant l’autre⁵⁸⁶ : le bâton sans le calame n’est qu’une force brute peu justifiable, le calame sans le

⁵⁸⁰ FISCHER H.G. 1978, p. 9-11.

⁵⁸¹ Voir infra, chapitre 8.

⁵⁸² FISCHER H.G. 1978, p. 19, fig. 29.

⁵⁸³ HASSAN A. 1976, p. 10-37.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 38-54.

⁵⁸⁵ Voir KOTHAY 2013, p. 487-488.

⁵⁸⁶ RAGAZZOLI 2019, p. 327.

bâton risque d'être inefficace et de ne contrôler qu'en surface⁵⁸⁷ ; ensemble, ils forment un système de contrôle cohérent et efficace, face auquel les inférieurs sont démunis. Les nombreuses inscriptions dans lesquelles les contrôlés sont les objets de verbes comme *hsb* et partant objets de l'action-même d'écrire tendent à renforcer ce parallèle entre l'action des uns, assis à écrire, et des autres, debout à contrôler les allées et venues (dont le verbe est *jn.t*).

Le deuxième couple le plus à gauche du registre supérieur de la scène d'Aba (Figure 2.9a) offre un exemple frappant de la force du bâton, dans la mesure où l'officier pose son bâton sur le cou du contrôlé mais ne le tient pas d'une autre façon. Une variante proche a lieu chez Amenemhat (Fig. 2.9b), où deux officiers poussent chacun un contrôlé devant eux, avec l'extrémité du bâton posée sur sa nuque : le bâton du garde pointe vers le haut et sert autant de menace que de moyen de contrainte. Ces occurrences fusionnent deux éléments visuels plus anciens : d'une part le bâton brandi en menace vers la tête ou le dos du contrôlé, de l'autre la pression de la main sur sa nuque. Ici les deux sont combinés et donnent l'impression que c'est grâce à son bâton que l'officier le fait avancer. Ce geste – en pratique moins efficace que les mains – fonctionne comme un signe d'agentivité, car c'est la pression du bâton qui fait avancer le berger. Il ne sert plus uniquement de signe distinctif d'une catégorie, ou d'instrument de menace, mais c'est par lui que s'effectue le contrôle de l'officier. On ne pourrait exprimer plus clairement l'origine de sa toute-puissance sur les contrôlés : c'est dans le cadre de sa fonction, symbolisée par le bâton, qu'il agit sur les subordonnés, et non par des qualités personnelles par exemple. Les deux aspects du contrôle sont réunis : la violence du bâton et la maîtrise des déplacements. On a là une des articulations les plus intéressantes de la violence et du contrôle.

Dans certaines tombes cependant les officiers troquent le bâton court pour des instruments un peu différents. On note deux occurrences d'un bâton plus long (A23,A44), qui ressemble à celui utilisé pour mener du bétail. Un autre cas est aussi intrigant, celui des bâtons tenus comme une canne. À la V^e dynastie, trois officiers s'appuient sur cette courte canne. L'attestation la plus ancienne vient de la tombe d'Iymery, sous Neferirkârê (Figure 2.10). L'officier s'y avance, tenant de la main droite le contrôlé fortement courbé, et s'appuie de la gauche sur une canne assez courte. Dans ce cas, comme chez Neferbaouptah (A7), l'hypothèse d'une simple canne nous semble assez crédible. La même hypothèse peut être faite pour deux tombes provinciales de la VI^e dynastie (A38,A39), bien que devant un contrôlé, cette variante puisse participer de l'atmosphère de menace. En revanche, chez Sekhentiou à Saqqarah (A22), les deux officiers qui tiennent une canne ne semblent pas véritablement s'appuyer dessus, mais

⁵⁸⁷ Pour le Nouvel Empire ALLON 2019, p. 88 et 106.

se tiennent droit et la tiennent devant eux, dans ce qui peut apparaître comme une pose autoritaire. En raison de l'altière position du corps, nous sommes tentés d'y voir un vrai bâton, ici tenu de façon inoffensive pour signaler le pouvoir, mais potentiellement retourné contre les contrôlés. Chez Baqet de même (A44), un contrôlé est entouré par deux officiers armés du même bâton, que l'un brandit et sur lequel l'autre s'appuie.

4-1-2 *Le qtzyt, arme de contrôle et de punition*

L'instrument de police le plus remarquable est cependant le *qtzyt*, bâton en forme de main, présent dans quatre tombes de la V^e dynastie, dont trois certaines (A7, A11, A24) et une possible (A27), et une de la VI^e dynastie (A32). Cet objet énigmatique⁵⁸⁸, dont peu d'exemplaires sont parvenus jusqu'à nous⁵⁸⁹ connaît son apogée à l'Ancien Empire, où il est attesté dans trois contextes différents : en plus du maintien de l'ordre, il aide au dressage des animaux⁵⁹⁰ et dans les jeux et danses⁵⁹¹. Des scènes des mastabas de Ti, Mererouka ou Nianchchnoum montrent ainsi d'autres usages de l'objet, dans le cadre du dressage ou de jeux, bien qu'il semble dans ces conditions légèrement plus long : entre 47 et 67 cm pour les policiers, entre 71 et 86 cm pour les meneurs, selon les calculs de Claude Sourdive⁵⁹². Il apparaît dans la documentation à la V^e dynastie, puis est attesté à la VI^e⁵⁹³, à la Première Période intermédiaire⁵⁹⁴, puis sous Amenhotep III⁵⁹⁵, Akhénaton⁵⁹⁶ et à la Basse Époque⁵⁹⁷. Son emploi ne s'imposa donc pas dans les compagnies de maintien de l'ordre sur le long terme. Ce bâton est utilisé de diverses manières⁵⁹⁸ : dans la tombe de Neferbaouptah (A7), il est simplement tenu, sans aucune menace, comme symbole d'autorité ; chez Akhethetep (A11), il est tenu en main par deux officiers ; chez Tepemankh (Figure 2.11), il est brandi de façon menaçante au-dessus de sa tête par un officier. À la VI^e dynastie, il est utilisé dans une reddition de comptes, chez Mereri (A32), ainsi que comme outil de punition, dans la tombe d'Aba (A39).

⁵⁸⁸ SOURDIVE 1984, p. 1-132. On lui doit l'étude la plus poussée de l'objet. Voir aussi FISCHER H.G. 1978, p. 19-20 ; FISCHER H.G. 1985, p. 51-56 ; MCDERMOTT 2002, p. 225 ; FISCHER H.G. 1963, p. 33, n.19 ; ILICH 1998, p. 67 et 73.

⁵⁸⁹ MCDERMOTT 2002, vol. II, p. 110, fig. 177 et Le Caire 63860 ; SOURDIVE 1984, planches finales. Voir aussi possiblement RAVEN 1991, p. 40 (no. 32) et pls. 39 et 43.

⁵⁹⁰ SOURDIVE 1984, p. 25-39.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 48-56. Voir J3 et J5.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 88.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 40-47.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 56-59.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 14-18.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 59-69.

⁵⁹⁸ SOURDIVE 1984, p. 130.

Ce parallèle plus tardif permet de donner un nom à cet instrument, *qtzyt*⁵⁹⁹, mentionné dans la légende de la bastonnade, mais dont l'étymologie est inconnue. Ce « brachiomorphe vertical »⁶⁰⁰ est toujours montré paume ouverte, en général dans le même sens que le bras de celui qui le tient⁶⁰¹, ce qui suppose une orthopraxie et un apprentissage de son utilisation. La bastonnade d'Aba prouve que, lorsque les officiers brandissent leur bâton au-dessus de leur tête, la menace n'est pas fictive. Ainsi chez Tepemankh, le bâton peut s'abattre sur le dos ou la nuque du contrôlé s'il n'avance pas. En revanche sa rareté suggère qu'il est interchangeable avec le bâton plus simple, plus courant : il ne faut pas y voir un outil particulier à la valeur symbolique spécifique, apotropaïque selon C. Sourdive⁶⁰². Il est de ce fait toujours tenu par des individus incarnant une autorité, mais jamais de haut rang et n'a rien d'un signe de prestige. Sa forme de main connote d'une part l'agilité de celui qui le tient, mais aussi sa force : un des termes désignant la violence, *pr-*⁶⁰³, peut ainsi se traduire « sortie du bras », telle une agressive extension du corps de qui le détient.

4-2 Les formes de la contrainte

4-2-1 Pressions sur la tête

Le premier type de violence physique, omniprésent dans notre corpus, est la contrainte. Elle fait partie des éléments constitutifs de la reddition de comptes, et son absence nous a semblé déterminante pour exclure certaines scènes de notre analyse. Elle peut prendre la forme d'une légère pression de la main, attestée dès la IV^e dynastie (A2). Si cette situation constitue une violence limite, dans la mesure où la force exercée semble être faible, elle ne repose pas moins sur une mise en contact physique de l'officier et du travailleur, et fait donc du comportement contraint du second un effet direct de ce contact. L'habitus correct est inculqué non par la parole, ni par l'imitation, mais par la pression physique, même apparemment douce comme chez Nebet (A16). Le spectateur établit donc un lien entre le geste du contrôlé et la pression qu'il subit et, s'il est socialement plus proche des contrôlés, comprend que son corps peut être soumis à la force de l'autorité. Les rôles sociaux, dans le domaine funéraire, se distinguent donc en partie sur ce critère corporel, sur la possibilité de contraindre un autre corps ou au contraire de n'être que passif. La contrainte physique fonctionne dans le discours iconographique du contrôle comme métonymie de tous les autres types de contrôle, notamment ceux qui ont trait

⁵⁹⁹ Wb. V, p. 72, 3. ; SOURDIVE 1984, p. 12-13.

⁶⁰⁰ SOURDIVE 1984, p. 129.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 80-84.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 131.

⁶⁰³ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 26.

à l'oralité. On pourrait en effet s'étonner qu'une cérémonie centrée sur l'examen du travail comporte aussi peu de références à la parole : la raison de ce manque doit être trouvée dans la plus grande efficacité graphique de la dimension physique du contrôle.

4-1-2 Prises à la nuque et contraintes violentes

Dans la tombe de Nebet, la prise à la tête accompagne une autre à la nuque, qui indique un contrôle nettement plus direct et efficace, comme le subit aussi le contrôlé central de la tombe de Nefer (Figure 2.12). La prise à la nuque est avant tout un outil de coercition extrêmement efficace, dont la violence se joue à deux niveaux. D'une part, la scène suggère la douleur⁶⁰⁴. Les reliefs étant réalisés pour être vus et ressentis⁶⁰⁵, une impression de douleur est recherchée : tout visiteur ayant un jour expérimenté une telle prise, la reconstruction mentale d'une telle douleur ne devait pas être difficile. L'efficacité de la scène de violence se joue ainsi dans sa simplicité et son universalité. Elle est renforcée par le mouvement du bras de l'officier, et par la contraction générale de la victime, qui semble repliée sur elle-même ; la légère flexion des genoux confirme la pression qui lui est imposée, et l'effort qu'il fait pour la supporter.

La violence permet ensuite le contrôle : il s'agit en effet d'une prise extrêmement efficace pour contraindre quelqu'un. Ici elle le force à se courber significativement, à orienter son regard vers l'avant, et à le faire avancer. Elle n'est donc pas gratuite ni cruelle, mais vise à imposer un ordre corporel. Par cette violence le travailleur fait ainsi transition entre son monde quotidien fait de labeur – présent immédiatement derrière la scène – et l'espace de l'autorité, incarné d'abord par les scribes, mais surtout par la représentation en grand du défunt. De plus, la maîtrise de l'orientation de la tête et donc du regard signifie l'insertion forcée dans le monde de l'autorité. En effet la reconnaissance par les contrôlés de l'autorité est essentielle à la matérialisation du contrôle. La contrainte des sens, en particulier de la vue, fait pleinement partie de la cérémonie de contrôle.

Comme on l'a vu, nombreuses sont les tombes où le contrôlé subit directement une pression si forte qu'il doit se pencher en avant, voire s'avachir à terre, les extrêmes respectifs étant fournis par les mastabas de Senedjemib Mehi et Ti (A10,A25b). Ces motifs obligent le spectateur à supposer une tension à l'œuvre, résultat de la pression exercée sur les contrôlés, et de la résistance qu'opposent leurs corps. Il ne semble pas abusif de parler de souffrance dans ces reliefs, qui devait être d'autant plus expressive avec de la peinture et découverte dans les

⁶⁰⁴ PRAKASH 2021, p. 112-114.

⁶⁰⁵ HARTWIG 2004, p. 99-103.

conditions précaires de qui explore une tombe avec une torche. Le troisième contrôlé de la tombe d'Akhetetep (A11) rentre ainsi les épaules en se penchant vers l'avant, comme en conséquence du mauvais traitement que lui font subir les officiers. Des positions comme celle des contrôlés chez Senedjemib Mehi devaient provoquer des douleurs assez intenses dans le dos et les jambes, surtout s'ils devaient marcher ou rester longtemps ainsi. Des exemples de résistance peuvent aussi laisser croire à la volonté de certains contrôlés d'éviter la pression physique : à la V^e dynastie, l'un d'entre eux, dans la tombe de Tepemankh (A24), pose sa main sur son épaule à l'endroit où le *z3 pr* a plaqué la sienne : peut-être espère-t-il éloigner légèrement la main de l'officier pour alléger la pression sur son cou, sans échapper à son emprise. Dans deux tombes de la V^e (A9) et de la XII^e dynastie (A47), un contrôlé se penche de lui-même vers l'avant et lève le bras droit en arrière dans la direction de son officier, comme pour lui signifier qu'il se soumet bien à la règle et qu'il n'est pas nécessaire de lui appuyer sur le cou.

Ces rares exemples de résistance indiquent que les décorateurs prirent parfois en compte la souffrance des contrôlés, et partant la possibilité d'exprimer de légères réticences. Cela ne doit cependant pas nous tromper : cette violence est d'abord d'ordre instrumental, c'est-à-dire qu'elle sert à contraindre plus qu'à faire souffrir. Dans la majeure partie des cas, la souffrance reste limitée, surtout si on la met en parallèle avec la relative rareté des scènes de punition et de violence mortelle. D'autre part, on ne peut supposer une expérience universelle de la douleur physique⁶⁰⁶ ; comme le souligne Michel Nassier à propos des sociétés de la fin du Moyen-Âge, l'omniprésence du travail physique notamment agricole et des maladies endémiques devait rendre la sensibilité à la douleur plus endurante que de nos jours et élever le seuil de tolérance à certaines souffrances⁶⁰⁷. Ainsi, le fait que pour des travailleurs des campagnes – et particulièrement des bergers, que l'on voit s'escrimer à maîtriser le bétail – la douleur physique soit un lot fréquent justifie la violence de la reddition de comptes. En leur appliquant cette contrainte, les officiers renforcent l'association entre petits travailleurs et souffrance, et la rendent naturelle et légitime. Ils sont placés du côté du labeur physique, des corps souffrants et douloureux, que peuvent malmener les autorités du domaine. Il ne s'agit donc pas d'une souffrance insoutenable, mais d'un élément de définition sociale par la violence. Le corps des travailleurs des domaines se caractérise par son labeur au service du dignitaire, sa malléabilité

⁶⁰⁶ PRAKASH 2021, p. 103-105.

⁶⁰⁷ NASSIER 2011, p. 94 ; sur le caractère culturel de la perception de la douleur, REY 1993 et LE BLAY 2006, p. 81-82. Voir aussi BOURKE 2014 : elle défend une vision culturelle de la douleur (p. 17-19) et souligne son rôle dans la définition des communautés (p. 46-52) ; et ZIMMERMANN 2009B, p. 28-32. Dans le contexte égyptien, voir LORTON 1977, p. 52.

devant l'autorité et sa potentielle souffrance⁶⁰⁸. Face à l'aspect stéréotypé des agents du domaine, leur corporalité propre est un élément de définition majeur⁶⁰⁹.

4-2-3 Violence et menaces

La violence des officiers ne se réduit pas à sa dimension directement physique. Par la menace qu'ils font peser sur tous les contrôlés, ils créent une atmosphère comminatoire où, même si les coups directs sont à peu près absents, ils sont virtuellement représentés. L'omniprésence du bâton comme signe distinctif des officiers multiplie les dangers autour des corps. Ils sont d'ailleurs régulièrement tenus de façon menaçante. Dans la tombe d'Idout (A29), tous les bâtons sont en contact avec le corps d'un contrôlé, et plusieurs sont brandis directement contre eux. Ils sont beaucoup plus menaçants dans la scène d'Akhethetep (A11), ou chez Tepemankh (A24), où l'un est brandi haut au-dessus de la tête, suggérant le coup potentiel, enfin chez Mererouka (A33), où il est tenu exactement comme celui qui, plus à droite sert à la bastonnade au pilori. À la XII^e dynastie, le modèle de Meketrê (A45) suit un schéma similaire, tandis que le bâton brandi en menace s'impose au Nouvel Empire chez Puyemrê, Ineni et Souemnout (A57,A53,A60), à tel point qu'il est difficile de distinguer reddition de comptes et punition. L'atmosphère de violence dépasse donc la pure contrainte exercée par les officiers : la reddition de comptes devient le lieu où une violence potentielle mais rarement actualisée peut s'abattre sur les petits travailleurs. Là aussi cette violence joue un rôle de distributeur social, d'autant plus que son aspect virtuel lui évite de devoir se justifier sur sa vraisemblance.

4-3 La carte corporelle de la violence dans les redditions de comptes : effets physiques et symboliques

La violence, effective ou virtuelle, n'est pas distribuée de manière aléatoire sur le corps des contrôlés et dessine une carte corporelle des points d'ancrage du contrôle social. La zone de prédilection des officiers est le cou⁶¹⁰, sur lequel ils viennent appliquer leur main ou diriger leur bâton. Partie la plus fragile du corps, il est le lieu de matérialisation du contrôle sur un être sans ressources : dans les scènes funéraires, c'est par là que l'on tient les canards et les grues que l'on a attrapés⁶¹¹, que l'on embroche les poissons⁶¹², que les chiens et prédateurs du désert

⁶⁰⁸ Sur la définition du corps des inférieurs, voir FOUCAULT 1999A, p. 187-212.

⁶⁰⁹ G. Canguilhem : « la conscience du corps est donnée dans le sentiment des limites, des menaces, des obstacles à la santé. » (CANGUILHEM 1998, p. 52).

⁶¹⁰ WESTENDORF 1999, p. 169-171.

⁶¹¹ Entre autres, WILD 1966, fasc. III, pl. CLXX ; KANAWATI 2010A, pl. 83 ; MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 9.

⁶¹² DAVIES N. DE G. 1902A, pl. III.

maitrisent leurs proies⁶¹³, sans parler des nombreux animaux tenus en longe⁶¹⁴. La symbolique évoque donc un pouvoir de vie et de mort, non pas réel ici mais au moins comme symbole second : placer son pied sur le cou de son adversaire est le signe d'une victoire dans un concours sportif⁶¹⁵. C'est là aussi que l'on porte une attaque létale dans les textes funéraires⁶¹⁶. Cette contrainte au cou matérialise la fragilité de la position des contrôlés, incapables de se défendre si l'arbitraire des officiers se déchainait contre eux. Dans la scène d'Aba (A39), pas moins de cinq motifs qui entourent la bastonnade figurent une prise au cou, par les mains ou un bâton. Cette symbolique du cou se retrouve d'ailleurs au Nouvel Empire, quand le texte des *Devoirs du vizir* décrit la façon dont ses messagers sont traités par des cours inférieures : il est en particulier dit qu'on ne doit pas « leur placer quelque chose sur le cou »⁶¹⁷ (*dj=tw nkt hr nhb.t=j*). Cette expression mentionne bien la façon dont les officiers malmènent les contrôlés. Nous suivons l'interprétation de Van der Doorn, selon lequel il est ici fait allusion à n'importe quel type de pression sur le cou⁶¹⁸, autant la main nue que la menace du bâton, ou l'énigmatique joug de la tombe de Henqou⁶¹⁹. Le cou apparaît donc comme une partie du corps particulièrement sensible à la violence, et donc à protéger en priorité, ou à viser au contraire, selon le rang de la personne.

L'imagerie de la décapitation⁶²⁰ devait aussi être présente à l'esprit des visiteurs. Le lien entre la tête et le corps est en effet le point le plus fragile du corps humain, où l'on peut perdre sa vie de la façon la plus rapide. On possède des traces de décollation et de strangulation probables depuis les plus hautes époques de la civilisation égyptienne, pratiquées sur les humains⁶²¹ ou sur les animaux⁶²², bien que moins fréquentes qu'au Proche-Orient⁶²³. Dans le conte du papyrus Westcar, l'effroi du magicien à l'idée de couper la tête de quelqu'un montre la force terrifiante de ce type de mise à mort, et le tabou qui lui était associé⁶²⁴. Les textes

⁶¹³ WILD 1966, pl. CXXVII ; KANAWATI 2010A, pl. 73; KANAWATI, ABDER-RAZIQ 2004, pl. 46.

⁶¹⁴ WEEKS 1994, fig. 18 ; ROTH 1995, fig. 156; VANDIER 1952-1979, p. 28-38, p. 197-199 et p. 264-267.

⁶¹⁵ p Sallier IV, 1.

⁶¹⁶ TP 295, 318 (Ounas).

⁶¹⁷ VAN DEN DOORN 1988, p. 88-89, p. 112.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁶¹⁹ KANAWATI 2007B, pl. 55.

⁶²⁰ Sur ce thème, voir PICARDO 2006 ET PICARDO 2007.

⁶²¹ MUHLESTEIN 2011, p. 9-10 (Narmer), et p. 16-18 (Ancien Empire). Voir aussi CAPART 1898 et BEDELL 1973, p. 157. Pour une décapitation probablement post-mortem, voir LEBEDEV, DOBROVOLSKAYA, MEDNIKOVA 2018, p. 106-119.

⁶²² HARPUR 2001, pl. 32 (une oryx).

⁶²³ DOLCE 2014.

⁶²⁴ p Westcar, 8.19 : *mk n wd=tw jr.t mn.t jr.y n t3 'w.t šps.t*, “ it is not ordered that a fraction of that be done to the noble flock” ; DERCHAIN 1996 et PARYS 2017, p. 114-115 : les auteurs y considèrent cependant que l'interdit porte

funéraires⁶²⁵ et les hymnes religieux⁶²⁶ insistent sur le fait que les têtes restent sur leur cou ou y reviennent. Parmi les mutilations faites à des images pour en neutraliser la force destructrice, enlever la tête était un geste fréquent⁶²⁷, tandis qu'une sépulture de Gizah de l'Ancien Empire contenait un squelette décapité *post mortem*⁶²⁸. Il ne s'agit pas de dire que les visiteurs de cette tombe pensaient à une décapitation devant ce relief, mais que la prise au cou renvoyait à un univers de violence particulièrement terrifiant.

D'autres parties du corps sont soumises à la violence des officiers. La prise à la tête est souvent une alternative au cou, parfois de façon équivalente, comme chez Tepemankh (A24), ou à la XVIII^e dynastie, quand elle semble l'avoir remplacée, mais avec la même signification. Elle correspond souvent à une contrainte plus légère, moins destinée à courber l'autre qu'à diriger son regard vers l'avant, voire à le présenter au défunt (A16). La tête peut aussi être tenue des deux mains (A25,A29). Dans ce cas, la contrainte a pour but de fixer l'attention du contrôlé devant lui, c'est-à-dire à la forcer à se plier aux règles et au tempo de la cérémonie, dictées par les scribes. Au-delà de la maîtrise du regard, le visage est la première interface sociale, notamment dans de petites communautés de face-à-face où il y a fort à supposer que l'on se connaissait bien : la façon dont l'on présente son visage à l'autorité est primordiale, et le fait que les officiers la contrôlent leur donne un rôle prépondérant dans la façon dont interagissent scribes et travailleurs. L'image que l'on va montrer de soi à la *d3d3.t* n'est pas libre, mais encadrée par les gardes du domaine.

Enfin l'arrière du corps peut être la cible de la violence des officiers, autant le dos que les fesses : la scène d'Akhetetep (A11) comporte ces deux variantes. Ces zones semblent symboliquement moins chargées que la tête et le cou, et plusieurs interprétations se présentent. Le dos est d'abord menacé car il est possible de lui infliger des souffrances intenses assez facilement. Ces scènes peuvent être rapprochées de certaines bastonnades contre le dos. La sensibilité de cette partie du corps en fait un lieu d'imposition de souffrances privilégié. Bien que l'arrière-train ne soit pas une zone aussi sensible que le dos, il est fréquemment malmené dans les scènes de fessée de la V^e dynastie, donc reconnu comme potentielle zone de douleur.

sur le fait de ressusciter le condamné. Voir aussi les évocations du châtement dans l'au-delà dans TP 230 (Ounas), citée dans ZANDEE 1960, p. 226.

⁶²⁵ TP 254 (Ounas) ; 254,273 (Téti). Voir PICARDO 2007, p. 223-226.

⁶²⁶ BARUCQ, DAUMAS 1980, p. 406.

⁶²⁷ CONNOR 2018, p. 153 et 160.

⁶²⁸ LEBEDEV, DOBROVLSKAYA, MEDNIKOVA 2018, p. 106-119. Voir aussi l'interprétation des « reserve heads » dans PICARDO 2007, p. 227-233.

On peut aussi voir un parallèle entre cette menace sur l'arrière du corps et les scènes où des bergers font avancer du bétail devant eux, brandissant leur bâton au-dessus de l'âne ou du bœuf le plus proche. Il s'agirait toujours d'accentuer l'agentivité des officiers qui, en ciblant ces zones, sont responsables du fait que les contrôlés avancent. Enfin la fixation sur l'arrière du corps (fesses, dos, nuque) renforce la mise en scène de la vulnérabilité des contrôlés, qui sont menacés dans une zone qu'ils ne voient pas, sans pouvoir anticiper les coups donc se protéger. Le dos devient marque de leur incapacité à se protéger et de leur passivité face à l'arbitraire des officiers. Douleur, soumission et vulnérabilité sont donc les sens attachés à la violence contre l'arrière du corps. Ainsi est dessinée une carte du corps des travailleurs, avec trois points principaux d'ancrage du contrôle: le cou, la tête et le dos-arrière-train. Ils répondent à une codification de la violence physique et à la maximisation de ses effets, tant sur le plan de l'efficacité concrète que symbolique.

4-4 La violence comme différentiateur social

La scène de Rekhmirê (A59a), illustration des *Devoirs du vizir*, permet de s'apercevoir que la reddition de comptes participe de la définition des rôles et des statuts : en sont exemptés les représentants de la plus haute administration, et non les petits fonctionnaires. Ainsi, le rituel de présentation au vizir reprend une gestuelle de la soumission développée depuis l'Ancien Empire et doit respecter une stricte hiérarchie sociale. On peut y voir le rôle de la violence dans la définition des positions sociales, des hiérarchies, et des privilèges. Malgré des différences importantes liées aux évolutions de la société égyptienne, on peut projeter ces conclusions sur les redditions de comptes du III^e millénaire. En effet, si on postule que le contrôle de l'administration sur la société est moins fort que ce qu'elle revendique, la prétention du vizir, d'exercer un monopole de la punition et de décider qui peut ou non être soumis à des traitements violents, participe de son affirmation face aux différents pouvoirs concurrents de la société égyptienne. Ce parallèle textuel nous permet de conclure que, du moins à la XVIII^e dynastie, mais selon toute vraisemblance dès la IV^e, le traitement violent des contrôlés, sans aucune présomption de culpabilité, est non seulement habituel, mais revendiqué, voire érigé en norme.

4-5 La reddition de comptes dans le programme : une violence légitime

Comment comprendre ces spectacles de violence dans le monde pacifié des représentations funéraires ? A la V^e dynastie notamment, devant les quelques punitions et les rares scènes de guerre, la reddition de comptes est de loin le lieu le plus fréquent de violence entre humains.

Elle forme l'un des principaux théâtres du pouvoir⁶²⁹, comme expression figurée d'un rapport de force. L'usage principal de cette violence tient à la différenciation entre groupes sociaux. La stratification réelle de la société égyptienne étant moins rigide que ne le laissent supposer les programmes iconographiques de l'élite resserrée, ce qui se présente comme le bon fonctionnement de l'ordre tient en réalité davantage de l'affrontement. Voir des *z3.w pr* malmener des *hq3.w hw.t*, personnages pouvant détenir des titres comme *jmy-r3 mš*⁶³⁰, n'avait probablement rien d'évident pour le public des tombes et créait une hiérarchie sociale à travers certaines pratiques de violence. Ce discours social était d'autant plus nécessaire qu'une partie importante des visiteurs des tombes appartenaient à l'élite élargie, dont la soumission à l'élite resserrée devait être affirmée. Il s'agissait ainsi autant de défendre le concept d'ordre hiérarchique à chaque niveau de la société que la position surplombante du petit groupe pouvant faire construire une tombe. Le fait que le contrôlé-type soit un *hq3 hw.t* ou un *jmy-r3 ts.t*, et non un petit travailleur, s'explique aussi par ce besoin de rappeler aux élites secondaires, parfois très puissantes localement, leur soumission à l'ordre administratif.

La violence exercée sur les contrôlés, si elle fut représentée par les décorateurs, est bien légitime. On ne peut imaginer de faire figurer pour l'éternité des actions qui seraient non conformes à l'idéal de la *maât*. Cette violence est légitime pour quatre raisons principales. Elle se justifie d'abord par son objectif. La reddition de comptes a pour but de vérifier les versements en ressources des domaines, et plus généralement la bonne marche de la production égyptienne : le devenir funéraire du défunt en dépend directement, mais aussi - comme le *pr-d.t* évoque en miniature l'Égypte - celui du roi. Forcer les travailleurs à livrer les ressources nécessaires au culte funéraire contribue à la préservation de l'ordre terrestre et cosmique. La violence tire aussi sa légitimité de son association au cadre administratif incarné par les scribes : leur alliance avec les officiers repose sur une efficacité complémentaire de la force physique et de l'écriture. Par la comptabilité et l'archivage, ils établissent un ordre du savoir qui transforme les contrôlés en objets de connaissance et par là justifie leur soumission. Le traitement que les officiers leur font subir se justifie par la rationalité comptable des scribes, légitime à soumettre à sa logique n'importe quel travailleur du domaine.

La violence des officiers est aussi légitime parce qu'elle reste mesurée. Les reliefs mettent en scène l'agentivité des officiers, qui contraignent les contrôlés à des positions inconfortables. Mais leurs gestes ne dépassent pas cette fonction instrumentale, sans déborder vers une effusion

⁶²⁹ Sur ce concept, voir FOUCAULT 2015, p. 57-58.

⁶³⁰ PIACENTINI 1994, p. 237-238.

gratuite et sanglante de violence. Le corpus est en effet suffisamment étendu pour qu'on puisse interpréter de façon signifiante la rareté des formes plus directes de violence, comme chez Aba et Baqet III. La menace et la contrainte sont omniprésentes, la souffrance fréquente, mais on dépasse rarement des bornes assez précises. En particulier, le traitement habituel des contrôlés devait laisser peu voire pas de marques sur le corps, ni bleus ni blessures ouvertes. L'interprétation ancienne selon laquelle les redditions de comptes débouchaient systématiquement sur des punitions cruelles tient au préjugé sur la cruauté des petits administrateurs égyptiens et à la survalorisation de quelques scènes, en premier lieu celle de Baqet, dont nous avons prouvé qu'elle n'était pas représentative du corpus. Ainsi la violence des agents du domaine reste-t-elle cantonnée à un usage précis et rigoureux et ne dévie pas vers un déchainement sans frein d'agressivité, qui serait contraire à l'ordre de la *maât*.

Enfin la violence est légitime car elle est socialement cohérente et s'applique selon un principe descendant, sur des inférieurs. En l'absence d'un monopole effectif de la violence légitime qui appartiendrait à un groupe social précis mandaté par l'État, ce sont les interactions sociales qui dictent le caractère légitime ou non des pratiques. On peut proposer d'ores et déjà une première définition de la violence légitime, que nous confronterons au fil de notre argumentation : est légitime une violence appliquée par un supérieur sur un inférieur. Ainsi elle n'est pas un bien que l'on posséderait par principe (sauf pour le roi qui ne reconnaît pas de supérieur sur terre), mais dépend de l'état des relations sociales. La hiérarchie n'est cependant pas fixée universellement et le contexte garde toute son importance pour définir les positions respectives des groupes : dans les programmes funéraires, la possession de titres est la principale source de légitimité, et justifie la violence exercée dans le domaine. Ainsi les scènes funéraires participent-elles d'une mise en scène de la violence légitime, au nom de la défense de l'idéal de la *maât*, de la caution savante des scribes, de son caractère régulé et maîtrisé et de sa cohérence avec la hiérarchie sociale. Il ne s'agit pas d'y voir un discours cohérent et pensé a priori comme tel, mais bien comme une technique de pouvoir du groupe dominant, qui appuie sa légitimité sur la définition de la violence acceptable.

Chapitre 3. Maintien de l'ordre et surveillance : lutter contre le désordre dans les scènes funéraires

La reddition de comptes étant une catégorie égyptologique moderne qui correspond à une cérémonie qualifiée de *ḥsb jn dꜣdꜣ.t* dans les tombes égyptiennes de l'Ancien Empire, il serait dommageable de l'isoler du reste des représentations funéraires et d'y voir un motif clos absolument différencié des autres thèmes qui l'entourent. En conséquence, il convient de brièvement s'intéresser aux marges de la reddition de comptes, c'est-à-dire aux motifs qui s'en rapprochent, sans répondre de façon stricte aux critères définis plus haut. On peut repérer d'une part des agents de contrôle se déplaçant dans le domaine productif et des pseudo-contrôlés à l'attitude de déférence, de l'autre de véritables scènes d'opérations policières et de rixes interpersonnelles.

1 En marge de la reddition de comptes : l'extension du contrôle dans le domaine

1-1 La surveillance du travail

Dans la perspective foucauldienne de la « guerre civile »⁶³¹, c'est-à-dire d'un affrontement entre groupes sociaux plutôt qu'une domination stable et acceptée par tous, les campagnes égyptiennes apparaissent comme un milieu hostile aux agents du dignitaire, ou du moins auquel ils sont étrangers. Cet espace, où vit et travaille la communauté villageoise, doit donc être investi par l'administration, pour s'assurer que son fonctionnement est conforme aux règles imposées d'en-haut, mais aussi établir une connaissance ordonnée de ce monde des campagnes. Les scènes productives sont ainsi parsemées de scribes et de superviseurs qui participent de la mise en ordre du domaine. En conséquence, il ne s'agira pas pour nous de recenser exhaustivement ces émissaires du maître dans le travail quotidien, mais de mettre en perspective la reddition de comptes avec d'autres formes de contrôle.

1-1-1 Les modèles en trois dimensions

Comme l'a montré Margaret Maitland⁶³², les modèles de la tombe de Meketrê au début du Moyen Empire comportent plusieurs personnages dont la fonction est de contrôler le travail. C'est notamment le cas d'un personnage debout tenant un bâton dans la boucherie⁶³³ : sa courte

⁶³¹ FOUCAULT 1997, p. 17

⁶³² MAITLAND 2023. Ces réflexions sur les maquettes de Beni Hassan doivent beaucoup à ses travaux.

⁶³³ WINLOCK 1955, fig. 18. Il y voit cependant un hasard (p. 23). Voir surtout MAITLAND 2023, p. 168-169, fig. 6.

lance terminée en pointe touche l'arrière de la nuque d'un homme assis en train de découper une vache. Il est difficile de ne pas voir un équivalent des *z3.w pr*, un garde responsable du domaine qui surveille l'activité des travailleurs. Les autres signes graphiques rappellent fortement la reddition de comptes, notamment la position surplombante des agents du contrôle et la fixation de la violence sur le cou. Ce type de représentation tranche avec l'impression d'harmonie qui se dégage le plus souvent des reliefs funéraires, et laisse entendre que le travail était l'un des possibles contextes de résistance aux agents du domaine. La question se pose cependant de la temporalité de ce contrôle : y avait-il des gardes en permanence pour surveiller les abattoirs, ou faisaient-ils des rondes épisodiques ? Nous sommes tentés d'accorder foi à la deuxième hypothèse, en nous basant sur un détail : le garde armé tourne le dos à la porte qui est ouverte, ce qui suggère qu'il vient d'entrer. Ainsi le relief semble évoquer une tournée de contrôle dans les ateliers, pour vérifier la bonne marche du travail, peut-être ici justifiée par un manquement particulier du boucher. Les gardes peuvent faire intrusion à n'importe quel moment et menacer directement les travailleurs, montrant ainsi la grande fragilité de leur position : leur capital spatial les distingue là encore des travailleurs lambda.

Le deuxième modèle de Meketrê où un garde surveille un atelier concerne aussi l'élevage (Figure 3.1)⁶³⁴. Dans une étable, alors que deux bouviers sont en train de nourrir des vaches, un homme assis armé de la même lance que son collègue de l'abattoir monte la garde devant la porte. Il dirige sa lance vers la porte ouverte, ce qui, associé avec la présence d'un massif objet devant lui, contribue à fermer la porte aux deux bouviers assis à l'intérieur. Il ne fait ici pas de doute qu'il est responsable des entrées et sorties du bâtiment. À première vue, il semble protéger les vaches de l'extérieur, et empêcher les voleurs de rentrer⁶³⁵ ; mais il a aussi un rôle de direction du travail, pour contraindre les bouviers à y rester. Ce contremaître applique son contrôle au temps et à l'espace des travailleurs. On retrouve là le rôle classique des officiers de la reddition de comptes, qui doivent maîtriser les mobilités des travailleurs⁶³⁶, mais contrôlent aussi le tempo de la cérémonie⁶³⁷. Le garde est ici responsable des horaires de travail et de pause des deux bouviers, et la porte est l'élément par lequel se matérialise ce contrôle.

Contrairement à la scène de boucherie, le fait qu'il soit assis suggère qu'il reste là de façon durable, probablement toute la journée, et non de façon irrégulière : il s'agit d'une des très rares occurrences où le discours funéraire de l'ordre prend la forme d'un contrôle continu et stable,

⁶³⁴ WINLOCK 1955, fig. 17 ; MAITLAND 2023, p. 172, fig. 9.

⁶³⁵ WINLOCK 1955, p. 22-23.

⁶³⁶ MAITLAND 2023, p. 170-173.

⁶³⁷ KADISH 1996, p. 442-449.

bien qu'il soit difficile de croire qu'un garde surveillait réellement chaque atelier du *pr-d.t.* Comment expliquer que l'on passe de cérémonies de contrôle discontinues et ponctuelles à une telle permanence dans la durée ? Il faut y voir une combinaison de signes de contrôle : dans le cadre spécifique de l'élevage, riche en redditions de comptes et en punitions, le discours de l'ordre concède une potentielle résistance et insubordination des travailleurs et prétend qu'ils sont maîtrisés de façon constante par les gardes. L'efficacité de ce garde s'étend ainsi virtuellement à tous les autres modèles et suggère que c'est en tant que travailleurs que la population est l'objet d'un contrôle. Un modèle en trois dimensions se prête enfin davantage qu'un mur à la mise en scène de restrictions qui supposent une opposition intérieur/extérieur.

D'autres tombes ont livré des modèles avec présence d'officiers surveillant le travail. C'est notamment le cas chez Gemni, contemporain d'Amenemhat I^{er} : deux de ses modèles représentent le travail dans un grenier⁶³⁸ et dans un atelier de tisserands⁶³⁹. Les travailleurs y sont surveillés par un responsable armé d'un bâton qui pourrait être un marqueur de statut, mais qu'il est possible d'interpréter, grâce aux parallèles contemporains en deux dimensions, comme une lance. Ces deux modèles témoignent du rôle de ces officiers dans différents contextes productifs : en effet, la tombe a livré un modèle de boucherie qui ne contient pas de garde⁶⁴⁰.

1-1-2 Les surveillants sur les murs des tombes

La présence de tels officiers dans les scènes productives montre l'ingérence revendiquée des agents du domaine dans ce qui constitue le monde propre de la population des campagnes : le travail. Bien qu'un tel contrôle soit probablement resté assez lâche, il s'affiche dans les tombes, que ce soit sous forme de modèle ou sur les murs, comme chez Antefiqer⁶⁴¹. Il prend la forme d'une violence potentielle, matérialisée par les bâtons taillés en pointe tenus par les gardes et dirigés vers les travailleurs. Ce motif est resté rare, probablement en raison de la rareté de son référent, mais aussi parce que c'était une concession trop forte à la résistance des travailleurs, censés appartenir au monde parfaitement organisé du *pr-d.t.* De plus, la reddition de comptes fournissait un cadre bien défini à la mise en ordre et à l'inspection des travailleurs : transposer les signes du contrôle dans les scènes productives aurait supposé un changement radical dans les valeurs portées par chaque scène, et donc une surcharge sémiotique superflue.

⁶³⁸ JØRGENSEN 1996, p. 133 (AEIN 1630).

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 135 (AEIN 1634).

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 129 (AEIN 1631).

⁶⁴¹ DAVIES N. DE G. 1920, pl. XV.

À l'Ancien Empire, certaines scènes productives comprennent des légendes enjoignant les travailleurs à travailler efficacement, mais il s'agit essentiellement d'ordres adressés entre deux collègues de rang similaire⁶⁴². Il est de même relativement rare que les scribes quittent leur bureau et viennent inspecter directement le travail⁶⁴³. En effet, bien que l'on ait des attestations de scribes debout inspectant un tas d'offrandes, comme dans la tombe d'Iymery, ce sont le plus souvent les travailleurs qui se déplacent vers le bureau des scribes, bien que la figure du « préposé aux écrits » (*jry-mdj.t*) fasse la jonction entre les deux, régulièrement en train d'examiner des piles d'offrande mais aussi prenant part au conseil dans la tombe de Ti (A25a)⁶⁴⁴. Ce constat renforce l'importance de la reddition de comptes, comme moment où les scribes acquièrent un savoir administratif sur le domaine. À l'Ancien Empire, on remarque notamment une scène de la tombe d'Aba (A39)⁶⁴⁵, où le bureau des scribes a été installé devant un atelier de menuiserie : les deux scribes, assis dans la position traditionnelle, observent le travail des artisans, et les objets qui en résultent et écrivent à ce propos sur leur registre. L'institution de contrôle, en général située en-dehors de tout contexte productif, a été déplacée au cœur de la zone d'ateliers du domaine : ce choix ne s'est pas imposé dans les sources funéraires, ce qui suggère que c'est bien dans le cadre de la reddition de comptes que s'effectue la mise en ordre des travailleurs du domaine, ainsi que l'examen minutieux de leurs comptes et de leurs activités. Cependant, si l'on regarde non plus les agents du fonctionnaire, mais les contrôlés, les frontières du genre paraissent plus floues.

1-2 Intérioriser l'ethos de soumission qui sied aux inférieurs

À la fonction d'appréhension de son domaine par le maître sont associées de nombreuses thématiques, comme les tas d'offrandes devant le défunt assis à sa table, ou les processions de personnages apportant diverses denrées. Dans ce type de scènes, les membres du domaine apparaissent encore plus dociles et dévoués que dans le reste du programme. C'est pour cette raison qu'on y retrouve certains gestes et attitudes typiques de la reddition de comptes : en effet, s'il est impératif d'adopter un habitus d'humilité devant les scribes, celui-ci est d'autant plus nécessaire que l'on fait directement face au défunt. Elles sont le lieu de l'épuration la plus totale, où l'éthos de déférence prend le pas sur la référencialité. La reddition de comptes vaut au

⁶⁴² MOTTE 2021.

⁶⁴³ Pour les opérations de mesure des céréales, voir FLORES 2015, p. 314-316. Il n'appartient pas à notre étude de discuter en détail la part administrative de la reddition de comptes.

⁶⁴⁴ PIACENTINI 2002.

⁶⁴⁵ DAVIES N. DE G. 1902A, pl. XV.

contraire comme préparation à ces présentations solennelles, comme mise en forme des corps, comme moment de transformation du chaotique groupe des travailleurs en figures de respect.

Parmi ces scènes qui font pendant à la reddition de comptes, la procession d'employés est fréquente, comme dans la tombe de Neferbaouptah⁶⁴⁶. Plusieurs personnages s'y avancement devant le défunt, dont cinq en BM (Bras Mixtes) : sur le 1^{er} registre, quatre individus s'avancement les mains libres et sans que l'on connaisse leur fonction. Le relief suggère que ce n'est pas que leur travail qu'ils livrent à l'examen du défunt, mais bien leur personne entière, tout ce qu'ils sont. L'attitude de soumission et d'humilité exigée des travailleurs du domaine a ainsi été intériorisée. On retrouve cette procession d'employés sur de nombreux reliefs du mastaba de Mererouka⁶⁴⁷ : la majeure partie ne possède pas de titre, ou est *hm-k3*. Toutes les variantes des positions de bras correctes sont représentées : les différentes nuances de la BR et de la BM. Ce motif fait pendant aux processions d'offrandes, et sert de même à montrer l'étendue des richesses du dignitaire à travers le nombre de personnes qui travaillent pour lui. Mais elles participent aussi du vaste mouvement de contrôle de son domaine par le fonctionnaire : du fait des légendes évoquant fréquemment la vue, de la gestuelle des employés ou des jeux sur les différences d'échelles entre le maître et les autres, il s'agit là de pseudo-contrôlés, qui n'ont pas besoin d'officiers pour adopter une attitude d'humilité. Il s'agit à la fois de l'objectif et du résultat des redditions de comptes.

En-dehors des véritables processions d'employés, la liste des pseudo-contrôlés est longue, notamment à l'Ancien Empire. Il ne s'agit pas de la parcourir en détail, mais d'en repérer les grandes caractéristiques, pour mieux cerner les limites de la reddition de comptes. Par pseudo-contrôlés, on entend les personnages qui se tiennent dans une attitude similaire à celle des contrôlés de la reddition de comptes, notamment en ce qui concerne la position des bras⁶⁴⁸, en attitude de déférence devant le fonctionnaire, mais dans un autre cadre, donc sans scribes qui les inspectent et sans officiers qui les malmènent. Il serait exagéré de dire que ces attitudes sont la conséquence directe de la reddition de comptes, notamment du fait qu'on les trouve aussi dans des tombes extérieures à notre corpus. Elles représentent cependant le bon éthos de soumission et de déférence qui sied aux inférieurs en présence des supérieurs, et la reddition de comptes fait partie des contextes dans lesquels elle s'acquiert, de force.

⁶⁴⁶ WEEKS 1994, pl. 18.

⁶⁴⁷ KANAWATI 2010A, pl. 74, 81, 94, 97, 99, 100 (en n'incluant que les scènes où des employés se présentent sans apporter de denrées).

⁶⁴⁸ DOMINICUS 1993, p. 9-18.

Ce type d'attitude apparaît dès les tombes de la IV^e dynastie, à une époque où les frontières de la reddition de comptes ne semblent pas encore complètement figées. Dans le tombeau de Iasen⁶⁴⁹, devant une procession de bétail, plusieurs personnages s'avancent dans des postures de déférence. La tombe de Khafkhoufou⁶⁵⁰ présente une scène similaire : à gauche du défunt et de sa mère, un personnage au titre de *ḥq3* suit un scribe, lui aussi debout en BR. Bien qu'il n'y ait ici aucune contrainte, la scène évoque les marges de la reddition de comptes, notamment du fait de ce titre de « chef », le plus fréquent dans notre corpus. Il est clair que tous les éléments de la reddition de comptes ne sont pas en place ici, et que les décorateurs ne l'ont pas chargée de toutes les significations qu'elle supporte ailleurs. Mais dans ces deux tombeaux, il y a bien une présentation des responsables des équipes de travailleurs à l'autorité du domaine, avec intériorisation d'un éthos de soumission, ainsi qu'une différenciation des deux catégories.

Ces personnages dans une attitude de déférence, aux marges de la reddition de comptes, sont caractéristiques de la IV^e dynastie : chez Mersyankh III⁶⁵¹, sur le mur sud de la première pièce, devant un tas d'offrandes surveillé par la défunte, quatorze personnages se présentent au regard de la reine. Dans la tombe de Nebemakhet⁶⁵², un personnage debout en BR semble correspondre à ce type de motifs. Ce corpus de quelques tombes présentant des variantes proches de la reddition de comptes, mais sans en avoir tous les codes, n'est pas réparti au hasard. En effet, trois des propriétaires de tombes appartiennent à la famille régnante de la IV^e dynastie et descendent tous de Khéops. Ainsi ce motif du travailleur déferent rendant hommage au dignitaire, et en particulier la signification des bras repliés, apparaît dans le cadre des tombeaux de l'entourage du roi, dans les plus hautes sphères de l'État égyptien. L'importante postérité du thème, qui engendre la reddition de comptes, s'explique par le prestige de ces tombeaux, parmi les plus riches et les plus visités de la nécropole de Gizah. Cependant, la postérité de ces motifs est assez restreinte.

À la V^e dynastie, quelques tombeaux comportent des personnages assis ou debout dans une attitude qui rappelle la reddition de comptes. Dans la tombe d'Iymery⁶⁵³, devant le défunt assis, quatre intendants (*jmy-r3 pr*) sont assis en BR : ils occupent une place assez semblable aux redditions de comptes, enserrés entre des processions d'offrandes et une scène de musique et

⁶⁴⁹ SIMPSON 1980, pl. 31.

⁶⁵⁰ SIMPSON 1978, pl. 26. E. Vande Walle compte la scène comme une reddition de comptes (VANDE WALLE 2020, p. 38-39).

⁶⁵¹ DUNHAM, SIMPSON 1974, fig. 8.

⁶⁵² HASSAN 1943, fig. 82.

⁶⁵³ WEEKS 1994, pl. 43.

de danse, condensant ainsi plaisirs sensoriels du défunt et appréhension rigoureuse de son domaine. Cependant leur statut d'intendants les différencie des contrôlés habituels, car ils appartiennent aux équipes de gestion du domaine, et sont souvent ceux qui mènent l'examen des contrôlés. On retrouve ce schéma dans d'autres tombes de la V^e dynastie, comme chez Kayemnofret⁶⁵⁴, où quatre personnages au statut inconnu attendent en BR et BM au-dessus de scribes, pendant que la légende lacunaire peut être reconstruite en *d3d3.t n.t pr-d.t*. Ce schéma existe aussi avec des employés du domaine plus proches de l'autorité, comme chez Ptahhotep⁶⁵⁵ où les douze personnages assis devant le défunt et lui rendant compte sont *z3b, shd zš.w* ou *jmy-r3 pr*, ou chez Ptahshepses⁶⁵⁶, avec des titres similaires. Ce motif n'est enfin pas propre aux nécropoles memphites : dans la tombe d'Urarna⁶⁵⁷, à Sheikh Saïd, deux *hq3.w* se présentent devant les scribes qui les interrogent. Hormis l'absence de forces de contrôle, rien ne distingue la scène d'une reddition de comptes, d'autant plus que le personnel inspecté est le même. Les codes graphiques de la reddition de comptes ne lui appartiennent donc pas en propre mais s'insèrent dans une rhétorique générale du contrôle des supérieurs sur les inférieurs. Toutefois, si la gestuelle adoptée est la même, les grands employés du domaine ne sont pas physiquement maltraités, au contraire des contrôlés de la reddition de comptes : la violence des supérieurs sur les subordonnés est un marqueur social, puisqu'y échappe la partie supérieure des employés.

D'autres présentations d'employés du domaine rappellent la reddition de comptes. Chez Pepyankh-Henykem⁶⁵⁸ à la VI^e dynastie, cinq personnages sont à terre, prosternés sur le sol, dans la même attitude qu'ont un certain nombre de contrôlés (A25b,A33). Ces détails, sans la menace d'un officier derrière eux, nous incitent à voir dans les redditions de comptes la matérialisation d'un contrôle, sans exagérer une violence humiliante infligée aux contrôlés. En effet, on voit sur ces reliefs un habitus de soumission intériorisé par les employés du domaine que la reddition de comptes sert à inculquer. Ces exemples assez rares de postures de déférence à l'Ancien Empire sont soit un résultat de l'acculturation par la reddition de comptes, soit un modèle (socialement supérieur) à suivre pour les petits travailleurs du domaine. Ainsi notre choix de restreindre les redditions de comptes aux seules scènes où des officiers sont présents se justifie par l'aspect central joué par la contrainte physique : ce qui différencie le relief précédemment évoqué de Pepyankh de la scène de Ti est bien que la même position des

⁶⁵⁴ SIMPSON 1992, mur sud.

⁶⁵⁵ HARPUR, SCREMIN 2008, pl. 354.

⁶⁵⁶ VACHALA 2004, fig. 52.

⁶⁵⁷ DAVIES N. DE G. 1901, pl. XVI.

⁶⁵⁸ BLACKMAN A.M. 1953, pl. XXII. E. Vande Walle analyse la scène comme une reddition de comptes, sans mentionner celle du mur sud de la salle F (VANDE WALLE 2020, p. 46-48).

inférieurs est dans un cas volontairement adoptée et dans l'autre inculquée de force. La reddition de comptes est une école de la soumission, où les habitus des inférieurs sont par la violence rendus conformes à l'idéal du domaine d'éternité.

Ce type de motif est assez commun à l'Ancien Empire, mais on peut en trouver des équivalents plus tard : dans le tombeau de Rekhmirê⁶⁵⁹, un bouvier se présente devant un scribe, tenant à la main la longe de plusieurs bœufs. Il est accueilli par trois officiers armés de courts bâtons, peut-être les mêmes qui surveillent le transport des pierres plus à droite⁶⁶⁰. Bien qu'ils ne le malmènent pas directement, la présence de bâtons, ainsi que leur attitude déterminée, laisse entendre qu'ils vont scrupuleusement étudier les produits apportés, sans crainte de recourir à la force⁶⁶¹. Enfin, dans la tombe d'Ouserhat,⁶⁶² sous Amenhotep II, des soldats viennent chercher leur ration alimentaire. On y retrouve la présence de supérieurs armés de bâtons les accueillant de façon cérémonielle, l'adoption d'une attitude corporelle parfaitement normée et régulière, et des postures de déférence. Cette scène sert de signe à l'assimilation par des inférieurs d'un code gestuel, qui marque leur soumission aux autorités militaires. La posture des deux soldats à terre rappelle plusieurs redditions de comptes contemporaines⁶⁶³, ce qui montre une fluidité des motifs alors que le sens des scènes est très différent. Elles sont unies, tant à l'Ancien qu'au Nouvel Empire, par une même thématique du contrôle.

2 *Délinquants et policiers*

2-1 *De rares illégalités en contexte funéraire*

2-1-1 *La seule violence non sanctionnée du répertoire funéraire*

Dans tout le répertoire funéraire égyptien, seules deux tombes mettent en scène une violence qui ne soit pas aucunement légitime, chez Baqet III et Menna. De ce fait, la tombe de Menna (B4) est la seule à comprendre une violence non sanctionnée, si l'on excepte sa copie dans une tombe de la XXV^e ou XXVI^e dynastie⁶⁶⁴. Deux jeunes filles habillées de longues tuniques enveloppantes qui les associent au monde de l'enfance se battent sous le large panier tenu par deux paysans, en tentant de s'agripper les cheveux ou la tête. La scène a été interprétée comme deux glaneuses se disputant les restes de la récolte qui ne sont pas saisies dans le panier⁶⁶⁵. On

⁶⁵⁹ DAVIES N. DE G. 1943, pl. LVI.

⁶⁶⁰ Id., pl. LVIII.

⁶⁶¹ VANDIER 1952-1979, p. 263. Nous ne reprenons pas son interprétation selon laquelle ils vont être châtiés.

⁶⁶² BEINLICH-SEEBER, GHAFAR SHEDID 1987, pl. 5.

⁶⁶³ Dans les tombes de Puyemrê, Inéni et Souemnout. Voir aussi le motif de proskynèse sans agents de contrôle dans la tombe de Nebamon (PARKINSON 2008A, p. 103 et 110).

⁶⁶⁴ KANTOR 1960, p. 213-216.

⁶⁶⁵ HARTWIG 2013, p. 33.

peut être surpris qu'un tel affrontement s'imisce dans le décorum funéraire, dont le seul antécédent, chez Baqet (B3), était réprimé. La scène est cependant entourée d'un arsenal plastique en circonscrivant les effets, en particulier par un enfermement visuel. Elle se situe d'abord à petite échelle dans le tiers inférieur du registre, et le fait qu'elle n'attire l'attention de personne renforce son caractère anodin. De plus, les corps des deux paysans et le panier qu'ils portent enferment les filles dans un espace clos dont leurs actions ne sortiront pas ; visuellement, l'énorme panier semble les écraser. La rixe a lieu à côté d'un champ déjà fauché, et non dans la zone où l'on travaille encore : leur action n'aura donc aucune conséquence sur la récolte et le grain que le défunt, en charge de domaines agricoles, recevra. Les épis qui dépassent du panier suggèrent ce trop-plein de céréales qui rend le glanage inoffensif.



Figure 3.2. Scène de Menna, B4 (photographie personnelle)

La scène s'inscrit en outre dans une stratégie d'appogiature. Le fait que le pied de la jeune fille de gauche recouvre celui du paysan signale que le motif a été ajouté après la peinture des scènes de moisson et n'est en rien nécessaire à la compréhension du mur. L'appogiature est d'abord confirmée par le délicat rendu des filles, plus fin que celui des paysans. Celle de gauche a en effet plusieurs plis sur le ventre, ce qui focalise le regard sur sa corporalité. La position de leurs jambes est tout aussi précise, l'une debout et penchée vers l'avant, l'autre sur ses deux genoux, tandis que leurs mains s'accrochent précisément. La scène est enfin mise en regard avec le registre précédent, où deux jeunes filles exactement semblables ont une interaction plus pacifique : l'une enlève à l'autre une épine dans le pied. Les deux vignettes opposent ainsi la rivalité tournant à l'affrontement et la saine entraide, matérialisée par le fait que la fille de gauche a posé son pied sur le genou de l'autre. Peut-être faut-il y voir le même couple, et ces scènes s'appuient-elles sur des récits circulant dans l'Égypte du XIV^e siècle, et racontant l'histoire de deux amies devenues rivales à cause de la faim, selon la vectorialité ascendante du mur. Cet élément d'appogiature bénéficia d'une postérité rare, puisque, outre la copie sept

siècles plus tard des motifs les plus rares de la tombe, un graffito fut ajouté au-dessus des filles qui évoque le combat (*m'h3w*), et qui serait légèrement postérieur à la scène⁶⁶⁶.

2-1-2 Un discours sur l'abondance et le dénuement

L'altercation de deux jeunes filles n'est cependant pas un détail absurde venu simplement combler un vide du programme, mais un jeu sur la différenciation sociale. Le motif des glaneuses est assez rare dans l'art funéraire égyptien, tout juste peut-on recenser quelques tombes où des personnages, notamment féminins, ramassent les grains laissés après le premier passage⁶⁶⁷. La scène de Menna ne s'inscrit donc pas dans une riche tradition iconographique. En revanche, elle fait écho aux textes qui décrivent à l'envi le désarroi et la misère des paysans. C'est dans le p Anastasi V que l'on trouve les références les plus précises : la récolte du paysan a été emportée par les différentes bêtes de la campagne, de l'hippopotame aux souris et aux chenilles, les voleurs rodent et il ne parvient pas à mettre de côté un surplus⁶⁶⁸. Lorsqu'est décrite l'inspection du fisc, leur dénuement n'a rien d'anormal⁶⁶⁹. Le métier de paysan est donc l'un des plus éprouvants, qui laisse le corps fatigué⁶⁷⁰, si les oies n'ont pas dévoré toute la récolte⁶⁷¹. Si ces textes servent à mettre en avant la douceur du métier de scribes, ils n'en témoignent pas moins d'une conscience dans les cercles lettrés des difficultés rencontrées par le peuple des campagnes, qui ne se réduit pas aux personnages bien nourris portant les paniers chez Menna. La scène évoque donc la population qui vit des surplus de la production. En plaçant la scène au cœur de scènes agricoles au nom des domaines d'Amon, les artisans ont suggéré la persistance d'existences miséreuses non en marge mais au cœur des grands domaines gérés par les fonctionnaires. Loin d'y voir une critique sociale de la position du dignitaire, les filles servent au contraire à exalter par l'ironie son abondance. Sont signifiées ici tant la bienveillance des autorités agricoles qui tolèrent ce léger illégalisme populaire⁶⁷², que la séparation entre deux mondes, l'un officiel, obéissant aux ordres des grands fonctionnaires, et l'autre marginal, où le moindre épi justifie une dispute.

*2-2 Interventions policières et surveillance*⁶⁷³

2-2-1 Singes policiers et petite délinquance : des voleurs sur les marchés de l'Ancien Empire

⁶⁶⁶ HARTWIG 2013, p. 33.

⁶⁶⁷ TAYLOR 1900, pl. IV ; PRISSE D'AVENNES 1847, pl. XLI.

⁶⁶⁸ P Anastasi V, 11.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ P Lansing, 4 ; Khety, 13.

⁶⁷¹ P Lansing, 6.

⁶⁷² FOUCAULT 2013, p. 144-148.

⁶⁷³ Sur la question de la police dans les sociétés antiques, voir BAUSCHATZ 2013, p. 8-42.

La plus ancienne scène d'intervention policière provient de la tombe de Nianchnoum (Figure 3.3) : sur un marché, un homme tenant en laisse un babouin⁶⁷⁴ le laisse mordre la jambe d'un jeune voleur⁶⁷⁵. Une scène très similaire a été reconstituée dans le mastaba de Tepemankh (B2). La légende y indique que le policier est un « gardien de babouins » (*mnjw 'nr*), ce qui pourrait expliquer qu'il tienne aussi une femelle avec un petit, de peu d'utilité dans une telle opération. Enfin, un fragment de la chaussée d'Ounas comprend des babouins tenus en laisse⁶⁷⁶, probablement par des policiers, mais sans intervenir. Chez le premier, le maître du babouin est simplement désigné par le titre *jzwtj*, traduit par « fonctionnaire ». Les policiers ne sont pas les seuls à posséder des singes⁶⁷⁷, comme le montre la partie gauche du relief, où un autre babouin tenu en laisse s'approche d'un étal. Il pourrait s'agir d'un animal associé à l'enfance⁶⁷⁸, ce qui renforce l'ironie de la scène : un signe de la jeunesse se retourne contre celui qui aurait pu être un maître. Mais le double impératif adressé au singe ne peut s'expliquer que par la fonction du maître, qui est légitime à arrêter un malfaiteur. L'agressivité des babouins était bien connue des Égyptiens⁶⁷⁹ et pourrait être ici spontanée ; elle est cependant validée par le policier demandant à son singe de ne pas lâcher. Le titre n'est pas connu par ailleurs⁶⁸⁰, ce qui laisse penser que cette désignation est contextuelle et qu'il s'agit d'un policier s'aidant d'un singe pour contrôler les marchés. À la XVIII^e dynastie, le décret d'Horemheb met en garde les gardiens de babouin (*mnjw kzy.w*) contre l'extorsion de ressources dans les campagnes⁶⁸¹, de sorte que ce groupe semble s'être fait connaître par sa capacité à terroriser les marchés et les greniers.

Son action rappelle cependant les prérogatives des *jmy-r3 šn.t*, dont le rôle était de faire régner l'ordre dans les communautés locales et de protéger la population contre les délinquants⁶⁸². Ils étaient des auxiliaires de justice, chargés notamment d'arrêter les voleurs, comme le montre une lettre d'el-Lahoun⁶⁸³. Le titre n'apparaissant cependant qu'à la Première Période intermédiaire, il ne s'agit pas ici d'un *jmy-r3 šn.t*, mais d'un type proche de policiers, spécialisé dans le maintien de l'ordre interne aux communautés locales. En l'absence de références plus précises à son statut, on ne peut savoir ce qui se passera après cette scène. Le

⁶⁷⁴ EVANS 2010, p. 145, n.91.

⁶⁷⁵ Pour la discussion des légendes, qui nous font conclure à l'arrestation d'un voleur, voir B1.

⁶⁷⁶ SOURDIVE 1984, p. 22-24 ; BASHFORD 2022, p. 290.

⁶⁷⁷ VANDIER D'ABADIE 1964, p. 147-177 ; HOULIHAN 1997, p. 31-47.

⁶⁷⁸ FEUCHT 1995, p. 317-318

⁶⁷⁹ BASHFORD 2022, p. 290-292. Voir le relief de Pepyankh Heneny à la VI^e dynastie, qui pourrait représenter un singe attaquant son maître (BASHFORD 2022, p. 293, fig. 11.3c ; KANAWATI 2012, pl. 25).

⁶⁸⁰ GUTH 2018, p. 91.

⁶⁸¹ PFLÜGER 1946, p. 264 ; JANSSEN R. & J. 1989, p. 25.

⁶⁸² ANDREU 1978, chapitre 2 ; CLÈRE 1950 ; VAN DEN DOORN 1988, p. 51-53 ; HELCK 1958, p. 73-75.

⁶⁸³ ANDREU 1978, chapitre 2.

policier va-t-il emmener le voleur dans un lieu d'enfermement temporaire, lui demander une compensation, ou simplement lui demander de rendre le fruit ? Cette dernière option est satisfaisante, dans la mesure où l'on a ici affaire à une police locale, dont le but était la bonne marche de la communauté, et qui ne devait pas systématiquement rapporter à une autorité toutes les infractions qu'elle observe. Il est même possible d'y voir un « vigiliante » local, prêtant son singe au maintien de l'ordre, plutôt qu'un fonctionnaire à plein temps : la documentation ptolémaïque suggère l'existence de tels agents informels de l'ordre dans les communautés locales⁶⁸⁴. Les singes se prêtent enfin à ce métier, et on en trouve aujourd'hui dans plusieurs pays d'Asie, comme l'Inde ou la Thaïlande⁶⁸⁵. Il est donc fort probable qu'à côté des chiens, les singes aient pu servir localement d'animaux policiers. Les deux sexes sont en outre utilisés, puisque chez l'un (B1), le babouin qui attaque est une femelle et chez l'autre (B2) un mâle⁶⁸⁶.

Chez Nianchnoum, le garde enjoint son singe de ne pas le lâcher en criant *šzp šzp*, « Attrape, attrape ! », tandis que celui de Tepemankh lui dit probablement de reprendre le fruit au voleur (*js [m]t.jš.tjm* : « Va, [vois], ton bien est là ! »). Dans les deux cas, le garçon implore le policier de faire lâcher le singe. Son poing gauche est fermé (B1), alors que l'habitude est plutôt à représenter ouvertes les mains qui ne tiennent rien : il a donc pris un des fruits de sycomore⁶⁸⁷ posés sur l'étal plus à gauche, et cherche à s'en aller. Ce vol fait écho à la figure du babouin chapardeur qui dérobe aux humains les fruits sur les arbres⁶⁸⁸, de sorte que l'appogiature s'appuie sur une inversion axiologique et narrative d'un des personnages de la scène. Chez Tepemankh, sa main touche encore l'étal, pour y voler quelque chose.

Les scènes sont très teintées d'appogiature et constituent un trait humoristique volontaire. Le singe est d'abord un animal régulièrement associé à des scènes comiques⁶⁸⁹, jouant sur sa ressemblance avec l'homme⁶⁹⁰, son agilité⁶⁹¹, sa malice⁶⁹² et surtout ses capacités imitatives⁶⁹³. Nombreux sont les traits d'humour qui appuient sur son caractère incontrôlable et impulsif⁶⁹⁴,

⁶⁸⁴ BAUSCHATZ 2013, p. 173-176.

⁶⁸⁵ <https://www.courrierinternational.com/article/2010/10/07/inde-les-singes-font-la-police>

⁶⁸⁶ BASHFORD 2022, p. 290-291.

⁶⁸⁷ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, p. 81.

⁶⁸⁸ MAITRE 2018, p. 45. Comme l'auteur l'a montré, les singes sont en train de voler les fruits et non d'aider les hommes à la récolte. Idem dans BASHFORD 2022, p. 299-302.

⁶⁸⁹ HOULIHAN 1997, p. 41-42 ; MAITRE 2018. À l'époque amarnienne, voir les nombreux petits singes qui peuplent les tombeaux de Ptahemouia et Sethnakht (RAVEN 2020, p. 73-74, 80 et 109) ; VERNUS 2009-2010, p. 104-106 ; BASHFORD 2022.

⁶⁹⁰ VANDIER D'ABADIE 1964, p. 170.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 172-177.

⁶⁹² HOULIHAN 1997, p. 34-37.

⁶⁹³ BASHFORD 2022, p. 294-298.

⁶⁹⁴ VANDIER D'ABADIE 1964, p. 164-166.

notamment son agressivité⁶⁹⁵, reconnue par l'usage du signe E32 dans le verbe *qnd* (« être en colère »)⁶⁹⁶ : chez Nefer et Kahay, un majestueux babouin brandit un *qtzyt* à l'arrière d'un bateau⁶⁹⁷, inversant ainsi les rôles, puisque ce bâton était utilisé par les propriétaires de singes, dont celui de Tepemankh. L'imploration de la victime renforce l'aspect comique de la scène, ce qui accentue le contraste entre sa souffrance et l'objet de son vol, un petit fruit, en particulier par la présence du vocable *h'nw*, typique des formulations de plaintes⁶⁹⁸. Enfin, le contexte renforce l'humour de la scène. Le garçon est entouré de personnes échangeant calmement au marché, ou bénéficiant de soins corporels : le contraste est total entre celui qui se fait violemment mordre à la jambe et ceux qui reçoivent des soins dont certains, sur la gauche du premier registre, au niveau des jambes. L'humour est grinçant : une morsure de babouin peut causer de profondes blessures⁶⁹⁹, et le risque d'infection est sérieux pour le garçon⁷⁰⁰.

La scène ne se réduit cependant pas à sa dimension comique. Le babouin possède dès l'Ancien Empire un lien fort au monde divin⁷⁰¹, puisqu'il est associé à Rê, dont il est le protecteur dans les Textes des Pyramides ; il est aussi la forme du dieu Baba et le roi peut lui être assimilé. Il est d'autre part régulièrement représenté comme animal de compagnie de dignitaires, avec des chiens et des cercopithèques, et peut se montrer dans ces cas parfaitement docile. Ainsi ces deux scènes ne laissent pas planer de doute sur l'axiologie suggérée au visiteur. Le garde qui arrête le voleur est dans son droit et a raison de lancer son singe sur lui, car il contribue à lutter pour l'ordre dans les domaines du dignitaire. Comme l'a montré Jonathan Maitre⁷⁰², la figure du babouin fait partie de la défense de la position du dignitaire et exprime sa capacité à accomplir ses devoirs, dont la sécurité fait ici partie. Mais on atteint un point limite du maintien de l'ordre, tant l'attaque paraît disproportionnée par rapport à l'acte, d'autant que le marché ne semble pas appartenir à un espace sacré, ni royal⁷⁰³, et contient des fruits en abondance. Si on prend en compte le fait que dans la réalité la police des marchés devait être rare et peu efficace face aux voleurs, ce relief sert d'avertissement à tout voleur potentiel, de promesse à tous ceux qui ont des biens à défendre et de renforcement du groupe élitaire face aux illégalismes populaires : la tonalité dominante y est donc l'intimidation. La présence de

⁶⁹⁵ EVANS 2010, p. 138-139.

⁶⁹⁶ BASHFORD 2022, p. 290.

⁶⁹⁷ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1971, pl. 19.

⁶⁹⁸ DONNAT 2012, p. 31.

⁶⁹⁹ BASHFORD 2022, p. 291.

⁷⁰⁰ <http://www.infectiologie.com/UserFiles/File/medias/JNI/JNI06/CT/ct2-Peyramond.pdf>

⁷⁰¹ LARCHER 2016, p. 61 ; MAITRE 2018, p. 48. L'association à Thot n'apparaît cependant qu'à la XVIII^e dynastie.

⁷⁰² MAITRE 2018, p. 47.

⁷⁰³ LIVINGSTONE-THOMAS 2011, p. 568-569.

babouins dans trois tombes contraste avec la rareté des scènes de marché dans les tombes de l'Ancien Empire⁷⁰⁴. Le recours à l'appogiature permet d'exagérer le trait, de faire accepter la violence du garde grâce à l'humour de la scène et au ton pathétique du voleur, et de justifier une déviation par rapport à l'idéal de perfection du *pr-d.t.*

2-2-2 D'Aba à Baqet, les policiers et les résistances à la reddition de comptes

Comme nous l'avons montré, les redditions de comptes comprennent parmi leur personnel habituel des policiers chargés de faire venir les contrôlés devant les scribes et de leur faire adopter une attitude respectueuse. Il arrive parfois qu'ils rencontrent plus de difficultés et doivent directement recourir à la force. Le seul travailleur à résister à l'Ancien Empire se situe sur la gauche du registre inférieur de la scène d'Aba (Figure 3.4a). Ne parvenant pas à le conduire directement devant les scribes, les officiers doivent le maîtriser, puis le bastonner avant de le remettre debout. Il s'agit bien d'une altercation et non d'une punition : *qm3* signifie au premier sens « jeter », mais a ici le sens de « lutter »⁷⁰⁵. Le verbe, qui désigne dans les Textes des Sarcophages le combat d'Horus et de Seth⁷⁰⁶, est employé deux fois au-dessus d'une scène de lutte de la chaussée de Sahourê⁷⁰⁷, ce qui confirme qu'il évoque l'action de se battre en utilisant les mains. Si un sens réciproque est préférable, une lecture transitive reste possible : d'après l'orientation des signes, le mot se rapporte au policier qui « jette à terre » son adversaire. La légende porte cependant un élément d'appogiature, puisque la mention de la lutte est immédiatement désamorcée par la bastonnade au sol plus à droite. Comme plus tard chez Baqet, la légende semble donner une chance au contrôlé, bien vite close par l'iconographie. En termes référentiels, on peut voir là un des rôles des gardes du domaine, chargés de faire venir les travailleurs pour l'inspection de leur activité, mais habilités à les réprimer en cas de résistance.

Quelques siècles plus tard, la tombe de Baqet (Figure 3.4b) comprend un détail comparable bien que la violence y soit plus directe : en effet, sur la droite du 2nd registre, l'un des officiers donne un coup de genou au cou d'un contrôlé à terre. Ce geste, unique dans notre corpus, est un très rare exemple d'une telle violence des policiers hors du cadre bien réglé de la punition. En effet, sans parallèle connu, il s'agit d'un acte de maintien de l'ordre et non d'un châtiment planifié et réglementé. L'acte est très violent : en effet il est facile de frapper très fort et de façon dévastatrice avec le genou, en concentrant la force sur le point d'impact ; en outre, le cou est l'une des parties les plus fragiles, surtout de face comme ici, et un coup à la glotte pourrait

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 551-552.

⁷⁰⁵ FÖRSTER 2005, p. 73-79.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 73-77.

⁷⁰⁷ EL-AWADY 2009, pl. 12.

s'avérer fatal. Le coup n'est ici à l'évidence pas mortel, mais très douloureux et empêche peut-être la victime de respirer correctement pendant les instants qui suivent : l'atteinte à l'intégrité corporelle se double d'une perturbation sensorielle, qui pourra gêner le contrôlé qui témoignera devant les scribes. On remarque aussi qu'un autre officier touche sa nuque avec un long bâton : son cou est pris dans un étau particulièrement douloureux.

Il faut replacer ce segment dans la perspective du visiteur de la tombe, qui éclaire les registres les uns après les autres avec sa torche et dont l'œil est attiré par une image rare, au mouvement finement réalisé, et qui frappe l'imagination. Il la repère au milieu de scènes classiques et plus statiques. Ensuite son regard se porte en haut à gauche sur la bastonnade, puis il reconstruit le sens de la scène en repérant les scribes et les bovins à droite. Enfin il perçoit les détails qui complètent la scène comme les lamentations des proches des contrôlés. Il y a ainsi tout lieu de penser qu'une telle image – placée près d'un texte et d'une image du défunt – devait attirer le regard, du fait de son originalité et de son mouvement. Il faut d'ailleurs noter que ce coup de genou est absent de la très longue énumération visuelle de prises de lutte sur le mur sud : il n'appartient pas au jeu, mais bien à l'affrontement physique le plus sérieux.

À l'inverse de certains officiers de l'Ancien Empire qui tenaient à eux seuls deux voire trois contrôlés, il faut ici quatre hommes pour en tenir un. Cette abondance suppose une résistance de la part des travailleurs, qui est anticipée par l'administration, car elle a prévu suffisamment d'hommes. Bien qu'il soit à terre et vaincu, le contrôlé est en outre le centre de la scène, vers lequel se tournent les regards de trois officiers, ainsi que le bâton du cinquième. De plus, celui qui le frappe se tient dans une position singulière et s'investit physiquement dans son geste violent. On est loin de la posture droite et presque indifférente de leurs prédécesseurs de l'Ancien Empire, qui laissait entendre que l'agentivité n'allait que dans un sens. Ici la résistance de certains subordonnés influence directement (par la réaction violente) et virtuellement (par la présence de plusieurs officiers en renfort) les acteurs de l'ordre. La tombe de Baqet s'inscrit donc dans un paradigme de contrôle nouveau mais éphémère. Un véritable affrontement a lieu, remporté par les gardes du fonctionnaire, mais leur autorité n'est pas acceptée immédiatement par les subordonnés. La stratégie très présente d'appogiature contribue à l'impression d'un conflit qui n'est pas joué d'avance, et où les artisans ont reconnu que deux camps se faisaient face, de sorte que la victoire du camp légitime, bien qu'évidente, n'est pas posée a priori mais intégrée à une narration discontinue.

Après la scène d'Aba, c'est la deuxième adjonction à une reddition de comptes d'un moment de maintien de l'ordre, qui nous permet de voir les officiers dans une attitude un peu plus active

et violente que d'ordinaire. Ce segment témoigne de ce qui devait être la réalité une inspection tournant mal. Le contrôle s'y effectue par la violence, et la scène reprend quelques codes antérieurs de mise en images de l'infériorité : la prise des deux mains à la tête rappelle l'attitude fréquente des officiers dès la V^e dynastie ; le contrôlé est assis, en conséquence plus bas que les autres figures ; enfin son bourreau semble poser son pied sur sa cuisse, ce qui suppose qu'il le force à se pencher vers l'avant, mais renforce aussi symboliquement sa domination sur lui. Le tabou sur la représentation de la violence dans le cadre funéraire étant en partie levé, il devient possible de figurer la violente réponse que justifie le refus de payer l'impôt au fonctionnaire. Ce coup de genou prend donc la valeur d'un acte violent générique, signe d'agentivité d'un groupe sur un autre.

2-2-3 Querelleurs et policiers chez Baqet

2-2-3-1 La rixe

La tombe de Baqet comprend une autre scène impliquant des opérations de police (Figure 3.5). Située sur le 2^e registre du mur nord, elle peut se diviser en deux. À droite, quatre personnages semblent en train de se quereller violemment, tandis qu'à gauche, deux personnes armées de matraques s'approchent de la rixe. L'instrument, tenu par trois policiers, ne ressemble pas aux bâtons des autres tombes, ni à celui de la bastonnade du mur sud⁷⁰⁸, mais forme leur signe distinctif. La rixe reste cependant limitée à un faible nombre de personnes, et est rapidement terminée par l'arrivée des forces de l'ordre. La prise des deux personnages les plus à droite ne correspond à aucun mouvement précis du grand catalogue de prises de lutte du mur oriental de la pièce. Le personnage debout lève sa main, comme pour frapper l'autre à la tête, qui se défend de la main ; dans les scènes de lutte, les adversaires ne se portent pas de coup de main ou de pied, mais tentent uniquement d'accrocher une partie du corps. Il ne s'agit donc pas d'un exercice, ni même d'un jeu, mais bien d'un affrontement, contrairement à l'interprétation des auteurs de la publication⁷⁰⁹, qui y voit un jeu entre enfants.

On peut donc supposer qu'une rixe a éclaté sur le domaine pour une raison inconnue, et que les policiers locaux doivent y mettre fin. Un parallèle ramesside permet d'affiner l'analyse : dans le temple de Karnak construit sous Hérihor (Figure 3.6), des matelots qui se battent aperçoivent un personnage armé d'un bâton venant vers eux, suggérant qu'il va mettre fin à la

⁷⁰⁸ Les auteurs (KANAWATI, EVANS 2018, p. 27) y voient un boomerang que les policiers vont jeter sur les querelleurs.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

querelle et les punir⁷¹⁰. Chez Baqet, peut-être faut-il y voir une altercation entre les deux groupes entourant la scène, des peintres et sculpteurs à droite et des tisserands à gauche. L'absence d'explication à la rixe est cependant voulue dans les deux cas, et il semble que soit surtout mise en scène la rencontre entre les forces de l'ordre et la part désordonnée des travailleurs. Si notre traduction est exacte, les combattants sont décrits comme *wdj.w*, « ceux qui se battent », caractérisés par une propension à lancer des affrontements que le contexte n'explique pas. Les policiers sont à l'inverse ceux qui ramènent l'ordre et la paix. Au-delà de ce rôle de différenciateur social, la scène possède un degré important d'appogiature. Il s'agit même de la plus ancienne occurrence d'un tel affrontement dans le répertoire funéraire, au sein d'un programme iconographique beaucoup plus souple que d'ordinaire. Est reconnue la possibilité pour les petits travailleurs d'abandonner le parfait ethos de soumission et de respect de leur place dans le domaine, et de laisser la place à des affects de colère ou d'agressivité. Qu'une semblable rixe soit présente au cœur de la procession de la fête d'Opet⁷¹¹ témoigne de l'usage de l'appogiature jusque dans des contextes à très fortes codifications religieuses et la possibilité d'en neutraliser les effets négatifs.

Plus à gauche, l'un des policiers se rend vers des individus assis qui pourraient être impliqués à distance dans la rixe. Il vient probablement faire son enquête et les interpelle, soit comme témoins, soit comme proches des adversaires. Il tient sa matraque devant lui, plutôt comme menace que dans un geste pour frapper ; le contremaitre du bateau de Khonsou tient lui son bâton contre sa cuisse, prêt à servir mais sans visée menaçante. Quant à la femme qui marche derrière l'un des policiers, la comparaison avec la scène de bastonnade tend à en faire une proche d'un des adversaires. On retrouve là le rôle pacificateur que cette tombe prête aux femmes, censée adoucir l'action des agents de l'autorité.

Comme chez Nianchnoum (B1), les policiers ne sont pas des *z3.w pr*, mais sont chargés du maintien de l'ordre dans une localité et doivent mettre fin aux rixes, mais aussi enquêter auprès de témoins et en rendre compte à un supérieur. Ce genre d'attributions correspond parfaitement aux *jmy-r3 šn.t*, tels que les décrit Guillemette Andreu⁷¹². Apparaissant à la Première Période intermédiaire, à Naga ed-Deir, il n'y a donc rien d'étonnant à les trouver à Beni Hassan, sous Montouhotep II ou III. Leurs attributions comptent notamment la répression des émeutes et la conduite des interrogatoires de Justice. Ces deux scènes teintées d'appogiature

⁷¹⁰ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979, PL. 20 ; DECKER, HERB 1994, p. 563-564 (L42).

⁷¹¹ *Ibidem*.

⁷¹² ANDREU 1978, chapitre 2.

laissent entrevoir un versant différent des relations entre les autorités du domaine et la population des campagnes. Le motif reste cependant rarissime, du fait de la brèche qu'il ouvrirait dans le contrôle du maître sur son domaine. La reddition de comptes reste le lieu par excellence d'affirmation de l'ordre du fonctionnaire.

2-2-3-2 *Le bureau des scribes*

Sous la rixe, plusieurs individus sont menés devant les scribes (Figure 3.7). Deux éléments dissuadent d'y voir une reddition de comptes : d'une part, l'un des personnages a les mains tenues par des menottes. Or cet instrument est absent de toutes les autres scènes de ce type. D'autre part, une reddition de comptes est déjà présente sur le mur sud, ce qui la rendrait redondante. Il s'agit donc d'une cérémonie quelque peu différente, pendant laquelle des scribes inspectent des individus arrêtés par les policiers, ici des bergers convaincus de quelque faute dans leur métier. Le bureau de scribes est en effet installé entre plusieurs processions de bétail de diverses sortes, et le premier employé dit au scribe *nw r jw.t*, « Le berger va venir ». L'examen est donc différent de la reddition de comptes, fait suite à une interpellation plus musclée et s'adresse à des travailleurs sur lesquels pèsent des soupçons plus lourds.

Parmi les similarités avec les redditions de comptes proprement dites, on retrouve les trois groupes de personnages toujours présents : à gauche un scribe assis attend l'arrivée des contrôlés, que conduisent les officiers. Mais au-delà du schéma global, beaucoup de détails singularisent la scène. Tout d'abord, son insertion dans le contexte du mur tranche avec les habitudes de l'Ancien Empire : en effet les décorateurs avaient l'habitude de représenter la reddition de comptes près d'une grande figure du défunt. Ici la scène est loin de Baqet, séparée de lui par une procession de bovins. La scène n'a pas été jugée assez importante pour mériter son attention et est donc reléguée au cœur du mur, au milieu des scènes productives. Elle sert de filtre triant les travailleurs qui s'avanceront plus proche du défunt.

Le deuxième changement est l'apparition d'un nouveau personnel difficile à définir. En effet, au cœur de la scène, deux individus qui travaillent pour l'autorité se distinguent des scribes et des officiers. Ils semblent responsables du bon fonctionnement de la cérémonie, et permettent une bonne interaction entre les deux principaux groupes. Le premier organise le début de la cérémonie en annonçant les bergers ; le second répond qu'il arrive, sous-entendant que les contrôlés viennent aussi. L'identité sociologique de ces personnages est inconnue mais il y a lieu de supposer qu'ils sont associés au bureau des scribes ou au corps des policiers. Ce sont en tout cas eux qui gèrent les allers et venues des contrôlés. Dans cette scène où la stratégie

d'appoggiature est très présente, la maîtrise du tempo fait partie du contrôle exercé sur les subordonnés. Le contrôle complet des circonstances (notamment temporelles) de la reddition de comptes justifie la présence de deux employés dont l'utilité est ici toute relative.

Un troisième changement concerne les modalités de la contrainte physique. Le premier garde tient les deux mains du berger jointes derrière son dos et pose sa main sur sa nuque pour le forcer à se plier. Cette méthode, familière aux polices contemporaines, tranche avec le contrôle plus lâche de l'Ancien Empire. La prise est plus efficace et empêche le berger de faire le moindre mouvement de protection avec ses mains. Derrière eux, le deuxième officier utilise des menottes pour tenir les mains de son berger, tandis qu'il tient le traditionnel bâton dans sa main libre. Ainsi, bien que certains éléments se soient maintenus, comme le bâton ou la prise à la nuque, les méthodes de contrôle ont suffisamment changé pour impliquer un nouveau rapport entre les deux groupes. À l'Ancien Empire, l'intérêt se focalise sur l'agentivité des officiers, c'est-à-dire l'aspect positif du contrôle, au sens de ce qu'ils font faire aux contrôlés. Dans cette scène au contraire, le contrôle est négatif, c'est-à-dire que les officiers empêchent les bergers de faire le moindre mouvement libre. D'espace de mise en conformité des corps avec la gestuelle convenable, la scène devient espace d'enfermement temporaire. Les bergers ne sont ici pas considérés comme des sujets à éduquer et à maîtriser mais comme des ennemis qu'il faut empêcher de nuire. L'utilisation de menottes, déjà attestées dans la tombe d'Henqou à la VI^e dynastie, mais plus appliquées aux prisonniers étrangers⁷¹³ qu'aux hors-la-loi locaux⁷¹⁴, renforce cette assimilation à des ennemis.

2-2-4 Une enquête à Amarna

Le programme funéraire de Mahou (Figure 3.8) à Amarna présente un panorama détaillé des activités d'un chef des Medjay dans la nouvelle capitale. À côté des scènes attendues du décorum atonien, le défunt a fait représenter un certain nombre de facettes de sa carrière. Comme l'a proposé Franck Monnier⁷¹⁵, la tombe date de la deuxième moitié du règne d'Akhénaton, mais représente un état plus ancien, contemporain de la construction de la capitale⁷¹⁶. S'expliquent les scènes d'arpentage destinées à la construction de bâtiments⁷¹⁷. Le chef de la police locale occupa donc une fonction essentielle dans la mise en place d'une nouvelle capitale. Parmi ce cycle policier, se trouvent des scènes de processions de ses troupes

⁷¹³ KEIMER 1957, p. 104-107 ; VANDIER 1951, p. 199-206.

⁷¹⁴ À l'époque perse, l'Égyptien Peteisé semble cependant en faire les frais (CHAUVEAU 1996, p. 241).

⁷¹⁵ MONNIER 2014A, p. 43.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 37-44. Contra, DAVIES N. DE G. 1906, p. 16 et O'CONNOR 1987-1988, p. 41.

en hommage au souverain⁷¹⁸, son escorte quand il sort du temple et va inspecter les défenses de la ville⁷¹⁹, l'inspection des biens arrivant dans les réserves⁷²⁰ et le rapport au vizir pour toutes ces activités⁷²¹. Mais la scène qui correspond le plus à la définition moderne de police est l'arrestation de trois malfaiteurs et leur présentation à la justice. En effet, en tant que chef des Medjay⁷²², Mahou était responsable de la sécurité de la capitale, dans ses interactions internes et avec les populations du désert. Cette stratégie d'auto-présentation a si bien marché qu'il apparaît, dans le roman *Akhénaton le renégat* de Naguib Mahfouz, comme l'archétype du fonctionnaire loyal et dévoué à son maître⁷²³, fidèle à un idéal de punition douce et sans vengeance⁷²⁴.

La scène se lit comme une suite d'actions policières dont manque l'élément central, la capture des malfaiteurs, ce qui s'explique probablement par des raisons de décorum. Elle commence en haut à gauche, lorsque des Medjay, reconnaissables à leur pagne en cœur⁷²⁵, viennent trouver Mahou, qui les accueille debout, s'appuyant sur un bâton, dans l'attitude typique du chef recevant ses subordonnés. Malgré l'absence de légendes, on peut supposer qu'il les écoute dénoncer des illégalités, peut-être des vols en lien avec les objets présents au centre du registre. Sur son ordre, sa troupe se dépêche d'intervenir et de fouiller la ville et ses environs, comme le suggère la course de six d'entre eux dans la partie droite. La suite se situe sur le 2nd registre : Mahou sur son char se rend vers le temple, devant lequel le vizir et plusieurs dignitaires l'attendent. Il leur amène trois prisonniers capturés lors de l'enquête et qui s'avancent dans l'attitude typique des processions de captifs à l'ère amarnienne.

À quel type d'activité policière cette scène correspond-elle ? On peut d'abord établir que les trois prisonniers sont d'origine étrangère, car deux d'entre eux ont une courte barbe pointue, ce qui indiquerait qu'ils sont asiatiques, ou du moins appartiennent à un peuple du désert. Mahou étant chef des Medjay et représentant des actions qui prennent place à Akhetaton, on peut exclure une origine militaire à ces captifs, qui n'ont pas été ramenés de campagnes à l'étranger. Deux options s'offrent donc, entre lesquelles il est difficile de trancher⁷²⁶ : ils pourraient être des délinquants internes à la nouvelle ville, accusés par exemple de vols dans les greniers, ou

⁷¹⁸ DAVIES N. DE G. 1906, pls. XVII-XIX.

⁷¹⁹ *Ibid.*, pls. XX-XXII.

⁷²⁰ *Ibid.*, pl. XXIV.

⁷²¹ *Ibid.*, pls. XXIV et XXVI.

⁷²² Sur ce sujet, voir MICHAUX-COLOMBOT 2022 et OLSEN 2013, p. 145-156.

⁷²³ FRITZ 2006, p. 37-38.

⁷²⁴ MAHFOUZ 1998, p. 131-132.

⁷²⁵ MICHAUX-COLOMBOT 2022, p. 256-272.

⁷²⁶ DAVIES N. DE G. 1906, p. 17 : « spies or assassins ».

appartenir à des groupes vivant aux alentours et dont les incursions auraient menacé la sécurité de la ville. Il est aussi possible que la frontière entre ces deux catégories soit poreuse et qu'ils aient vécu en marge de la société de la capitale. Notre compréhension est ici victime du décorum funéraire qui empêche la représentation de méfaits et cache donc la raison de leur arrestation. La scène étant située en-dessous de l'inspection des produits installés dans les greniers, l'option la plus satisfaisante est de voir en eux des rodeurs suspectés de s'en prendre à ces biens.

Au-delà des raisons de l'intervention, la scène vaut comme démonstration du dévouement du défunt au maintien de l'ordre dans la ville. Il s'agit d'abord de se positionner dans un environnement social bien établi et couronné par le roi. Le principal interlocuteur de Mahou est le vizir, devant lequel il vient deux fois rendre compte de ses activités⁷²⁷. Il désigne en outre le groupe qui l'entoure de « chefs de l'armée qui se tiennent devant sa Majesté » (*h3tj.w-a n mš'nty 'h' m-b3h hm=f*), leur reconnaissant une prééminence sur lui, d'autant, qu'en-dehors d'une scène d'adoration⁷²⁸, Mahou est toujours représenté à distance du roi. Tout en respectant la hiérarchie sociale qui le place en-dessous des plus hauts administrateurs de la ville, il soigne sa légitimité en se montrant en contact direct avec le vizir. Dans ce contexte d'une ville en cours de construction, le chef de la police devient un maillon essentiel de la bonne marche des opérations, tant pour la distribution des vivres que pour la sécurité des hauts personnages de l'État. L'importance des Medjay se voit à la présence d'une petite tour dans la zone supérieure de laquelle sont entreposées leurs armes, qu'ils exhibent ailleurs dans les scènes de contrôle. La scène fonctionne comme une exhibition des belles vertus d'un chef de la police : respect des hiérarchies tant au-dessus qu'en-dessous de lui, diligence et énergie à réprimer les illégalités, efficacité sécuritaire qui permet la bonne marche des grands rituels de cour de la capitale.

L'arrivée des captifs elle-même reprend la tradition des redditions de comptes, des individus suspects étant tenus par des gardes et amenés devant une autorité administrative qui décidera de leur sort. Mais elle s'inscrit aussi dans la lignée des processions de prisonniers, qui se développent dans la deuxième moitié de la XVIII^e dynastie. Il n'est en effet pas anodin qu'au moins deux d'entre eux aient des traits étrangers, ce qui indexe la scène sur l'iconographie du tribut des pays lointains et permet à un fonctionnaire spécialisé dans le maintien de l'ordre de bénéficier des connotations d'un tel genre. L'organisation des registres conjure enfin tout potentiel désordre que causeraient de tels auteurs de troubles. Ils sont positionnés au centre, entourés à gauche de plusieurs gardes et de Mahou sur son char, et à droite par Mahou debout,

⁷²⁷ DAVIES N. DE G. 1906, pls. XXIV-XXV.

⁷²⁸ *Ibid.*, pl. XXII.

le vizir et ses collaborateurs. Deux d'entre eux se penchent vers l'avant, dans l'attitude classique de la déférence, tandis que leur taille relativement plus petite que les autres personnages de la scène restreint le danger qu'ils pourraient causer.

2-2-5 Le tribunal de Mose sous Ramsès II

Une dernière scène sans équivalent dans notre corpus peut être rangée dans cette catégorie générale des violences policières et judiciaires (Figure 3.9). Mose, un scribe du trésor de Ptah ayant vécu sous Ramsès II, a choisi de faire représenter une scène rappelant les redditions de comptes dans laquelle un individu est forcé de s'incliner devant une autorité formée d'un groupe de quatre juges. Grâce au long texte conservé dans la tombe, qui relate les différentes étapes d'un procès qui opposa sur plusieurs générations les branches d'une même famille⁷²⁹, on peut interpréter cette scène comme une étape de cette longue querelle judiciaire. Malgré une signification différente, la scène évoque certains traits des redditions de comptes, suggérant la diffusion d'une culture de la contrainte à travers les différents offices de l'administration. On retrouve notamment la tripartition entre une autorité assise et rendant des arrêts sur des documents écrits, des officiers chargés de la partie physique de la cérémonie, et des individus menés devant la cour pour y être rabroués. La position du personnage courbé au centre, qui vient de perdre son procès, et dans lequel nous pensons voir Khay⁷³⁰, principal opposant de Mose dans ses inscriptions, rappelle la gestuelle des contrôlés qui peuplent les redditions de comptes depuis l'Ancien Empire.

Le contexte est cependant différent : il s'agit d'un cas unique où la cour qui juge ne dépend pas du propriétaire, mais est une instance indépendante devant laquelle le défunt lui-même est venu porter sa plainte sans assurance de sa réussite. La thématique individuelle que choisit Mose ne le place pas au même niveau de la hiérarchisation sociale que la plupart des défunts évoqués plus haut, probablement du fait d'un rang social effectivement inférieur. Ainsi, contrairement aux propriétaires des tombes ornées de redditions de comptes, Mose ne se place pas du côté de l'administration capable d'examiner les torts de chacun et de punir ceux qui le doivent : il est un citoyen venant revendiquer ses droits devant une instance qui surplombe les querelles de propriété de champs. Du fait du caractère socialement définitoire de la violence, ce choix d'images – et non uniquement de textes juridiques moins accessibles – suggère une stratégie distinctive où l'humble acceptation de son rang prime sur l'exceptionnalité de sa position. Le défunt ne revendique donc pas le pouvoir discriminant de la violence mais se place

⁷²⁹ GABALLA 1977, p. 10

⁷³⁰ Voir la fiche B6 pour l'interprétation de la querelle.

modestement en bénéficiaire de la décision appropriée des juges. Son attitude, les deux bras levés dans la position de la jubilation, le place résolument dans un pôle passif de récepteur des choix de l'autorité : on est loin du discours d'un administrateur surplombant ses inférieurs.

Si Mose prétend qu'il obtint gain de cause, rien ne permet de conclure que le litige était entièrement vidé, et l'ajout de ces images vaut comme geste dans le conflit qui l'opposa à Khay. Qu'il s'agisse d'une façon d'établir une véritable victoire définitive ou de faire passer une étape du procès comme un succès décisif, le choix iconographique cherche à représenter Mose comme l'ayant-droit naturel des champs de ses ancêtres. Son emplacement, sur un mur à droite d'une zone de dépôt d'offrandes, signale une recherche de la visibilité, qui pourrait avoir compté dans la stratégie mémorielle du scribe. Il s'agit d'une part de transmettre à tout visiteur potentiel son innocence, ce que ne semble pas avoir pu faire Khay, et donc de défendre sa vertu devant les élites de Saqqarah et de Basse-Égypte. De l'autre, si le procès n'était pas entièrement achevé et dans un contexte où les documents écrits pouvaient se perdre et les juges se corrompre, la scène devenait un document venant prouver le bien-fondé des demandes des héritiers de Mose. L'inclusion d'une telle scène viserait donc à la fois à justifier les actions du défunt, dont la réputation pouvait avoir été ternie par les accusations de Khay, et à assurer de transmettre la légitimité acquise dans les procès à ses descendants.

2-3 Le discours de la dangerosité

Est-il possible de faire ressortir de cet ensemble disparate un discours de la dangerosité telle que la percevaient les membres de l'élite égyptienne ? Les méfaits reprochés aux délinquants de ces scènes appartiennent tous à une catégorie paradoxale que l'on pourrait qualifier de dangerosité seconde. En effet, de par les règles du décorum funéraire, aucun acte susceptible de véritablement mettre en péril l'ordre de la *maât* au niveau de l'État n'est ni représenté ni suggéré. Le travail des différents groupes qui remplissaient une fonction policière est donc largement tronqué : disparaissent les atteintes au trône, les conspirations contre le roi, les rébellions, les fraudes concernant les grands temples, etc. Mais inversement, les délits que répriment les forces de l'ordre ont en commun de poser un défi à l'ordre socio-économique du domaine, image en miniature de l'Égypte dirigée par l'administration. Sont donc aussi absents les actes relevant d'atteintes interpersonnelles qui n'ont pas de conséquence sur la bonne marche de la production : meurtres, agressions ou viols. L'unité des scènes de police et de justice tient donc à la répression de comportements de danger relatif, susceptibles de perturber la bonne marche de la production mais sans mettre à mal l'ordre plus général du pays.

Ces quelques scènes trahissent deux peurs sociales au sein de l'élite commandant les images : le désordre et la fraude. La première se déploie à travers les travailleurs résistant aux gardes venus les mener devant les scribes, mais aussi chez les familles accompagnant le contrôlé pour le soutenir, ou les rixes du Moyen et du Nouvel Empire. Cette peur, cohérente avec l'éthique égyptienne du refus de la confrontation, s'appuie sur une caractérisation des classes inférieures de la société comme querelleuses, à l'exemple des jeunes filles de Menna. Si la violence a un sens social, ce n'est pas seulement qu'elle contribue à définir le statut de ceux qui la subissent ou la pratiquent, mais aussi que des affrontements stériles sont le propre des marginaux. Le danger que ces différents types d'illégalités font peser sur le dignitaire tient à l'éclatement potentiel du pouvoir qu'il applique sur son domaine, sur le modèle de la figure royale. La contestation des rôles sociaux attribués à chaque catégorie autant que la confrontation interne au peuple des campagnes mettent à mal le déploiement du projet ordonnateur à la faveur du maître : c'est pourquoi les deux tentatives de résistance chez Aba et Baqet sont immédiatement neutralisées par des bastonnades, et que ces confrontations restent limitées à quelques exemples assez peu dangereux pour l'ordre des campagnes.

L'autre danger qui émerge est celui de la fraude, qui met en péril la production sur les domaines et la mainmise que le dignitaire prétend garder dessus. C'est sur cela que se focalisent les redditions de comptes, et c'est ainsi que nous interpréterons la plupart des punitions. Dans les deux scènes de marché en particulier, la police surveille les voleurs susceptibles de dérober une partie des biens qui circulent sur le territoire à la charge du dignitaire : s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une atteinte contre ses ressources propres, ces larcins mettent à mal la juste et équitable circulation des biens et perturbent un ordre censé fonctionner efficacement. La présence de jeunes garçons près des étals suggère l'existence d'une classe de marginaux tentée de dérober des ressources sur les marchés ou près des greniers, ce que le discours de l'ordre ne peut tolérer. Nous percevons donc la peur de catégories sociales s'en prenant à la répartition des richesses vantée comme idéale dans le *pr-d.t.*, mais qui devait laisser dans le dénuement une population exclue du service du dignitaire. C'est aussi sur la peur de l'appropriation indue des terres que joue Mose, qui présente à ses visiteurs sa victoire comme le triomphe du bon droit et de la préservation des accès légitimes à la terre, face aux tentatives de ses adversaires, accusés d'employer de faux-serments pour dérober des terres. Que ces prétentions soient justes ou non, c'est bien un imaginaire de la perturbation socio-économique, de l'accaparement agricole et de la rupture de confiance que déploie Mose dans son programme personnel.

Conclusion

« Applique toi à devenir scribe, et tu administreras l'humanité. »⁷³¹ ; cet extrait des *Miscellanées* ne pourrait mieux décrire la position que les élites administratives revendiquent au nom de leur compétences sribales et plus largement de leur savoir, d'autant que le lien entre le pouvoir et la compétence technique – avant tout scripturale et comptable – est revendiqué dès le III^e millénaire. Dans les redditions de comptes, de loin le corpus le plus important en termes d'images de violence et lieu d'interaction privilégié entre les autorités et les travailleurs, le pôle supérieur du pouvoir est entre les mains du bureau des scribes, grâce à la délégation d'une partie des propriétés du défunt. Cette délégation concerne simultanément et de façon imbriquée son pouvoir d'agir, de contraindre les mobilités et les rythmes des travailleurs et d'imposer un ordre corporel fait de signes de déférence et de maîtrise, et ses capacités sensorielles, puisqu'en recevant les contrôlés, en les observant et en les écoutant, ils filtrent l'arrivée d'informations venues de la production vers l'espace personnel du défunt.

Ces instances de contrôle, que l'on regroupe sous le terme de bureau des scribes mais qui font référence à des réalités plurielles, ne peuvent fonctionner que si leur sont adjointes des unités de contrôle capables d'exercer un pouvoir immédiat et corporel. Les policiers apparaissent ainsi essentiellement dans les redditions de comptes mais peuvent participer à des opérations de maintien de l'ordre ailleurs sur les domaines. Ces figures, à la fois caution de réel dans un monde pacifié et signes de pouvoir effectif du dignitaire, rappellent que les personnages des programmes restent des moyens en vue d'un objectif productif et culturel au service du défunt, et qu'ils peuvent être contraints par la force. Le pouvoir du dignitaire se déploie donc de sorte à contrôler, à travers ses deux types de représentants, l'univers personnel et collectif des travailleurs : les points de fixation en sont la liberté de circulation, les moyens d'expression devant l'autorité, l'interface physique de l'individu au monde et le différentiel de connaissance, d'abstraction et d'anticipation permis par l'écrit. Au niveau référentiel, les scènes de contrôle témoignent de la recherche par les autorités administratives d'une maîtrise d'une part la plus importante de la production. Comme geste iconographique, elles participent d'une caractérisation sociale où les petits agents de la couronne priment sur une élite seconde à la légitimité indépendante ou locale⁷³², et transmettent à leurs spectateurs un discours de l'ordre effectif et légitime. Le pouvoir s'y applique à des collectifs humains davantage qu'à des

⁷³¹ p. Anastasi III, 6,3 ; RAGAZZOLI 2017C (*jm jb=k r jr sš hrp=k trp=k t3-tmmt*).

⁷³² Sur ces catégories, voir MORENO GARCÍA 2014, p. 54-56.

territoires, la maîtrise des responsables des secteurs économiques clés étant le point de focalisation d'un pouvoir discontinu. Par le choix de figurer des contrôlés appartenant à l'élite élargie, le discours du contrôle concerne chaque échelon hiérarchique et inclue, secondairement et au nom de leur position dans l'appareil productif, les classes sociales les plus basses.

À côté de ce tableau assez stable sur douze siècles, des évolutions et des innovations témoignent de la capacité de ce discours à s'adapter à des réalités changeantes et à la souplesse du décorum funéraire. L'émergence éphémère à la fin de l'Ancien Empire de scènes plus conflictuelles accompagne une reformulation de la prétention de contrôle social vers une plus grande incorporation des remises en cause et des contingences irrégulières. Le déplacement du référentiel de la reddition de comptes du domaine personnel vers les tâches administratives témoigne des évolutions des stratégies distinctives, tout comme la présence grandissante à partir de la VI^e dynastie des troupeaux qui fixe sur un domaine précis de la production l'attention du pouvoir, d'abord contrôlant des individus aux titres plus vagues. Enfin, l'adjonction de punitions, de scènes de police ou de procès s'inscrit dans des stratégies individuelles testant les limites du décorum, dans une optique à la fois de recherche du détail original et frappant, et de autothématisation dans ses fonctions et sa vie personnelle. Plutôt qu'un discours monolithique, les scènes de contrôle ne sont que la somme d'un ensemble de choix individuels dépendant des positions sociales, des moyens artistiques et des stratégies des propriétaires.

2^e PARTIE

Hsf

Le discours de la punition

Joseph répondit : « Voici l'interprétation : les trois corbeilles représentent trois jours. Encore trois jours et Pharaon t'élèvera la tête, il te pendra à un arbre, et les oiseaux picoreront ta chair. »

Genèse, 40, 18-19

« Lorsque nous arrêtons des voleurs, nous rendions les biens dont ils s'étaient emparés, leur attribuions une tâche aux champs, et leur transmettions notre message de paix et d'amour ».

Naguib Mahfouz, *Akhénaton le renégat*, Le Caire, 1985, trad. fr. 1998, p. 132 (Le commandant de police Mahou parle du règne d'Akhénaton)

Introduction

Le couple crime-châtiment, lieu commun journalistique et scientifique, s'impose tant par son caractère évident aux esprits modernes qu'il est difficile de défaire l'idée que la punition est la conséquence naturelle d'une violation de l'ordre social. Si l'étude du châtement peut vite prendre l'aspect d'une liste de peines associées chacune à un type de délit⁷³³ précis⁷³⁴, elle ne s'y limite pas et briser l'évidence du lien entre les deux concepts⁷³⁵ revient à étudier les systèmes pénaux comme des tout plus ou moins cohérents, dont les formes ne répondent pas uniquement aux problèmes posés par les crimes, mais s'inscrivent aussi dans des objectifs plus vastes, d'ordre politique, idéologique ou encore économique. La pluralité des fonctions de la peine, invite à inscrire son étude dans la perspective générale des rapports sociaux, c'est-à-dire de ne pas faire du domaine punitif un espace clos. On suivra donc la première recommandation de M. Foucault dans *Surveiller et Punir*, voir dans la punition une « fonction sociale complexe »⁷³⁶. Mais un regard renouvelé sur la punition nécessite aussi de repenser le lien qui unit crime et châtement : si le second est une réponse au premier, il contribue à le distinguer et à en faire un objet social. C'est donc face aux grandes évidences de la peine qu'il faut aborder cette question.

Définie comme « un mal physique ou moral⁷³⁷ sanctionnant la violation de l'ordre d'une société déterminée et appliqué à l'auteur de la violation ou à d'autres personnes par une ou plusieurs personnes ayant qualité pour ce faire »⁷³⁸, la peine repose sur cinq piliers : l'existence d'un ordre à transgresser, c'est-à-dire d'un ensemble de lois, de normes ou de coutumes, dont le respect est exigé ; une transgression de cet ordre ; un lien établi entre les deux, s'appuyant sur une revendication de responsabilité, directe ou indirecte ; une autorité, suffisamment légitime pour faire valoir sa peine comme justifiée ; et un « mal », une atteinte de quelque ordre à la personne de l'auteur. Cette différenciation exclut les « maux » administrés dans le cadre

⁷³³ Dans la suite de ce chapitre, comme cette distinction est extérieure à la société égyptienne, on utilisera le terme « crime » dans une acception large, sur le modèle anglais, de façon interchangeable avec « délit ». Nous emploierons le dérivé « délinquant » dans le sens neutre de quelqu'un qui commet des délits, sans toutes les connotations contemporaines qui polluent son usage.

⁷³⁴ Voir la critique de cette méthodologie chez ALLEN D.S. 2000, p. 15) et les exemples qu'elle donne (p. 335, n. 1) dans l'historiographie grecque.

⁷³⁵ RUSCHE, KIRCHHEIMER 1994, p. 121-125. Voir aussi FASSIN 2017 et AUBERT 2017, p. 34.

⁷³⁶ FOUCAULT 1975, p. 31.

⁷³⁷ Comme pour toute définition stricte, on pourra trouver des contre-exemples qui s'appliquent à chaque terme. Nous ne suivrons donc pas D. Fassin pour qui l'imposition d'une souffrance est le seul critère général.

⁷³⁸ Définition ayant servi de cadre de départ au 23^e congrès de la Société Jean Bodin, réuni en 1991 à Barcelone.

d'une vendetta privée, toute atteinte, même légale, qui ne se prétend pas réponse à un méfait, et les pratiques d'extinction de la peine évitant d'infliger un contre-mal. Elle permet cependant de ne pas restreindre l'étude de la punition au cadre spécifique de la légalité, entendu dans le sens moderne d'un ordre séparé fait de lois et de principes, tel celui de la non-rétroactivité, ou de faire de la personnalité de la peine un prérequis⁷³⁹, là aussi inconnu de nombre de systèmes judiciaires⁷⁴⁰ extra-européens.

Dans le cadre de la tombe, la représentation double le spectacle de la peine en supposant une audience secondaire. Les images funéraires sont en effet parcourues de regards qui organisent la répartition des scènes⁷⁴¹, en particulier celui du défunt, mais aussi de ses proches ou des contrôleurs de la production. Les images de punition sont donc une mise en scène, par rapport aux personnages internes, et secondairement pour le public vivant anticipé. Ce spectacle est pensé pour produire des impressions sur son public, en premier lieu la peur pour se conformer à l'ordre du domaine. Il doit être interprété comme une démonstration de force, dont certains éléments rares, comme les bâtons en forme de main et les piloris devaient capter le regard. Le lieu de la punition devient une scène⁷⁴², sur laquelle se joue, si chacun tient son rôle, un drame dont le but est de témoigner du bon exercice de la justice et de réaffirmer l'autorité de ceux qui tiennent le pouvoir. La mise en scène de l'aveu fait ainsi partie des moments les plus courants du spectacle punitif⁷⁴³. Juges, bourreaux et condamnés y sont des acteurs, dont il est attendu qu'ils respectent les attentes : plus d'une exécution capitale dans l'Europe moderne fut ainsi empêchée à cause d'une maladresse du bourreau rompant le cérémoniel prévu⁷⁴⁴.

1 La terminologie égyptienne de la punition

Du fait de la rareté des élaborations théoriques égyptiennes sur la punition, hormis les Enseignements et le récit du Paysan Éloquent au Moyen Empire, une étude du vocabulaire est nécessaire pour reconstruire la perception égyptienne de la punition⁷⁴⁵. Apparaît la fragmentation des vocables la désignant, autant pour les verbes que pour les noms : aucun terme ne correspond de façon symétrique à notre 'punition'. Ce n'est ni le cas de *jdry.t/jdrw.t*⁷⁴⁶, ni

⁷³⁹ PARANT 1982, p. 264-272.

⁷⁴⁰ On différenciera ici le « juridique » qui a trait au système légal, fait de lois, de décrets et de l'établissement d'une norme écrite, et le « judiciaire », plus large, qui concerne tout le domaine des délits et des peines.

⁷⁴¹ TEFNIN 1984, p. 62 ; KESSLER 1987B ; ANGENOT 2003 ; BRÉMONT 2016.

⁷⁴² MUCHEMBLED 2008, p. 203-204 ; FARGE 1986, p. 206-209 ; ARASSE 1987, p. 111-117.

⁷⁴³ SHARPE 1991, p. 113.

⁷⁴⁴ MUCHEMBLED 2008, p. 212-214 ; ARASSE 1987, p. 154-157.

⁷⁴⁵ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 285-288.

⁷⁴⁶ Wb. I, 155, 4. TP 570B (Pepy I^{er}), TP 570B (Merenrê).

de *sbꜣy.t*⁷⁴⁷ : le premier ne s'applique qu'à un contexte magico-funéraire, et le second ne possède le sens de punition que de façon rare, parallèlement à l'idée d'enseignement. Parmi les verbes signifiant « punir », la plupart désigne des punitions *post mortem*, comme *bꜥnj*⁷⁴⁸, *zzj*⁷⁴⁹ et *njk*⁷⁵⁰, ou en est issue avant de prendre d'autres significations comme *szwn*⁷⁵¹. Le verbe le plus fréquent est *hsf*⁷⁵², qui apparaît dans ce sens au Moyen Empire⁷⁵³. Il désigne de façon générique l'action de punir, en particulier dans sa version corporelle⁷⁵⁴, mais pas de façon exclusive. Son axiologie est neutre : dans l'éthique de la modération du dignitaire qui domine les textes de la XII^e dynastie, il est important de ne pas trop ou mal punir⁷⁵⁵, mais cela devient nécessaire dans certaines circonstances⁷⁵⁶. Dans le *Paysan Éloquent*, il est l'objet d'une élaboration théorique⁷⁵⁷ et appartient au lexique du guide des actions du bon dignitaire, en même temps que l'aide aux faibles⁷⁵⁸. Il s'applique en outre à plusieurs types de crimes, comme le vol⁷⁵⁹ ou la calomnie⁷⁶⁰. Cependant, *hsf* a avant tout le sens de « repousser, s'opposer à »⁷⁶¹, et est fréquemment cité dans la lutte contre le chaos. Dès l'Ancien Empire, il est employé au positif, appliqué notamment contre les crocodiles⁷⁶² et les forces du chaos⁷⁶³, ou au négatif, pour s'assurer que le défunt ne sera pas repoussé⁷⁶⁴. Ces deux emplois se maintiennent jusqu'au Nouvel Empire, en particulier dans les formules des papyrus magico-médicaux⁷⁶⁵. Au Moyen Empire, il peut aussi avoir pour objet des ennemis concrets, comme les rebelles⁷⁶⁶. La punition s'exprime donc comme une des facettes de la lutte contre le chaos, de la destruction et de l'expulsion, autant profane que rituelle, des ennemis de l'ordre et du pouvoir légitime. Cette

⁷⁴⁷ Wb. IV, 86, 9-12. P Chester Beatty I, 7,12 et 10,1 ; p Chester Beatty II, 11,2 ; p Chester Beatty V, Vso. 3, 3,3 ; p Chester Beatty VII, Vso. 2,3.

⁷⁴⁸ Wb. I, 468, 10-17. TP 260 (Ounas), TP 324, 369 (Téti), TP 24 (Pepy I^{er}), TP 597 (Ibi).

⁷⁴⁹ Wb. I, 130, 7. TP 219 (Ounas), TP 369 (Téti).

⁷⁵⁰ Wb. II, 205, 10-13. TP 486, 571 (Pepy I^{er}), TP 486, 571 (Pepy II).

⁷⁵¹ Wb. IV, 273, 7-15. TP 144 (Ounas), TP 144 (Pepy I^{er}), TP 144 (Neith).

⁷⁵² Wb. III, 336, 13.

⁷⁵³ PIER 1905, p. 160.

⁷⁵⁴ Merykarê, 10.

⁷⁵⁵ NEWBERRY 1893A, p. 27 ; Ptahhotep, 18 ; Merykarê, 10.

⁷⁵⁶ Ptahhotep, 7, 8 ; Merykarê, 1, 5, 10.

⁷⁵⁷ Paysan, B1, 136, 178, 248 et B2, 94.

⁷⁵⁸ Paysan, B1, 328, 329.

⁷⁵⁹ GRIFFITH 1889, pl. 5 ; Paysan, B1, 266.

⁷⁶⁰ Sinouhé, B 183.

⁷⁶¹ Wb. III, 372-373.

⁷⁶² BROVARSKI 2001, p. 38 et 137 ; KANAWATI, HASSAN 1997, pl. 37a.

⁷⁶³ TP 463, 574, 611, 665D (Pepy I^{er}), TP 611 (Merenrê), TT665D, 667A (Neith), TP 463, 574, 611, 721 (Pepy II). Au Moyen Empire, TS, T1C : 378 ; S1C : 586 ; S2C : 435, 586 ; S14C : 885 ; B1C : 378, 381, 382 ; B1L : 379, 381, 382 ; B3L : 381, 382 ; B1Y : 434 ; K1T : 369.

⁷⁶⁴ TP 246, 301 (Ounas), TP 258, 365, 374 (Téti) ; TP 475, 477, 569 (Pepy I^{er}), TP 569 (Merenrê), TP 246 (Neith), TP 722 (Pepy II).

⁷⁶⁵ pEdwin Smith, vs. 18,1 ; London Medical Papyrus, 2,6 ; 9,1-10,2.

⁷⁶⁶ MARIETTE 1880, pl. 30 ; Sinouhé, B 17.

logique de neutralisation se retrouve pour *szwn* et pour *jdry.t*, lié étymologiquement au verbe *dr*, signifiant « repousser, chasser »⁷⁶⁷. Au niveau lexical, l'aspect apotropaïque de la punition apparaît clairement.

Le domaine punitif ne possède donc pas de vocabulaire spécifique et emprunte au champ lexical de la défense de l'ordre contre le chaos et de la neutralisation systématique des dangers du monde souterrain. Ce constat est à rapprocher de l'absence de vocabulaire strictement juridique⁷⁶⁸, ce qui renforce notre conviction qu'il faut étudier les châtiments comme des pratiques sociales complexes. Le plus souvent, les sources égyptiennes utilisent les verbes concrets désignant l'acte, sans connotation juridique. Le plus fréquent est *hwj*, qui désigne l'action de frapper, dans le cadre d'un affrontement, d'une punition ou d'une activité artisanale⁷⁶⁹. Après le Moyen Empire, il est remplacé dans le sens de bastonner par *qnqn*⁷⁷⁰, qui lui aussi s'emploie autant pour des corrections physiques⁷⁷¹ ou des rixes⁷⁷² que pour des actions pratiques, comme broyer des produits médicaux⁷⁷³. Le terme désigne donc l'action de battre longtemps et vigoureusement, comme le suggérerait la répétition des sons *qn*⁷⁷⁴. D'autres mots et expressions concrètes sont ainsi en général préférés à des termes génériques : les textes parlent directement de *sh.t* pour la bastonnade, ou de *tp ht* pour l'empalement⁷⁷⁵.

Notre étude des punitions en contexte funéraire doit donc commencer par une typologie générale, dont l'un des buts est de replacer chaque méthode punitive dans son contexte d'emploi, d'en cerner les modalités et les évolutions. Le corpus le plus large regroupe les fessées, dont l'essentiel est concentré à la V^e dynastie et dont les dernières attestations datent de l'extrême fin de l'Ancien Empire. Ce corpus cohérent représente le châtiment de bergers dans un environnement palustre et fonctionne comme méthode de gestion des équipes productives. Dès la fin de la V^e dynastie puis de la VI^e à la XI^e, apparaît un deuxième type de punitions dans les programmes, que l'on a regroupées sous le terme générique de bastonnades, malgré des variantes dans les contextes et les modes d'application. Un type spécifique nécessite une étude séparée, les bastonnades au pilori, dans trois tombes de la VI^e dynastie : la présence

⁷⁶⁷ Wb. V, 473-474.

⁷⁶⁸ MCDOWELL 1987, p. 25.

⁷⁶⁹ MONTET 1925, p. 306-307.

⁷⁷⁰ Wb. V, 55-56.

⁷⁷¹ Khety, 2 ; p Bologna 1094 : 5 ; p Anastasi III : 6 ; p Anastasi IV : 4, 19 ; p Anastasi V : 16 ; p Lansing : 3 ; Ani : B/14 ; Aménémopé : chap 9, 11, 20, 27.

⁷⁷² Ani : B/21 ; O. J 49866. Voir aussi HUÉ-ARCÉ 2018, p. 266-279 et ČERNÝ 1929, p. 243-258.

⁷⁷³ P Ebers, 20,13.

⁷⁷⁴ ORRIOLS-LLOCH 2007, p. 61-65.

⁷⁷⁵ GRIFFITH 1927, p. 193-208.

de cet instrument indique une préparation et une recherche de la maximisation des signes de l'infamie. Enfin, nous avons fait le choix d'étudier ensemble les punitions du Nouvel Empire, qui résultent d'une évolution dans les habitudes de figuration de la violence : à côté des bastonnades près de champs et sur des bateaux, se distinguent deux exécutions simulées.

Une fois cette typologie achevée, il convient de comprendre la place des punitions dans le discours de l'ordre social, selon une logique inégalitaire où le corps est l'un des supports de classement. Cela nécessite d'abord d'établir un cadre sociologique plus précis à ces différents châtiments, à travers l'étude des personnages en jeu, et plus spécifiquement de l'insertion des fessées au sein d'un discours sur la gestion des équipes. Parmi les ressorts de la mise en scène sociale, on s'attardera ensuite sur le rôle de l'ironie et de l'appogiature dans la construction des identités sociales, ainsi que sur les méthodes d'altérisation.

Le chapitre 6 a pour but d'interroger, à travers ce corpus fortement différencié, les permanences et les cohérences, pour appréhender la place qu'occupent ces scènes rares et souvent marginales dans les programmes. De cette comparaison ressort une diversité de pratiques que ne subsume pas un discours unique. Après une étude de l'insertion contextuelle des scènes, il est nécessaire d'interroger le caractère physique de la peine, puis de comprendre les mécaniques de soumission et de résistance par lesquelles les victimes reçoivent leur châtiment. Cette partie s'achève enfin par des questionnements prétendant relier notre corpus à des questionnements anthropologiques, d'une part selon les objectifs et la justification de la peine, de l'autre comme fragment du discours funéraire de mise en scène individuelle et sociale.

Le corpus funéraire ne peut être considéré comme représentatif de l'ensemble des pratiques punitives égyptiennes. Au-delà de leur valeur référentielle, les punitions représentées doivent donc être analysées pour leur signification dans le cadre d'un discours iconographique, leur capacité à porter des valeurs, et non comme des témoignages d'une présence importante dans la vie quotidienne. La surreprésentation de la chaise électrique dans l'imaginaire américain, malgré sa marginalité parmi les moyens d'exécution⁷⁷⁶, ou l'obsession du XIX^e siècle français pour la symbolique de la guillotine⁷⁷⁷ montrent que parfois la punition échappe à ses objectifs premiers et acquiert une charge idéologique et théorique plus large.

⁷⁷⁶ LYNCH 2000.

⁷⁷⁷ ARASSE 1987.

Chapitre 4. Des fessées aux bastonnades, un corpus de punitions multiple et évolutif

1 Les peines corporelles au sein de l'arsenal répressif égyptien

1-1 Les cinq catégories étiques de la peine

Dans une approche étiqque, on peut distinguer cinq grands types de peines : peines patrimoniales, peines infamantes et de statut, privation de liberté, châtiments physiques et peine de mort⁷⁷⁸. Ces cinq catégories sont toutes attestées en Égypte pharaonique. Le système judiciaire égyptien connaissait donc un vaste répertoire, allant des confiscations de biens aux exécutions capitales en passant par la mutilation ou le changement de nom. Pourtant les artisans des programmes funéraires n'en ont représenté qu'un seul type, ce qui rend caduque une analyse de la justice égyptienne qui ne porterait que sur l'iconographie.

Les peines patrimoniales semblent absentes du répertoire funéraire, bien qu'on ne puisse exclure qu'à la suite des bastonnades, les condamnés aient dû payer une amende en plus. Malgré cela, si elles étaient peut-être suggérées à l'œil d'un Égyptien, ces peines sont absentes du discours explicite, et les artisans n'ont pas choisi d'insister dessus. Nous savons pourtant que les restitutions au multiple⁷⁷⁹, la privation d'héritage⁷⁸⁰ ou les confiscations de biens⁷⁸¹ étaient fréquentes, bien que les amendes fixes soient inconnues⁷⁸². Elles sont notamment attestées pour le vol⁷⁸³, en particulier le détournement des biens des temples⁷⁸⁴, le déplacement de bornes de champs⁷⁸⁵, voire la corruption⁷⁸⁶. Tout porte à croire que ce type de peines, malgré l'absence de monnaie à proprement parler, était fréquent, voire formait l'essentiel des condamnations aux différents échelons de l'appareil judiciaire⁷⁸⁷. Elles sont cependant difficiles à représenter, et c'est ce qui explique leur absence du répertoire judiciaire. Contrairement au spectacle de la violence qui se concentre aisément sur un moment précis, ce type de peine nécessite la prise en

⁷⁷⁸ Là encore, il s'agit de la typologie retenue dans la somme de la société Jean Bodin.

⁷⁷⁹ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 228-229.

⁷⁸⁰ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 233.

⁷⁸¹ Elles sont attestées dès la V^e dynastie dans le décret de Neferirkarê à Abydos (LORTON 1977, p. 7).

⁷⁸² MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 228. Une amende de deux vaches est cependant mentionnée dans les *Miscellanées* (p. Turin A, 3).

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 87-89 et 228-229.

⁷⁸⁴ LORTON 1977, p. 7 ; GRIFFITH 1927, p. 193-208.

⁷⁸⁵ *Ens d'Amenémopé*, 6.

⁷⁸⁶ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 133-134.

⁷⁸⁷ C'est notamment la thèse défendue par C. Hué-Arcé (HUÉ-ARCÉ 2020, p. 174). Voir aussi TYDESLEY 2000, p. 60-64.

compte d'une perte de biens, donc d'une construction narrative, qui coïncide peu avec la structure des scènes funéraires. De même, différencier les confiscations des nombreuses formes de tribut, d'échanges et d'impôts nécessiterait le renfort d'abondantes légendes, qui rendraient les scènes moins évocatrices pour le public peu ou pas lettré. On peut donc supposer qu'il existait d'autres formes de mise en garde contre les délits économiques, dans lesquelles était brandie la menace de la perte des biens. La condamnation de l'avidité dans les Enseignements s'accompagne en effet de l'assurance d'une confiscation des propriétés⁷⁸⁸.

Les peines de privation de liberté n'ont pas attendu la généralisation de la prison en Occident au début du XIX^e siècle⁷⁸⁹ pour intégrer les pratiques pénales pré-modernes. La prison elle-même est attestée comme peine dans l'Athènes classique⁷⁹⁰. En Égypte, la question est sujette à débat⁷⁹¹. Il faut en effet différencier la privation de liberté comme châtiment consécutif à un délit, et l'arrestation dans l'attente d'un jugement ou pour protéger la communauté le temps que les conflits s'apaisent. C'est pourquoi les scènes de contrôle et de police étudiées dans le précédent chapitre ne sont pas des punitions, mais contiennent des criminels capturés pour être investigués, montrés et châtiés. L'existence d'une prison au sens moderne du terme en Égypte reste à prouver : il ne semble pas, contrairement à certaines hypothèses égyptologiques⁷⁹², que l'enfermement était défini comme le contre-mal punissant la faute⁷⁹³. La *hnr.t wr.t* du Moyen Empire n'est pas une prison⁷⁹⁴ mais un centre économique dont une part importante de la main d'œuvre était fournie par la corvée⁷⁹⁵. Quelques sources mentionnent cependant des emprisonnements⁷⁹⁶, probablement courts, et laissent entendre qu'ils pouvaient être inclus dans un jugement, même s'il est possible qu'ils le précédaient⁷⁹⁷.

Plus fréquents étaient le travail forcé et l'exil. Le premier est bien attesté, principalement pour des prisonniers de guerre ramenés de campagnes à l'étranger, dès l'Ancien Empire⁷⁹⁸

⁷⁸⁸ Loyaliste, 12 ; Ptahhotep, 21 ; Amenémopé, 11 et 20.

⁷⁸⁹ FOUCAULT 1975.

⁷⁹⁰ ALLEN D.S. 2000, p. 227-230.

⁷⁹¹ LORTON 1977, p. 7 ; TYDESLEY 2000, p. 77-78.

⁷⁹² SPIEGELBERG 1892, p. 64.

⁷⁹³ BOOCHS 1985, p. 69 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 216-217.

⁷⁹⁴ QUIRKE 1990, p. 134-140 ; QUIRKE 1986, p. 115 ; EYRE 2004, p. 182 ; HUSSON, VALBELLE 1992, p. 137 ; DI TEODORO 2018, p. 62-70.

⁷⁹⁵ La traduction « concentration camp » proposée par D. Lorton (LORTON 1977, p. 17) ne semble pas refléter la réalité de l'institution.

⁷⁹⁶ Urk. I, 223, 11 (nié) ; VINSON 1998, p. 46 et 132 ; TURNER E.G., COCKLE 1982, p. 272-276 ; Merykarê, 10 ; Ani, B/21 ; AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 153 (Chronique de Pétéisé).

⁷⁹⁷ Voir aussi les cas étranges de détention dans les Miscellanées, qui dépeignent plus un état général de malheur que la conséquence d'un jugement : p Anastasi III, 6 et p Anastasi V, 12.

⁷⁹⁸ Urk. I, p. 104 (autobiographie d'Ouni).

même si le phénomène devient massif à la XVIII^e dynastie⁷⁹⁹. Des délinquants égyptiens pouvaient aussi être condamnés à participer à des corvées⁸⁰⁰, au bénéfice d'un temple, de la couronne ou d'un fonctionnaire. Dans ce cas, on peut parler de servitude, mais le degré réel de liberté de ces condamnés, en particulier en-dehors des heures de travail, reste à élucider. La punition s'appliquait notamment pour des violations de serment⁸⁰¹ ou des agressions physiques⁸⁰², pouvait être temporaire⁸⁰³ ou perpétuelle⁸⁰⁴, et s'effectuait dans des domaines variés, comme la « place de vérité » de la nécropole thébaine⁸⁰⁵, les forteresses du Sud⁸⁰⁶ ou la Nubie elle-même⁸⁰⁷. Le bannissement est aussi attesté et peut être limité à la communauté, comme le suggère un Enseignement⁸⁰⁸, ou s'étendre à toute l'Égypte⁸⁰⁹. Dans les deux cas, il suppose une expulsion de l'ordre social, donc la fin de l'intégration dans ses repères sociaux, de ses solidarités et de son ancrage dans une communauté culturelle stable.

L'absence des peines de privation de liberté sur les murs des tombes s'explique principalement par la difficulté de les transposer en deux dimensions. L'acte de condamnation au travail forcé n'est pas repérable sans légendes qui l'explicitent, tout comme le travail forcé lui-même ne se distingue pas du travail courant des campagnes, sous la surveillance de gardes et de scribes. Là aussi, ce type de peines requiert une narration que le support ne permet pas. D'autre part, l'organisation du travail sur les registres superposés des murs est peu compatible avec l'idée de transfert de travailleurs d'un endroit à l'autre : si la maîtrise des mobilités est un aspect essentiel du discours du pouvoir, elle a pour cadre des espaces restreints. Enfin, il est logique que l'exil hors d'Égypte ne soit pas représenté, puisque le programme représente la vallée du Nil et ses marges, mais seulement de façon exceptionnelle des pays étrangers.

Les scènes funéraires ne comportent pas non plus d'exécutions capitales, ce qui est là encore l'effet d'un choix et non le reflet de l'attachement des juges égyptiens à la non-violence. Cependant ce choix tient plus à un tabou sur la représentation de la mort qu'à un biais pratique, puisqu'on voit mal en quoi une exécution serait difficile à figurer. La quatrième catégorie de

⁷⁹⁹ MORRIS 2014, p. 361-379.

⁸⁰⁰ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 225-228 ; GRIFFITH 1927 ; HUÉ-ARCÉ 2020, p. 141-144.

⁸⁰¹ LORTON 1977, p. 44.

⁸⁰² MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 76-77 ; MASSART 1957.

⁸⁰³ LORTON 1977, p. 45.

⁸⁰⁴ LORTON 1977, p. 25.

⁸⁰⁵ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 226 ; HUÉ-ARCÉ 2020, p. 144.

⁸⁰⁶ LORTON 1977, p. 25.

⁸⁰⁷ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 224-225.

⁸⁰⁸ Ptahhotep, 16.

⁸⁰⁹ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 217-219.

punitions regroupe toutes les atteintes aux propriétés immatérielles. Sont comprises les peines religieuses mettant en danger la survie après la mort, telle la privation de cérémonies culturelles, les dégradations de statuts, comme l'expulsion d'un office, et les humiliations visant à marquer le condamné aux yeux de la communauté comme hors-la-loi. Cette catégorie est plus complexe à délimiter que les autres, car elle fonctionne souvent parallèlement à celles-ci, et nombre de punitions corporelles ont aussi pour effet d'humilier leur victime.

Les peines religieuses sont bien attestées en Égypte, même s'il est parfois difficile de distinguer l'application d'une justice pénale de la rétribution immanente des mauvaises actions⁸¹⁰. L'investissement massif dans le devenir funéraire, de plus en plus marqué à mesure que l'on monte les échelons de la société, fait nécessairement des atteintes à la tombe et au culte de redoutables châtiments. De même, la recherche par les élites égyptiennes de titres indiquant la position dans l'administration ou la proximité à la couronne augmentait l'impact des peines statutaires. La perte de statut est principalement attestée pour les cas de sacrilèges commis par des prêtres⁸¹¹, ou la destruction d'une inscription⁸¹². Dans ce cas, la peine s'étend aussi aux fils du coupable⁸¹³. Il n'est pas étonnant que ces deux types de peines soient absents des scènes funéraires, en premier lieu de par la difficulté de les représenter graphiquement. D'autre part, montrer des punitions s'en prenant au devenir funéraire de quelqu'un semble peu compatible avec l'objectif premier du monument. Il en va de même avec la perte de rang, qui introduirait l'idée d'une possible dégradation statutaire, inimaginable pour le dignitaire.

Parmi les peines comportant une visée humiliante, la mutilation est bien attestée en Égypte⁸¹⁴, surtout au Nouvel Empire : le choix du nez et des oreilles peut s'expliquer par des considérations magico-religieuses⁸¹⁵ mais témoigne d'une volonté de marquer la face de l'individu, sans trop attenter à ses capacités de travail. La mutilation⁸¹⁶ pouvait aussi viser la

⁸¹⁰ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 237-242 ; MORENZ 1973, p. 71-74.

⁸¹¹ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 229-230.

⁸¹² *Ibid.*, p. 230-231.

⁸¹³ LORTON 1977, p. 20.

⁸¹⁴ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 205-208 ; BOOCHS 1985, p. 69 ; MATIĆ 2019A, p. 35-38 ; TYDESLEY 2000, p. 74-76

⁸¹⁵ LOKTIONOV 2017, p. 278-285 ; MATIĆ 2019A, p. 37-38. La mutilation est largement attestée dans les récits d'affrontements entre Horus et Seth : parmi les nombreux passages : TP 215 (Ounas).

⁸¹⁶ La mutilation du phallus est uniquement attestée contre des ennemis vaincus à la guerre : MATIĆ 2019A, p. 55-65.

langue⁸¹⁷ et possiblement la main⁸¹⁸, tandis que le scalpage semble attesté au prédynastique⁸¹⁹. Le marquage au feu⁸²⁰ est attesté aux deux extrémités du II^e millénaire⁸²¹, puis à la Basse Époque⁸²² et à l'époque ptolémaïque⁸²³, sans que l'on sache exactement quelle place il prenait dans l'appareil pénal égyptien⁸²⁴. Le châtement tenait autant de l'imposition d'une souffrance physique que d'un stigmate porté devant la communauté. Bien qu'il soit difficile de repérer avec certitude les éléments humiliants accompagnant les divers châtements, il semble que la mise en scène publique du châtement contribuait à désigner ses victimes comme des délinquants et que les bastonnades pouvaient comprendre un élément humiliant, comme le déplore le chef nubien dans le conte de Setné⁸²⁵. L'humiliation passe aussi par l'ajout de signes annexes apportant des connotations supplémentaires, telles les têtes des piloris de la VI^e dynastie.

La dernière catégorie, sur laquelle ce chapitre se concentre, regroupe les châtements corporels. Il s'agit des peines qui *s'appliquent à l'intégrité physique du condamné et dont le but est l'imposition d'une souffrance au corps, non suivie de la mort*. Cela permet d'exclure de la définition les exécutions capitales (mais non les supplices qui peuvent la précéder) et les tatouages ou marques infamantes peu douloureuses dont le but est de marquer le corps plus que de le faire souffrir. Si la spécificité des peines corporelles peut être remise en cause, dans la mesure où tant la prison que les peines économiques ont un impact plus ou moins indirect sur le corps du condamné⁸²⁶, elles se distinguent du reste du répertoire punitif par le fait que le

⁸¹⁷ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 206-207 ; ČERNÝ 1934, p. 234.

⁸¹⁸ Le cas le plus débattu est évoqué dans ČERNÝ 1929, p. 245 et dans MATIĆ 2019A, p. 46. Cette traduction a été critiquée par R. Müller-Wollermann (MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 207), qui reprend P. Vernus (VERNUS 1997, p. 116-129). Nous ne suivons pas l'interprétation de M.A. Abdalla (ABDALLA 2005, p. 29) qui voit une amputation dans la torsion des mains mentionnée par Peet. Enfin, D. Candelora a proposé de voir une mutilation judiciaire dans la cache de Tell el-Daba (CANDELORA 2019, p. 102-103 ; CANDELORA 2021, p. 192-199) Sur la pratique de compter les mains coupées des ennemis vaincus, voir MATIĆ 2019A, p. 40-55 ; BIETAK 2012, p. 32-33 ; GALÁN 2002, p. 441-451 ; BIETAK, MATH, MÜLLER 2012-2013, p. 31-32. En l'état de notre documentation, l'interprétation militaire semble préférable pour ce corpus. Enfin, l'amputation de la main est aussi attestée dans un contexte médical (DUPRAS ET AL. 2010).

⁸¹⁹ DOUGHERTY 2004.

⁸²⁰ MATIĆ 2019A, p. 31-35 ; KAREV 2002 ; VALERIO 2023, p. 186-191.

⁸²¹ LORTON 1977, p. 18 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 205. Les exemplaires de fer à marquer datés de la XVIII^e dynastie ne peuvent servir de sources fiables, car il est fort probable qu'ils étaient destinés au marquage du bétail : voir les collections du British Museum (EA57321 et 58817).

⁸²² KAREV 2002, p. 194-197 et 201-203.

⁸²³ TURNER E.G. 1955, p. 82 et 99.

⁸²⁴ Nous ne reprenons pas l'interprétation de Lorton, selon laquelle l'expression *rdj ht m*, dans le papyrus Westcar, désigne un marquage au feu et pas un bûcher (LORTON 1977, p. 15).

⁸²⁵ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 59.

⁸²⁶ GELTNER 2014, p. 21-24.

corps devient directement objet de punition. La focalisation sur le corps comme objet souffrant suppose de reconnaître l'intégrité physique comme un bien, sur lequel s'applique le contre-mal.

La société égyptienne connaissait un éventail relativement étoffé de punitions corporelles, sans que les sources ne témoignent d'un raffinement particulièrement notable dans l'élaboration des peines. On peut diviser ces punitions en trois catégories principales. D'une part, les bastonnades, peines les plus nombreuses, bien attestées dans la documentation écrite⁸²⁷, iconographique, voire paléopathologique⁸²⁸. Elles se déclinent selon l'instrument utilisé, et par la manière de disposer les condamnés, allongés au sol, prosternés ou au pilori. Malgré cette diversité, la mention fréquente des 100 coups de bâton⁸²⁹ laisse penser qu'il s'agissait le plus souvent d'une peine forfaitaire, laissant peu de place à l'élaboration. La seconde catégorie n'est attestée que dans l'iconographie : les fessées. Qu'elles soient administrées au moyen d'un bâton ou d'une main nue, elles forment un corpus homogène de par la zone du corps touchée, la position du bourreau et le contexte iconographique. Enfin, les blessures ouvertes sont bien attestées dans les documents judiciaires⁸³⁰, mais absentes de l'iconographie funéraire. Il en va de même de la torsion des mains et des pieds, pressés jusqu'à un point inconnu, qui sont attestées dans les enquêtes des pillages de tombes⁸³¹. Au sein des punitions corporelles, bien présentes dans les tombeaux car facilement représentables, un choix a bien été pratiqué entre celles que l'on pouvait représenter, et celles qui en sont absentes.

Il s'agit enfin de distinguer les punitions de deux autres catégories proches, mais avec lesquelles une confusion risque de poser problème. Tout d'abord, la punition s'applique à des individus appartenant à la même société que les juges qui la décident, et suppose l'existence, du moins théoriques, de règles s'appliquant aux individus qui forment le groupe social, et dont la transgression sera punie. Elle se différencie donc de la violence commise contre des ennemis étrangers dans le cadre du triomphe du roi. D'autre part, punition corporelle et torture sont souvent confondues⁸³², notamment du fait de la large définition reprise par la plupart des institutions internationales contemporaines⁸³³. Dans cette acception, les deux catégories sont

⁸²⁷ Pour le Nouvel Empire : ČERNÝ 1929 ; ČERNÝ 1927 ; VINSON 1998, p. 132 ; GRIFFITH 1927, p. 193-208 ; BLACKMAN 1925, p. 249-255 ; SPIEGELBERG 1927, p. 105-114 ; MATIĆ 2019A, p. 26-27 ; TYDESLEY 2000, p. 72-74

⁸²⁸ A l'Ancien Empire, GRESKY, ROUMELIS, KOZAK, SCHULTZ 2013.

⁸²⁹ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 134-139.

⁸³⁰ SPIEGELBERG 1892, p. 66 ; BOOCHS 1985, p. 68-72 ; GRIFFITH 1927 ; p Anastasi III, 6.

⁸³¹ PEET 1977, p. 49, 146, 151, 153, 172 ; CAPART, GARDINER, VAN DE WALLE 1936, p. 187.

⁸³² FOUCAULT 1975, p. 50-53.

⁸³³ Convention contre la torture et autres peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants, Assemblée des Nations Unies, 26 juin 1987 ; <https://www.amnesty.org/fr/what-we-do/torture/>.

devenues équivalentes et caractérisent une altérité barbare rejetée dans le passé ou vers les marges du monde perçu comme civilisé. Il faut cependant différencier la punition comme contre-mal, qui suit un jugement, ou du moins prétend se justifier comme moyen de répondre à un crime, et la torture qui s'inscrit dans le cours du jugement, et a pour but de faire parler le supplicié⁸³⁴. Le but de la première est interne, et celui de la seconde, externe, parce qu'il suppose l'horizon de l'enquête. Dans le cadre de la justice égyptienne, il est difficile de distinguer fermement les deux, notamment dès qu'on s'éloigne des cours de justice supérieures rendant compte directement au roi ou au vizir. Si Jacques Pirenne défendait l'absence de torture en-dehors du procès des pillages de tombes⁸³⁵, il semble cependant que les « passages à tabac »⁸³⁶ que distribuaient les policiers précédaient souvent le jugement et faisaient partie de l'enquête⁸³⁷. Il ne faut cependant pas adhérer à l'idée inverse, selon laquelle toute inspection des travailleurs comprenait une bastonnade préventive : comme nous l'avons défendu dans la 1^e partie, les images de reddition de comptes ne permettent pas de tirer cette conclusion. Plutôt qu'une rupture nette, une gradation va des tortures caractérisées impliquant des instruments élaborés⁸³⁸ aux véritables punitions après jugement, en passant par les bastonnades improvisées.

1-2 Le corpus funéraire de punitions corporelles

Le corpus se divise en cinq catégories, inégalement réparties dans le temps. La plus féconde, qui correspond à la moitié du corpus, est formée des onze fessées, toutes datées de l'Ancien Empire ou du début de la Première Période intermédiaire. Il s'agit même de la seule punition attestée aux IV^e et V^e dynasties, à l'exception de la tombe d'Inti. Nous avons divisé les bastonnades en deux : d'une part une scène de l'Ancien Empire, très abîmée, dans la tombe d'Inti, qui semble montrer la bastonnade d'un individu assis. Il faut y ajouter la correction que reçoivent deux matelots à la XVIII^e dynastie. D'autre part, cinq bastonnades mieux conservées, dans lesquelles le puni est allongé de tout son long au sol : Aba à la VI^e dynastie, Baqet III à la XI^e, puis Amenhotep-Sise, Khnoumose et Menna à la XVIII^e. La bastonnade au pilori n'est attestée que dans trois tombes de la VI^e dynastie. Enfin, restent les cas particuliers de Montouherkhepeshef et Djehouty où est simulée une exécution par strangulation.

⁸³⁴ U. Matic propose une distinction équivalente (MATIC 2019A, p. 19-29).

⁸³⁵ PIRENNE 1964, p. 35. Pour la torture des prévenus dans le cadre des pillages de tombes de la XX^e dynastie, voir PEET 1977, p. 20-22.

⁸³⁶ *Ibidem*.

⁸³⁷ MCDOWELL 1987, p. 419-420 ; LEGRAS 2011, p. 186-187.

⁸³⁸ MÜLLER-WOLLERMANN 2012 ; LOKTIONOV 2019, p. 7-8 ; LEGRAS 2011, p. 178-179.

Nécropole/ Dynastie	IV ^e dynastie	V ^e dynastie	VI ^e /VIII ^e dynastie	XI ^e dynastie	XVIII ^e dynastie	Total
Gizah	1	2				3
Saqqarah	1	3	2			6
Naga ed-Deir			1			1
Deir el- Gebrawi			2			2
Deshasha		1				1
el-Hagarsa			1			1
Beni Hassan				1		1
Thèbes					7	7
Abousir		1				1
Non identifiée		1				1
Total	2	8	6	1	7	24

Tab. 4.1. Répartition des scènes de punitions par dynastie et nécropole

Type/ Dynastie	IV ^e dynastie	V ^e dynastie	VI ^e /VIII ^e dynastie	XI ^e dynastie	XVIII ^e dynastie	Total
Fessée	2	7	2			11
Bastonnade		1			2	3
Bastonnade au sol			1	1	3	5
Pilori			3			3
Strangulation					2	2
Total	2	8	6	1	7	24

Tab. 4.2. Répartition des scènes de punition par type et dynastie

2 Rappels à l'ordre dans les marais : les fessées

Les fessées constituent de loin le corpus le plus nombreux parmi les représentations funéraires de punition. Malgré des variations internes, elles constituent de toute évidence un genre défini, dont la plupart des éléments sont repris d'une tombe à l'autre, en termes de position des personnages, de légendes ou de contexte. Cela ne signifie pas que le motif ait été entièrement figé et stéréotypé : presque toutes les scènes présentent un schéma légèrement différent d'agencement des corps, selon des filiations parfois faciles à établir et ailleurs plus obscures. Ainsi, si la fessée constitue un motif iconographique bien reconnaissable, elle n'intégra cependant pas le répertoire commun des plus grands dignitaires et ne fut pas revitalisée plus tard. Enfin, toute étude des fessées doit tenir compte de l'état très lacunaire d'un certain nombre d'entre elles : le contexte est souvent fragmentaire, voire entièrement manquant. L'histoire de la fessée doit donc être écrite avec de grandes précautions.

2-1 Jeux d'enfants ou châtiments ?

Le motif de la fessée a jusqu'ici peu attiré l'attention des égyptologues, plus intéressés par les débats sur la peine de mort et les douloureuses bastonnades, ou quelque peu déroutés par un corpus difficile à insérer dans son contexte et inconnu des autres sources. Les connotations modernes de la fessée l'attachent aujourd'hui massivement aux jeux érotiques⁸³⁹ ou aux châtiments pour enfants⁸⁴⁰. Si la dimension érotique de la fessée concentre une partie importante des références bibliographiques⁸⁴¹, elle est hors de propos dans le cadre de notre corpus, malgré un étonnant parallèle dans une tombe étrusque⁸⁴². L'association moderne de la fessée aux châtiments des enfants contribue à ce que certains n'y aient vu que des pratiques éducatives à valeur pédagogique, d'autant que les mentions de punitions corporelles à but éducatif existent en Égypte ancienne⁸⁴³. Le débat moderne porte ainsi sur sa légitimité, et elle est interdite dans soixante-huit pays, dont la France depuis 2019⁸⁴⁴. Ce préjugé moderne a parfois convaincu les auteurs de publications de voir dans les fessées des affaires familiales, concernant l'éducation des enfants. Nous soutenons qu'il n'en est rien et qu'elles peuvent être considérées comme des violences punitives, administrées dans le cadre de la gestion du personnel. Loin d'être une pratique familiale sans âge, la fessée a une histoire et obéit à des déterminants culturels⁸⁴⁵.

D'autres raisons que les *a priori* modernes expliquent les hésitations égyptologiques sur le sens de ces scènes, comme en témoigne l'absence de la catégorie dans les typologies de référence⁸⁴⁶, qui classent les scènes selon les activités productives qui l'entourent. Elle n'est d'ailleurs pas évoquée, si ce n'est en passant, dans les principales études dédiées aux punitions⁸⁴⁷, avant une récente étude de Tara Prakash⁸⁴⁸. Le caractère fortement lacunaire de la plupart des scènes d'abord, qui rend difficile la lecture du motif, notamment pour comprendre ce que signifie l'enchevêtrement des corps ; l'insertion des scènes dans un contexte productif ensuite, loin de toute référence à une cour de justice du domaine, mais aussi des figures du défunt ; l'absence de légende surplombante, remplacée par des discours directs échangés par les protagonistes, sans mention d'une faute préalable ou d'un jugement ; enfin la nudité de

⁸³⁹ POUTRIN, LUSSET 2022B, p. XII.

⁸⁴⁰ POUTRIN 2022, p. 322.

⁸⁴¹ Voir notamment DUPOUY 1998.

⁸⁴² RAMOS-IQUIERDO, SCHOBBER 2007, p. 27.

⁸⁴³ BRUNNER 1957, p. 56-57.

⁸⁴⁴ CAPELIER 2022.

⁸⁴⁵ POUTRIN 2022, p. 324-325.

⁸⁴⁶ MONTET 1924 ; VANDIER 1952-1979.

⁸⁴⁷ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 200-208 ; LORTON 1977, p. 24, n. 110 ; ILICH 1998, p. 66-74.

⁸⁴⁸ PRAKASH 2021, p. 106-112 De même dans MIYUKI BABCOCK 2022, p. 74.

certaines personnages, censée évoquer l'enfance, sont autant de raisons du faible nombre de travaux sur la question. Depuis plusieurs décennies, la plupart des travaux s'accordent pour y voir de véritables punitions⁸⁴⁹, et dans la base de données de *l'Oxford Expedition to Egypt*, le motif est classé à l'entrée « 11.4 Man or boy receiving a beating in a workplace »⁸⁵⁰.

L'une des premières à voir dans ces scènes des jeux entre enfants fut Herta Theresa Mohr dans les années 1940 à propos de la tombe d'Hetepherakhti (Figure 4.1). Bien qu'elle n'ait pas cherché à imposer d'opinion définitive, elle qualifia les deux personnages de « fighting group » et vit en eux plutôt des « boys » que des adultes⁸⁵¹. Son principal argument est l'absence de circoncision du puni, qui ne nous semble pas indiquer obligatoirement un jeu : des enfants pouvant travailler sur le domaine, rien n'empêche qu'ils subissent les mauvais traitements réservés aux travailleurs incompetents. Quant à l'argument de la nudité qu'elle évoque⁸⁵², il est insuffisant, car les travailleurs nus sont légion dans la tombe, que ce soit dans des scènes de tendresse⁸⁵³, de fabrication de bateaux⁸⁵⁴ ou de moissons⁸⁵⁵. Son interprétation fut reprise dans plusieurs études iconographiques⁸⁵⁶, dont l'attention s'attachait surtout à expliquer l'épaule difforme du bourreau. Schäfer compara la scène à une figurine en deux dimensions⁸⁵⁷ de l'Ancien Empire, conservée à l'Oriental Institute de Chicago⁸⁵⁸ et montrant deux enfants dans une position extrêmement similaire. Malgré de grandes similitudes, le fait que la figurine présente incontestablement des enfants, dont une fille et un garçon⁸⁵⁹, la sépare de notre corpus, occupé par des personnages de taille adulte, intégrés aux travaux des marais, et sans conteste de sexe masculin. Il est cependant possible que les enfants de la figurine singent des adultes se donnant des fessées, comme d'autres imitent dans leurs jeux les processions de prisonniers⁸⁶⁰.

Les fragments de Ptahshepses et de la tombe d'Horemheb (C8,C10) sont trop lacunaires pour être analysés de façon concluante, et Selim Hassan ne se hasarda pas à proposer une interprétation de celui de Nebemakhet⁸⁶¹ (C1) ; la plupart des auteurs, à partir des années 1970,

⁸⁴⁹ Par exemple PRAKASH 2021, p. 106-107 et DOMINICUS 1993, p. 144. De même, U. Muñoa Hoyos n'y voit pas une violence éducative sur un enfant (MUÑOA HOYOS 2020, p. 232).

⁸⁵⁰ OEE: Scene-details Database: Themes & Scenes (archaeologydataservice.ac.uk).

⁸⁵¹ MOHR 1943, p. 62 ; MOHR 1940, p. 535-541.

⁸⁵² MOHR 1943, *ibidem*.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁵⁶ SMITH W.S. 1946, p. 313-314 ; SCHÄFER 1986, p. 319-320.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 319 ; OIM 10639. Voir aussi ROEDER 1939, p. 1-23.

⁸⁵⁸ L'objet ayant été trouvé à Gizah, Roth (ROTH 1995, p. 45, n.43) propose de l'attribuer soit à la tombe de Nikau-Inpu, soit à celle de Kakhent et Pehenptah (G2088), proche des fessées des tombes de Kapi et Nimaâtrê.

⁸⁵⁹ ROEDER 1939, p. 16-17.

⁸⁶⁰ JAMES T.G.H. 1953, pl. 11.

⁸⁶¹ HASSAN S. 1943, p. 147.

virent de véritables punitions dans ces fessées, comme Jean-Philippe Lauer, un des premiers à utiliser le terme à propos de la scène de Neferherentpah⁸⁶² (C6), puis Ahmed Moussa et Friedrich Junge à propos d'Irynkaptah⁸⁶³ (C2), et enfin Ann Macy Roth, à propos des scènes de Kapi⁸⁶⁴ et Nimaâtrê⁸⁶⁵ (C3,C4). Seul Hartwig Altenmüller défend étonnamment l'idée d'un combat à propos de la scène de Neferherentpah⁸⁶⁶, à rebours de ce qu'une étude générale du corpus nous permet d'établir.

Dès les plus anciennes scènes, on semble n'avoir affaire ni à des enfants qui se battent, ni à un père punissant ses enfants. Sur le relief d'Irynkaptah (C2), daté de la fin de la IV^e ou du début de la V^e dynastie, une légende lacunaire comprend les mots *hw*, « frapper », et *mr*, « souffrir/douloureux ». Cela confirme la présence d'une punition, désignée par les auteurs du relief par l'action concrète de battre, et non un terme générique comme *hsf*. Ce champ lexical trahit la volonté d'imprimer une souffrance à la victime, ce qui ne semble pas correspondre à une pratique éducative, d'autant que les parallèles de violence familiale sont postérieurs⁸⁶⁷. La présence d'un troisième personnage mène à la même interprétation, dès la scène de Nebemakhet (C1), où il se tient dans une attitude de supervision, incompatible avec la correction que donnerait un père à son fils. Le fait que le dignitaire, lorsqu'il est nommé, porte toujours un titre confirme que la fessée n'appartient pas au cadre familial ou éducatif. Loin de nos représentations modernes, elle ne possède pas de caractère informel et infantilisant et prend sa place dans un cadre officiel, bien que non strictement juridique. Enfin, chez Ptahhotep⁸⁶⁸ (C7), on distingue clairement la demi-calvitie du bourreau, signe généralement associé à un âge avancé, du moins adulte : il est donc clair que ce n'est pas un enfant qui frappe un camarade.

2-2 Constantes et variation du motif

2-2-1 Le superviseur, double du défunt et agent d'autorité

Plusieurs constantes apparaissent dans l'ensemble des scènes de fessée. La plus importante est le trio formé par le puni, le bourreau et le superviseur, présents à chaque fois que le relief est assez bien conservé pour être lu correctement. Attesté dès la tombe de Nebemakhet (C1), si on en juge par sa jambe, son pagne et sa longue canne, le superviseur est présent dans au moins cinq autres tombes (C3-C7). Il s'appuie toujours sur un long bâton, arrivant au niveau de

⁸⁶² LAUER 1976, p. 146.

⁸⁶³ MOUSSA, JUNGE 1975, p. 41 : « perhaps a scene of punishment ».

⁸⁶⁴ ROTH 1995, p. 101.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 130. Voir aussi p. 45.

⁸⁶⁶ ALTENMÜLLER 1982, p. 8.

⁸⁶⁷ VOLTEN 1937, p. 176.

⁸⁶⁸ HARPUR, SCREMIN 2008, p. 360.

l'épaule et qui devait mesurer environ 120 à 150 cm. Rappelant les bâtons retrouvés dans les tombes d'élite dès l'Ancien Empire⁸⁶⁹, il sert ici de marqueur d'autorité et de statut, et non d'arme. De par le contexte, on pourrait y voir un instrument propre aux bergers, pour faire avancer les bovins. Mais les bâtons utilisés dans ce but sont plus courts et plus maniables⁸⁷⁰.

Le superviseur se distingue donc des bergers par son bâton, dont la fonction est moins pratique qu'honorifique : par sa posture, il se rapproche de l'attitude classique du défunt en train de regarder les murs de sa tombe et des statues contemporaines de dignitaires, comme celle de Kaaper⁸⁷¹. La taille de l'objet semble être sensiblement la même, la différence étant que le défunt le tient en général droit, créant une rupture verticale sur le mur, alors que les superviseurs le ramènent de façon oblique vers leur torse⁸⁷², voire en le calant sous leur aisselle. Le superviseur joue ici le rôle d'un double à moindre échelle du défunt. En effet aucune violence, même mineure, ne peut être prise à la légère sur le mur d'une tombe, et le superviseur sert ici de miniature du défunt qui valide la peine et reproduit le mécanisme de regard-contrôle à l'œuvre dans l'ensemble des représentations. Il est ainsi significatif que la tombe de Nimaâtrê (Figure 4.2) porte comme légende au-dessus du superviseur *hrp mnjw m3*, « le contrôleur des bergers, regardant ». Non seulement l'association d'un titre et d'un verbe est rare sur les reliefs d'Ancien Empire en-dehors du défunt, mais les deux groupes de signes sont séparés par un trait vertical, inhabituel dans ces petites légendes de vie quotidienne⁸⁷³, et propre aux grandes figures du défunt et de sa famille. Enfin, le reste de la légende qui descend verticalement entre le superviseur et la fessée qu'il regarde rappelle visuellement, en particulier pour le public non lettré, la colonne de texte qui accompagne la figure debout du propriétaire⁸⁷⁴.

Il s'agit donc d'une reproduction en miniature de la formule *m33* omniprésente devant les défunts, qui remplit plusieurs fonctions : une légitimation par l'autorité, l'utilisation d'un verbe de perception impliquant l'assentiment à ce qui se passe ; le contrôle de la hiérarchie sur les agissements des petits travailleurs⁸⁷⁵, qui s'applique ici tant à la victime qu'au bourreau ; enfin la transformation en spectacle, pour le plaisir du spectateur interne au mur, voire externe. Seuls les artisans de la tombe de Nimaâtrê ont poussé l'analogie avec le défunt jusqu'à l'explicitement avec des mots, mais elle semble ailleurs implicite. Chez Ptahhotep (C7), le superviseur est le

⁸⁶⁹ HASSAN A. 1976, p. 63.

⁸⁷⁰ HARPUR, SCREMIN 2008, p. 360 ; MOHR 1943, fig. 32.

⁸⁷¹ BORCHARDT L. 1911, p. 32-33, pl. 9.

⁸⁷² C3-C7.

⁸⁷³ C'est en effet le seul dans les parties conservées du mastaba de Nimaâtrê.

⁸⁷⁴ ANGENOT 2003, p. 44-45.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

seul personnage du mur à se tenir dans la même position que le défunt, debout, seul et tourné vers la gauche ; le fait qu'il soit sur le registre central, au niveau des yeux de son maître, devait renforcer ce parallèle. On retrouve ce jeu de doubles dans l'iconographie parodique du Nouvel Empire où sur plusieurs ostraca, une souris supervise une bastonnade donnée par un chat⁸⁷⁶, alors qu'elle incarne souvent par ailleurs la figure du maître⁸⁷⁷ et que lui rappelle les petits travailleurs⁸⁷⁸. Cette souris s'y appuie en outre sur une tige végétale, outil qui parodie l'attribut du dignitaire⁸⁷⁹. Le jeu des regards est finement développé, à la fois vecteur de contrôle et opérateur de la transformation de la scène en spectacle : le superviseur voit les deux autres, qui se regardent mutuellement mais ne voient que l'arrière de leur corps. Seul le superviseur embrasse l'entièreté de la scène du regard.

2-2-2 *Le contrôleur des bergers*

La gestuelle du superviseur connaît de légères variations. Il peut se tenir droit, les deux pieds au sol, sans s'appuyer sur son bâton (C3,C6). Les autres superviseurs lèvent légèrement une jambe, ne posent au sol que la pointe du pied et appuient donc le haut du corps sur leur canne (C4,C5,C7). Cette variation ne semble pas très significative : elle distingue les scènes de Kapi et Nimaâtrê par ailleurs presque identiques. Il s'agit de deux positions possibles pour les superviseurs qui inspectent le travail dans les scènes funéraires : la version droite des scènes de Kapi et Neferherenptah rappelle particulièrement l'attitude du défunt, et oppose la stabilité verticale du tenant de l'autorité au caractère oblique du bourreau et de sa victime. La seconde gestuelle, une jambe repliée, se retrouve sur d'autres reliefs contemporains, dans la tombe même d'Hetepherakhti⁸⁸⁰, quand un responsable inspecte le désossage d'un poisson, où chez Ti⁸⁸¹, dans un contexte d'élevage au milieu des marais. Elle fait donc partie du répertoire de l'autorité, malgré une fréquence faible à la V^e dynastie⁸⁸². Elle est une variation peu significative sur une figure classique, mais focalise aussi la fonction d'appui de la canne : peut-être faut-il y voir un signe de vieillesse.

Deux tombes donnent le titre du superviseur, *hrp mnjw*, « contrôleur des bergers », chez Nimaâtrê et Ptahhotep (C4,C7). En l'absence de contre-indications, il semble convaincant

⁸⁷⁶ BRUNNER-TRAUT 1955, pl. 2 (abb. 1) et p. 25 (abb. 5) ; MIYUKI BABCOCK 2022, p. 73-74 et 173-175 ; BRAUN 2020, p. 282.

⁸⁷⁷ MIYUKI BABCOCK 2022, p. 110-119, 121-123, 144, 161 ; BRAUN 2020, p. 230-232, 273.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 146-152.

⁸⁷⁹ BRAUN 2020, p. 282-283.

⁸⁸⁰ MOHR 1943, p. 59.

⁸⁸¹ WILD 1966, fasc. I, pl. 124.

⁸⁸² Voir cependant un exemple dans le temple solaire de Niouserrê (VON BISSING 1923, pl. 1).

d'interpréter de la même façon les autres scènes du corpus. Ce titre, assez rare⁸⁸³, correspond à l'Ancien Empire au responsable d'une équipe de bouviers⁸⁸⁴. Dans les représentations funéraires⁸⁸⁵, il est systématiquement montré avec son équipe, plutôt qu'en interaction avec l'administration. Chez Nianchchnoum et Khnoumhotep, il désigne un berger assis seul⁸⁸⁶ et chez Kayemnofret le passager inactif d'une barque⁸⁸⁷. Certains traits iconographiques semblent lui être associés, comme le fait qu'il s'appuie sur un bâton⁸⁸⁸, ou sa demi-calvitie⁸⁸⁹. Il est donc lié au monde des travailleurs des campagnes, dont il est l'un des supérieurs. Plusieurs attestations laissent cependant croire que son statut pouvait être plus élevé : la tombe assez frustrée d'un certain Iéni, *rh nswt*, à Gizah, a révélé une table d'offrandes à son nom, mentionnant son titre de contrôleur des bergers⁸⁹⁰. Chez Nianchchnoum, Ankh-redoui-nesout, en plus d'être contrôleur des bergers, est inspecteur des *hm.w-k3* et *jmy-r3 pr*⁸⁹¹. Ces chefs d'équipe pouvaient donc être polyvalents et se voir attribuer d'autres fonctions, comme le culte funéraire ou la gestion du domaine, voire posséder des titres honorifiques. L'importance économique et idéologique du bétail bovin pourrait expliquer ces possibilités d'ascension⁸⁹², comme en atteste aussi la présence de responsables du bétail du temple de Karnak parmi les plus hautes sphères de l'État du Nouvel-Empire⁸⁹³. L'étude des prix des animaux au Nouvel Empire a en outre montré un coût relativement important des bovins⁸⁹⁴, notamment en comparaison des ovins et caprins⁸⁹⁵ et des ânes⁸⁹⁶. Il ne fait néanmoins pas de doute que c'est au nom de leurs fonctions de contrôle sur les bergers qu'ils surveillent des punitions corporelles.

2-3 La technologie de la punition : les armes de la fessée

L'intensité de la fessée ne peut être perçue directement à travers une représentation statique en deux dimensions. Se rajoute à cette difficulté l'incertitude sur l'arme de la punition : s'agit-il de la main nue ou d'un bâton ? Dans plus de la moitié du corpus, les lacunes empêchent de

⁸⁸³ JONES 2000, p. 715. Pour le titre équivalent de *hrp nr.w*, p. 723 ; JUNKER 1938, p. 97.

⁸⁸⁴ GUTH 2018, p. 237-242.

⁸⁸⁵ KANAWATI, HASSAN A. 1997, p.71, pls. 37a et 43c.

⁸⁸⁶ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 78b.

⁸⁸⁷ SIMPSON 1992, p. 18, pl. 21.

⁸⁸⁸ KANAWATI, HASSAN A. 1997, pl. 43c.

⁸⁸⁹ SIMPSON 1992, *ibidem* ; KANAWATI, HASSAN A. 1997, pl. 37a.

⁸⁹⁰ LUTZ 1927, p. 15 ; REISNER 1942, p. 411-413.

⁸⁹¹ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, p. 35.

⁸⁹² MORENO GARCÍA 1999B, p. 241-257 ; MORENO GARCÍA 2000, p. 126-127 pour les textes de la Première Période intermédiaire.

⁸⁹³ EICHLER 2000, p. 78-91.

⁸⁹⁴ JANSSEN J. 1975A, p. 172-177 (prix régulièrement supérieur à 100 *deben*).

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 166 (ordinairement entre 1 et 4 *deben*).

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 168 (autour de 30 *deben*).

voir correctement la main de l'exécutant (C1,C2,C5,C7). Une étude détaillée des autres scènes permet d'établir que les deux variantes étaient possibles. La plus incontestable attestation de bâton provient du fragment d'Horemheb (C10)⁸⁹⁷. Le bâton y est de taille moyenne et ressemble à celui que les *z3.w pr* tiennent dans les redditions de comptes, mais aussi à ceux en usage dans les bastonnades de la VI^e dynastie (A31,A33). Chez Neferherenptah (C6), un très court bâton dans la main de l'exécutant est presque illisible aujourd'hui⁸⁹⁸. Chez Kapi, aucun bâton n'est visible, mais la main du bourreau semble fermée, comme s'il tenait quelque chose, et son geste est trop haut pour qu'il touche directement les fesses de sa victime avec sa main.

À la V^e dynastie, seule la punition de Nimaâtrê se déroule sans bâton, puisque l'on distingue la main du bourreau. Il faut attendre les époques plus tardives pour nous assurer que la punition à main nue était bien possible : en effet, chez Tjemerery et Mery-aa (C11,C12), le bon état de conservation des scènes ne laisse pas de doute sur l'absence de bâton. On ne peut se baser sur ces parallèles tardifs pour analyser les scènes de la V^e dynastie, si ce n'est que pour des artisans plus tardifs s'inspirant de parallèles memphites, il était possible de montrer des fessées sans bâtons. On peut aussi suggérer que ces deux tombes sont postérieures à la bastonnade d'Aba, et aux piloris de Mererouka et Khentika, et datent d'une époque où il était possible de montrer des punitions plus violentes : le choix d'une fessée sans bâton se justifiait par une volonté de la distinguer de ces bastonnades, en en faisant un châtiment léger.

Il ne nous semble pas pertinent, devant un corpus aussi restreint, de tenter de trouver une cohérence à la présence ou à l'absence de bâtons. Peut-être étaient-elles signifiantes pour les artisans, mais ces nuances nous sont désormais imperceptibles. Tout au plus peut-on dire que des scènes par ailleurs très semblables, comme celles de Neferherenptah et Nimaâtrê (C6,C4), peuvent se faire avec ou sans bâton. Cette interchangeabilité est un argument en faveur de la relative légèreté de la fessée, qui peut se faire avec la main nue. On n'a donc pas affaire à une riche et précise technologie punitive, mais à une pratique qui restait largement improvisée, sans la minutieuse recherche des détails que l'on rencontre dans la justice royale : la sémiologie de la violence semble dans le référent assez sommaire.

2-4 Les connotations corporelles de la fessée

La zone du corps visée est en revanche très stable : les fesses ou l'extrême-bas du dos. Malgré les lacunes, il est clair que les bourreaux ne visent pas le haut du dos, ni la colonne

⁸⁹⁷ SCHNEIDER 1996, p. 87.

⁸⁹⁸ LAUER 1976, p. 146.

vertébrale. Le choix des fesses, et non les membres, le cou ou les côtes, zones plus douloureuses, laisse entendre que la punition n'était pas conçue comme particulièrement violente. De plus, les fesses ne sont pas une zone où il est facile de causer des blessures durables : frapper les côtes ou les membres peut facilement briser des os, alors que ces fessées ne devaient pas laisser de fractures. Dans les scènes de guerre du Nouvel Empire, la zone n'est presque jamais visée par les coups⁸⁹⁹, et de façon marginale dans le siège de la tombe contemporaine d'Inti (D2)⁹⁰⁰. Enfin, la zone étant située à l'arrière du corps, et souvent couverte par un pagne, elle est l'une des moins visibles : une marque sur les fesses aura peu d'impact sur la face sociale d'un individu. Ainsi, le but de la fessée ne réside ni dans les dommages à long terme sur le corps ni dans l'infamie dans la communauté locale, mais dans une douleur instantanée. Les données paléopathologiques de l'Ancien Empire semblent confirmer que les effets à long terme des punitions étaient pris en compte et que des blessures de courte durée étaient préférées⁹⁰¹, tandis que les données d'Amarna indiquent surtout des fractures à l'omoplate⁹⁰². Cela correspond au fait qu'elle est avant tout un outil de gestion des équipes de travailleurs, et non l'application d'une décision de justice qui prendrait en compte les effets sur un public et la recherche du bien commun : les dix coups mentionnés dans deux tombes (C3,C4) contrastent ainsi avec les forfaits de 100 à 200 coups que détaille le Décret Nauri. En nous basant sur les mentions textuelles de châtement touchant le dos, la tête⁹⁰³, voire « tous les membres »⁹⁰⁴, les visiteurs ne devaient pas voir dans ces fessées un châtement terriblement douloureux.

2-5 La fessée après la V^e dynastie : la brève reformulation d'un motif

La fin de la V^e dynastie coïncide avec une disparition temporaire de la fessée : aucune n'est contemporaine de Téli et Pepy I^{er}, voire de Pepy II. La bastonnade au sol et le pilori deviennent les formes dominantes de punition, et ce sont elles que les artisans du vaste tombeau de Mererouka ont choisi de représenter. Il est difficile de faire sens de la disparition du motif, après un relatif âge d'or de Niousserré à Isesi⁹⁰⁵. On ne constate aucun recul des représentations de scènes de marais⁹⁰⁶, de sorte que le motif est exclu des *topoi* attendus en association avec ce

⁸⁹⁹ SANCHEZ 2003.

⁹⁰⁰ KANAWATI, MCFARLANE 1993, pl. 27 (Un seul Asiatique a été touché d'une flèche sur la fesse).

⁹⁰¹ GRESKY, ROUMELIS, KOZAK, SCHULTZ 2013, p. 77-89.

⁹⁰² HODGIN 2006, p. 35-37

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 77-80.

⁹⁰⁴ Voir le Conte du Paysan Eloquent, B1 53-55.

⁹⁰⁵ Voir Annexe 5 : Tab. 5C-D.

⁹⁰⁶ Voir par exemple les grandes scènes de marais dans les tombeaux de Pepyankh-heryib (BLACKMAN A.M. 1924, pls. 7-9 et 17), de Kagemni (HARPUR, SCREMIN 2006, p. 491-499) ou d'Idout (MACRAMALLAH 1935, pls. 5 et 7).

milieu. Elles restent d'ailleurs toujours fréquemment associées à des *Reden und Rufe*, souvent teintés d'appogiature, et perpétuent le motif de la joute des bateliers⁹⁰⁷ : la disparition des fessées s'expliquerait difficilement par une tendance à l'épure de la représentation des marais.

La simple disparition d'un motif resté rare et ayant échoué à s'imposer dans le décorum autrement que marginalement ou la fin de l'association culturelle entre marais et fessées ne semblent pas suffisantes pour justifier une telle évolution. Une autre explication peut être proposée. À la VI^e dynastie apparaissent de nouvelles formes de punition, plus sévères et adossées à des cours de justice (A31,A33,A36,A39). Les trois premiers étant vizirs et le quatrième grand chef du nome de This, il est probable qu'ils aient voulu exhiber leur rôle majeur dans le fonctionnement de la justice, et aient donc associé les punitions à l'exercice d'une justice officielle, du moins à l'échelle du domaine. En outre, du fait de la puissance prêtée aux images de punition, aucun tombeau de l'Ancien Empire ne possède plusieurs scènes de ce type. L'insertion des fessées de la V^e dynastie dans un contexte de gestion des équipes devait enfin la rendre incompatible avec l'administration de châtiments dans un cadre administratif mieux défini et faisant suite à la délibération des membres d'un conseil. En conséquence, l'apparition de punitions plus sévères et officielles la rend superflue : ne pouvant être intégrée aux travaux de la *d3d3.t* ni être ajoutée dans une tombe comptant déjà une punition, la peine disparaît donc.

Le motif connaît une courte renaissance avant sa disparition définitive. Deux scènes datent de la transition entre l'Ancien Empire et la Première Période intermédiaire, de la fin de la VI^e à la VIII^e dynastie. Elles proviennent de la même région, Tjemerery de Naga ed-Deir (C11) et Mery-aa d'el-Hagarsa (C12), ce qui laisse entendre que les artisans se sont mutuellement influencés. D'un point de vue graphique, le motif reprend les éléments les plus caractéristiques de la V^e dynastie, à tel point qu'il paraît peu probable qu'il ait pu être réinventé sans observation des précédents memphites. La scène de Tjemerery ressemble fortement à celle de Kapi (C3) : le puni est à genoux, et tient les jambes de l'exécutant devant lui⁹⁰⁸, tandis que ce dernier se penche vers l'avant, pose son coude sur son dos et lève sa main pour en frapper les fesses de sa victime. Le puni de Mery-aa se tient quant à lui sur ses deux jambes et agrippe les jambes de son bourreau. Celui-ci lui abaisse d'une main le cou pour le maintenir penché à 90°, et lève l'autre pour lui frapper les fesses. Malgré la différence de position du puni, plusieurs points

⁹⁰⁷ Voir par exemple la tombe d'Aba (KANAWATI 2007C, pl. 4).

⁹⁰⁸ Pour les prises de lutte aux jambes voir MOTTE 2017A, p. 69.

communs rapprochent les deux scènes : l'absence de résistance, le geste vers les jambes du bourreau ainsi que l'absence de bâton.

Ces scènes ne sont pas la simple résurrection d'un ancien motif tombé en désuétude, mais témoignent aussi de l'influence des nouvelles bastonnades de la VI^e dynastie. Le contexte n'est d'abord plus le même. Chez Tjemerery, l'habituelle vie des marais est remplacée par d'autres scènes productives, alliant labour et brasserie. Bien que la fessée soit toujours insérée dans un contexte de travail, cela confirme la disparition du lien spécifique avec les marais. Les artisans de la tombe de Mery-aa sont allés plus loin puisque, malgré la présence de plusieurs scènes productives, la fessée est déplacée vers le sanctuaire, partie la plus intérieure et la plus sacrée de la tombe. Elle est associée à des offrandes, et se trouve en-dessous de la figure du défunt assis, et en face du découpage des bœufs. Déplacée vers un espace plus sacré, comme les violentes punitions de Mererouka et d'Aba, la fessée accompagne désormais la préparation et la présentation des offrandes et concerne donc ce personnel, chargé d'apporter directement au défunt ce dont il a besoin pour sa survie dans l'au-delà. Prenant une valeur apotropaïque⁹⁰⁹, la punition corrige donc quelque faute ou incompétence d'un de ces travailleurs, et renforce l'efficacité de la scène d'offrandes en montrant ce qui arrive à qui en gêne le bon déroulement.

Ces deux scènes combinent donc des éléments repris au corpus de la V^e dynastie, comme aux nouvelles punitions de la VI^e, ce qui laisse penser que les artisans visitèrent les tombeaux memphites et les nécropoles provinciales plus tardives. À une époque où le pouvoir royal semble avoir commencé à se morceler et où son contrôle effectif sur la région d'Akhmim où sont situées les deux tombes devait être intermittent⁹¹⁰, la reprise d'un motif typique de l'iconographie memphite vaut comme un trait distinctif des dignitaires locaux. Les changements apportés au motif justifient cette interprétation : repris pour attirer les regards par sa rareté, il est libéré de ses anciennes associations, en particulier son lien aux marais. L'aspect distinctif des scènes de violence se voit jusque dans la position de la scène de Mery-aa, sous la figure du défunt, là où l'on dépose les offrandes, l'un des endroits les plus observés du programme funéraire. Cette renaissance du motif, détaché de ses connotations antérieures, ne put en conséquence pas durer : aucune autre attestation de fessée n'est connue après la VIII^e dynastie. Le nouveau décorum de la XII^e dynastie, issu d'une sélection au sein du répertoire de l'Ancien Empire, ne comprend pas plus de fessées que d'autres types de punition.

⁹⁰⁹ Pour cette valeur des images de violence, voir VALBELLE 1999, p. 25 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2009, p. 50.

⁹¹⁰ GOMAA 1980, p. 83-87, 129.

3 Innovations provinciales : les bastonnades à l’Ancien et au Moyen Empire

Mentionnée dans un vaste éventail de sources, de l’Ancien Empire à l’époque gréco-romaine, dans un cadre judiciaire, scolaire, familial ou interpersonnel, la bastonnade apparaît comme une des peines les plus fréquentes du répertoire punitif égyptien⁹¹¹. L’auteur de *l’Enseignement de Merykârê* en fait l’un des piliers d’une bonne politique pénale, de préférence à la peine de mort⁹¹². Elle revêt cependant des formes extrêmement variées selon les époques et les contextes, et il nous semble illusoire de vouloir reconstruire un concept égyptien englobant de bastonnade. Une part de cette ambiguïté provient du fait que les termes utilisés dans les textes sont en général les mêmes pour parler des coups dans les différents contextes, en général *ḥwj* et *qnqn*. S’il faut bien garder en tête ces différents sens, les bastonnades que nous étudions dans le cadre judiciaire se distinguent des coups donnés dans une maisonnée⁹¹³, comme volée de coups à visée humiliante⁹¹⁴, dans le cadre de l’apprentissage d’un métier⁹¹⁵ ou comme torture pendant une enquête⁹¹⁶. Enfin, il faut tenir compte du fait que certaines bastonnades peuvent être mortelles au-delà d’un certain nombre de coups⁹¹⁷. La mention chez Pétéisé⁹¹⁸ d’un tel acte suggère que le public égyptien connaissait bien cette possibilité.

Trois principales catégories de délits semblent être punies par une bastonnade, bien que nous soyons tributaires de l’aspect sélectif des sources, et qu’il y ait de fortes chances que les bastonnades les plus légères soient, comme les fessées, restées sous silence. Il s’agit d’abord de la peine contre les fausses dénonciations⁹¹⁹. Un procès datant du règne de Thoutmosis IV mentionne cent coups de bâton pour une dénonciation calomnieuse⁹²⁰. On peut en rapprocher les serments faits dans le cadre de procès, dans lesquels les cent coups sont une des punitions standard⁹²¹, ainsi que les peines pour injure⁹²². Le second type de délit puni par les bastonnades est le vol : cette menace est présente dans les ostraca judiciaires du Nouvel Empire⁹²³, dans les

⁹¹¹ MATIĆ 2019A, p. 25-29 : voir la liste des occurrences au Nouvel Empire.

⁹¹² Merykârê, 49.

⁹¹³ p Westcar, 12.8-9.

⁹¹⁴ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 54.

⁹¹⁵ p Anastasi III, 3 ; p Anastasi IV, 13 ; p Anastasi V, 12 et 17 ; p Sallier I, 6 et 8 ; p Lansing, 3 et 9.

⁹¹⁶ PEET 1977, p. 49, 60, 143-157, 172-173.

⁹¹⁷ Paysan, B2, 118-122 : la récurrence de la mort dans le discours du paysan dans un contexte de bastonnade va dans ce sens.

⁹¹⁸ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 154.

⁹¹⁹ LOURIE 1971, p. 161-162 ; PIRENNE 1964, p. 33 ; GARDINER 1935, p. 142.

⁹²⁰ SPIEGELBERG 1927, p. 105-114.

⁹²¹ LORTON 1977, p. 41 ; HUÉ-ARCÉ 2018, p. 266-279.

⁹²² MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 201 ; KRI IV 303, 9 ; KRI V 462,13-15 et 579, 3.

⁹²³ LORTON 1977, p. 43 ; ostr. Turin 9754.

décrets d'Horemheb⁹²⁴ et de Sethi I^{er}⁹²⁵ et dans les papyrus liés à l'affaire Paneb de Deir el-Medineh⁹²⁶. Dans le récit du Paysan Éloquent, bien que la narration excuse ses actes, c'est bien pour vol et fausse dénonciation que Khoueninpou est bastonné à plusieurs reprises. Enfin, on peut inclure dans une troisième catégorie tous les délits qui portent tort à la production et désorganisent le pays. Le décret Nauri prescrit la bastonnade contre le détournement⁹²⁷ ou l'agression⁹²⁸ de travailleurs, le déplacement des limites d'un champ⁹²⁹ et toute action empêchant le personnel de travailler⁹³⁰. La bastonnade est aussi connue pour le refus de payer les taxes⁹³¹, la corruption⁹³² et le recouvrement indu d'impôts⁹³³, les « troubles »⁹³⁴ et l'incendie d'une maison⁹³⁵.

Ce sont donc aux délits économiques que correspondent les scènes de notre corpus⁹³⁶. Dans le domaine funéraire en effet, les délits les plus graves sont ceux qui mettent en danger la production de ressources. Le fait que la bastonnade ait puni un vaste répertoire de fautes empêche de trancher avec certitude le délit en question. Il apparaît cependant que les condamnés ont porté tort au bon déroulement du travail et à la gestion du domaine. L'objectif premier du domaine funéraire étant d'assurer une survie stable et prospère au défunt, le vol, le détournement de bétail ou de main d'œuvre, la fraude sur les limites des champs ou la négligence au travail forment un ensemble d'illégalités dont les conséquences sont similaires, et qui doivent être traitées de la même façon. Il est aussi possible qu'elles visent parfois des pratiques de corruption, les condamnés étant des responsables intermédiaires.

3-1 Inti : de la fessée à la bastonnade

La plus ancienne scène de punition qui ne soit pas une fessée, et la seule qui date de la V^e dynastie, provient de la tombe d'Inti, à Deshasha (Figure 4.5). Datée du règne d'Isési, il s'agit d'une des plus anciennes tombes décorées en-dehors de la région memphite. Malgré son implantation locale, plusieurs titres, comme ceux de connu du roi (*rĥ nswt*) ou contrôleur de la

⁹²⁴ PFLÜGER 1946, p. 263.

⁹²⁵ GRIFFITH 1927, p. 203-204.

⁹²⁶ ČERNÝ 1929, p. 243-258.

⁹²⁷ GRIFFITH 1927, p. 201.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 202-203.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 202-204.

⁹³¹ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 201.

⁹³² MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 201-202 ; P. Rylands IX 7,4.

⁹³³ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 163.

⁹³⁴ HAYES 1960, p. 35, pl. 10.

⁹³⁵ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 158

⁹³⁶ LEGRAS 2011, p. 183.

belle couronne blanche (*hrp hq.t nfr.t*), tient Inti au roi et à Memphis. Son programme funéraire mélange ainsi des innovations et des traits traditionnels. La scène de bastonnade en est un exemple : d'une part elle s'inscrit dans le prolongement des fessées, de l'autre elle s'en éloigne, autant par l'instrument de la punition que par la position des protagonistes. Un certain nombre de points communs avec les fessées des nécropoles septentrionales indique que les artisans devaient connaître ces parallèles et s'en inspirèrent pour ce nouveau motif. On retrouve d'abord le même trio de protagonistes : en plus de la victime et de l'exécutant, un superviseur non nommé se tient debout à gauche, peut-être accompagné par un deuxième personnage debout à droite, appuyé sur une canne. Ce dédoublement des agents de surveillance autour de la punition rappelle les scènes de Kapi et Neferherentah (C3,C4) : dans les deux cas, le contrôleur en chef se tient sur la droite, et le second témoin sur la gauche.

En termes de contexte, le mur nord entier est occupé par des scènes de vie dans les marais, tanderie, pêche au filet et fabrication de bateaux. Le 3^e registre se centre sur la vie et les soins du bétail. La bastonnade s'inscrit donc dans les mêmes niveaux contextuels que les fessées : le travail des marais comme milieu général et les soins aux bovins comme contexte spécifique. Cette proximité iconographique avec un autre type de punition indique, en plus de la fréquentation des tombeaux memphites par ces artisans, le même lien culturel entre équipe de bouviers et punitions physiques. L'audience susceptible de visiter la tombe n'étant plus l'élite memphite mais des cercles provinciaux, il semble que cette association entre une profession et un type de violence physique était répandue.

Malgré ces similarités, il s'agit bien d'un type différent de punition. Les relations physiques entre les personnages ne sont d'abord pas les mêmes : le couple central ne forme pas une étreinte comme dans les fessées, mais est séparé par la distance d'un coup de fouet. L'exécutant est debout, droit, et arme ses deux bras en arrière pour frapper, au lieu d'en brandir un vers l'avant. Il ne tient pas le puni : celui-ci est assis au sol, une jambe repliée de chaque côté. Cette position ne se retrouve dans aucune autre punition, ni antérieure ni postérieure. Elle est d'ailleurs extrêmement rare dans les représentations funéraires, même dans des contextes où elle serait physiquement possible, comme les lignes de travailleurs tirant sur une corde ou assis sur un bateau. On la rencontre en revanche plus fréquemment dans un contexte d'élevage, en particulier au moment de la naissance des veaux⁹³⁷. Variante inconfortable du signe de l'homme Gardiner A1, puisque la projection d'une jambe sur l'avant fait reposer tout le poids sur l'autre,

⁹³⁷ DOMINICUS 1993, p. 144.

elle est caractéristique du travail des bouviers, lorsqu'ils assistent la mise à bas des vaches. Comme dans la bastonnade, ils sont surveillés, voire rabroués par un superviseur armé d'un bâton⁹³⁸. Ce signe non seulement établit la victime de la punition comme un bouvier, mais accentue son inscription dans une corporalité douloureuse, instable et inconfortable. Enfin, la position des jambes laisse penser que les bras pouvaient pendre des deux côtés du corps, ce qui rapproche ce personnage du signe Gardiner A7 () , comme chez certaines victimes du massacre royal à l'Ancien Empire⁹³⁹. Présent dans l'orthographe du verbe *nnj*⁹⁴⁰, comme déterminatif de *b3gj*⁹⁴¹, et dans la famille lexicale de *wrd*⁹⁴², il indique généralement la fatigue, voire la soumission. À l'Ancien Empire, *wrd* est surtout utilisé négativement dans les Textes des Pyramides⁹⁴³, mais aussi au discours direct dans la tombe de Nikauisesi, où un boucher se plaint de sa fatigue quand il découpe un bœuf⁹⁴⁴. Dans la tombe de Mehou, le lien est fait entre le travail des souffleurs et l'état de fatigue, qu'il faut vaincre pour remplir sa tâche⁹⁴⁵. La position de la victime est donc un marqueur professionnel qui la désigne comme bouvier, et un signe de la fatigue du travailleur. Dans les *Miscellanées* néo-égyptiennes, la fatigue fait d'ailleurs partie de ce qui caractérise les petits travailleurs⁹⁴⁶, notamment les paysans⁹⁴⁷.

Ce premier exemple emploie un étrange instrument, dont nous ne possédons pas de parallèles extérieurs : un fouet composé d'un manche et d'une boucle, destinée à frapper le dos de deux coups en même temps. Il est absent de la panoplie d'armes de guerre du mur est et des processions de bovins, où est préféré un long bâton ; on le retrouve uniquement en version miniature dans la main d'un nain sur la gauche du mur, qui le brandit de façon menaçante au-dessus d'un rameur. Il se différencie des parallèles de fouets plus tardifs⁹⁴⁸, même si un manche retrouvé à Deir el-Bahari et interprété comme un fouet à lanières⁹⁴⁹ pourrait aussi correspondre à cet ustensile, d'autant que la taille estimée de 40 cm correspond. Le fouet est donc chez Inti un instrument marquant l'autorité des responsables d'équipe, utilisé sur des travailleurs. Il est

⁹³⁸ *Ibidem*.

⁹³⁹ GAYUBAS 2023, p. 74.

⁹⁴⁰ Wb. II, 275, 2-12.

⁹⁴¹ Wb. I, 431, 2-11.

⁹⁴² Wb. I, 337-338.

⁹⁴³ TP 32, 309 et 1033 (Pepy I^{er}) ; 594 (Pepy II).

⁹⁴⁴ KANAWATI, ABDER-RAZIQ 2000, p. 49, pl. 61 : *jw wrd.k(w) wrt*. Les auteurs traduisent „You grew very tired.“, mais nous préférons y voir un parfait à la première personne.

⁹⁴⁵ ALTENMÜLLER 1998, p. 147, pl. 42. *Jrj=j jr hzt=k, jw=j wrd.kw hr kz.t m pr*, „Ich tue, so dass du lobst, obwohl ich müde bin wegen der Arbeit im Haus“.

⁹⁴⁶ P Lansing, 9.

⁹⁴⁷ P Anastasi V, 11.

⁹⁴⁸ MASQUELIER-LOORIUS 2006, p. 95-107 ; PETSCHER, FALCK 2004, p. 106, pl. 96.

⁹⁴⁹ PETSCHER, FALCK 2004, p. 105-106 ; WINLOCK 1923, p. 31-32 et fig. 26.

tenu à deux mains et nécessite l'emploi d'une force importante. Le choix de l'arme s'explique en partie par des raisons plastiques⁹⁵⁰ : le mur entier abuse de l'imagerie du piège et de l'enfermement (filet à oiseaux, pattes du bœuf ligotées, nasse à poissons), particulièrement dans des formes circulaires ou ovales (cordes enroulées et boucles pour attacher les poissons à la rame). La boucle formée par le fouet s'inscrit dans cette iconographie et évoque l'enfermement de la victime. Couplé à la présence d'un témoin de chaque côté de la punition, le mouvement de l'instrument va former un arc de cercle au-dessus de la tête de la victime et retomber de l'autre côté pour le frapper au niveau du dos. Le relief suggère donc la virtualité du coup qui renforce la symbolique de l'enfermement. Enfin, si l'on en croit la trajectoire restituée, le coup frappera le dos et non les fesses, ce qui constitue un changement par rapport aux fessées, et préfigure les punitions de la dynastie suivante. Désormais c'est une partie plus douloureuse du corps qui est visée, et sur laquelle il est plus facile de laisser des marques.

3-2 Aba : la bastonnade extrême

Datée du règne de Pepy II, la tombe d'Aba (A36) comporte l'une des plus célèbres scènes de punition de l'Ancien Empire. Comme nous l'avons montré *supra*, la bastonnade est une réponse à la résistance du berger Rensi contre l'autorité des policiers : la lecture doit donc se faire à partir du 2nd registre vers le 1^{er}. La bastonnade est une innovation sans précédent dans l'iconographie funéraire : contrairement à celle d'Inti, la référence aux fessées a disparu. Le contexte, la présence de légendes ironiques et l'absence d'un superviseur observant la scène tranchent avec les parallèles antérieurs. Plus rien ne rappelle les marais, qui occupent l'entièreté du mur sud de la pièce. Mais la punition est aussi extraite à l'univers du travail, et n'est plus placée au sein des activités productives. Elle quitte le domaine de la gestion des équipes sous les ordres d'un responsable de la production et intègre une autre zone du programme iconographique, plus proche du propriétaire. En effet, la punition est annexée au motif de la reddition de comptes et non l'inverse, elle s'y glisse pour la compléter à une époque où les codes iconographiques se font plus souples. Les quatre registres du mur mettent en scène les différentes modalités du rapport du défunt à son domaine, qu'il embrasse de son regard : en commençant par le 3^e, ce rapport porte d'abord sur le travail des employés, en particulier pour constituer les biens funéraires ; sur le 1^{er} l'administration à qui il délègue son pouvoir inspecte le bon fonctionnement du travail, puis sur le 2^e rappelle à l'ordre ceux qui ne s'y conforment pas. Enfin sur le 4^e, le défunt profite des plaisirs offerts par la musique, une fois l'ordre du domaine assuré par une punition. Ce quatuor travail-inspection-rappel à l'ordre-jouissance

⁹⁵⁰ Dans le sens utilisé dans GROUPE M 1992, p. 186-252.

résume ce que le défunt attend de son domaine, et ce qui attire son regard. La présence de la bastonnade sur le mur ouest de l'unique pièce décorée, l'endroit le plus intérieur et sacré et près de là où l'on déposera les offrandes, confirme le changement de statut des punitions à la VI^e dynastie : de sous-scènes marginales associées aux marais, elles deviennent brièvement l'un des éléments centraux de la mise en scène du contrôle du défunt sur son domaine.

La zone du corps visée par les *qtzyt* est désormais le dos, zone plus sensible et où l'on peut laisser des marques, voire briser des os⁹⁵¹. Le déploiement de la victime sur le sol offre en outre son corps entier aux coups du bourreau, qui peut viser le ventre et les membres. Toutefois, si comme nous l'avons supposé, c'est bien la même victime qui s'avance à droite et sur le registre supérieur, les coups ne l'empêchent pas de marcher, ni même de se tenir droit, et n'ont donc pas eu pour but de lui casser des membres ou de le rendre invalide. La douleur, plus intense que dans les fessées du fait de l'élan donné au bâton projeté vers le bas, est le premier but de la punition. La présence d'assistants qui maintiennent le puni au sol permet de libérer les deux mains du bourreau, et de donner deux fois plus de coups ; le fait qu'il tienne un bâton dans chaque main, et non des deux mains, indique que l'objectif est plutôt le nombre et la fréquence des coups que leur force. L'image obéit donc à un cadre chronologique subtil : la position des bras indique une punition longue, répétitive, voire sans fin, mais que vient atténuer son inscription dans une suite de moments successifs. Sont ainsi combinés les effets d'une scène figée dans sa répétition et d'une narration. Enfin, le puni est le seul homme à être entièrement allongé sur le mur, ce qui le rapproche symboliquement du bœuf qui est découpé sur la droite, et l'oppose aux figures rectilignes verticales du reste du mur.

Le bourreau se tient debout, comme ses équivalents chez Mererouka, Khentika, puis Baqet III (A33,A31,A44) : le corps-à-corps des fessées, a disparu et laissé place à l'affirmation de la force calme et rectiligne du représentant de l'ordre, qui n'est désormais plus obligé de se tordre pour punir la victime. Si la position du bâton qu'il tient derrière lui avant de frapper rappelle les deux piloris et la reddition de comptes de Tepemankh (A24), il s'inscrit dans une triple référence iconographique. Il rappelle d'abord le propriétaire lui-même, car il est tourné vers la gauche, comme la grande figure de ce dernier, dont le regard atteint le registre. Tenant un bâton dans chaque main, il rappelle la gestuelle de la chasse dans les marais⁹⁵², et reproduit à son échelle cet emploi légitime et maîtrisé de la force.

⁹⁵¹ GRESKY, ROUMELIS, KOZAK, SCHULTZ 2013, p. 77-89.

⁹⁵² DAVIES N. DE G. 1902A, pl. 5.

Le geste fait probablement écho au motif du roi massacreur, dont plusieurs exemples datent de la VI^e dynastie⁹⁵³. La position des pieds a beau être plus statique que dans l'iconographie royale et la position de la victime différente, on retrouve la même association d'une main armée tendue devant à hauteur de la taille, et l'autre, tenant un bâton et brandie à l'arrière de la tête. Dans les deux cas, le coup à venir est préparé par l'élan donné au bras, alors que l'autre matérialise la maîtrise présente sur la victime, combinant virtualité de la violence et effectivité du pouvoir. Ce parallèle inscrit la punition dans le cadre de la lutte contre les ennemis de l'Égypte, comme chez Mererouka. Enfin il est possible que cette gestuelle évoque l'attitude générale de lutte contre le chaos : si le signe correspondant, Gardiner A59A, n'est pas attesté avant le Nouvel Empire, il est possible que cette position des bras ait été associée à l'action de repousser le chaos, comme l'atteste l'emploi du déterminatif du bras armé porté en avant⁹⁵⁴, ou brandi en arrière⁹⁵⁵, après le verbe *shꜣrj* dans les Textes des Pyramides.

La scène de gauche a été diversement interprétée depuis la publication par les Davies en 1902 et parfois lue comme une prise de lutte, donc une forme de jeu⁹⁵⁶. Il s'agit au contraire d'un affrontement entre un garde et un directeur de troupeaux récalcitrant, en train d'être maîtrisé, et qui va être bastonné, puis remis sur pied pour se présenter aux scribes ; ce serait donc le même Rensi. La lecture de chacun des registres de la gauche vers la droite, dans la direction du défunt, concourt à voir dans cette étreinte le début de la scène. Le motif rappelle les affrontements des joutes de bateliers contemporaines⁹⁵⁷ et ressemble à certaines prises de lutte, attestées dans des figurines de la Première Période intermédiaire⁹⁵⁸ ; dans le catalogue de prises de la tombe de Baqet III⁹⁵⁹, la prise de la taille par les deux bras est régulièrement recherchée, quitte à se projeter vers l'avant et à perdre l'équilibre, et plusieurs vignettes ressemblent fortement au *qmꜣ* d'Aba. La position de la future victime est en effet dynamique, un genou à terre mais la seconde jambe appuyée au sol pour se donner de l'élan et percuter son adversaire, comme la victime de la fessée chez Hetepherakhti (Figure 4.1). Le motif correspond donc à un affrontement, non pas ludique⁹⁶⁰, mais ayant trait au maintien de l'ordre : ce Rensi est un directeur des troupeaux qui, pour une raison inconnue, refuse de témoigner sur ses comptes et son activité devant les scribes. Il doit donc être saisi afin d'être bastonné, puis que

⁹⁵³ HALL 1986, fig. 20-22b ; BESTOCK 2018, p. 116, 118, 124, 192.

⁹⁵⁴ TP 469 (Pepy I^{er}).

⁹⁵⁵ TP 372 (Téti).

⁹⁵⁶ MOTTE 2017A, p. 69.

⁹⁵⁷ HERB 2001, p. 133-140, 448-449, 546, 461.

⁹⁵⁸ DECKER, HERB 1994, p. 548-549.

⁹⁵⁹ NEWBERRY 1893B, pl. V.

⁹⁶⁰ MOTTE 2017A, p. 69.

la reddition de comptes se passe sans encombre. Ce combat a enfin lieu loin du conseil de scribes, plutôt proche du lieu de travail de Rensi, où les officiers viennent le chercher : visuellement, ce moment de résistance est opposé à l'ordre des scribes en haut à droite, et séparé d'eux par deux scènes montrant la soumission des bergers aux officiers.

Le motif évoque toutefois la tradition iconographique des fessées, dont nous savons qu'elle était connue en Moyenne-Égypte à la fin de la VI^e dynastie (C12,C11). La gestuelle d'ensemble du duo, l'un debout et légèrement penché et l'autre entraîné vers l'avant, la présence d'un témoin à gauche et le bâton levé vers le postérieur de Rensi, rappellent suffisamment les fessées pour qu'on puisse penser que le parallèle a été voulu par les artisans et surimposé au premier niveau de lecture. L'attitude du garde est particulièrement semblable à ses prédécesseurs, puisqu'il lève en l'air son bras droit, le coude plié, et brandit un court bâton ressemblant à celui de la tombe de Neferherentah (C6). Là aussi, la zone sur laquelle on s'attend à ce que l'arme s'abatte est les fesses, tandis qu'est employé un petit bâton bien différencié du *qtzy.t*. Enfin, le personnage non nommé sur la gauche rappelle les superviseurs des scènes de fessée par sa stature verticale, et le bâton qu'il lève ajoute à la menace qui s'abat sur le puni. Ainsi les artisans ont-ils probablement fait appel à l'imagerie des fessées pour anticiper sur la neutralisation de Rensi dans la bastonnade de droite et transformer son acte de résistance en premier châtiment.

Mais le statut social des personnages éloigne ces punitions des fessées de la V^e dynastie. En effet, si l'on postule une même identité professionnelle pour tous ceux qui se font malmener sur ces deux registres, ce sont des directeurs des troupeaux, alors que dans les fessées, les victimes étaient de simples bergers, surveillés par des contrôleurs d'équipe. Ainsi, d'un point de vue sociologique, la filiation de la scène d'Aba est d'avantage à chercher dans les redditions de comptes que dans les fessées. Au contraire, les contrôleurs des bergers qui surveillaient les fessées à la V^e dynastie sont peut-être les mêmes qui sont ici qualifiés de directeurs des troupeaux : comme dans la majorité des redditions de comptes les contrôlés sont des chefs qui dirigent des équipes de travailleurs. La figure de gauche rappelle certes les superviseurs, mais s'en détache aussi : la principale différence est l'absence de la longue canne appuyée au sol qui les caractérisait, à laquelle est préféré le même bâton que tient un policier sur le 1^{er} registre. La présence de cet insigne ne laisse pas de doute sur le statut du témoin : il s'agit d'un policier, probablement un *z3 pr*. Ainsi, si l'embrassade évoque visuellement les fessées, le sens social est radicalement différent. Celui qui donnait l'ordre de la punition et la surveillait est désormais soumis au bâton, et est remplacé en tant qu'observateur par un agent de surveillance du domaine. Jouant sur des parallèles plus anciens, les artisans de la tombe ont annexé ce motif à

la tradition des redditions de comptes, et l'ont plié au discours qui y domine, c'est-à-dire la mise au pas des chefs d'équipe et des responsables du travail par les autorités du domaine représentant le défunt.

Scène/ Acteurs	Soins au bétail	Fessée (V ^e dynastie)	Reddition de comptes	Bastonnades (VI ^e dynastie)
Sujet	Berger	Contrôleur des bergers (à travers un subordonné)	Scribes/Gardes du domaine	Scribes/Gardes du domaine
Objet	Bovins/ovins	Berger	Responsable des bergers (entre autres)	Responsables des bergers (entre autres)
Action	Contrôle/soin	Punition	Inspection	Punition
Outil	Bâton	Bâton/main	Bâton/main	Bâton

Tab. 4.3. Position des différents protagonistes des scènes impliquant des bergers

Comme celle de Baqet au Moyen Empire et différemment des piloris contemporains, la scène d'Aba est significative de la tendance à l'intégration des punitions au domaine judiciaire dans les représentations funéraires à la VI^e dynastie. Deux changements se combinent : d'une part, la punition se déplace de la vie dans les marais, zone marginale dans ce qu'elle représente et par sa position dans le programme décoratif, vers l'inspection de son domaine par le défunt. Chez Aba, non seulement la scène est agrégée à la reddition de comptes, ce qui lui donne une valeur administrative et officielle autre que la simple gestion d'équipes, mais elle a lieu sous les yeux mêmes du défunt. À l'inverse, la sévérité des punitions se renforce, puisque l'on passe de fessées effectuées à mains nues, sans élan du bras, à des bastonnades armées, suffisamment longues et douloureuses pour que l'on ait pris la peine d'allonger la victime au sol. Le premier changement est donc un mouvement d'annexion par la partie la plus légitime du programme d'une thématique auparavant laissée à la marge. Le deuxième est celui d'un renforcement de ce qu'elle représente : si le programme comporte des punitions, il s'agit de violences plus sévères. Ces deux tendances sont indissociables : c'est parce que la punition intègre un répertoire construit de la mise en scène de la domination du dignitaire sur son domaine qu'elle peut se permettre d'être plus violente, et inversement c'est parce qu'elle est plus violente qu'elle ne peut plus être reléguée aux marges du travail des bouviers. Comme la fessée de Mery-aa qui renforçait l'efficacité de la scène d'offrande, chez Aba, la bastonnade conforte celle de l'inspection générale du domaine par le dignitaire.

3-3 La bastonnade au Moyen Empire : un retour bref et propre à un programme original

Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, le corpus des scènes de violence s'est réduit considérablement au Moyen Empire. La seule tombe à comporter des punitions est celle de Baqet III (A44), à Beni Hassan, datée de la fin de la XI^e dynastie, avant que se mette en place le décorum stable de la XII^e dynastie, opérant un tri parmi les héritages de l'Ancien Empire et les innovations plus récentes. La bastonnade se situe sur le mur sud, tout comme les autres scènes violentes que nous avons analysées plus haut⁹⁶¹. Il s'agit à notre sens de la seule punition, au contraire des deux motifs suspects du registre inférieur. La bastonnade est le châtement administré par les agents du domaine sur un travailleur récalcitrant. Dans les grandes lignes elle rappelle nettement celle d'Aba, à tel point qu'une filiation directe semble incontestable. La victime est allongée au sol, les pieds tenus par un homme, et les bras par deux autres (Figure 4.7). Il est entièrement nu : comme chez Aba, une préparation de la punition a été nécessaire, puisqu'il a fallu déshabiller et étendre de son long la victime. Ainsi, cette punition n'a-t-elle rien de spontané et témoigne d'une organisation rigoureuse, nécessitant un personnel nombreux, et l'implication des gardes habitués à la reddition de comptes.

Le lien de la punition avec la reddition de comptes qui se déroule sur la gauche est sujet à débats, notamment au niveau de la succession temporelle des actions. Comme nous l'avons défendu plus haut, la scène progresse de droite à gauche, puisque le début de l'examen des troupeaux commence à droite. La bastonnade se situe donc avant que les contrôlés arrivent devant les scribes. De plus, les seules attestations de punitions suivant le jugement de la cour sont les piloris de Mererouka et Khentika (A33,A31), dont l'influence n'est pas visible ici. Au contraire, celle d'Aba est plus claire, ce qui nous fait supposer que le sens en est proche. Ainsi le puni a-t-il dû résister à la convocation des officiers, ou se montrer incapable de payer le nombre de têtes de bétail exigé. L'absence d'une scène de résistance aussi distincte que chez Aba rend cette conclusion plus hypothétique, mais le coup de genou du registre inférieur peut être interprété comme tel. Il ne s'agit donc pas de la conséquence d'une décision de justice, mais d'un châtement pré-judiciaire, destiné à rappeler à l'ordre un berger récalcitrant, ou à le faire souffrir en avance pour un défaut de paiement. D'un point de vue graphique, la punition sert de marqueur de pouvoir pour le conseil des scribes, dont le contact est protégé par cette violence, tout comme le bâton qu'un officier dresse au-dessus de la femme assise au registre inférieur. Dans ces deux cas, l'affirmation d'une violence marque la transition du monde du travail à celui de l'administration.

⁹⁶¹ NEWBERRY 1893B, pls. VII.

Cette violence des officiers précède le jugement des scribes. Elle rappelle les bastonnades mentionnées dans les *Miscellanées* contre les mauvais payeurs : si contrairement aux scènes de l’Ancien Empire, les victimes archétypiques ne sont plus les bouviers mais les paysans, l’association entre travailleurs physiques et potentielles punitions perdure, ainsi que le danger que les officiers font peser sur les équipes de travailleurs. Le paysan qui ne peut pas payer est ainsi battu (*hwj*)⁹⁶², tout comme le charpentier qui apporte sa cargaison de bois en retard⁹⁶³. De façon plus générale, c’est la négligence, au sens de l’incapacité pour un travailleur de remplir les tâches exigées de lui par l’administration, qui est la principale justification des bastonnades, que ce soit pour le jeune scribe⁹⁶⁴ ou pour les autres travailleurs⁹⁶⁵. Il en va de même chez Baqet : rien n’indique clairement la raison de la punition. Seul le dialogue sur le registre inférieur où la femme évoque la liste des ânes et le jeune garçon répond *j’nw*, « Une plainte ! »⁹⁶⁶, formule fréquente chez les inférieurs venant implorer leur maître⁹⁶⁷, ici sa famille pour le bastonné. Elle indiquerait aussi que le bastonné n’a pas livré autant d’ânes que demandé⁹⁶⁸, et que la jeune fille sait que leur requête a un fondement hasardeux⁹⁶⁹. Mais nous ne savons pas si ce manque est le résultat d’un détournement crapuleux, d’une négligence ou de circonstances extérieures. La cause précise compte donc peu, car l’essentiel est de montrer que les petits travailleurs doivent fournir, quelles que soient les conditions, ce qu’exige l’administration du domaine. L’inflexibilité des officiers, âprement ressentie par les travailleurs, est aussi évoquée dans les *Miscellanées*⁹⁷⁰. L’absence de toute référence à une cause précise alors que les registres regorgent de dialogues n’est pas une coïncidence mais indique une volonté d’embrasser à travers cette punition toutes les fautes dignes d’être réprimées. Ainsi la punition précède-t-elle l’examen rigoureux des scribes, mais cela ne signifie pas qu’elle n’est pas approuvée par les autorités du domaine : sa présence près du bureau des scribes et devant la représentation du défunt conforte la légitimité de la bastonnade. Prolongeant la tendance à l’œuvre depuis la VI^e dynastie, elle se rapproche des zones les plus légitimes et normées du programme funéraire, pour devenir un corollaire de la reddition de comptes.

⁹⁶² P Anastasi V, 11 ; p Sallier I, 6 ; p Lansing, 6.

⁹⁶³ P Lansing, 5 : *wgg r 't=f* (« Malheur à tes membres »).

⁹⁶⁴ P Anastasi III, 3 ; p Anastasi V, 12, 17 ; p Sallier I, 8.

⁹⁶⁵ P Anastasi V, 16.

⁹⁶⁶ Wb. I, 41, 12. Le sens est légèrement différent de Hg II, 1, 105, qui propose « Wehe, Weheruf ; Vergeltung, Unheil ! ».

⁹⁶⁷ DONNAT 2012, p. 30-33.

⁹⁶⁸ LASHIEN 2020, p. 131-132.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 30-31.

⁹⁷⁰ P Anastasi V, 11.

Le châtiment en lui-même est très proche de la scène d'Aba. Le puni est allongé sur le ventre, ce qui signifie que les coups vont toucher le bas du dos. Un bâton a été calé contre son cou, ce qui devait rendre la respiration difficile⁹⁷¹. La présence des trois aides qui étendent son corps s'explique d'une part par sa résistance, et de l'autre par une recherche d'un châtiment plus efficace et visant des zones précises. Il y a cependant des changements par rapport au précédent de la VI^e dynastie, concernant la figure de l'exécutant. Le *qtzyt* est abandonné, au profit d'un court bâton sans équivalent dans la scène, mais fréquent dans la main des gardes des redditions de comptes. Ce changement est probablement dû à la rareté du *qtzyt*, peut-être inconnu par les artisans de Beni Hassan, qui décidèrent donc de représenter un instrument plus simple.

L'autre différence est la position de ce bourreau : légèrement penché en avant, il tient son bâton des deux mains, au contraire de son équivalent chez Aba, mais comme chez Mererouka et Khentika. Le changement semble dans ce cas être d'abord motivé par un souci de réalisme : il est en effet plus pratique de frapper de cette façon que dans la pose hiératique de Deir el-Gebrawi, et un seul bâton, fermement tenu pour donner des coups douloureux, sera plus efficace que les deux *qtzyt* utilisés en alternance. Mais des raisons iconographiques peuvent aussi être invoquées. Par cette évolution de la gestuelle, ce qui est perdu en maîtrise du moment et en mise en scène de la domination est gagné en évocation de la force. En effet, le bourreau d'Aba, par sa position verticale, s'oppose complètement au puni horizontal, qu'il va frapper en abaissant simplement les bras. Ici au contraire, il se penche vers l'avant et agrippe son bâton à deux mains, pour lui donner un maximum de force : on se rapproche des fessées en corps-à-corps de la V^e dynastie, voire des joutes de bateliers où l'élan du bâton est régulièrement pris largement derrière la tête⁹⁷². Cette différence se retrouve dans la connotation des scènes : la symbolique apotropaïque évoquant la destruction rituelle du chaos est perdue chez Baqet. Le corps du bourreau rappelle en revanche le hiéroglyphe Gardiner A24 (). Prononcé *hw*, il sert à écrire le verbe le plus courant dans le sens de frapper : la figure peut ainsi être lue en partie comme une légende, avec la valeur générique de « frapper » ou « coup », d'autant que le verbe est écrit deux fois chez Aba. Mais il est aussi courant comme déterminatif pour les mots de la famille *sb3*, désignant l'apprentissage et le savoir⁹⁷³, et surtout ceux de la famille *nht*, dans le sens de force. Au premier chef, il dénote l'idée de force physique, mais aussi celle d'éducation, et donc d'une supériorité fondée sur le savoir. Moins que par les parallèles royaux ou religieux,

⁹⁷¹ MAITLAND 2023, p. 174.

⁹⁷² HERB 2001, p. 75-80, 446, 448-449, 451-452, 455-462, 464-467.

⁹⁷³ Entre autres, voir les occurrences dans le récit du Paysan éloquent : Paysan, B1, 291, 318.

les artisans ont décidé d'enrichir la scène par l'évocation du signe de la force : le châtiment du fautif nécessite ici un investissement physique de l'exécutant pour le faire souffrir.

La scène rappelle enfin des parallèles plus anciens que celle d'Aba. Sur la gauche, un personnage muni d'un bâton observe la scène, tandis que sur la gauche un autre replie les bras, comme la position classique de la reddition de comptes (BR). Le premier appartient au corps des officiers et présiderait à la scène, alors que le second est un contrôlé qui espère ne pas être battu lui aussi. Cette double présence fonctionne, de la même façon que certaines fessées (C3,C4,C6), comme un piège qui enferme la punition de chaque côté. La figure de gauche sert, en tant que superviseur, de caution légitime et officielle, tandis que celle de droite incarne un public appelé à observer, pour renforcer le mauvais sort du puni. Si comme nous l'avons supposé, il appelle à relâcher le puni, cette inclusion montrerait l'impuissance des petits travailleurs à sauver leurs collègues quand ils sont aux mains des gardes. C'est donc un rapport de force qui se joue là : faire de ce berger un témoin de la scène, c'est inclure les travailleurs dans le spectacle de leur punition, et plus généralement de leur soumission, et montrer leur incapacité à renverser l'ordre hiérarchique. Cette présence de spectateurs du même statut que la victime de la punition rappelle transculturellement l'iconographie coloniale⁹⁷⁴, et scolaire⁹⁷⁵, à chaque fois pour exprimer l'acceptation de la discipline par ceux sur qui elle s'exerce : par la présence d'un public, qui crée un réseau de regards au sein de la scène, la victime voit son sort prendre une plus grande ampleur sociale et exister aux yeux de la communauté. Comme le suggère la symbolique de la figure au bâton, les gardes cumulent ici, en plus du nombre, la force physique et la légitimité officielle.

4 Le cas du pilori, motif distinctif des vizirs de la VI^e dynastie

Les scènes de pilori⁹⁷⁶ constituent un corpus cohérent, bien distingué du reste des punitions. Apparu dans le tombeau memphite de Mererouka sous Téli (A33), le pilori est repris chez son successeur au poste de vizir, Khentika (A31), puis chez un vizir du règne de Pepy II, Henqou, à Deir el-Gebrawi (A39). L'absence de parallèle iconographique, ou d'attestations textuelles d'un tel châtiment dans le monde des vivants, laisse penser à une peine rare, qui fut brièvement intégrée au décorum pour en sortir à peine quelques décennies plus tard. Si Mererouka semble

⁹⁷⁴ Comparer au tableau « Châtiment des quatre piquets dans les colonies » (POUTRIN 2022B).

⁹⁷⁵ FEIXAS 2019, p. 79.

⁹⁷⁶ Si le terme s'est imposé dans la recherche pour désigner l'instrument du châtiment dans ces tombeaux, il ne doit pas nous méprendre. Au-delà d'une ressemblance extérieure, il se distingue fortement des piloris en usage dans l'Occident médiéval et moderne : en effet les piloris européens ont en commun, au-delà de différences dans la façon d'attacher le corps, l'exposition publique des condamnés, présentés devant tous les regards.

avoir inventé le thème, son collègue Khentika le fit copier dans sa tombe, d'une facture moins élégante, mais rajoutant des inscriptions ironiques. Enfin les artisans de Henqou semblent avoir préféré un catalogue de scènes violentes reprises dans les tombes de Saqqarah à une mise en scène cohérente de ses références.

La tombe de Mererouka, découverte par Jacques de Morgan en 1893, a été depuis commentée et étudiée avec une fréquence importante⁹⁷⁷, du fait de sa taille, la plus importante de l'Ancien Empire, de la richesse de ses thématiques et de la maîtrise technique et sémiologique de ses artisans. La scène du pilori ne fait pas exception et a fait l'objet de nombreux débats⁹⁷⁸, opposant les tenants de la thèse d'une exécution capitale et ceux qui y voient une bastonnade non-létale⁹⁷⁹. Le pilori de Mererouka est situé à droite d'une reddition de comptes en train de se dérouler, et en constitue un prolongement. Orné de deux têtes décoratives, qui représentent un Asiatique et un Nubien, il sert à punir un certain Ptahshepses, nu, dont les mains ne sont pas encore attachées, comme l'indique la légende (*hz sw n mnjt*, « Approche-le du pilori ! »). Pendant qu'un homme lui attache les mains, deux exécutants brandissent leurs bâtons en l'air, dans la même attitude que celui d'Inti (C9), ce qui crée une symétrie poussée autour du pilori.

La scène de Khentika reprend à grands traits la scène, mais plusieurs changements modifient en profondeur l'interprétation du châtiment en cours. La principale différence est la présence au pilori de deux victimes et non plus d'une seule, dans une disposition parfaitement symétrique. Comme chez Mererouka, ils sont nus et le corps tourné vers le pilori, mais il semble que le moment choisi est légèrement différent, puisque chez Mererouka le puni est en train d'être installé alors qu'ici est figuré l'instant précédant immédiatement les coups. Le pilori y est en revanche formé de non pas un mais deux pieux attachés ensemble. Enfin le rapport entre la punition et la reddition de comptes distingue les deux scènes : la bastonnade de Khentika touche l'extrémité de la reddition de comptes, l'un des bourreaux menaçant presque un contrôlé de son bâton, alors que chez Mererouka un espace sépare les deux motifs.

La scène de Henqou rompt quant à elle plus directement avec son modèle memphite. La reddition de comptes y est restreinte à un couple formé d'un officier et d'un contrôlé, sans

⁹⁷⁷ Voir entre autres KANAWATI 2009B, p. 261-278 ; LEPROHON 2015, p. 309 ; ANGENOT 2000 ; KESSLER 1987B ; COLLOMBERT 2010, p. 122.

⁹⁷⁸ Voir les deux publications : DUELL 1938, pls. 36-38 ; KANAWATI 2010A, pl. 78. Aussi : BARKER 2020, p. 71-81 ; KANAWATI 2009B, p. 263-265.

⁹⁷⁹ CAPART 1898, p. 125-126 ; CAPART 1900, p. 52-54 ; ERMAN 1919, p. 52 ; GUGLIELMI 1973, p. 123 ; BEDELL 1973 ; LORTON 1977, p. 24, n. 110 ; BEAUX 1991, p. 33-53 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 197-198 ; MUHLESTEIN 2011, p. 16-18 ; ESPOSITO 2017, p. 6-7.

bureau des scribes, et la partie droite du registre est occupée par un homme contraint à s'avancer dont le cou est enserré par un joug : l'absence de tout parallèle pour ce joug dans le corpus des redditions de comptes nous a fait conclure que le motif fut emprunté à un jeu d'enfants de la tombe de Khentika⁹⁸⁰. La cohérence du registre d'Henqou est donc plus thématique, centrée sur différentes formes de contrainte, que référentielle. En ce qui concerne la punition elle-même, le relief semble combiner des éléments de ses deux précédents : un seul puni est représenté, comme chez Mererouka, mais il est attaché. La recherche de la symétrie a été abandonnée : un seul bourreau administre la peine. La principale différence qui distingue la scène des deux autres est le moment choisi : le coup est montré en train de toucher le dos du prisonnier, et non encore au moment où l'exécutant arme son geste.

4-1 Peine de mort ou bastonnade ?

Le débat sur la nature de la punition au pilori précède la première publication complète de la tombe de Mererouka par Prentice Duell en 1938. Le premier à proposer d'y voir une exécution capitale par décapitation fut Jean Capart en 1898⁹⁸¹. Il semble curieux que son hypothèse ait été régulièrement reprise sans discussion, alors qu'il s'agit d'un article d'une seule page, qui s'apparente à des notes sur un dossier, sans que son auteur ait vraiment étudié la question. Il traite principalement d'un autre type de décapitation, dont un hiéroglyphe pourrait être la trace (Gardiner A216) et dont nous connaissons des récits au Congo⁹⁸². Selon lui, à l'Ancien Empire, la façon de décapiter consistait à « lier le condamné devant un pieu fiché en terre et à lui trancher la tête dans cette position »⁹⁸³. Il voit dans la scène de Mererouka un exemple de cette pratique et donne deux arguments : d'une part, l'existence de hiéroglyphes montrant un personnage décapité (Gardiner A13G, A13M, A216B et A219C), de l'autre la présence sur le pieux de deux têtes. Deux ans plus tard, Capart revenait sur le sujet et renchérisait sur son interprétation⁹⁸⁴. Il compare la scène à une autre, provenant du tombeau de Ramsès IV⁹⁸⁵, où un prisonnier est attaché à un pieu, mais le dos tourné, dans ce qui est sans hésitation une décapitation. Il défend que l'exécution est similaire, du fait de la présence dans les deux scènes du terme *mnj.t* pour désigner le pieu et le fait que le hiéroglyphe de l'homme attaché puisse s'écrire tourné vers le pieu (A219) ou dans l'autre sens (A216)⁹⁸⁶. Il s'appuie

⁹⁸⁰ JAMES T.G.H. 1953, pl. XI.

⁹⁸¹ CAPART 1898, p. 125-126.

⁹⁸² CHAPAUX 1894, p. 534.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁸⁴ CAPART 1900, p. 52-54.

⁹⁸⁵ HORNUNG 1990, pl. 37.

⁹⁸⁶ CAPART 1900, p. 52.

ensuite sur la scène très abîmée du registre supérieur, où un homme nu semble se relever, ce qui a sans doute rapport avec la punition : il y voit une bastonnade, qui précède la décapitation⁹⁸⁷. Les arguments sont ensuite lexicaux : le terme *mnj.t* est déterminé par le signe du couteau et du billot ce qui en ferait le lieu d'exécution⁹⁸⁸.

Les pistes lancées par Capart ne sont pas adaptées à la scène et chacun des arguments est une preuve insuffisante. Les parallèles extérieurs au contexte funéraire ne peuvent être cités avec valeur de preuve. La peinture de la tombe de Ramsès IV présente le double inconvénient d'être postérieure de onze siècles aux scènes que nous étudions et d'être située dans un contexte de mise au pas de dangers pour la survie *post mortem* du roi, qu'il s'agit de capturer, de soumettre et de décapiter⁹⁸⁹. On ne peut douter que les méthodes d'exécutions aient changé durant cette longue période : contrairement à l'avis de Capart, le sens du prisonnier par rapport au poteau n'est pas sans importance. Ne sont pas plus décisifs les parallèles tirés des Textes des Pyramides et qui mentionnent la destruction d'ennemis dans l'au-delà⁹⁹⁰, ainsi que ceux provenant de formules de menace⁹⁹¹. Sans être absolument hermétiques l'un à l'autre, le monde terrestre et l'au-delà ne se superposent pas et les pratiques n'y sont pas interchangeables. D'autre part, que la proposition de décapiter faite par Khéops dans le papyrus Westcar corresponde à une réalité ou non⁹⁹², elle se situe au sein de contes littéraires destinés à un public lettré et concerne des prisonniers, et non des chefs de village dans un contexte administratif comme chez Mererouka. Le texte n'étant pas plus ancien que la XII^e dynastie, il reste lui aussi bien postérieur à nos tombes, tout comme la référence à la recollation d'une tête par le Paysan Éloquent⁹⁹³. Enfin, des exemples de corps décapités datant de l'Ancien Empire ont été interprétés comme une preuve que ce type d'exécution était pratiqué⁹⁹⁴, mais il est le plus souvent difficile d'éliminer l'hypothèse d'une décollation *post mortem*, pour des raisons de protection funéraire⁹⁹⁵. Enfin, les déterminatifs de l'homme décapité ne constituent pas une preuve en ce qui concerne notre interrogation, pas plus que des parallèles plus anciens, comme les ennemis exposés de la Palette de Narmer⁹⁹⁶. Si l'idée de décollation semble bien connue des

⁹⁸⁷ *Ibidem*.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁸⁹ HORNUNG 1990, pl. 37.

⁹⁹⁰ TP 230 et 254 (Ounas) ; TP 254 (Téti) ; TP 509 (Pepy I^r). Voir aussi ZANDEE 1960, p. 226 et MUHLESTEIN 2011, p. 17-18 ; MATIĆ 2019A, p. 76-91.

⁹⁹¹ MORSCHAUSER 1987, p. 123. Voir aussi les sources : KITCHEN 1969-1970, p. 60 ; BAKIR 1943, p. 79.

⁹⁹² p Westcar, 8.19.

⁹⁹³ Paysan, B1, 320 : *t3sw dpj ḥsq.w*.

⁹⁹⁴ MUHLESTEIN 2011, p. 17 ; GREENFELD 2001, p. 22.

⁹⁹⁵ LEBEDEV, DOBROVLSKAYA, MEDNIKOVA 2018, p. 106-119.

⁹⁹⁶ Sur le prédynastique, voir GAYUBAS 2020, p. 38-42.

Égyptiens tout au long de leur histoire⁹⁹⁷, aucune source ne permet de postuler l'existence réelle de telles peines à l'Ancien Empire. L'inscription de Sésostris I^{er}⁹⁹⁸, de 500 ans postérieure à Mererouka, est la première référence à peu près certaine à la décapitation comme moyen d'exécution en Égypte pharaonique⁹⁹⁹.

Le second argument de Capart peut tout autant être réfuté. Dans son premier article, il interprétait les deux têtes qui surmontaient le pilori comme « apparemment celles de condamnés antérieurement exécutés »¹⁰⁰⁰. Cette hypothèse est impossible pour plusieurs raisons. L'échelle est d'abord incohérente : sur le pilori, les têtes sont minuscules en comparaison des personnes vivantes de la scène, un tel irrespect des proportions semblant peu crédible dans un programme aussi finement exécuté que celui de Mererouka. Sur le reste du registre, les proportions sont d'ailleurs parfaitement respectées. La scène d'Henqou permet d'autre part de constater que ses artisans ne voyaient pas dans leur modèle la trace d'une décapitation. En effet, le pilori n'y est plus surmonté de têtes, mais d'un étrange petit personnage accroupi, les jambes repliées sous le menton. Ce choix des artisans de Deir el-Gebrawi indique qu'ils ne percevaient pas de référence à la décapitation, mais uniquement l'emploi d'une décoration à forme humaine. Une telle exposition de têtes de condamnés à mort trancherait enfin avec les habitudes de représentation égyptiennes. Non seulement faire de têtes décapitées des trophées exposés aux yeux de tous n'est pas attesté en Égypte, mais cette mise en scène macabre ne renvoie à rien que nous connaissions, dans la vie des campagnes ou dans les programmes iconographiques. Mais l'argument décisif pour réfuter la thèse de Capart tient à l'apparence-même de ces têtes. Chez Mererouka, elles n'appartiennent pas à des Égyptiens, mais à des étrangers. Il s'agit de la représentation topique d'un Nubien et d'un Asiatique : on aurait du mal à comprendre la raison de la présence dans ce contexte agricole entièrement égyptien de malfaiteurs étrangers venus se faire exécuter et servir de décor à des délinquants égyptiens. Nous pouvons donc être formel : dans les deux scènes, ces têtes sont sculptées dans le pilori et ne sont nullement les restes de prisonniers tués plus tôt.

Malgré leur caractère hypothétique, les propositions de Capart ont parfois été reprises sans investigation¹⁰⁰¹, même si la plupart des égyptologues ayant étudié la question ont conclu à une

⁹⁹⁷ PICARDO 2007.

⁹⁹⁸ BARBOTIN, CLÈRE 1991, p. 10.

⁹⁹⁹ En-dehors des références ci-dessus, voir JANZEN 2013, p. 250-251 ; EBERS 1876, pl. 3.

¹⁰⁰⁰ CAPART 1898, p. 126.

¹⁰⁰¹ BEDELL 1973, p. 157.

bastonnade non-létale¹⁰⁰², y compris les auteurs des publications de tombes¹⁰⁰³. Le principal défenseur des thèses de Capart est Kerry Muhlestein¹⁰⁰⁴. Dans son essai sur la peine de mort en Égypte, il considère toute source ambiguë comme une preuve. Répondant à une vieille précaution égyptologique quant à la réalité des exécutions capitales¹⁰⁰⁵, il dévie vers l'extrême inverse et entend prouver l'omniprésence de ces châtiments¹⁰⁰⁶. Il considère ainsi la décapitation du relief de Mererouka comme à peu près certaine¹⁰⁰⁷. Il s'appuie sur des parallèles contemporains, dont six momies de la IV^e ou de la V^e dynastie dont le cou a été coupé¹⁰⁰⁸, et sur le déterminatif de l'homme décapité pour défendre son hypothèse. Ce genre de parallèles, dont aucun n'échappe en outre au doute, ne prouve rien en ce qui concerne nos scènes.

K. Muhlestein reprend aussi l'argument de Capart sur les deux têtes, sans tenir compte de leur taille ni de leur ethnicité. Bien qu'il évoque la possibilité qu'il s'agisse de décorations sculptées, il considère que « même des têtes sculptées impliquent une décapitation »¹⁰⁰⁹, ce qui nous semble erroné. Rien n'interdit de sculpter un tel pilori, sans que cela évoque le supplice en cours, d'autant que la tête peut revêtir en Égypte de très nombreuses symboliques autres que la décollation. Fort de cet argument, il en déduit ensuite que cela correspond à ce qu'ont vécu les propriétaires des tombes, car en tant que vizir, ils ont dû assister à des exécutions. Si ce point est probablement exact, il ne prouve en rien qu'il s'agit bien d'une décapitation : non seulement ces trois dignitaires sont les seuls parmi les nombreux vizirs de l'Ancien Empire à avoir représenté une telle scène, mais le fait qu'ils aient dû voir des exécutions ne veut pas dire qu'ils les ont jugées dignes de les accompagner sur les murs de leur tombe. K. Muhlestein émet enfin l'hypothèse selon laquelle cette mise à mort prendrait place au sein de rites funéraires, comparables aux *tekenous* postérieurs¹⁰¹⁰, mais rien n'indique ici une tonalité rituelle. Le contexte bien conservé du mur de Khentika contient des scènes de production de biens courants comme du pain et de la bière, et d'examens administratifs. Les scènes sont d'autre part placées dans un espace plutôt extérieur des deux chapelles funéraires, et non dans les zones les plus

¹⁰⁰² LORTON 1977, p. 24, n. 110 ; GUGLIELMI 1973, p. 23 ; BEAUX 1991, p. 33-36 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 197-198 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2015, p. 228-235 ; BRUNNER 1939, p. 162-163, n. 2 ; LIPPERT 2008, p. 18.

¹⁰⁰³ JAMES T.G.H. 1953, p. 21.

¹⁰⁰⁴ MUHLESTEIN 2011, p. 16-18.

¹⁰⁰⁵ Entre autres, voir LORTON 1977, p. 15 et GOEDICKE 1992, p. 111-122.

¹⁰⁰⁶ Dans son article pour l'Encyclopédie de UCLA, « Violence », K. Muhlestein a fait figurer la scène (MUHLESTEIN 2015C, p. 3), mais n'en donne aucune interprétation, probablement par souci d'équilibre entre les deux interprétations.

¹⁰⁰⁷ MUHLESTEIN 2011, p. 25 (« strong evidence », la seconde catégorie sur quatre).

¹⁰⁰⁸ GREENFELD 2001, p. 22.

¹⁰⁰⁹ MUHLESTEIN 2011, p. 18.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 18 et 33-35.

saturées au niveau religieux. Enfin, voir dans le pilori l'exécution rituelle de criminels lors des funérailles de hauts personnages de l'État ne s'appuie sur aucun parallèle connu. Ainsi rien ne permet de voir chez Mererouka une forte preuve pour la peine de mort à l'Ancien Empire.

Une analyse récente particulièrement intéressante du pilori a été donnée par Nathalie Beaux. Sans s'y attarder, elle réfute l'hypothèse d'une exécution capitale¹⁰¹¹ et se concentre sur les significations symboliques et religieuses du poteau *mnj.t*¹⁰¹². Cet objet¹⁰¹³, dont le nom est donné chez Mererouka, est à l'origine un pieu d'amarrage, auquel on peut accrocher une corde depuis un navire¹⁰¹⁴, un « point d'attache solide »¹⁰¹⁵. Il obtient rapidement un double sens : il évoque autant « la stabilité, la protection », que « l'absence de mouvement, la perte de liberté »¹⁰¹⁶. Il est une « force qui, dans les rituels funéraires, protège le mort et neutralise ses ennemis »¹⁰¹⁷. Il a donc un rôle important dans la religion funéraire, en tant qu'« emblème de 'l'étape' au cours du chemin funéraire, [...], la première pièce du navire que le défunt doit être capable de nommer adéquatement pour pouvoir s'y embarquer. Inversement, pour celui qui est un danger, le pieu d'amarrage devient symbole d'enchaînement, de neutralisation, de mort. »¹⁰¹⁸. Il fonctionne ainsi comme signe de l'ambiguïté du devenir humain, du fait qu'il discrimine selon ses usages les individus vertueux des mauvais, selon la logique du « makarismos » décrite par Jan Assmann¹⁰¹⁹, qui distingue selon les individus selon leurs actions et fait ressortir le bonheur des bons par le contraste avec le triste devenir des mauvais.

De là découle sa fonction de poteau de prisonnier, et plus tard de pal, où le mal est enchaîné, ligoté puis neutralisé. Le condamné que l'on y attache est ainsi symboliquement détruit, en tant que représentant des forces du chaos. Selon N. Beaux, « son usage comme pilori relève du châtiment et de la conjuration : le crime est puni et la source malfaisante tarie car l'immobilisme signifie l'anéantissement. »¹⁰²⁰. L'utilisation d'une *mnj.t* ancre ainsi la punition des délinquants dans l'horizon de la lutte contre le chaos et la défense de l'Égypte. Si fécondes que soient ces analyses, la surcharge de sens religieux à l'œuvre dans la scène peut être contestée. En effet, on pourrait voir une contradiction dans l'analyse par N. Beaux du pieux comme symbole

¹⁰¹¹ BEAUX 1991, p. 34.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 40-53.

¹⁰¹³ Wb. II, 72,12-73,3.

¹⁰¹⁴ TP 437, 458, 463, 535 et 553 (Pepy I^{er}) ; 483 et 610 (Merenrê) ; 483 et 676 (Neith).

¹⁰¹⁵ BEAUX 1991, p. 40.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰¹⁹ ASSMANN 1979, p. 36-41.

¹⁰²⁰ BEAUX 1991, p. 52.

d'anéantissement et son choix de ne pas y voir une exécution. L'étude de l'instrument de punition ne doit pas en exagérer la portée religieuse, au détriment de la valeur judiciaire de la scène. La chronologie pose aussi problème, puisque la majorité des sources citées par N. Beaux sont postérieures à la VI^e dynastie, alors que la punition au pilori disparaît des programmes funéraires après cette époque. À l'Ancien Empire, seuls trois sens sont attestés au terme *mnj.t* : comme pieu d'amarrage pour un bateau, comme puissance symbolique lors du voyage du défunt, l'aidant dans son parcours et neutralisant ses ennemis, et comme poteau de punition chez Mererouka. La *mnj.t* comme poteau où l'on attache des ennemis pour les anéantir apparaît surtout au Nouvel Empire, dans le Livre des Morts, le Livre des Cavernes, dans des statuettes et des amulettes¹⁰²¹. On ne peut donc transposer sur l'Ancien Empire cette forte symbolique d'anéantissement : il ne s'agit pas de remettre en cause les conclusions de N. Beaux, mais, par prudence, de se garder d'assimiler les différentes étapes dans l'évolution d'un terme sur plus d'un millénaire. Pour les décorateurs de la tombe de Mererouka, la *mnj.t* incarnait un symbole de stabilité et de maintien de l'ordre face aux forces du chaos, mais on ne peut présager de la symbolique d'anéantissement.

Enfin, N. Beaux néglige, tout comme Capart un siècle plus tôt, un détail qui mérite notre attention : dans les sources du Nouvel Empire, textuelles ou iconographiques, le condamné tourne le dos au poteau, les mains attachées derrière lui¹⁰²². À l'inverse, dans les trois tombes de notre corpus, les condamnés sont tournés face au poteau, enlacés autour de lui. Cette différence est significative. Dans le premier cas, la victime fait face à son bourreau, et est obligée de se cambrer, les mains dans le dos, dans la posture propre aux prisonniers, notamment au sein de l'iconographie royale. Elle fait peser son poids sur ses genoux, ce qui est plus douloureux et moins naturel que la position du puni de la scène de Mererouka, assis sur ses fesses. Le condamné est ainsi frappé à l'avant, sans pouvoir se détourner des coups donnés. Au contraire, chez Mererouka, il est frappé dans le dos, ce qui l'inscrit dans la tradition des bastonnades étudiées plus haut. Il n'est pas censé voir son bourreau : la scène ne reproduit donc pas le motif royal et religieux de la soumission des ennemis, présentés de face en attendant le châtiment qui va les frapper¹⁰²³. Ainsi, aux différentes époques de l'histoire égyptienne, le pieu-*mnj.t* a pris des sens très différents, et a désigné plusieurs instruments de punition, qu'il

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 49-52.

¹⁰²² Voir par exemple SCHARFF 1928, p. 123-125 ; SCHOSKE 1994, p. 204-205.

¹⁰²³ PRAKASH 2022.

ne nous semble pas pertinent de chercher à réunir rétrospectivement. Le sens de pal, attesté au Nouvel Empire, atteste par exemple d'une évolution du terme par rapport à la VI^e dynastie.

Une fois les différentes positions résumées, nous pouvons désormais nous attacher à répondre à trois questions. Quel était le châtement administré ? À quel moment de la procédure judiciaire se situe-t-il ? Quelle faute punit-il ? Plusieurs arguments nous permettent de démontrer qu'il s'agit d'une bastonnade. Le premier, cité par Capart¹⁰²⁴, repose sur le motif qui occupe l'extrémité droite du registre supérieur¹⁰²⁵. Ce 2^e registre a presque entièrement été détruit, mais on y distingue tout de même le bas du corps des personnages : il est clair que s'y déroule une reddition de comptes tournée vers le bureau des scribes à gauche. La nudité et la position à terre du second personnage indiquent que le motif est lié thématiquement au pilori. Plutôt qu'une punition autonome, nous préférons y voir la suite du pilori¹⁰²⁶, car les deux registres se correspondent précisément, si l'on observe la disposition des jambes. Il ne s'agit donc pas d'une nouvelle punition : l'homme que l'on aide à se redresser est celui qui a été bastonné. La légende *hq3 m3* indique peut-être que le chef est invité à regarder celui qui lui succède au pilori. Le fait que quelqu'un se relève du pilori invalide donc la théorie de la peine de mort.

Les instruments utilisés ne paraissent pas non plus correspondre à une exécution capitale. Chez Mererouka, il s'agit des courts bâtons que tiennent les policiers lors des redditions de comptes, alors que chez Khentika, en plus de ce bâton, est utilisé un long instrument plus polyvalent. Sont absentes les armes tranchantes que le roi utilise parfois pour massacrer ses ennemis¹⁰²⁷, ou les soldats pour se battre dans les scènes contemporaines¹⁰²⁸. De si petits bâtons de bois sont inappropriés pour une décapitation, qui devait nécessiter des instruments plus longs et tranchants. Un autre détail semble étonnant : chez Mererouka, un seul condamné est attaché au poteau, et est frappé par deux bourreaux. Un seul serait nécessaire dans le cas d'une exécution. Cette présence de deux hommes, en plus de produire un effet symétrique, montre clairement que la victime va subir une bastonnade qui viendra des deux côtés. Chez Khentika, il y a bien deux condamnés, c'est-à-dire un par bourreau. Mais même dans ce cas on comprend mal la nécessité d'avoir un exécutant pour chaque puni, d'autant que l'office de bourreau est en

¹⁰²⁴ CAPART 1900, p. 52-53.

¹⁰²⁵ KANAWATI 2010A, pl. 77.

¹⁰²⁶ Ou les prémisses. Mais la position du bâton sous le bras indique plutôt une pression vers le haut.

¹⁰²⁷ HALL 1986, figs 30, 41-75 ; SCHULMAN 1988, figs 1-5, 7-8.

¹⁰²⁸ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, p. 18-20. Voir en particulier les scènes d'Inti et Kayemheset.

général réservé à un nombre restreint de personnes, de par la forte charge que fait sa tâche sur un individu¹⁰²⁹.

Selon nous l'argument le plus décisif sur cette question concerne le ton général des scènes. Malgré un changement historiographique qui a fait relativiser le tabou égyptien sur la peine de mort, ainsi que la prise en comptes des effets de sources, la réalité de la pratique reste difficile à saisir. Si, à la suite des travaux d'A. Leahy¹⁰³⁰, J. Yoyotte¹⁰³¹ et Harco Willems¹⁰³², K. Muhlestein a remis en cause le préjugé égyptologique d'une peine de mort réservée aux cas les plus extrêmes¹⁰³³, force est de constater qu'un examen attentif des sources ne laisse apparaître que peu de cas avérés d'exécutions capitales¹⁰³⁴. Une fois enlevés les très nombreuses occurrences douteuses¹⁰³⁵, virtuelles¹⁰³⁶ ou négatives¹⁰³⁷, notamment sous la forme de menaces et de serments, la grande majorité des attestations concernent la destruction des rebelles et de ceux qui mettent en danger l'intégrité du roi, des temples et des tombes. L'inscription de Tod¹⁰³⁸, les pillages de tombes de la fin du Nouvel Empire¹⁰³⁹, le complot du harem contre Ramsès III¹⁰⁴⁰, voire la probable exécution d'une femme ayant volé des objets de la Tombe¹⁰⁴¹, appartiennent à ces catégories. La seule mention de la peine de mort dans un enseignement du Moyen Empire concerne le rebelle, chez Merykarê¹⁰⁴². C'est d'ailleurs la thèse de Wolfgang Boochs¹⁰⁴³ et de Renate Müller-Wollermann¹⁰⁴⁴ que la peine de mort était restreinte aux ennemis de l'Égypte, c'est-à-dire aux rebelles et à ceux qui leur étaient assimilés ; le premier considère même que seuls le roi et le vizir étaient capables de décider de telles sentences. Cela est encore plus vrai à l'Ancien Empire, dont aucune attestation de peine capitale ne nous est

¹⁰²⁹ BASTIEN 2011, p. 98-106.

¹⁰³⁰ LEAHY 1984, p. 199-206.

¹⁰³¹ YOYOTTE 1980, p. 31-102.

¹⁰³² WILLEMS 1984, p. 27-54.

¹⁰³³ MUHLESTEIN 2011.

¹⁰³⁴ Pour une présentation de la question, voir surtout LORTON 1977 ; BAZIN 2004, p. 31-40 ; BOOCHS 1985, p. 68-72 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 195-200 ; BEDELL 1973, p. 145-169 ; CABROL 2001, p. 749-754. U. Matić (MATIĆ 2019A, p. 73-115) arrive à des conclusions similaires pour le Nouvel Empire.

¹⁰³⁵ Dans la littérature du Nouvel Empire, QUACK 1994, p. 95, ou p Anastasi IV, 5.

¹⁰³⁶ BLACKMAN A.M. 1925, p. 252.

¹⁰³⁷ Par exemple, la seule référence à la peine de mort (par pal) du décret Nauri, mentionné pour les exemptions des temples (GRIFFITH 1927, p. 204).

¹⁰³⁸ GRIFFITH 1927, *ibidem*. Voir discussion dans FAGBORE 2023B, p. 86-87.

¹⁰³⁹ PEET 1930.

¹⁰⁴⁰ VERNUS 1997, p. 141-157.

¹⁰⁴¹ BEDELL 1973, p. 344. Sur la peine du bûcher attesté à Deir el-Medina, voir ČERNÝ 1972, p. 52.

¹⁰⁴² QUACK 1994, p. 20-23.

¹⁰⁴³ BOOCHS 1985, p. 68-69.

¹⁰⁴⁴ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 195-200.

parvenue¹⁰⁴⁵. Si l'hypothèse de David Lorton¹⁰⁴⁶ d'un changement radical entre l'Ancien et le Nouvel Empire, par le contact avec les peuples du Proche-Orient, semble exagérée, nous sommes contraints d'être extrêmement prudents avant de conclure à une exécution. Leur rareté générale ne nous semble pas être un simple effet de sources : une simple comparaison avec le Code d'Hammourabi¹⁰⁴⁷, qui prescrit la peine de mort pour une trentaine de crimes, permet de constater l'étanchéité du droit pénal non-royal vis-à-vis du châtement suprême.

La peine de mort est donc rare en-dehors de la lutte contre les rebelles¹⁰⁴⁸, et devait en général être décidée par des tribunaux haut placés. Or le contexte de ces deux scènes ne diffère en rien de classiques redditions de comptes, car l'autorité y est incarnée par les scribes qui gèrent le domaine. Le fait que les défunts aient exercé la charge de vizir n'explique en rien comment des scribes d'une cour de contrôle seraient habilités à condamner à la peine de mort. Comme nous en avons l'habitude, les chefs de village sont amenés devant les scribes et s'expliquent sur leurs activités. Ils sont responsables de quelque faute dans leurs activités, un vol sur les ressources, un détournement de main d'œuvre, ou de l'incompétence dans la gestion des équipes. Il n'y a donc pas lieu de supposer qu'ils sont soupçonnés de rébellion ou d'atteinte à une tombe.

Le dernier indice qui invalide l'hypothèse de la peine capitale provient de la tombe d'Henqou (Figure 4.8c). Rompant avec la tradition égyptienne de représentation du coup au moment où il est armé, les artisans ont choisi de montrer l'instant où le bâton touche la victime. La zone visée est le haut du dos, derrière l'épaule, et non la nuque. Le coup s'arrête quand il touche le dos, et ne cherche pas à dépasser vers l'avant : il a pour but de frapper frontalement et non de trancher. La tête du condamné reste ainsi parfaitement sur ses épaules. Si l'on ne peut transposer exactement la même signification dans les tombeaux plus anciens, on peut déduire que les artisans de Deir el-Gebrawi ne voyaient pas dans les piloris des décapitations, mais des bastonnades. Le pilori n'est donc pas un lieu d'exécution, mais bien de bastonnade.

4-2 A quoi faisait référence le châtement au pilori ?

S'il est clair que les scènes de Mererouka et de Khentika ne font pas référence à une exécution capitale, il reste qu'elles représentent des punitions sans équivalent par ailleurs. Il s'agit d'une peine rare, jamais attestée ni avant ni après, et dont les seuls parallèles sont la *mnj.t*

¹⁰⁴⁵ MUHLESTEIN 2011, p. 16-25 ; ESPOSITO 2017, p. 5.

¹⁰⁴⁶ LORTON 1977, p. 50-53.

¹⁰⁴⁷ FINET 2004.

¹⁰⁴⁸ Voir par exemple les mentions dans l'Enseignement d'Aménémopé (LAISNEY 2007, p. 88 et 189).

étudiée par N. Beaux,¹⁰⁴⁹. L'explication par la hausse des châtements corporels¹⁰⁵⁰ ne semble pas satisfaisante. Elle est absente de l'iconographie royale, des textes littéraires et des décrets judiciaires. La limpidité de la filiation iconographique reliant Mererouka à ses deux imitateurs ajoute au sentiment de rareté : rien n'indique qu'il s'agissait d'un châtement fréquent à la VI^e dynastie. Dans le programme funéraire du vizir, la scène prenait une valeur distinctive. En effet, fort d'une vingtaine de pièces, le tombeau, dans lequel la maîtrise artistique et sémiologique de la décoration n'est plus à démontrer, alterne des scènes typiques et nécessaires d'un programme funéraire, comme les nombreuses processions d'offrandes¹⁰⁵¹, et des motifs plus rares, servant entre autres à attirer l'œil du visiteur. L'essentiel des motifs rares sont disposés dans les pièces centrales et situées au cœur du passage : la maîtrise de taureaux rétifs en A1¹⁰⁵², la chasse dans le désert et l'atelier de nains bijoutiers en A3¹⁰⁵³, les pleureuses¹⁰⁵⁴, le gavage des hyènes¹⁰⁵⁵ et les jeux d'enfants en A13¹⁰⁵⁶, enfin le pilori et le repas du frère obèse du vizir en A4¹⁰⁵⁷. Au contraire, la pièce A10, excentrée, est occupée de scènes à valeur plus directement religieuse, principalement des processions d'offrandes¹⁰⁵⁸. Cette implantation des motifs originaux aux endroits les plus passants témoigne de la prise en compte des visiteurs dans la composition du programme et de la valeur distinctive de certains d'entre eux. Il en va de même chez Khentika où les motifs les plus rares (les scènes de manucure et de jeux d'enfants) ont été placés dans la première salle¹⁰⁵⁹, passage obligé vers l'intérieur ; la salle IX, plutôt accessible, contient une scène de transport de statue, alors que les petites salles méridionales sur lesquelles elle donne sont recouvertes de processions d'offrandes.

Reprenant le genre classique de la reddition de comptes, les artisans de Mererouka furent les premiers à y ajouter une punition. Malgré le faible nombre de parallèles, il s'agit d'une rupture majeure, par l'adjonction d'un tout nouveau motif à un genre codifié depuis environ deux siècles. On peut donc penser, de par la grande élaboration de son programme, que cette innovation fut précisément réfléchi et pensée comme cohérente par rapport à ce que devait signifier l'ensemble du mur. Le lien entre la reddition de comptes et la punition n'était donc pas

¹⁰⁴⁹ BEAUX 1991, p. 46-52.

¹⁰⁵⁰ ROETEN 2021, p. 101. L'hypothèse d'une conséquence des changements climatiques n'est pas convaincante.

¹⁰⁵¹ KANAWATI 2010A, pls. 81, 86-88, 93, 96-97.

¹⁰⁵² *Ibid.*, pl. 69.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, pls. 73-74.

¹⁰⁵⁴ KANAWATI 2010B, pl. 63.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, pl. 74.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, pl. 76.

¹⁰⁵⁷ KANAWATI 2010A, pl. 79b.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, pls. 94-100.

¹⁰⁵⁹ JAMES T.G.H. 1953, pl. 11.

laissé dans l'ambiguïté. Nous allons tenter de démontrer que la bastonnade se situe plutôt après qu'avant le jugement des scribes.

La lecture de ces scènes doit se faire dans le sens inverse de celles, postérieures, d'Aba et de Baqet : plusieurs différences expliquent ce choix de ne pas projeter sur le pilori notre interprétation d'une punition préventive, contre un contrôlé récalcitrant et préalablement à l'examen des scribes. Il manque tout d'abord le motif de l'affrontement physique entre un contrôlé et un officier. La scène de Mererouka juxtapose directement les deux motifs sans en expliciter le sens de lecture comme chez Aba, où des inscriptions aident à reconstruire la succession des étapes. En plus de ces absences, c'est surtout la nature-même du châtiment qui nous fait conclure à une décision de la cour de justice. Contrairement à la bastonnade au sol qui ne requiert aucun matériel et une préparation minimale, le pilori est plus difficile à mettre en place. Aucun élément ne nous permet de savoir si cet objet était installé de façon permanente quelque part près des cours de justice ou s'il était dressé pour l'occasion, même si la seconde hypothèse semble mieux convenir à la rareté de ses attestations. Il fallait donc, ou bien se diriger vers un espace spécifique, ou bien dresser l'instrument de la punition et l'ancrer suffisamment profond dans le sol pour qu'il supporte une énergique bastonnade. Chez Khentika, il est même composé de pieux attachés ensemble, et dans les deux tombes, il est surmonté de têtes sculptées, ce qui indique un objet travaillé et de valeur. Enfin la position des deux punis chez Khentika indique que leurs bras étaient attachés au pieu : des cordes étaient donc aussi nécessaires pour mener à bien la punition. Tous ces détails et cette organisation concourent à montrer qu'il ne peut s'agir d'une bastonnade improvisée face à un individu rétif, mais bien d'une peine décidée en amont par une autorité légitime, qui est responsable de l'entretien et de la conservation du pilori et capable juridiquement de décider de son utilisation.

La nudité des victimes, aussi attestée chez Aba, ne constitue pas un indice décisif dans notre sens. En revanche, la présence dans la main d'un des bourreaux chez Khentika d'une longue arme sans parallèle dans le corpus des policiers de l'Ancien Empire indique qu'elle a été sélectionnée spécialement pour l'occasion, et non simplement utilisée faute de mieux par l'officier responsable. Cela ne vaut toutefois pas chez Mererouka, où les exécutants tiennent les courts bâtons des gardes : la reddition de comptes et la punition y sont bien effectuées par le même personnel. Enfin, le dernier argument en faveur d'une punition décidée par une cour de justice tient au ton général. Malgré des innovations notables, le programme de Mererouka respecte les codes classiques de l'Ancien Empire, notamment la recherche d'un équilibre entre ce que les scènes signifient, la valeur qu'elles apportent au programme et le danger qu'elles

peuvent y introduire. Représenter une bastonnade plus violente que tous ses précédents, et l'associer par les deux têtes sculptées à la lutte contre le chaos, nécessite d'explicitier sa légitimité, pour ne pas laisser sans justification une scène trop violente. On remarque ainsi que chez Aba, aucune association aux étrangers n'est présente, qui créerait un lien entre la punition et la lutte au nom de la *maât*. De plus il n'y a aucun élément ironique chez Mererouka : la scène doit se lire au premier degré, sans parodie d'autres formes culturelles. Tout cela permet donc d'établir que la bastonnade suit probablement le jugement par le conseil des scribes.

Dans la lignée de Naguib Kanawati¹⁰⁶⁰, on pourrait se demander si le choix de représenter de telles punitions ne s'explique pas par le fait que les propriétaires en ont effectivement présidé de leur vivant. Comme nous l'avons défendu *supra*, une particularité biographique ne semble pas suffisante pour expliquer une telle innovation graphique¹⁰⁶¹. On peut toutefois penser que le pilori a plus à voir avec la justice vizirale qu'avec la cour de gestion d'un domaine provincial. On a ici affaire à une transposition. Le premier indice est la présence parmi les juges (A33) d'un supérieur des secrets du grand palais (*hry-sšt3 n js.t '3.t*), et de Khentika lui-même (A31), qui préside à la cour : c'est le seul exemple dans tout le corpus des redditions de comptes de l'Ancien Empire où le défunt est assis avec les scribes. Les contrôlés possèdent aussi des titres qui les lient à l'administration royale : chez Mererouka, deux sont maîtres archivistes du roi (*mdh zš nswt*) et un scribe des documents royaux (*zš ' n nswt*). Au-dessus de Khentika, les deux titres sont *smr w'tj* et *hry-hbs* (ami unique, prêtre funéraire) : l'un met en avant son rapport direct au roi, qui renforce sa légitimité iconographique, et l'autre l'ancre dans la sphère des bons responsables du culte funéraire, laissant entendre qu'il sait ce qui est bon pour le passage dans l'au-delà. La présence de la salle à colonnes et des têtes sculptées arrime les scènes à une sphère de légitimité propre aux plus hauts responsables de l'État. En effet, la référence directe aux ennemis de l'Égypte, c'est-à-dire la revendication que la défense de son domaine contribue au maintien de la *maât*, semblerait peu à propos pour un dignitaire de second rang. Le statut de vizir a donc permis aux propriétaires d'insérer dans leur domaine d'éternité des pratiques propres à l'administration étatique de la justice.

La filiation avec le corpus plus ancien des fessées n'est pas directe. Alors que les punis y étaient probablement des bouviers, ou de petits travailleurs des marais, chez Mererouka il s'agit d'un chef de domaine et directeur des scribes des champs (*hq3 hwt (j)m(y)-r(3) zš(.w) 3h.t*). Pour la première fois un *hq3* est corrigé et non plus seulement malmené. Ce personnage a dû avoir

¹⁰⁶⁰ KANAWATI 2009B, p. 263-265.

¹⁰⁶¹ VAN WALSEM 2020, p. 154 (à propos de Mererouka).

sous ses ordres de nombreuses équipes, être responsable d'une partie de la production agricole, mais surtout avoir sous son autorité des scribes, membres de l'élite extérieure, se distinguant des petits travailleurs du domaine par leurs compétences. La présence de quatre directeurs des scribes sur le registre, sûrement davantage que ce qu'exigeait un domaine productif, confirme que la punition appartient à une justice d'État et non locale. La victime est ici punie pour ses manquements dans la gestion des domaines qui lui sont confiés, sans qu'on puisse savoir plus précisément ce qui lui est reproché. La légende qui accompagne la scène de Khentika porte « rien de tel ne s'est produit » (*n jw mjtt*) : il s'agirait d'une faute ponctuelle, liée à un acte ou à un manquement précis, plutôt que d'une incompetence générale.

La punition elle-même – exceptée celle de Henqou – s'inscrit dans la tradition égyptienne de figuration du coup porté. Chez Mererouka et Khentika, les bourreaux sont figés dans l'élan qui précède le coup : comme dans les fessées et les bastonnades, la menace et la virtualité du coup ont été préférées à l'impact. Ils tiennent leur arme au-dessus des épaules derrière la tête, pour insister sur l'élan du coup, comme dans la scène d'Inti, et utilisent les deux mains. Ce choix appuie sur la force des coups, dirigés vers le dos des punis si on devine la trajectoire des bâtons chez Khentika, même si on ne peut exclure que les coups visaient aussi la tête, comme semblent l'attester les sources paléopathologiques¹⁰⁶². Elle est descendante, comme dans le reste du corpus des punitions, fessées et bastonnades comprises. Enfin, la légende de Khentika évoque de « bons cadeaux pour ton kê », c'est-à-dire plusieurs coups et non un seul. L'emploi d'un instrument sophistiqué comme le pieu, la préparation nécessaire à la punition, ainsi que la nudité des victimes font signe vers un châtement long et douloureux, réservé à des cas rares. La délicatesse des têtes sculptées, que de fréquents coups abîmeraient, confirme la rareté de la peine. Chez Khentika enfin, les exécutants tiennent chacun une arme différente : les condamnés pouvaient être frappés de deux façons différentes¹⁰⁶³ : les deux bourreaux devaient se relayer et frapper l'un après l'autre. Le fait qu'ils soient deux pour un seul puni chez Mererouka signifierait alors qu'ils n'ont pas la même fonction, se différenciant par les parties du corps qu'ils frappent ou les méthodes qu'ils emploient.

Le pilori constitue donc un motif rare et propre à la VI^e dynastie. Sans être une exécution capitale, il n'en est pas moins un châtement sévère, supposant une préparation en amont et le recours à un instrument à haute valeur symbolique. Loin des fessées qui s'inséraient dans les

¹⁰⁶² GRESKY, ROUMELIS, KOZAK, SCHULTZ 2013, p. 77-89.

¹⁰⁶³ Pour un parallèle au Nouvel Empire d'une condamnation à deux voire trois punitions physiques différentes, voir PEET 1977, p. 49, 143-157, 172.

marges du programme iconographique et relevaient en grande partie de variations à valeur d'appogiature, ces scènes complètent la reddition de comptes et la renforcent : placées dans des espaces bien accessibles, elles sont faites pour être vues et valent comme affirmation du pouvoir du vizir, sur l'ensemble des équipes de travailleurs. Bien que rien dans les légendes ne le précise, la faute qu'ont commise les condamnés est très vraisemblablement d'ordre économique, et tiendrait à une mauvaise gestion des terres productives. Le fait que le puni chez Mererouka soit directeur des scribes des champs pourrait indiquer qu'il lui est reproché un déplacement des bornes des champs, délit bien connu par ailleurs¹⁰⁶⁴.

5 Punitons et menaces au Nouvel Empire

5-1 Bastonnades préventives

Aucune scène de punition, même douteuse, n'est connue pour la période qui va de l'établissement de la XII^e dynastie au début du règne des Thoutmosides. Cette rupture de quatre siècles provoque un tri dans les motifs que les Égyptiens de la deuxième moitié du II^e millénaire jugèrent dignes de représenter. Les fessées et le pilori ont disparu, alors que des formes de bastonnades persistent, et qu'apparaît un simulacre d'exécution. Les scènes de punition sont désormais difficiles à distinguer des autres formes de contrôle, et un important corpus se situe à la jonction du châtimement et de la reddition de comptes. Comme nous l'avons montré *supra*, il s'agit de scènes de contrôle, où des inférieurs sont menés devant une autorité pour rendre compte de leur activité. Cela ne signifie cependant pas que les scènes soient dénuées d'une menace violente. Nous ne reviendrons pas sur leur organisation générale, ni sur les protagonistes, pour nous concentrer sur les coups que reçoivent les contrôlés.

Le motif, que l'on retrouve dans six tombes (A52,A53,A57,A60,A62,A63) est formé d'un ou plusieurs officiers qui lèvent un bâton en l'air, et d'un contrôlé penché vers l'avant, parfois résistant et parfois soumis. L'officier est toujours debout, légèrement penché vers l'avant, et tient à chaque fois un court bâton, qui était déjà celui des *z3.w pr* à l'Ancien Empire. La gestuelle des contrôlés peut se diviser en deux groupes : chez Souemnout (Figure 4.11) et l'un de ceux de Pouyemrê, ils acceptent docilement leur sort, alors que dans les autres tombes ils tentent de résister. Le premier contrôlé de Pouyemrê étant prosterné au sol, et tout de même menacé par un bâton, leur attitude n'est pas la cause de la violence des gardes : même lorsqu'ils ont complètement intériorisé l'habitus exigé par la cérémonie de la reddition de comptes, le bâton

¹⁰⁶⁴ Voir *infra* section 3-1-1 et sur le mesureur : BORCHARDT 1905, p. 70-72 ; GUGLIELMI 1973, p. 29-31 ; VERNUS 2015, p. 313 ; GRIFFITH 1927, p. 202 ; LAISNEY 2007, p. 87-89 ; VANDIER D'ABADIE 1937, pl. 40 ; GRUNERT 1977, p. 132.

peut leur tomber dessus. La punition n'est donc pas le résultat d'un jugement rendu par un conseil, comme chez Mererouka, ni la réponse à une mauvaise attitude des travailleurs devant l'autorité, comme chez Aba. Elle est un marqueur d'autorité, une façon pour les gardes de rudoyer ceux qu'ils inspectent et leur rappeler les rapports de force à l'œuvre. Il s'agit selon nous du seul corpus funéraire de punitions préventives. On peut les voir comme le prolongement de la violence à l'œuvre dès l'Ancien Empire contre les travailleurs inspectés par les scribes : la contrainte joue toujours un rôle d'actualisation d'un rapport de domination, mais de véritables coups semblent être évoqués ici. Dès la V^e dynastie, les coups des gardes étaient sous-entendus, ils sont désormais explicites.

Il n'est donc pas possible de tracer une ligne étanche entre ce que l'on appellerait punition et violence coercitive. La capacité à frapper les inférieurs fait partie des droits légitimes des agents de l'ordre, sans qu'il soit fait référence à un contre-mal répondant à une infraction. Les mots utilisés par les textes sont d'ailleurs les mêmes, qu'ils évoquent la bastonnade donnée sans justification par un maître à son dépendant ou la juste sanction décidée par des juges. Ils désignent directement l'action elle-même, par les vocables *hwj* ou *qnqn*. Dans les *Miscellanées*, les mentions de bastonnades, sans aucun cadre judiciaire, sont fréquentes : un maître d'étables a, par les bastonnades (*qnqn*) qu'il donnait, fait fuir deux travailleurs¹⁰⁶⁵ ; les jeunes scribes sont battus pour leur inculquer la discipline nécessaire à leur fonction¹⁰⁶⁶. La supériorité du métier de scribe passe entre autres par l'absence de maître¹⁰⁶⁷, au contraire du soldat qui est soumis à une hiérarchie, et en conséquence fréquemment battu¹⁰⁶⁸. Enfin, les officiers venant collecter les impôts sont habilités à frapper ceux qui ne peuvent pas payer¹⁰⁶⁹. Dans aucune de ces circonstances une cour de justice n'est mentionnée : sans passer par les scribes le maître punit son dépendant et les agents de l'ordre les travailleurs négligents. Il n'y a donc pas de contradiction à penser, qu'au Nouvel Empire du moins, la reddition de comptes pouvait être agrémentée de coups, visant à matérialiser un rapport de force ou à châtier préventivement des travailleurs soupçonnés de quelque faute. L'interdiction, dans les *Devoirs du Vizir*, à tout subordonné du vizir d'administrer des bastonnades (*hwt*), se comprend comme une volonté d'imposer un monopole judiciaire non respecté¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁵ P Bologna 1094, 5.

¹⁰⁶⁶ P Anastasi III, 3 ; p Anastasi IV, 13 ; p Anastasi V, 12 et 17 ; p Sallier I, 6 et 8 ; p Lansing, 3 et 9.

¹⁰⁶⁷ P Anastasi II, 8 ; p Lansing, 8.

¹⁰⁶⁸ P Anastasi III, 7 ; p Anastasi IV, 14 ; P Anastasi V, 6 ; p Sallier I, 2 ; p Turin C, 1.

¹⁰⁶⁹ P Anastasi V, 11 ; p Sallier I, 6 ; p Lansing, 6.

¹⁰⁷⁰ VAN DEN BOORN 1988, p. 77-78.

De façon générale, le motif rappelle les punitions de l'Ancien Empire. La zone du corps visée semble en général le dos, comme dans les anciennes bastonnades : c'est assurément le cas chez Souemnout. Il est cependant possible que la tête puisse être aussi visée, parce que le court bâton s'élève juste au-dessus. Les coups visent potentiellement les deux parties : si le dos devait être préféré par les gardes dans les redditions de comptes réelles, la symbolique de la tête dominée par la menace physique renforce l'emprise des gardes sur ceux qu'ils contrôlent. On retrouve aussi l'opposition entre un exécutant debout et stable, et un puni à terre, plus ou moins penché vers l'avant. La position des contrôlés indique en outre des bastonnades improvisées : on est loin de la minutieuse préparation des punitions de la fin de l'Ancien Empire. En effet, personne n'a préparé la position des punis, ni ne s'assure qu'ils ne résistent pas, et on n'a pas pris la peine de les déshabiller. S'est donc imposé à la XVIII^e dynastie le motif d'une volée de coups improvisée par les gardes contre ceux qu'ils conduisent à l'examen ; la fréquence du motif, vérifiée par les parallèles textuels, confirme l'existence des mêmes associations entre une situation sociale et un type de violence qu'entre les équipes de bouviers et les fessées.

Dans la majorité des scènes, le contrôlé lève un bras pour se défendre. Cette posture rappelle certaines fessées, mais il est beaucoup plus fréquent que dans ce corpus. Il indique que les contrôlés ne se soumettent pas volontiers à l'autorité des gardes. La principale différence avec les exemples de résistance dans les fessées est que la protection est ici beaucoup plus efficace : chez Hetepherakhti et Nimaâtrê (C5,C4), le bras levé de la victime cherche à desserrer une emprise, mais est impuissant contre la main qui s'abat sur ses fesses. Au Nouvel Empire au contraire, le bras levé bloque la trajectoire du coup et s'interpose devant son dos ou sa tête : on peut le voir notamment chez Ineni, Paheri ou Pouyemrê (A53,A63,A57). Chez ce dernier, il agit comme une véritable protection, qui bloque complètement la trajectoire, à tel point qu'on doit imaginer une déviation du bras du garde pour qu'il réussisse à frapper. Ce détail n'est ici pas neutre : les artisans ont préféré placer une relative protection pour les travailleurs contrôlés. Une série de coups est évoquée dans ces scènes, qui matérialise la violence des officiers, ainsi que leur affrontement avec les contrôlés, mais dans le cadre de la tombe, ils ne sont en général pas punis de façon effective. Ce choix graphique permet de se servir de la valeur du motif, et de produire un discours du contrôle, mais sans mettre en danger le reste du programme par une référence trop directe à une action violente.

Au-delà de son utilité à l'intérieur du programme funéraire, la protection que les contrôlés opposent aux gardes ancre le motif dans une atmosphère de résistance et d'hostilité réciproque entre agents du domaine et petits travailleurs qui rappelle la tombe de Baqet à la XI^e dynastie.

La résistance potentielle des inférieurs est le corollaire de la violence des supérieurs : comme ces derniers sont légitimes à rudoyer du bout de leur bâton le dos des travailleurs qu'ils mènent devant le défunt ou les scribes, ceux-là peuvent résister à cette violence et tenter de se défendre. On est loin de l'acceptation passive et non-problématique de l'ordre à l'Ancien Empire. Au contraire, la reddition de comptes est montrée comme la rencontre de groupes aux volontés contradictoires. Face aux gardes responsables de la bonne marche de la production, les travailleurs sont ici associés à la fraude. Cela est particulièrement net chez Paheri¹⁰⁷¹ (A63), où la punition se situe immédiatement en-dessous d'une pesée à la balance, ce qui suggère que ce qui est reproché au travailleur a à voir avec une fraude sur les mesures et les pesées. C'est aussi le cas chez Djehoutinefer (A52). La balance (*jwsw*) fait ainsi partie des lieux où la différence entre la rectitude et la fraude se révèle au grand jour¹⁰⁷², comme le dit l'*Enseignement d'Aménémopé*¹⁰⁷³. Le Paysan Éloquent lui compare le magistrat Rensi, qui doit faire respecter l'équité¹⁰⁷⁴. Sur la partie gauche du mur de Paheri (A63a), a lieu le marquage des bovins au fer, autre activité qui permet des fraudes. Peut-être le double motif du marquage des bœufs et de la bastonnade évoquait-il aux visiteurs le marquage au métal réservé aux criminels¹⁰⁷⁵ et aux captifs de guerre¹⁰⁷⁶, bien attesté au Nouvel Empire.

Il n'est pas difficile d'imaginer que, devant la balance ou le marquage, les intérêts du propriétaire et des équipes de travailleurs soient opposés. C'est bien pour cela que les contrôlés sont rappelés à l'ordre, parce que le discours dominant prend en compte une divergence d'intérêts, dont sont conscients les deux groupes. Les contrôlés sont ici soupçonnés d'avoir commis une fraude dans la gestion des ressources, d'en avoir détourné une partie ou d'avoir triché sur le calcul ou la dénomination. Mais cette fraude dérive de la défense de leurs intérêts, ce qui explique qu'ils continuent de résister aux gardes qui les tiennent. Comme dans les redditions de comptes, le bâton qui est brandi en menace contribue donc à l'acculturation par la violence des travailleurs, pour les rendre conformes à ce qui est attendu d'eux. Les deux étapes du processus sont représentées par les contrôlés dociles de Souemnout et Pouyemrê (A60,A57), et leurs collègues rétifs des autres scènes : un des buts est d'inculquer l'éthos respectueux devant les supérieurs qui, au Nouvel Empire, prend la forme de la proskynèse.

¹⁰⁷¹ TYLOR, GRIFFITH 1894, pl. 3.

¹⁰⁷² JIN 2014, p. 123-129.

¹⁰⁷³ LAISNEY 2007, p. 165-166.

¹⁰⁷⁴ Paysan, B1, 127, 179, 191, 342, B2, 93.

¹⁰⁷⁵ LORTON 1977, p. 18 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 205 ; MCDOWELL 1987, p. 385 ; BOOCHS 1985, p. 69.

¹⁰⁷⁶ JANZEN 2013, p. 243. Selon B. Menu, il ne s'agissait que de tatouages et pas de marquage au métal brûlant MENU 2004, p. 199). Voir la discussion du sujet dans MATIĆ 2019A, p. 31-35.

5-2 *Bastonnades indépendantes*

Parallèlement à ce corpus, trois tombes du Nouvel Empire comportent des scènes de punition qui diffèrent plus ou moins du corpus que nous venons d'étudier (C13, C16, C17). Celle qui s'en rapproche le plus provient de la tombe de Menna (Figure 4.12)¹⁰⁷⁷. La victime y est allongée au sol, tournée vers la grande figure du défunt. Il ne se tient pas dans la proskynèse classique à la XVIII^e dynastie, une jambe repliée vers l'avant, mais les deux tendues en arrière. Sa position est donc plus adéquate à une bastonnade et a été préparée. De plus, le garde qui lui baisse la tête vers le sol lève son bâton en l'air, et menace les fesses ou le bas du dos, ce qui correspond à la zone privilégiée des châtiments depuis la V^e dynastie, et non la tête comme dans la plupart des parallèles contemporains. Il ne s'agit donc pas de la même menace armée, mais d'un véritable châtiment physique. Le personnage de droite est probablement un adjoint de l'exécutant, qui s'assure que la victime est bien collée au sol : peut-être va-t-il se saisir de ses jambes, ou s'assure-t-il qu'il ne se relèvera pas. La préparation reste cependant rudimentaire, puisque le puni porte encore son pagne, au contraire des bastonnades plus anciennes.

Les différences avec le corpus que nous avons étudié plus haut sont légères : aucune cour de justice n'est ici présente pour sanctionner cette punition et faire le lien avec une faute commise et exposée. Sur le registre supérieur, quatre personnes semblent déposer quelque objet dans un récipient, comme témoin de leur respect des demandes de production. Arrivés en bateau, ils représentent les responsables d'équipe. Le fait que le défunt porte son titre de scribe des champs (*sš 3ḫ.wt*) laisse entendre que cette inspection concerne l'agriculture. Il fait voir dans la victime des coups un travailleur ayant apporté une contribution insuffisante aux objectifs de production du fonctionnaire. Il est puni sans jugement, sur simple constatation du défaut de paiement par les gardes, même si la figure du défunt légitime la violence du châtiment.

La scène de la tombe légèrement antérieure d'Amenhotep-Sise¹⁰⁷⁸ (C13) se différencie plus nettement des redditions de comptes contemporaines et se rapproche des bastonnades au sol plus anciennes, de même que celle de Khnoumose (C16). Dans les deux cas, le puni se trouve dans la même position que chez Menna, jambes allongées en arrière et bras repliés sous le visage, mais il tourne le dos au défunt. Ce détail est important : il signifie que l'enjeu de la scène n'est pas la soumission directe à l'autorité du défunt, à travers le regard contraint dans sa direction. Cette distance est renforcée chez Amenhotep par deux personnages qui échangent en se montrant des armes, probablement pour s'interroger sur celles qu'il convient d'utiliser lors

¹⁰⁷⁷ WRESZINSKI 1935A, p. 231.

¹⁰⁷⁸ DAVIES N. DE G. 1923A, pl. 9.

de la bastonnade. Le puni a donc pris une position respectueuse et préparée et n'oppose aucune résistance, à tel point que le bourreau est seul pour lui administrer sa punition. Si l'on prolonge la trajectoire du bâton, la zone visée est le bas du dos ou les fesses. Cependant, la distance entre les deux figures et la position haute du bâton redouble la perspective du coup réel qui va s'abattre, d'une menace générale, qui plane sur tout son corps : malgré la légère variation dans la posture du bourreau, le même procédé que dans les redditions de comptes contemporaines est utilisé, la projection en l'air du bâton en menace et marqueur de pouvoir.

5-3 Châtiments improvisés sur les bateaux

Si les bouviers formaient à l'Ancien Empire la principale profession associée aux punitions, apparaît à la XVIII^e dynastie une nouvelle association culturelle à propos des matelots. Deux scènes représentent en effet des châtiments corporels sur un bateau, chez Khaemhet (C15) et Houy (C14). Les deux se situent à l'intérieur d'une flottille faisant le trajet entre l'Égypte et la Nubie : chez le premier, elle fait route vers le sud et a pour but des échanges commerciaux, alors que celle du second remonte vers Thèbes, sous la forme de l'arrivée du riche tribut nubien devant le défunt. Un personnage debout pose sa main droite sur la tête d'un autre accroupi et lève la main gauche en l'air pour le frapper. S'il est clair qu'il s'agit d'une punition, en comprendre le sens est plus problématique. En effet, il s'agit des seules scènes du Nouvel Empire où la punition est administrée en-dehors d'un contexte de production et d'inspection du domaine. Le motif est en effet loin de la figure du défunt, qui d'ordinaire assure à la violence une légitimité surplombante. Chez Houy (Figure 4.13a), la position des deux personnages laisse penser à une punition improvisée : la victime n'a été ni déshabillée ni mise à terre, et l'exécutant n'est aidé de personne. Sa calvitie indique son âge, plus avancé que sa victime, et par extension son rang dans l'organisation du personnel naval.

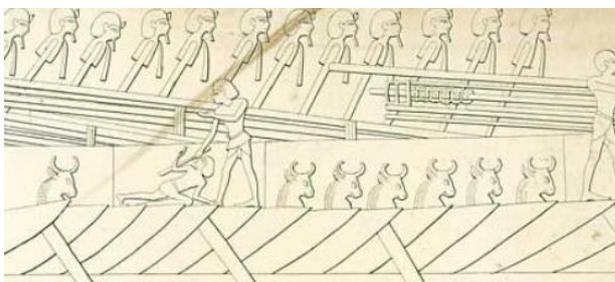


Figure 4.13a-b. Scènes de Houy, C14, et Khaemhet, C15

Si l'on essaye de déterminer la faute commise par les victimes, on peut d'abord exclure qu'ils aient volé sur le bateau, car le décret Nauri, daté de Séthi I^{er}, condamne à cent coups de

bâton celui qui volera des « biens rares de Nubie »¹⁰⁷⁹. Même si ce texte ne s'applique strictement qu'au temple d'Abydos, on a du mal à penser que dans le cadre d'un tribut vers une autre institution royale la punition devienne beaucoup plus légère. Deux options se présentent alors : ou bien ils ont commis quelque erreur non déterminée en tant que matelots, ou ils se sont montrés rétifs à l'autorité de son capitaine. Il est impossible de trancher entre ces deux hypothèses, qui toutes deux indiquent un élément de gestion des équipes. Cependant, le fait que chez Houy les bateaux transportent des tributs en provenance de Nubie vers le défunt qui les reçoit comme intermédiaire du roi, et qu'ils soient destinés aux cultes des divinités et des rois, et à l'entretien de la cour, rend la punition légitime, puisqu'il s'agit d'assurer l'arrivée en bonne et due forme des produits. Dans les deux tombes les bateaux transportent des bovins, animaux à haute charge symbolique, ce qui renforce l'importance d'une bonne gestion du personnel.

Ces détails s'inscrivent dans une tradition bien ancrée au Nouvel Empire qui associe la vie sur un bateau aux brimades et aux violences, comme l'attestent la bastonnade de cent coups dans le papyrus Leiden I¹⁰⁸⁰ ou la scène du temple de Khonsou où deux matelots se battent et aperçoivent le capitaine marchant vers eux la matraque à la main¹⁰⁸¹. À la Basse Époque, on connaît comme châtiment l'exposition d'un matelot sur le pont au soleil¹⁰⁸² et les coups de fouets sur les rameurs sont attestés dans l'iconographie royale et privée¹⁰⁸³. Comme les équipes de bouviers à l'Ancien Empire, il est possible que les matelots aient été l'objet d'une association culturelle à la violence, de par le caractère physique de leur métier, d'autant que les deux tombes sont proches temporellement, datant d'Amenhotep III et de Toutânkhamon.

Enfin, plusieurs éléments semblent indiquer que leur filiation ne vient pas uniquement des redditions de comptes de la XVIII^e dynastie, mais aussi des fessées du III^e millénaire. Le premier indice en est le ton général des scènes, fortement teintées d'appogiature : en effet, entre l'absence de figure d'autorité et le lieu – instable et transitoire – de la punition, il s'agit plutôt d'un détail apportant une variation originale qu'un élément fortement signifiant et central dans le programme décoratif. La calvitie du contremaître et la présence d'un chien¹⁰⁸⁴ (C14) qui remplace le témoin des fessées renforcent l'impression d'appogiature, par la création d'une atmosphère sonore transitoire. La filiation passe aussi par la position des deux personnages :

¹⁰⁷⁹ GRIFFITH 1927.

¹⁰⁸⁰ VINSON 1998, p. 46.

¹⁰⁸¹ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979, pl. 20.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁸³ VINSON 1998, p. 153 ; NAVILLE 1907, pl. LXXXIX ; DAVIES N. DE G. 1943, pl. 68 ; MASQUELIER-LOORIUS 2006, p. 97-101.

¹⁰⁸⁴ Selon DAVIES N. DE G. 1926, p. 27, il aboie. La reproduction ne permet pas de tirer cette conclusion.

l'exécutant est debout alors que la victime a les genoux au sol et le corps penché vers l'avant. Plus précisément, la scène de Houy reproduit celle de Kapi à Gizah (C3), alors que la position du puni de Khaemhet est identique à celle des contrôlés contemporains (A53,A63). Le fait que la punition soit chez Houy administrée à main nue et non avec un bâton, la rapproche des parallèles de l'Ancien Empire et non des punitions contemporaines, où l'on utilise des bâtons, comme celle de Khaemhet : les bastonnades nautiques ne forment pas un tout uni, mais supportent des variantes internes qui pourraient exclure une influence intericonographique directe au profit d'une même inspiration culturelle. Enfin, dans les deux cas d'autres bateaux proches (C14) transportent des bovins : on retrouve là la vieille association entre les punitions physiques et les soins au bétail. Tous ces éléments permettent de proposer que les artisans en charge de cette section aient eu en tête des parallèles de la V^e dynastie et qu'ils aient inséré ce motif au sein d'un contexte nouveau. Un millénaire plus tard, on retrouve la même association des punitions légères avec la gestion du personnel au sein des équipes, alors que les bastonnades sont le propre de l'inspection des domaines et de la production.

5-3 Les simulacres d'exécution : la violence ritualisée

Deux scènes énigmatiques se différencient de tous les parallèles connus des images de violence en contexte funéraire. Presque identiques, elles datent du cœur de la XVIII^e dynastie, sous Hatchepsout et Thoutmosis III et proviennent des tombes de Djehouti (C18) et Montouherkhepeshef (C19). Au sein de cérémonies religieuses à la composition symbolique complexe, deux hommes désignés comme Nubiens sont l'objet d'un étrange supplice dans lequel des individus s'apprêtent à tirer sur la corde qui leur serre le cou. Devant ce tableau, deux attitudes se sont opposées, l'une proposant d'y voir une véritable exécution et l'autre un simulacre rituel, chacune étant dotée de solides arguments¹⁰⁸⁵. Malgré notre interprétation d'un rite factice où personne n'est réellement tué, il semble indéniable que la scène fasse écho à des exécutions pendant lesquelles des étrangers sont mis à mort en l'honneur du défunt dont se déroulent les funérailles.

La tonalité funéraire est omniprésente dans ces deux scènes, de par notamment la valeur bien étudiée du rite du *tekenou*¹⁰⁸⁶, pendant lequel un prêtre est tiré sur un traineau, vêtu de ce qui était probablement une peau de bœuf¹⁰⁸⁷. Bien que la lecture de ce rite comme une véritable

¹⁰⁸⁵ Pour les arguments qui nous font préférer la 2nde option, voir C19.

¹⁰⁸⁶ WEILL 1961, p. 15-23.

¹⁰⁸⁷ GRIFFITH G. 1958.

mise à mort d'êtres humains semble peu crédible¹⁰⁸⁸, il inclue bien des éléments sacrificiels par lesquels sont liés la survie *post mortem* du propriétaire et l'abattage d'animaux ou d'humains. Au-delà de la connotation-même du *tekenou* sur le 1^{er} registre et le découpage d'un bœuf sur le 2^e, cette dimension funéraire s'incarne sur le 3^e registre par l'emploi du verbe *qrs* (enterrer) dans le cercle de droite, ainsi que par les deux personnages allongés, « sur le côté » (*hr gs*). Il est ensuite indéniable que les scènes évoquent une exécution réelle. Malgré l'absence de témoignages clairs de l'usage de la peine mort par strangulation en Égypte¹⁰⁸⁹, c'est bien cette méthode qui est représentée ici : la position des Nubiens, entourés chacun de deux Égyptiens et adoptant la gestuelle du signe Gardiner A7, signe de fatigue et d'acceptation passive¹⁰⁹⁰, exprime leur état de soumission à un rite où leur mort va être simulée. La possible mention de la *hb.t*, lieu d'exécution¹⁰⁹¹, dans ce que Diego A. Espinel interprète comme un trou creusé pour y mettre des restes humains¹⁰⁹², renforce la tonalité violente de la scène, en explicitant le devenir supposé des corps des exécutés.

Si la représentation de véritables exécutions semble impossible dans un programme iconographique, comment comprendre l'inclusion de telles scènes dans deux tombes très proches ? Du point de vue référentiel, il s'agit d'abord de représenter dans leur état complet des rites liés aux funérailles du propriétaire, pour ajouter à la vertu religieuse des images et faciliter l'accès à l'au-delà ; il n'y a donc pas à douter qu'aient existé de telles cérémonies. La représentation d'une mort simulée prendrait ainsi sa place dans le cadre de rites liés à la maîtrise du trépas, pendant lesquels les Nubiens seraient à la fois des doubles du défunt et des contre-modèles. On ne peut savoir si ce rite comprenait une étape liée à la résurrection des sacrifiés, ou s'il se limitait à représenter une mort maîtrisée car voulue et anticipée. Il vaudrait aussi comme répétition aux préparations *post mortem* que doit subir le défunt. Enfin, bien qu'il ne faille pas l'exagérer, l'origine étrangère des victimes renvoie au lien idéologique entre les non-Égyptiens et les dangers que risquent de rencontrer les morts : leur statut liminaire d'étrangers justifie leur choix comme victimes sacrificielles. Le rite semble ainsi avoir une vertu apotropaïque et projeter, comme à l'époque du pilori de Mererouka (A33), des connotations négatives sur les Nubiens, dont l'altérisation est toutefois ici très modérée.

¹⁰⁸⁸ Contra, LEFÉBURE 1900, p. 148-150 ; MUHLESTEIN 2011, p. 35-36.

¹⁰⁸⁹ ESPINEL 2024, p. 13-14.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁹¹ ZANDEE 1960, p. 170-171 ; BAZIN 2004, p. 33.

¹⁰⁹² ESPINEL 2024, p. 17-19.

Il ne s'agit donc pas d'une punition, car rien ne suggère que les deux Nubiens aient commis quelque infraction. Outre leur origine, on ne peut savoir ce qui a décidé la sélection des deux individus qui jouent le rôle de dociles victimes dans une cérémonie aux implications complexes. La violence reprend sa fonction d'opérateur de division sociale : couplée à l'opposition de stature (debout-assis) ou de gestuelle (bras occupés-bras pendants), elle relie les deux pôles du pouvoir, différenciés d'une part par leur origine ethnique, et de l'autre par leur position dans l'ensemble rituel, sujets actifs servant le défunt face aux passives victimes dans un simulacre dont elles ne sont qu'un des objets. L'emploi de cordes de strangulation fonctionne comme un double atténué de la scène de décapitation des bœufs sur le registre médian, en réservant aux humains une méthode d'exécution qui vise le cou mais peut être simulée sans dommage. Enfin, la présence au-dessus de chacun des bourreaux d'un signe pouvant être traduit par « fort » ou par « contrôleur », suggère, selon les traductions possibles, un différentiel de puissance physique ou de pouvoir, qui justifie la répartition des personnages des deux côtés de l'acte violent. Ce dernier, dont nous considérons qu'il est simulé, vaut comme geste de maîtrise de la mort et comme victoire contre les forces pouvant attenter à la sécurité du propriétaire. Cette rare présence d'une telle image dans une tombe peut s'expliquer par le choix d'une fidélité référentielle ou comme la volonté de transcrire un rite complexe à forte valeur apotropaïque, à une époque où le décorum élitaires n'est pas encore entièrement fixé et supporte des audaces disparues sous les règnes qui suivent. L'image d'une exécution, même simulée, pourrait avoir semblé trop dangereuse, à la fois aux yeux des visiteurs terrestres et des spectateurs internes au programme, de sorte qu'elle fut délaissée en-dehors de ces deux tombes.

Chapitre 5. Le monde social de la punition

Une fois l'éventail des punitions représentées dans les tombes replacées dans leur chronologie, il devient possible d'en proposer une lecture sociale, c'est-à-dire d'interroger leur fonctionnement au sein de pratiques de maintien de l'ordre et de définition des rôles sociaux. Il s'agira d'abord de comprendre quels sont les personnages en jeu dans les différents corpus à notre disposition, puis, à travers l'exemple de la fessée, d'étudier les connotations sociales qui s'y déploient et y forment un discours de l'ordre et de la discipline. Les artisans ont ensuite recouru à l'ironie comme technique de jeu sur les identités sociales et comme rapport du public élitaire aux travailleurs des campagnes. Il faudra enfin analyser les procédés d'altérisation.

1 Punition et ordre social

Ouvrir l'horizon de l'étude de la punition requiert de ne pas l'appréhender comme l'application de principes théoriques idéaux qu'il s'agirait de mettre en conformité avec la sombre réalité des humains. Cette lecture, en plus de fournir une légitimation à la peine, a pour défaut d'oublier que les peines naissent bien dans le milieu social et, comme de la poule et de l'œuf il est souvent difficile de savoir qui est apparu en premier du crime ou du châtement¹⁰⁹³. Il ne s'agit pas pour nous de rejeter toute approche partant des quatre fonctions classiques de la peine (rétribution, élimination, intimidation et réforme)¹⁰⁹⁴, mais d'inscrire cette perspective juridique dans un cadre plus vaste¹⁰⁹⁵. Cadre d'abord économique : le crime ayant un impact sur la production, la distribution et la répartition des richesses, le châtement est aussi une réponse économique, qui prend sa place au sein de rapports de production inégalitaires et vise à corriger les déséquilibres produits dans l'ordre des richesses¹⁰⁹⁶ ou à produire l'appauvrissement de ceux qui ne se plient pas à l'ordre social¹⁰⁹⁷. La dichotomie entre une justice rentable pour son autorité¹⁰⁹⁸ et un service public à charge pour l'État n'est pas sans influence sur les formes que prennent les punitions. Dans le cas de l'Égypte antique, pays peu peuplé dans lequel la construction et l'entretien des monuments funéraires royaux et la vie de

¹⁰⁹³ FOUCAULT 1975, p. 323-324.

¹⁰⁹⁴ Approche suivie dans la plupart des contributions de LA PEINE 1991. Malgré ces divergences de méthode, nous puiserons une grande partie de nos exemples de comparaisons dans ce recueil.

¹⁰⁹⁵ « Religious and legal institutions, among others, only cease to be bundles of dead or cold rules when they are seen as phases in social processes, as dynamic patterns right from the start » (TURNER V. 1974, p. 37).

¹⁰⁹⁶ Cette analyse reprend l'approche iconoclaste de Rusche et Kirchheimer, théoriciens d'une approche inspirée par Marx des rapports entre production, classes sociales et système punitif. *Surveiller et Punir* en est en quelque sorte le prolongement. Voir aussi GAUVARD 1991, p. 1-12.

¹⁰⁹⁷ MUCHEMBLED 2008, p. 177-179.

¹⁰⁹⁸ RUSCHE, KIRCHHEIMER 1994, p. 128. Sur la critique foucauldienne de cette vision, voir AUBERT 2017, p. 37-44.

la cour nécessitaient une maîtrise des circuits de ressources depuis les provinces vers la capitale¹⁰⁹⁹, la peur de manquer de main-d'œuvre ou de la désorganiser par la sévérité des punitions dut jouer sur les pratiques judiciaires. Le fait que la plupart des juges occupaient aussi des fonctions administratives¹¹⁰⁰ devait les rendre sensibles aux impératifs du fonctionnement de la production et des circuits de ressources¹¹⁰¹. Analyser la Justice pénale égyptienne comme une application directe des préceptes de la *maât* se révélerait dangereux¹¹⁰², si on ne prenait pas en compte l'insertion de l'ordre judiciaire dans un cadre économique caractérisé par des matérialités et des objectifs propres : de ces conditions économiques dépend le « codage pénalité-délinquance »¹¹⁰³ propre à la société égyptienne, c'est-à-dire le point d'équilibre entre répression et illégalités. L'aspect généralisé de la corruption¹¹⁰⁴ attesté par plusieurs sources dès le Moyen Empire laisse penser que la justice pouvait être une source de revenus juteuse pour des administrateurs peu scrupuleux¹¹⁰⁵, comme le montrerait l'affaire Paneb à Deir el-Medineh¹¹⁰⁶.

Cadre social ensuite. La punition est sociale dans la définition des crimes à punir : la définition des délits à réprimer et de la sévérité nécessaire pour chacun ne repose pas sur des principes abstraits, mais embrasse plus ou moins l'intérêt des classes sociales responsables de la justice. Il s'agit donc de comprendre l'éventail des peines à l'aune des intérêts et stratégies des groupes dominants, et de voir les interdits contre tel type de délit comme le prolongement d'une logique de défense sociale, même si les classes inférieures pouvaient aussi investir le système judiciaire pour le faire jouer dans leur intérêt¹¹⁰⁷. Il ne s'agit bien sûr pas de supposer une appropriation malicieuse et consciente de la justice par une élite avide de richesse, mais de voir comment les normes éthiques ne sont pas hermétiques aux intérêts de ceux qui les définissent et les font respecter. La surreprésentation des châtiments opposés au rebelle ne s'explique pas que par un effet de source mais aussi par la centralité de la fonction monarchique

¹⁰⁹⁹ AGUT, MORENO-GARCÍA 2016, p. 50-53.

¹¹⁰⁰ JIN 2014, p. 52-55 ; ALLAM 1995, p. 13 et 67-69.

¹¹⁰¹ Voir par exemple l'insistance dans le décret Nauri pour rendre les biens détournés (GRIFFITH 1927).

¹¹⁰² Pour ce décalage entre théories et réalités juridiques, appliqué au XIX^e siècle, voir RUSCHE, KIRCHHEIMER 1994, p. 289.

¹¹⁰³ FOUCAULT 2015, p. 106.

¹¹⁰⁴ Il s'agit d'une plainte appuyée du Paysan Eloquent (Paysan, B1, 123-124, 116-139). Voir aussi MCDOWELL 1987, p. 193 ; LOURIE 1971, p. 80 ; LOKTIONOV 2019, p. 8 ; VERNUS 1997, p. 15 ; DAVIES B.G., TOIVARI 2000. Dans les hymnes religieux, BARUCQ, DAUMAS 1980, p. 253.

¹¹⁰⁵ Pour un tableau plus mesuré, voir WELCK 1982, p. 65-70.

¹¹⁰⁶ THÉODORIDÈS 1981, p. 20-22 et 27 ; GARDINER 1958, p. 14-15 ; CHABAS, BIRCH 1873, p. 196-197 ; ČERNÝ 1929, p. 253 ; HUÉ-ARCÉ 2017A, p. 68.

¹¹⁰⁷ MCDOWELL 1987, p. 193-201.

dans l'organisation socio-économique du pays, et par les multiples intérêts tissés entre la couronne et les élites. De même, la sévérité des châtiments pour délits économiques, notamment ceux qui lèsent la production dans le cadre des domaines royaux et divins, tranche avec la rareté des mentions de châtiments pour des crimes interpersonnels, du viol¹¹⁰⁸ au meurtre. Cette réalité est renforcée en Égypte par l'absence d'un code de lois unifié censé valoir sur tout le territoire¹¹⁰⁹ et la rareté de la documentation juridique, au contraire des États du Proche-Orient¹¹¹⁰ : la plupart des décrets que nous connaissons s'applique dans un cadre local. Derrière les pratiques judiciaires, se repèrent des intérêts sociaux et des stratégies pour les faire coïncider avec l'ordre légal, à tel point qu'il ne semble pas exagéré de parler d'une « justice de classe »¹¹¹¹, loin de la recherche première de la « sauvegarde du faible », comme une partie des égyptologues l'a défendu jusqu'à récemment¹¹¹².

La peine est sociale ensuite car elle ne s'applique pas à tous de la même façon. Avant l'invention du concept de citoyenneté universelle au XVIII^e siècle, les contours de la peine suivent plus ou moins ceux des différents corps sociaux, dans le texte de la loi ou dans les pratiques judiciaires, comme l'attestent les nombreux textes où des supérieurs exigent des exemptions pour leurs employés¹¹¹³. L'absence d'un concept de citoyen en Égypte, au contraire des sociétés gréco-romaines, exclut de la définition du sujet la prétention à un traitement égalitaire devant la loi. La punition n'échappe donc pas au cadre d'une société inégalitaire, marquée par une forte polarité entre membres de l'administration royale et travailleurs des campagnes. Mais cette logique n'est pas univoque : si d'une part on peut s'attendre à une plus grande sévérité contre les membres des classes inférieures, l'exigence d'une justification par les actes de la domination des élites peut parfois prendre la forme de châtiments plus durs, du moins contre certains crimes¹¹¹⁴. Les interprétations des différences de traitement entre les conjurés contre Ramsès III témoignent de cette ambiguïté du caractère social de la peine. Si Pascal Vernus voit dans l'autorisation de se suicider pour les personnages les plus haut placés une marque de douceur, pour leur éviter un déshonneur public¹¹¹⁵, Pierre Grandet pense au

¹¹⁰⁸ En témoigne la difficulté de C. Hué-Arcé de repérer des cas certains de viol dans les sources disponibles du Nouvel Empire (HUÉ-ARCÉ 2020).

¹¹⁰⁹ LORTON 1977, p. 4 ; JIN 2014, p. 89-119 ; EYRE 2016, p. 171 ; ALLAM 1978, p. 65-68.

¹¹¹⁰ GOOD 1967, p. 947-948.

¹¹¹¹ MCDOWELL 1987, p. 195 et 413.

¹¹¹² THÉODORIDÈS 1989, p. 27. Pour des opinions moins tranchées, voir LOURIE 1971, p. 153. D. Lorton (LORTON 1977, p. 47-48) considère aussi que le droit égyptien ne distinguait pas ses peines selon le statut social.

¹¹¹³ REDFORD D. 2003, p. 165 ; VAN DEN BOORN 1988, p. 84-85.

¹¹¹⁴ BERDAN 1999, p. 263.

¹¹¹⁵ VERNUS 1997, p. 149.

contraire que le suicide est un châtement aggravé¹¹¹⁶. Quelle que soit l'interprétation retenue¹¹¹⁷, il est clair que les châtements se déclinent selon la position du condamné entre des polarités sociales : l'appartenance à l'élite, à la famille royale, le statut dans l'administration, le genre, l'âge et le type d'activité sont autant de critères à la base des distinctions pénales.

La peine est sociale enfin car elle est un moment de différenciation. Loin de n'être appliquée qu'en conséquence d'une catégorisation fixe, elle participe de l'évolution de ces catégories et se joue en elle la mise en scène de l'ordre social. Les châtements physiques contribuent en particulier à définir les différentes catégories, selon les degrés de ce qu'on peut leur faire subir¹¹¹⁸. Quand ils se font spectacle puis représentation¹¹¹⁹, ils deviennent un étalage des pratiques acceptables et des limites de la personne par la mise en scène de sa souffrance¹¹²⁰ : en témoigne l'indignation qui saisit la cour au récit de la bastonnade subie par le roi égyptien dans le conte de Setné¹¹²¹. À un niveau politique, la peine est le lieu de production et de mise en scène d'une autorité dont le droit à la violence est l'un des soubassements¹¹²². Et elle possède une valeur identitaire dans la mesure où l'éventail des peines acceptables et interdites contribue à l'auto-définition du groupe et à l'altérisation¹¹²³.

Cadre religieux¹¹²⁴ et moral enfin. Avant la définition de la peine comme contre-mal prévu par la loi et administré par un corps d'État pérenne, les distinctions entre l'ordre de la loi et ceux de la morale, de la religion et de l'opinion est floue. Le règlement des conflits ne prenait pas toujours une forme pénale¹¹²⁵ et dans les sources égyptiennes, il est souvent difficile de déterminer si les punitions évoquées seront appliquées par une autorité légale, ou laissées à l'initiative des victimes : un débat a par exemple existé sur l'hypothétique bûcher réservé aux adultères¹¹²⁶, lieu commun depuis qu'il servit au scénario du plus ancien film connu sur l'Égypte ancienne¹¹²⁷. En particulier dans les cas qui concernaient les populations rurales

¹¹¹⁶ GRANDET 1993, p. 339.

¹¹¹⁷ LOKTIONOV 2015, p. 103-111.

¹¹¹⁸ FASSIN 2017, chapitre 3.

¹¹¹⁹ Sur la notion de « performance » appliquée à la violence répressive, voir MATIĆ 2019A, p. 179-184.

¹¹²⁰ BASTIEN 2011, p. 48-52 (Londres) et 74-91 (Paris) ; GONTHIER 1992, p. 190-191.

¹¹²¹ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 54-56, 59.

¹¹²² Voir l'étude de la question dans la tragédie grecque dans ALLEN D.S. 2000, p. 25-35.

¹¹²³ GELTNER 2014, p. 10 : « selfing » et « othering » ; pour des exemples au XVIII^e siècle, voir A. FARGE 1986, p. 220-223 ; BROOK 2013, p. 108 et 121.

¹¹²⁴ MORENZ 1973, p. 12-13.

¹¹²⁵ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 259-272.

¹¹²⁶ LORTON 1977, p. 38-39, notamment n.179 ; GOEDICKE 1963B, p. 89 ; EYRE 1984, p. 92-105 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 113-114.

¹¹²⁷ DUMONT 2009, p. 89 : il s'agit de *The Princess of the Vase*, produit en 1908.

éloignées des centres du pouvoir, le jugement du village¹¹²⁸, la mise à l'écart des délinquants, voire les vengeances internes, pouvaient participer autant que les décisions judiciaires au maintien de l'ordre dans la communauté. En outre, il est souvent difficile de distinguer en Égypte entre les peines appartenant à l'arsenal pénal et administrées dans ce monde et celles dont l'application est du devoir des dieux ou des entités surnaturelles. La persistance d'un débat sur le lieu de réalisation des menaces proférées contre les visiteurs irrespectueux des tombes, notamment chez Ankhthifi¹¹²⁹, s'explique par cette confusion des domaines dans les sources égyptiennes mêmes. Dans plusieurs enseignements, la perte de la tombe¹¹³⁰, des cérémonies funéraires¹¹³¹ ou du nom¹¹³² fait partie des menaces pour le fauteur de troubles, sans que l'on puisse savoir exactement à quoi cela correspond ; la rétribution immanente qui récompense celui qui agit bien et punit le méchant y est aussi un topos habituel¹¹³³.

Enfin une connotation religieuse est régulièrement présente autour des peines les plus sévères¹¹³⁴ : c'est la thèse de K. Muhlestein qu'aucune exécution capitale n'était dénuée d'éléments rituels¹¹³⁵. Si cette position semble exagérée, l'étude de Jean Yoyotte sur les rituels violents a montré que la frontière entre ce que nous qualifierions de peine de mort et de sacrifice humain correspond mal aux catégories égyptiennes¹¹³⁶. Les types d'exécutions, voire de peines physiques, se différencieraient par des considérations religieuses, comme le lien entre noyade¹¹³⁷ et deuxième mort dans l'au-delà.

Les punitions sont ainsi des faits sociaux dont l'aspect pénal n'épuise pas les significations. Il faut notamment tenir compte des effets qu'elles ont sur les différents acteurs impliqués, et non uniquement sur celui qui en est victime¹¹³⁸. Car la peine devient un spectacle quand elle suppose une appréhension extérieure, passant par le regard voire l'ouïe. Sa mise en scène, dans un espace ouvert au public, suppose l'anticipation du regard extérieur, qui peut être pensé comme un élément constitutif, ou comme ajout d'une dimension humiliante. La publicité suppose donc une économie de la terreur, où les effets intimidateurs et la monstration d'une

¹¹²⁸ Voir Ani, B17 et 18.

¹¹²⁹ WILLEMS 1984 ; GOEDICKE 1992 ; ASSMANN 1992 ; JIN 2014, p. 300-303 ; BAUSCHATZ 2013, p. 173-176.

¹¹³⁰ Hordjedef, 6 ; Loyaliste, 6 ; Fils, 7. Voir aussi LORTON 1977, p. 10, 14 et 37.

¹¹³¹ Fils, 7.

¹¹³² Khety, 26 ; Merykarê, 3.

¹¹³³ Parmi les très nombreux exemples, voir Ptahhotep, 8,15,21,26,34 ; Fils, 2,9,10,11,20 ; Loyaliste, 6,12,13 ; Merykarê, 5 et 15 ; Ani, B15 et Aménémopé, 5,6,7,16 et 21.

¹¹³⁴ Voir la discussion du problème dans MATIĆ 2019A, p. 153-156.

¹¹³⁵ MUHLESTEIN 2015A, p. 251 ; VOLOKHINE 2013B, p. 54-55.

¹¹³⁶ YOYOTTE 1980 ; WILLEMS 1984, p. 27-54 ; VAN DIJK 2022, p. 41-52 ; VOLOKHINE 2013B, p. 39-64.

¹¹³⁷ STRAUSS 1975, p. 18.

¹¹³⁸ DURKHEIM 1960, p. 35.

autorité pénale réaffirmée par la violence peuvent être annulées par l'exposition de celui qui a remis l'ordre en cause, voire par le supplice lui-même qui, s'il est perçu comme exagéré peut retourner l'opinion en faveur du condamné.

La punition prend ainsi sa place au sein d'un ensemble de pratiques sociales plus vastes, car la justice n'est pas le seul lieu de résolution des conflits. Comme l'a montré Christine Hué-Arcé pour le Nouvel Empire¹¹³⁹, la famille contribue à la réparation des atteintes faites à l'un de ses membres, voire se venge elle-même¹¹⁴⁰. Si vengeance et justice nous semblent aujourd'hui incompatibles, rien n'atteste que la distinction ait été claire pour les Égyptiens et l'idée d'un droit égyptien répugnant à la vengeance¹¹⁴¹ et attaché à la personnalité de peine doit être nuancée¹¹⁴². John Baines considère même que la vengeance privée constituait la réponse habituelle aux délits¹¹⁴³, du moins pour certaines catégories, comme l'adultère¹¹⁴⁴, tandis que des cas de punition s'étendant à des membres de la famille d'un condamné sont attestés au Moyen Empire¹¹⁴⁵. Au Nouvel Empire, il faut aussi compter avec les oracles qui forment l'un des modes de résolution des conflits les plus fréquents¹¹⁴⁶. D'autre part, malgré des sources mutiques sur les mécanismes de compensation, le châtement ne s'appliquait pas invariablement de toute sa hauteur sur les coupables. Des systèmes d'extinction de la peine existaient, de sorte de minimiser les effets sociaux négatifs de punitions violentes¹¹⁴⁷ : les enseignements du Moyen Empire recommandent ainsi au juge d'être indulgent pour ne pas accabler ses administrés¹¹⁴⁸. Loin d'être une réponse évidente à un délit une fois repéré, la punition était l'une des possibilités aux mains des responsables de l'ordre, selon la gravité de l'offense et le contexte social.

Il n'est pas inapproprié de parler de supplice, au sens de châtements publics, dans le contexte égyptien. Si leur publicité est rarement explicitée, elle semble sous-entendue, que ce soit dans le cas des délits quotidiens de Deir el-Medineh¹¹⁴⁹, ou de la rébellion que le roi se doit d'écraser : une partie des conjurés contre Ramsès III est en effet exécutée en public¹¹⁵⁰. D'autres

¹¹³⁹ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 89-95.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94-95.

¹¹⁴¹ THÉODORIDÈS 1991, p. 23 : « La vengeance privée y est inconcevable ». Plus récemment, voir JIN 2014, p. 57.

¹¹⁴² *Ibidem* : « la centralisation est à concilier avec l'individualisme ».

¹¹⁴³ BAINES 1999, p. 17 ; EYRE 2016, p. 173-179.

¹¹⁴⁴ Enseignement d'Ani, B/16 ; DIELEMAN 1998, p. 18. D'après le papyrus Leyde I 371 (DONNAT 2014, p. 73-77 et 155-157), ce type d'affaire concerne surtout le tort que la partie lésée peut causer au veuf depuis l'au-delà.

¹¹⁴⁵ OLABARRIA 2014, vol. I, p. 43, 47-48, 54 ; vol. II, p. 45 (1), 48 (6), 52 (21).

¹¹⁴⁶ BEDELL 1973, p. 192-272 ; ČERNÝ 1935, p. 49-50.

¹¹⁴⁷ BOOCHS 1985, p. 69 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 279-284.

¹¹⁴⁸ Enseignement de Ptahhotep, 32 ; Merykarê, 5.

¹¹⁴⁹ Par exemple, BLACKMAN A.M. 1925, p. 249-255 et ČERNÝ 1929, p. 243-258.

¹¹⁵⁰ GOEDICKE 1963, p. 89 ; GRANDET 1993, p. 340-341.

sources mentionnent explicitement l'intimidation recherchée par les punitions, dans l'espoir qu'elles ne se répètent pas¹¹⁵¹ : la peur qu'inspire le roi à ceux qui remettent en question son autorité est un topos fréquent¹¹⁵², tandis que la menace de bastonnades voire de mort revient dans les serments pris par les artisans de la tombe¹¹⁵³. L'existence d'une cage pour exposer les condamnés témoigne aussi du caractère public de certaines peines¹¹⁵⁴. Enfin le recours fréquent à la mutilation pour un vaste éventail de crimes au Nouvel Empire¹¹⁵⁵ participe de la diffusion dans la population de traces de la violence punitive, censée impressionner les potentiels hors-la-loi.

2 *Les personnages de la punition*¹¹⁵⁶

Les images de punition faisant appel à un répertoire des signes de l'autorité, il est nécessaire de se pencher sur les personnages participant à ce moment social. Comme dans les redditions de comptes, la punition regroupe presque systématiquement trois personnages : la victime, l'exécutant et le superviseur. Dans les deux cas, l'autorité est divisée entre un bras armé et un représentant de l'autorité. Dès l'apparition des fessées, un superviseur observe la scène. Il se tient appuyé sur un bâton et donne parfois des ordres pour que la fessée soit douloureuse. Il persiste jusqu'aux punitions les plus tardives, de la XI^e à la XVIII^e dynastie. Il n'est absent que dans les deux scènes de pilori, où les scribes qui ont décidé la peine récupèrent cette fonction. Cependant, le type iconographique recoupe des fonctions sociales différentes : à la V^e dynastie, il s'agit d'un responsable d'équipe, « contrôleur des bergers », alors que chez Aba et Baqet et à la XVIII^e dynastie, ils appartiennent à la police qui maintient l'ordre sur le domaine. Dans le premier cas, il s'agit de gestion interne aux travailleurs, dans le second d'actions de contrôle au nom du dignitaire. Une autorité est toujours nécessaire pour justifier la punition, que ce soient ces superviseurs, les scribes ou la grande image du défunt. Cette construction tripartite semble avoir entièrement pénétré la culture égyptienne de la punition, comme l'attestent des ostraca parodiques d'époque ramesside¹¹⁵⁷ (Figure 5.1).

¹¹⁵¹ THÉODORIDÈS 1969, p. 134-135 ; A MCDOWELL 1987, p. 350-351 ; BEDELL 1973, p. 159-160 (O. Nash 1, verso, l. 11) ; PARANT 1982, p. 254.

¹¹⁵² BARBOTIN, CLÈRE 1991, p. 116

¹¹⁵³ WILSON 1948 ; LORTON 1977, p. 32-37 ; MCDOWELL 1987, p. 33-38, 145-146.

¹¹⁵⁴ GRIMM 1987, p. 202-206.

¹¹⁵⁵ LOKTIONOV 2019, p. 9-13 ; ČERNÝ 1929, p. 245 ; GRIFFITH 1927 ; KEIMER 1954, p. 140-143, pl. XIV ; MATIĆ 2019A, p. 35-38.

¹¹⁵⁶ SEROVA 2023, p. 136-137.

¹¹⁵⁷ Voir aussi celui du Medelhavsmuseet de Stockholm (MM 14060) et celui du Caire dans BRUNNER-TRAUT 1968, fig. 11 (Le Caire 2921+122). L'étude la plus approfondie est dans MIYUKI BABCOCK 2022, p. 73-74.

L'exécutant est une figure peu marquée par des traits distinctifs. Hormis l'étonnante difformité de celui d'Hetepherakhti (C5), ils ne se remarquent ni par un « look »¹¹⁵⁸, un accoutrement ou des traits de caractère particuliers¹¹⁵⁹. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de « bourreaux », figure anthropologiquement à l'écart¹¹⁶⁰ et se distinguant des autres hommes par leur métier. Dans le cas des fessées, ce sont les simples collègues de ceux qu'ils frappent. En termes iconographiques, ils sont beaucoup plus semblables à ceux qu'ils punissent qu'aux superviseurs, ce qui est cohérent avec le fait que la punition appartient à la gestion du personnel, et ne dépasse pas du cadre de l'équipe de travailleurs¹¹⁶¹. La comparaison avec les ostraca satiriques du Nouvel Empire où le superviseur est systématiquement une souris mais où le chat et la jeune fille intervertissent leurs rôles de victime et de bourreau (Figure 5.1) pourrait suggérer que ce type de châtiments légers étaient pratiqués par des individus de même statut que ceux qu'ils punissaient¹¹⁶². Dans les trois bastonnades de la VI^e dynastie, il s'agit en revanche de *z3.w pr*, puis de « chaouiches » équivalents aux époques postérieures. Au pilori, la punition se fait au moyen de la matraque des gardes, et chez Aba avec le *qtzy.t* attesté depuis plus d'un siècle. Nous n'avons donc pas affaire à un personnel proprement judiciaire : dans les fessées, l'exécutant est choisi au sein d'une équipe, puis la punition fait partie des prérogatives des policiers. Les bastonnades à partir de Mererouka requièrent parfois la participation d'un personnel auxiliaire, qui tient les membres du puni pour qu'il ne s'échappe pas. Cette extension de l'équipe du bourreau, qui accompagne la fusion avec la reddition de comptes, suppose la présence d'un personnel dédié au contrôle, probablement les membres des mêmes équipes que les policiers équipés de bâtons. On a là une autre marque d'évolution : l'administration des peines s'est professionnalisée. Cependant, dans tout le corpus, le nom ni le titre des bourreaux ne sont jamais donnés¹¹⁶³, ce qui dépersonnalise la peine : le bras qui frappe importe peu, puisque la punition est donnée directement au nom du domaine et de son maître.

Les punis enfin suivent la même évolution. Dans les fessées ils sont de petits travailleurs des campagnes, probablement les mêmes que l'on voit dans les scènes les plus proches s'occuper

¹¹⁵⁸ VERNUS 2012, p. 109-113.

¹¹⁵⁹ Au contraire de l'époque moderne : BASTIEN 2011, p. 123-133.

¹¹⁶⁰ Sur « l'infamie » du bourreau, BASTIEN 2011, p. 98-106 ; ARASSE 1987, p. 149-153.

¹¹⁶¹ Il ne nous semble pas exagéré de comparer ces scènes à l'iconographie des châtiments dans les pays esclavagistes au XIX^e siècle, où celui qui tient le fouet est presque systématiquement noir : HONOUR 1989, p. 142-143. Voir aussi un parallèle surprenant de ressemblance dans l'iconographie coloniale (BLANCHARD ET AL. 2018) ; et FEIXAS 2010, p. 190.

¹¹⁶² BRAUN 2020, p. 282-283. Il pourrait toutefois s'agir de la représentation d'un récit dans lequel deux protagonistes sont tour à tour punis devant la souris.

¹¹⁶³ Voir notamment la scène de Mererouka où il reste de la place pour une inscription.

de bovins (C4). À la VI^e dynastie, il s'agit des mêmes personnages que l'on voit contrôlés dans les redditions de comptes, des responsables d'équipes, *hqz hw.t* (A31,A33) et *jmy-rz ts.t* (A39). La seule scène du Moyen Empire comprend des bergers. À la XVIII^e dynastie, aucune légende ne précise leur statut, mais il semble qu'il s'agit de responsables d'une partie de la production, et de son transport, en particulier du grain. Cette évolution suit le changement global de sens des punitions, dont les victimes montent dans la hiérarchie sociale à mesure que le motif s'intègre au discours funéraire.

Rien ne les distingue du reste des personnages des programmes, ni dans leur physique ni dans l'accoutrement. Cette absence de caractérisation est signifiante de par la capacité bien connue des artistes à peupler les images de personnages étonnants, difformes ou coiffés de façon originale¹¹⁶⁴. L'arsenal iconographique pour marquer l'altérité n'est donc pas utilisé : ils appartiennent au monde agricole représenté sur les reliefs, et s'ils sont châtiés ce n'est pas en tant qu'étrangers mais en tant qu'éléments incompetents de l'ensemble productif. Il s'agit uniquement d'hommes, tous adultes. Une partie importante se caractérise par sa nudité, bien qu'on ne puisse pas toujours le voir avec certitude. C'est d'abord le cas dans les fessées, où la nudité semble habituelle, puis au pilori et dans les bastonnades. Au Nouvel Empire au contraire, toutes les punitions connues se font sur des individus habillés. Cette nudité peut s'expliquer de plusieurs façons : comme dans les redditions de comptes, elle est un marqueur de différenciation, qui distingue le moment du temps du travail. Elle matérialise aussi l'absence de protection des victimes, totalement vulnérables à leurs bourreaux¹¹⁶⁵ : cela est frappant dans les scènes de pilori, dans la mesure où les bâtons ne touchaient pas la zone couverte par le pagne. Enfin, dans une optique pratique, elle permet de frapper librement le corps. Ainsi les trois pôles de la punition se sont-ils maintenus, bien que chacun ne corresponde pas aux mêmes catégories sociales selon les châtiments : le chef des bergers est devenu un chef de police, le bourreau, d'abord collègue de la victime, un policier et le bouvier un chef d'équipe.

3 Une sociologie des fessées : punition et gestion des équipes dans les marais

Corpus le plus étoffé de notre étude, les fessées permettent une analyse de leur lieu social à partir du contexte productif dans lequel elles s'insèrent. Dès la tombe de Nebemakhet (C1), à la IV^e dynastie, parmi les fragments du mur nord, on repère des scènes d'élevage bovin. Cela ne fait aucun doute chez Irynkaptah (C2) : la fessée y est insérée au milieu des différents motifs

¹¹⁶⁴ VERNUS 2012, p. 111-113.

¹¹⁶⁵ ASHER-GREVE, SWEENEY 2006, p. 165.

du travail des marais : soin du bétail, tanderie et pêche au filet, travail du poisson, près de l'imposante double figure du défunt dans la posture de chasse et pêche. Chez Nimaâtrê (C4), la punition est située immédiatement au-dessus de la traversée des marais par le bétail, au milieu des hippopotames et des crocodiles et aux pieds du propriétaire pêchant. Il en va de même chez Hetepherakhti (C5), où face à la pêche du défunt s'étale un catalogue des travaux des marais : tanderie, pêche au filet, joute de bateliers et fabrication de bateaux.

Plus spécifiquement, le contexte immédiat des fessées est le soin du bétail bovin. Elles jouxtent ainsi les différents motifs qui lui sont liés : naissance des veaux¹¹⁶⁶, gavage du bétail et prodiguement de soins divers (C1,C6,C7), préparation de leur nourriture (C4), vie des nouveau-nés (C5,C7), accouplement (C5), traite (C5). C'est à ce domaine productif que se rattachent presque toutes les scènes de fessées¹¹⁶⁷ : chez Ptahhotep, la fessée s'intègre à un registre de soins des bovins, au milieu de processions de cadeaux au maître, sans autre référence à la vie dans les marais. Le titre de contrôleur des bergers porté par deux des superviseurs confirme le lien iconographique direct entre soin des bovins et fessées.

La cohérence contextuelle des fessées n'est pas sans poser problème. En effet, bien qu'il soit difficile de la faire correspondre *stricto sensu* à un type de punition mentionné dans les sources écrites, il semble peu crédible qu'elle n'ait été pratiquée que parmi les équipes de bouviers au sein des marais. Il faut donc trouver d'autres explications que le référent social à cette cohérence iconographique. Outre la rareté d'un motif qui ne s'imposa jamais comme un élément nécessaire de la vie des marais, nous considérons qu'il faut y voir l'effet d'une association culturelle qui lie les bouviers aux punitions, à travers leur corporalité spécifique. Il est loin d'être incontournable, car ces quelques occurrences contrastent avec le caractère systématique des images de marais dans les tombes de la V^e dynastie¹¹⁶⁸. Des histoires circulaient-elles sur le lien entre élevage bovin et punitions, qui rendaient l'association évidente pour les visiteurs ? On peut le croire, malgré l'absence de sources le confirmant. Si la *Satire des métiers* mentionne l'oiseleur, le pêcheur et le ramasseur de jonc¹¹⁶⁹, dont le travail se passe dans les marais, leurs déboires tiennent plus à la peur du crocodile ou au manque de matériel, qu'à la sévérité de leurs supérieurs. Les bergers sont de même absents lorsque les *Miscellanées*

¹¹⁶⁶ C4,C7 ; HARTMANN 2022, p. 29-54.

¹¹⁶⁷ Seule la scène de Kapi fait exception, puisque la partie conservée du mur ne contient pas de bétail.

¹¹⁶⁸ Parmi les tombeaux possédant des scènes de marais développées et sans fessées, les exemples de Rashepes (L.D. II, pl. 60) et Akhethetep (ZIEGLER 2007, fig. 37) sont significatifs.

¹¹⁶⁹ Khety, 5.5-6 et 8.6-7.

évoquent les punitions reçues par d'autres travailleurs que le scribe. On ne peut cependant exclure une association culturelle, à l'Ancien Empire, des punitions corporelles aux marais.

Cette association s'appuie sur les valeurs que porte l'environnement marécageux. Plus que le désert, le marais est le contrepoint des scènes d'agriculture céréalière et de travaux artisanaux, qui se passent sur une terre ferme et bien maîtrisée¹¹⁷⁰. Il est avant tout le lieu d'affirmation de la force et de l'énergique jeunesse du défunt, qui y pêche au harpon et y attrape des oiseaux¹¹⁷¹. Il est peuplé d'animaux dangereux et assimilés à Seth, comme l'hippopotame et le crocodile. Par rapport à la culture des champs, le marais est marqué par davantage d'éléments d'appogiature, notamment dans les légendes¹¹⁷², ainsi que par des mises en scènes adversatives, telles les joutes de bateliers¹¹⁷³. Ces connotations dépassent le cadre funéraire, puisque les textes de la XII^e dynastie ont gardé le souvenir d'une vision négative des marais, caractérisé par ses mauvaises odeurs¹¹⁷⁴. Cela en fait un lieu privilégié de l'affirmation de la supériorité de l'ordre sur le désordre, de façon dynamique, par le bras du dignitaire ou à travers les filets que tendent les travailleurs, incorporant les eaux désordonnées dans leur cadre orthogonal. La victoire de l'ordre y est en train de se faire, de sorte que des motifs impliquant transgression et violence y sont plus facilement intégrés, et c'est dans cette perspective que la fessée prend son sens. L'exécutant qui punit reproduit dans un cadre réduit et non-mortel la chasse du dignitaire, et l'affirmation de sa force maîtrisée justifie par extension la violence de la punition. Les marais sont un espace un peu moins ordonné que le reste du programme, où l'idée d'une transgression est plus acceptable, tout comme la violence qui la corrige, et où la force physique est mobilisée pour soumettre et intégrer à l'ordre de la *maât* ce qui en dévie.

Si le contexte des marais rend plus facile de montrer des punitions, il reste étonnant qu'elles ne concernent que des équipes de bouviers. En effet, leur contexte immédiat tout comme le titre de superviseur des bergers laissent peu de doute sur l'identité professionnelle des punis. Ils appartiennent aux groupes de bergers qui se chargent des bovins, leur prodiguent des soins, et leur font traverser les marais. Par ce contact avec le bétail le plus robuste et avec les bêtes des marais, ils sont plus marqués par leur corporalité que les autres travailleurs, car ils sont censés

¹¹⁷⁰ Sur l'exploitation des marais, voir MORENO GARCÍA 2010B. Il y montre que la marginalité des marais était surtout un trait iconographique propre aux images funéraires, et non une réalité économique : l'exploitation de ces zones était essentielle au fonctionnement de l'économie égyptienne. Voir aussi HERB 2011, p. 315-420.

¹¹⁷¹ HARTWIG 2004, p. 103-106 ; ANGENOT 2015, p. 111-113.

¹¹⁷² VONK 2015.

¹¹⁷³ HERB 2001.

¹¹⁷⁴ Désespéré, l. 89-98.

appliquer leur force sur leur troupeau¹¹⁷⁵ et séparer des taureaux qui se battent¹¹⁷⁶. Ils sont ainsi souvent représentés avec un bâton qu'ils brandissent contre leur troupeau¹¹⁷⁷. Leur travail est caractérisé avant tout par sa dimension physique, ce qui rend légitime la punition, appliquée à leur dos, comme la zone du corps des bovins que visent leurs bâtons¹¹⁷⁸. Les bergers sont ainsi particulièrement nombreux parmi les exemples funéraires de handicap physique visible, comme une bosse dans le dos ou une jambe tournée vers l'arrière¹¹⁷⁹, ce qui s'explique plutôt par des connotations sociales que par un héritage génétique¹¹⁸⁰. D'autre part, comme l'a montré Christelle Desbordes, dans la hiérarchie égyptienne des pratiques, la valorisation d'un métier est inversement proportionnelle à sa pénibilité¹¹⁸¹. Comme dans les redditions de comptes, la violence s'exerce sur ceux qui sont définis par une plus grande corporalité. La différenciation sociale se fait selon la direction des coups de la fessée et par la distinction fonctionnelle dans le *pr-d.t* entre ceux qui triment et ceux qui donnent des ordres.

D'autre part, on retrouve le même processus d'inversion étudié plus haut. Ceux qui frappent les bovins sont désormais soumis à des coups ; ce parallélisme est d'autant plus frappant que dans les deux cas le coup est montré avant de toucher, au moment où le bras se tend et se prépare à s'abaisser pour frapper. On retrouve là ce que Michel Foucault a appelé le « pouvoir pastoral »¹¹⁸², et qu'il oppose à la métaphore grecque du pilote¹¹⁸³ : le pouvoir sur les animaux et les êtres humains relève de la même essence. La métaphore du berger pour désigner le souverain, bien attestée au Proche-Orient¹¹⁸⁴, apparaît en Égypte à l'Ancien Empire¹¹⁸⁵, puis se développe au Moyen et au Nouvel Empire¹¹⁸⁶. Il s'agit d'un pouvoir à la fois bienfaisant pour les êtres dont il a la charge¹¹⁸⁷, et dirigé moins vers un territoire que vers une « multiplicité en mouvement »¹¹⁸⁸, humains ou animaux. Le berger devient ainsi un modèle du chef, qui dirige

¹¹⁷⁵ VERNUS 2009-2010, p. 90-91.

¹¹⁷⁶ GALÁN 1994 ; KANAWATI 1980, fig. 10 ; KANAWATI 1981, fig. 20 ; KANAWATI 1983, figs. 8 et 11 ; KANAWATI 1987, fig. 3c ; KANAWATI 1995, pls. 1, 2a, 3, 9a, 11, 20, 22-24, 37, 39 ; KANAWATI, MCFARLANE 1993, pls. 18a et 51 ; DE MORGAN, BOURIANT, LEGRAIN, JÉQUIER, BARSANTI 1894, p. 161 ; DAVIES N. DE G. 1902A, pl. 11.

¹¹⁷⁷ Voir par exemple ZIEGLER 2007, fig. 37 et MUNRO 1993, pl. 21.

¹¹⁷⁸ Pour une étude récente, voir SHEBAB 2022, p. 84-107.

¹¹⁷⁹ MAHRAN, KAMAL 2016 ; WEEKS 1970, p. 142-145.

¹¹⁸⁰ WEEKS 1970, p. 144.

¹¹⁸¹ DESBORDES 2010, p. 354-361.

¹¹⁸² FOUCAULT 2004, p. 127-134 ; FOUCAULT 1994A, p. 560-562 ; FOUCAULT 1994B, p. 137.

¹¹⁸³ Voir son développement dans l'Égypte tardive : AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 84 (« Je suis le grand gouvernail de l'Égypte »).

¹¹⁸⁴ SIEBERT 1969, p. 7-15.

¹¹⁸⁵ MÜLLER 1961, p. 128.

¹¹⁸⁶ MÜLLER 1961, p. 129-143 ; GUTH 2018, p. 303-312 ; BARUCQ, DAUMAS 1980, p. 245 (à propos d'Amon) ; PARKINSON 1997, p. 123-124 (n. 37)

¹¹⁸⁷ FOUCAULT 2004, p. 130-132.

¹¹⁸⁸ FOUCAULT 2004, p. 129.

son attention vers la troupe sous son autorité, envers laquelle son attitude doit être bienveillante¹¹⁸⁹.

Il ne s'agit pas d'une animalisation qui associerait les bergers au bétail, car l'analogie porte sur le rapport des groupes entre eux : c'est l'autorité du responsable d'équipe sur ses travailleurs qui est comparée à celle du berger sur son troupeau. Dans un cas, le berger est sujet et les bovins objet, puis est ramené au rang d'objet pendant que les responsables sont sujet¹¹⁹⁰. Cette autorité suppose l'emploi de la force si nécessaire. Le mauvais sort des bergers punis est encore renforcé (C4), par le fait que la punition jouxte immédiatement des scènes de soin au troupeau, d'abord la préparation de la nourriture du bétail, puis leur repas. Cette juxtaposition exacerbe la dureté de la punition, en contraste avec les bons soins prodigués aux veaux. La mise en scène tient en partie de l'appogiature et du trait humoristique, mais elle renforce aussi le lien entre responsabilité sur un groupe d'êtres et capacité à leur appliquer une violence légitime : les bouviers sont entièrement soumis à leur contrôleur. Mais, si on poursuit l'analyse du parallèle, il est aussi possible qu'il ait joué dans l'autre sens et que le registre de la tombe de Nimaâtrê (C4) combine, de façon dissymétrique, les deux facettes du rôle de responsable sur les êtres à sa charge : la violence (le responsable châtiant un bouvier) et les bons soins (les bouviers nourrissant les bœufs). Juxtaposées, elle se complètent et se légitiment réciproquement, pour créer un discours de la responsabilité envers ceux dont on est responsable, comparable à la littérature du Moyen Empire sur les devoirs du dignitaire¹¹⁹¹.

Enfin, la présence des bouviers qui nourrissent les vaches laisse entendre que c'est pour des manquements dans ce type de travaux que l'on punit : perdre une bête dans les marais, en laisser une se blesser, rater la préparation de leur nourriture, par négligence, incompetence ou malveillance. L'absence de précision dans les légendes désigne donc comme faute toutes les erreurs que peut commettre un bouvier avec les bovins de son maître. En l'absence de tout autre représentant administratif ou judiciaire, le contrôleur des bergers qui supervise la punition est aussi celui qui l'a ordonnée. Du fait de son autorité administrative sur les travailleurs de ses équipes, il peut les châtier. Les artisans ont ainsi jugé qu'il donnait une légitimité suffisante à la violence de la fessée. Il s'agit donc à proprement parler d'une action interne à la gestion des

¹¹⁸⁹ GUTH 2018, p. 128-164.

¹¹⁹⁰ TEFNIN 1984, p. 61 ; TEFNIN 1991, p. 71.

¹¹⁹¹ Merykarê : 3, 5. Voir aussi EYRE 2016, p. 166-171, sur la complémentarité de *nḥt* et *sfn*.

équipes dans les marais, qui ne se distingue pas essentiellement du reste des tâches de ce contrôle, et qui fait même pleinement partie de son *hrp*¹¹⁹².

Se croisent donc deux logiques. Du point de vue du référent social, il n'est pas étonnant qu'un responsable puisse châtier un travailleur de ses équipes, comme le suggèrent les *Miscellanées*¹¹⁹³, sans besoin de passer par une décision de justice. Du point de vue de l'économie générale de la survie post-mortem, un travailleur incompetent peut être puni de façon relativement sévère : les troupeaux dont les bouviers doivent s'occuper appartenant au défunt et devant lui être apportés en offrandes, tout manquement peut porter tort à sa survie dans l'au-delà. Les punitions se justifient donc par le besoin de vérifier que la bonne marche du domaine n'est pas contredite. La fessée apparaît comme un compromis entre cette protection de la production et les tabous sur la représentation de la violence, qui rendraient difficile de montrer des châtiments plus sanglants.

Dans son analyse de la scène d'Hetepherakhti (C5), H.T. Mohr propose enfin de voir dans le superviseur de la fessée un *hq3*¹¹⁹⁴. Aucun titre présent dans la tombe ne justifie cette proposition, alors que deux parallèles laissent penser qu'il s'agit d'un contrôleur des bergers. Cependant, le rapprochement entre les deux groupes semble possible. Dans les redditions de comptes, les deux catégories inspectées à l'Ancien Empire sont les chefs et les bergers. La calvitie que partagent ces deux groupes les rapproche de même au sein du discours funéraire. Au contraire, l'absence de titre pour les punis et le contexte de marais les désignent comme des petits travailleurs, dont la place est la zone productive, loin des sphères de gestion du domaine. À la V^e dynastie, les victimes de la fessée ne sont donc pas ceux que les gardes du domaine malmènent lors des redditions de comptes. On constate aussi que jamais avant le pilori de Mererouka, une tombe ne comporte à la fois une reddition de comptes et une punition.

Comment expliquer cette curieuse incompatibilité ? Une sociologie des propriétaires de tombes ne s'avère pas suffisante. On décèle certes une surreprésentation des fonctionnaires du palais parmi ceux dont la tombe comporte une scène de fessée (C3-C6, voire C2). On pourrait ainsi croire à un lien entre ce thème et les personnages dont le statut tient à une fonction palatiale, mais l'hypothèse se heurte à plusieurs limites. D'une part, certaines redditions de comptes se trouvent dans les tombes de fonctionnaires liés au palais (A2,A17,A18). D'autre part, nous avons montré que les scènes de Kapi, Nimaâtrê et Neferherentah formaient un

¹¹⁹² RAGAZZOLI 2017C, p. 195-205 ; SPALINGER 2006, p. 16-17.

¹¹⁹³ P Bologna 1094, 5 p Anastasi III, 3,7 ; p Anastasi IV, 14 ; p Anastasi V, 6 ; p Sallier I, 2 ; p Lansing, 9.

¹¹⁹⁴ MOHR 1943, p. 59.

ensemble, au sein duquel les artisans avaient recopié des motifs¹¹⁹⁵ : cette surreprésentation des fonctionnaires palatiaux tient surtout à quelques imitations au sein d'un groupe restreint. Enfin, les trois autres scènes de fessée viennent de tombes de vizir (C1,C7,C8). Si ces deux groupes professionnels semblent très différents, le vizir est autant un membre du palais que le chef d'un domaine administratif, et directement lié au roi. Ainsi, la fessée semble un motif réservé, non pas à un type précis de fonctionnaire, ni à un échelon hiérarchique, mais à des individus liés au palais, de façon plus nette que pour les redditions de comptes.

Il faut donc chercher la réponse à cette incompatibilité dans le discours funéraire. Les redditions de comptes montrent des scribes du domaine, qui contrôlent et inspectent des chefs d'équipes. Ce motif, inséré dans les tombes de l'élite restreinte, marque l'infériorité et la soumission de l'élite élargie, qui se voit remettre à l'ordre devant les yeux du défunt. Dans les scènes de fessée, les superviseurs, qui contrôlent la bonne marche de la punition, appartiennent à cette élite seconde, et les bergers qui sont punis aux travailleurs du domaine. À la V^e dynastie, la mise en scène du contrôle se situe à deux échelons différents de la hiérarchie sociale : les chefs ne sont que malmenés, alors que les petits travailleurs sont châtiés physiquement. Ces deux motifs étaient donc deux possibilités aux artisans pour illustrer la thématique du contrôle. Leur incompatibilité nous semble tenir d'une part à une certaine redondance, probablement malvenue quand elle suppose la mise en scène de violences, mais aussi à l'incohérence de montrer des personnages appartenant au même groupe social être malmenés sur un mur, et diriger une punition sur un autre, car cela les rendrait ambivalents.

4 Humour et distinction sociale : l'ironie dans les punitions

Le concept d'appogiature appliqué à l'égyptologie par Pascal Vernus¹¹⁹⁶ se révèle essentiel pour comprendre l'insertion de certaines images de punition dans leur programme. Les classer comme telles ne revient pas à les ranger dans une catégorie égyptologique abstraite, mais permet d'analyser le regard qui était porté ou anticipé sur elles. Utiliser le concept englobant d'appogiature, et regrouper les scènes qui y correspondent revient à repérer les endroits où le regard du spectateur n'était pas recherché à travers le prisme de la froide conformité à l'ordre idéal, mais supposait des « dissonances ponctuelles »¹¹⁹⁷. Le problème se pose cependant de déterminer pour chaque cas si une stratégie d'appogiature a été employée : en effet, le même motif peut selon les endroits avoir une valeur de discordance plaisante ou s'insérer pleinement

¹¹⁹⁵ ROTH 1995, p. 45.

¹¹⁹⁶ VERNUS 2009-2010, p. 95-96.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 96.

dans le discours général d'épuration. Si P. Vernus a repéré plusieurs motifs propres à cette stratégie, nous pouvons proposer trois critères qui tendent à indiquer l'appogiature ou l'épuration. Le premier tient au degré d'intégration : plus une scène se fonde dans son environnement, plus elle interagit avec les autres éléments, voire organise l'assemblage des motifs, plus elle tient de l'épuration. La chasse du défunt dans les marais en est un exemple extrême. Le deuxième critère est le rapport entre légendes extérieures et légendes parlées¹¹⁹⁸, appartenant au genre des *Reden und Rufe* : on peut considérer qu'à l'Ancien et au Moyen Empire, plus un genre est canonique et tend vers l'épuration, plus dominant les légendes extérieures, nommant objectivement ce qui se passe. Au contraire, c'est souvent lorsqu'on s'éloigne vers les marges sociales et symboliques du programme qu'abondent les ordres, les reproches et les plaintes¹¹⁹⁹, qui ancrent les scènes dans une singularité irréductible à un type abstrait¹²⁰⁰. Enfin, l'épuration se définit par le fait que toutes les volontés et les énergies tendent dans le même sens, comme dans les processions d'offrandes où l'obéissance au défunt est totale. Au contraire, l'appogiature émerge avec la reconnaissance de conflits et de résistances, donc de volontés qui sinon s'affrontent, du moins vont dans des directions opposées. La confrontation entre un travailleur fraudeur ou paresseux et un représentant du dignitaire en est un exemple fréquent¹²⁰¹. De même, lorsque la parodie animalière s'approprie l'imagerie de la punition, la victime fait de grands gestes avec les bras pour se protéger¹²⁰² : la confrontation des volontés y est reconnue.

Selon ces trois critères, les fessées participent pleinement de l'appogiature. Elles sont d'une part placées de façon abrupte dans leur environnement, parfois directement à côté de l'élevage des bovins (C4). Il s'agit donc d'un motif étroit, constitué de trois à quatre personnages, perdu entre des scènes de plus grande ampleur, et qui ne constitue pas un pôle d'attraction pour les regards. Elles contiennent d'autre part plus de discours oral que de légendes surplombantes. La présence d'impératifs et de 1^e et 2^e personnes du singulier témoignent de cette focalisation sur l'individuel et le contingent, au détriment du type abstrait, tout comme les éléments d'individualisation des personnages¹²⁰³, et les gestes originaux. Enfin, dans les scènes de fessées, les volontés ne convergent pas dans le même sens : la plupart des punis, comme celui

¹¹⁹⁸ À propos de la question, MOTTE 2017B, p. 304-306.

¹¹⁹⁹ ERMAN 1919, p. 28-32.

¹²⁰⁰ VERNUS 2009-2010, p. 101-108.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 103-104.

¹²⁰² OIM 13951 ; PECK W.H. 1978, p. 147, fig. 77 ; VERNUS, YOYOTTE 2005, p. 59-60 ; VERNUS 2013, p. 106.

¹²⁰³ VERNUS 2013, p. 97-101.

de Nimaâtrê (C4), tentent de résister aux coups qui leur sont donnés, et plusieurs contrôleurs sont obligés d'exprimer la punition par un ordre.

On peut en conclure que le regard des visiteurs n'était pas le même devant ce type de scènes que devant les motifs les plus canoniques et les plus centraux des programmes. Il faut donc se poser la question de leur aspect humoristique, c'est-à-dire d'un regard distancié et décalé par rapport à leur sens premier. En effet le rire, en tant que catégorie historiquement et socialement normée, obéit à des contraintes propres à chaque société¹²⁰⁴. Le problème de l'humour et de l'ironie n'est pas nouveau en égyptologie, puisque le contraste entre la sursignification idéologique et religieuse de la plupart des œuvres de « high culture »¹²⁰⁵ et les éléments dénotant ironie et distance saute souvent aux yeux. La recherche s'est cependant longtemps concentrée sur l'humour dans la littérature, ainsi que sur le corpus d'ostraca et papyrus de parodie animalière, principalement retrouvé à Deir el-Medineh¹²⁰⁶. Des tonalités indubitablement humoristiques sont attestées dans des textes littéraires principalement destinés à une élite capable de produire un discours sur elle-même sans saper les fondements de sa position¹²⁰⁷, ou dans les ateliers d'artisans tournant en dérision l'ordre social et idéologique¹²⁰⁸. Il en va autrement dans les représentations funéraires, tout entières orientées vers la célébration du défunt, et où l'humour ne semble à première vue pas avoir sa place. Malgré l'étude des *Reden und Rufe* de l'Ancien Empire par Adolf Erman en 1919¹²⁰⁹, il fallut attendre 1973 pour que Walter Guglielmi prolonge son travail vers le Moyen Empire¹²¹⁰. Depuis, grâce à une documentation plus abondante et la publication de nombreux travaux consacrés aux aspects les plus centraux des programmes, la question de l'humour et des motifs marginaux a pu être reposée. Elle doit en particulier beaucoup aux travaux de P. Vernus sur l'appogiature¹²¹¹, et est aujourd'hui prolongée sur le terrain théorique¹²¹² ou dans des monographies¹²¹³.

4-1 Légendes et ironie autour des fessées

¹²⁰⁴ BEARD 2014.

¹²⁰⁵ BAINES, YOFFEE 1998, p. 239.

¹²⁰⁶ VAN DE WALLE 1969 ; HOULIHAN 2011 ; VERNUS, YOYOTTE 2005, p. 58-61, MIYUKI BABCOCK 2022.

¹²⁰⁷ VAN DE WALLE 1969, p. 12-15.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 16-20. Voir aussi très nombreux ostraca rassemblés dans VANDIER D'ABADIE 1937. On citera, pour le motif du chat berger, les ostraca 2266, 2269 et 2271, ou pour celui du singe tenant un bâton, les ostraca 2275 et 2288.

¹²⁰⁹ ERMAN 1919.

¹²¹⁰ GUGLIELMI 1973. Depuis, voir surtout MOTTE 2017B.

¹²¹¹ VERNUS 2009-2010, p. 67-115.

¹²¹² VONK 2015, p. 90-92.

¹²¹³ HARPUR 2001, p. 73 et 287-288, n. 28.

4-1-1 *La souffrance de la victime*

Hormis le titre de contrôleur des bergers dans deux tombes, les fessées sont dépourvues de légendes explicatives, ce qui n'a pas facilité leur étude. Elles sont cependant accompagnées de *Reden und Rufe*, dont l'un des rôles était de rendre les reliefs plus vivants. La traduction de plusieurs légendes fait encore l'objet de débats, c'est pourquoi nous renvoyons au corpus pour la discussion des différentes hypothèses. Les paroles du superviseur ont pour but premier d'explicitier ce qui se passe. En effet, de par la relative rareté du motif, et le fait qu'une partie des visiteurs ne devaient pas être familiers du travail dans les marais, les scènes nécessitaient une explication. Dans trois tombes, il donne l'ordre de frapper à l'exécutant : chez Hetepherakhti, le verbe utilisé à l'impératif est *h3j*, tout comme chez Ptahhotep, où il est renforcé par l'adverbe *wr*. À l'Ancien Empire, le verbe est surtout attesté dans le sens de « descendre », ou de façon transitive, « faire tomber/mettre au sol »¹²¹⁴, puis il prend un sens plus agressif au Moyen Empire : il est présent quatre fois dans le récit de Sinouhé, avec toujours comme objet un terme désignant les peuples du Proche-Orient¹²¹⁵. Dès la VI^e dynastie, il est attesté dans un contexte de coups, dans la tombe d'Ankhhmahor devant un berger menaçant de son bâton un âne récalcitrant¹²¹⁶. Sous la VIII^e dynastie, il apparaît à el-Hagarsa, dans la tombe de Ouahi, devant un bouvier qui veut faire cesser le combat de deux taureaux à coups de bâtons¹²¹⁷. L'emploi de ce terme qui évoque la descente vers le sol permet d'insister sur l'état du puni, privé d'une position debout, propre au superviseur et au bourreau. L'association de la punition avec la mise à terre se retrouve chez Baqet (A44) avec l'expression *rdj r t3*.

Chez Irynkhaptah, le verbe utilisé, *hwj*, est au contraire le plus fréquent dès l'Ancien Empire dans le sens de frapper. Il est largement attesté¹²¹⁸, dans différents sens tous liés à l'idée de frapper, pour faire avancer les bœufs du labour ou les ânes¹²¹⁹, dans des jeux entre enfants¹²²⁰, pour presser le raisin¹²²¹ ou face aux dangers de l'au-delà¹²²². Il évoque tout coup donné à quelque chose ou quelqu'un pour lui imprimer une marque plus ou moins forte, pouvant aller

¹²¹⁴ Wb. II, 472-474 ; Hg I, p. 742-744.

¹²¹⁵ Sinouhé, B 53, 60-61, 77, 84.

¹²¹⁶ KANAWATI, HASSAN A. 1997, p. 30, pl. 37a.

¹²¹⁷ KANAWATI 1995, p. 16, pl. 22.

¹²¹⁸ Hg. I, p. 780-781.

¹²¹⁹ STEINDORFF 1913, pl. 111 et 124.

¹²²⁰ HARPUR, SCREMIN 2008, p. 297 et 356.

¹²²¹ STEINDORFF 1913, pl. 130.

¹²²² TP 93, 205, 284, 296, 302 et 310 (Ounas) ; 324, 356, 357 et 369 (Téti) ; 93, 284, 302, 310, 356, 357, 369, 459, 482, 485, 511, 519, 534, 541, 554, 580, 606, 612, 665B/D, 674, 690, 1009 et 1063 (Pepy I^{er}) ; 310, 356, 357, 459, 606 et 614 (Merenrê) ; 93, 356, 357, 462, 511, 665B/D, 674, 690 (Neith) ; 297, 310, 459, 462, 482, 357, 511, 610, 612, 670, 674, 681, 690, 691D, 692A (Pepy II).

jusqu'à l'écrasement¹²²³. Polysémique, il varie en intensité et ne porte aucune nuance morale, puisqu'il peut s'appliquer, dans les Textes des Pyramides, à des acteurs de l'ordre et du chaos.

Ces légendes sont complétées par des modalisateurs qui ancrent la scène dans l'optique d'un châtement corporel sérieux. Chez Ptahhotep (Figure 5.2), l'adverbe *wr*, « fort », ne suffit pas et le bourreau répond à l'ordre du superviseur : *jw (=j) r=f mr=f*, « Mon bras est contre lui, de sorte qu'il souffre ! ». L'expression reste très générale et ne donne ni le nombre de coups ni la zone du corps visée. L'emploi du verbe *mr*, « souffrir », au prospectif, est une rare évocation de la finalité de la peine. Le même terme se retrouve chez Irynkhaptah (C2). Cette récurrence d'un mot évoquant la souffrance sert à caractériser la punition en renforçant le pouvoir du superviseur sur la corporalité de son employé. Les deux verbes *h3j* et *hwj* étant polysémiques, *mr* distingue la scène de leurs sens plus triviaux et quotidiens. Cette surenchère lexicale suggère que la dureté des coups n'était pas évidente à première vue pour les spectateurs et qu'une légende explicite était nécessaire pour transmettre la douleur des punis. Bien qu'une redondance classiquement égyptienne ne soit pas à exclure, il nous semble toutefois que ces légendes servaient à ôter une ambiguïté de l'esprit du public. De plus, la référence au bras définit le bourreau par cette partie du corps : alors que la partie signifiante du corps de la victime est son postérieur souffrant, l'autre utilise son bras, partie extérieure et active du corps. Il se rapproche de l'image du défunt lançant le bras pour harponner des poissons, auxquels le puni est assimilé.

On retrouve la catégorisation des travailleurs comme davantage marqués par leur corporalité et leur souffrance. L'image ne suffisant pas, les légendes redoublent cette souffrance des corps des travailleurs : la plainte d'un porteur de grain dans la tombe de Mehou, dont le dos est souffrant¹²²⁴ s'oppose aux tranquilles pédicures chez Ankhmahor, qui ne doivent pas être douloureuses¹²²⁵. L'emploi du vocable *mr*, prononcé par un calme superviseur ou un exécutant engagé dans sa tâche, définit les petits travailleurs comme ceux dont le corps peut être maltraité. Cette caractérisation par la douleur est à mettre en perspective avec les données paléopathologiques d'Amarna où une part importante des squelettes présentent des traumatismes causés par le labeur physique¹²²⁶. Si le contexte de travail n'est pas le même puisque les individus étaient majoritairement occupés à construire la ville, la souffrance quotidienne fonctionne bien dans les deux cas comme un diviseur social.

¹²²³ Au Moyen et au Nouvel Empires, le terme est fréquemment employé pour le battage des céréales, voir GUGLIELMI 1973, p. 64-67.

¹²²⁴ ALTENMÜLLER 1998, p. 121 et pl. 24 : *mr=f psd(=j)*, „Er leidet, mein Rücken !“.

¹²²⁵ KANAWATI, HASSAN A. 1997, p. 50 et pl. 55 : *m rdj mr n nw*, “Do not cause pain to this”.

¹²²⁶ HODGIN 2006, p. 69-70, 75-76

L'emploi de la préposition *r*, « contre » (C7) contribue à cette opposition entre le camp qui impose la discipline et celui qui la reçoit, selon la direction des coups. La référence à la souffrance physique explicite enfin le but de la peine : elle est pensée comme l'imposition d'une douleur momentanée, et non comme un marquage de long terme. De plus, c'est la souffrance interne du puni qui est recherchée, c'est-à-dire une action sur son intériorité, et non une démonstration publique : l'enjeu de la fessée n'est pas l'humiliation. Si l'on suit Tara Prakash, le vocable *mr* implique autant une souffrance physique que mentale¹²²⁷, ce qui signifierait que la punition sert aussi à mettre le travailleur dans un état général d'inconfort, notamment psychologique, et de renforcer sa détresse et son insécurité.

4-1-2 « Mets-le dans son piège ! »

Comme les punitions postérieures d'Aba et de Baqet (A36,A44), les fessées, motifs rares et excentrés du discours funéraire, furent le lieu de jeux sur les légendes et de mise en scène d'une ironie qui maximise les significations associées à la scène. Il en va ainsi du mot *sh.t* dont la polysémie a été exploitée dans trois tombes. Nous avons choisi de le traduire par « coup » chez Kapi et Nimaâtrê, et par « piège » chez Neferherenptah, mais chaque légende semble avoir joué sur les deux sens, qui devaient être présents à l'esprit des visiteurs de la tombe. Dans le sens de « coup », le mot *sh.t* est attesté dès la fin de la V^e dynastie, dans la pyramide d'Ounas, avec Min comme victime¹²²⁸. Rare avant le Nouvel Empire, il finit par obtenir le sens générique de « coup » dans les textes juridiques, comme dans le décret Nauri¹²²⁹, où sont listées les punitions pour différentes exactions : le forfait est systématiquement de 100 ou 200 *sh.wt*. En tant que verbe, *shj* est attesté dès la V^e dynastie¹²³⁰, et dans les Textes des Pyramides¹²³¹. À la Première Période intermédiaire¹²³² et au Moyen Empire¹²³³, il intègre le vocabulaire de la mise en scène du dignitaire et du roi¹²³⁴, à travers leurs capacités de destruction des ennemis. Il désigne le plus souvent tous types de coups, notamment au moyen d'un bâton (*sh.t [n.t] ht*)¹²³⁵, d'intensité moyenne. Dans le décret Nauri, la peine de 100 coups est parfois la seule indiquée¹²³⁶, ce qui signifie qu'elle était suffisamment douloureuse pour pouvoir être appliquée seule, mais aussi

¹²²⁷ PRAKASH 2021, p. 108-112 ; WESTENDORF 1999, p. 376-382 ; O'DELL 2008, p. 196-199 ; JOSEPH 2018, p. 82-84.

¹²²⁸ TP 283 (Ounas et Têti). L'expression est *rdj sh.t*, « donner un coup », comme chez Kapi et Nimaâtrê.

¹²²⁹ GRIFFITH 1927, p. 193-208, lignes 46, 49, 53, 54, 70, 82, 93, 117.

¹²³⁰ POSENER-KRIÉGER 1968, pl. 22 (fragment C).

¹²³¹ TP 255 (Ounas) ; TP 255, 384, 390 (Têti) ; 384, 482 (Pepy I^{er}) ; 482, 670 (Pepy II).

¹²³² CLÈRE, VANDIER 1948, p. 14.

¹²³³ AYRTON, CURRELLY, WEIGALL 1904, p. 42-43 ; BAINES 1987, p. 43-61.

¹²³⁴ P Kahun LV.1, l. 1,4.

¹²³⁵ *Ibidem* ; pLeiden I 344, Recto, Admonitions, l. 5, 12 et 13,5.

¹²³⁶ GRIFFITH 1927, l. 54 et 93.

suffisamment supportable pour être doublée, et assortie de 5 blessures ouvertes¹²³⁷. Il est difficile de projeter exactement les punitions du Nouvel Empire sur la V^e dynastie, mais les dix coups de la tombe de Kapi semblent une peine relativement légère. Cette analyse est renforcée par l'emploi fréquent du terme dans les *Miscellanées*, où il désigne les mauvais traitements qui attendent l'apprenti scribe¹²³⁸, mais surtout les autres professions, comme le soldat¹²³⁹.

Les légendes de tombes de Gizah en rappellent une autre, à Saqqarah, où *sh.t* signifie « piège ». Le fait que l'on retrouve, chez Neferherentah (C6), le terme *sh.t*, l'expression *m nw*, et un verbe proche (*wdj* à la place de *rdj*), rend peu probable que ces similarités soient dues au hasard. Les trois personnages appartiennent au personnel du palais, comme khenti-shé (C3,C4) ou comme directeur des coiffeurs (C6). Ce dernier ayant vécu sous les règnes d'Isesi et d'Ounas, il dut rencontrer les deux autres, ou du moins les artisans des trois tombes puisèrent à un répertoire commun. Sa scène comporte néanmoins plusieurs différences, qui la distinguent des légendes exactement semblables de Gizah.

La principale différence est l'emploi d'un déterminatif après *sh.t*, qui signifie chez Neferherentah le piège. Dans ce sens, le terme est bien attesté à l'Ancien Empire, en particulier dans les tombeaux de particuliers¹²⁴⁰, mais aussi dans les papyrus d'Abousir¹²⁴¹. Il s'agit donc du piège utilisé pour capturer les oiseaux dans les marais, selon une iconographie omniprésente dans les tombes. La victime de la punition est explicitement assimilée aux innombrables oiseaux capturés, ce qui crée une analogie entre tenderie et punition corporelle. Cette association du petit travailleur puni aux oiseaux des marais a d'abord un sens moral : dans les Textes des Sarcophages, un long passage assure que le défunt ne se fera pas prendre aux filets¹²⁴², tandis que le filet comme métaphore du pouvoir est bien présent dans les textes les plus légitimes¹²⁴³. Si les termes utilisés sont différents (*j3d.wt*¹²⁴⁴, *jbt.t*¹²⁴⁵, *jby*¹²⁴⁶, *jss.t*¹²⁴⁷), ces pièges menacent bien le défunt, qui doit apprendre à manœuvrer au mieux dans les marais pour ne pas subir le sort destiné aux poissons et aux oiseaux. La peur de l'enfermement apparaît dans ce contexte

¹²³⁷ *Ibid.*, l. 46, 49, 53 et 82.

¹²³⁸ P Sallier I, l. 7.11.

¹²³⁹ P Anastasi III, Recto, l. 5-7 et 6.10 ; p Anastasi IV, l. 9.6 ; p Chester Beatty IV, verso, l. 5.10-11.

¹²⁴⁰ Entre autres, DUNHAM, SIMPSON 1974, fig. 4 ; HASSAN S. 1944, fig. 104 ; SIMPSON 1992, pl. 17 ; JUNKER 1953, pl. XXIVa.

¹²⁴¹ POSENER-KRIÉGER 1968, pl. 47 (fragments A, B et E).

¹²⁴² TS 473-480.

¹²⁴³ ALLIOT 1946, p. 61.

¹²⁴⁴ TS 473.3, 474.17, 474.21, 474.23, 476.29, 479.37, 480.43.

¹²⁴⁵ TS 473.7.

¹²⁴⁶ TS 474.21.

¹²⁴⁷ TS 477.34, 479.37, 480.43.

religieux comme un corollaire de la soumission et de la mort, matérialisée par capture du corps¹²⁴⁸. La connotation du piège est aussi d'ordre social, car elle évoque la désignation générale en égyptien ancien du peuple comme *rekhyt*, par la métaphore animale qui naturalise le rapport de pouvoir entre l'élite et le peuple : la symbolique de l'oiseau, souvent représenté dans le filet ou tenu par les ailes, renforce la soumission et l'impuissance des travailleurs punis.

Le vocabulaire n'est pas le seul moyen utilisé pour suggérer l'idée de piège : chez Neferherentpatah, un personnage non nommé se tient debout, symétriquement au superviseur, de sorte à fermer la scène sur le côté gauche, tandis que les légendes tombent presque au niveau du duo central, les enfermant de tout côté. Chez Kapi, on retrouve le même personnage qui contemple la scène en face et double la figure du superviseur : le papyrus qu'il tient le lie thématiquement à la récolte qui se déroule sur la gauche, mais renforce la clôture de l'espace de la fessée. Enfin, chez Nimaâtrê, la scène est complètement close : par les traits horizontaux des registres vers le haut et le bas, la légende et le superviseur à gauche, et le dos vertical d'un bouvier à droite. Dans ces scènes, la polysémie du mot *sh.t* est renforcée par cette clôture de l'espace de la punition, transformé en filet fermé. Cette symbolique de l'enfermement se retrouve chez Ptahhotep, où la fessée se situe exactement deux registres en-dessous de processions de porteurs de cages, dont les plus grandes contiennent des fauves. La comparaison à de petits animaux capturés souligne l'impuissance des travailleurs punis, notamment l'absence de liberté de déplacement, ainsi que leur soumission au bon-vouloir des supérieurs.

4-2 Les bastonnades, lieu privilégié de l'ironie

4-2-1 Questions d'onomastique et de filiation

Selon une autre tradition que celle des fessées, les bastonnades de l'Ancien Empire s'inscrivent aussi dans une logique d'appogiature. C'est notamment le cas des scènes de Khentika et d'Aba, qui surenchérisent sur celle de Mererouka, plus sérieuse. Avant de détailler les différents ressorts de l'ironie au sein de ces scènes, il convient de se demander si les noms des personnages sont signifiants. Cette hypothèse a été formulée par N. Kanawati, puis par P. Vernus¹²⁴⁹, qui ont remarqué que la victime de la bastonnade de la tombe d'Aba était appelée « Rensi fils de Nedjem-ib », ce qui pourrait en faire le fils du Nedjem-ib de la tombe de Mererouka. Cette hypothèse paraît alléchante : le personnage serait devenu un « type littéraire »¹²⁵⁰, supposément connu d'au moins une partie des visiteurs. Plusieurs arguments

¹²⁴⁸ Notamment TS 479.

¹²⁴⁹ KANAWATI 2009B, p. 265 ; VERNUS 2015, p. 321.

¹²⁵⁰ VERNUS 2015, p. 321.

vont dans ce sens. Tout d'abord, la filiation incontestable de Mererouka à Aba, au moins indirecte par Khentika, mais aussi potentiellement directe. Ensuite, le fait que cette filiation, rarissime pour un individu lambda, soit non seulement répétée deux fois, mais aussi que Rensi soit le seul anthroponyme de cette section du mur. La grande élaboration ironique de la légende qui accompagne la punition n'incite pas non plus à croire à une telle coïncidence. Enfin, une des seules mentions textuelles de bastonnade à l'Ancien Empire provient de la tombe d'un certain Nedjem-ib, enterré à Saqqarah (VI^e dynastie)¹²⁵¹ : il y nie avoir été frappé devant des dignitaires (*n sp ḥw=t(w=j) m-b3ḥ sr.w nb(.w)*)¹²⁵². Si ce directeur des forgerons vécut après Mererouka, il aurait vu un homonyme se faire maltraiter dans un célèbre tombeau et aurait insisté sur le fait que ce n'est pas lui qui se fait bastonner : une telle négation est suffisamment rare à l'Ancien Empire pour que l'on conclue à une volonté de se démarquer d'un exemple négatif.

Il faut toutefois nuancer cette analyse, car Nedjem-ib est un nom assez courant : on connaît au moins trente occurrences à l'Ancien Empire¹²⁵³, sans compter les variations sur *ndm*. Il est d'ailleurs attesté dans les programmes funéraires, mais aussi dans les papyrus de Gebelein¹²⁵⁴, ce qui signifie qu'il était bien en usage. Rien n'empêche donc qu'il ait été porté par des employés de ces dignitaires. La mention de la filiation du personnage peut aussi s'expliquer par la présence sur un autre mur de la tombe d'un autre Rensi, fils d'Ibi¹²⁵⁵ : il s'agirait donc de différencier deux homonymes, pour ne pas étendre à l'innocent porteur d'offrandes les malheurs du premier Rensi. Il ne faut enfin pas y voir la mention d'une dynastie de criminels¹²⁵⁶ : si le Rensi de la tombe d'Aba est bien puni pour sa résistance à l'autorité, son père supposé est simplement amené devant les scribes, sans que soit présagée sa culpabilité.

Malgré ces réserves, la filiation emporte notre adhésion, de par la grande élaboration de la scène, rendant peu crédible une coïncidence. L'ironie repose sur deux traits principaux. Le premier est le nom lui-même, Nedjem-ib, signifiant « agréable est le cœur », « le joyeux »¹²⁵⁷ ou « mon cœur est joyeux »¹²⁵⁸. L'opposition entre la violence de la situation et la douceur qu'évoque le nom insiste de façon antiphrastique sur le mauvais pas de Rensi. La bastonnade

¹²⁵¹ MARIETTE 1889, p. 417 ; PM 3/2, p. 611.

¹²⁵² Urk. I, p. 75 ; STAUDER-PORCHET 2017, p. 209.

¹²⁵³ SCHEELE-SCHWEITZER 2014, p. 507.

¹²⁵⁴ *Ibidem*.

¹²⁵⁵ KANAWATI 2007C, pl. 75 a. Il ne s'agit pas du même Ibi que le propriétaire de la tombe.

¹²⁵⁶ KANAWATI 2009B, p. 265.

¹²⁵⁷ SCHEELE-SCHWEITZER 2014, p. 507.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 507, n. 443 et RANKE 1935, p. 372, 215,9.

au sol est en effet ce qui peut être montré de plus douloureux dans une tombe de cette époque, et la présence de *ndm* dénote le caractère agréable, chanceux, voire pacifié, d'une situation. Il fait référence aux éloges de l'harmonie et du confort dans les Textes des Pyramides¹²⁵⁹, et, adossé au cœur, évoque un état d'agréable repos loin de ce que vit Rensi. Chez Nianchnoum, le caractère agréable du repas d'un supérieur était confronté aux lourdes tâches de ses subordonnés¹²⁶⁰, et chez Mehou, c'est la gerbe que porte un paysan qui doit être agréable¹²⁶¹. Le deuxième élément d'ironie est la référence au premier Nedjem-ib. Contrairement à N. Kanawati¹²⁶², nous pensons qu'il ne sert pas de référence à un état de criminalité, mais au contraire, souligne la déchéance de son fils. Il est un fonctionnaire certes examiné mais qui échappe à la punition, alors que Rensi résiste à l'autorité des scribes : il s'agit de renforcer l'isolement de Rensi et la dureté de sa position, justifiée par une trahison du respect que son père montrait aux autorités. Ce respect lui apportait ainsi le contentement intérieur que souligne son nom.

Chez Mererouka, le choix du nom de la victime n'est peut-être pas anodin : Ptahshepses est le nom d'un prédécesseur de Mererouka au poste de vizir et propriétaire d'un des plus grands tombeaux de la V^e dynastie à Abousir. Séparé de moins d'un siècle de ce Ptahshepses, on ne peut exclure que Mererouka ait voulu marquer ainsi sa supériorité sur un vizir ayant laissé un mastaba richement décoré. Plus largement, le nom Ptahshepses est régulièrement attesté pour de hauts dignitaires de l'Ancien Empire, notamment des prêtres de Ptah à Memphis¹²⁶³. Le sens de *špss*, « précieux, noble, vénérable », associé à un individu en train de se faire battre, renforce encore la position de Mererouka. Ainsi, le personnage battu est-il un fonctionnaire de rang relativement important, que seul un vizir pouvait montrer dans une telle posture. Le titre de directeur des scribes des champs résume sa position : il est d'une part caractérisé par son autorité sur une équipe de scribes, et possède donc une expertise passant par le savoir, mais aussi renvoyé aux champs (*zḥw.t*), donc au domaine productif propre aux petits travailleurs. Comme dans les redditions de comptes, le pilori de Mererouka est un geste de pouvoir qui marque la supériorité du défunt, sur les équipes de fonctionnaires sous ses ordres, renvoyées, malgré un statut élevé, dans l'ordre de la corporalité et du travail. Le fait que les seuls piloris connus s'appliquent à des membres de l'élite élargie et non des classes inférieures ne peut tromper : c'est l'affirmation d'une supériorité par la violence qui est en jeu, s'adressant en

¹²⁵⁹ TP 576 et 603 (Pepy I^{er}), 598 (Neith), 637 (Pepy II).

¹²⁶⁰ VERNUS 2009-2010, p. 103 ; MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 78.

¹²⁶¹ VERNUS 2009-2010, p. 106 ; ALTENMÜLLER 1998, pl. 24b.

¹²⁶² KANAWATI 2009B, p. 265.

¹²⁶³ SCHEELE-SCHWEITZER 2014, p. 676-678.

premier lieu aux visiteurs de rang intermédiaire, qui se voient rappeler leur soumission à l'administration incarnée par le vizir. D'un point de vue iconographique, le pilori possède la même fonction que la reddition de comptes et la renforce : elle marque le pouvoir de l'élite la plus restreinte sur les couches intermédiaires.

4-2-2 *Les légendes ironiques de Khentika et d'Aba*

Selon Salvatore Attardo¹²⁶⁴, l'ironie peut être décrite comme « une impropriété pertinente », c'est-à-dire que l'énoncé est inapproprié dans son contexte, mais que cette impropriété est volontaire, prend un sens pertinent au-delà de la lecture littérale et qu'au moins une partie de l'audience est capable de le comprendre. Elle repose sur un jeu de l'énoncé avec ce qui est attendu dans le contexte, et peut prendre la forme de l'antiphrase, de la litote, de l'hyperbole ou du paradoxe. Pour qu'elle fonctionne efficacement, il faut que les attendus du contexte soient les plus clairs possibles, pour que l'inadéquation de l'énoncé ressorte sans ambiguïté¹²⁶⁵. Dans un univers aussi normé que les programmes, les attendus du contexte sont on ne peut plus clairs et l'ironie ressort explicitement. Passant par les légendes dans les tombes qui nous intéressent, elle n'était perceptible que par la part lettrée des visiteurs, alors que les autres ne percevaient que la violence sans ambiguïté des punitions. Il ne s'agissait en effet pas de mettre en danger la portée sociale des scènes en brouillant le sens par des images équivoques : seuls ceux qui étaient capables de lire et de percevoir les références à des genres textuels repérés avaient accès à ce niveau de lecture. L'ironie prend deux formes différentes dans ces tombes : chez Khentika elle repose sur l'antiphrase, puisque les légendes disent l'inverse de ce qu'elles devraient dire. Au contraire chez Aba, l'ironie tient du paradoxe, ou détournement parodique de formes classiques du discours : la forme est reprise¹²⁶⁶, mais des mots stratégiques sont changés pour en inverser le sens. Malgré cette différence dans le fonctionnement de l'ironie, elle s'applique dans les deux tombes à trois éléments : il s'agit de parodier les formes textuelles élitaires, les formes habituelles de la religiosité et enfin les rapports sociaux conventionnels. Par parodie nous entendons « l'imitation ironique d'un texte supposément connu », ou dans notre cas d'une image, comme défini par Jan Assmann¹²⁶⁷, et repris dans la plupart des travaux sur la

¹²⁶⁴ ATTARDO 2000 ; MAINGUENEAU 1987, p. 70-72.

¹²⁶⁵ MAINGUENEAU 1987, p. 71.

¹²⁶⁶ Pour un parallèle, voir O'CONNOR 2011. L'auteur y étudie en particulier l'imitation parodique des scènes de guerre royale.

¹²⁶⁷ ASSMANN 1982.

question¹²⁶⁸. Il est clair que ce type de parodie, s'il joue avec les formes les plus légitimes, ne les ridiculise pas et ne leur applique pas leur ironie¹²⁶⁹.

4-2-2-1 *Le jeu sur l'autobiographie*

Comme l'a montré P. Vernus¹²⁷⁰, la grande légende de la scène d'Aba est la parodie d'une des formes textuelles principales de l'Ancien Empire, l'autobiographie¹²⁷¹. Il s'agit donc d'une forme d'ironie accessible au public familial des discours funéraires. Le premier ressort est l'imitation hors contexte de la phraséologie funéraire¹²⁷² : le condamné bastonné au sol, responsable d'une équipe de bergers, ne mérite pas une telle phraséologie, habituellement réservée aux membres de l'élite capables d'inscrire des textes dans leur tombeau. L'ironie porte donc d'abord sur l'usurpation d'une forme, non seulement élitaire, mais normalement réservée au maître de la tombe : la focalisation du regard est inversée et s'arrête sur celui que les autorités châtient. Le pronom indépendant *jnk* qui ouvre la légende répond à la répétition de son nom dans la partie supérieure. Rensi occupe une place inattendue, focalise les attentions et reprend des codes traditionnellement réservés au propriétaire. Humour et jeu sur la mise en scène de l'individualité sont donc indissociables¹²⁷³.

Les formes parodiées appartiennent à la plus ancienne catégorie, l'autobiographie idéale¹²⁷⁴. Parmi les tropes les plus courants, à côté des dénégations, la mention des liens affectifs avec les parents ou d'autres membres de la communauté est fréquente. C'est cet élément qui est repris et inversé dans la parodie : c'est comme objet passif de sentiments qu'il est ici caractérisé. La légende commence par un chiasme rhétorique : « je suis l'aimé du mesureur, objet d'exécration pour son maître » (*jnk mry h3(w) hb[ḏ n] nb=f*). La structure est Sentiment positif-Personnage négatif/Sentiment négatif-personnage positif. La suite répète le second motif, préférant insister sur les sentiments négatifs des références sociales, pour imiter plus fidèlement l'autobiographie idéale : « un objet de réprobation pour sa maîtresse, celui que détestent les policiers de son maître » (*kn.t n hnw.t=f msḏḏ z3(w)-pr.w nb=f*). L'expression classique de l'autobiographie est

¹²⁶⁸ Entre autres, VERNUS 2013, p. 102-107 et LOPRIENO 1996, p. 55.

¹²⁶⁹ Si l'on suit la distinction de D. O'Connor (O'CONNOR 2011, p. 362), il s'agirait plutôt de satire. Il ne nous semble pas utile ici de distinguer entre ces deux formes d'humour. Voir aussi CÈBE 1966, p. 9-12

¹²⁷⁰ VERNUS 2015, p. 309-321.

¹²⁷¹ Dans la lignée de J. Stauder-Porchet, nous reprenons l'usage de ce terme, en tenant compte des précautions d'usage qu'elle souligne (STAUDER-PORCHET 2011).

¹²⁷² *Ibid.*, p. 316. Pour une comparaison dans le monde romain, voir CÈBE 1966, p. 77-117 : la parodie y vise entre autres les discours judiciaires, religieux, littéraires et philosophiques.

¹²⁷³ VERNUS 2009-2010, p. 95-101.

¹²⁷⁴ STAUDER-PORCHET 2017, p. 101-117 et 169-224 pour la VI^e dynastie.

« aimé de son maitre/son père »¹²⁷⁵ ; elle est ici disloquée, le verbe *mrj* se voyant adjoindre un autre complément d'agent et la référence éloignée après un verbe exactement contraire. La référence au père et à la mère est remplacée par celle du maitre et de la maitresse : en effet, si Rensi a la chance de voir son père mentionné dans la légende¹²⁷⁶, la socialisation qui importe ici est celle qui le lie à ses supérieurs, en tant que travailleur du domaine.

À l'intérieur de la légende, chaque groupe commence par un terme désignant le sentiment dont Rensi est l'objet, là aussi en chiasme au niveau de la nature des mots (participe-nom/nom-participe). Le premier groupe parodie le texte attendu en suggérant que si Rensi se fait aimer, c'est par les mauvaises personnes. La figure du mesureur est ici synonyme de triche et de fraude¹²⁷⁷. Il l'est en tant que responsable de l'établissement des bornes des champs, en particulier après la crue, donc tenté d'en déplacer les limites, pour le compte de paysans peu scrupuleux. L'attention aux limites de champs à ne pas dépasser se voit dans les scènes de mesure des champs¹²⁷⁸ et de serment devant les bornes dans les tombes du Nouvel Empire¹²⁷⁹, dans les rares exemplaires de bornes que nous avons conservés¹²⁸⁰ et dans l'exaltation d'Amon comme dieu du cadastre et de l'arpentage¹²⁸¹. Dans les décrets royaux, comme celui de Nauri, la fraude est punie de la mutilation des oreilles¹²⁸². Il est d'ailleurs objet de suspicion, comme dans *l'Enseignement d'Ani*¹²⁸³, parfois caricaturé en singe¹²⁸⁴, et dans une tombe de l'Ancien Empire surveillé par d'autres agents de l'administration¹²⁸⁵. Mettant en danger le bon fonctionnement de l'agriculture, doté d'un pouvoir de nuisance qui doit être contrôlé, le mesureur est une figure d'un « illégalisme »¹²⁸⁶ populaire qu'il vaut mieux éviter. La socialisation de Rensi se fait dans le mauvais sens, puisqu'il se fait aimer de ceux qui mettent en danger l'ordre du domaine.

La deuxième partie du chiasme, où la structure terme affectif-personne est répétée trois fois, donne cette fois un équivalent négatif au premier terme du couple habituellement positif. Les trois figures d'autorité dont Rensi a perdu l'affection sont le maitre, la maitresse et les policiers.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 110-111. Pour d'autres exemples, voir LICHTHEIM 1988, p. 13, 16, 19 et 23.

¹²⁷⁶ Sur le complexe père-fils dans les autobiographies : STAUDER-PORCHET 2017, p. 198-207

¹²⁷⁷ VERNUS 2015, p. 313.

¹²⁷⁸ WEGNER 1933, p. 67.

¹²⁷⁹ STRUDWICK 2003, p. 49-52, pls. III, VIb, VIIa et VIIIa. Voir aussi LM 125, 13.

¹²⁸⁰ STRUDWICK 2003, p. 52 ; FISCHER H.G. 1980, p. 13-16.

¹²⁸¹ BARUCQ, DAUMAS 1980, p. 217.

¹²⁸² GRIFFITH 1927, p. 202.

¹²⁸³ LAISNEY 2007, p. 87-89.

¹²⁸⁴ VANDIER D'ABADIE 1937, pl. 40.

¹²⁸⁵ GRUNERT 1977, p. 132.

¹²⁸⁶ FOUCAULT 2013, p. 144-150.

Les deux premiers sont attendus dans le contexte, mais la mention des *z3.w-pr* est étonnante. Dans la plupart des biographies, le troisième terme est *sn*, « frère » ou *sn-nw*, « compagnon », au pluriel, pour signifier une communauté de même niveau dans laquelle le sujet est intégré. Le terme *z3-pr* permet de jouer sur cette référence : en effet, le trio père-mère-frère est évoqué par le sens littéral de *z3*, « fils » ; la mention du domaine (*pr*) construit aussi une collectivité laborieuse soumise à un maître et dans laquelle Rensi ne s'est pas intégré. Il a échoué à plaire à ses maîtres, en ne remplissant pas ses devoirs en termes de production, comme à ses collègues de travail¹²⁸⁷, en étant fauteur de troubles. La mention de la haine que lui portent les policiers évoque ses méfaits sur le domaine et à sa résistance à l'autorité. Il ne se conforme pas à l'idéal de discrétion et d'évitement des querelles répété dans les Enseignements. Au-delà du bien-fondé de leurs requêtes, les inférieurs sont en effet censés éviter de faire des remous dans les cours de justice et de se faire repérer par les agents de l'ordre¹²⁸⁸. « Connus des services de police » comme nous dirions, Rensi leur pose des difficultés par la résistance physique qu'il leur oppose. Là aussi sa socialisation échoue, puisque non seulement il est pris pour cible par les représentants de l'ordre légitime, mais il met en danger sa propre intégrité physique.

Malgré un effet de rythme, la phrase est construite de façon dyssymétrique. Le verbe positif *mrj*, habituellement associé à *hzj*, « louer »¹²⁸⁹, est ici balancé par trois antonymes au sens relativement proche. L'essentiel est de montrer que Rensi se fait détester. Face à *mrj*, le contraire le plus attendu est *msdj*, très fréquent à l'Ancien Empire¹²⁹⁰, et souvent opposé à *mrj*¹²⁹¹. Il évoque de façon générale la haine ou le refus absolu de quelque chose. *Hbd* pourrait se traduire aussi par « haïr ». Présent dans les Textes des Pyramides¹²⁹² puis dans *Ptahhotep*¹²⁹³, il a, comme *msdj*, une double connotation, affective et objective, c'est-à-dire que cette haine est justifiée. Enfin, *knj*¹²⁹⁴ désigne ce qui provoque un « état du cœur »¹²⁹⁵ dans lequel on est mal disposé, c'est-à-dire qu'on éprouve de mauvais sentiments contre quelqu'un. Comme le montre Adolphe Gutgub qui traduit par « impopularité »¹²⁹⁶, le verbe désigne d'une part les mauvais

¹²⁸⁷ L'affection des subordonnés (mérit) est évoquée dans une stèle thébaine de la XI^e dynastie (ALLAM 2004, p. 142 ; LICHTHEIM 1988, p. 64).

¹²⁸⁸ Ptahhotep, 7.4-5, 13.11-14.4, 14.6-12 ; Fils, 16 ; Khety, 9.7-10.1.

¹²⁸⁹ WINDUS-STAGINSKY 2006, p. 224-226.

¹²⁹⁰ Hg I, p. 569.

¹²⁹¹ STAUDER-PORCHET 2017, p. 215 ; Kagemni.

¹²⁹² TP Ounas : 255 ; Téeti : 255.

¹²⁹³ Ptahhotep, 8.1, 17.6 : dans ce deuxième exemple, il est employé sans agent, et désigne généralement ce qu'il ne faut pas faire et ce qui conduit à une accusation.

¹²⁹⁴ VERNUS 2015, p. 314 ; GUTGUB 1973, p. 176-179.

¹²⁹⁵ GUTGUB 1973, p. 178.

¹²⁹⁶ *Ibidem*.

sentiments que l'on éprouve et de l'autre ceux que l'on exprime, par la parole ou les actes : le déterminatif est souvent l'homme portant la main à la bouche (Gardiner A2). Le mot, rare, évoque, par rapport aux deux premiers, un sentiment plus intérieur, qui tient à la fois du dégoût, de la récrimination et du déplaisir. Il est parfois opposé à *mrj*¹²⁹⁷. Si l'on essaye de faire sens de la différence entre ces trois verbes, *hbd* évoque la haine que Rensi provoque chez son maître, par le trouble qu'il apporte au domaine, et que ce dernier connaît de par son omniscience sur son domaine. *Knj* serait au contraire l'expression d'une désapprobation intime de la maîtresse du domaine, non au courant de chaque geste de Rensi, mais pâtissant des conséquences de son indocilité. Son adversité s'exprimerait ensuite par la parole, par les mots qu'elle dirait à son époux, même s'il n'est pas exclu que les travailleurs puissent aussi répondre à la femme du dignitaire¹²⁹⁸. Enfin, *msdj* désigne une haine plus concrète et immédiate, celle des policiers qui sont confrontés sur le domaine aux agissements de Rensi¹²⁹⁹. Le rythme ternaire de quasi-synonymes évoque l'état de détestation générale dans lequel Rensi s'est plongé. Sa socialisation est un échec, puisqu'il s'est rendu haïssable à ses maîtres, ceux dont il doit espérer l'approbation et la bienveillance, *a fortiori* dans le domaine fictif de la tombe, où il n'est présent qu'au titre de serviteur. Il faillit donc à sa fonction contextuelle.

L'ironie tient du paradoxe : le détournement de la forme attendue se fait par substitution de mots choisis et maintien d'une structure similaire. L'emploi d'antonymes des mots attendus, ainsi que la présence du terme *z3-pr*, plus typique d'un contexte de gestion que des expressions de perfection *post mortem*, confirme le décalage avec la forme de l'autobiographie. Ainsi Rensi usurpe-t-il un discours réservé au propriétaire de la tombe, en parlant à la première personne et en revendiquant l'affection de plusieurs membres de la communauté. Mais cette tentative est un échec et il ne parvient à obtenir que l'inverse : la légende ajoute à sa piètre situation physique un commentaire sur son expulsion de la sociabilité correcte et sur la menace qui pèse sur lui de par les ennemis qu'il s'est fait. L'autobiographie, qui doit être le lieu de l'affirmation de la perfection du défunt, aimé de tous et exempt de fautes, devient pour Rensi le lieu d'un double accablement : non seulement il est largement détesté mais cette haine signifie en réalité qu'il a des choses à se reprocher.

La scène de Khentika contient un jeu sur une autre forme attendue du discours autobiographique : « rien ne s'est produit de tel (avant) » (*n jw mrtt*). Il s'agit d'un des *topoi* les

¹²⁹⁷ Ptahhotep, 8.10.

¹²⁹⁸ ALLAM 2004, p. 132. Il s'agit cependant du cas particulier des mérites.

¹²⁹⁹ On ne peut exclure un jeu lexical et visuel entre *msdj* et *ms Ndm-jb*. Dans les deux cas sont associés les signes *ms* et *d*.

plus fréquents¹³⁰⁰, non seulement des textes privés, mais aussi des discours royaux¹³⁰¹, tout au long de l'histoire égyptienne¹³⁰². Le surpassement des prédécesseurs est en effet un passage obligé pour la mise en scène personnelle et l'insertion dans une chronologie¹³⁰³. Dans le discours du particulier, cette revendication s'inscrit dans la concurrence avec les prédécesseurs et les contemporains¹³⁰⁴, qu'il faut dépasser par les actions et le statut¹³⁰⁵. L'expression parodiée ici commence par la négation existentielle (*n/nj* à l'Ancien Empire)¹³⁰⁶, suivie d'un verbe exprimant l'action dont on se prévaut (le plus souvent *jrj*¹³⁰⁷ ou *hpr*¹³⁰⁸) et de *mjtt*.

L'inscription évoque un des discours les plus fréquents et les plus stéréotypés, fréquent dans les autobiographies¹³⁰⁹. Le condamné usurpe une forme élitaires qu'il n'est pas censé utiliser, dans une logique d'inversion sociale : en effet le travailleur anonyme n'est pas supposé inscrire son action dans la trame des dépassements générationnels, comme il est attendu des dignitaires, mais au contraire respecter le stéréotype atemporel de sa fonction. La légende moque sa prétention à l'exceptionnalité¹³¹⁰, mais peut aussi être lue au premier degré. Le dépassement des prédécesseurs est d'abord qualitatif¹³¹¹ : il s'agit d'inventer quelque chose de nouveau. C'est bien ce qui arrive aux condamnés de Khentika, dont le pilori est une quasi-invention, reprise de Mererouka. Le surpassement est aussi quantitatif, ce que suggère la présence de deux condamnés au pilori et non un seul comme chez son modèle, et renvoie à un nombre de coups plus important. Ainsi les punis sont-ils inscrits dans une trame historique où ils dépassent leurs prédécesseurs par les coups qu'ils reçoivent : l'évènement extraordinaire à remémorer se fait contre eux¹³¹². On retrouve l'attitude souvent passive du dignitaire dans les formules « *n mjtt* », avec un verbe passif ou impersonnel¹³¹³. Dans les autobiographies, *mjtt* est d'ailleurs employé dans d'autres formules comparatives pour exalter la faveur particulière que le dignitaire a reçu du roi¹³¹⁴. Cette faveur passivement reçue, justifiée par la fidélité au roi et les actions entreprises

¹³⁰⁰ VERNUS 2015, p. 318 : « relève d'un stock de poncifs ».

¹³⁰¹ VERNUS 1995, p. 70-88. Les attestations royales datent essentiellement du Nouvel Empire et du I^{er} millénaire, mais au moins une occurrence est rattachée à Chéops (p. 77).

¹³⁰² STAUDER-PORCHET 2017, p. 69.

¹³⁰³ VERNUS 1995, p. 54-104.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 59-62.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 62-70.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 63-65.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 66-67.

¹³⁰⁹ STAUDER-PORCHET 2017, p. 242, 257, 277 et 287.

¹³¹⁰ VERNUS 1995, p. 88-90. Il parle à ce propos d'« impératif éthique ».

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 95-102.

¹³¹² On retrouve le même emploi d'une formule de primauté appliqué à un massacre dans une inscription datée du règne d'Amenhotep III (MÜLLER M. 2009B, p. 134).

¹³¹³ *Ibid.*, p. 63-67.

¹³¹⁴ STAUDER-PORCHET 2017, p. 147-148, 233 et 256-259.

pour lui plaire, se retourne ici contre les condamnés : le parallèle met en lumière leur rébellion contre l'ordre du domaine et leurs fautes, mais aussi l'animosité particulière de leur maître : s'ils se distinguent des autres travailleurs, c'est, comme Rensi, par leur propension à susciter une affection négative là où doit régner la confiance. Les condamnés échouent donc à reprendre à leur compte une formule du discours biographique, et montrent par-là l'inversion à leur détriment des liens de confiance supposés fonctionner dans la société.

4-2-2-2 *Le jeu sur la religiosité funéraire*

Les légendes parodient ensuite la forme classique de la religiosité funéraire. Chez Khentika, le trope utilisé est l'antiphrase : *h̄tp.w nfr.w n k3=k*, « De bons cadeaux pour ton kâ »¹³¹⁵. La légende est formulée de façon à être la plus lisible possible : le pluriel est exprimé par le triplement du signe *h̄tp*, et les signes *nfr* et *k3* sont mis en évidence, de sorte qu'elle devait être facilement comprise. Le terme *h̄tp* est largement attesté à l'Ancien Empire pour désigner les offrandes et les dons, que ce soit sous une forme matérielle ou comme soutien culturel au passage vers l'au-delà. La légende évoque la formule stéréotypée des offrandes funéraires dès l'Ancien Empire, *h̄tp dj nswt*, « une offrande que donne le roi ». On a là le premier élément d'ironie : dans les mastabas, la mention d'offrandes est réservée au propriétaire, voire à des membres de sa famille, mais ne s'étend pas à un anonyme. Par un procédé d'inversion, le condamné est placé au centre de l'attention et semble celui pour qui l'ensemble funéraire a été réalisé. La mention de son kâ, qui reçoit des bienfaits, renforce l'ironie, puisque seul le kâ du défunt doit être honoré dans la tombe¹³¹⁶. La punition apparaît donc comme un reflet inverse des soins apportés au devenir funéraire, et le condamné une nouvelle fois comme le double de Khentika, situé à l'exact opposé du registre. Ainsi s'explique l'usage du pronom de la deuxième personne du singulier (=k)¹³¹⁷, alors que deux condamnés sont attachés au pilori. Ce jeu sur la formule d'offrandes ne remet pas en cause son fonctionnement traditionnel sur les autres murs de la tombe, mais permet d'insister sur le fait que seul le propriétaire y a droit. Chez Aba, le condamné demande « suis-je justifié ? » (*m3' hrw*) : si l'expression a au premier degré un sens judiciaire adéquat au contexte, il est difficile de ne pas y voir un jeu avec le statut de « juste de voix » atteint par celui qui a passé les épreuves de l'au-delà. Mise en regard avec la longue parodie d'autobiographie, elle moque la prétention d'un petit travailleur d'exiger sa survie *post mortem* dans la tombe d'un autre, son maître de surcroît.

¹³¹⁵ Ou « complète satisfaction pour ton kâ ! » (VERNUS 2009-2010, p. 107).

¹³¹⁶ BOLSHAKOV 1997, p. 123-132.

¹³¹⁷ Une autre hypothèse serait de penser que la deuxième personne s'adresse directement à Khentika.

Chez Khentika, l'antiphrase porte aussi sur l'aspect bénéfique de la punition. L'usage de l'adjectif *nfr*, le plus fréquent pour désigner quelque chose de bon, en même temps parfait sur le plan religieux et plaisant sur le plan concret, renforce le déplaisir des condamnés. D'une part, les coups ne sont pas du tout plaisants, et l'emploi de l'exact antonyme du terme attendu ne fait que renforcer l'impression de violence. En effet, *nfr* s'applique régulièrement à l'état de perfection atteint dans le cadre de la tombe, grâce à l'abondance des offrandes. Dans la tombe de Khentika, *nfr* est épithète de plusieurs termes pour offrandes ou produits (*h.t*¹³¹⁸, *rnp.t*¹³¹⁹ et *nd.t-hr*¹³²⁰), et du lin en particulier¹³²¹ : son emploi ici contraste avec la violence des coups, tout comme le sens second de *htp*, désignant la paix ou l'apaisement. Mais, à un deuxième niveau, on peut penser que l'ironie n'emporte pas tout le sens. En effet, ces coups peuvent être qualifiés de *nfr*, dans la mesure où ils contribuent au maintien de l'ordre sur le domaine, et donc à la garantie d'une production efficace qui aidera le défunt à traverser ses épreuves. Le moment lui-même n'est pas plaisant, mais il va permettre au bon déroulement des véritables offrandes : il fonctionne comme leur condition de possibilité. D'autre part, comme le souligne T. Prakash¹³²², les coups étaient peut-être censés être bénéfiques pour les condamnés, car ils les remettaient sur le bon chemin et les détournaient de la tentation de frauder. Ici l'antiphrase se combine donc avec une lecture au premier degré, compatible avec la portée religieuse de la scène.

4-2-2-3 Le jeu sur les relations sociales

À travers le jeu sur les formes textuelles et religieuses classiques, l'ironie porte essentiellement sur les rapports sociaux attendus. Les condamnés des deux tombes usurpent en effet des formes qui leur sont normalement interdites, réservées au défunt lui-même. Les légendes attestent donc de l'échec de la tentative d'inversion sociale et de revendication des formes de la mise en scène de soi élitaire par un inférieur. Attirant indûment l'attention dans la tombe de leur maître, ils sont remis à leur place par l'appareil textuel qui entoure les images. Chez Khentika, le défunt préside au bureau des scribes, ce qui est un hapax dans notre corpus. Il s'agit d'un moyen de justifier par l'autorité du vizir la punition violente qui se déroule à droite, mais aussi d'en récupérer la valeur distinctive. La légende devant le vizir porte « Je suis avec toi, grandement » (*iw(=j) hr=k wr.t*) ; selon toute vraisemblance, elle s'adresse aux

¹³¹⁸ JAMES T.G.H. 1953, pl. 9.

¹³¹⁹ *Ibid.*, pl. XX.

¹³²⁰ *Ibid.*, pl. XIV.

¹³²¹ *Ibid.*, pls. XXXIV et LX.

¹³²² PRAKASH 2021, p. 114).

condamnés attachés¹³²³. La préposition *hr* a ici son sens le plus commun de « près de » et peut s'extrapoler en « avec »¹³²⁴ : elle exprime donc une proximité spatiale mais aussi affective. Elle s'oppose à la préposition *r*, et on peut supposer que la légende joue sur l'antagonisme $jr=k/hr=k$. Elle est fréquemment utilisée à propos d'un inférieur parlant devant un maître¹³²⁵. En outre, elle exprime la présence devant le roi, *hr hm=f* étant une expression courante dans les autobiographies¹³²⁶. On retrouve le jeu sur les positionnements sociaux : en disant « je suis en ta présence », Khentika se place devant le condamné dans la position qu'il adopterait en présence du roi. Cette tournure ne ridiculise pas les marques de respect dues au roi, mais renforce l'écart entre la présentation que les légendes font du condamné et sa situation réelle. Le fait que sa « présence », comme celle du roi, aime le regard et les paroles du vizir achève l'inversion antiphrastique. Le rapport social attendu est complètement inversé, ce qui produit la charge humoristique de la scène. Le criminel puni, devenu ennemi du domaine, reçoit l'affection, le soutien, voire la déférence de Khentika. Le juge abandonne ses prérogatives, se rapproche du condamné, et semble suggérer que cette proximité lui est bénéfique. Comme dans la légende de droite, l'antiphrase n'empêche pas une lecture au sens propre, car le châtiment pourrait l'aider à se libérer de ses mauvaises habitudes. Le ton reste cependant ironique, dans la mesure où le décalage entre la sollicitude proclamée et la violence de la punition est manifeste.

Ainsi dans ces deux scènes de la VI^e dynastie, les légendes parodient les formes classiques du discours funéraire, que ce soit l'autobiographie proprement dite ou les formules rituelles associées au culte ; si la légende n'était pas trop lacunaire, on pourrait affirmer la même chose à propos de la tombe de Mererouka où l'un des contrôlés est dit *hq3 m33...*, parodiant la formule-*m33* d'ordinaire réservée au défunt. Ce jeu sur les formes attendues a pour effet d'ironiser sur la façon dont les victimes de punitions s'insèrent dans les relations sociales. Que ce soit par l'antiphrase ou le paradoxe, il s'agit d'insister sur l'échec de la socialisation de ceux qui ne respectent pas l'ordre du domaine. Usurpant des formes réservées à l'élite funéraire, ils s'en montrent indignes, en particulier Rensi, renvoyé à une haine généralisée. Cette socialisation ratée se marque d'une part par l'incapacité à conserver les liens affectifs les plus importants, notamment ceux qui lient au maître. La haine des policiers et l'affection du mesureur signifient

¹³²³ L'inscription de droite comportant elle aussi une 2^e personne du singulier, on peut faire la même interprétation à gauche.

¹³²⁴ ALLEN 2000, p. 86 ; EDEL 1955-1964, p. 394.

¹³²⁵ EDEL 1955-1964, *ibidem*.

¹³²⁶ EDEL 1955-1964, *ibidem* ; STAUDER-PORCHET 2017, p. 46, 122, 123, 156, 243, 256 et 289.

d'autre part un goût pour les querelles et les fraudes, partant un statut marginal dans l'ordre pacifié des domaines. Enfin ils attirent l'attention sur eux comme devrait le faire le défunt seul : par cette erreur sur la place qui leur est réservée, ils jouent le rôle de double raté du propriétaire. Le fait que les condamnés deviennent des miroirs du défunt rappelle en moins violent la description d'un supplice en ouverture de *Surveiller et Punir*¹³²⁷ : le châtement éclatant reçu par celui qui rompt l'ordre appartient au domaine de la souveraineté. Le dignitaire est en effet souverain après le roi sur ses terres et dans sa tombe ; le travailleur fautif devient un usurpateur, sur le corps duquel tout le pouvoir du maître doit peser.

Si l'on s'interroge sur l'usage de l'ironie dans ces deux tombes, plusieurs réponses émergent, en plus du lien ancien entre appogiature et punition démontré plus haut. Elles datent toutes deux de la fin de l'Ancien Empire, à une époque où les autobiographies idéales ont déjà une tradition ancienne ; il est désormais possible de jouer avec les codes et de réutiliser des formes classiques dans un autre contexte, en supposant que le public comprendra. La portée des légendes est aussi distinctive, notamment chez Khentika qui chercha à renchérir sur l'originalité de son prédécesseur. Les légendes ironiques démontrent une capacité à prendre de la distance avec des formes textuelles rigides, d'en contourner les attendus et de les plier à un agenda différent de leur contexte d'élaboration¹³²⁸. Cette liberté semble plus facilement accessible à de hauts personnages de l'État, dont les vizirs. Enfin l'ironie participe de la mise en scène du défunt dans son domaine : en montrant l'usurpation des formes propres du discours funéraire, elle souligne en miroir leur bon usage ; et en centrant l'attention sur un condamné châtié, elle en fait le double du défunt, dont la position stable ressort plus nettement.

5 Les punis au cœur de processus d'altérisation

Absente de notre 1^e partie, la question de l'altérisation s'imposera dans les deux parties suivantes comme un aspect central de notre réflexion sur la violence. Elle émerge cependant dans certains types de punition et nous conduit à en interroger les ressorts, tant sociaux qu'ethniques. Comme l'a montré Robert Muchembled, les représentations culturelles de la violence passent entre autres par la construction de figures censées incarner des usages légitimes ou illégitimes de la violence et à travers lesquels, tels Médée ou Caïn pendant le procès

¹³²⁷ FOUCAULT 1975, p. 9-12.

¹³²⁸ Pour les rapports entre violence et humour, voir KONSTAN, RAVAL 2018. Dans les comédies latines, la violence participe de la mise en scène de l'infériorité sociale des esclaves pour un public libre, de neutralisation de menaces pour l'intégrité des maisons des citoyens, mais aussi de rappel à tous du châtement qui tombe sur qui menace l'ordre civil.

de civilisation des mœurs¹³²⁹, sont interprétés les faits quotidiens et les phénomènes sociaux. De même, les boulangers de l'époque moderne semblent avoir joui d'une solide réputation de querelleurs¹³³⁰, tout comme les bergers du monde rural du XIX^e siècle¹³³¹. Y a-t-il une association des punis à des catégories sociales précises ? Le premier indice vient de la tombe de Ptahhotep. B. Dominicus a proposé de restituer *jw m3r(w)* devant la victime¹³³², ce qui serait son cri et signifierait « je suis harcelé/en difficulté ». Le terme *m3r*¹³³³ désigne un état de détresse générale, qui peut être le résultat de pressions hostiles, et qui se caractérise par l'absence de soutien et de position stable. Le terme permet une double caractérisation : il évoque un état intérieur du puni, de façon cohérente avec la plus forte individualisation des victimes de violence. Mais ce cri de détresse, qui ne pouvait être lu que par la portion la plus éduquée des visiteurs, n'a rien d'une dénonciation de la punition : l'évocation d'une intériorité aux abois ne recherche pas l'empathie, comme dans une iconographie contemporaine attentive au statut de victime, telle la *Scène du Massacre des Innocents* de Léon Cogniet (1827)¹³³⁴, où le regard de la mère et de l'enfant interpelle le spectateur, placé dans la position du massacreur. On se joue ici au contraire de la détresse du petit travailleur.

M3r possède une forte connotation sociale et désigne volontiers les « miséreux », par opposition aux membres de l'élite, mais il se différencie de termes proches comme *rhyt* par sa nuance de détresse. Le *m3r* est un pauvre, en lutte permanente et qui ne pourra pas se défendre sans soutien. Dans les autobiographies de l'Ancien Empire il a le sens général de « faible, pauvre »¹³³⁵ et est opposé au « fort », *nht*¹³³⁶, tandis que les dignitaires se vantent souvent d'avoir sauvé le faible du puissant (*nḥm~n=j m3r m-' wsr*)¹³³⁷. On le retrouve dans les inscriptions biographiques de l'Ancien¹³³⁸ puis du Moyen Empire, lorsque les dignitaires nient avoir laissé des faibles dans l'indigence¹³³⁹, voire réfutent l'existence-même de faibles dans leur région¹³⁴⁰. Dans les discours du *Paysan Éloquent*, le substantif désigne le miséreux, autant

¹³²⁹ MUCHEMBLED 2008, p. 183-186.

¹³³⁰ MUCHEMBLED 2008, p. 356.

¹³³¹ CHAUVAUD 1991, p. 72.

¹³³² DOMINICUS 1993, p. 148.

¹³³³ Wb. II, 30, 2-3 ; LEE 2022, p. 51-53.

¹³³⁴ FARIGOULE, JAGOT 2015, p. 138-139.

¹³³⁵ FRANKE 2006, p. 117-120.

¹³³⁶ HASSAN S. 1936, p. 123-125, fig. 139 (mastaba de Kayemnofret) ; BADAWY 1976, pl. 19 (tombe de Sekhemankhptah).

¹³³⁷ KANAWATI, ABDER-RAZIQ 1998, pl. 18 (mastaba de Neferseshemrê) ; LLOYD, SPENCER, EL-KHOULI 2008, p. 10 (mastaba de Neferseshemptah) ; ALTENMÜLLER 1998, p. 89.

¹³³⁸ STAUDER-PORCHET 2017, p. 223.

¹³³⁹ GOEDICKE 1962, p. 25 (stèle de Montouhotep) ; SIMPSON 2001 (stèle de Khety-ankh).

¹³⁴⁰ NEWBERRY 1893A, p. 27 (tombe d'Amenemhat).

par sa pauvreté que par sa détresse, qui exige la protection du puissant¹³⁴¹, et non son action destructrice¹³⁴². L'emploi du terme chez Ptahhotep renvoie donc au discours sur le bon usage du pouvoir par les dignitaires, qui doivent se prémunir de trop accabler les miséreux. Il s'agirait donc d'une limite affirmée à la violence de la punition : le puni affirmerait son état de détresse et par là en appellerait à la clémence du fonctionnaire. L'altérisation n'est donc pas ici agressive, mais renforce les rôles sociaux. Le petit bouvier malmené est associé aux couches les plus faibles, et les agents de l'ordre doivent veiller à châtier ses délits, mais aussi à ne pas l'exclure de la communauté locale. Ce processus de désignation sociale n'a donc pas pour but de construire une classe dangereuse, mais d'associer violence punitive et contrôle bienveillant du domaine.



Figure 5.4. Détail de la tombe de Mererouka, A33, (photographie personnelle)

Tout autre est l'altérisation à l'œuvre dans les bastonnades de la VI^e dynastie, où les punis sont associés aux peuples étrangers¹³⁴³. Les deux têtes qui ornent le sommet du pilori chez Khentika et Mererouka ont été étudiées par N. Beaux, mais leur signification exacte dans le contexte reste à élucider¹³⁴⁴. Une fois l'hypothèse de têtes coupées éliminée, les traits des personnages les désignent comme des étrangers. C'est particulièrement le cas pour la tête de droite, qui présente les caractéristiques attribuées aux Nubiens, attestées dès l'Ancien Empire, en particulier un nez épaté, des lèvres épaisses et une chevelure striée¹³⁴⁵. La tête de gauche est plus abimée, mais semble posséder un nez droit, une courte barbe sur le menton, ainsi qu'un ruban dans les cheveux, ce qui en ferait un Asiatique¹³⁴⁶.

L'iconographie de la domination de l'Ancien Empire utilise souvent la figure de l'ennemi vaincu et attaché¹³⁴⁷. En effet de nombreuses statues de prisonniers asiatiques, nubiens et libyens proviennent des complexes funéraires royaux de la III^e (Djoser¹³⁴⁸), de la IV^e

¹³⁴¹ Paysan, B1, 175, 264, 305 ; LEE 2022, p. 53.

¹³⁴² Paysan, B1, 149, 235.

¹³⁴³ Nous ne reprenons pas l'interprétation de P. Newberry, pour qui le bastonné de la scène d'Aba porte une plume dans les cheveux, ce qui constituerait une marque d'altérisation croustillante. La photographie, que nous a aimablement fournie Margaret Maitland, permet d'écarter sans ambiguïté cette hypothèse.

¹³⁴⁴ BEAUX 1991, p. 34-35.

¹³⁴⁵ VERNER 1985, pl. 7 ; LAUER, LECLANT 1969, p. 58.

¹³⁴⁶ Voir LAUER 1969, p. 19-21 ; JÉQUIER 1937, pl. 38 ; BORCHARDT L. 1913, pls. 12-13.

¹³⁴⁷ Pour la présentation générale, voir VERNER 1985, p. 145-152 et BESTOCK 2018, p. 124-127. Voir aussi WILDUNG 1975, p. 146 ; VERCOUTTER 1976, p. 36-38 et SARETTA 2016, p. 49-52.

¹³⁴⁸ VERNER 1985, p. 146 ; BOTHMER 1982, p. 30 ; CGC 396 et 1165 ; PM III/2, p. 314 et 407 ; PM IV, p. 26.

(Khéops¹³⁴⁹), de la V^e (Neferefré¹³⁵⁰, Niouerrê¹³⁵¹, Isesi¹³⁵² et Ounas¹³⁵³) et de la VI^e dynastie (Téti¹³⁵⁴, Pepy I^{er}¹³⁵⁵ et Pepy II¹³⁵⁶). Ces statues, dont la taille varie entre une dizaine de centimètres¹³⁵⁷ et un peu moins d'un mètre¹³⁵⁸, présentent systématiquement la même apparence¹³⁵⁹. Les prisonniers sont assis à genoux, le torse et la tête droits, et les mains attachées dans le dos. Il ne s'agit donc pas de la position des victimes de la bastonnade au pilori, des prisonniers marchant sur les reliefs en deux dimensions¹³⁶⁰, ni des victimes du roi massacreur¹³⁶¹. Ils s'en différencient par leur impassibilité et leur pose droite : contrairement à ces motifs, ils ne sont pas directement victimes de violence, mais leur pose signifie leur soumission totale à celui qui les a vaincus¹³⁶².

Cette iconographie de la soumission se prolonge en particulier au Nouvel Empire, comme le montrent le motif du prisonnier attaché à la *mnj.t*¹³⁶³, les hiéroglyphes correspondants¹³⁶⁴, des statuettes¹³⁶⁵, ainsi que des objets du quotidien au I^{er} millénaire,¹³⁶⁶ signalant une réutilisation du motif en-dehors d'un contexte d'apparat royal. Elle évoque la totale soumission des ennemis capturés, rendus inoffensifs par leurs liens et contemplant leurs vainqueurs. Il semble qu'à l'Ancien Empire les statues de prisonniers étaient placées dans les parties les plus accessibles des complexes funéraires royaux, le long des chaussées montantes¹³⁶⁷, et qu'elles devaient donc être vues et connues par une audience importante : ainsi l'allusion de la tombe de Mererouka devait être largement comprise. Les têtes sur le pilori font bien référence à cette iconographie, comme le suggèrent trois détails. D'une part, les têtes sont tournées vers

¹³⁴⁹ VERNER 1985, p. 146 ; BOTHMER 1982, p. 38 ; MONTET 1938, p. 6-8.

¹³⁵⁰ VERNER 1985, p. 148-152.

¹³⁵¹ VERNER 1985, p. 146 ; BORCHARDT L. 1907, fig. 24.

¹³⁵² VERNER 1985, p. 146-147 ; FISCHER H.G. 1965, p. 52-54.

¹³⁵³ VERNER 1985, p. 147 ; JÉQUIER 1937, p. 28.

¹³⁵⁴ VERNER 1985, p. 147 ; LAUER, LECLANT 1972, p. 84, fig. 73 et p. 98-99, pl. 32.

¹³⁵⁵ VERNER 1985, p. 147-148 ; LAUER, LECLANT 1969, p. 55-62 ; Voir LAUER 1969, p. 18-24 ; LAUER 1971, p. 44-46.

¹³⁵⁶ VERNER 1985, p. 147-148 ; JÉQUIER 1937, p. 27-29, pls. 47-48.

¹³⁵⁷ VERNER 1985, pls. 6-8.

¹³⁵⁸ LAUER, LECLANT 1972, pls. 8-10.

¹³⁵⁹ Comparer les planches des deux notes supra.

¹³⁶⁰ BESTOCK 2018, p. 97-98, 109 et 119 ; LABROUSSE, LAUER, LECLANT 1977, p. 91-92 ; BORCHARDT L. 1913, pls. 12-13.

¹³⁶¹ BESTOCK 2018, p. 116-118 et 124.

¹³⁶² BESTOCK 2018, p. 127.

¹³⁶³ BEAUX 1991, p. 46.

¹³⁶⁴ BEAUX 1991, p. 47-49.

¹³⁶⁵ BEAUX 1991, p. 49-41 ; SCHARFF 1928, p. 123-125.

¹³⁶⁶ BEAUX 1991, p. 51-52 ; PERRAUD 1999, p. 369-375.

¹³⁶⁷ LAUER, LECLANT 1969, p. 60-61.

l'extérieur, ce qui correspond aux motifs des prisonniers étrangers et non aux victimes du pilori. La dualité Nubien-Asiatique est ensuite caractéristique de cette iconographie¹³⁶⁸, bien qu'à l'Ancien Empire les stéréotypes ethniques soient beaucoup moins marqués qu'aux époques postérieures¹³⁶⁹. Enfin, la partie supérieure du pilori sur laquelle elles reposent est striée de lignes horizontales, qui évoquent les cordes enchaînant les captifs¹³⁷⁰.

En quel nom Mererouka fit-il placer dans sa tombe un tel détail qui évoque l'iconographie royale de la soumission, alors que la scène elle-même ne correspond pas du tout aux mêmes actions ? Si les deux têtes ne constituent qu'un détail de la scène, le relief est à basse hauteur, accessible au regard des visiteurs, et gravé avec une précision rare. Un élément distinctif est donc à l'œuvre, renforcé par le fait que tous les visiteurs ne décelaient pas le détail. La rareté du pilori lui-même est un facteur de distinction, renforcée par la décoration qui suppose d'engager des artisans pour les sculpter tout en risquant que les têtes s'abîment avec les coups. Rien ne permet d'exclure que les véritables piloris utilisés dans la justice égyptienne pouvaient posséder ce détail, bien que nous n'ayons pas gardé d'objets utilitaires avec des décorations violentes pour l'Ancien Empire. La fonction de Mererouka dut légitimer cette prétention rare à la reprise d'un motif habituellement royal, c'est-à-dire l'inscription des actions personnelles dans le cadre de la lutte contre le chaos et les pays étrangers, d'autant qu'à travers ses fonctions, il devait fréquenter les modèles funéraires royaux. Par ce détail, le vizir resignifie l'ensemble de la scène comme un moment de défense de la *maât* et de l'Égypte contre les étrangers.

Cette inscription de la bastonnade dans la lutte cosmique tient avant tout à la valeur symbolique du pieu *mnj.t*, mais ressort aussi de la proximité avec un autre motif récurrent de l'art pharaonique, *le sm3 t3.wy*. Ce parallèle, noté par N. Beaux¹³⁷¹, tient à l'effet de symétrie qui domine la scène de Mererouka. Autour du pieu central vertical auquel est attaché la victime, les deux exécutants se tiennent dans une position exactement similaire. Le *séma-taouy* incarne l'union des deux Égypte,¹³⁷² à travers les plantes qui les symbolisent. S'il n'est pas violent en général, il sert parfois au Nouvel Empire à tenir attachés les captifs¹³⁷³. Il peut aussi être joint au motif du roi massacreur¹³⁷⁴. Dans ces cas, le lien est explicite entre l'union de l'Égypte et la victoire du roi sur ses ennemis, comme si la refondation perpétuelle du pays nécessitait

¹³⁶⁸ VERNER 1985, p. 148-152.

¹³⁶⁹ BESTOCK 2018, p. 231.

¹³⁷⁰ DUELL 1938, pl. 37.

¹³⁷¹ BEAUX 1991, p. 49.

¹³⁷² DERCHAIN-URTEL 1986, p. 975-976.

¹³⁷³ JANZEN 2013, p. 55-56, 60-68, 74, 82, 106, 110 et 123. Voir chapitres 11 et 12.

¹³⁷⁴ HALL 1986, p. 14-15, fig. 25.

intrinsèquement la soumission des forces du chaos¹³⁷⁵. Le personnage qui attache les mains de la victime chez Mererouka rappellerait l'action des génies qui s'escriment à unir les deux plantes dans le *séma-taouy*. Il est en outre possible que la scène rappelle le thème du double roi massacreur : la plus ancienne occurrence date d'Amenemhat III¹³⁷⁶, mais le motif pourrait avoir existé avant. Cette construction symétrique fait donc des deux exécutants les agents de l'ordre cosmique et la bastonnade une action nécessaire à la stabilité du pays.

Les prisonniers ont des caractéristiques égyptiennes et ne ressemblent pas aux personnages sculptés sur le pilori. Le sens référentiel de la punition est sans ambiguïté : elle a lieu dans le domaine et concerne des responsables internes, non des étrangers venus menacer la stabilité de l'Égypte. L'altérisation repose sur une association aux étrangers, et non par une caractérisation personnelle de l'individu déprécié, notamment parce qu'à l'Ancien Empire, l'iconographie de la soumission ne différencie pas de façon absolue captifs étrangers et égyptiens, comme en témoignent les statues de prisonniers à genoux dont l'apparence est égyptienne¹³⁷⁷. Ces têtes transforment donc les condamnés en figures de fauteurs de troubles, dont les actions les rapprochent de ceux qui menacent les frontières de l'Égypte. Les têtes constituent un rappel à l'ordre, une menace qui plane sur les chefs de domaine fautifs ; les étrangers sont ainsi l'étalon des fauteurs de désordre, par rapport auxquels les délinquants locaux sont jaugés. En conséquence, l'altérisation ne porte pas sur les punis de façon essentielle, comme s'ils formaient une catégorie définitivement fermée et différente du défunt et de ses représentants, mais elle évoque une potentialité de trouble reconnue chez les responsables d'équipe, qu'il s'agit de neutraliser au plus vite en l'indexant sur les véritables ennemis de l'ordre. On peut y voir une « cérémonie de dégradation de statut »¹³⁷⁸, pendant laquelle la personne n'est pas détruite mais obtient un statut moins avantageux qu'auparavant. Dans les deux tombes, l'altérisation repose ainsi sur le même processus. Il ne s'agit pas d'une anthropologie criminelle, au sens où les délinquants possèderaient des caractéristiques essentielles qui les différencieraient des autres personnages du domaine.

¹³⁷⁵ LUISELLI 2011, p. 20-21.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 15-16, fig. 26.

¹³⁷⁷ BESTOCK 2018, p. 125-127.

¹³⁷⁸ GARFINKEL 1956, p. 420-421.

Chapitre 6. Ordre punitif et discours disciplinaire

L'étude d'ensemble des punitions sur une période de douze siècles donne une impression de grande hétérogénéité, d'autant plus que le corpus est assez restreint. Comme nous l'avons montré, certaines filiations peuvent être restituées, mais elles ne s'étendent pas à l'entièreté des scènes : les rudes bastonnades de la VI^e dynastie ne sont pas des développements du thème plus ancien des fessées. On peut cependant aller au-delà de la juxtaposition des types et repérer en quoi ils se rapprochent et se distinguent, de sorte qu'ils prennent place dans un discours de la discipline, de l'ordre et de la déviance. Nous suivrons ainsi plusieurs axes interprétatifs, dont la question de l'intégration de la scène dans son contexte, son caractère physique, et les possibles résistances, à travers l'exemple des fessées. Il s'agira ensuite de questionner les objectifs et la justification de la peine, et enfin de la replacer au sein du discours funéraire.

1 L'intégration dans le contexte

Toutes les scènes de punition ne s'intègrent pas de la même façon dans leur contexte. À la V^e dynastie, les fessées et la bastonnade occupent les marges du programme funéraire : situées dans les marais, elles accompagnent régulièrement la grande représentation de la chasse du défunt (C4,C5). Elles s'insèrent thématiquement dans un univers en marge, caractérisé par le danger que causent crocodiles et hippopotames, espace qui doit être maîtrisé et dont les richesses s'arrachent par la force, que ce soit la lance du défunt ou les efforts des pêcheurs pour tirer leur filet. Elles constituent donc un motif relativement marginal dans l'économie générale des reliefs, comme le montrent, outre leur position, les légères variations non stéréotypées dans l'attitude des personnages, et le fait qu'elles ne concernent que les équipes de bouviers.

L'évolution générale des punitions mène vers une intégration de plus en plus poussée vers le cœur du programme funéraire. Cela concerne les fessées elles-mêmes, qui évoluent : l'exemple de Tjemerery (C11) montre qu', à la lisière de la Première Période intermédiaire, la punition peut concerner des travailleurs agricoles et échapper à son type iconographique de naissance ; son déplacement chez Mery-aa (C12) à l'intérieur du sanctuaire, directement au contact des accumulations d'offrandes témoigne qu'elle perd en marginalité. Le même mouvement se remarque à propos des bastonnades violentes de la VI^e dynastie : alors que les fessées occupaient plutôt les murs est ou nord et jamais le mur ouest, les scènes de Mererouka et Aba sont placées sur un mur ouest, et dans le cas du second, à l'intérieur de la seule pièce

décorée de la tombe. À la VI^e dynastie, la punition n'est plus reléguée dans les marges d'un grand motif, mais est intégrée au cœur du programme. Elle fusionne avec la reddition de comptes et en devient le prolongement ou une péripétie ; elle concerne désormais la bonne marche de la production en général. Les scènes de Khentika et d'Aba (A31,A36) sont insérées dans un espace productif surveillé par des scribes. La présence du défunt lui-même, directe dans la première et en vis-à-vis dans la seconde donne aux scènes une pleine légitimité et en fait des points de focalisation du regard. L'adjonction de nombreuses légendes et de nouveaux personnages confirme ce déplacement des punitions vers le cœur du programme.

La tendance se poursuit dans la seule tombe du Moyen Empire : chez Baqet, les punitions sont placées au milieu d'une suite régulière de registres, près de l'œil du défunt et entourées de scènes classiques d'ateliers et de transport de statues. Malgré le mélange des genres à l'œuvre sur ces murs, la bastonnade est mise en évidence, directement au contact des scribes. Le déplacement est enfin achevé à la XVIII^e dynastie, lorsque nous ne savons presque plus distinguer entre punition et menace brutale liée à la reddition de comptes. Devant le défunt ou son représentant, la punition accompagne désormais l'examen du grain¹³⁷⁹ ou la pesée du métal¹³⁸⁰, activités hautement centrales des programmes du Nouvel Empire. À la limite entre châtiment pour une faute et coups préventifs, elle est partie prenante de l'examen par les autorités de la production. Il s'agit selon nous de l'évolution majeure dans le corpus des punitions, qui occupent une place de plus en plus centrale et signifiante dans les programmes. Cela accompagne un changement de ton des scènes. À la V^e dynastie, les fessées, bien que sérieuses, sont de l'ordre de l'appogiature, et appellent un regard en partie distancié. De la VI^e dynastie à la tombe de Baqet, si elles sont plus violentes, plus graves et placées dans un ensemble cohérent, elles restent teintées d'humour, par les légendes ironiques ou par des détails expressifs, comme la famille du puni chez Baqet : elles appellent encore un regard élitare capable de percevoir un jeu sur les formes et des moqueries sur les inférieurs. Au Nouvel Empire, ironie et discordances disparaissent : la punition se lit au premier degré, comme un moment important de la mise en ordre du domaine.

2 Le caractère physique de la peine

Comme nous l'avons étudié plus haut, les punitions se répartissent en trois catégories, bien que les frontières en soient floues : les fessées, les bastonnades visant la tête ou le dos, et le cas particulier du pilori. Si l'on tente de recréer la carte corporelle de la punition, trois zones

¹³⁷⁹ C13,C17.

¹³⁸⁰ A63.

préférentielles apparaissent¹³⁸¹. Les fesses sont tout d'abord la zone privilégiée à la V^e dynastie. Elles ne sont ni particulièrement douloureuses ni ne gardent de traces visibles des coups : la fessée est cohérente avec des pratiques de gestion des équipes où il est préférable pour le chef de préserver leur intégrité. Cette punition évite de casser des membres, et les traces qu'elle pourrait laisser sont cachées par le pagne. Le but était donc probablement de laisser une douleur intense sur le moment, mais qui ne s'inscrit pas dans la durée¹³⁸².

Les tombes de Kapi et Nimaâtrê (C3,C4) sont les seules où le nombre de coups est donné. L'absence de cette donnée, même dans les riches scènes de Mererouka et Aba, n'est ni fortuite ni due aux aléas de la conservation. Un nombre de coups précis aurait dû lier solidement la punition à une transgression et aurait restreint la signification de la scène à une faute précise. La punition a ainsi une valeur générique, en tant qu'acte, s'appliquant à diverses transgressions. La majorité des artisans se sont donc abstenus de préciser le nombre de coups donnés au puni, pour suggérer la généralité et l'arbitraire du châtement : en effet, aucune légende fixée pour l'éternité ne vient restreindre numériquement le pouvoir d'un responsable de punir ses subordonnés. La référence à dix coups chez Kapi fonctionne donc comme un effet de réel, censé maximiser l'effet de la scène de par sa précision.

L'ensemble formé par les bastonnades ne répond pas à un type unique, puisqu'il regroupe des volées de coups données à un condamné au sol, tenu par des auxiliaires ainsi que des coups qui semblent viser la tête. La zone privilégiée, et ce de la VI^e jusqu'à la XVIII^e dynastie, est le dos. La douleur y était plus intense et devait laisser des traces ; nous ne sommes pas en mesure de savoir si ces coups étaient susceptibles de casser des membres. Ces bastonnades correspondent probablement aux nombreux exemples mentionnés dans les sources textuelles. Il faut donc remarquer comme signifiante l'absence totale des « blessures ouvertes » qui les accompagnent souvent¹³⁸³. Là encore, on peut supposer que l'intense douleur suggérée par les reliefs était leur but principal. Quant au nombre de coups, il devait être élevé, comme le suggèrent tant le recours à des auxiliaires pour tenir le puni que la gestuelle du bourreau chez Aba qui semble abaisser un bras après l'autre. On reste donc loin d'une justice criminelle et rien ne laisse penser que de très hautes autorités étaient nécessaires pour les ordonner. Les coups du pilori visent aussi le dos, ce qui indique probablement un même objectif. La présence de

¹³⁸¹ Pour un exercice similaire, voir l'étude des blessures de la bataille de Kadesh par G.M. Sanchez (SANCHEZ 2003, p. 58-65).

¹³⁸² SEROVA 2013, p. 139.

¹³⁸³ SPIEGELBERG 1892, p. 66 ; BOOCHS 1985, p. 68-72 ; GRIFFITH 1927 ; p Anastasi III, 6.

deux exécutants, qui chez Khentika portent chacun un bâton différent, suggère cependant une peine raffinée, en plusieurs étapes pour frapper de différentes façons.

Au contraire de la fessée, les coups sur le dos devaient laisser des traces visibles, puisque les hommes ne se couvrent pas le torse sur les reliefs. On ne peut donc exclure une visée d'humiliation et de marquage temporaire. Certaines armes laissaient des traces précises, comme le fouet utilisé chez Inti voire le *qtzy.t* d'Aba, dont la trace indiquait des démêlés avec les gardes et valait dégradation temporaire de statut. Cependant, elles ne sont jamais représentées dans les scènes de punition ou après, ce qui laisse supposer que l'exposition du corps souffrant n'était pas le but premier du châtement. En effet, aucun filet de sang ne coule de blessures, alors que ce détail est attesté sur les cadavres de la bataille chez Baqet III (D7). La représentation des marques des blessures sert transculturellement lorsque le résultat à long terme de la punition doit être mis en scène, comme la souffrance pénitentielle des habitants du Pérou colonial dans la *Chronique* de Poma de Ayala¹³⁸⁴ ou les méfaits pérennes de la colonisation belge au Congo¹³⁸⁵. Dans le motif chrétien de la Crucifixion, bien que la représentation de la blessure sur le flanc droit soit très fréquente¹³⁸⁶, comme trace de l'épisode du soldat, la présence d'autres plaies est plus rare et trahit une vision doloriste de la Passion, dans la sanglante représentation d'Alphonse de Liguri au Couvent campanien des Rédemptoristes (1773)¹³⁸⁷. Il en va de même du motif de la flagellation, où les traces des coups de fouet sont régulièrement absentes¹³⁸⁸.

Enfin la tête est visée par le bâton des officiers, notamment au Nouvel Empire. Malgré les apparences, il ne faut pas y voir une peine plus grave. Il s'agit d'abord d'une variante des bastonnades visant le dos, l'iconographie ne permettant pas toujours de trancher avec précision sur le mouvement que le bras est censé faire. De plus, dans les redditions de comptes de la XVIII^e dynastie (A57,A60,A63), les personnages menacés par le bâton participent à la cérémonie de l'examen de la production et présentent leur rapport au défunt. Ils sont donc probablement invités à parler. Il serait ainsi étonnant qu'on les frappe à la tête alors qu'ils doivent encore avancer et rapporter leurs activités. Il en va de même chez Houy (C14), puisque la punition se déroule sur un bateau, qui doit apporter au vice-roi de Koush les produits de Nubie ; on imaginerait mal qu'un châtement mette en danger la conduite du bateau et empêche

¹³⁸⁴ POMA DE AYALA 2015, vol. 2, p. 385, 408 et 468.

¹³⁸⁵ BAYART 2022, p. 151-153 et fig. 9. Le tableau de T.S. Matulu, reprise de celui de Verdier (1843), s'en distingue par le sang sur les fesses de la victime, ajoutant au spectacle de la douleur un discours sur les traces de la colonisation.

¹³⁸⁶ BOESPFLUG 2019 : voir par exemple p. 159, 165, 168, 228 et 230.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 302.

¹³⁸⁸ NETHERSOLE 2018, p. 91-121, et exceptions p. 111 et 113.

l'arrivée des précieuses denrées. Si ces motifs n'évoquent pas une simple menace, ils figurent probablement des coups légers, à valeur en grande partie démonstrative de par la haute charge symbolique de la tête. Quelques coups peu nombreux et légers étaient donc sous-entendus, et non une volée destinée à abattre la cible au sol : ces images ne correspondent pas à des blessures entraînant les blessures crâniennes connues par la paléopathologie¹³⁸⁹. Dans la conception égyptienne du corps, ce sont ainsi les tissus mous, légués par la mère à l'enfant, regroupant la peau, les chairs et les organes internes, qui sont la cible de la punition¹³⁹⁰, et non les tissus paternels, tels les os ou les dents.

Une même évolution est aussi constatable dans la mise en scène iconographique de la punition. La première différence tient aux rapports physiques entre victime et bourreau. Dans les scènes de fessée, les deux sont entremêlés comme s'ils luttaient¹³⁹¹, alors qu'à partir de la VI^e dynastie, ils sont séparés : le bourreau se tient debout, sans contact physique avec sa victime et administre ses coups de loin. Cela participe de la mise en scène des rapports entre les deux catégories : dans les fessées, ils appartiennent au même groupe, et ne se différencient que par leur position momentanée parmi les bons ou mauvais bergers ; il est donc normal qu'ils soient en contact et forment une seule entité iconographique. Au contraire, dans les bastonnades, ce sont des agents de l'ordre qui punissent des travailleurs, ils ne sont donc pas collègues : chacun possède sa propre bulle d'intégrité autour de lui, mais le bourreau envahit celle de sa victime.

La position de la victime a aussi évolué : elle a d'abord les genoux à terre, le torse plus ou moins penché vers l'avant, ce qui témoigne d'une peine relativement improvisée. Au contraire, la bastonnade au sol suppose une préparation et une réflexion sur la meilleure façon de frapper le dos, donc nécessite une précision plus importante dans les gestes. Ainsi l'évolution physique de la peine suit nos précédentes remarques. D'abord relativement légères lorsqu'elles habitent les marges du domaine, elles se font plus sévères lorsqu'elles sont administrées par les agents du fonctionnaire et procèdent de l'exercice de la justice et de l'examen de la production.

Il faut enfin s'interroger sur l'iconographie du coup porté. Dans la quasi-totalité du corpus, c'est le moment qui précède le coup qui a été représenté. On peut en distinguer deux variantes. Dans toutes les fessées, ainsi que dans les bastonnades du Moyen et du Nouvel Empires, le bras est dressé au-dessus de sa cible, prêt à s'abattre, mais sans mouvement supplémentaire. En revanche, dans les bastonnades d'Inti, d'Aba et les deux premiers piloris, le bras est élané vers

¹³⁸⁹ GRESKY, ROUMELIS, KOZAK, SCHULTZ 2013, p. 77-89 ; ROSE 2006, p. 73-76.

¹³⁹⁰ MATHIEU 2012, p. 500.

¹³⁹¹ Cela explique l'analyse de certaines scènes comme des combats, héritée d'H.T. Mohr (MOHR 1943, p. 62).

l'arrière pour prendre de l'élan. Cette constante iconographique est d'autant plus frappante qu'elle concerne des types différents de punition, dont nous avons montré qu'ils ne correspondaient pas aux mêmes catégories judiciaires. Elle est cohérente avec les habitudes égyptiennes de représentation de la violence, dont l'exemple paradigmatique est le roi massacreur, qui est toujours représenté dans le geste de lever son bras avant de l'abattre sur son adversaire¹³⁹². Cependant, les scènes funéraires de batailles montrent des corps-à-corps où les armes sont parfois brandies avant l'impact et parfois frappant directement leur cible, à l'Ancien Empire (D2), à la Première Période intermédiaire (D4) et au Moyen Empire (D7-D10). Il ne s'agit donc pas d'un interdit iconographique, mais bien d'un choix des artisans à propos des images de punition.

La virtualité du coup a été préférée au moment de l'impact lui-même. Le coup touchant directement des personnages n'est pas représenté, de sorte que la violence reste potentielle, et non accomplie, ce qui brise moins l'idéal de non-dangereux funéraire. Tous les spectateurs auront compris la suite de la scène, mais l'image reste au niveau de la virtualité. La deuxième raison est l'étendue plus générale que permet ce choix¹³⁹³ : au lieu de voir directement le coup s'abattre, le spectateur assiste à une punition à venir, dont rien ne préfigure la durée ou les circonstances exactes. C'est particulièrement vrai pour les bastonnades de la VI^e dynastie, où de vastes zones du corps peuvent être visées : représenter l'impact aurait réduit la cible à une partie précise, alors que les corps des punis sont tout entiers soumis à la menace des bâtons. Cette configuration permet enfin plus de dynamisme. En effet, toute représentation immobile de violence se heurte à la difficulté de représenter le mouvement dans sa brutalité, de sorte que le choix de l'instant qui indique le mieux ce mouvement est crucial : une étude transculturelle des images de punition montre que le moment de préparation est plus fréquent que celui de l'impact¹³⁹⁴. Dans le cas des fessées, le spectateur est invité à recréer mentalement le déploiement du bras plié de l'exécutant¹³⁹⁵, ainsi que sa chute vers le bas. Ce dynamisme est accentué quand le bras est envoyé en arrière pour prendre plus d'élan, ce qui rajoute une connotation de force. La mise en scène de l'élan violent est fréquente dans l'iconographie guerrière du Nouvel Empire, mais préfère le moment de l'impact ou ses immédiates conséquences¹³⁹⁶. Dans les punitions, il est préférable de ne pas montrer l'impact ; la meilleure

¹³⁹² HALL 1986.

¹³⁹³ Pour un constat semblable sur le trope du roi massacreur, voir MÜLLER-WOLLERMANN 2009, p. 49-50.

¹³⁹⁴ Voir l'iconographie proposée au centre de POUTRIN, LUSSET 2022A.

¹³⁹⁵ Voir par exemple C4,C11.

¹³⁹⁶ ŚLIWA 1974, p. 113-114 ; VIVAS SAINZ 2018, p. 23-25.

façon de garder le dynamisme de l'acte violent est d'amplifier l'élan du bras (A36). Ce choix peut aussi s'expliquer par rapport au discours du pouvoir qui se joue dans ces scènes. En effet, comme dans l'archétype du massacre, leur cœur signifiant est la mise en scène d'un individu entièrement soumis à ses supérieurs ou à l'administration : le coup potentiel rejoint ainsi l'avantage de la verticalité pour signifier le total pouvoir des maîtres sur les inférieurs.

Seule la tombe de Henqou (A39) montre un coup en train de toucher sa cible. Comment expliquer ce choix original de représenter l'impact et non le coup en préparation ? Il est d'autant plus étonnant que la scène possède une filiation marquée avec celle de Mererouka. Comme nous l'avons montré plus haut, le registre peut être vu comme un patchwork de scènes violentes, sans lien cohérent entre elles, formant en conséquence un discours du pouvoir moins cohérent. Les artisans n'ont pas cherché à recréer un moment précis de la vie du domaine, mais ont associé divers motifs évoquant la violence. Dans cette optique, il peut paraître logique que le coup direct ait été préféré, pour rendre explicite la punition. On ne peut cependant exclure des raisons purement pratiques, comme un manque de maîtrise des proportions par les artisans.

3 Obéir et résister : l'exemple des fessées

Un autre axe de différenciation tient au degré d'acceptation de la punition dont font preuve les condamnés. Les plus dociles se trouvent dans les scènes de pilori et de bastonnade au sol du Nouvel Empire, aucun détail ne trahissant une volonté de se libérer. À l'autre extrémité de cet axe, les scènes d'Aba et de Baqet mettent en scène une résistance que nous avons commentée plus haut. Le corpus des fessées se situe entre ces deux pôles et nécessite une étude plus approfondie. En effet, chaque scène se différencie des autres par de légers détails, comme la position du puni, un ou deux genoux au sol, ou la façon dont les deux personnages interagissent. La scène de Kapi (C3)¹³⁹⁷ constitue la version la plus aboutie de soumission. Le puni est à moitié redressé vers l'avant, ses deux mains pendent et touchent à peine le sol, tandis que le bourreau lui tient la tête d'une main au niveau de sa taille. La victime n'esquisse aucun geste de résistance et accepte passivement son sort. L'exécutant n'a pas besoin de le tenir fermement, et se contente de lui soulever le menton pour qu'il se tienne droit. Le fait qu'il ne se soucie pas de le tenir avec ses jambes laisse clairement entendre que le puni n'est pas censé résister. Les artisans ont choisi la mise en scène d'un ordre bien respecté, où celui qui est puni accepte les coups sans broncher.

¹³⁹⁷ Il en va de même dans la scène de Ptahchepses, C8.

Sans montrer de véritable résistance, le puni peut être placé de façon à être neutralisé, entre les jambes de l'exécutant. C'est le cas chez Neferherentpah (C6), où il a les jambes repliées, les genoux joints au sol, et la tête passée entre les jambes du bourreau debout. Il replie ses deux bras au niveau des genoux. Chez Irynkaptah (C2), où seul le haut du corps est conservé, il tend les bras en avant pour s'appuyer au sol, pendant que le bourreau enserre sa tête de sa jambe. Chez Nebemakhet et Ptahhotep (C1,C7), il tient la tête du puni entre ses jambes. Ainsi, dans ces quatre scènes, le puni accepte son sort et n'oppose aucune résistance à celui qui le frappe. Ils passent cependant leur tête derrière les jambes de l'autre, car l'exécutant anticipe une potentielle résistance de sa victime et cherche à bien la tenir. La dominance de ce schéma tient probablement à une recherche de la vraisemblance. En effet, à moins de supposer une intériorisation parfaite de leur soumission à l'ordre hiérarchique par les travailleurs, il devait être nécessaire de les tenir pour les punir. Il en va ainsi de la même différence que celle que nous avons étudiée *supra*, et que la reddition de comptes d'Akhethetep résume, entre l'ordre en train de se faire, qui suppose un contrôle énergique qui vient à bout d'une volonté contraire, et l'aboutissement de ce contrôle, qui finit par être accepté par ceux qui en pâtissent. Enfin, à un niveau symbolique, on retrouve la puissance évocatrice du cou : enserrée par les jambes de l'agent de l'ordre, la nuque du berger est vulnérable pendant la punition. Cette prise au coup pouvait ainsi évoquer l'iconographie des prisonniers attachés, d'autant plus que les légendes jouent sur l'idée de piège.

Enfin le puni n'accepte pas toujours passivement son sort et tente parfois de résister à son châtiment. C'est le cas chez Hetepherakhti et Nimaâtrê (C5,C4), où la victime refuse de poser le genou gauche. Il n'appuie qu'une seule main au sol et lève l'autre, pour tenter de se dégager, ou de gêner l'emprise du bourreau. Du fait de la lacune, on ne sait pas ce qu'il cherche exactement à faire, mais on peut imaginer qu'il vise la tête ou le cou de l'autre. Si l'on interprète la position de son genou comme le geste de quelqu'un qui se lève, il serait en train de se libérer, en utilisant l'énergie de ses jambes et en repoussant la tête de l'autre, dans la même position que certains bateliers à l'avant de leur barque face à leur adversaire.¹³⁹⁸ Même si cette interprétation est correcte, l'instantané représenté montre encore le bourreau en maîtrise, de sorte que le geste de résistance est vain : on ne voit jamais le deuxième type d'affrontement étudié par M. Herb chez les bateliers, dans lequel le vaincu est encore assez libre¹³⁹⁹. Sa tête est d'ailleurs toujours maintenue entre les jambes de l'autre.

¹³⁹⁸ HERB 2001, p. 127-133 et 461-463.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 133-140.

Les artisans de ces deux tombes firent donc le choix inverse de ceux de Kapi : la victime de la punition tente encore de résister à son châtement, ce qui suppose la prise en compte d'un refus potentiel par les travailleurs de la violence de leurs supérieurs, et donc la reconnaissance que l'autorité n'annihile pas toute contestation. En quelque sorte, c'est l'aveu que le pouvoir s'exerce à l'avantage de celui qui le détient, loin d'un discours qui prétendrait que les inférieurs en sont les bénéficiaires. Il ne s'agit pas d'une rupture chronologique ou professionnelle : pour les artisans de la V^e dynastie, les deux variantes étaient acceptables. Au contraire des redditions de comptes, dans lesquelles les premiers signes de refus de l'autorité apparaissent à la VI^e dynastie, ces punitions supposent déjà une possible contestation.

4 Objectifs et justification de la peine

Comme nous l'avons souligné dans l'étude des différentes punitions, il est presque toujours impossible de savoir avec précision quelle faute est punie. Il ne s'agit ainsi pas d'un procédé de séparation entre illégalismes populaires pour distinguer ceux qui sont tolérables¹⁴⁰⁰ : davantage que les punitions qui joueraient un rôle de séparation, ce sont les redditions de comptes qui servent à intégrer les couches inférieures, et qui montrent les différents degrés d'acculturation.

Les seuls cas où l'on puisse en établir la raison sont les bastonnades d'Aba et Baqet où elles répondent à la résistance des bergers. Dans les fessées, rien n'indique la cause : le fait que la punition soit supervisée par un contrôleur des bergers laisse cependant penser que la faute concerne leur travail, donc le soin des bovins, et non une fraude ou un vol extérieur. Même si on ne peut exclure un vol au sein du travail, quelque incompétence a plus de chance d'être la raison de la punition. Dans le cas des bastonnades, la sévérité de la peine laisse croire cette fois plutôt à un délit volontaire, bien qu'on ne puisse pas exclure une incapacité à remplir les objectifs demandés. De façon générale, dans les scènes de la VI^e dynastie, du Moyen et du Nouvel Empire, les punitions sont associées à l'inspection de la production et les fautes doivent lui être liées. L'hypothèse la plus probable serait des détournements de ressources ou des fraudes sur la part qui revient aux autorités (le fonctionnaire ou la couronne).

Le même constat vaut probablement pour les bastonnades au pilori, qui concernent le bon déroulement de la production. La principale différence entre ces dernières et le reste du corpus est qu'elles sont les seules à faire suite à une décision du conseil de justice. La présence de Khentika lui-même comme juge indique que la faute appartient à un cadre judiciaire et échappe aux affaires internes à la gestion du personnel dans une équipe. Toutes les punitions connues

¹⁴⁰⁰ FOUCAULT 2013, p. 152-153.

dans l'iconographie funéraire égyptienne répondent donc à des délits d'ordre économique, ce qui laisse dans l'ombre les autres infractions, qu'elles soient d'ordre interpersonnel comme les meurtres, politique ou religieux, comme la lèse-majesté ou l'atteinte aux temples. Derrière l'idéologie de la *maât*, c'est bien la maîtrise sur la production et la distribution des surplus agricole qui intéresse les propriétaires de tombes.

L'omniprésence des délits économiques explicite les objectifs des instances de justice et de maintien de l'ordre sur les domaines et dans les centres économiques des provinces. Au sein du discours funéraire dont l'enjeu est la glorification du défunt, la construction d'un espace protecteur et la production perpétuelle d'offrandes, la focalisation sur les délits économiques vise à neutraliser toute force potentiellement dangereuse pour sa survie. Si la sélection des crimes et des violences perçues comme dangereuses dessine les contours de la personne, il est clair qu'ici seule compte celle du défunt. Le maintien de l'ordre ne s'y comprend donc pas comme l'imposition d'un ordre légal qui normerait efficacement les comportements, mais comme l'assurance de la non-dangerosité et de la soumission des travailleurs. D'autre part, si l'on étudie les punitions comme des témoignages des pratiques judiciaires dans les campagnes égyptiennes, les liens entre justice pénale et ordre économique ressortent nettement. Cela est cohérent avec la plupart des sources extérieures : hormis la rébellion et la profanation d'espaces sacrés, ce sont les délits économiques qui sont le plus fréquemment évoqués dans les sources judiciaires¹⁴⁰¹. Un de ses objectifs majeurs est donc d'assurer le bon fonctionnement de la production et des prélèvements, des domaines locaux jusqu'aux centres de la couronne, et d'empêcher des bouleversements dans la hiérarchie de la distribution des biens. Ainsi, au niveau du roi comme celui du défunt, la focale répressive est à la fois sur les actes de rébellion et sur les délits économiques, ce qui nous pousse à remettre en cause l'opposition foucauldienne entre un système pénal de nature fiscale et tourné vers l'appropriation et celui qui est fondé sur une approche anti-séditieuse¹⁴⁰². L'ordre socio-politique est d'emblée préoccupé par la maîtrise des circuits de ressources et par l'organisation de la main-d'œuvre, de sorte que l'infraction que punissent les autorités est un dommage fait contre le domaine privé du dignitaire, à la fois victime individuelle et principe d'autorité : il s'agit là d'une logique disciplinaire unissant répression anti-désordre et réparation des torts¹⁴⁰³.

¹⁴⁰¹ PFLÜGER 1946, p. 260-276 ; GRIFFITH 1927, p. 193-208 ; BRUNNER 1939, p. 161-167 ; ČERNÝ 1929, p. 243-258 ; LEGRAS 2011 ; LOURIE 1971, p. 153-158 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 81-101.

¹⁴⁰² FOUCAULT 2015, p. 138-139.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 185-186.

Le domaine funéraire entier étant dédié au devenir du défunt, la violence qui sanctionne ceux qui lui portent tort est justifiée, dans certaines limites. Le degré de violence représentable pour punir les délits s'est en revanche élevé et des seules fessées, le répertoire s'est élargi aux violentes bastonnades. Dans l'évolution du décorum funéraire, en particulier à la VI^e dynastie, l'équilibre entre l'objectif de sécurisation de la production sur le domaine et l'interdit sur la représentation de la violence a penché vers le premier. Les images de punition tirent ainsi leurs objectifs et leur justification de leur rôle dans l'appareil productif, dont elles deviennent un rouage. On peut néanmoins s'interroger sur la présence d'autres fonctions, qui correspondent aux théorisations générales sur la punition.

Le premier but traditionnel de la peine, la rétribution, n'est pas explicite dans le corpus que nous étudions, d'autant que le délit précis n'est jamais cité. Cependant l'idée d'une rétribution immanente, dont les sanctions judiciaires sont des facettes, est récurrente dans les Enseignements¹⁴⁰⁴, un des principaux lieux d'élaboration d'une théorie de la justice. Cette conception de la rétribution se retrouve aussi dans des contextes moins normés, telle une lettre à un mort de la X^e dynastie¹⁴⁰⁵. Dans les sources juridiques propres, la structure de l'énonciation fait se succéder de façon rigoureuse le délit et la peine encourue¹⁴⁰⁶ : ces exemples montrent que le droit égyptien reconnaissait la valeur rétributive de la punition, comme réponse normée à une infraction. On peut aussi repérer la seconde fonction de la peine, l'intimidation. Présente dans la mise en scène publique des châtiments attestée par de nombreuses sources¹⁴⁰⁷, elle ressurgit dans le spectacle funéraire. Comme nous l'avons montré, l'intimidation recherchée sur les visiteurs explique en partie la caractérisation sociologique des victimes de bastonnade, en général des responsables intermédiaires. À l'intérieur du domaine funéraire, comme l'attestent les spectateurs internes qui contemplent les châtiments¹⁴⁰⁸, et les expressions de peur des témoins¹⁴⁰⁹, l'impression provoquée sur une audience est anticipée par les exécutants de la peine¹⁴¹⁰. Les châtiments contribuent donc à créer une image menaçante qui écarte les individus

¹⁴⁰⁴ Ptahhotep, 8,15,21,26,34 ; Fils, 2,9,10,11,20 ; Loyaliste, 6 ,12 13 ; Merykarê, 5 et 15 ; Ani, B15 et Amenemopé, 5,6,7,16 et 21.

¹⁴⁰⁵ DONNAT 2014, p. 49 (« C'est pourtant son propre caractère qui l'a puni »).

¹⁴⁰⁶ PFLÜGER 1946, p. 260-276 ; GRIFFITH 1927, p. 193-208.

¹⁴⁰⁷ BLACKMAN A.M. 1925, p. 249-255 et ČERNÝ 1929, p. 243-258 ; GOEDICKE 1963, p. 89 ; THÉODORIDÈS 1969, p. 134-135 ; MCDOWELL 1987, p. 350-35.

¹⁴⁰⁸ C3.

¹⁴⁰⁹ A44.

¹⁴¹⁰ Voir la discussion de la question chez MATIĆ 2019A, p. 186-192.

du crime, et à allier violence et pouvoir : les *Devoirs du vizir* l'enjoignent ainsi à rechercher la peur de ses sujets, indispensable à son office de magistrat (*sr*)¹⁴¹¹.

Une fonction réformatrice n'est probablement pas totalement absente de certaines punitions¹⁴¹². Tout comme le topos de l'éducation par les punitions est récurrent dans les *Miscellanées*¹⁴¹³, le châtiment assez léger de la fessée impliquait une remise sur le droit chemin. L'absence d'altérisation négative tend à accentuer la bienveillance dont fait preuve le superviseur de la punition, et une tendance disciplinaire est à l'œuvre pour contraindre les délinquants à adopter un comportement dénué de toute infraction. Cependant, plutôt que de réforme, on parlera de la fonction intégratrice de la peine, selon le fonctionnement égyptien du pouvoir, destiné à s'étendre en incorporant un maximum de sujets. Enfin, si la fonction éliminatrice de la punition semble à peu près absente d'un corpus dont les pires violences sont des bastonnades au sol, l'association chez Mererouka des condamnés aux étrangers et l'emploi du terme *mnj.t* pour désigner l'instrument de la peine témoignent d'une connotation d'annihilation pour une peine non-létale. La structure non-narrative des programmes ne permettant pas de montrer l'exclusion des éléments dangereux hors de la communauté, leur fixation pour l'éternité au pieux-*mnj.t* participe de la destruction de tout désordre potentiel.

5 La punition dans le discours funéraire

5-1 Tabou religieux et fonction sociale

De par la grande codification du répertoire funéraire, résumée sous le concept de décorum, l'idéal de non-dangerosité et de création d'un environnement inoffensif pour le défunt transcende les époques de l'histoire égyptienne. De profonds tabous, associés à des règles liées au statut social, semblent avoir entouré la représentation de violence sur les murs des tombes. L'absence d'exécutions capitales, mais aussi des mutilations et de la peine des cinq blessures ouvertes, attestées dans les sources textuelles¹⁴¹⁴, n'est pas moins signifiante que la disparition des scènes de guerre au Nouvel Empire, alors qu'elles investissent massivement les monuments royaux. Cette rareté ne peut s'expliquer par la bienveillance de la justice égyptienne : un tabou était bien à l'œuvre, qui semble avoir mis en garde les artisans contre la représentation de

¹⁴¹¹ DAVIES N. DE G. 1943, pl. CXVIII, l. 15-16 ; PARANT 1982, p. 254.

¹⁴¹² PARANT 1982, p. 272-280.

¹⁴¹³ BRUNNER 1957, p. 56-57 ; p Sallier I, l. 7.11 ; p Anastasi III, Recto, l. 5-7 et 6.10 ; p Anastasi IV, l. 9.6 ; p Chester Beatty IV, verso, l. 5.10-11.

¹⁴¹⁴ SPIEGELBERG 1892, p. 66 ; BOOCHS 1985, p. 68-72 ; GRIFFITH 1927 ; p Anastasi III, 6.

punitions. Il faut donc se demander comment ce tabou a parfois été contourné et en quoi les scènes de punitions conservées ont été jugées conformes au décorum.

Il est d'abord frappant qu'aucune des scènes conservées ne montre de punitions à effet définitif, comme une mutilation, mais uniquement des séries de coups potentiellement très douloureux, qui ne laisseront pas de trace à long terme. Il s'agit là de la première précaution iconographique. Le châtiment représenté, qui se répètera pour toujours sur le mur, a une portée destructrice limitée, puisqu'il n'est qu'un moment de souffrance restreint dans le temps. De ce point de vue, il importe peu que les bastonnades de la fin de l'Ancien Empire aient été dans la réalité très violentes et que 100 coups de bâton puissent laisser des marques à vie : au niveau iconographique, elles évoquent la souffrance immédiate et non la destruction. Elles ne portent pas tort au domaine comme le feraient des mutilations faciales laissant une trace du délit et de la réponse violente de l'autorité. Ainsi le tabou n'est levé que dans la mesure où les punitions restent mesurées, loin du maximum que pouvaient infliger les cours locales si ce n'est vizirales.

Une autre précaution relève du contexte dans lequel ces scènes s'intègrent. Dans le cas des fessées, elles accompagnent plusieurs fois (C4,C5) la figure du défunt en train de chasser dans les marais : le potentiel danger qu'elles font peser sur lui par leur violence est anticipé et annulé par l'affirmation de sa force et de sa contribution à la victoire sur le chaos. Les bastonnades plus tardives s'intègrent quant à elles à l'examen général du domaine : le défunt y est représenté en grand et la punition est entourée de gardes armés qui le protègent de tous ses effets négatifs.

Malgré ces précautions iconographiques, les scènes restent rares, signe que le tabou ne disparaît pas entièrement : à quel objectif les scènes répondent-elles pour passer outre l'idéal de non-dangerosité ? À l'apparition du thème, il est difficile de voir dans les fessées un élément-clé du programme funéraire. Cependant, la plus ancienne attestation venant de la tombe de Nebemakhet, à la IV^e dynastie, elles sont contemporaines des premiers tombeaux décorés et non un ajout postérieur. Le motif répond selon nous à deux fonctions. D'une part, comme nous l'avons montré, les fessées s'inscrivent dans la stratégie d'appogiature, et occupent les marges du programme. Leur fonction est d'apporter de légères dissonances plaisantes dans le programme, pour en renforcer l'efficacité générale. Mais elles prennent aussi un sens plus actif dans le discours funéraire, dans une perspective sociale. Il s'agit de la création ou de la reprise d'un topos associant les travailleurs des marais avec la souffrance physique. Il y a fort à penser qu'une très faible partie des visiteurs des tombes travaillaient dans les marais ou dans des équipes de bouviers : par ces scènes teintées de motifs humoristiques, les groupes supérieurs

désignent et forgent une altérité, dont ils se distinguent¹⁴¹⁵. Au-delà de l'élite supérieure, les artisans et scribes, dont l'activité devait se passer en partie en intérieur et dans un milieu plus sain que les marais, voyaient là un élément de différenciation avec un groupe de travailleurs entièrement marqué par leur corporalité et leur souffrance. La scène participe donc de l'élaboration d'un espace social au sein de l'iconographie, dans lequel chaque catégorie se voit attribuer des traits caractéristiques dont il y a peu de chance qu'ils aient correspondu à des réalités sociologiques.

La valeur coercitive de la punition ne se limite pas aux équipes de bouviers. Par extension, elle s'étend à tous les petits travailleurs du domaine, qui sont sous les ordres de contrôleurs. Malgré la restriction du thème à l'élevage, la punition est susceptible de tomber sur les paysans. Elle participe donc d'un discours social de l'ordre où les supérieurs peuvent châtier leurs subordonnés. Cet ordre de la violence légitime se caractérise par plusieurs points. La punition est d'abord physique, donc suppose la maîtrise du chef sur le corps de ses subordonnés, sans séparation entre autorité gestionnaire et pénale. Elle est ensuite conservée dans des limites : elle vise toujours la zone du corps la moins fragile, et deux tombes mentionnent le nombre de coups, dix, ce qui non seulement est assez rapide, mais surtout suppose un compte précis et annoncé au préalable, donc une limite à l'arbitraire du chef. Troisièmement, les légendes ne précisent jamais la raison de la punition : elle vaut donc contre toutes les fautes commises par les bergers, sans s'attacher à une seule en particulier. Si la violence est limitée, elle n'est pas obligée de se justifier ni de fournir son motif : elle est acceptée comme telle, en châtiment de tous les manquements au travail. Enfin, la punition n'est pas administrée par un agent de l'ordre mais par un berger. D'une part, l'autorité décharge sur les travailleurs le soin de punir, et les potentiels dangers que cela fait porter sur le domaine, et suppose d'autre part une acceptation par eux de l'ordre du dignitaire. Le discours social rend donc les bouviers complices de leur propre soumission.

Avec l'évolution des scènes de punitions, elles s'intègrent plus nettement au discours porté par le programme. Leur valeur coercitive prend un nouveau sens : non plus laissée en marge, elle devient essentielle à la bonne marche de la production sur le domaine et à l'économie de la survie de l'âme. Dans les bastonnades au sol ou au pilori, elle accompagne les redditions de comptes : qu'elle les précède ou leur fasse suite, elle est la caution de leur fonctionnement, qui assure que la menace des policiers n'est pas que théorique. Au Nouvel Empire, elle accompagne

¹⁴¹⁵ VONK 2015, p. 90-93.

l'inspection générale de la production, mais aussi la pesée du métal. Cette concession à la violence sert donc à faire fonctionner le reste du programme, qui peut se dérouler sans accros dès que le traitement énergique des mauvais travailleurs est clairement établi. La scène de Mery-aa en est l'exemple le plus évident puisque la fessée accompagne le tas d'offrandes, et protège donc la survie du défunt en assurant la punition des serviteurs incompetents.

La visée sociale des punitions de la VI^e à la XVIII^e dynastie est ainsi très différente des fessées antérieures, et rejoint celle de la reddition de comptes. Les individus punis y sont des *jmy-r3 ts.t* et des *hq3 hw.t*, c'est-à-dire des responsables de petites équipes. Leur punition est un rappel de la supériorité des autorités du domaine – et de l'administration centrale au Nouvel Empire – sur les chefs d'équipes des campagnes, selon l'idée que l'ordre officiel doit marquer sa supériorité et son agentivité même sur les plus importants personnages des campagnes. Ces punitions appartiennent au même discours du contrôle que les redditions de comptes : elles expriment à l'élite extérieure leur soumission à l'ordre officiel ; elles diffusent ensuite une idéologie du contrôle par la violence qui s'applique aux chefs d'équipe, mais dont on peut imaginer qu'il se reproduira dans les échelons inférieurs. Ce discours s'adresse directement à la part des visiteurs qui appartient aux catégories inférieures et moyennes de l'élite, dont la soumission à l'administration et aux auxiliaires du devenir funéraire de l'élite interne est réitérée. Peut-être est-ce là une des raisons de la quasi-disparition de la fessée quand émergent ces bastonnades. La situation sociale des deux discours est différente : les contrôleurs qui supervisent les fessées ont toutes les chances de se sentir plus proches des victimes des bastonnades. Le caractère disciplinaire des bastonnades est donc bien plus fort que celui des fessées.

L'absence des châtiments les plus graves de l'arsenal répressif égyptien n'est enfin pas sans poser question : la peine de mort, la mutilation et les blessures ouvertes n'apparaissent pas dans notre corpus. Il serait facile de l'expliquer par les tabous inhérents au contexte funéraire, et au danger qu'elles feraient poser sur l'intégrité du défunt¹⁴¹⁶. Il s'agit assurément d'un des éléments de réponse, mais non le seul. En effet, ces punitions violentes sont largement absentes de l'ensemble de l'iconographie égyptienne. Si nous n'avions affaire qu'à des tabous funéraires, les reliefs des temples regorgeraient de punitions. Or elles y sont tout aussi absentes, si l'on excepte le motif récurrent du roi massacreur qui d'une part concerne la sphère guerrière et la

¹⁴¹⁶ Comme on le verra au chapitre 5, la présence du motif du roi massacreur dans certaines tombes privées de la XVIII^e dynastie relativise la portée de ce tabou.

victoire sur les étrangers et non la justice intra-égyptienne, et de l'autre tient plus de l'archétype figé que de la référence à un véritable acte punitif¹⁴¹⁷.

Il nous faut alors repenser la dualité proposée par M. Foucault à propos de la fin de « l'ère des supplices » (XVI^e-XVIII^e siècles) : il y aurait un lien inversement proportionnel entre les capacités de la police et de la justice à faire respecter les lois et à punir les coupables d'une part, et de l'autre la sévérité et la publicité des supplices¹⁴¹⁸. Moins les criminels auraient de chance de se faire arrêter, plus sévère serait le traitement des quelques-uns à être jugés. Si cette analyse fonctionne appliquée à l'Ancien Régime puis au tournant disciplinaire du XIX^e siècle, elle est sujette à débats dans des contextes plus anciens. En effet, on ne peut imputer la rareté des supplices violents dans l'iconographie égyptienne à l'efficacité de la police qui ferait respecter les lois ou à un degré profond d'intégration des règles sociales par la population. L'analyse foucauldienne fonctionne cependant si on la transpose au niveau de la sémiologie iconographique : l'alternative entre éclat des supplices et efficacité des punitions modérées ne relève donc plus de pratiques judiciaires mais de choix de mise en scène.

Le motif du roi massacreur participe bien de la démonstration de force du pouvoir, entièrement tournée vers les ennemis de la couronne. Au contraire, les punitions des tombeaux privées esquivent la surenchère de la répression violente¹⁴¹⁹ et inscrivent dans l'éternité du domaine funéraire la juste répression des comportements délinquants. C'est donc bien le caractère certain de la punition, désormais figée sur les murs de la tombe qui la justifie. Dans l'idéologie déployée par l'iconographie funéraire, ce sont l'efficacité de la répression et sa valeur atemporelle qui sont revendiquées, et non le surcroît de violence par rapport aux crimes. Loin de reconnaître la fragilité des instances de répression et l'impunité probable d'une grande partie des infractions, le discours du dignitaire fait de son domaine le lieu de respect optimal de l'ordre officiel. L'absence de supplice sanglant est donc à comprendre avec la rareté des délits eux-mêmes et avec le fait que la raison des punitions n'est jamais explicitement donnée¹⁴²⁰ : moins qu'un étalage superbe de la force du défunt représentant le roi, les punitions valent comme signes de la gestion efficace de la production, lorsque le discours funéraire reconnaît l'existence de déviances.

¹⁴¹⁷ Sur ce débat, voir JANZEN 2013, p. 313 ; ŚLIWA 1974, p. 97-117 ; LUISELLI 2011, p. 10-25 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2009, p. 49-50.

¹⁴¹⁸ FOUCAULT 1975, p. 113-115 (« règle de la certitude parfaite »).

¹⁴¹⁹ FOUCAULT 1975, p. 60.

¹⁴²⁰ SEROVA 2023, p. 141.

Conclusion. Violence, punition et personne

Comme nous l'avons défendu dans cette 2^e partie, si les punitions représentées correspondent peu aux provisions d'un code pénal établi, elles n'en sont pas moins des violences légitimes, tout autant que les redditions de comptes. Si nous reprenons les quatre critères que nous avons proposés pour qualifier ces dernières de légitimes¹⁴²¹, nous les retrouvons peu ou prou dans le corpus des punitions. Le premier critère était la *fonction* de la violence : assurer que la production sur le domaine se déroule bien et que le défunt recevra les ressources nécessaires à sa survie. C'est bien le cas pour l'ensemble des punitions. Les fessées de la V^e dynastie assurent que le bétail sera bien traité et que les produits bovins, part essentielle des offrandes, arrivera à la table du défunt. Les bastonnades en tous genres, de la V^e à la XVIII^e dynastie, participent de la bonne marche de l'agriculture : le défunt recevra sa part de céréales et de produits dérivés. Comme pour les redditions de comptes, les punitions sont légitimées par leur objectif, servir le devenir funéraire du propriétaire, plus largement l'ordre sur le domaine productif, et par extension sur l'Égypte.

Le deuxième élément de légitimité tient à *la mesure* des punitions. Même dans le cas des bastonnades les plus violentes, il ne s'agit pas des peines les plus sévères de l'arsenal répressif égyptien. Ces punitions ne sont donc pas contradictoires avec l'idéal de non-dangerosité des scènes funéraires, sous peine de porter atteinte à la survie du défunt. Dans le cadre des redditions de comptes, nous avons aussi avancé que la présence du bureau des scribes contribuait à la justifier la violence de la cérémonie, c'est-à-dire d'une *autorité* détentrice de savoir. Ce critère est moins général pour les punitions. Les fessées sont en effet placées hors de tout contexte administratif, au milieu des marais. Des scribes sont cependant bien présents lors des bastonnades au pilori et au sol, de la VI^e à la XVIII^e dynastie. Il y a donc un lien entre l'intensité du châtement et la présence d'instances de contrôle : si la fessée est une peine trop anodine pour justifier la mise en scène d'un contrôle dans l'iconographie, cela devient nécessaire pour des bastonnades plus sévères. Les scribes viennent donc renforcer le discours de légitimation lorsque la violence se fait trop forte pour être perçue comme annexe et de l'ordre de l'appogiature. Mais il ne faut pas négliger la présence dans les fessées d'un officier qui surveille la scène, le contrôleur des bergers, dont le regard participe de la légitimité du motif.

¹⁴²¹ Voir supra,

La punition est enfin *socialement cohérente*, et confirme notre hypothèse que la violence légitime est relationnelle. En effet, le corpus restreint des punitions distribue le rôle d'exécutant aux gardes des domaines des VI^e et XVIII^e dynasties et aux contrôleurs d'équipes de bergers, et le rôle de victime aux bouviers, aux directeurs des troupeaux et aux chefs de domaine. Ce double éparpillement ne construit pas deux classes dont il serait naturel qu'elles punissent ou soient punies. Les bourreaux ne possèdent en outre aucun signe distinctif. Les différents types de punition sont cependant unies par le respect de la hiérarchie sociale et administrative entre les personnages du motif. Dans tous les cas, c'est bien un supérieur qui préside à la peine et la décide, qu'il le fasse au nom de l'autorité légale déléguée par le défunt ou par son rôle de chef d'équipe. L'administration du châtement est donc isomorphe à l'ordre social tel que montré dans l'iconographie funéraire, et la violence se justifie parce qu'elle suit les lignes de différenciation entre les catégorisations sociales. Dans le domaine mis en scène, si ce n'est aussi dans la réalité des campagnes égyptiennes, cette hiérarchisation, dont la violence est un des moments d'affirmation, suit avant tout les distinctions produites par l'administration royale, la possession de titres et la proximité à la personne du roi ou du moins du fonctionnaire.

3^e PARTIE

᠕3

Le discours de la guerre

« Les enfants (des soldats) sont incités à la vaillance par les actions d'éclat de leurs pères et, entraînés dès l'enfance aux exercices militaires, ils deviennent invincibles du fait de leur audace et de leur expérience ».

Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, LXXIII, 9

Introduction

Si les redditions de comptes et les punitions appartenait à la vie courante des Égyptiens, du moins à un domaine administratif normé et répétitif, la guerre est par définition de l'ordre de l'évènement épisodique. Au-delà de la rareté et de la concentration chronologique des scènes, c'est bien l'équilibre entre leur caractère épisodique et leur transformation en archétypes atemporels qui demande à être mis en perspective. En effet, le renvoi à des évènements réels est au cœur de stratégies mémorielles de la part des défunts, par la recherche de l'exotisme ou par la démonstration de force et d'expertise militaires. En revanche, une fois placées au sein des tombes, les scènes se chargent de valeurs sémiologiques dépassant la référence à un évènement précis, allant de la célébration de l'ordre royal et de l'unité de l'Égypte à la neutralisation des dangers et à l'appropriation de ressources par la voie guerrière. Nous retrouvons la même dichotomie entre les dimensions référentielle et sémiologique du corpus.

Il convient aussi d'interroger l'intégration de ces scènes à un type de discours qu'il faudrait appeler « propagande ». Que la guerre soit menée au nom du roi ou pour le compte du défunt lui-même, elle a trait à la défense d'une souveraineté sur des populations et des territoires, la présence de combats étant le signe d'une contestation de cette souveraineté. En conséquence, ces scènes peuvent être lues comme des parties d'un discours sur la légitimité du pouvoir et de ses actions. Les qualifier de propagande est néanmoins plus délicat¹⁴²² : le « message »¹⁴²³ qui y est exprimé ne se laisse pas si facilement résumer et on peut douter qu'elles aient servi à « convaincre » leur audience de la légitimité des actions de pouvoir¹⁴²⁴. La guerre apparaît donc plutôt comme une démonstration de pouvoir, la représentation de combats faisant exister le roi dans une de ses dimensions, celle de la force conquérante et invincible. Plus encore que dans les reliefs royaux du Nouvel Empire, souvent bien trop grands pour être correctement appréhendés, les scènes funéraires se démarquent par la totale absence de légendes : la sémiologie passe ainsi entièrement par l'image, sans qu'une profusion de symboles liés au pouvoir ne vienne en verrouiller l'interprétation.

¹⁴²² Sur ce point, VEYNE 1990.

¹⁴²³ Sur cette notion, voir MORRIS 2013.

¹⁴²⁴ LEPROHON 2015 ; SPALINGER 2011A.

1- De Narmer à Piankhy : représentations égyptiennes de la guerre

De Louqsor, Abydos et Karnak à Medinet Habou, la liste est longue des temples du Nouvel Empire dont le programme décoratif comprend des scènes de guerre¹⁴²⁵. Dès Toutânkhamon¹⁴²⁶, la mise en scène des exploits guerriers du roi au-delà des frontières intègre l'iconographie de la puissance, et contraste avec l'ancien archétype du roi massacreur, par la représentation plus directe d'événements militaires bien réels¹⁴²⁷. Ce riche corpus a été au centre de nombreux travaux universitaires qui y ont étudié la mise en scène du pouvoir et de la force dans le cadre de la propagande royale¹⁴²⁸, et ont tâché de reconstruire le trajet et l'organisation des campagnes militaires¹⁴²⁹. Il s'agit de loin du plus important corpus iconographique que nous ayons conservé sur les pratiques guerrières égyptiennes. Il faut y ajouter le riche ensemble formé par l'iconographie du combat au prédynastique¹⁴³⁰, décliné dans la tombe 100 d'Hiérakonpolis¹⁴³¹, sur plusieurs palettes¹⁴³², couteaux¹⁴³³ et reliefs rupestres¹⁴³⁴, et sur une statue thinite¹⁴³⁵. Outre le corpus funéraire privé que nous étudions, quelques reliefs royaux de batailles à l'Ancien ou au Moyen Empire doivent être ajoutés : ils proviennent des complexes d'Ounas à Saqqarah¹⁴³⁶ et de Montouhotep II à Deir el-Bahari¹⁴³⁷. Enfin, les motifs de la propagande, déclinés des murs des temples aux artefacts mobiles, et dont les plus fréquents sont le roi massacreur et le piétinement des ennemis, témoignent de l'usage d'archétypes tirés des actions guerrières et servant la mise en scène du pouvoir. Les processions de prisonniers, conséquences de campagnes victorieuses, seront étudiées dans la partie suivante.

À l'Ancien Empire, les mentions de guerre sont rares dans les biographies funéraires et se concentrent, à l'exception de l'Abydénien Ouni¹⁴³⁸, dans la nécropole d'Éléphantine. Il faut y ajouter les comptes-rendus royaux de la Pierre de Palerme. Au Moyen Empire, à ces deux corpus privé et royal – Annales et stèles –¹⁴³⁹, s'ajoutent les mentions littéraires de la guerre,

¹⁴²⁵ HEINZ 2001 ; GABALLA 1976, p. 99-129.

¹⁴²⁶ JOHNSON 1992.

¹⁴²⁷ Voir par exemple KITCHEN 1964, p. 47-70 ; ASSMANN 1996, p. 247-252, 265-271.

¹⁴²⁸ SPALINGER 2011A ; REDFORD 2018, p. 134-151 et REDFORD 1997.

¹⁴²⁹ FRAYNE 2015 ; SERVAJEAN 2012 ; MURNANE 1985 ; SPALINGER 2022B ; HUSSEIN 2020 ; JAMES P. 2017.

¹⁴³⁰ GAYUBAS 2017 ; GAYUBAS 2020

¹⁴³¹ BESTOCK 2018, p. 28-33.

¹⁴³² *Ibid.*, p. 45-50 et 65-69.

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 51-55.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, p. 62-64.

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 111-115.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 129-137.

¹⁴³⁸ Urk. I, p. 101-105.

¹⁴³⁹ FRANKE 2004.

qui évoquent tant des expéditions extérieures (*Sinouhé, Merykarê*), que des affrontements intra-Égyptiens (*Amenemhat*). C'est cependant du Nouvel Empire que datent les textes les plus développés sur la chose militaire : après les deux stèles de Kamosé¹⁴⁴⁰, la biographie d'Ahmès fils d'Abana décrit explicitement sa participation à plusieurs expéditions militaires¹⁴⁴¹, tout comme celle d'Ahmès Pennekhbet¹⁴⁴². Outre les Annales de Thoutmosis III¹⁴⁴³, c'est de Ramsès II que datent les textes militaires royaux les plus complets, le Poème et le Bulletin de Qadesh¹⁴⁴⁴. Les inscriptions de Sethi I^{er}¹⁴⁴⁵ et Merenptah¹⁴⁴⁶ à Karnak, puis celles de Ramsès III à Medinet Habou¹⁴⁴⁷ font aussi partie des sources les plus riches sur les guerres de la deuxième moitié du Nouvel Empire¹⁴⁴⁸. Enfin, bien qu'elles soient postérieures aux limites de notre étude, des sources comme le récit d'Ounamon, ou les stèles de Piankhy et d'Amasis¹⁴⁴⁹ permettent de comprendre les évolutions des représentations de la guerre dans un contexte international et technique largement différent.

Enfin, face à des corpus iconographiques et textuels très fortement normés, le détour par l'archéologie s'avère souvent nécessaire. Le matériel retrouvé dans les tombes¹⁴⁵⁰ permet d'abord de comprendre la place des armes et des éléments militaires dans la culture matérielle d'une époque, du moins celle de l'élite. Comparé aux représentations contemporaines, il permet de faire la part du référentiel et du sémiologique dans l'iconographie. Les lots d'armement conservés nous sont malheureusement souvent parvenus sans que l'on en connaisse la provenance. L'archéologie du bâti a en revanche été tôt mobilisée pour l'étude des forteresses¹⁴⁵¹, en particulier dans le réseau construit par les rois du Moyen Empire en Nubie¹⁴⁵², avant que ne se développe un intérêt pour les remparts des cités égyptiennes. À la différence du Proche-Orient¹⁴⁵³ ou du monde gréco-romain, peu de vestiges ont subsisté de véritables affrontements ayant impliqué les armées égyptiennes¹⁴⁵⁴, de sorte que nous sommes contraints

¹⁴⁴⁰ HABACHI 1972.

¹⁴⁴¹ Urk. IV, p. 1-11 ; VANDERSLEYEN 1971, p. 17-49.

¹⁴⁴² BREASTED 1906, vol. II, p. 10, 18, 35.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 179-217 ; REDFORD 2003, p. 1-98.

¹⁴⁴⁴ KUENTZ 1928.

¹⁴⁴⁵ BREASTED 1906, vol. III, p. 43-70.

¹⁴⁴⁶ BREASTED 1906, vol. III, p. 241-252.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, vol. IV, p. 21-67 ; REDFORD 2018 ; ISRAELI 2015.

¹⁴⁴⁸ Outre les textes précédemment cités, voir aussi REDFORD 2003, p. 101-181 ; SPALINGER 1982 ; SPALINGER 2021 ; LUNDH 2002 ; AL-AYEDI 2008.

¹⁴⁴⁹ JANSEN-WINKELN 2014, p. 132-153.

¹⁴⁵⁰ SEIDLMAYER 2009, p. 148-157.

¹⁴⁵¹ VOGEL 2009 ; VOGEL 2013.

¹⁴⁵² GARDINER 1916, p. 184-192 ; WILLIAMS 1999 ; BESTOCK 2020.

¹⁴⁵³ EP'HAL 2009, p. 26-34.

¹⁴⁵⁴ SEIDLMAYER 2009, p. 157-164 ; BONFIL 2012 ; BURKE 2010 ; GAYUBAS 2020, p. 29-31.

de croiser les récits postérieurs avec des témoignages archéologiques venus d'autres rivages. Les traces de la guerre apparaissent enfin à la lumière d'études paléopathologiques : si le lot le plus célèbre provient de la tombe « des soldats de Montouhotep »¹⁴⁵⁵, des travaux récents tâchent de faire le lien entre les restes humains et ce que nous savons de l'histoire militaire de l'Égypte¹⁴⁵⁶.

2- *Un corpus funéraire restreint mais très diversifié*

Sur l'ensemble des tombes égyptiennes des III^e et II^e millénaires, seules onze comportent des scènes de guerre. Le premier constat qui s'impose est celui de la grande rareté du motif, d'autant plus que, comme nous le montrerons, les scènes se subdivisent en plusieurs sous-genres entre lesquels les ressemblances sont ténues. Hormis une brève période à la toute fin du III^e millénaire, le motif ne s'imposa pas au sein du décorum et fut évité par la plupart des propriétaires. À l'Ancien Empire, il n'est présent que dans deux tombes, Kayemheset à Saqqarah et Inti à Deshasha (D1,D2) : aucun vizir ni très haut dignitaire ayant fait construire de vastes tombeaux ne daigna inclure d'image de guerre dans son programme. Plus étonnant, après une floraison du motif dans plusieurs nécropoles de Haute et Moyenne-Égypte à la Première Période intermédiaire, le thème disparaît quelques décennies après la guerre de réunification menée par Montouhotep II.

Aucune scène n'est postérieure au règne de Sésostri I^{er}, alors même que ses descendants, en particulier Sésostri III, menèrent de nombreuses campagnes militaires¹⁴⁵⁷, en particulier sur les frontières méridionales du royaume. Plus surprenant encore, la guerre est totalement absente des tombes du Nouvel Empire¹⁴⁵⁸, époque qui voit les temples se couvrir de représentations des campagnes des pharaons, en particulier à partir du règne de Thoutmosis III et à une ampleur jamais vue sous la XIX^e dynastie¹⁴⁵⁹. Cette absence de scènes de guerre au II^e millénaire apparaît comme l'un des exemples les plus frappants des limites d'une approche purement référentielle de l'iconographie funéraire. Les scènes funéraires ne suivent pas la plus grande

¹⁴⁵⁵ WINLOCK 1945 ; VOGEL 2003.

¹⁴⁵⁶ Par exemple BICKERSTAFFE 2014, p. 58-72.

¹⁴⁵⁷ TALLET 2005A, p. 40-52, 172-177.

¹⁴⁵⁸ BESTOCK 2018, p. 258-259.

¹⁴⁵⁹ Nous ne reprenons pas la proposition de I. SHAW de voir un siège dans un fragment de provenance inconnue de la XVIII^e dynastie (SHAW 1996). Les Syriens du fragment ne semblent en effet pas combattre : voir PRIESE 1991, p. 128. Rien ne prouve non plus que le fortin libanais de la tombe d'Amenmose (DAVIES N. DE G. 1933, pl. XXXVI) soit un écho aux campagnes de Thoutmosis III, comme le propose A. El-Din Shaheen (EL-DIN SHAHEEN 1988, p. 183). Enfin, le graffiti représentant deux hommes en combat dans une tombe d'Aniba appartient à une épigraphie secondaire (STEINDORFF 1937, vol. 1, p. 56 et vol. 2, pl. 32.5).

militarisation de la société égyptienne, tout du moins ne reproduisent-elles pas les grandes batailles dirigées par les rois en Nubie, au Proche-Orient ou sur la frontière occidentale.

Sur les 11 tombes répertoriées, 8 datent de la Première période intermédiaire ou reproduisent des motifs formés à cette époque. La plus ancienne est celle de Setka, à Éléphantine, puis celle d'Ankhtifi¹⁴⁶⁰, potentat dont les actions dans les nomes méridionaux de Haute-Égypte se heurtèrent aux tentatives d'expansion thébaine. Deux tombes d'Assiout légèrement postérieures¹⁴⁶¹ récemment découvertes comportent aussi des scènes fragmentaires de combat et de parade militaire. Malgré leur éloignement géographique, ces trois dernières scènes ont en commun d'appartenir aux membres de l'alliance hérakléopolitaine, qui affrontèrent les armées thébaines. Elles forment de rares témoignages égyptiens du point de vue des futurs vaincus, et prouvent l'existence d'une culture iconographique commune dans différentes entités politiques pendant l'époque de morcellement de l'Égypte. Le corpus le plus important appartient cependant aux vainqueurs des guerres qui virent le triomphe du royaume thébain sur ses rivaux. Quatre scènes datent du règne de Montouhotep II et de ses premiers successeurs, et une, la plus tardive, du règne de Sésostri I^{er}. Hormis la tombe d'Intef, à Thèbes, elles appartiennent toutes à la nécropole de Beni Hassan et présentent de très fortes similarités entre elles. Il nous faudra donc comprendre cette concentration du motif pendant une brève période de l'histoire égyptienne, certes connue aujourd'hui pour ses guerres internes, mais non la seule pendant laquelle le domaine militaire occupa une place importante dans l'appareil d'État égyptien.

Nécropole/ Dynastie	V ^e dynastie	IX ^e -XI ^e dynastie (royaume hérakléopolitain et alliés)	XI ^e -XII ^e dynastie (royaume thébain et Égypte unie)	Total
Saqqarah	1			1
Beni Hassan			4	4
Assiout		2		2
Deshasha	1			1
Thèbes			1	1
Moalla		1		1
Assouan		1		1
Total	2	4	5	11

Tab. 7.1. Répartition des scènes de guerre selon la nécropole et la dynastie

¹⁴⁶⁰ VANDIER 1950, p. 96-100 ; SPANEL 1984.

¹⁴⁶¹ EL-KHADRAGY 2012, p. 2-3.

3 Les enjeux de l'iconographie funéraire de la guerre

Contrepoint des scènes royales de guerre et de massacre des ennemis, les images funéraires de guerre mènent autant à la question de la propagande qu'à celles du pouvoir, de la discipline et des caractérisations ethniques : de par notre corpus, notre étude entend interroger les cultures militaires de l'élite égyptienne, quelque peu à l'écart de la figure royale et de la mise en scène du pouvoir qui a été par ailleurs le centre d'une attention renouvelée¹⁴⁶². Elles sont des lieux de mise en scène d'une macrophysique du pouvoir là où la plupart des punitions et les redditions de comptes tiennent à une microphysique. L'inclusion dans notre étude de scènes ne relevant pas d'une mise en scène disciplinaire de la société doit permettre d'affiner notre compréhension des liens entre violence, pouvoir et iconographie. Il s'agit donc de les analyser comme des fragments d'un discours graphique qui, malgré les caractéristiques originales citées plus haut, prend son sens au croisement de stratégies distinctives et de gestes de pouvoir.

Le chapitre 7 sera consacré à une étude des scènes selon des critères chronologiques et iconographiques. Nous poserons à chaque scène trois questions, qui nous semblent difficiles à démêler. La première est celle de la réalité historique à laquelle chaque scène fait référence. En effet, pour pouvoir interpréter des élaborations sémiologiques, il est préférable d'avoir resitué les images dans l'histoire militaire égyptienne, en particulier de différencier celles qui font référence à des expéditions en Asie et celles qui représentent des guerres civiles. Il s'agit aussi de comprendre la composition graphique des scènes, c'est-à-dire la façon dont les sous-unités s'organisent entre elles. Les scènes de guerre sont en général nettement plus développées que celles de punition ou de reddition de comptes, ce qui oblige à les décomposer pour en évaluer le fonctionnement interne. Nous pourrions ainsi d'une part repérer l'apparition et la disparition de traits iconographiques, mais aussi comprendre comment l'organisation spatiale sert la mise en scène de la victoire de l'armée légitime. Ce 1^{er} chapitre étudiera enfin pour chaque scène la construction des catégories identitaires qui y sont à l'œuvre : huit scènes sur onze impliquant des soldats étrangers, il est nécessaire de se demander si la représentation des Nubiens ou des Asiatiques suit des schémas communs ou se différencie selon leur position dans l'affrontement.

Plus que d'autres formes de violence, la guerre requiert l'utilisation de techniques spécifiques, en termes d'organisation, de matériel ou de gestuelles acquises au cours d'un entraînement. Le chapitre 8 sera donc consacré à l'examen du répertoire de techniques de violence dans le corpus funéraire. Comme les deux aspects sont indissociables, nous ne

¹⁴⁶² GUNDLACH 2009.

séparerons pas l'analyse des aspects référentiels et sémiologiques : comprendre les rapports entre l'iconographie et les pratiques militaires va de pair avec l'appréhension des connotations portées par les scènes. Le premier domaine qui nous occupera est l'armement des soldats. Nous traiterons ensuite de la question spécifique des techniques et machines de siège, en nous appuyant sur les travaux récents réalisés sur ce type d'armement. Le chapitre se conclura sur l'iconographie du combat, c'est-à-dire la mise en scène des coups portés et des rapports entre les différents protagonistes au sein de l'armée.

Une fois ces questions abordées, nous pourrons mettre en lumière, dans le chapitre 9, les traits dominants du discours sur la guerre qui se déploie dans les scènes funéraires, et en relever permanences et variations. Nous avons appelé « anthropologie du soldat » le discours général qui en émerge, dont les caractéristiques ont fortement varié. Il s'agira ensuite de confronter l'iconographie aux autres sources égyptiennes, en particulier textuelles, pour repérer d'abord les buts et les justifications professées, puis les règles qui président au domaine martial. Si les références directes sont rares à ce sujet, il ne semble pas impossible de faire émerger les catégories culturelles entourant la guerre à l'Ancien et au Moyen Empire et de la replacer dans le cadre surplombant de la maât. Le corpus de la Première Période intermédiaire et des décennies qui la suivent mérite ensuite un traitement particulier, de par la nouvelle profusion d'éléments évoquant directement ou indirectement la guerre : nous appuyant sur le concept de brutalisation de George Mosse, nous aborderons la question des cultures de guerre qui émergent au tournant du II^e millénaire. Les scènes de guerre ne sont enfin pas isolées dans le programme funéraire et nous ferons un bref détour vers un corpus secondaire, qui s'il ne contient pas directement de violence, fait référence à des affrontements : il s'agit d'une part des processions de soldats, fréquentes dans les tombes de la XVIII^e dynastie, et de l'autre des ateliers de fabrication d'armes, plus rares, mais présentes de l'Ancien au Nouvel Empire. Nous achèverons cette 3^e partie en replaçant les scènes militaires dans le contexte du programme funéraire et en interrogeant les fonctions qu'elles y occupent.

4 Les scènes funéraires et l'iconographie de la guerre : points de comparaison

À la différence des redditions de comptes et des punitions, dont les équivalents extérieurs sont rares, l'iconographie guerrière est une thématique largement attestée transculturellement, de sorte qu'il nous semble pertinent de replacer notre corpus dans une perspective plus large et de rechercher des points de comparaison, pour souligner ce dont ressemblances et

dissemblances témoignent en termes de choix de représentation¹⁴⁶³. L'existence de nombreux corpus nous permet de mettre en perspective un certain nombre d'aspects des scènes funéraires, tels la gestuelle du combat, la présence ou non de cadavres ou la démonstration d'une expertise technique, et donc de faire émerger certains éléments de la sémiotique à l'œuvre dans le corpus.

Nous avons évoqué les autres corpus égyptiens, dont les principaux sont les objets pré- et proto-dynastiques et les temples de la XVIII^e¹⁴⁶⁴ et de la XIX^e dynastie¹⁴⁶⁵. Une mise en perspective avec l'iconographie proche-orientale semble ensuite nécessaire pour souligner les points communs avec l'Égypte mais aussi les ruptures : bien que des images de guerre soient attestées dès le III^e millénaire¹⁴⁶⁶, le corpus le plus vaste provient des palais néo-assyriens qui mettent en scène les triomphes de l'armée royale¹⁴⁶⁷. Cette comparaison est d'autant plus justifiée qu'il est probable que les reliefs assyriens aient été en partie inspirés par la contemplation des temples égyptiens¹⁴⁶⁸. D'autres sources de l'Antiquité peuvent produire de fécondes mises en perspective telle la mise en scène de la victoire militaire sur les reliefs publics de l'Empire romain, dont la Colonne Trajane¹⁴⁶⁹ est l'exemple le plus célèbre. Plus proche de nous, les reliefs militaires des temples khmers¹⁴⁷⁰, la Tapisserie de Bayeux¹⁴⁷¹, puis les tableaux des cycles militaires des États modernes et contemporains témoignent d'autres approches de la mise en scène du pouvoir triomphant. Il nous semble enfin pertinent de mettre en regard¹⁴⁷² une iconographie antique exaltant la victoire d'une armée légitime¹⁴⁷³ avec la déploration de la guerre dans la tradition pacifiste de l'art moderne et contemporain¹⁴⁷⁴. Cette 3^e partie se veut donc une modeste contribution à l'histoire de la représentation de la guerre, à travers d'une part les catégories (victimes, ennemis, etc.) qu'elle construit, et de l'autre le regard projeté sur de telles images.

¹⁴⁶³ DETIENNE 2000, p. 59.

¹⁴⁶⁴ JOHNSON 1992 ; SPALINGER 2005, p. 20-22 (Ahmosis), 60-62 (Thoutmosis II), 142-143 (Amenhotep II) ; HEINZ 2001, p. 235-242.

¹⁴⁶⁵ Pour les références, voir WRESZINSKI 1935B (Abydos, Karnak, Louxor, Ramesseum et Abou Simbel) ; RICKE, HUGHES, WENTE 1967 ; VERCOUTTER 1962 ; SPENCER 1997, pl. 34 et 36 ; SPENCER 2016 ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930 ; BLACKMAN A.M. 1913.

¹⁴⁶⁶ BAHRANI 2008.

¹⁴⁶⁷ NADALI 2010 ; NADALI 2019 ; COLLINS 2014.

¹⁴⁶⁸ FELDMANN 2004.

¹⁴⁶⁹ DEPEYROT 2008.

¹⁴⁷⁰ JACQ-HERGOUALC'H 1979.

¹⁴⁷¹ GRAPE 1994.

¹⁴⁷² DETIENNE 2000, p. 56-59.

¹⁴⁷³ GAYUBAS 2023, p. 70-72.

¹⁴⁷⁴ DORLÉAC 2014 ; BOURKE 2017A.

Chapitre 7. Sièges asiatiques et guerres civiles : une histoire de l'iconographie militaire

Les onze scènes funéraires de guerre se répartissent sur une période de quatre siècles et dans six nécropoles différentes, ce qui en fait un corpus très diversifié, dont il serait hasardeux de poser d'emblée les caractéristiques générales en supposant un discours unifié. L'un des objectifs de ce chapitre est, grâce à l'analyse historique des scènes, de démontrer la pluralité des significations de leur insertion dans les programmes. Il est donc nécessaire de suivre le développement de la thématique, en distinguant trois temporalités. À l'Ancien Empire, seules deux tombes isolées représentent des batailles. Un ensemble de quatre scènes datent de la Première Période intermédiaire et sont contemporaines des guerres qui divisent le pays. Enfin, cinq tombes du début du Moyen Empire prolongent cette nouvelle iconographie du combat, qui ne survit pas au règne de Sésostri I^{er}.

1 Les premiers sièges de la V^e dynastie

Les deux plus anciennes scènes datent de la même période, sous les derniers rois de la V^e dynastie, entre Niousserrê et Isési¹⁴⁷⁵. Elles représentent des sièges, entendus comme des attaques contre une ville fortifiée par une armée de fantassins et d'archers, qui emploie à cette fin des techniques poliorcétiques. Rien ne relie les deux défunts dans leur biographie, leurs titres ou leur implantation géographique. Inti (D2), déjà évoqué pour l'étonnant motif de flagellation (C9), possède des titres qui le lient à l'administration royale et à la gestion de domaines. Kayemheset (D2) possède essentiellement des titres associés à la construction, bien qu'il ait aussi été lié au palais, de par son titre de supérieur des secrets de la grande maison (*hrj-sšt3 n pr- '3*), et à la région de This. Une comparaison minutieuse des scènes s'impose donc pour en repérer les similarités et les divergences, dans le prolongement de l'article d'Anna-Latifa Mourad¹⁴⁷⁶. Il est enfin possible de penser qu'une troisième scène très proche fut placée sur la chaussée d'Ounas, mais elle n'est aujourd'hui connue que par des fragments¹⁴⁷⁷.

Pourquoi les premières scènes de batailles représentent-elles des sièges ? Pourquoi le corpus de la XI^e dynastie prolonge-t-il cette tradition, au détriment des combats en extérieur ? La réponse concerne les choix possibles de la mise en scène de l'ordre triomphant et de la

¹⁴⁷⁵ MOURAD 2011, p. 135-158 ; KLEBS 1915, p. 117 ; HARPUR 1987, p. 114-115.

¹⁴⁷⁶ MOURAD 2011.

¹⁴⁷⁷ ESPINEL 2011, p. 60-62, fig. 8 et 9 ; BESTOCK 2018, p. 111-114 ; MONNIER 2022, p. 55.

puissance. Au Nouvel Empire, les sièges ne disparaissent pas mais sont concurrencés par les combats en plaine, de sorte qu'ils sont souvent relégués dans un coin du mur, voire sont presque absents dans le temple le plus tardif, à Medinet Habou. Cette évolution tient aux possibilités dynamiques offertes par le char, qui permet de créer une sensation d'élan et donc d'une poussée victorieuse contre le camp ennemi. L'Égypte ne connaissant ni le cheval ni le char avant le milieu du II^e millénaire¹⁴⁷⁸, il est plus difficile d'y figurer un élan décisif qui signifierait la victoire. Les scènes funéraires privées répugnent ensuite à ne fonctionner qu'en symboles au détriment de la mimésis, ce qui exclut la réduction de la bataille à un face-à-face unique la symbolisant. Enfin le degré de violence directe est mesuré, ce qui exclut une représentation à l'assyrienne¹⁴⁷⁹ du massacre des ennemis pendant ou après la bataille. Le siège apparaît comme le choix adéquat pour la mise en scène de la victoire. Elle s'y restreint à un résultat binaire, prendre le fort ou échouer, les pertes des deux armées devenant dès lors secondaires par rapport à cette ambition qui structure la lecture du motif, et toute préoccupation tactique étant évacuée au profit d'une démonstration de techniques.

1-1 L'espace de la victoire¹⁴⁸⁰ : vue aspective et vignettes de la vie asiatique

Il convient d'abord de se demander comment l'espace contribue à la victoire des troupes légitimes. Chez Kayemheset (Figure 7.1), la ville fortifiée constitue le point d'attention de la scène, dans la mesure où les regards des acteurs sont orientés vers la muraille, que ce soient les assaillants (vers la gauche ou le bas) ou la plupart des défenseurs (vers la droite). Ce jeu de regards en fait à la fois une ligne de partage entre les deux espaces, simplifiant pour le spectateur l'opposition des deux camps, et le point d'attraction des volontés internes à la scène. La place-forte occupe en outre plus des deux tiers de la largeur du mur, et la zone extérieure dans laquelle se trouvent encore les assaillants est bien plus étroite. Ce choix d'agrandir l'espace des Asiatiques repose sur trois principes non-exclusifs. Le premier tient à la rareté des représentations d'étrangers à l'Ancien Empire en-dehors des constructions royales¹⁴⁸¹, ce qui donne à la scène la valeur distinctive de l'originalité. Au sein du discours funéraire sur la survie du défunt, la scène peut aussi se comprendre comme un endroit parmi d'autres où ses employés vont acquérir du bétail et le lui livrer, selon la vocation nourricière du programme. Les assaillants comptent en effet emporter avec eux du butin¹⁴⁸², comme le mentionne la biographie

¹⁴⁷⁸ SHAW 2012, p. 92-99.

¹⁴⁷⁹ BLEIBTREU 2002, figs. 11, 19.

¹⁴⁸⁰ SCHULZ 2002, p. 29-34.

¹⁴⁸¹ SARETTA 2016, p. 48-63 ; MOURAD 2011, p. 135.

¹⁴⁸² SCHULZ 2002, p. 25.

d'Ouni quelques décennies plus tard¹⁴⁸³. Enfin, la mise en valeur de l'armée égyptienne se fait autrement : si les Asiatiques occupent horizontalement l'essentiel du mur, les assaillants l'encerclent à la fois par la droite et par le haut. Même s'ils tiennent moins d'espace, ils le tiennent de deux façons différentes, verticale et horizontale, ce qui leur confère une supériorité. Cette distorsion allotopique¹⁴⁸⁴ suggère un différentiel de contrôle et crée un dangereux encerclement, tout en laissant de la place à la représentation distinctive des étrangers.

La scène de siège constitue un exemple caractéristique de l'aspectivité égyptienne¹⁴⁸⁵ et de la reconfiguration d'un espace pour en faire comprendre la nature et y intégrer un maximum d'éléments différents. En cela, la figuration des place-fortes à la V^e dynastie¹⁴⁸⁶ se distingue très clairement de scènes de la XI^e dynastie, où le point de vue est unique, de profil, et sans distorsion de la perspective. L'intérieur de la ville est construit en registre superposés, qui montrent des scènes juxtaposées au même niveau, comme il est habituel dans les images funéraires de vie quotidienne. À l'intérieur des murailles, rien n'indique des constructions en hauteur : l'ensemble des Asiatiques est au niveau du sol, alors que les assaillants ont pris de la hauteur et en tirent un avantage stratégique. Si les personnages à l'intérieur de la ville sont classiquement représentés de profil, la ville est en même temps vue de haut, comme le suggère la présence d'assaillants sur le registre supérieur, et de profil, puisqu'elle est attaquée par une échelle depuis la droite¹⁴⁸⁷. L'espace est distordu pour représenter la forme d'ensemble de la place-forte vue de haut et suggérer l'élévation des assaillants sur leur échelle. Cette représentation, qui conjugue vues en plan et de profil, s'inscrit dans l'habitude égyptienne de recourir à l'aspectivité pour les bâtiments¹⁴⁸⁸ et les jardins¹⁴⁸⁹, et se retrouve jusque dans certaines images assyriennes de forteresses¹⁴⁹⁰. Elle s'adapte aussi au moment choisi, au début de l'assaut, avant que la troupe ne pénètre dans l'enceinte : elle ne se situe pas dans un narratif dont elle constituerait une vignette instantanée et il est difficile d'imaginer par où les soldats vont entrer dans la forteresse.

On retrouve le même recours à l'aspectivité chez Inti (Figure 7.2) : l'intérieur de la ville est divisé en cinq registres juxtaposés contenant des scènes vues de profil, tandis que l'ensemble

¹⁴⁸³ Urk. I, 103-104.

¹⁴⁸⁴ GROUPE M 1992, p. 263.

¹⁴⁸⁵ BRUNNER-TRAUT 1964-1965.

¹⁴⁸⁶ Voir aussi le fragment de muraille dans ESPINEL 2011, p. 60-62.

¹⁴⁸⁷ MOURAD 2011, p. 136.

¹⁴⁸⁸ FAROUT 2013 ; SCHÄFER 1986, p. 130-133.

¹⁴⁸⁹ Voir entre autres DAVIES N. DE G. 1943, pl. 79 et DAVIES N. DE G. 1973, pl. 42.

¹⁴⁹⁰ BLEIBTREU 2002, p. 76, fig. 20a.

est vu en plan depuis le haut. Comme le remarque A.-L. Mourad¹⁴⁹¹, le tracé crénelé de la muraille s'apparente au signe Gardiner O36 (𓏏)¹⁴⁹², présent comme déterminatif sur la Pierre de Palerme¹⁴⁹³ et dans la biographie d'Ouni¹⁴⁹⁴. Cette représentation des place-fortes n'est d'ailleurs pas nouvelle, puisqu'elle est attestée dans les palettes libyenne¹⁴⁹⁵, du taureau¹⁴⁹⁶ et de Narmer¹⁴⁹⁷. Comme chez Kayemheset, le moment choisi implique l'absence de toute confrontation directe à l'intérieur de la place-forte. La différence majeure tient à la présence à gauche de scènes de corps-à-corps, qui représentent probablement des combats près de la ville, et qui précèdent le siège, comme le suggère la course des soldats égyptiens vers la droite sur le registre supérieur. Deux types complémentaires d'affrontement sont donc combinés. Si la ville de droite aimante les volontés des assaillants et constitue la cible dernière de l'attaque, la mêlée de gauche, pour chaotique qu'elle paraisse¹⁴⁹⁸, figure la victoire égyptienne : cette logique visuelle repose sur l'encerclement systématique des Asiatiques, ainsi que par les mouvements descendants de leur corps, rendus possible par l'échelle de droite.

Le siège obéit aux mêmes règles que chez Kayemheset, c'est-à-dire que le moment représenté est celui de l'assaut, avec focalisation sur la détresse des habitants, mais sans que soit montrée la chute du bastion. Au contraire de son parallèle memphite où ce choix était compensé par l'encerclement graphique par le haut des murailles, chez Inti aucun soldat n'attaque depuis le haut. La victoire a d'abord lieu sur la gauche dans la bataille extérieure, où les Égyptiens terrassent magistralement leurs adversaires, puis elle est suggérée par la procession de prisonniers du registre inférieur qui se déplace vers la gauche. La vectorialité est donc en boustrophédon¹⁴⁹⁹, de gauche à droite puis en sens inverse. À l'instantané de la tombe de Kayemheset, les artisans d'Inti ont ajouté une dimension narrative, par la combinaison de deux modes de combat. La scène d'Inti construit donc un espace entièrement au service de l'armée victorieuse¹⁵⁰⁰.

1-2 Les scènes funéraires dans l'histoire militaire de l'Ancien Empire

¹⁴⁹¹ MOURAD 2011, p. 143.

¹⁴⁹² Sur ce signe, VALBELLE 2019, p. 245-249

¹⁴⁹³ Urk. I, 237,3.

¹⁴⁹⁴ Urk. I, 103,12.

¹⁴⁹⁵ BESTOCK 2018, p. 47.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴⁹⁸ Voir TEFNIN 1979, p. 224-229.

¹⁴⁹⁹ ANGENOT 2000 ; MOURAD 2011, p. 144.

¹⁵⁰⁰ GROENEWEGEN-FRANKFORT 1987, p. 60.

Il n'est pas aisé de situer géographiquement les scènes¹⁵⁰¹. Le manque de connaissances et de sources sur l'histoire militaire de l'Ancien Empire rend difficile la confirmation des hypothèses proposées. Ce manque est particulièrement fort pour le cœur de l'Ancien Empire, une fois passées les expéditions des deux premières dynasties mentionnées sur la Pierre de Palerme¹⁵⁰². Pour les III^e, IV^e et V^e dynasties, l'essentiel de notre documentation tient aux représentations royales, en particulier dans le Sinaï, mais qui relèvent autant du topos de la destruction des menaces étrangères que de traces de véritables campagnes¹⁵⁰³. En Nubie, des inscriptions documentent aussi des expéditions de la IV^e dynastie¹⁵⁰⁴ ; les biographies d'Ouni¹⁵⁰⁵ et de Pepynakht-Heqaib¹⁵⁰⁶ documentent des expéditions militaires en Nubie et au Levant à la VI^e dynastie. Malgré des débats nourris¹⁵⁰⁷, il semble établi que l'expédition d'Ouni eut lieu sur la côte syro-palestinienne¹⁵⁰⁸.

W.F. Petrie fut le premier à situer la scène d'Inti au Proche-Orient¹⁵⁰⁹, d'après la coiffure des défenseurs, qu'il compara à un relief de Pepy I^{er} au Sinaï¹⁵¹⁰. Malgré des positions contraires¹⁵¹¹, cet avis s'est imposé parmi les égyptologues¹⁵¹² et les spécialistes du Proche-Orient¹⁵¹³, en particulier du fait de l'apparence des assiégés¹⁵¹⁴, qui possèdent la barbe et les cheveux longs caractéristiques des peuples du Levant. Les scènes représentent donc des expéditions militaires contre des établissements fortifiés quelque part au nord-est de l'Égypte. L'existence d'une frontière fortifiée dans la partie orientale du Delta et dans le nord du Sinaï dès l'Ancien Empire signale un vif intérêt des institutions égyptiennes pour les affaires militaires de la côte palestinienne¹⁵¹⁵ : en témoigne l'existence de titres liés aux « chemins d'Horus »¹⁵¹⁶ ainsi que

¹⁵⁰¹ BEGON 2016.

¹⁵⁰² HEAGREN 2019, p. 73-74.

¹⁵⁰³ BESTOCK 2018, p. 179-192.

¹⁵⁰⁴ MORENO GARCÍA 2010A, p. 2.

¹⁵⁰⁵ Urk., 101,8 – 105,4.

¹⁵⁰⁶ LICHTHEIM 1988, p. 15-16.

¹⁵⁰⁷ GOEDICKE 1963A.

¹⁵⁰⁸ SOWADA 2009, p. 12-15 ; DE MIROSCHEJJI 2012 ; BEGON 2016, p. 1-24.

¹⁵⁰⁹ PETRIE 1897, p. 5 (« north Arabia or southern Palestine »).

¹⁵¹⁰ L.D. II, pl. 116.

¹⁵¹¹ WRIGHT 1988, p. 154-156 ; GOEDICKE 1963A, p. 187-197 ; H. FRANKFORT 1926, p. 81-82 et n.3 ; HELCK 1971, p. 19.

¹⁵¹² HELCK 1971, p. 18-19 ; MOURAD 2011, p. 136 ; BESTOCK 2018, p. 228-230 ; KANAWATI, MCFARLANE 1993, p. 24-25 ; MCFARLANE 2003, p. 33 ; MCDERMOTT 2004, p. 23 ; SHAW 2019, p. 32-33 ; SOWADA 2009, p. 11-15.

¹⁵¹³ Voir en particulier DE VAUX 1971, p. 235-236 ; BEN-TOR 1981, p. 450 et DE MIROSCHEJJI 1998, p. 30 ; YADIN 1963, p. 54-55.

¹⁵¹⁴ SOWADA 2009, p. 12.

¹⁵¹⁵ VOGEL 2004, p. 29-34.

¹⁵¹⁶ MONNIER 2010, p. 74-75 ; HOFFMEIER 2006, p. 10 ; ABD EL-MAKSOUH 1989.

de probables vestiges archéologiques¹⁵¹⁷. Est-il toutefois possible d'être plus précis et de chercher, derrière le discours iconographique, la valeur référentielle des scènes ? Le premier élément est l'inscription très lacunaire qui accompagne la scène d'Inti (Figure 7.3)¹⁵¹⁸ et comprenait plusieurs toponymes¹⁵¹⁹, dont un seul est encore lisible aujourd'hui, *Ndj3*. Malgré plusieurs tentatives d'identification¹⁵²⁰, le toponyme reste impossible à situer avec précision¹⁵²¹, bien que Franck Monnier ait proposé d'y voir le site de Tell es-Sakan¹⁵²², au sud de Gaza. Un récent article de Matthieu Bégon a proposé de lire *Jd3*¹⁵²³, toponyme connu par ailleurs à l'Ancien Empire¹⁵²⁴, et qu'il place dans la région de Jaffa¹⁵²⁵, donc à l'extrémité nord de la pénétration égyptienne le long de la côte. Grâce au déterminatif, on peut deviner qu'un autre toponyme était inscrit juste au-dessus, tandis qu'il serait possible d'en voir un troisième dans le mot qui suit, *'nn*¹⁵²⁶, bien que selon M. Bégon, la liste de toponymes s'arrête à Ida¹⁵²⁷. Il ressemble à un toponyme connu aux époques postérieures, bien que cette reconstitution s'avère périlleuse¹⁵²⁸. Cependant plusieurs toponymes cananéens comportent le préfixe Ain/Ein¹⁵²⁹ : nous pourrions avoir affaire au début du mot. Plusieurs sites levantins, comme Ai, Arad, Jericho et Tell Bet-Yerah, comprenaient des tours semi-circulaires auxquelles font peut-être référence les créneaux des deux scènes¹⁵³⁰, et des destructions sont attestées à Ai, Jéricho et Khirbet el-Makhruq¹⁵³¹ : tous ces sites sont des candidats à l'identification des deux scènes. En l'état, la proposition de M. Bégon semble plus probable, dans la mesure où il serait logique de figurer le siège de la place-forte la plus lointaine¹⁵³².

Nous pouvons en revanche repérer les grandes caractéristiques de telles expéditions. Elles empruntent des routes terrestres, comme le suggère l'absence de bateaux, pourtant fréquents

¹⁵¹⁷ MONNIER 2010, p. 76-77 ; HOFFMEIER 2006, p. 7-9 ; DE MIROSCHEJJI, SADEK 2001 ; HAMBLIN 2006, p. 360-361 ; VOGEL 2004, p. 34-35 ; MORENO GARCÍA 2010A, p. 19-20.

¹⁵¹⁸ KANAWATI, MCFARLANE 1993, p. 25 ; MOURAD 2011, p. 143-144.

¹⁵¹⁹ MOURAD 2011, p. 141.

¹⁵²⁰ SCHNEIDER 1998, p. 20 et n. 113. ; ALBRIGHT 1934, p. 9, n. 23 ; YEIVIN 1959, p. 16 ; SETHE 1926, p. 53 et 58. Voir la discussion dans MOURAD 2011, p. 143-144.

¹⁵²¹ SOWADA 2009, p. 12 ; WRIGHT 1988.

¹⁵²² MONNIER 2010, p. 102 ; DE MIROSCHEJJI, SADEK 2001, p. 46-48.

¹⁵²³ BÉGON 2016, p. 17-22.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵²⁶ MOURAD 2011, p. 144. L'autre possibilité est d'y voir un verbe, dans le sens de « revenir », que défendent N. Kanawati et A. McFarlane (1993, p. 25) et T. Schneider (1998, p. 20).

¹⁵²⁷ BÉGON 2016, p. 19.

¹⁵²⁸ AHITUV 1984, p. 60.

¹⁵²⁹ SOWADA 2009, p. 12 ; DE VAUX 1971, p. 226.

¹⁵³⁰ Voir MOURAD 2011, p. 149, et n. 122-126 ; SOWADA 2009, p. 12 ; REY S. 2012.

¹⁵³¹ MOURAD 2011, p. 149, et n. 127-129. Voir aussi DE MIROSCHEJJI 2012, p. 275-279.

¹⁵³² BÉGON 2016, p. 6-21.

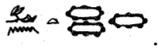
dans les scènes funéraires, et de titres nautiques dans les listes des deux propriétaires¹⁵³³. Comme chez Ouni¹⁵³⁴, l'armée suit une route terrestre¹⁵³⁵. Elle s'en prend ensuite à plusieurs villes successives : chez Ouni, le terme *wn.t*, « fort, ville », a trois déterminatifs¹⁵³⁶, et l'inscription d'Inti comprenait au moins deux toponymes. Il semble raisonnable de penser que ces différents toponymes aient été objets d'un verbe dénotant l'attaque, la prise ou la destruction¹⁵³⁷. La scène de siège sert donc de métonymie à une campagne plus longue : un seul siège est montré, conformément à la rareté des constructions narratives en contexte funéraire. Ce choix d'une scène réduite, à opposer un millénaire plus tard au long poème de Pentaour¹⁵³⁸ relatant le trajet de l'armée égyptienne depuis le Delta, ne s'explique pas seulement par des questions de place disponible sur les murs. Comme l'indique la comparaison avec la tapisserie de Bayeux ou la Colonne Trajane, qui montrent une longue succession d'étapes préparatoires et de batailles ponctuelles, cette différence n'est pas due au médium, mais à la différence entre un discours royal relatant une campagne entière où gestion à long terme et excellence militaire sont complémentaires, et un discours privé centré sur un instantané à forte valeur distinctive. La fonction de ces scènes n'est pas d'ordre annalistique, pour conserver une mémoire précise d'évènements militaires, ni narrative : l'essentiel est de montrer une des façons d'acquérir des ressources pour le dignitaire et pour l'Égypte¹⁵³⁹.

Ces deux scènes représentent-elles la même expédition ?¹⁵⁴⁰ Force est de constater la rareté des parallèles extérieurs : hormis les fragments de la chaussée d'Ounas¹⁵⁴¹, les reliefs royaux de la V^e dynastie se concentrent sur le motif du roi massacreur¹⁵⁴², ou sur le combat au corps-à-corps¹⁵⁴³. Cela pourrait s'expliquer par la relative rareté des expéditions militaires au Levant, en particulier par rapport aux batailles livrées contre des adversaires nomades, dans le Sinaï ou dans les déserts bordant la vallée du Nil. Les expéditions d'Ouni étant bien datées du règne de Pepy I^{er}¹⁵⁴⁴, elles sont postérieures à nos sources iconographiques : il n'est pas étonnant qu'il ne mentionne pas de précédent à la guerre qu'il a menée, car il s'inscrit dans la perspective

¹⁵³³ Sur les titres nautiques dans les expéditions de l'Ancien Empire, voir EICHLER 1993, p. 163-184.

¹⁵³⁴ Urk. I, 103.

¹⁵³⁵ Sur cette question, voir WELLS 1986, p. 76 et 111, n. 6.

¹⁵³⁶ Urk. I, 103, 12. Voir DE MIROSCHEDEJI 2012, p. 271-272 et BÉGON 2016, p. 12 : .

¹⁵³⁷ BÉGON 2016, p. 19.

¹⁵³⁸ BARBOTIN, FAROUT 2019, p. 23-32 ; KRI II, 3-101.

¹⁵³⁹ BESTOCK 2018, p. 258.

¹⁵⁴⁰ KANAWATI 2009, p. 243.

¹⁵⁴¹ ESPINEL 2011, p. 60-62.

¹⁵⁴² BESTOK 2018, p. 93-115 et 189-192.

¹⁵⁴³ HASSAN S. 1938, pl. XV.

¹⁵⁴⁴ Urk. I, 98, 12.

distinctive de l'innovation et du dépassement des prédécesseurs¹⁵⁴⁵. Il est cependant fort possible que ces expéditions aient visé la même région et que celles d'Ouni soient une réponse à un échec relatif de ses prédécesseurs. Il dit lui-même en avoir mené cinq dans la même région¹⁵⁴⁶.

Une analyse détaillée de la biographie d'Ouni peut nous renseigner sur l'expédition d'Inti :

« C'est moi qui leur avais fixé le plan d'action [...], si bien que nul d'entre eux ne se portât contre son compagnon, si bien que nul d'entre eux ne dérobat une miche de pain ou des sandales à un voyageur, si bien que nul d'entre eux ne prît une pièce de tissu à quelque cité, si bien que nul d'entre eux ne prît la moindre chèvre à quiconque. [...] Cette armée est revenue en paix, après avoir dévasté le pays des habitants des sables. Cette armée est revenue en paix, après avoir piétiné le pays des habitants des sables. Cette armée est revenue en paix, après avoir détruit ses fortifications ! Cette armée est revenue en paix, après avoir coupé ses figuiers et ses vignes ! Cette armée est revenue en paix, après avoir mis le feu à tous ses contingents. Cette armée est revenue en paix, après avoir tué tous ses contingents qui s'y trouvaient par nombreuses dizaines de milliers. Cette armée est revenue en paix après avoir ramené prisonniers les très nombreux hommes qui s'y trouvaient ! »¹⁵⁴⁷

La première différence est la mention de très nombreux fonctionnaires de rang élevé, dont des *h3tj-*, des amis uniques ou des chanceliers du roi¹⁵⁴⁸. Ces personnages semblent absents des deux scènes plus anciennes, dans lesquelles l'attention est centrée sur les soldats et les techniciens du camp égyptien. Leur absence s'explique probablement par le danger de montrer des fonctionnaires au rang plus élevé que les défunts, mais indique aussi que l'expédition comprenait moins de personnes et impliquait moins de départements de l'État. En cela l'insistance d'Ouni sur la grande diversité de ses troupes, provenant de Haute et Basse-Égypte¹⁵⁴⁹, de Nubie¹⁵⁵⁰, de *hw.wt* et de *njw.wt*¹⁵⁵¹, tranche avec l'homogénéité générale des soldats égyptiens des deux tombes, dénués de tout étendard qui distinguerait des régiments. Ouni met aussi en avant son rôle de seul chef de l'armée¹⁵⁵² qu'il a d'abord assemblée lui-même en Égypte puis menée en Palestine. Au contraire, ni Kayemheset ni Inti ne se mettent en scène.

¹⁵⁴⁵ Urk. I, 103, 5 ; VERNUS 1995, p. 88-104.

¹⁵⁴⁶ Urk. I, 104, 6.

¹⁵⁴⁷ Urk. I, 102,9-104,3, trad. dans MATHIEU 2021, p. 221-222.

¹⁵⁴⁸ Urk. I, 102, 3-4.

¹⁵⁴⁹ Urk. I, 102, 7.

¹⁵⁵⁰ Urk. I, 102, 8.

¹⁵⁵¹ Urk. I, 102, 7.

¹⁵⁵² Urk. I, 102, 9.

L'inscription d'Ouni insiste enfin sur deux caractéristiques de son action : il n'a pillé ni attaqué personne sur le chemin de la guerre, et n'a perdu aucun soldat au combat, deux affirmations qui prennent leur sens dans un cadre rhétorique. La quadruple répétition de l'expression « *r nfr* Verbe *w'* »¹⁵⁵³ met en valeur le contrôle complet sur chaque soldat de la troupe, dont pas un ne commet d'exactions contraires aux objectifs de l'armée. Elle se comprend en regard de la septuple expression « *jj~n mš' pn m htp* + Verbe à l'accompli dénotant la destruction ou le pillage »¹⁵⁵⁴. Cette apparente incohérence d'un pillage en partie revendiqué fièrement et en partie refusé catégoriquement ne se comprend que par l'ambition d'exalter la maîtrise complète du général sur son armée, et l'unité de cette dernière : *w'*, pronom isolant un membre au sein d'un collectif, s'oppose au *mš'*, nom collectif qui est le seul sujet des actions militaires. La répétition de *m htp* appuie sur l'absence de pertes¹⁵⁵⁵, qui apparaît comme une prérogative du bon général, dans un contexte d'expéditions récurrentes et rarement décisives où l'armée égyptienne ne pouvait se permettre de perdre trop de soldats. Il est ainsi possible que la rhétorique d'Ouni doive se comprendre par rapport à certains dysfonctionnements des expéditions de la V^e dynastie : peut-être furent-elles trop indisciplinées et pillèrent-elles des villages non prévus, peut-être le commandement pâtit-il d'une division entre représentants de la couronne, peut-être y eut-il trop de pertes dans l'armée égyptienne ? Il n'est toutefois pas à exclure que l'insistance d'Ouni ne serve à masquer que ces manquements n'avaient pas cessé sous son autorité¹⁵⁵⁶.

Au vu de l'analyse des deux scènes, on peut y voir la même bataille. Les différences tiennent essentiellement à une plus grande élaboration chez Inti. Quant aux techniques utilisées, il est plus probable qu'un même siège ait pu utiliser des échelles de type différent, plutôt qu'une rupture technologique soit advenue sous le règne d'Isesi. L'absence de tout autre scène similaire à l'Ancien Empire et le fait que les deux propriétaires aient vécu sous les mêmes règnes plaident donc pour une origine commune¹⁵⁵⁷.

1-3 Guerres étrangères et caractérisation des ennemis

1-3-1 Populations civiles et hiérarchies faibles

Les ennemis vaincus, par leur apparence et leurs attitudes, ne se réduisent pas aux stéréotypes égyptiens de la représentation des ennemis étrangers, mais un ensemble de signes graphiques

¹⁵⁵³ Urk. I, 102, 12-16 (« nul d'entre eux ne fit... »).

¹⁵⁵⁴ Urk. I, 103, 7-104, 2 (« cette armée est revenue en paix après avoir... »).

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁵⁶ HAMBLIN 2006, p. 338.

¹⁵⁵⁷ MOURAD 2011, p. 144 ; KANAWATI 2009, p. 262.

sont employés pour produire un discours de l'altérité et du désordre, qui suggèrent que ce peuple est incapable d'assumer les caractéristiques nécessaires à une entité politique fonctionnelle. Le premier trait qui caractérise les Asiatiques est leur représentation comme un peuple, c'est-à-dire une population prise dans son ensemble, avec ses différentes composantes et perçue dans son entièreté face aux combattants égyptiens : les forts contiennent des civils masculins et féminins, ainsi que des enfants.

La ville d'Inti possède une stratification sociale car sur la droite du 2^e registre un personnage est assis sur un siège (Figure 7.5). Tout indique qu'il s'agit du souverain de la place-forte¹⁵⁵⁸ : il est légèrement plus grand que les autres figures du registre, tient une sorte de sceptre dans la main¹⁵⁵⁹, attribut fréquent du pouvoir des princes asiatiques¹⁵⁶⁰, et donne une audience à une délégation de son peuple venue se réfugier devant lui. Son tabouret reprend aussi la symbolique égyptienne du siège comme signe de pouvoir. Il se montre cependant indigne des signes égyptiens du pouvoir et n'est qu'un reflet raté et incomplet du dignitaire en majesté dans sa tombe. Sa différenciation physique par rapport aux soldats est très légère et son sceptre fonctionne plutôt comme un signe d'identification que comme un marqueur sémiologique de puissance. Il lui manque ensuite la principale caractéristique des chefs dans l'iconographie égyptienne : il n'organise que très peu l'espace autour de lui, car le reste de la forteresse se soucie fort peu de lui et l'ignore. Placé sur le 2^e registre, il est privé des avantages iconographiques d'une position centrale, sur le 3^e, ou sur le 1^{er} depuis lequel il dominerait la ville. Il ne parvient d'ailleurs même pas à aimer le registre entier puisqu'une sous-scène isolée en occupe la gauche, sans rapport avec son audience. Il est loin du combat, et séparé des soldats qui combattent pour lui, ce qui le prive de la puissance guerrière exigée du bon dirigeant. Il fait enfin un geste de désespoir en se tirant les cheveux. Si ce geste est un signe de désespoir devant une situation bien mal engagée¹⁵⁶¹, il l'associe à la femme en face de lui. On peut y voir un signe de féminisation des ennemis, comme les a étudiés Uroš Matic¹⁵⁶², tels les jeunes Nubiens du temple de Beit el-Wali, qui se lamentent dans une gestuelle traditionnellement féminine¹⁵⁶³. Mais plus que l'association à son interlocutrice c'est l'absence de distinction qui fait de lui un dirigeant incomplet. Il est incapable de se différencier clairement de ses sujets et

¹⁵⁵⁸ SCHULZ 2002, p. 31.

¹⁵⁵⁹ MOURAD 2011, p. 154, n. 67.

¹⁵⁶⁰ Au Nouvel Empire, MANASSA 2013A, p. 84-85.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵⁶² MATIĆ 2021C, p. 9-10 ; MATIĆ 2018B, p. 256-257 ; MATIĆ 2019A, 2019, p. 149.

¹⁵⁶³ MATIĆ 2019A, p. 142-143.

se laisse aller à des gestes expressifs indignes d'un souverain, ce qui contribuera sûrement à sa défaite.

Chez Kayemheset, aucune figure de pouvoir n'est présente, ce qui là aussi suggère une entité politique sans hiérarchies claires, signe de désordre et d'organisation défailante. Ainsi les ennemis sont-ils représentés comme une population avec ses différentes composantes, mais sans la structure hiérarchique stable qui en ferait une véritable communauté. L'absence d'un chef clairement établi est un trait récurrent de l'altérisation égyptienne des peuples les plus méprisés, tels les Shasou au Nouvel Empire¹⁵⁶⁴. De par cette association entre hiérarchie stable et ordre légitime, le motif de la capture ou de la mort du chef ennemi est absent de l'iconographie égyptienne, au contraire des parallèles assyriens¹⁵⁶⁵ ou romains¹⁵⁶⁶ : inefficace, le chef ennemi n'est pas assez important pour concentrer l'attention de l'armée.

1-3-2 L'iconographie de la différence : apparence physique, habitat et style de vie

Les Asiatiques possèdent ensuite un certain nombre de caractéristiques de type ethnographique. Contrairement à une ancienne affirmation¹⁵⁶⁷, cette caractérisation est bien présente dans les deux scènes¹⁵⁶⁸. L'homme qui conduit le bétail chez Kayemheset porte une courte barbe et des cheveux longs qui lui descendent sur les épaules (Figure 7.6). On repère les mêmes traits chez l'homme le plus à droite du 1^{er} registre, et la même coiffure sur deux personnages du registre inférieur. Sur la partie droite, le contraste avec les Égyptiens apparaît avec clarté, puisqu'ils présentent tous les traits les plus typiques des hommes égyptiens dans l'iconographie funéraire, un visage rasé et une coiffure régulière s'arrêtant derrière les oreilles. Il en va de même chez Inti, où au moins 15 Asiatiques possèdent une courte barbe formant une ligne le long de la mâchoire et des cheveux longs jusqu'aux épaules, orné d'un bandeau horizontal pour onze d'entre eux. Ils portent en revanche le même pagne que les Égyptiens, comme il est habituel à l'Ancien Empire¹⁵⁶⁹. Ces particularités constituent les traits communs de la représentation des Asiatiques déjà présents à l'Ancien Empire¹⁵⁷⁰, et qui se prolongent au Moyen Empire¹⁵⁷¹. Selon Phyllis Saretta¹⁵⁷², ce type ne relève pas uniquement de la convention

¹⁵⁶⁴ Sur les Shasou au Nouvel Empire, voir SPALINGER 2011A, p. 93.

¹⁵⁶⁵ BAHRANI 2008, p. 36.

¹⁵⁶⁶ DEPEYROT 2008, p. 110 et 119-121, 210-216.

¹⁵⁶⁷ WRIGHT 1988, p. 154-156 ; FRANKFORT 1926, p. 81, n. 3 (il y voit des Libyens).

¹⁵⁶⁸ MOURAD 2011, p. 136-144 ; BESTOCK 2018, p. 228-229 ; SARETTA 2016, p. 56-57.

¹⁵⁶⁹ SARETTA 2016, p. 61-63.

¹⁵⁷⁰ SARETTA 2016, p. 60-63. Pour le corpus : Voir LAUER 1969, p. 19-21 ; JÉQUIER 1937, pl. 38 ; BORCHARDT L. 1913, pls. 12-13.

¹⁵⁷¹ SARETTA 2016, p. 63-108.

¹⁵⁷² SARETTA 2016, p. 61-62.

graphique gratuite, puisqu'il ressemble à des représentations proche-orientales, en particulier éblaïtes¹⁵⁷³ : d'une façon ou d'une autre les Égyptiens seraient entrés en contact avec des populations syriennes et palestiniennes et auraient forgé un type graphique d'après une observation directe ou indirecte. Ils devaient donc être facilement identifiables par les visiteurs, surtout en comparaison des compatriotes attaquant la forteresse.

Les femmes présentent elles aussi l'apparence acceptée des Asiatiques, même si elles ne portent pas les mêmes habits dans les deux tombes. Chez Kayemheset, elles ont la poitrine nue et portent un court pagne¹⁵⁷⁴ orné d'un motif rouge sur l'ourlet¹⁵⁷⁵, attesté sur des femmes asiatiques au Moyen Empire¹⁵⁷⁶. Chez Inti, elles portent au contraire une longue robe qui les couvre de la poitrine jusqu'aux genoux. Celle-ci est moins attestée que la première, mais on trouve un équivalent dans la chaussée d'Ounas¹⁵⁷⁷ ; il s'agit d'un marqueur d'altérité moindre car cette tenue distingue assez peu les Asiatiques des femmes égyptiennes présentes dans les tombes. En revanche, la forte proportion de femmes dans la forteresse, qui représentent au moins 10 des 24 figures, caractérise les ennemis comme largement féminins.

La caractérisation ethnographique ne s'arrête pas à l'apparence des ennemis. En effet, le choix du thème du siège associe ce peuple à une vie sédentaire dans des places-fortes. Ils ne sont donc pas représentés comme des Bédouins nomades, mais comme une entité regroupée autour d'une place-forte, dont la prise signifie la défaite. Cette focalisation des représentations égyptiennes de guerre sur les forteresses persiste dans les tombes du Moyen Empire¹⁵⁷⁸, mais aussi au sein des grandes batailles du Nouvel Empire¹⁵⁷⁹. On retrouve ainsi la même mention de la destruction des places-fortes du Levant dans la biographie d'Ouni : *sšn~n=f wn.(w).t=f*¹⁵⁸⁰. Au-delà de l'explication référentielle, le choix de la guerre de siège permet une mise en scène plus simple de la victoire. En effet, au contraire des expéditions contre des nomades qui ne

¹⁵⁷³ WEISS 1985, fig. 73.

¹⁵⁷⁴ Comparer avec BORCHARDT L. 1913, pls. 12-13.

¹⁵⁷⁵ MOURAD 2011, p. 136.

¹⁵⁷⁶ JAROŠ-DECKERT 1984, pls. 1, 17 ; NEWBERRY 1893A, pls. 16, 30 ; NEWBERRY 1893B, pls. 5, 15 ; KANAWATI, WOODS 2010, figs. 5-6.

¹⁵⁷⁷ SMITH W.S. 1965, fig. 9b ; LABROUSSE, MOUSSA 2002, p. 140, fig. 27.

¹⁵⁷⁸ Voir infra, section 3.

¹⁵⁷⁹ Parmi les nombreux exemples, voir MATIĆ 2017B, p. 15 et ABBAS 2017, p. 330.

¹⁵⁸⁰ Urk. I, 103,12. HEAGREN 2019, p. 74.

peuvent que repousser et affaiblir temporairement des populations mouvantes, un siège suppose une progression facile à figurer et à constater.

La seule ressource dont bénéficie ce peuple est le bétail (D1). Il est difficile de savoir s'il s'agit d'une perception par les artisans égyptiens du caractère pastoral de l'économie de cette population, ou simplement d'une transposition à l'étranger de l'importance accordée en Égypte au bétail. La présence de tant de bétail à l'intérieur d'une forteresse en indique le caractère précieux, et nous fait supposer que les bêtes ont été amenées dans l'enceinte à l'approche de l'armée égyptienne¹⁵⁸¹, puis sont mises à l'abri par un berger. Le territoire des ennemis serait ainsi composé d'une place-forte cœur du pouvoir et d'un arrière-pays où est répartie la production. Hormis ces éléments, nous ne savons rien sur la culture ni sur les activités productives de ces Asiatiques. Sur les cinq registres à disposition des artisans d'Inti, ils firent le choix de ne représenter aucun atelier, ni aucune activité nourricière, quitte à répéter certains motifs. Si ce choix peut s'expliquer par des stratégies proprement funéraires – ne pas montrer la destruction d'une zone où l'on produit quelque chose –, il exclut ce peuple de l'ordre du travail, moyen majeur d'intégration dans le monde bien structuré du dignitaire. Ces Levantins ne sont donc pas des travailleurs et, au lieu de contribuer à la production de ressources pour la mise en ordre du monde, ils ne sont que les témoins passifs de l'avancée des Égyptiens. Il y a donc peu à piller, au contraire des destructions évoquées dans la biographie d'Ouni, notamment de figes et de vignes¹⁵⁸², ou aux images des temples du Nouvel Empire, où la destruction d'arbres et de cultures est bien attestée¹⁵⁸³. Cette absence contredit l'abondante documentation du commerce entre l'Égypte et le Proche-Orient dès l'Ancien Empire, allant des matières premières comme le bois aux céramiques¹⁵⁸⁴ : la sémiologie de l'altérité et du pouvoir prime ici sur un souci de réalisme.

1-3-3 Signes extérieurs de lâcheté : de la reconnaissance de la victoire égyptienne à l'abandon au désespoir

1-3-3-1 Écoute passive et tentatives de fuite : l'impossible résistance

¹⁵⁸¹ Cette pratique est bien attestée dans le Proche-Orient ancien : voir HAMBLIN 2006, p. 224 ; HEIMPEL 2003, p. 247, 315, 361 et 398 et YUHONG 1994, p. 78.

¹⁵⁸² Urk. I, 103,14.

¹⁵⁸³ MATIĆ 2017B, p. 7-28. Il y montre que la représentation des dommages faits à la terre des ennemis participe de la construction de l'autre, avec des variations selon les régions montrées.

¹⁵⁸⁴ SOWADA 2009, p. 37-39 et 54-90.

À la caractérisation par l'organisation socio-politique et par les signes de l'apparence extérieure s'ajoutent des comportements qui les opposent aux assaillants égyptiens, de sorte que leur défaite future est d'emblée intégrée à leur caractère. On peut séparer les Asiatiques d'Inti en deux groupes : ceux qui ont gardé leur sang-froid et tentent de maîtriser la situation, et ceux qui se laissent aller à des gestes de désespoir¹⁵⁸⁵. Dans les deux cas, ils s'adaptent à la défaite et à la prise du fort à venir et leurs actions ne sont que des réactions à l'avancée égyptienne : est à noter une totale absence de formes de résistance active de la part des civils, attestées dans les textes de l'Antiquité classique¹⁵⁸⁶. Personne n'essaye par exemple d'atteindre l'échelle égyptienne, ou de renforcer la muraille. Ces actions des civils pouvaient en effet jouer un rôle déterminant dans des affrontements mettant en jeu des armées peu nombreuses¹⁵⁸⁷. De même, selon F. Monnier, les assiégés de certaines images de villes levantines au Nouvel Empire possèdent des voiles servant de signaux de communication à longue distance, témoignant de leur volonté de résister malgré la supériorité égyptienne, et probable concession référentielle des artisans à une pratique inconnue en Égypte¹⁵⁸⁸.

Sur le registre inférieur se trouvent les Asiatiques les plus concentrés sur le combat en cours (Figure 7.7b). L'un place son visage contre la muraille pour écouter ce qui se passe dehors, au moment où les piques égyptiennes commencent à la transpercer¹⁵⁸⁹. Il lève la main droite pour prévenir les autres que le mur est en train de céder, tandis que derrière lui, un autre homme se penche pour écouter son compte-rendu. Le registre contient aussi une femme et un troisième homme qui se lamentent¹⁵⁹⁰. On retrouve une scène similaire chez Kayemheset (Fig. 7.7a), toujours au registre inférieur : l'un des hommes fait un geste de la main : sur la base de parallèles¹⁵⁹¹, on peut y voir un geste accompagnant la parole, tel un appel à se tenir prêts pour ceux qui sont derrière lui.

Les Asiatiques sont donc caractérisés par l'écoute de ce qui se passe dehors. Face à des Égyptiens qui performant des actions, ils sont essentiellement passifs, et définis par leurs sens, en particulier par l'ouïe et la vue. Mais il ne s'agit pas de l'écoute positive que vantent les textes¹⁵⁹², car toute possibilité d'action est ici neutralisée par l'assaut. Chez Inti, l'espace semble

¹⁵⁸⁵ GAYUBAS 2023, p. 81

¹⁵⁸⁶ DAVIES G. 2021.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵⁸⁸ MONNIER 2022B, p. 22-25 ; BURKE 2009, p. 58-60.

¹⁵⁸⁹ GAYUBAS 2023, p. 81.

¹⁵⁹⁰ BESTOCK 2018, p. 229.

¹⁵⁹¹ DOMINICUS 1994, p. 102.

¹⁵⁹² ASSMANN 1989, p. 42-46.

se refermer sur eux depuis la gauche, ce qui renforce l'impression d'enfermement. Le dernier registre, où l'on tente encore de répondre au siège, est d'ailleurs menacé visuellement par le désordre qui règne plus haut : à l'impression de silence évoquée par les gestes de l'écoute s'opposent les cris accompagnant la détresse des autres occupants, qui gênent le défenseur collant son oreille. Ils sont donc réduits à entendre ce qui se passe dehors sans pouvoir intervenir : le geste que fait la sentinelle n'entraîne aucune conséquence. La soumission à venir du fort est suggérée par les gestes des personnages : l'attitude du premier soldat d'Inti rappelle la gestuelle-*hnw*, fréquente dans les scènes d'adoration¹⁵⁹³, tandis que le deuxième replie les bras en se penchant vers l'avant, ce qui rappelle les contrôlés des redditions de comptes¹⁵⁹⁴. Quant à ceux de Kayemheset, ils plient les jambes, penchés vers l'avant, comme prosternés devant les Égyptiens, et le second baisse même la tête. La passivité sans possibilité d'action, l'enfermement et la soumission à la défaite prochaine caractérisent donc ce premier groupe.

Chez Kayemheset, certains défenseurs (Figure 7.6) ont quant à eux anticipé la défaite, mais ne sombrent pas encore dans le désespoir. Sur les deux registres inférieurs, des humains et des animaux sont mis à l'abri. Sur le plus bas, cet abri est à gauche et sur l'autre il est situé à droite, ce qui crée un effet de symétrie, mais aussi une incohérence visuelle, puisque les animaux semblent s'enfuir par le côté même d'où arrivent les Égyptiens. La nature de cette structure hémisphérique a suscité des interrogations¹⁵⁹⁵. Bien qu'il puisse s'agir d'un abri à l'intérieur de la forteresse, qui servirait de protection pendant les combats les plus violents et les volées de projectiles¹⁵⁹⁶, il semble préférable d'y voir une route sortant de la forteresse, pour permettre d'échapper complètement à la rapacité des conquérants¹⁵⁹⁷, dont existent des parallèles archéologiques au Proche-Orient¹⁵⁹⁸. L'essentiel est cependant que les assiégés cherchent à fuir et à se protéger. Ils le font étonnamment dans deux directions différentes, ce que l'explique pas une perte de repères des assiégés. À notre sens, le choix paradoxal est bien celui du 2^e registre, qui envoie les animaux droit vers la muraille, donc vers l'ennemi. Ce qui est incohérent en termes référentiel ne l'est plus si on prend au sérieux la marche du bétail vers la droite. D'un point de vue graphique, ils s'avancent vers les Égyptiens, ce qui est un moyen de signifier, par une métalepse suggérée, qu'ils vont être razzés par l'armée et rapportés en Égypte. Ce choix

¹⁵⁹³ DOMINICUS 1994, p. 61-65.

¹⁵⁹⁴ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 10.

¹⁵⁹⁵ BESTOCK 2018, p. 227.

¹⁵⁹⁶ MCFARLANE 2003, p. 34.

¹⁵⁹⁷ MOURAD 2011, p. 138-139 et SHAW 1996, qui y voit un « bois ». L'hypothèse de Hamblin, qui y voit des piles de grain que l'on distribue aux femmes et aux animaux, ne nous semble pas adaptée (HAMBLIN 2006, p. 362, n. 15).

¹⁵⁹⁸ BURKE 2008, p. 232-233.

iconographique permet de combiner l'idée de fuite et l'appropriation future du bétail. Dans les conditions réelles de découverte, les visiteurs ne distinguaient pas du premier coup d'œil tous les détails de la scène, et pouvaient voir simplement des animaux marcher vers l'armée égyptienne, donc le domaine du défunt.

Qui et qu'envoie-t-on dans ces refuges ? Sur le 3^e registre, un berger pousse le bétail ovin et bovin au moyen d'un long bâton. Ces troupeaux apparaissent comme le bien le plus précieux des assiégés : dans le temple de Louqsor, les assiégés de Moutir font le même choix¹⁵⁹⁹. Sur le 4^e registre, ce sont deux femmes et un enfant qui accompagnent un homme dans le refuge. Sans projeter sur le relief une conception anachronique qui trouverait évident que l'on fasse partir 'les femmes et les enfants d'abord', on peut constater que le seul enfant de la scène appartient à ce groupe, ainsi que deux des trois femmes. La bipartition est chez Kayemheset assez simple : la quasi-totalité des hommes est occupée par la bataille, pour défendre la forteresse les armes à la main, pendant que les femmes et les enfants accompagnent le bétail en-dehors de la ville. La fuite permet ainsi la survie de la communauté dont le fort a été pris, à travers les femmes, les enfants et le bétail. Dans l'iconographie royale du Nouvel Empire, le motif des enfants portés devant les murailles de villes assiégées peut être interprété comme une façon de les faire s'enfuir et de les mettre à l'abri¹⁶⁰⁰ : la protection donnée aux membres les plus vulnérables des populations assiégées souligne l'ampleur du danger et la menace que font peser sur eux les armées égyptiennes, sans qu'on les voit les attaquer activement. Est en revanche absent le motif de la fuite des soldats étrangers, qui apparaît chez Intef (D11) et qui culmine dans les textes¹⁶⁰¹ et l'iconographie¹⁶⁰² du Nouvel Empire, dont une scène de Karnak, où des défenseurs de Jenoam échappent aux chars de Sethi I^{er} en se cachant dans une forêt¹⁶⁰³.

1-3-3-1 Les ressorts de la dévirilisation : débats sur un détail de la tombe d'Inti

Devant l'assaut de la forteresse, les assiégés d'Inti ne sombrent pas tous dans le désespoir. Sur plusieurs registres, hommes et femmes interagissent de façon étrange, ce qui a mené les égyptologues à proposer plusieurs interprétations¹⁶⁰⁴. Dans sa publication¹⁶⁰⁵, W.F. Petrie a vu

¹⁵⁹⁹ WRESZINSKI 1935B, pl. 71. Voir aussi HEINZ 2001, p. 114-115.

¹⁶⁰⁰ MATIĆ 2019A, p. 143-144.

¹⁶⁰¹ BREASTED 1906, vol. I, p. 184.

¹⁶⁰² WRESZINSKI 1935B, pl. 54 (Karnak) ; RICHKE, HUGHES, WENTE 1967, pl. 8 et 10.

¹⁶⁰³ WRESZINSKI 1935B, pl. 34 ; ROGNER 2022, p. 213, abb. 211 : la frontalité des visages y renforce l'aspect incongru de la scène.

¹⁶⁰⁴ Il nous semble que l'on puisse abandonner l'hypothèse de B. Mc Dermott (MCDERMOTT 2004, p. 21-22), selon laquelle l'intérieur de la forteresse est occupé par des combats et des bastonnades : "the population is shown under siege, people are being attacked by soldiers while others are beaten on the floor".

¹⁶⁰⁵ PETRIE 1897, p. 6-7.

dans ces couples des affrontements entre des auxiliaires de l'expédition égyptienne ayant pénétré dans le fortin et des femmes locales le défendant. Cette interprétation, sur laquelle hésitent Laurel Bestock¹⁶⁰⁶ et Ian Shaw¹⁶⁰⁷, est aujourd'hui reprise par Rebecca Dean¹⁶⁰⁸, Robert B. Partridge¹⁶⁰⁹, et surtout U. Matic, dans un certain nombre de travaux¹⁶¹⁰, où il semble tenir pour acquis que les femmes étrangères affrontent des soldats égyptiens. Il y voit la marque d'une dévirilisation des hommes étrangers¹⁶¹¹, incapables de se défendre eux-mêmes, à tel point que leurs femmes et leurs enfants¹⁶¹² seraient les vrais adversaires des Égyptiens¹⁶¹³. Apparaît déjà le premier problème de cette interprétation : si l'on y voit un combat, les femmes ennemies résistent particulièrement bien. Le motif du registre supérieur verrait ainsi la femme planter une arme tranchante dans la poitrine d'un Égyptien vaincu. Une telle action semble très improbable dans le cadre du programme : non seulement aucun Égyptien n'est tué dans ces deux tombes, mais chez Inti seuls les Asiatiques sont atteints par des flèches ; il serait ainsi très étonnant que seuls les soldats pénétrés dans l'enceinte soient blessés, et par des femmes. U. Matic néglige l'effet que le motif aurait sur les soldats égyptiens, qui deviendraient les victimes de femmes asiatiques.

Plusieurs autres arguments peuvent être apportés pour refuser cette interprétation¹⁶¹⁴. L'objet qui sort de la poitrine de l'homme en haut à gauche ne correspond d'abord à aucune arme de corps-à-corps de la bataille : la femme plongerait une lame courte et contendante dans son torse, ce qui n'est pas attesté ailleurs, d'autant que les instantanés des combats montrent essentiellement les moments précédant le coup. Il s'agit bien d'une flèche, fichée dans la poitrine au même endroit que sur deux Asiatiques du 2^e registre de la bataille de gauche. La question de l'identité de ces hommes blessés se pose d'autre part : Petrie avait perçu qu'il ne s'agissait pas d'Égyptiens et avait proposé de voir en eux des « auxiliaires bédouins »¹⁶¹⁵, sans

¹⁶⁰⁶ BESTOCK 2018, p. 229 ; FISCHER H.G. 1989, p. 22.

¹⁶⁰⁷ SHAW 1996, p. 257. Il propose cependant d'y voir des soldats asiatiques frappés par leur propre femme qui les accuseraient de lâcheté.

¹⁶⁰⁸ DEAN 2013, vol. I, p. 34, 82, 117-118, 204, 241 ; DEAN 2017.

¹⁶⁰⁹ PARTRIDGE 2002, p. 141-143 ; JOHNSON 1992, p. 88.

¹⁶¹⁰ MATIĆ 2018B, p. 255 ; MATIĆ 2019A, p. 145 ; MATIĆ 2021A, p. 92-93 ; MATIĆ 2021C, p. 3 ; MATIĆ 2022A, p. 255 ; MATIĆ 2022C.

¹⁶¹¹ Sur les parallèles proche-orientaux de la dévirilisation des soldats, HILLERS 1964, p. 66-68 ; KUHR 2001.

¹⁶¹² MATIĆ 2021A, p. 92 ; MATIĆ 2022A, p. 1-5 : il voit dans l'objet que tient l'enfant du premier registre un poignard, menaçant l'homme de droite. Même si l'objet était bien une arme, rien n'indique que l'enfant la tienne en menace contre un compatriote.

¹⁶¹³ MATIĆ 2021C, p. 3.

¹⁶¹⁴ MOURAD 2011, p. 154, n. 64.

¹⁶¹⁵ PETRIE 1897, p. 6 ; DEAN 2013, vol. I, p. 117-118 : elle s'attarde moins qu'U. Matic sur la signification idéologique de ce combat, mais y voit une preuve de la participation occasionnelle des femmes « égyptiennes » à la guerre (DEAN 2013, p. 118).

justifier son choix, puis Gaballa A. Gaballa proposa que les femmes frappent leurs propres maris par honte de leur lâcheté¹⁶¹⁶, ce qui ne semble pas correspondre avec la visée d'une telle scène. U. Matić y voit enfin des soldats égyptiens du même détachement que la troupe de gauche¹⁶¹⁷, alors qu'ils ont une courte barbe et un bandeau dans les cheveux qui leur descendent jusqu'aux épaules, et sont donc asiatiques. Enfin, comme U. Matić l'a lui-même reconnu¹⁶¹⁸, il s'agirait d'une exception, car les femmes étrangères ne sont jamais représentées en train de combattre des soldats égyptiens. Il faut donc conclure que les femmes de la tombe d'Inti ne combattent pas, mais aident leurs compatriotes masculins revenant blessés de la bataille, comme l'ont fait les auteurs de la publication récente¹⁶¹⁹ et la plupart des chercheurs¹⁶²⁰.

En tout, ce thème comprend quatre ou cinq sous-scènes¹⁶²¹. L'aide que les femmes accordent revêt plusieurs formes. Sur le 1^{er} registre, le plus facile à lire, elle arrache une flèche de la poitrine. C'est probablement aussi le cas à droite du 3^e, où une femme se penche vers le pied de l'homme ; dans la partie gauche de la bataille, un des Asiatiques tombés au sol a une flèche fichée dans le talon. Enfin, sur le 2^e registre, la flèche enlevée se serait plantée dans le haut du corps, voire dans la tête. La deuxième action des femmes est de tenir les hommes blessés et de leur permettre de s'installer à l'abri : sur le 3^e registre, deux femmes soutiennent un homme inconscient ou incapable de se lever seul, et un autre est soutenu sous l'aisselle par une femme. Sur le 4^e registre, un homme semble se relever grâce à l'appui d'une femme : il tient dans la main un objet à trois branches qui n'est ni une flèche ni un arc¹⁶²², et qui ressemble fortement au petit sceptre du souverain, signe de la détresse des élites de la ville. Il est possible de repérer une troisième action, qui restera conjecturale du fait de l'état des registres : les femmes désarmeraient les soldats et leur demanderaient d'arrêter le combat. Sur le 1^{er} registre, une femme lève le bras de l'homme, comme pour éloigner son arc pendant qu'elle le soigne. Peut-être faut-il interpréter de même le geste de l'homme du 3^e registre qui éloigne son arc, pour qu'on ne lui prenne pas.

Le soin des femmes aux guerriers revenus de la bataille est triple : elles soignent les blessures, elles confortent et aident à avancer, et elles éloignent du combat. Bien que nous ne suivions pas

¹⁶¹⁶ GABALLA 1976, p. 31.

¹⁶¹⁷ MATIĆ 2018B, p. 255.

¹⁶¹⁸ *Ibidem* ; MATIĆ 2021C, p. 3 ; MATIĆ 2022D, p. 46.

¹⁶¹⁹ KANAWATI, MCFARLANE 1993, p. 25.

¹⁶²⁰ FÖRSTER 2005B, p. 41 ; MOURAD 2011, p. 143 ; HAMBLIN 2006, p. 362-363 ; VOGEL 2004, p. 43-44 ; HEINZ 2001, p. 115 ; SCHULZ 2002, p. 31 ; POLLASTRINI 2013, p. 238 ; ; BRAUN 2020, p. 139-139.

¹⁶²¹ PETRIE 1897, pl. 4 (cette incertitude dépend de la restitution que l'on prend, celle de W.F. Petrie ou celle de N. Kanawati et A. McFarlane.

¹⁶²² Si l'on en croit la restitution de l'équipe australienne, celle de Petrie est fautive, car elle représente un arc.

l'interprétation d'U. Matić, les rôles sont bien genrés, puisque les femmes sont chargées du traitement des blessés, mais aussi occupent un rôle de pacificatrices qui rappelle la reddition de comptes et la bastonnade de Baqet III (A44). Si ces scènes contribuent à la dévirilisation des hommes asiatiques, c'est parce qu'ils reviennent blessés et sont incapables de se soigner sans l'aide des femmes. Elles deviennent ainsi essentielles à la survie de la population, plus utiles que le chef désarmé du deuxième registre : comme l'a montré Jennifer Martinez Morales, les sources antiques mentionnent fréquemment la participation de femmes à la défense de villes assiégées, dans le combat ou à sa marge¹⁶²³, de sorte que, derrière la dévirilisation des ennemis est perceptible une fidélité référentielle à des pratiques de combat. Mille ans plus tard, le même motif des femmes accueillant les hommes vaincus et blessés par les troupes égyptiennes prend le sens de dépréciation des ennemis, dans les reliefs nubiens de Ramsès II à Beit el-Wali¹⁶²⁴ et Derr¹⁶²⁵.

1-3-3-2 Catalogue du désespoir

Dans la figuration égyptienne de la guerre, la caractérisation des ennemis par leur détresse se retrouve dans l'iconographie et les textes, telle la Seconde Stèle de Kamosé, qui assimile les défenseurs d'Avaris à des souris apeurées sur leurs remparts¹⁶²⁶, ou à Medinet Habou, où les Libyens défaits se répandent en pleurs¹⁶²⁷. Dans les scènes de l'Ancien Empire, certains habitants de la forteresse se laissent aller au désespoir. On peut en repérer quatre variantes : se battre la poitrine, se tirer les cheveux, déféquer de peur et casser son arc, car l'hypothèse de Carola Vogel qui propose que deux des assiégés tentent de se suicider¹⁶²⁸ paraît trop extrême et que les figures sont trop abîmées pour distinguer leurs gestes¹⁶²⁹. Sur le registre inférieur (D1), une femme replie les bras sur la poitrine en relevant la tête, comme si elle la battait¹⁶³⁰, ce qui pourrait être une expression de tristesse¹⁶³¹, d'autant qu'elle vient d'entendre le rapport sur

¹⁶²³ MARTINEZ MORALES 2019, p. 150-168.

¹⁶²⁴ SPALINGER 2011A, p. 28-29, 34.

¹⁶²⁵ MATIĆ 2018B, p. 248, fig. 2.

¹⁶²⁶ HABACHI 1972, p. 32, et p. 41.

¹⁶²⁷ BREASTED 1906, vol. IV, p. 55. Parmi les nombreux exemples textuels du Nouvel Empire, voir KRI I, p. 16, l. 10 (2^e stèle de Seti I^{er} à Beth Shan).

¹⁶²⁸ Le geste est présent chez les derniers Daces entourant leur roi sur la Colonne Trajane (DEPEYROT 2008, p. 208-209), mais aucun parallèle égyptien n'est connu de ce geste, tandis que les procédés d'altérisation des Asiatiques n'y évoquent pas un tel sens de l'honneur que la mort serait préférable à la reddition.

¹⁶²⁹ VOGEL 2004, p. 44.

¹⁶³⁰ MCFARLANE 2003, p. 34 ; MOURAD 2011, p. 136.

¹⁶³¹ BESTOCK 2018, p. 226-227.

l'assaut contre la muraille. Cette gestuelle des deux poings sur le torse, attestée par ailleurs pour exprimer l'émotion¹⁶³², indique la lamentation devant la défaite en cours¹⁶³³.

Le deuxième signe de tristesse, plus explicite, consiste à se tirer les cheveux. Sur le deuxième registre (Figure 7.9b), au moins deux personnages font ce geste, le chef assis et la femme debout devant lui, avec possiblement la femme qui est accroupie au sol¹⁶³⁴. Le geste est bien attesté dans les mastabas de l'Ancien Empire¹⁶³⁵, où il exprime la tristesse lors de funérailles¹⁶³⁶. Dans la tombe de Qar et Idou, il est attribué autant à des hommes qu'à des femmes¹⁶³⁷. Cependant, dans les scènes de funérailles, le geste appartient au répertoire codifié des attitudes à adopter en période de deuil et de tristesse, et est adapté à son contexte. Chez Inti, le geste est déplacé, car il semble l'expression spontanée de la tristesse engendrée par la nouvelle de la défaite, à moins qu'il s'agisse d'un geste rituel de deuil pour honorer les soldats morts au combat. Il consacre la défaite des Asiatiques et permet d'étendre la victoire égyptienne jusqu'à l'intérieur de la forteresse. Il ne s'agit donc pas uniquement de réactions désespérées de « panique »¹⁶³⁸, mais aussi de la reconnaissance anticipée de la chute de la ville, qui va être prise voire rasée.

Un motif étrange et sans parallèle iconographique est présent deux fois sur le 2^e registre. Deux hommes semblent déféquer, interprétation proposée par L. Bestock et les chercheurs sydneyens¹⁶³⁹. Le seul parallèle humain à notre connaissance provient d'ostraca ramessides, sur lesquels une jeune fille, tantôt victime tantôt bourreau d'une punition face à un chat, ne parvient pas à se retenir¹⁶⁴⁰, formant un détail humoristique¹⁶⁴¹. Les représentations animales éclairent le sens de la scène. En effet, plusieurs tombes de l'Ancien Empire comprennent des bovins¹⁶⁴² et des gazelles¹⁶⁴³ qui défèquent lors de l'attaque d'un lion, ou pendant que des bouchers les découpent¹⁶⁴⁴ : il s'agit du contexte le plus fréquent dans lequel l'action de déféquer est attestée

¹⁶³² VON BISSING 1923, pls. 16 et 17 ; BRUNNER-TRAUT 1976, p. 580-581.

¹⁶³³ GAYUBAS 2023, p. 82.

¹⁶³⁴ MOURAD 2011, p. 143. L'état des reliefs ne permet aucune assurance à ce sujet.

¹⁶³⁵ KANAWATI 2010A, pl. 63b ; SIMPSON 1976, fig. 35.

¹⁶³⁶ DOMINICUS 1994, p. 66-67 et 72, n. 456.

¹⁶³⁷ SIMPSON 1976, fig. 35.

¹⁶³⁸ MOURAD 2011, p. 143.

¹⁶³⁹ BESTOCK 2018, p. 229 ; MOURAD 2011, p. 143 ; KANAWATI, MCFARLANE 1993, p. 25. A.-L. Mourad (MOURAD 2011, p. 143) propose cependant que le soldat le plus à gauche soit blessé et laisse s'écouler un filet de sang. Le fait que dans les deux cas le trait sorte directement des fesses du personnage rend cette hypothèse moins crédible.

¹⁶⁴⁰ BRUNNER-TRAUT 1968, fig. 11 ; VERNUS, YOYOTTE 2005, p. 59-60 ; VERNUS 2013, p. 106 ; VERNUS 2009-2010, p. 104, n. 254 ; BRAUN 2020, p. 282-283.

¹⁶⁴¹ VERNUS 2013, p. 106.

¹⁶⁴² HARPUR, SCREMIN 2008, p. 356 ; ROTH 1995, pl. 73b ; VANDIER 1952-1979, IV, p. 799.

¹⁶⁴³ WILD 1966, pl. 127.

¹⁶⁴⁴ VANDIER 1952-1979, V, p. 141 et 155 ; BORCHARDT L. ET AL. 1964, pl. 59.

dans l'iconographie du III^e millénaire¹⁶⁴⁵. Comme l'a souligné Pascal Vernus¹⁶⁴⁶, le détail vaut surtout pour la teinte d'appogiature qu'il apporte à la scène, et la légèreté qu'il importe dans un thème sérieux. Ici, l'humour vise une catégorie bien précise : la totalité des visiteurs de la tombe étant égyptiens, l'image d'un étranger en train de déféquer les unit face à une figure de l'altérité, comme celle des petits travailleurs dans des postures étranges soude les membres de l'élite¹⁶⁴⁷. Dans les deux cas, les catégories dont se moque le discours funéraire sont marquées par une corporalité plus forte.

Au-delà de cette visée humoristique, les Asiatiques se révèlent incapables de maîtriser leurs envies, ce qui s'oppose à l'éthique égyptienne du contrôle : en marge du domaine du fonctionnaire, ils n'obéissent pas à la force ordonnatrice qui le régit. Leur incapacité à freiner ce qui sort de leur corps est mise en relation avec leur vulnérabilité vis-à-vis de ce qui les touche et les transperce : les excréments qui sortent d'eux et les flèches qui rentrent en eux sont les deux faces de leur incapacité à maîtriser leur interface au monde, à la fois passivité et contrôle corporel défaillant. Ils se montrent d'ailleurs indignes du grave moment que vit leur forteresse, puisque pendant que les Égyptiens attaquent la muraille, ils ne sont même pas capables de se contrôler eux-mêmes. Cela est d'autant plus grave que l'un des deux place sa main sur la tête d'un enfant, dans un geste de protection (Figure 7.9b). L'homme, dont la canne est un signe d'âge, faillit aux exigences de son statut, et échoue à rester un pôle de stabilité et de maîtrise dans la détresse ambiante. On peut voir là un des ressorts de la dévirilisation dont a parlé U. Matic. Ce détail est ainsi à la fois un signe d'angoisse devant la future défaite de son peuple et l'attitude défaitiste qui en est responsable.

Un dernier motif marque la détresse des habitants du fort (Figure 7.9c). Sur le registre supérieur, un homme met un genou à terre et brise son arc du pied¹⁶⁴⁸. Le motif est reproduit presque exactement au milieu de la bataille, à la différence que l'homme est transpercé de flèches et qu'un Égyptien lui abat sa hache sur l'épaule. Dans le second cas, il s'agit d'une reddition devant l'ennemi¹⁶⁴⁹, au moment où la défaite est consommée, et dans le premier, d'un geste de soumission qui indique qu'il ne combatta pas quand les assaillants pénétreront dans l'enceinte. Il est cependant difficile de savoir si est évoqué un sentiment irrépressible de

¹⁶⁴⁵ EVANS 2010, p. 82-83.

¹⁶⁴⁶ VERNUS 2009-2010, p. 104.

¹⁶⁴⁷ VONK 2015, p. 89-92.

¹⁶⁴⁸ U. Matic (MATIC 2021A, p. 92) reste prudent sur le geste fait par cet homme. Il nous semble que nous pouvons être affirmatif dans ce cas. Il ne s'agit ni d'une blessure, ni de la préparation d'une arme.

¹⁶⁴⁹ SHAW 1996, p. 257. Contrairement à la proposition de R.A. Dean (DEAN 2017), la reddition se fait devant les assaillants égyptiens et non devant la femme. Voir aussi VOGEL 2004, p. 44, n. 7.

détresse ou à un acte réfléchi de soumission, comparable à l'arc tourné vers soi dans l'iconographie postérieure¹⁶⁵⁰ et à l'abandon de leur arc par les ennemis sur la stèle d'Israël¹⁶⁵¹. Ce geste contribue à la destruction depuis l'intérieur de la place-forte¹⁶⁵² : il permet de pallier le choix iconographique de ne pas montrer directement sa chute, et évoque indirectement sa destruction prochaine. Il est d'autant plus frappant que la solidarité entre assiégés est un élément nécessaire en vue d'une résistance efficace¹⁶⁵³. Le motif marque la défaite générale des Asiatiques : il est situé juste au-dessus du souverain, ce qui l'incorpore dans l'action de destruction et de soumission que fait son pied. Il participe aussi de la neutralisation des potentialités négatives qu'incarnent les ennemis, en leur faisant briser eux-mêmes leurs armes. Il s'agit d'ailleurs d'un autre élément de dévirilisation : les hommes asiatiques sont indignes de leur fonction supposée, la défense de la place-forte, et sont tordus dans des positions obliques, là où la plupart des femmes se tiennent verticales. Ce motif se retrouve d'ailleurs dans l'iconographie du Nouvel Empire¹⁶⁵⁴, mais aussi assyrienne¹⁶⁵⁵, où les ennemis vaincus signifient ainsi leur soumission par la destruction de leur arc.

Anticipant sur le chapitre suivant, il est nécessaire de prendre en compte les connotations symboliques de l'arc. C'est d'abord la seule arme que possèdent les défenseurs du fort, dont il symbolise les capacités de défense. Fréquemment représenté depuis le prédynastique dans des scènes de chasse et de guerre, il symbolise la puissance physique du roi au Nouvel Empire¹⁶⁵⁶, et est fortement lié à la mise en scène de la domination¹⁶⁵⁷. Sur les reliefs royaux du Nouvel Empire, se développe le motif du roi massacreur tenant ses victimes par la corde de son arc¹⁶⁵⁸ : il dépasse sa fonction d'arme de jet et recueille la valeur d'instrument immédiat de domination et de destruction¹⁶⁵⁹. Le briser revient donc à rendre inefficace et vulnérable son propriétaire. L'arc est aussi un symbole des peuples étrangers, que ce soit à travers la catégorie des Neuf arcs¹⁶⁶⁰, qui englobe les ennemis de l'Égypte, ou par l'association fréquente de certains peuples

¹⁶⁵⁰ WILKINSON 1987, p. 128-133 ; WILKINSON 1988.

¹⁶⁵¹ BREASTED 1906, vol. III, p. 260.

¹⁶⁵² U. Matić (MATIĆ 2021A, p. 92) et H.G. Fischer (FISCHER H.G. 1989, p. 22) proposent que l'Asiatique brise l'arc d'un des assaillants : cette hypothèse nous semble contraire au décorum égyptien, qui ne montre des dégâts qu'à un seul des camps qui s'affrontent.

¹⁶⁵³ EP'HAL 2009, p. 54-57.

¹⁶⁵⁴ KEEL 1977, p. 169.

¹⁶⁵⁵ BARNETT, FORMAN 1959, pl. 128. Voir aussi HILLERS 1964, p. 60.

¹⁶⁵⁶ VELASCO PIREZ 2009, p. 136-139.

¹⁶⁵⁷ VELASCO PIREZ 2009, p. 142 ; KEEL 1977, p. 141-177 ; AUFRÈRE 2007C.

¹⁶⁵⁸ VELASCO PIREZ 2009, p. 143-144 ; HALL 1986, figs. 47, 58, 77.

¹⁶⁵⁹ SPALINGER 2011A, p. 36.

¹⁶⁶⁰ VALBELLE 1990, p. 46-47 ; SÄVE-SÖDERBERGH 1975, p. 844-845 ; VELASCO PIREZ 2009, p. 140-142 ; WILKINSON 1991, p. 83-84.

à l'arc, en particulier les Nubiens¹⁶⁶¹. Dès l'Ancien Empire, le roi est montré en train de piétiner les arcs posés à ses pieds¹⁶⁶², iconographie qui se poursuit pendant toute l'histoire égyptienne¹⁶⁶³. La destruction de l'arc prédit ici la défaite des peuples étrangers, en particulier des Asiatiques : est appliquée l'idée égyptienne de rétribution immanente des actions et d'auto-destruction du mauvais¹⁶⁶⁴ : les Asiatiques, en affrontant l'armée égyptienne et en ne reconnaissant pas sa supériorité, se sont détruits eux-mêmes. L'arc piétiné indique donc la soumission prochaine de l'enceinte et la défaite complète des étrangers ayant tenu tête aux Égyptiens.

Tous ces motifs dénotant la perte de contrôle et le désespoir sont opposés dans la tombe d'Inti à la calme sobriété des assaillants, chez lesquels on peine à repérer des comportements individualisés. Tous les soldats sont en effet occupés à combattre ou à préparer l'assaut des murailles, sans variation autre que les différentes postures de la bataille. Nous retrouvons la même opposition que dans les scènes de déviance internes au domaine productif. D'un côté, les représentants de l'ordre et du défunt sont stéréotypés et entièrement tournés vers le but ou la fonction qui les occupe, et de l'autre leurs ennemis se distinguent par des traits et des comportements variés et se dispersant dans des directions contraires. Comme ailleurs, le lien efficace entre le but recherché et les actions mises en œuvre pour l'atteindre distingue les bons agents du dignitaire et ceux qui s'écartent de ce chemin. La différence tient à ce que les travailleurs des campagnes sont soumis à une logique disciplinaire visant à les inclure dans un ordre, alors que le sort des étrangers est de périr.

1-4 Carrières militaires et nouveaux choix iconographiques

Comment expliquer l'apparition d'un tel motif, puis son échec à se maintenir dans le décorum ? La première raison est d'ordre professionnel. Les deux défunts furent liés au 20^e nome de Haute-Égypte, dont Inti était directeur des commissions et où il fut enterré, et où Kayemheset reçut un domaine¹⁶⁶⁵ : ils durent se fréquenter, que ce soit à la cour ou dans le nome de Naret. La proposition de N. Kanawati, selon laquelle les motifs rares dans les tombes renverraient à des événements réellement vécus par les défunts¹⁶⁶⁶, s'applique ici, d'autant que des sièges se déroulant en-dehors du domaine productif s'intègrent difficilement dans un

¹⁶⁶¹ Voir les scènes de guerre postérieures étudiées plus bas.

¹⁶⁶² SÄVE-SÖDERBERGH 1975, p. 844 ; GUNN 1926, p. 183.

¹⁶⁶³ Voir en particulier les sandales de Toutânkhamon (VELASCO PIREZ 2009, p. 141 ; JANZEN 2013, p. 95-97).

¹⁶⁶⁴ Par exemple, Fils, 9 et 20 ; Ptahhotep, 14.12.

¹⁶⁶⁵ MCFARLANE 2003, p. 44 et pl. 15a.

¹⁶⁶⁶ KANAWATI 2009B, p. 263 et 271-272.

programme. Inti et Kayemheset participèrent donc à une ou plusieurs expéditions au Levant, qu'ils choisirent de faire représenter, et de tels détails tranchent tellement avec le fond habituel des scènes funéraires que leur valeur distinctive n'est pas à mettre en doute.

A.-L. Mourad propose qu'un tabou devait exister sur la représentation privée de scènes de guerre, qui fut levé sous le règne d'Isesi¹⁶⁶⁷. Elles auraient fait l'objet d'un monopole royal¹⁶⁶⁸, de sorte qu'il était impossible de s'approprier une telle iconographie. Cette hypothèse semble toutefois insuffisante : les motifs représentés ne sont d'abord pas les mêmes, et il y a une grande différence entre les connotations du roi massacreur et celles des sièges. Les motifs proprement royaux de guerre restent ainsi absents des tombes privées jusqu'à leur entrée à travers le mobilier à la XVIII^e dynastie. De plus, pourquoi, une fois le tabou levé, aucune autre tombe de la V^e ou de la VI^e dynastie ne comprend-t-elle ce motif ? Il faut donc considérer que le tabou ne disparut pas complètement après les premières occurrences du motif.

La carrière des deux propriétaires éclaire mieux leurs choix iconographiques¹⁶⁶⁹, d'autant qu'aucun des deux ne possède les titres militaires les plus fréquents, tel *jmy-r3 mš*¹⁶⁷⁰. Dans le cas de Kayemheset, plusieurs titres renvoient au domaine de l'architecture, et à sa connaissance des bâtiments : directeur des constructeurs (*jmy-r3 qd.w*), directeur des constructeurs de la Résidence (*jmy-r3 qd.w hnw*) et maître de construction royal (*mdḥ qd nswt*¹⁶⁷¹). Dans sa tombe, la guerre y est d'ailleurs restreinte à la partie technique du siège, c'est-à-dire l'emploi de méthodes militaires pour pénétrer dans les murailles¹⁶⁷². Si, comme les cinq expéditions d'Ouni le suggèrent, elles étaient récurrentes, on peut supposer que la couronne faisait appel à un personnel en partie spécialisé, et que parmi les architectes et maçons fréquentant les hauts cercles de l'administration, certains possédaient des compétences militaires et des connaissances sur les forts asiatiques. A.-L. Mourad mentionne¹⁶⁷³ d'autre part un autre Kayemheset¹⁶⁷⁴, fils d'un directeur des forteresses royales¹⁶⁷⁵, alors que le nom est rare¹⁶⁷⁶ : peut-être les deux faisaient-ils partie de la même famille qui s'était spécialisée dans le domaine architectural et ses prolongements militaires. Quant à Inti, son seul lien au monde militaire est

¹⁶⁶⁷ MOURAD 2011, p. 148.

¹⁶⁶⁸ GNIRS 1999, p. 78.

¹⁶⁶⁹ MOURAD 2011, p. 147-148 ; SCHULZ 2002, p. 29.

¹⁶⁷⁰ EICHLER 1993, p. 231-234.

¹⁶⁷¹ MORENO GARCÍA 2010A, p. 31.

¹⁶⁷² *Ibid.*, p. 147.

¹⁶⁷³ *Ibidem.*

¹⁶⁷⁴ MCFARLANE 2003, p. 23 ; KANAWATI 2002, p. 33.

¹⁶⁷⁵ Sur le titre, voir JONES D. 2000, vol. I, p. 138.

¹⁶⁷⁶ SCHEELE-SCHWEITZER 2014, p. 699-700.

ce même titre de directeur des forteresses royales (*jmy-r3 mnn.w nswt*)¹⁶⁷⁷. Il passa donc une partie de sa carrière à gérer les différentes forteresses installées en Nubie¹⁶⁷⁸, dans le Delta et aux limites du Sinaï¹⁶⁷⁹, sans que l'on sache s'il y résidait ; des exemples plus tardifs de chefs de forteresses attestent de la pluralité de leurs fonctions¹⁶⁸⁰. Selon A.-L. Mourad¹⁶⁸¹, son utilité dans une expédition militaire venait de sa connaissance des marges de l'Égypte, au contact des peuples du Proche-Orient, mais il est aussi possible que sa gestion de forteresses égyptiennes le rende capable de conduire une attaque sur celles des voisins proches. Et, sans indication sur le lieu de départ des troupes égyptiennes, on peut supposer que l'expédition partait de forteresses du delta oriental, et qu'Inti était chargé d'organiser la levée des troupes et leur marche vers la Palestine. Ainsi, ni Kayemheset ni Inti ne semblent avoir assuré la fonction de commandement général de l'expédition : aucun des deux n'est représenté près du siège, ni n'a inséré de légende à ce sujet¹⁶⁸². Ils firent donc très probablement partie de son commandement : on peut supposer que Kayemheset se chargea de l'aspect technique et de l'assaut des murailles, et qu'Inti joua un rôle plus général d'organisation de l'armée ou s'occupa d'une bonne coopération entre les forteresses de l'arrière et les troupes parties en Palestine.

En conclusion, ces deux scènes sont des « faire-valoirs »¹⁶⁸³ de la mise en scène de la carrière du fonctionnaire, des motifs marquant la spécificité individuelle de personnages dont le statut ne permettait pas de prétendre aux tombes les plus riches. C'est leur participation à des expéditions qui les fit dépasser un tabou. Hormis les décennies qui suivent la réunification du pays sous Montouhotep II, les sièges sont absents des tombes égyptiennes. Si l'on en croit la liste de très hauts dignitaires fournie par Ouni¹⁶⁸⁴, et que l'on suppose que d'autres expéditions vers le Proche-Orient eurent lieu dont nous n'avons pas gardé de vestiges, il est étonnant qu'aucune autre tombe, même très prestigieuse, n'incorpore ce motif, une fois la porte ouverte par Kayemheset. Au-delà des dangers du motif pour l'économie de la survie, ses avantages durent être perçus comme trop faibles : ces scènes se situent loin du domaine productif, ce qui forme une rupture dans la construction d'un monde idéal et clos sur lui-même, que ne compense pas la valeur distinctive de cet exotisme. Malgré la ligne de prisonniers, le siège concourt trop

¹⁶⁷⁷ MORENO GARCÍA 2010A, p. 11 ; MARTINET 2022, p. 221.

¹⁶⁷⁸ VOGEL 2004, p. 35-39.

¹⁶⁷⁹ VOGEL 2010, p. 6-7 ; FAULKNER 1953, p. 36.

¹⁶⁸⁰ VOGEL 2020, p. 384-391.

¹⁶⁸¹ MOURAD 2011, p. 148.

¹⁶⁸² Dans le cas d'Inti, nous avons conservé une courte autobiographie idéale ne mentionnant aucun évènement spécifique (KANAWATI, McFARLANE 1993, p. 32-33).

¹⁶⁸³ ARQUIER, GUILHOU 2013, p. 51-52.

¹⁶⁸⁴ Urk. I, 102, 3-8.

peu à la production de ressources pour le bien-être du défunt, et reste un motif avant tout destructeur. Sa rareté à l’Ancien Empire ne se résume pas à un tabou, mais s’explique plutôt par les logiques propres de l’iconographie funéraire, dans laquelle l’équilibre entre distinction et insertion dans la logique générale de productivité et de non-dangereuse est fragile. Il ne faut enfin pas négliger des contraintes techniques, comme la difficulté d’insérer la thématique dans le reste du programme. Il en va bien autrement au Nouvel Empire, époque fortement militarisée où une grande partie de la population était exposée aux reliefs guerriers des temples et où l’armée formait une classe distincte, avec ses réseaux et ses pratiques. La disparition totale des scènes de guerre répond à une interdiction implicite, d’ordre religieux ou politique.

2 La Première Période intermédiaire et la guerre vue par les vaincus

2-1 Un corpus contemporain des guerres civiles

Le recul du pouvoir monarchique à la fin de la VI^e dynastie, conjugué aux profondes mutations de la culture funéraire, se traduit par la disparition des scènes de siège, et par l’émergence de nouveaux motifs militaires dans plusieurs nécropoles provinciales. La datation de la tombe de Setka (D6) à Qubbet el-Hawa reste encore aujourd’hui sujette à débats¹⁶⁸⁵, mais l’hypothèse la plus satisfaisante est de la placer dans la première moitié de la Première Période intermédiaire. Setka serait l’héritier des Herkhhouf, Sabni et Pepinakht, et aurait vécu à un moment charnière entre l’Ancien Empire et la Première Période intermédiaire. Ses titres de directeur des pays étrangers (*jmy-r3 h3s.wt*) et de directeur des phylés de Haute-Égypte (*jmy-r3 z3.w Šm ‘w*) attesteraient de son pouvoir sur les zones frontières entre l’Égypte et la Nubie.

Les trois autres tombes sont plus faciles à dater : celle de Moalla (D3) appartient au très célèbre Ankhtifi¹⁶⁸⁶, contemporain du Thébain Antef I^{er}, dont la biographie constitue un passage obligé de l’histoire de la Première Période intermédiaire. La précision du récit qu’il donne de sa vie, en particulier de ses activités militaires et politiques dans les nomes environnant le sien, contraste avec l’état fortement lacunaire de sa décoration. L’ampleur et la répartition sur plusieurs murs des fragments conservés ne laissent pas de doute sur la place que prenaient les batailles au sein de son programme, ni sur leur lien avec ses inscriptions biographiques¹⁶⁸⁷. Parti de Moalla, Ankhtifi réussit, par ses conquêtes et son habileté diplomatique, à prendre le contrôle des nomes d’Edfou¹⁶⁸⁸ et Éléphantine¹⁶⁸⁹, puis porta la guerre au nord, dans le 4^e nome thébain,

¹⁶⁸⁵ BESTOCK 2018, p. 231-232.

¹⁶⁸⁶ VANDIER 1950 ; AUFRÈRE 2000A, p. 7-14.

¹⁶⁸⁷ VANDIER 1950, p. 126.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 20-21 et 163-164.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 221-222 et 228.

d'abord sur la rive ouest près d'Ermant¹⁶⁹⁰, puis sur la rive est¹⁶⁹¹. Le fait que son texte perde en précision au moment du récit de la guerre contre l'alliance entre Coptos et Thèbes suggère peut-être une défaite ou du moins un traité de paix¹⁶⁹². Si sa stratégie funéraire s'appuie en grande partie sur ses exploits militaires, il reste difficile de savoir à laquelle de ses campagnes correspondent les images de guerre, ou s'il s'agit de véritables batailles¹⁶⁹³. Le fait que la seconde campagne ne se soit pas terminée par une victoire totale ne dut pas empêcher le nomarque de la représenter ; au contraire, l'insistance sur l'aspect pacificateur de son intervention à Edfou¹⁶⁹⁴ pourrait contredire les scènes d'affrontements, même si ce rôle qu'il endosse ne dit rien de la réalité de la campagne. Nous proposerons donc que la procession de soldats puisse se rapporter à l'une ou l'autre des campagnes, voire à ses séjours à Moalla, et que les scènes de combat se passent aux alentours de Thèbes.

La nécropole d'Assiout possède enfin deux tombes de la fin de la Première Période intermédiaire, construites par Iti-ibi et Iti-Ibi-iqer (D4,D5), au moment où les armées thébaines ont unifié les nomes méridionaux et se heurtent à la résistance de la Moyenne-Égypte. Là encore, malgré les lacunes, la guerre fait partie de l'iconographie funéraire, ainsi que des inscriptions¹⁶⁹⁵, ce qui confirme l'émergence d'une culture militaire nouvelle, indépendante des reconstructions négatives de la XII^e dynastie. Ces deux scènes de guerre s'inscrivent dans un corpus plus vaste de représentations militaires, comme en témoignent les processions de soldats dans la tombe de Khety¹⁶⁹⁶ et la « Northern Soldiers-Tomb » (H11.1)¹⁶⁹⁷, ainsi que deux modèles en trois dimensions dans la tombe de Mesehti¹⁶⁹⁸, fils d'Iti-ibi-iqer¹⁶⁹⁹. Les nomarques d'Assiout¹⁷⁰⁰ s'imposèrent comme les principaux alliés des derniers rois hérakléopolitains, dont ils formaient le bastion méridional face à l'expansion thébaine¹⁷⁰¹ : la conquête thébaine ne se

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 198-199.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 202-203.

¹⁶⁹² AUFRÈRE 2000A, p. 12-13. Contra, GOEDICKE 1998, p. 40-41 : selon lui, le récit relève plus du topos littéraire que du compte-rendu militaire.

¹⁶⁹³ Les deux camps du débat sont représentés par M. El-Khadragy (EL-KHADRAGY 2007A) d'une part, et par H. Willems (WILLEMS 2014, p. 44-45, n. 135) et M. Zitman (ZITMAN 2010, p. 161-163) de l'autre.

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 162-164.

¹⁶⁹⁵ KAHL 2022, p. 4-6.

¹⁶⁹⁶ EL-KHADRAGY 2008, p. 236-237 ; KAHL 2007, p. 77-79.

¹⁶⁹⁷ EL-KHADRAGY 2006, p. 162 ; ABDELRAHEIM 2020 ; KAHL 2007, p. 83-84.

¹⁶⁹⁸ KAHL 2007, p. 82-83 ; Le Caire CG 257 et 258. Sur les modèles en bois et leurs différences avec les scènes en deux dimensions, voir BARKER 2022, p. 159-166.

¹⁶⁹⁹ KAHL 2019, p. 26-33 ; ZÖLLER-ENGELHARDT 2022, p. 183.

¹⁷⁰⁰ Voir la chronologie dans KAHL 2007, p. 17.

¹⁷⁰¹ KAHL 2007, p. 6-8 ; BRUNNER 1937, p. 40-41 ; WILLEMS 2008, p. 48-49.

fit pas sans difficultés et au moins deux nomarques, Iti-ibi¹⁷⁰² et Khety II¹⁷⁰³ attestent avoir fait reculer les Thébains avec l'aide des rois d'Hérakléopolis¹⁷⁰⁴.

La présence de motifs militaires coïncide presque exactement avec la guerre civile qui déchira la Moyenne-Égypte pendant soixante-dix ans : non seulement nous n'en avons pas d'attestation plus tôt, mais ils disparaissent après la réunification sous l'égide thébaine. Il faut cependant noter que la procession des soldats de la tombe H11.1 est aujourd'hui datée de la fin de la XI^e dynastie au plus tôt¹⁷⁰⁵, donc après la défaite d'Assiout. Faut-il y voir un signe de fragilité du projet politique thébain, la trace d'une volonté d'apaisement des nouveaux souverains, ou la perpétuation d'une tradition locale sans conséquences ? En revanche, aucune scène militaire n'a été à ce jour datée de la XII^e dynastie : le tombeau du nouveau nomarque, Djefa-Hapi I^{er}¹⁷⁰⁶, se distingue de ses précédents de la Première Période intermédiaire, à l'heure où le contrôle du pouvoir central s'est affermi sur la région. Comme dans la tombe d'Ankhtifi, les images militaires attestent donc, non seulement de la participation directe des propriétaires des tombes à ces combats, mais aussi du développement d'une culture guerrière, qui pénètre l'univers standardisé et idéalisé des programmes funéraires. Cette nouvelle culture, qui se prolonge à Beni Hassan jusqu'au début de la XII^e dynastie, paraît d'autant plus présente que le corpus de tombeaux décorés est nettement plus restreint qu'à l'Ancien Empire.

2-2 Bataille ouverte et processions : les évolutions iconographiques de la Première Période intermédiaire

Il nous faut donc interroger les raisons de l'émergence de la thématique guerrière dans l'iconographie funéraire. On constate d'abord l'absence de filiation entre les scènes de la V^e dynastie et celles de la Première Période intermédiaire, au contraire de celle d'Intef (D11) inspirée d'Inti (D2). La guerre de siège disparaît des images funéraires, alors que les combats entre les pouvoirs prennent souvent la forme d'attaque contre des villes fortifiées, comme le dit Ankhtifi : on ne peut douter que les nomarques d'Assiout ont eux aussi assiégé des villes¹⁷⁰⁷ et ont dû faire appel pour cela à des techniques et à des spécialistes de la guerre de siège. Le caractère vital du verrou d'Assiout dans la défense du royaume hérakléopolitain, qui réussit à la reprendre au moins une fois¹⁷⁰⁸, dut convaincre ces rois d'y déléguer des représentants de

¹⁷⁰² BRUNNER 1937, p. 18.

¹⁷⁰³ LICHTHEIM 1998, p. 26-27 ; BRUNNER 1937, p. 11-12.

¹⁷⁰⁴ KAHL 2007, p. 6-7.

¹⁷⁰⁵ ABDELRAHEIM 2020, p. 39-45 ; EL-KHADRAGY 2012, p. 31-39.

¹⁷⁰⁶ KAHL 2007, p. 86-92 ; EL-KHADRAGY 2007B.

¹⁷⁰⁷ Voir la référence à une forteresse chez Iti-ibi (BRUNNER 1937, p. 18, l. 18).

¹⁷⁰⁸ BRUNNER 1937, p. 18.

leur élite militaire. Nous constatons donc une différence majeure entre les représentations graphiques et ce que nous savons de l'histoire militaire, qui peut s'expliquer par des raisons tenant à la fragile position des nomarques en question. À Assiout, les scènes militaires correspondent aux premiers reculs hérakléopolitains : Iti-ibi mourut probablement loin de son nome, chassé par les Thébains¹⁷⁰⁹, tandis que la reconquête de Khety II, de laquelle date la tombe d'Iti-ibi-iqer, dut paraître fragile aux habitants eux-mêmes.

Cette nouvelle culture militaire prend comme forme principale des processions de soldats se pressant vers la bataille, dans trois des quatre tombes. Elles sont bien intégrées à la mise en avant du dignitaire, du moins pour la mieux conservée (Figure 7.10), où ils défilent devant les jambes du défunt, puis derrière lui. Le motif est associé à des processions de bétail bovin, thème récurrent à la Première Période intermédiaire (D5,D6). Ces scènes forment des démonstrations de force du dignitaire et de l'alliance à laquelle il appartient. Bien que la variété de l'armement soit moindre qu'à Beni Hassan, notamment en l'absence de techniques de siège, sont exhibés arcs, bâtons, lances et boucliers¹⁷¹⁰. La première fonction de ces processions semble donc être de marquer l'engagement du défunt dans le domaine militaire, c'est-à-dire sa fidélité aux rois hérakléopolitains à Assiout, et sa propre valeur à Moalla.

2-3 De l'intégration d'auxiliaires nubiens à une mise en scène nouvelle de l'altérité

Chez Iti-ibi-iqer, deux types de procession se combinent : sur le mur est (D5b), elle se fait en bon ordre, les soldats se tenant droit et les deux pieds au sol, tandis que sur le mur nord (D5a), au moins deux soldats sautillent au milieu de leur ligne. Les genoux sont pliés, au moins une jambe est levée, le bras arrière se dresse derrière la tête avec les flèches et l'autre se projette vers l'avant avec son arc. Cette posture se retrouve identique à Beni Hassan (D7, D8, D9). Dans les deux cas, elle caractérise les soldats nubiens : chez Ibi-iti-iqer, pour qui il est difficile de percevoir la couleur de peau des soldats, le premier soldat du registre inférieur a une plume dans les cheveux, et un pagne avec un tissu à l'avant¹⁷¹¹. Du fait des grandes lacunes, il est possible de supposer que d'autres soldats de cette procession étaient nubiens¹⁷¹², en particulier les deux qui sautillent, associés dans le même régiment à des Égyptiens. Au moins deux Nubiens sont présents chez Ankhtifi, et on peut penser qu'ils étaient plus nombreux au moment de la réalisation de la peinture. Il semble enfin que les cinq personnages de la tombe de Setka soient nubiens, comme en attestent leur couleur de peau foncée, la plume qui orne les cheveux

¹⁷⁰⁹ KAHL 2007, p. 74-77.

¹⁷¹⁰ Des haches ont peut-être disparu sur le mur d'Ibi-iti-iqer.

¹⁷¹¹ FISCHER H.G. 1961, p. 66-74 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 47-52 ; PITKIN 2017, p. 147-151 et 166-170.

¹⁷¹² EL-KHADRAGY 2022, p. 41.

de l'un et leur fonction d'archer ; on retrouve la même association des Nubiens à des gestuelles variées et dynamiques¹⁷¹³, qui contraste avec la stabilité et l'uniformité des régiments égyptiens.

Comme l'a montré Henry George Fischer¹⁷¹⁴, la présence de soldats nubiens dans les armées de la Première Période intermédiaire est bien attestée. Elle n'est pas étonnante chez des dignitaires méridionaux comme Setka et Ankhtifi, et s'étend plus au nord à Assiout. Une comparaison avec les scènes de Beni Hassan et de Thèbes permet d'assurer que les deux principales alliances comprirent des troupes nubiennes. Leur mode de représentation est assez constant entre la Première Période intermédiaire et la XII^e dynastie pour qu'on puisse y voir une cohérence référentielle, notamment dans leur rôle d'archers. La plume et la peau foncée sont des signes permettant de les repérer au sein de l'armée, tandis que leur sautillerment a une valeur ethnographique, qui leur attribue un rituel pré-combat. Une même culture iconographique de la guerre, appliquée à des motifs très différents se développa donc dans l'Égypte de la Première Période intermédiaire, à rebours des scènes de la V^e dynastie.

Le mode de représentation du combat est plus étonnant : il devient caractéristique de toute l'iconographie militaire de la Première Période intermédiaire et de la XII^e dynastie, à l'exception d'Intef (D11), et contraste avec le reste des représentations égyptiennes de guerre. L'opposition des soldats en deux camps, l'un légitime et vainqueur et l'autre négatif et vaincu y est nettement moins nette qu'ailleurs. Chez Setka (Figure 7.11), le soldat le plus à droite est blessé à la poitrine par une flèche, et tente de l'enlever de sa main¹⁷¹⁵. Par leur présence immédiatement devant le défunt, comme chez Iti-ibi-iqer, ces soldats ne peuvent être ses ennemis, et appartiennent donc à la troupe légitime. Pour expliquer ce motif original, en contradiction avec le reste de l'iconographie de guerre, il serait tentant d'abandonner l'idée d'une armée légitime. Mais cette hypothèse ne peut convenir ni au contexte graphique immédiat, ni à la situation militaire de la Haute-Égypte pendant laquelle de véritables batailles furent menées : les visiteurs d'une tombe locale auraient attendu une axiologie très claire séparant les armées légitimes de leurs adversaires. Une mise à égalité des deux armées est incompatible avec la glorification d'un notable engagé dans les luttes de son époque : il n'y a pas ici de dénonciation de la guerre.

Cette blessure évoque cependant la possibilité que les ennemis atteignent les soldats légitimes, d'autant qu'elle se situe à la poitrine, endroit potentiellement mortel : aucune telle

¹⁷¹³ BIETAK 1985, p. 88-89.

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 76-78.

¹⁷¹⁵ JENKINS 2000, p. 78 ; FISCHER 1961, p. 64.

concession aux réalités de la guerre n'est visible ni à l'Ancien ni au Nouvel Empire. Comme à Beni Hassan, le discours de légitimation du dignitaire échappe à la mise en scène du triomphe des armées légitimes sur des forces associées au chaos. À une opposition entre un pôle Égyptien-Positif-Actif-Vainqueur-Indemne et un autre Étranger-Négatif-Passif-Vaincu-Blessé, s'oppose ici une caractérisation plus fine entre les deux camps, bien que les ennemis soient perdus : cette tendance sera amplifiée à Beni Hassan. Ce changement ne concerne toutefois que trois des cinq couples d'antagonismes : reste bien un pôle Positif-Vainqueur face au pôle Négatif-Vaincu. La première différence déjà évoquée est l'intégration de soldats étrangers dans les armées des dignitaires égyptiens. Bien que nous ne sachions pas si les hommes de Setka combattent des ennemis nubiens ou égyptiens, la division binaire entre l'armée égyptienne et l'un ou l'autre des Neuf Arcs n'est pas ici d'actualité. Dans la tombe d'Iti-ibi (D4), les deux soldats affrontés présentent eux aussi les mêmes caractéristiques physiques égyptiennes. L'opposition entre Activité et Passivité, si nette chez Inti ou dans les scènes royales du Nouvel Empire¹⁷¹⁶, est elle aussi abandonnée. La capacité des ennemis à tirer des flèches et à atteindre leur but est reconnue, ainsi que la possibilité que la troupe légitime devienne une cible : l'agentivité totale du seul camp légitime est abandonnée, au profit d'une représentation plus équilibrée de l'affrontement. Cette évolution rappelle celle de la reddition de comptes chez Baqet III, où les rapports entre officiers et contrôlés se font plus conflictuels et où une capacité de réaction est reconnue aux seconds, sans que la légitimité d'ensemble de la scène soit perdue. Enfin l'intégrité totale de l'armée légitime, qui serait intouchable par ses ennemis, est remplacée par des affrontements qui font des dommages des deux côtés¹⁷¹⁷.

Comment expliquer cette évolution temporaire, qui bouleverse les codes égyptiens de la violence ? Elle correspond d'abord à une époque de morcellement du pouvoir royal, qui certes laisse plus d'initiative aux dignitaires locaux, mais relativise surtout le discours surplombant de la victoire de l'ordre sur le chaos, intimement lié à la figure royale¹⁷¹⁸. L'iconographie funéraire est donc moins normée et exprime son propos de façon moins univoque. Les contemporains de cette peinture étaient ainsi conscients d'appartenir à des structures politiques et culturelles similaires à celles de leurs adversaires, ce qui rendait plus difficile leur altérisation. Le défunt reconnaît probablement aussi les difficultés que rencontra son armée, pendant des guerres civiles où le vainqueur d'un jour pouvait vite sombrer dans la défaite. Les soldats nubiens sont placés devant le défunt, lui servant de protection face à un ennemi venant de la droite : la troupe

¹⁷¹⁶ Voir par exemple SCHULZ 2000.

¹⁷¹⁷ Sur la question des blessures, voir infra,

¹⁷¹⁸ ASSMANN 1989, p. 116-121.

légitime est celle qui défend, à rebours des corpus de sièges. La blessure du soldat le met donc en scène comme un loyal défenseur de son maître, ne cédant pas face aux tirs, offrant un rempart éternel contre les dangers planant sur Setka et son domaine. Le geste qu'il fait de la main n'est enfin pas anodin : il fonctionne comme signe de défi aux adversaires et marque l'inutilité de leurs armes, que le défenseur arrache de sa poitrine.

	Armée 1	Armée 2
Axiologie	Positive	Négative
Identité	Égyptiens	Étrangers
Capacité d'action	Active	Passive
Situation post-bataille	Vainqueur	Vaincue
Effets de la bataille	Indemne	Blessés/Morts

Tab. 7.2. Caractérisation des deux armées à l'Ancien et au Nouvel Empire

	Armée 1	Armée 2
Axiologie	Positive	Négative
Identité	Mixte	Mixte
Capacité d'action	Active/Passive	Active/ Passive
Situation post-bataille	Vainqueur	Vaincue
Effets de la bataille	Indemne/Blessés	Blessés/Morts

Tab. 7.3. Caractérisation des deux armées à la PPI et au Moyen Empire

3 Beni Hassan, capitale égyptienne des images de siège

Le corpus le plus important et le plus cohérent de scènes de guerre provient de la nécropole de Beni Hassan¹⁷¹⁹, célèbre pour les riches décorations qui ornent les tombes de ses principaux dignitaires de la XI^e et de la XII^e dynastie. Les scènes de guerre sont présentes dans quatre tombes, et présentent de telles ressemblances que les filiations iconographiques sont incontestables. Cette cohérence d'un corpus local, faiblement relié à des parallèles extérieurs, constitue un exemple frappant de stratégies iconographiques en contexte provincial, malgré les nombreuses questions qui l'entourent encore.

Le premier à inclure une scène de siège est le nomarque Baqet III (D7), contemporain de la fin de la XI^e dynastie, sous les règnes de Montouhotep II et III¹⁷²⁰. De même qu'il réintroduisit les scènes de redditions de comptes et de punitions dans le répertoire du Moyen Empire, sa tombe est le lieu de réapparition d'un motif qui, en l'état de notre documentation avait disparu

¹⁷¹⁹ BESTOCK 2018, p. 241-242 ; SCHULMAN 1982 ; VOGEL 2004, p. 44-50. Sur les tombes de Beni Hassan, voir RABEHL 2003, en particulier p. 286-289 ; BROVARSKI 2010, p. 47-56 et 63-66.

¹⁷²⁰ La date exacte de la tombe reste sujette à débats. N. Favry (FAVRY 2004, p. 382) la situe sous Amenemhat I^{er}.

depuis quatre siècles. Il est le descendant d'une lignée de grands-chefs du nome de l'Oryx¹⁷²¹, dont l'assise semble avoir été stable dans les derniers temps de la Première Période intermédiaire¹⁷²². Son arrière-grand-père, Baqet I^{er}, fit construire un vaste tombeau, dont la décoration est bien connue¹⁷²³, ce qui atteste que l'ajout du thème de la guerre ne relève pas d'un simple agrandissement. Comme dans les tombeaux de ses successeurs, Baqet II¹⁷²⁴ et Remu-shenti¹⁷²⁵, aucune trace de siège n'est observable, alors même qu'ils vécurent pendant les guerres de la XI^e dynastie. Des scènes de lutte, qui accompagnent plus tard les sièges, sont cependant déjà attestées chez Baqet I^{er}¹⁷²⁶, mais près de scènes liées au bétail. Après l'innovation de Baqet III, et à la différence de la bastonnade qui disparaît avec lui, le thème de la guerre se retrouve chez son fils, le nomarque Khety¹⁷²⁷ (D8). La dynastie de nomarques semble s'arrêter là, ce qui n'entraîne pas la fin des images de guerre. Le successeur de Khety, Khnoumhotep I^{er}, fonde une autre dynastie¹⁷²⁸, bien qu'il ait pu être lié à l'ancienne par sa mère¹⁷²⁹. Le grand degré de ressemblance de son programme funéraire (D9) avec celui de Baqet III, en particulier quant à la scène de guerre¹⁷³⁰, témoigne de sa volonté de s'ancrer, par l'iconographie de sa tombe, dans la suite des nomarques de la XI^e dynastie, dont des partisans existaient peut-être encore. La scène de guerre la plus récente provient de la tombe d'Amenemhat¹⁷³¹ (D10), qui n'est lié à aucune des deux lignées précédentes et choisit lui aussi de reprendre le motif militaire. Sa famille ne restant pas à la tête du nome, le fils éponyme de Khnoumhotep I^{er} y est installé, mais le motif disparaît. Le fait que son tombeau nous soit parvenu en très bon état, et qu'il ait contenu de riches scènes, comme la fameuse délégation asiatique, suggère un choix conscient du nomarque et de ses artisans, qui rompt une tradition assez rare dans l'iconographie privée.

Hormis la tombe thébaine d'Intef, les scènes de guerre du Moyen Empire se concentrent donc dans une nécropole célèbre mais au nombre de tombeaux restreint. Leur temporalité est tout aussi concentrée, puisqu'elles vont du règne de Montouhotep II à celui de Sésostri I^{er},

¹⁷²¹ NEWBERREY 1893B, p. 7.

¹⁷²² KANAWATI, KHALIFA, BOMMAS 2021, p. 38-39.

¹⁷²³ *Ibid.*, pls. 27-32 ; PM IV, 160. Là encore la datation est sujette à caution : voir FAVRY 2004, p. 34.

¹⁷²⁴ *Ibid.*, pls. 35-36 ; PM IV, 160-161 ; KANAWATI, KHALIFA, BOMMAS 2021, p. 37-41.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, pl. 26 ; PM IV, 159.

¹⁷²⁶ *Ibid.*, pl. 32.

¹⁷²⁷ *Ibid.*, pl. 15.

¹⁷²⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷²⁹ Son père n'appartenait pas à une famille en vue dans le nome (LASHIEN, MOURAD 2019, p. 16-17), mais sa mère et l'une de ses filles s'appellent Baqet (LASHIEN, MOURAD 2019, p. 17-18 ; NEWBERRY 1893B, p. 14).

¹⁷³⁰ Pour le détail de la comparaison, voir fiches D7 et D10.

¹⁷³¹ NEWBERRY 1893B, pls. 14-15.

donc au maximum une centaine d'années. Il convient de les analyser ensemble, d'en repérer les constantes et les traits communs, avant de les différencier par leurs variantes.

3-1 Le retour des sièges : un motif complexe et structuré par des mouvements pluriels

Les similarités des quatre scènes se révèlent particulièrement frappantes. Cela se vérifie d'abord en termes de contexte. Les quatre scènes sont toutes situées sur le mur focal (est)¹⁷³². Dans les trois premières tombes, la guerre occupe toute la largeur du mur, tandis que chez Amenemhat, elle entoure de chaque côté la porte d'entrée dans la pièce. Lui est systématiquement associée la lutte, qui occupe la partie haute du mur : 6 registres sur 9 (D7), 5 sur 8 (D8), puis 3 sur 6 (D9,D10). Les deux thèmes sont intrinsèquement liés, à tel point que les deux scènes sont absentes de la tombe de Khnoumhotep II, chez qui ce mur est occupé par le défunt chassant dans les marais¹⁷³³. L'insertion de scènes de guerre dans le décorum funéraire est donc strictement codifiée : le placement systématique sur le mur est participe de la construction identitaire des nomarques de l'Oryx, dans le programme desquels de telles scènes devaient être attendues. L'accumulation de catalogues de prises de lutte forme une masse d'affrontements non-létaux, qui compensent en dangerosité les véritables combats des registres inférieurs. Il est possible que l'association de soldats en armes et de prises de lutte provienne de la tombe des soldats d'Assiout¹⁷³⁴, où les deux motifs occupent le mur sud, mais on ne peut établir si elle est plus ancienne que celle de Baqet.

3-1-1 Le bastion, centre de l'attention des scènes de combat

Comme à l'Ancien Empire, le point de focalisation des scènes est le siège d'une forteresse, qui devait ici être le premier élément vu par les visiteurs¹⁷³⁵, mais il est accompagné de combats au corps-à-corps plus importants que chez Inti (D2). Cinq motifs composent la scène entière : les assiégés défendant leur bastion, les assaillants en train de lancer l'attaque, les processions de soldats se rendant à la bataille, les combats au corps-à-corps, et les suites de l'affrontement, avec compte des morts et capture des survivants. Le premier élément, la forteresse, se situe toujours dans la moitié gauche mais non le long de la limite du mur. C'est une première différence avec le corpus de l'Ancien Empire : des assaillants arrivent des deux côtés. Ce choix iconographique souligne l'encerclement que subissent les défenseurs : en l'absence d'une mise

¹⁷³² KANAWATI, WOODS 2010, p. 9.

¹⁷³³ KANAWATI, EVANS 2014, pls. 32-37.

¹⁷³⁴ KAHL 2007, p. 83.

¹⁷³⁵ On renverra ici à GROUPE M 1992, p. 65-66 et à la *Gestaltheorie* sur la primauté des formes dans l'appréhension des images.

en scène stratégique, il paraît normal que la sémiologie de la victoire place les vaincus au centre de l'action. On est loin de la grande figure de Ramsès II à Abou Simbel ou à Louxor, totalement entouré de Hittites¹⁷³⁶, dont la capacité à rompre l'enfermement ne peut être soulignée que par l'existence d'un narratif sur la bataille comprenant un épisode de solitude. L'organisation de Beni Hasan s'adapte à une guerre intérieure, où le message repose sur la prise d'une place-forte résistante, alors que les scènes d'Inti et Kayemheset évoquaient un mouvement rectiligne des assaillants dans une seule direction, la limite du mur représentant les terres étrangères vers lesquelles s'aventuraient les Égyptiens.

Plusieurs caractéristiques distinguent ces forteresses de leurs précédents de l'Ancien Empire. Disparaît d'abord toute forme d'aspectivité : le fort est représenté d'un point de vue unique, de profil. L'autre différence est que la vue de profil est respectée et que le regard ne pénètre pas l'intérieur des murailles : les seuls assiégés représentés sont les soldats installés sur les remparts. La guerre se déroulant en Égypte-même, elle ne participe pas à la construction d'une altérité dont seraient montrés les femmes et les enfants : la population attaquée est réduite à sa composante militaire. La présence chez Intef (D11) de prisonniers des deux sexes encadrés par des soldats indique une différence nette entre les deux types de guerre : à Beni Hassan, les forts sont conçus comme des obstacles à surmonter, non comme des lieux de vie à réduire. Cette évolution préfigure les forts qu'attaquent les rois du Nouvel Empire, vus de profil, alors que défenseurs et civils sont concentrés dans les étages supérieurs à portée de son arc¹⁷³⁷.

Les murailles des forteresses se différencient aussi de leurs précédents de l'Ancien Empire par leur caractère moins vertical. La partie basse est occupée par un segment en pente à environ 70-80°, avec de légères différences entre les scènes de Baqet et de Khety, et celles de Khnoumhotep I^{er} et Amenemhat où il est présent, ce qui crée un étrange triangle entre les deux lignes de la muraille. Selon F. Monnier, il s'agit d'un glacis devant les murailles et non d'un contrefort¹⁷³⁸, technique non attestée ailleurs dans le relief de Montouhotep II¹⁷³⁹ ni dans l'archéologie des forteresses nubiennes¹⁷⁴⁰. L'autre nouveauté est l'apparition de portes : deux chez Khety et une dans les trois autres. Elles créent une étrange ouverture au cœur de bâtiments censés résister à une attaque, comme le suggère la couleur de l'intérieur de la porte chez

¹⁷³⁶ WRESZINSKI 1935B, pl. 170 (Abou Simbel) ; TEFNIN 1981, p. 70-75.

¹⁷³⁷ SPALINGER 2011B.

¹⁷³⁸ MONNIER 2014B, p. 178. Sur son utilité, voir HAMBLIN 2006, p. 449.

¹⁷³⁹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 179 ; MONNIER 2011.

Amenemhat, proche du fond¹⁷⁴¹. Elles fonctionnent comme signes qui ancrent les forts dans la normalité des villes égyptiennes. Au contraire des forts d'Inti et de Kayemheset, ils ne se réduisent pas à des enceintes destinées à être encerclées et prises, mais ont aussi un accès normal à l'extérieur, par lequel devaient transiter hommes et animaux. Le fait qu'elles possèdent toutes un chambranle bien défini rajoute à la familiarité de ces lieux pour l'audience égyptienne.

3-1-2 Soldats à l'offensive et défenseurs : une répartition des adversaires plus complexe qu'à l'Ancien Empire

Les forteresses sont systématiquement entourées de deux régiments qui l'attaquent de chaque côté. De façon générale, la distance entre les deux camps est plus grande que chez Inti (D2). Parmi les troupes qui s'approchent de la muraille, les plus nombreuses sont les archers : les quatre assaillants les plus avancés sont des archers en train de bander leur arc, droit devant eux ou vers le haut. Seule la scène de Khety rompt ce schéma¹⁷⁴² : un seul des quatre assaillants tire à l'arc, les trois autres étant un soldat marchant calmement, une tortue-bélière¹⁷⁴³ en contact avec la muraille et un soldat sautillant près du rempart. Ce dernier, qui tient son arc et sa flèche sans chercher à tirer, se rend vulnérable, mais son sautaillement, que l'on retrouve chez Baqet et Khnoumhotep, donne à la scène une impression de mouvement vers l'avant. Le réalisme militaire cède donc au dynamisme général et la vive figure du soldat masque les risques de son avenir proche, menacé par la flèche du défenseur. On retrouve, dans les reliefs khmers, une même gestuelle en équilibre, certes irréaliste, mais suggérant l'énergie et la détermination du soldat vers son but¹⁷⁴⁴, comme un signe transculturel du dynamisme martial choisi au détriment d'une figuration plus hiératiques des individus. Plus largement, l'espace laissé aux défenseurs est restreint, clos de chaque côté et en partie comblé par une pluie de flèches.

Sont reconstruits de véritables défilés militaires, formant une démonstration de force et de techniques susceptible d'impressionner l'audience de Beni Hassan. Chez Baqet, au moins 57 soldats non impliqués directement dans le combat défilent, tant des archers que des fantassins. L'alliance du nombre et de la variété des armes exhibées est donc un élément de son ambitieuse stratégie distinctive. Une part de cette distinction provient de l'étalage d'une vaste diversité, tant dans les armes que dans les postures et les attributs corporels. Elle rappelle le récit d'Ouni, qui se vantait que son armée comprenne diverses fonctions de haut rang¹⁷⁴⁵, et des troupes

¹⁷⁴¹ KANAWATI, EVANS 2016, pl. 40.

¹⁷⁴² Ce qui suggère encore que les deux tombes postérieures imitèrent directement la scène de Baqet, sans passer par celle de son fils.

¹⁷⁴³ Voir infra, et MONNIER 2022A, p. 63-65.

¹⁷⁴⁴ JACQ-HERGOUALC'H 1979, p. 148-151.

¹⁷⁴⁵ Urk. I, 102, 2-8 ; SPALINGER 2017, p. 406-407.

venues de toutes les régions d'Égypte et de Nubie¹⁷⁴⁶ : la valeur des actions militaires dépend entre autres de la capacité des généraux à coordonner avec efficacité la diversité des composantes formant l'armée.

Les défilés restent très importants chez Khety, où ces soldats sont 71, puis 41 chez Khnoumhotep, et 20 chez Amenemhat. La scène de Khety est représentative de la combinaison de deux stratégies distinctives complémentaires : au niveau général et en particulier sur le registre supérieur, la diversité est aussi marquée que chez Baqet, tandis que le registre inférieur comporte une longue frise de seize fantassins qui ne se différencient que par leur arme et l'aspect de leur bouclier. La démonstration de force de l'armée tient donc autant à sa variété interne, unie vers un objectif commun, que par son nombre. Étant donné la faible taille des effectifs dans les armées qui se disputèrent le contrôle de l'Égypte à la fin de la Première Période intermédiaire¹⁷⁴⁷, il est possible qu'ait été représenté un corps d'armée entier qui devait comprendre entre 50 et 70 soldats.

Le différentiel numérique à l'avantage des assaillants ne peut s'expliquer par des considérations tactiques au nom desquels un siège victorieux nécessiterait qu'ils soient trois fois plus nombreux que les défenseurs¹⁷⁴⁸, mais par des préoccupations iconographiques. La précision référentielle ne s'appliquerait qu'au camp vainqueur, tandis que les vaincus seraient nettement moins nombreux, du fait de l'absence de processions pré-combat, au contraire des scènes du Nouvel Empire, où de grandes portions de mur sont parfois dédiées aux ennemis se rendant vers la bataille¹⁷⁴⁹. Un réalisme sélectif ne participe donc pas moins aux constructions idéologiques que les inventions et les exagérations. La récurrence de ces processions dans toutes les tombes du Moyen Empire s'explique en outre par des raisons internes au programme : les défenseurs étant armés, leur danger n'est pas entièrement neutralisé, ce qui demande d'assurer la victoire de l'armée légitime. L'ampleur des régiments se rendant au combat contre une troupe bien inférieure en nombre réduit donc l'incertitude et permet d'assurer leur victoire malgré le dynamisme des images funéraires.

3-1-2-1 Distinguer les deux armées : une gageure pour l'audience dès l'Antiquité

¹⁷⁴⁶ Urk. I, 101, 10-16.

¹⁷⁴⁷ Voir le débat sur les soldats attribués à l'armée de Montouhotep : WINLOCK 1945 ; VOGEL 2003 ; AUFRÈRE 2000C ; PARTRIDGE 2002, p. 121-124.

¹⁷⁴⁸ DE BACKER 2013, p. 136.

¹⁷⁴⁹ Par exemple WRESZINSKI 1935B, pl. 170 (Abou Simbel).

Il nous faut faire un rapide excursus pour déterminer la répartition des soldats entre les deux armées. La différenciation ne se fait pas sur des critères d'apparence physique, ni d'attributs corporels. L'armement est une aide, mais non suffisante en elle-même. On ne peut donc pas distinguer les bons Égyptiens de dangereux étrangers altérés. Notre reconstruction repose sur l'hypothèse d'une cohérence de ces scènes par rapport aux représentations égyptiennes de violence. Le principe essentiel en est que toute scène de violence suppose une axiologie claire pour son audience, c'est-à-dire que les vainqueurs sont les acteurs légitimes, selon la cohérence sur le long terme des règles de représentation de la violence. Nous avons ainsi tenté d'attribuer les soldats à un des camps en présence, en partant de la scène de Khnoumhotep¹⁷⁵⁰ (Figure 7.15).

Cette différenciation des deux camps, en particulier sur les registres inférieurs, était tout aussi difficile pour les visiteurs égyptiens que pour nous : il ne s'agit donc pas de retrouver une opposition à l'origine évidente, mais de déceler des différences derrière des figures très semblables. Le pôle légitime est en général celui qui possède l'initiative, sur les modèles des scènes de siège de l'Ancien et du Nouvel Empire. En conséquence, les occupants de la place-forte sont systématiquement les ennemis à vaincre. Les occupants du fort sont donc des ennemis, que l'armée légitime attaque des deux côtés. Cela permet d'attribuer à l'ennemi un combattant qui défend de chaque côté, en outre celui qui est abattu à terre (D7,D9). Ensuite, en-dehors des zones de combat, les soldats en marche sont a priori du côté légitime.

Il est plus difficile d'organiser les corps-à-corps du centre du registre inférieur, car des couples de combattants se succèdent. L'autre difficulté tient à ce que la règle que nous avons évoquée plus haut ne peut être appliquée telle quelle, du fait des signes de résistance efficace des défenseurs. La taille du bâton, l'emplacement sur le registre, une attitude défensive ou offensive et la neutralisation de l'adversaire sont autant de critères pour distinguer les deux camps (D7 et D9)¹⁷⁵¹, qui nous poussent à proposer la Figure 7.15. Force est toutefois de constater que cette séparation reste fragile et qu'une impression de proximité entre les deux camps fut recherchée. La comparaison avec la scène d'Inti donne un contraste flagrant, comme si les artisans avaient délibérément cherché à exprimer la confusion du champ de bataille plutôt que la victoire éclatante d'un camp sur un autre. C'est bien le camp légitime qui triomphe, mais le duo d'adversaire se neutralisant réciproquement, les deux soldats qui se portent en même temps des coups sur la droite de la scène de Baqet, et surtout l'absence de marqueurs plus nets

¹⁷⁵⁰ La scène de Baqet étant son modèle, la restitution vaut aussi pour celle-ci.

¹⁷⁵¹ Voir notre cheminement dans D9.

de supériorité comme la taille contribuent à une impression de relative égalité. De même, le dynamisme des assaillants que nous avons souligné relève du détail et est peu frappant pour une audience passant vite devant des reliefs mal éclairés. La scène d'Amenemhat (Figure 7.16), dernière du genre, prolonge cette tendance, à tel point qu'il devient impossible de proposer une interprétation solide de l'appartenance des soldats : les artisans ont insisté sur les similarités entre les deux armées, plutôt que sur les signes d'altérité.

Comment expliquer ce choix iconographique original dans le corpus des images de violence ? Le thème naît dans la tombe de Baqet III, chez qui nous avons montré que le discours du dignitaire se faisait un peu plus souple que dans les parallèles antérieurs et postérieurs. La différence est que dans ce cas, les exemples de la XII^e dynastie reviennent à un classicisme facile à comprendre, alors que se perpétue une tradition d'images de guerre avec des traits propres. Les scènes de guerre reposent surtout sur une altérisation moins forte des ennemis qu'à l'Ancien Empire ou que dans les exemples royaux, plus intégrés au combat au nom de la *maât*. Il s'agit de guerres civiles, où la victoire d'une armée est célébrée, mais sans que sa victoire soit présentée comme une évidence atemporelle. Les batailles sont en effet des événements, avec des initiatives et des résistances, dont le sens n'est pas figé dès avant le combat. On repérait déjà des anecdotes chez Inti, mais elles étaient plus cohérentes idéologiquement.

Les scènes de Beni Hassan obéissent d'abord à une visée distinctive, qui augmente à mesure que le cœur de l'Égypte se pacifie, et introduisent dans la tradition funéraire locale un thème rare et riche en détails. Il s'agit aussi de montrer la participation des nomarques de Beni Hassan à la reconquête du pays, et donc leur appartenance au camp légitime : si Baqet III voire Khety purent connaître ces guerres, les scènes servaient pour leurs successeurs à rappeler la fidélité du nome à la dynastie thébaine, au contraire de nomes comme Assiout qui avaient choisi l'alliance hérakléopolitaine. Cette stratégie mémorielle était d'autant plus nécessaire qu'avant Baqet III, les nomarques de l'Oryx semblent être restés neutres dans l'affrontement des deux puissances¹⁷⁵². Si les scènes n'appartiennent pas à l'entreprise de propagande de Montouhotep II, cela n'en fait pas une « déclaration d'indépendance » locale¹⁷⁵³ : comme le souligne L. Bestock¹⁷⁵⁴, l'absence, pour des raisons de décorum, du roi des tombeaux privés, empêche de percevoir les distances prises avec la couronne. L'écart au pouvoir n'est pas politique et ne constitue pas une revendication autonomiste : il est d'ordre artistique, car les

¹⁷⁵² KANAWATI, WOODS 2010, p. 10 ; SPANEL 1989, p. 307-308.

¹⁷⁵³ WILDUNG 1987, p. 34-35 ; KANAWATI, WOODS 2010, p. 9-10.

¹⁷⁵⁴ BESTOCK 2018, p. 256.

artisans ont privilégié le dynamisme des combats à une présentation pesante des bons et des mauvais.

*3-2 Égyptiens, Nubiens et Asiatiques : des armées hétérogènes au service de la distinction du propriétaire*¹⁷⁵⁵

Avant de replacer ces scènes dans leur contexte historique, il nous faut nous pencher sur l'identité ethnique des combattants¹⁷⁵⁶ : au contraire des scènes de l'Ancien Empire, les armées ne sont pas constituées d'un type unique de combattants. L'hétérogénéité des armées est un trait majeur¹⁷⁵⁷, qui ne pouvait passer inaperçu devant l'audience, en particulier de par les variations chromatiques de la peau des soldats. Cette inclusion dans les bataillons égyptiens de soldats étrangers n'est pas propre au corpus du 16^e nome : des Nubiens accompagnent la troupe d'Intef et de nombreux Sherdanes font partie des armées ramessides¹⁷⁵⁸. Il y a cependant une différence entre les deux factions : les assiégés sont dans l'ensemble beaucoup plus homogènes que l'armée légitime. Dans les trois plus anciennes tombes, aucun des soldats conservés sur les remparts du fort ne semble se différencier du type égyptien habituel dans les programmes, hormis une barbe non signifiante (D10). Cela est notamment frappant la scène de Khety, où l'on discerne bien les visages des assiégés : non seulement ils possèdent les traits et les attributs attendus des Égyptiens, mais ils ont tous la même tenue croisée en X sur le torse¹⁷⁵⁹.

La première catégorie qui se différencie des soldats égyptiens correspond aux effectifs nubiens¹⁷⁶⁰ : ils sont 13 (D7,D9)¹⁷⁶¹, 6 (D10) et au moins 2 (D8)¹⁷⁶². Leur signe distinctif est la plume à l'arrière de leur tête, caractéristique des populations étrangères¹⁷⁶³, mais plus spécifiquement des Nubiens¹⁷⁶⁴, surtout quand elle s'applique à des archers¹⁷⁶⁵. D'autres personnages semblent aussi avoir les cheveux crépus, mais, sans la plume, il est difficile de savoir s'il s'agit aussi de Nubiens. Certains d'entre eux se distinguent par une peau légèrement

¹⁷⁵⁵ KANAWATI, WOODS 2010, p. 9.

¹⁷⁵⁶ Cette thèse n'est pas le lieu d'une réflexion sur les représentations ethniques en Égypte. Pour un résumé des questions soulevées par le concept complexe d'éthnicité, voir MOURAD 2015, p. 13-16 et MOURAD 2020, p. 107-109 ; MATIĆ 2020 ; LISZKA 2012, p. 41-70.

¹⁷⁵⁷ BARKER 2022, p. 160-161.

¹⁷⁵⁸ CAVILLIER 2005, p. 19-28.

¹⁷⁵⁹ KANAWATI, EVANS 2020, pl. 47a. Les scènes de Baqet et Khnoumhotep sont malheureusement trop abimées pour tirer la même conclusion.

¹⁷⁶⁰ Sur les Nubiens à la PPI et au Moyen Empire, voir FISCHER H.G. 1961, p. 44-80.

¹⁷⁶¹ LASHIEN, MOURAD 2019, p. 37.

¹⁷⁶² Il est plus difficile de distinguer des catégories dans la scène de Khety, car les artisans semblent y avoir été moins doués pour le dessin des visages. Ces deux Nubiens sont ceux qui ont une plume dans les cheveux.

¹⁷⁶³ GRUMACH-SHIRUN 1975.

¹⁷⁶⁴ GRUMACH-SHIRUN 1975p. 143 VERCOUTTER 1976, p. 57-62 ; BESTOCK 2018, p. 231.

¹⁷⁶⁵ BESTOCK 2018, p. 130-138, 214-215, 231 ; HELLER 2013, p. 73-113.

plus sombre¹⁷⁶⁶, même si le trait n'est pas systématique¹⁷⁶⁷ et reste difficile à repérer¹⁷⁶⁸. Ils se distinguent enfin par des postures propres, comme un saut vers l'avant dans lequel la jambe arrière est projetée en l'air et un bras levé avec le carquois dans la main¹⁷⁶⁹ (D7,D9,D10). Cette position rare rappelle certaines danses attestées dans les tombeaux de l'Ancien Empire, où un appui sur la jambe avant est combiné à un bras levé¹⁷⁷⁰. L'association entre la danse et les catégories spécifiques de population est bien attestée, en particulier pour les nains¹⁷⁷¹, mais aussi, pour les Nubiens, au Nouvel Empire¹⁷⁷², voire au Moyen Empire si l'on interprète ainsi l'ostéite pubienne constatée sur leurs squelettes¹⁷⁷³. Cette variation plaisante, qui imprime du dynamisme à la scène, brise légèrement la cohérence militaire chez Khety : le Nubien qui sautille est le premier de sa ligne, et se place sans protection ni volonté de tirer à la portée des tirs des assiégés¹⁷⁷⁴. Le mouvement se rapproche d'une danse par une part de gratuité¹⁷⁷⁵, par son instantanéité¹⁷⁷⁶, et par la construction d'effets de groupes, en ligne¹⁷⁷⁷ ou de façon symétrique¹⁷⁷⁸. Les Nubiens sont ainsi associés à des positions atypiques, comme ces sauts ou le fait de poser le pied sur leur arc¹⁷⁷⁹ : l'exotisme de ces représentations était une occasion féconde pour les artisans de montrer leur maîtrise des différents gestes du corps et c'est sur la catégorie étrangère des archers nubiens que se fixèrent ces variations. Au début du Moyen Empire, ces archers nubiens durent fréquenter essentiellement les cercles élitaires et le pouvoir local, et furent intégrés comme un détail distinctif pour le reste de l'audience, moins familière de ce groupe.

¹⁷⁶⁶ LASHIEN, MOURAD 2019, pls. 32-33.

¹⁷⁶⁷ KANAWATI, EVANS 2016, pl. 42a et 52b.

¹⁷⁶⁸ En particulier dans la tombe de Khety. Chez Khnoumhotep, A.-L. Mourad (MOURAD 2020, p. 111-114) interprète ainsi un des personnages dans l'abri mobile d'attaque.

¹⁷⁶⁹ Si l'on suit B. McDermott (MCDERMOTT 2002, p. 117), il s'agirait de soldats chargés d'apporter de nouvelles munitions aux vrais archers.

¹⁷⁷⁰ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 756-780, et vol. II, pls. CDXV (S 3.10), CDXVI-CDXVII (S 3.16), CDXX (S 3.40), CDXXIII (S 3.60) ; KINNEY 2014.

¹⁷⁷¹ MEYER-DIETRICH 2009, p. 5. Dans le cas particulier des « danses du dieu » auxquelles Pepy II ordonne à Herkhouf de convier le nain qu'il a ramené de Nubie, il est difficile de savoir si son origine joue dans ses motivations, ou uniquement sa petite taille (Urk. I, 130). Aussi, BRUNNER-TRAUT 1993.

¹⁷⁷² MEYER-DIETRICH 2009, p. 8 ; DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 842-848 et vol. II, pls. CDXXXIII-CDXXXIV ; BRAUN 2020, p. 271.

¹⁷⁷³ JUDD 2010.

¹⁷⁷⁴ KANAWATI, EVANS 2020, p. 39, pl. 102.

¹⁷⁷⁵ SCHACHTER 2014, p. 17 ; voir Khety en particulier.

¹⁷⁷⁶ SCHACHTER 2014, p. 18 et 26-27.

¹⁷⁷⁷ SCHACHTER 2014, p. 23-25.

¹⁷⁷⁸ SCHACHTER 2014, p. 26 ; voir surtout les deux Nubiens de part et d'autre de la forteresse (D7,D9).

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, pl. LXXIX (G30).

La présence de troupes nubiennes est évoquée dans la coalition d'Ouni¹⁷⁸⁰, même si aucune image de l'Ancien Empire ne les montre participer à une bataille du côté égyptien. Plusieurs groupes sont implantés en Égypte dès la Première Période intermédiaire¹⁷⁸¹, notamment dans la région de Gebelein¹⁷⁸². Il s'agit en particulier d'archers, comme dans la tombe d'Ankhtifi¹⁷⁸³, puis chez Intef, et dans le temple de Montouhotep II à Deir el-Bahari¹⁷⁸⁴, ainsi qu'à la XII^e dynastie dans le complexe funéraire de Sésostri III¹⁷⁸⁵, ce qui en fait un des corps d'armée les plus fréquents dans l'iconographie du Moyen Empire¹⁷⁸⁶. Mais le corpus funéraire tend à prouver qu'ils pouvaient servir à d'autres fonctions dans les armées égyptiennes¹⁷⁸⁷, comme celui qui attaque la muraille chez Khnoumhotep et les rameurs d'Intef.

Plusieurs groupes correspondent ensuite aux codes des populations asiatiques. P. Saretta incite cependant à la prudence pour les deux tombes de la XI^e dynastie¹⁷⁸⁸, car il est difficile d'y établir la nature de ces protagonistes et que nous ne possédons pas d'attestation antérieure de mercenaires asiatiques. Il est cependant possible que les armées de Montouhotep II et de ses adversaires aient compris des mercenaires venus d'Asie¹⁷⁸⁹. Peuvent être repérés un groupe de 6 hommes s'approchant du fort depuis la droite chez Baqet¹⁷⁹⁰, et deux chez Khety, l'un à droite composé de 10 soldats et l'autre à gauche de 2. Trois traits les caractérisent : d'une part un pagne court à lignes horizontales, ressemblant à certains des assiégés d'Intef¹⁷⁹¹ ; de l'autre un bouclier différent des autres régiments¹⁷⁹² ; enfin une peau plus claire¹⁷⁹³. Ce dernier détail ne peut servir de critère unique, car plusieurs soldats d'apparence égyptienne ont la même couleur jaune¹⁷⁹⁴. Les images de la XII^e dynastie caractérisent plus clairement des groupes d'Asiatiques : en effet, chez Khnoumhotep, deux groupes de 4 et 5 soldats se dirigent vers les combats mais n'y sont pas encore engagés¹⁷⁹⁵. Ils se distinguent bien des Égyptiens par leur

¹⁷⁸⁰ Urk. I, 101, l. 13-16 et 102, l. 8.

¹⁷⁸¹ LISZKA 2012, p. 183-188 ; MOURAD 2020, p. 113-114 ; MEURER 1996, p. 93-96, 101 et 125-127.

¹⁷⁸² FISCHER H.G. 1961, p. 44-80.

¹⁷⁸³ VANDIER 1950, pl. XXVI.

¹⁷⁸⁴ NAVILLE 1907, pl. XV (C et E).

¹⁷⁸⁵ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 177-178 et vol. II, pl. LXXIX (G37).

¹⁷⁸⁶ Voir aussi FISCHER H.G. 1961, pl. XV.

¹⁷⁸⁷ LISZKA 2012, p. 289-301.

¹⁷⁸⁸ SARETTA 2016, p. 80.

¹⁷⁸⁹ SARETTA 2016, p. 84 ; WINLOCK 1945, p. 8 ; MOURAD 2020, p. 120-121.

¹⁷⁹⁰ L'interprétation d'A.-L. Mourad (MOURAD 2020, p. 81-82) pour qui tous les soldats de l'armée assillante seraient asiatiques, nous semble inexacte.

¹⁷⁹¹ Voir D8 ; SARETTA 2016, *ibidem*.

¹⁷⁹² MOURAD 2015, p. 82. Voir aussi un bouclier chez Intef et sur un obélisque de Serabit el-Khadim (*ibid.*, p. 137).

¹⁷⁹³ KANAWATI, EVANS 2020, pls. 44, 47b, 48a et b, 49a.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, pl. 49b.

¹⁷⁹⁵ MOURAD 2015, p. 83-84 ; MOURAD 2020, p. 117-121.

armement (en plus de l'arc, un bâton de jet et une fronde¹⁷⁹⁶), leur barbe proéminente et leurs cheveux tombants, leur peau claire¹⁷⁹⁷ et leurs vêtements (des pagnes à motifs en zigzag et pour l'un d'eux une tenue similaire sur le torse)¹⁷⁹⁸. Tous ces détails les rapprochent des représentations d'Asiatiques postérieures du Moyen Empire¹⁷⁹⁹, dont la caravane de Khnoumhotep II¹⁸⁰⁰. Les trois Asiatiques de la tombe d'Amenemhat sont caractérisés par la même combinaison de traits corporels et d'attributs militaires et vestimentaires¹⁸⁰¹. Ces groupes sont fortement altérés, mais ils présentent aussi une très grande diversité interne en termes d'armement et de vêtements, supérieure à celle des Égyptiens.

La dernière catégorie présente dans ces scènes correspond probablement à des populations libyennes, mais elle prend deux formes nettement distinctes. Chez Khety (Figure 7.17a) un groupe d'au moins six soldats, qui a peu attiré l'attention des chercheurs, a une petite mèche qui dépasse à l'avant de leur chevelure. Cette coiffure est bien attestée dès l'Ancien Empire comme une des façons de représenter les Libyens, qu'ils soient pacifiques ou belliqueux¹⁸⁰². Leurs visages sont trop abîmés pour qu'on puisse voir leur barbe, et on ne peut exclure qu'il s'agisse d'Égyptiens, peut-être de jeunes soldats¹⁸⁰³. Il en va différemment d'un groupe situé à l'extrême-droite de la scène de Khnoumhotep (Figure 7.17b), et qui ne fait pas *stricto sensu* partie de la bataille, mais d'une procession de bétail. Hommes et femmes ont les cheveux longs, tandis que les premiers portent quatre plumes dans les cheveux¹⁸⁰⁴ : tout comme un groupe semblable dans la tombe d'Amenemhat¹⁸⁰⁵, ce signe renvoie à la représentation des Libyens¹⁸⁰⁶. Ils tiennent dans la main un objet énigmatique semblable à une plume, dont il paraît hasardeux de faire un signe de paix¹⁸⁰⁷. Si la scène fait référence à d'autres réalités que le siège, elle est intégrée thématiquement au motif, puisqu'elle est située au-dessus de la pile de cadavres, et fonctionne comme une procession d'étrangers armés supplémentaire, toujours comme alliés du pouvoir du nomarque. Il ne s'agit pas de captifs, car ces Libyens ne sont contraints en aucune

¹⁷⁹⁶ Sur cette question, voir plus bas, ainsi que LASHIEN, MOURAD 2019, p. 38 ; WERNICK 2014, p. 102 ; HAMBLIN 2006, p. 438.

¹⁷⁹⁷ LASHIEN, MOURAD 2019, pls. 51-52.

¹⁷⁹⁸ SARETTA 2016, p. 82-83.

¹⁷⁹⁹ SARETTA 2016, p. 87-108.

¹⁸⁰⁰ KANAWATI, EVANS 2014, pls. 128-129 ; COHEN 2015 ; DONNAT 2012B, p. 153-155.

¹⁸⁰¹ SARETTA 2016, p. 84.

¹⁸⁰² BESTOCK 2018, p. 89, 95, 98, 106-110 ; OSING 1979, p. 1018.

¹⁸⁰³ KANAWATI, EVANS 2020, p. 39 : « a recruit ».

¹⁸⁰⁴ LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 76a.

¹⁸⁰⁵ KANAWATI, EVANS 2016, pl. 95.

¹⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 39 ; LASHIEN, MOURAD 2019, p. 38 ; BESTOCK 2018, p. 247 ; GRUMACH-SHIRUN 1975, p. 142-143 ; OSING 1979, p. 1019 ; RABEHL 2003, p. 180 ; MOURAD 2020, p. 114-117 ; MOURAD 2015, p. 83.

¹⁸⁰⁷ Contra, CLÈRE 1958, p. 41, et n. 5. Mais son analyse se base sur des images de la XXX^e dynastie.

façon à avancer. L'hypothèse d'Edward Brovarski qui voit dans le siège l'attaque d'une forteresse libyenne¹⁸⁰⁸, peut-être pendant la campagne dont parle le récit de Sinouhé, nous semble se heurter à l'absence de lien avec la procession libyenne de droite, à l'absence de parallèle iconographique d'un siège libyen et de caractérisation dans ce sens des assiégés. Le choix d'inclure cette population est en revanche révélateur de l'équilibre entre aspects référentiels et sémiologiques. D'une part, les troupes égyptiennes engagées dans ces batailles ne devaient pas comprendre ce groupe de Libyens, ils ne pouvaient donc pas être inclus dans leur représentation ; mais de l'autre les artisans de Khnoumhotep ont surenchéri sur leur modèle, Baqet III, en incluant un nouveau groupe ethnique, témoignant des bons rapports des nomarques de Beni Hassan avec des populations pastorales¹⁸⁰⁹.

Les scènes de bataille de Beni Hassan laissent ainsi une grande place aux éléments étrangers, et, même au sein de groupes ethniques, des variations de coiffure, d'armement ou de vêtements accentuent l'hétérogénéité. Cette diversité tient d'abord à l'agenda distinctif du programme¹⁸¹⁰, mais est aussi une caution de réel, qui reconnaît la part d'étrangers dans les armées égyptiennes. Si ces représentations ne sont pas dénuées d'éléments topiques¹⁸¹¹, plongeant dans les stéréotypes égyptiens sur les étrangers comme les plumes des Nubiens ou la barbe des Asiatiques, elles témoignent aussi d'une perception mimétique¹⁸¹². D'une part, comme le suggère P. Saretta, par leur similarité avec d'autres images égyptiennes¹⁸¹³ ou proche-orientales¹⁸¹⁴, elles sont probablement fidèles à l'apparence des étrangers ; de l'autre ces étrangers sont traités de la même façon que les Égyptiens sur le champ de bataille. Ils échappent ainsi au principal topos quant aux étrangers, leur défaite face aux troupes égyptiennes. Ils sont répartis sur le champ de bataille sans séparation claire, et s'éloignent de la représentation topique juxtaposant les grands types d'étrangers¹⁸¹⁵. Les archers nubiens sont en particulier bien intégrés aux troupes égyptiennes, suggérant une collaboration poussée entre les divers corps de spécialistes. Mais cette intégration graphique ne met pas fin à leur altérisation : au contraire des stèles de Gebelein, où seuls les textes voire la couleur de peau ou le pagne rappellent les origines

¹⁸⁰⁸ BROVARSKI 2010, p. 65.

¹⁸⁰⁹ MOURAD 2020, p. 115-117.

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 122-125.

¹⁸¹¹ LOPRIENO 1988, p. 10.

¹⁸¹² *Ibid.*, p. 11-12. Voir aussi SMITH S.T. 2018.

¹⁸¹³ SARETTA 2016, p. 84-93.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 99-104.

¹⁸¹⁵ Pour la représentation la plus fameuse, datant du Nouvel Empire, voir ZEIDLER 1999, p. 135. Mais ce type de représentation est déjà attesté dans le complexe funéraire de Sahourê (SARETTA 2016, p. 55).

nubiennes des propriétaires¹⁸¹⁶, les catégories se différencient bien, dans la perspective d'un étalage distinctif d'exotisme et de techniques militaires complémentaires. En effet, cette diversité est beaucoup plus marquée dans le camp des assaillants : aucun Nubien n'est présent avec les assiégés, ni aucun Asiatique¹⁸¹⁷. Loin de la recherche de l'homogénéité, l'efficacité de l'armée est au contraire portée par son aspect composite : chez Khnoumhotep, pas moins de neuf types d'armes différentes sont utilisés par l'armée victorieuse.

3-3 Les sièges de Beni Hassan et la réunification : signes d'allégeance et pouvoir local

3-3-1 Entraînement militaire ou véritable bataille ?

Ces scènes constituent les seules attestations de batailles entre deux armées aussi semblables. Elles se distinguent nettement des célébrations du roi guerrier dans les temples des XIX^e et XX^e dynasties, à tel point que des doutes justifiés sont apparus quant à la nature de ce à quoi elles font référence. Dans ses publications, Percy Newberry y vit bien des batailles¹⁸¹⁸, sans ajouter plus à leur interprétation. L'hypothèse d'un duel annexe à la bataille rangée nous semble en outre peu convaincante¹⁸¹⁹. Plus récemment, Naguib Kanawati et Linda Evans ont proposé d'y voir un entraînement militaire¹⁸²⁰. Deux arguments peuvent être avancés dans ce sens : la présence des prises de lutte sur ces murs, et le fait que la majorité des soldats des deux côtés soit égyptiens¹⁸²¹. Ce dernier point peut être rejeté : d'une part, il est dangereux de se baser sur le degré d'altérisation des ennemis pour évaluer le sérieux d'une bataille. L'idée qu'une bataille n'en est pas vraiment une si ne s'affrontent pas un camp clairement égyptien et des ennemis bien distingués avec des armes, des vêtements et des traits spécifiques doit plus à une conception moderne de la guerre qu'à la réalité de la perception égyptienne des étrangers¹⁸²², surtout dans le contexte singulier de Beni Hassan : le fait que ce ne soient pas des « guerres ethniques »¹⁸²³ ne signifie pas que ce ne sont pas des guerres. D'autre part, ces scènes datent

¹⁸¹⁶ FISCHER H.G. 1961, p. 56-75. Voir aussi KUBISCH 2000.

¹⁸¹⁷ La remarque de L. Bestock (BESTOCK 2018, p. 248) sur la place des Asiatiques ne s'applique pas à Beni Hassan : « the ethnic stereotypes in private violent scenes do fairly consistently show Asiatic peoples as victims and Nubians as more or less integrated into Egyptian society ». Ils sont au contraire caractérisés par leurs « pacifist guises », entendu au sens d'une alliance avec les armées égyptiennes.

¹⁸¹⁸ NEWBERRY 1893A, p. 33 et 85 ; NEWBERRY 1893B, p. 48 et 60.

¹⁸¹⁹ YADIN 1963, p. 71-73.

¹⁸²⁰ KANAWATI, EVANS 2020, p. 39 ; KANAWATI, EVANS 2016, p. 41-42. Ils n'expliquent pas cette interprétation.

¹⁸²¹ *Ibid.*, p. 41. Ce point est discutable, en raison de l'importante présence d'Asiatiques et de Nubiens dans toutes les scènes.

¹⁸²² SMITH S.T. 2018, p. 113-146.

¹⁸²³ BESTOCK 2018, p. 258. A.-L. Mourad (MOURAD 2015, p. 80-81) fait la même supposition que les armées sont homogènes et propose de voir dans la scène de Baqet un affrontement entre des Asiatiques et une coalition égypto-nubienne. Sur les registres de droite des régiments proches et se dirigeant dans le même sens comprennent pourtant des soldats des trois catégories.

précisément d'une époque de conflits internes, pendant laquelle la Moyenne-Égypte vit s'affronter des pouvoirs rivaux, et où les représentations de guerre avaient bien pénétré le répertoire funéraire, à Assouan, Moalla et Assiout.

L'hypothèse d'un entraînement a été peu reprise et la plupart des chercheurs voit bien dans ces scènes des batailles pour le contrôle de certaines villes égyptiennes¹⁸²⁴. Les entraînements militaires ne sont pas totalement inconnus de l'iconographie égyptienne, mais ils restent rares et difficiles à repérer. Le fragment de Licht¹⁸²⁵ et les soldats d'Iti-ibi-iqer¹⁸²⁶ ont pu être interprétés comme des entraînements, ce que leur aspect lacunaire ne permet pas d'écarter. De véritables scènes sont cependant connues, dont les plus anciennes sont un autre fragment retrouvé à Licht¹⁸²⁷ et un relief de la chaussée de Sahourê¹⁸²⁸. Celle-ci comprend des exercices de tir à l'arc¹⁸²⁹, de combat au bâton¹⁸³⁰ et de lutte¹⁸³¹, ce qui pourrait annoncer la combinaison de Beni Hassan. Mais on ne peut la méprendre pour de véritables combats : les trois types d'entraînements sont juxtaposés, et un superviseur est présent, qui donne des indications¹⁸³², trois fois à côté de l'élève du tir à l'arc, une fois pour montrer les gestes du bâton et une fois pour regarder les prises de lutte¹⁸³³. Enfin, aucune victime n'est à déplorer, puisque les flèches sont uniquement dirigées vers des cibles. Les scènes d'entraînement au tir à l'arc se retrouvent à la XII^e dynastie¹⁸³⁴ et au Nouvel Empire¹⁸³⁵, en particulier l'entraînement du futur Amenhotep II¹⁸³⁶. Elles sont à chaque fois graphiquement bien distinctes des scènes de guerre, et proviennent toutes, à une exception près¹⁸³⁷, de contextes royaux. Cette thématique n'a donc jamais fait partie du répertoire funéraire : la focalisation des images funéraires sur les actions poussées jusqu'à leur fin rendait peu intéressants des entraînements vers un combat futur.

¹⁸²⁴ BESTOCK 2018, p. 241-252 et 255-259 ; SARETTA 2016, p. 80-83 ; HAMBLIN 2006, p. 448-450 ; SHAW 1996, p. 245 ; SCHULMAN 1982, p. 180-181.

¹⁸²⁵ BESTOCK 2018, p. 92.

¹⁸²⁶ EL-KHADRAGY 2007A, p. 110.

¹⁸²⁷ GOEDICKE 1971, p. 139-140.

¹⁸²⁸ BESTOCK 2018, p. 99-100, fig. 4.9 ; HAWASS, VERNER 1996, p.184 ; EL AWADY 2009, pl. 12 ; DECKER, FÖRSTER 2011.

¹⁸²⁹ EL AWADY 2009, p. 206-208.

¹⁸³⁰ *Ibid.*, p. 208-210.

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 210-211.

¹⁸³² DECKER, FÖRSTER 2011, p. 38.

¹⁸³³ *Ibid.*, pl. 12.

¹⁸³⁴ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 146; vol. II, pl. LXVIII (E1).

¹⁸³⁵ *Ibid.* vol. I, p. 146-150 ; vol. II, pl. LXVIII-LXXII (E2-E9). Voir aussi M23 (QUIBELL, HAYTER 1927, p. 36, pl. 12).

¹⁸³⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 146-147 ; vol. II, pl. LXIX (E3) ; GNIRS, LOPRIENO 2009, p. 274-275 et pl. 3.

¹⁸³⁷ WRESZINSKI 1935B, p. 114b.

L'association des thèmes de la lutte et de la guerre peut faire penser qu'il s'agit dans les deux cas d'un même entraînement. Mais, au-delà d'une association thématique, les deux motifs ne fonctionnent pas si étroitement qu'il n'y paraît. Une des raisons majeures pour leur juxtaposition dans les quatre tombeaux est leur originalité respective, qui justifie de les placer sur le mur focal. Elles se différencient en revanche dans leur composition interne : en effet, les prises de lutte forment un vaste catalogue très monotone où deux personnages toujours semblables s'agrippent sans relâche. Aucun détail, dans l'accoutrement ou la coiffure, n'apporte de variation dans cette liste de techniques de combat¹⁸³⁸. En regardant la grande diversité des combattants des registres inférieurs, il semble difficile de croire que ce soient les mêmes soldats qui s'entraînent dans la partie haute¹⁸³⁹. Pourquoi, si les deux scènes renvoyaient à la même réalité, les artisans auraient-ils tant accentué la diversité des acteurs de la guerre, et l'unité de ceux de la lutte ? Enfin, le relief de Sahourê se décomposait en plusieurs activités spécifiques, qui seraient réduites ici à deux thèmes distincts : pourquoi avoir choisi de représenter cinq registres de lutte alors que les soldats se battent en-dessous avec des armes et n'utilisent pas les techniques à mains nues ? Pourquoi aucune prise n'est-elle reprise dans les combats, même lorsque les soldats se tiennent à mains nues ?¹⁸⁴⁰ Pourquoi n'y a-t-il pas d'entraînement au tir à l'arc ou au combat au bâton, si présents dans les sièges ? L'association entre les deux motifs doit donc être fortement relativisée, et replacée dans le contexte de la très originale tombe de Baqet III, qui créa un précédent.

L'hypothèse de l'entraînement se heurte enfin à la réalité des combats représentés et à leurs conséquences. Selon la règle de sobriété des artistes funéraires, c'est-à-dire la prudence quant à la représentation d'actes violents, on verrait mal comment un simple entraînement donnerait lieu à de tels affrontements ; cela contribuerait à affaiblir l'efficacité interne du programme, sans avoir le surplus distinctif d'une véritable scène de guerre. Mais ce sont surtout certains détails qui rendent impossible un entraînement : tout d'abord, les archers ne se contentent pas de bander leur arc, mais tirent des flèches, qui prennent la direction des défenseurs du fort. La scène d'Amenemhat va plus loin, puisque l'un des combattants a deux flèches fichées dans le corps, sur le torse et sur le bras : rien n'est fait pour protéger les soldats, dont le moindre risque serait de se blesser. Il paraît difficile de croire que les chefs de guerre risqueraient si facilement la vie de leurs soldats, étant donné la petite taille des armées qui s'affrontèrent pour le contrôle

¹⁸³⁸ Voir en particulier KANAWATI, EVANS 2020, pls. 44-46 ; KANAWATI, EVANS 2016, pls. 40-41 et 44-46.

¹⁸³⁹ Contra, ARQUIER, GUILHOU 2013, p. 54.

¹⁸⁴⁰ KANAWATI, EVANS 2018, pl. 98, 5^e registre, gauche.

de l'Égypte, bien loin des armées des rois du Nouvel Empire¹⁸⁴¹. Aucun d'entre eux n'a la moindre protection, ni aux avant-bras¹⁸⁴² ni à la tête¹⁸⁴³, qui serait attendue pour des combats d'entraînement. Mais ce sont les piles de cadavres qui font de ces scènes de véritables batailles : ces piles contiennent 7 corps chez Baqet, 10 chez Khety et 4 chez Khnoumhotep. Chez Khety, cela correspondrait à une mortalité de 9,5 % pour l'ensemble des soldats du mur¹⁸⁴⁴, et d'un quart en ne comptant que les soldats directement impliqués dans la bataille. Cela n'est pas vraisemblable pour un simple entraînement. Bien que les cadavres ne soient pas autant criblés de flèches que chez Inti ou désarticulés comme dans les guerres royales du Nouvel Empire¹⁸⁴⁵, plusieurs ont encore des flèches dans le corps (D7).

3-3-2 Une image des conquêtes de Montouhotep II

Une fois établi que ces scènes représentent les guerres civiles de la fin de la Première Période intermédiaire¹⁸⁴⁶, est-il possible de les associer à un évènement précis ? Leur aspect fortement topique et les ressemblances frappantes entre elles font planer un doute sur leur caractère historique. L'invention du motif chez Baqet III, qui ne reprend aucun précédent connu, apparaît cependant au moment de la victoire des Thébains. La tombe étant très probablement datée des décennies, voire des années suivant la victoire de Montouhotep II sur ses ennemis hérakléopolitains, il semble acquis qu'elle représente une victoire de ce dernier, et non l'inverse¹⁸⁴⁷. Elle ne contient toutefois aucune inscription qui attesterait d'une participation aux guerres en cours, d'un côté ou de l'autre. De plus, aucun titre n'appartient au domaine militaire, ni à des fonctions associées ; sa séquence de titres est strictement identique à ses trois prédécesseurs¹⁸⁴⁸. Il n'est donc pas possible d'établir avec certitude que la Moyenne-Égypte changea de maîtres sous sa charge.

Si l'égyptologie s'est depuis longtemps intéressée au réseau de forteresses construites en Nubie par les rois du Moyen Empire, la question des fortifications intérieures est apparue plus récemment¹⁸⁴⁹, lorsque l'image d'une Égypte entièrement pacifiée en-dehors des périodes

¹⁸⁴¹ SPALINGER 2020, p. 41-42 et 94 ; SPALINGER 2022B, p. 4 (jusqu'à 25 000 hommes).

¹⁸⁴² DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 567 et 571. Pour un catalogue de ces protections de bras, voir VANDIER D'ABADIE 1940 ; WILSON 1931, p. 211-220.

¹⁸⁴³ VANDIER D'ABADIE 1940, p. 468-469 ; DECKER, HERB 1994, vol. II, pls. CCCXIX et CCCXXII.

¹⁸⁴⁴ 10 sur 106.

¹⁸⁴⁵ Voir par exemple SPALINGER 2011A, p. XXIV, fig. 16.

¹⁸⁴⁶ MONNIER 2014B, p. 176 ; SHEDID 1994, p. 71.

¹⁸⁴⁷ SPANEL 1989, p. 308.

¹⁸⁴⁸ NEWBERRY 1893B, p. 30, 32, 37-38 et 43.

¹⁸⁴⁹ Pour un exemple ancien, WEILL 1900.

intermédiaires s'est vu remise en cause. Les « murs invisibles »¹⁸⁵⁰ des villes égyptiennes sont aujourd'hui l'objet d'une attention croissante, et il apparait de plus en plus clairement que des murailles protégeaient au moins une partie des villes. Cela est particulièrement visible dans les nomes les plus méridionaux : dès le III^e millénaire, sur l'exemple d'Éléphantine¹⁸⁵¹, Edfou¹⁸⁵² et Abydos¹⁸⁵³, Hiérakonpolis¹⁸⁵⁴, Kom Ombo¹⁸⁵⁵ et el-Kab¹⁸⁵⁶ pourraient avoir été ceintes de murailles. En-dehors de ces nomes méridionaux, les sources sont plus rares, mais une enceinte est attestée à Ayn Asil¹⁸⁵⁷, voire à Memphis-même¹⁸⁵⁸, tandis que selon J.C. Moreno García des tours fortifiées participaient au contrôle de la main d'œuvre loin de la capitale¹⁸⁵⁹. À la Première Période intermédiaire, la biographie d'Ankhtifi mentionne deux fois les forteresses qu'il a prises dans la région d'Ermant¹⁸⁶⁰, ainsi que les murs de Séga¹⁸⁶¹. Il semble probable que pendant cette période de guerres intestines, la construction de murailles se soit renforcée, tout comme c'est le cas à la Deuxième Période intermédiaire, sur l'exemple des murs d'Avaris¹⁸⁶². L'activité de construction de la XII^e dynastie ne se limita enfin pas à la Nubie, puisque plusieurs villes de Haute-Égypte virent leurs enceintes reconstruites¹⁸⁶³. Malgré l'absence de sources sur les fortifications de Moyenne-Égypte, des villes comme Beni Hassan, Assiout, Meir et Hérakléopolis durent se doter de systèmes de protection tels qu'on les voit dans les images de siège.

En l'absence de sources plus précises sur les alliances locales au moment de la conquête, le travail d'identification des batailles reste hypothétique. Nous pouvons cependant proposer quelques avancées. Tout d'abord, suivant l'économie générale des programmes funéraires, une thématique si originale dut illustrer un événement majeur, d'autant plus que la bataille est sur le mur focal. Le fait que la scène soit sur le mur est, donc soit attaquée par le nord et par le sud pourrait suggérer une contribution de forces venues de nomes plus septentrionaux derrière les lignes hérakléopolitaines. De même, la forteresse est toujours située sur la gauche de la scène,

¹⁸⁵⁰ KEMP 2004, p. 259-260 ; BADAWY 1966, p. 38-44 ; HAMBLIN 2006, p. 360-361.

¹⁸⁵¹ VOGEL 2004, p. 206-211 ; VOGEL 2013, p. 76-78 ; MOELLER 2004, p. 261-262.

¹⁸⁵² *Ibid.*, p. 262-263.

¹⁸⁵³ *Ibid.*, p. 264-265.

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 263-264.

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 263.

¹⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 263-264.

¹⁸⁵⁷ SOUKASSIAN, WUTTMANN, PANTALACCI 2002, p. 9-20 ; VOGEL 2004, p. 199-203.

¹⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 160-161.

¹⁸⁵⁹ MORENO GARCÍA 2010A, p. 14.

¹⁸⁶⁰ VANDIER 1950, p. 198 (*jth.w*).

¹⁸⁶¹ VANDIER 1950, p. 202 (*jnb.w=f*).

¹⁸⁶² FORSTNER-MÜLLER 2013, p. 241-249.

¹⁸⁶³ SPENCE 2004, p. 269.

donc vers le nord, ce qui traduirait la direction des armées thébaines. Cette hypothèse reste difficile à prouver, d'autant que les sièges de l'Ancien Empire ou d'Intef ne sont pas orientés de façon à refléter leur emplacement géographique¹⁸⁶⁴, et que cette disposition pourrait être avant tout sémiologique, afin de représenter la maîtrise par l'armée légitime de l'espace et des communications, essentielle lors de guerres entre des ennemis de taille équivalente¹⁸⁶⁵. L'importance de la bataille est d'autre part renforcée par le nombre de combattants, leur diversité ainsi que par les pertes des vaincus. L'hypothèse d'une représentation purement topique ne répond pas non plus au grand catalogue de détails, et au réalisme dans la représentation de la guerre, qui ne se limite pas à l'affrontement direct, mais comprend aussi la procession vers le combat et la préparation des armes. Surtout, quelle que soit la décennie exacte de réalisation de la tombe, la situation politique sous Montouhotep II et ses successeurs restait trop fragile pour qu'une scène de bataille puisse se référer indistinctement aux différents sièges de la Première Période intermédiaire : l'ambiguïté ne semble pas ici de mise.

En conséquence, nous proposons que ce siège corresponde à l'une des batailles menées par les conquérants thébains, soit celle pour Assiout, le verrou de Moyenne-Égypte, soit la prise finale d'Hérakléopolis¹⁸⁶⁶. La première étant distante d'environ 100 km de Beni Hassan et la seconde de 150 km, le choix d'une de ces deux batailles paraît cohérent par rapport à la mise en scène distinctive de dignitaires dans un contexte de rivalités locales. Une troisième possibilité serait d'y voir la guerre entre Beni Hassan et Hermopolis, dans le nome du Lièvre¹⁸⁶⁷, dont les nomarques étaient alliés à la X^e dynastie : une inscription de Neheri I^{er} mentionne des batailles, probablement contre le nome de l'Oryx, qu'il est possible de dater à la fin des guerres civiles¹⁸⁶⁸. La présence de tortues-béliers, nécessitant de nombreux hommes pour les manœuvrer, ainsi qu'un investissement technique conséquent, nous fait préférer les deux premières options, avec participation massive des Thébains.

3-3-3 Les scènes dans la stratégie distinctive des nomarques de Beni Hassan

Il est difficile d'établir les modèles de la scène de Baqet III, une fois établi qu'ils ne se trouvaient pas à Beni Hassan. Rien ne semble indiquer une fréquentation des tombes d'Inti ou de Kayemheset, mais on ne peut exclure que le défunt ou ses représentants virent les scènes

¹⁸⁶⁴ S. Rabehl (RABEHL 2003, p. 64-65) propose de voir dans l'attaque par plusieurs côtés le signe de la domination universelle du souverain dans sa lutte contre le chaos.

¹⁸⁶⁵ SERVAJEAN 2012, p. 39-41.

¹⁸⁶⁶ SCHULMAN 1982, p. 182-183.

¹⁸⁶⁷ E. BROVARSKI, p. 66 ; BARKER 2022, p. 164, n. 48.

¹⁸⁶⁸ BROVARSKI 2010, p. 67 et 71. Pour une datation ultérieure, WILLEMS 1985.

militaires d'Assiout ou d'autres nécropoles aujourd'hui détruites de Moyenne-Égypte. Il s'agirait alors d'une réponse des alliés thébains à leurs adversaires vaincus. Si Baqet III ne revendique aucun titre lié à des fonctions militaires, son fils Khety se distingue au contraire par ce type de prérogatives : à la séquence possédée par ses prédécesseurs, il ajoute directeur des troupes dans tous les endroits secrets (*jmy-r3 mš' m s.wt nb.wt sštz.wt*) et pilier de Haute-Égypte en entier (*jwn Šm 'w mj-qd=f*)¹⁸⁶⁹. Il est possible que ces titres aient été acquis en récompense de la participation à la reconquête et qu'une alliance ait été conclue entre un pouvoir encore fragile et de puissants nomarques dans une région nodale. Dans sa tombe, Khety ne se contente ainsi pas d'une scène de siège, et se représente aussi en compagnie de douze soldats, essentiellement des archers et des porteurs de carquois¹⁸⁷⁰. La nouvelle emphase dans son programme sur des scènes de navigation fluviale¹⁸⁷¹ indique aussi une mise en scène de son intégration à l'Égypte réunifiée, dont il aurait visité des régions plus septentrionales. Il est en outre possible de proposer de voir là la véritable origine des scènes de guerre : l'alliance entre Beni Hassan et les Thébains inclut peut-être l'envoi du fils du nomarque dans les armées de Montouhotep¹⁸⁷², où il participa à la prise des bastions hérakléopolitains, ce qui aurait convaincu son père de faire représenter un tel siège dans sa propre tombe. Mais Khety est absent du tombeau de son père, ce qui fragilise cette hypothèse. Quoi qu'il en soit, ni l'implication plus forte de Khety dans le domaine militaire, ni ses compétences sur le sujet, n'apportèrent de changements décisifs dans la représentation de la guerre, preuve que les traditions iconographiques pesèrent plus que l'évolution à court terme de leurs référents.

Le premier nomarque de la nouvelle lignée installée par Amenemhat I^{er}, Khnoumhotep, ne possède pas d'autre titre le liant au domaine militaire que celui de directeur des déserts orientaux (*jmy-r3 smj.wt j3btj.wt*), ce qui n'implique probablement pas de mener des sièges. Cette disparition des titres militaires pourrait attester de la pacification de la région, et expliquer pourquoi Khnoumhotep copia presque entièrement la scène de Baqet III : le caractère topique de la scène dépasse de loin la référence à des événements contemporains. Une légère tonalité militaire persiste dans la tombe, à travers la présence de deux archers nubiens chassant¹⁸⁷³, et de quelques soldats en armes sur deux piliers¹⁸⁷⁴. Son successeur Amenemhat possède le titre

¹⁸⁶⁹ Sur ce titre, voir FAVRY 2004, p. 92.

¹⁸⁷⁰ KANAWATI, EVANS 2020, pl. 86.

¹⁸⁷¹ *Ibid.*, pl. 83.

¹⁸⁷² L'envoi de jeunes héritiers de dignitaires à la capitale est bien attesté à cette époque, comme l'atteste la biographie de Khety d'Assiout (DECKER 2012, p. 22 ; BRUNNER 1937, p. 67, l. 21-24).

¹⁸⁷³ LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 72b.

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*, pl. 72a et 77b.

de directeur de la grande armée du nome de l'Oryx (*jmy-r3 mš' wr n M3hd*) dans une séquence très fournie¹⁸⁷⁵. En-dehors du siège, la tonalité militaire y est présente grâce à quatre personnages escortant le défunt sur le mur nord, dont trois *shemesou*, tous armés d'un arc ou d'une hache et d'un bouclier¹⁸⁷⁶. Son autobiographie vante ses mérites guerriers¹⁸⁷⁷ et mentionne sa participation à trois expéditions vers le sud, dont au moins une à dimension guerrière¹⁸⁷⁸. Dans ces deux tombes, le thème de la guerre ne fut pas actualisé pour correspondre à des réalités plus récentes, et continua à dépeindre les guerres civiles de la Première Période intermédiaire.

S'il n'y a rien d'étonnant à ce que ne soient pas représentés les affrontements de la fin du règne d'Amenemhat I^{er}¹⁸⁷⁹ et mentionnés dans la littérature loyaliste¹⁸⁸⁰, pourquoi la tombe d'Amenemhat, datée de la fin du règne de Sésostri I^{er}, montre-t-elle encore des luttes entre Égyptiens ? À une époque où l'Égypte est unifiée et lance des expéditions en Nubie¹⁸⁸¹ et aux frontières orientales¹⁸⁸², elles restent absentes de l'iconographie du 16^e nome. Le décalage entre la biographie d'Amenemhat, qui se vante d'écraser Koush, et la scène de siège, où des archers nubiens font partie de son armée, illustre la pluralité du discours funéraire selon les types de support. L'imagerie de la victoire sur les étrangers resta essentiellement un privilège royal, et les nomarques de Beni Hassan se contentèrent de reproduire une tradition locale qui réaffirmait leur loyauté au pouvoir central. Cette iconographie locale ne se diffusa pas non plus dans les autres nécropoles du Moyen Empire. Dans ses détails comme dans sa signification générale, le type graphique ne s'adapta pas aux évolutions militaires, ce qui offre un exemple frappant de la relative autonomie de l'iconographie funéraire sur les pratiques auxquelles elle fait référence. Il est difficile de savoir si les visiteurs de la tombe d'Amenemhat comprenaient encore à quoi la scène faisait référence : cette thématique dut devenir trop vague pour les Égyptiens du Moyen Empire, et le successeur d'Amenemhat, Khnoumhotep II, l'abandonna : malgré une étonnante longévité, le motif ne survécut pas aux évolutions politiques de l'Égypte.

4 La tombe du général Intef, représentation sans équivalent de scènes militaires

¹⁸⁷⁵ KANAWATI, EVANS 2016, p. 13-15.

¹⁸⁷⁶ *Ibid.*, pl. 96.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 24-27 ; FAVRY 2004, p. 172-173.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 26 : « pour abattre ses (du roi) ennemis parmi les étrangers (*r shr.t hftj.w=f m h3stj.w*) » ; « il abattit ses ennemis dans la vile Koush (*shr~n=f h3stj.w=f m K3š hs.t*) » ; FAVRY 2004, p. 271-273.

¹⁸⁷⁹ FAVRY 2009, p. 31-36.

¹⁸⁸⁰ Amenemhat ; Sinouhé 5-7.

¹⁸⁸¹ FAVRY 2009, p. 63-85.

¹⁸⁸² *Ibid.*, p. 87-94.

4-1 *Le retour en Asie*

Une seule tombe thébaine a conservé des scènes de guerre, qui se différencient nettement du corpus de Beni Hassan. La tombe d'Intef (D11) a été précisément datée du règne de Montouhotep II¹⁸⁸³. Elle se situe le long de la chaussée montante du complexe de Deir el-Bahari¹⁸⁸⁴, ce qui laisse croire à une volonté de lier solidement sa mémoire personnelle à celle du nouveau roi d'Égypte¹⁸⁸⁵. Au contraire des nomarques de Beni Hassan, il semble bien intégré à l'appareil militaire thébain, puisque son titre majeur est directeur de la troupe (*jmy-r3 mš'*). Il n'est pas un haut responsable local s'étant rallié au nouveau roi ; au contraire, il se situe au cœur de l'expansion thébaine, et, bien que rien ne soit connu de sa vie, il paraît assuré qu'il participa aux guerres de conquête de Moyenne et de Basse-Égypte. Le choix d'un tel motif se comprend donc comme une illustration du domaine dans lequel le défunt s'illustra. L'activité de Montouhotep II sur les frontières orientales de l'Égypte reste assez mal connue, mais il semble que des attaques aient été menées, une fois la Basse-Égypte conquise, vers le Sinaï et la côte palestinienne¹⁸⁸⁶. La scène doit être mise en parallèle avec un motif semblable mais très lacunaire provenant du temple de Montouhotep II à Deir el-Bahari¹⁸⁸⁷, où des soldats criblés de flèches tombent le long d'une muraille prise d'assaut grâce à une échelle (Fig. 7.18)

4-1-1 *Une filiation iconographique depuis la V^e dynastie ?*

La question de l'iconographie ayant inspiré la scène de siège reste en partie insoluble en raison de l'état très fragmentaire des reliefs du temple de Montouhotep II, où il est sensé de supposer que devaient être présentes plusieurs scènes de guerre. Ne subsistent aujourd'hui que quelques fragments de siège¹⁸⁸⁸, où est visible l'organisation générale de la scène (des Égyptiens montant sur une échelle adossée à une muraille) et l'identité des défenseurs (des Asiatiques). La chute des corps des assiégés le long de leurs murs est ainsi présente aussi bien chez Inti que chez Montouhotep et Intef : il est fort probable que les deux dernières scènes aient puisé à un modèle commun, par exemple un temple aujourd'hui détruit¹⁸⁸⁹. Mais peut-on supposer une filiation plus lointaine entre les scènes de la V^e dynastie et celles de la XI^e ? Hormis la chute des cadavres, les éléments les plus frappants sont l'échelle d'attaque, la forte distinction entre les

¹⁸⁸³ JAROŠ-DECKERT 1984, p. 118-119.

¹⁸⁸⁴ ARNOLD 1971, pl. 1.

¹⁸⁸⁵ Voir l'inscription du nom du roi dans sa tombe (JAROŠ-DECKERT 1984, p. 63), ce qui n'est pas le cas chez Baqet et Khety.

¹⁸⁸⁶ HAMBLIN 2006, p. 388 ; WINLOCK 1947, p. 38 ; GABALLA 1976, p. 39.

¹⁸⁸⁷ NAVILLE 1907, pl. XV (C et E) ; SCHULZ 2002, p. 35.

¹⁸⁸⁸ VOGEL 2004, p. 55.

¹⁸⁸⁹ JAROŠ-DECKERT 1984, p. 45-47.

deux armées, l'emplacement du fort, adossé contre l'extrémité du pilier et attaqué d'un seul côté, et le butin humain ramené par les Égyptiens après la victoire. Mais trois détails se démarquent de leurs prédécesseurs : l'armée égyptienne y est plus hétérogène, puisqu'elle inclut des archers nubiens, repérables à leur peau foncée et à leur plume.

Le fort ne suit plus une représentation aspective, mais est vu de profil. En conséquence, seul le rempart supérieur est couvert de créneaux, et l'intérieur du fort est vide, faisant disparaître la vie des civils, mais apparaît le rang de défenseurs sur la muraille. En cela, la scène d'Intef se rapproche de celles de Beni Hassan, à la grande différence que les assaillants n'attaquent que d'un côté. La filiation avec les scènes de la V^e dynastie paraît ainsi assez solide : l'échelle droite et à roues évoquerait Kayemheset et les créneaux Inti. Le mystère reste cependant de savoir si cette filiation passe directement de ces tombeaux à Intef, ou par l'intermédiaire du complexe royal adjacent¹⁸⁹⁰. Deshasha étant située à une quinzaine de km au sud d'Hérakléopolis, les conquérants thébains purent facilement rendre visite à la nécropole. Quant à la tombe de Kayemheset, elle fut peut-être visitée après la conquête de Memphis, mais il est étonnant qu'elle ait particulièrement attiré l'attention parmi les riches tombeaux de Saqqarah : à supposer qu'elle ait bien été visitée, le thème de la guerre fut sélectionné parmi un vaste répertoire parce qu'il correspondait à de nouvelles stratégies iconographiques. En revanche, la scène ne semble pas inspirée de celle de Baqet ou de ses autres contemporains de Moyenne-Égypte. Les points communs participent uniquement de pratiques guerrières proches, d'autant que les scènes représentent toutes des victoires des armées parties de Thèbes.

4-1-2 Structuration spatiale et mouvements

Plusieurs principes ordonnent la bataille (Figure 7.19) : la gauche apparaît comme le territoire des Égyptiens, d'où ils lancent leurs attaques et vers laquelle ils reviennent avec leurs prisonniers. La droite est au contraire, sur chaque registre, le refuge des Asiatiques. Les Égyptiens sont ensuite une majorité à attaquer (29), tandis que 6 d'entre eux s'occupent de rassembler et de faire avancer les prisonniers. Seuls trois Asiatiques sont tournés vers le combat et armés pour se battre, alors que huit sont morts ou fortement blessés, cinq observent le combat depuis les murailles, quatre tentent de se défendre sans conviction et onze fuient vers la droite, avec trois enfants et les deux femmes. Enfin, douze individus sont conduits vers la gauche. On

¹⁸⁹⁰ JAROŠ-DECKERT 1984, p. 47. Elle laisse cette question ouverte.

retrouve le fort différentiel de mobilité, où les Égyptiens se dirigent selon leur plan d'attaque, alors que les Asiatiques s'éparpillent dans la fuite.

Les deux coins opposés se répondent l'un à l'autre : en haut à droite, le fort est en train d'être conquis et se retrouve enfermé par les lignes des registres, par le rempart qui coupe les Asiatiques à mi-corps et par les barreaux verticaux de l'échelle. Les défenseurs encore vivants sont donc enfermés dans une étroite ligne horizontale, tandis que leurs camarades tués plongent entre l'échelle et le mur, ce qui brise leur ligne de défense. Au contraire, le défunt, dans le coin inférieur gauche est debout, actif, et tient son arc dans l'exacte direction du fort, mais sans le bander, ce qui insiste surtout sur sa potentialité destructrice. Plus grand que les autres personnages, il occupe deux registres et reçoit des prisonniers vaincus : l'évènement ponctuel est annexé à l'iconographie traditionnelle du défunt en maître de son domaine et en bénéficiaire de ses ressources, telles les scènes de chasse dans le désert¹⁸⁹¹.

La scène se singularise par la présence de fuyards qui quittent le combat vers la droite (Figure 7.20). Ce motif pourrait s'inspirer de la tombe de Kayemheset, mais il s'en différencie par l'absence de bétail et par la zone vers laquelle ils se dirigent, ouverte et non un abri protégé. L'autre différence est que toutes les catégories de la population fuient : les femmes, les enfants, des civils, un haut personnage qui se fait porter et même cinq soldats encore en armes. Cette diversité concourt paradoxalement à la représentation de la société asiatique comme unie et fonctionne comme signe du lien intrinsèque entre la faiblesse de ses soldats et sa déchéance à venir. Graphiquement, les soldats qui fuient en ordre sur le 3^e registre s'opposent aux Égyptiens allant au combat à gauche. Si les Asiatiques parviennent à échapper au combat en quittant le mur, ils sont forcés d'abandonner leur forteresse. L'attaque égyptienne se caractérise donc par une capture de butin humain mais aussi par la destruction de places-fortes que les habitants devront fuir.

Le motif de la fuite exprime le désarroi des ennemis, et obéit donc à la même fonction que les gestes de désespoir chez Inti. Le fait que plusieurs ennemis aillent dans la même direction que l'armée égyptienne les empêche de lui opposer une dynamique, voire la renforce visuellement. On retrouve la même mise en scène des ennemis qui semblent précéder les Égyptiens au Nouvel Empire¹⁸⁹², puis dans les images de mise en scène des victoires royales en

¹⁸⁹¹ DAVIES N. DE G. 1920, pl. VII.

¹⁸⁹² WRESZINSKI 1935B, pl. 57 (Karnak), 67, 71 (Louqsor).

Assyrie¹⁸⁹³ et à Rome¹⁸⁹⁴. Ce signe transculturel s'explique en partie par ses conséquences graphiques de renforcement du dynamisme de l'armée légitime, mais aussi parce qu'il suggère sa capacité à contraindre les mobilités de l'adversaire, qui deviennent une parodie sans but de l'élan des assaillants. Ce caractère positif de la fuite imposée aux ennemis est caractéristique de l'iconographie pré-moderne de la guerre, centrée sur l'exaltation de la bravoure et de l'agentivité de la troupe légitime.

4-1-3 Exotisme référentiel et altérisation négative : une nouvelle sémiotique de la différence

Bien qu'elle soit moins complexe qu'à Beni Hassan, la caractérisation ethnique ne repose pas sur un principe binaire. Dans l'armée conquérante, la plupart sont égyptiens, et se caractérisent par leur peau brun-rouge. Ils sont assistés par 5 Nubiens sur les deux premiers registres, tous occupés à bander leur arc et reconnaissables à leur peau plus foncée¹⁸⁹⁵. Cette catégorie est réservée à l'archerie, tandis que tous les fantassins, les responsables du siège proprement dit et ceux qui contrôlent les prisonniers sont égyptiens. Cette répartition confirme que les cadres de l'armée sont égyptiens et que les Nubiens forment un corps d'archers auxiliaires. L'iconographie correspond ici aux réalités militaires qu'elle reproduit et non à des choix sémiologiques, d'autant que ces Nubiens sont mélangés graphiquement à leurs alliés égyptiens, ce qui crée un effet d'unité et non de séparation.

Face à cette coalition, les Asiatiques sont plus différenciés : les hommes ont la peau brun clair, sans confusion possible avec les Égyptiens, et les femmes et enfants la peau jaune. Ces derniers devaient se distinguer nettement des colorations foncées, ce qui laisse croire à une volonté de rendre visible la présence de civils parmi les ennemis. Les hommes portent tous la même barbe pointue qu'à Deir el-Bahari¹⁸⁹⁶. Leur nez est plus long et plus busqué que celui des Égyptiens¹⁸⁹⁷ et leurs cheveux arrivent aux oreilles : ces différents signes appartiennent à la représentation classique des Asiatiques depuis Sahourê¹⁸⁹⁸ et pendant tout le Moyen Empire. Le degré et la cohérence de l'altérisation est plus fort pour ces Asiatiques que pour les Nubiens, comme il est plus fort que dans les tombes de Beni Hassan, puisque tous les Asiatiques ont en commun cinq signes différents des Égyptiens¹⁸⁹⁹.

¹⁸⁹³ NADALI 2010, fig. 6.

¹⁸⁹⁴ DEPEYROT 2008, p. 63.

¹⁸⁹⁵ JAROŠ-DECKERT 1984, pl. colorée 1 ; VOGEL 2004, p. 51-52.

¹⁸⁹⁶ BESTOCK 2018, p. 129-130, 134.

¹⁸⁹⁷ Comparer avec SARETTA 2016, p. 65 et 72.

¹⁸⁹⁸ SARETTA 2016, p. 60-62.

¹⁸⁹⁹ La peau claire, le nez, les cheveux, le vêtement et la barbe.

Les Asiatiques se distinguent enfin par leurs habits. Le plus courant est le pagne à lignes horizontales, attesté à Beni Hassan¹⁹⁰⁰. Un autre a des lignes verticales, semblable au pagne des victimes du roi massacreur sur le pectoral de la reine Mereret¹⁹⁰¹, et quatre ont un motif en damier, qui pourrait correspondre aux pagnes de certains des personnages de la procession de Khnoumhotep II¹⁹⁰². Enfin deux portent un pagne court et clair classique dans l'iconographie funéraire¹⁹⁰³, mais que ne porte aucun des Égyptiens. Les cinq femmes portent toutes un long manteau épousant la forme du corps, dont les motifs, qui entrecroisent des lignes horizontales et verticales, sont tous différents. Ils rappellent ceux des femmes de Khnoumhotep II¹⁹⁰⁴ sans leur être semblables, mais il s'agit de vêtements différents, puisque chez Intef les manteaux commencent à mi-poitrine et sont attachés au cou par deux bretelles. Ces manteaux étaient fortement polychromes¹⁹⁰⁵, comme ceux de Beni Hassan¹⁹⁰⁶. Bien que cette grande diversité serve l'exposition distinctive d'exotisme, elle faisait référence à des vêtements réellement portés par des Asiatiques en contact avec l'Égypte, comme en attestent des peintures à Mari¹⁹⁰⁷.

4-1-3-1 La solidarité dans la fuite

Deux motifs rares complètent la procession d'Asiatiques du 4^e registre, le seul où ils peuvent fuir en bon ordre sans redouter le retour des Égyptiens. Le premier est un homme sans armes qui lève les bras en l'air et y a posé quatre enfants, prouesse physiquement impossible. Cette gestuelle, malgré des éléments de comparaison dans les scènes de tribut du Nouvel Empire¹⁹⁰⁸, est presque inconnue par ailleurs. On la retrouve seulement parmi les fragments du temple de Montouhotep II à Deir el-Bahari (Figure 7.21a)¹⁹⁰⁹. La fonction sémiologique en reste opaque : peut-être est-ce une copie directe du temple royal, dans lequel le motif portait une valeur plus claire. L'hypothèse la plus probante est d'y voir la représentation simplifiée d'une façon asiatique de tenir ses enfants, qui dut frapper les armées du roi. Pourrait aussi être connotée la force d'un Asiatique, comparable au fort du Retenou de Sinouhé, lui aussi particulièrement robuste, mais vaincu tout de même par un Égyptien¹⁹¹⁰. À un niveau symbolique, le geste

¹⁹⁰⁰ SARETTA 2016, p. 81-83.

¹⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹⁰² *Ibid.*, p. 87.

¹⁹⁰³ Par exemple, JAROŠ-DECKERT 1984, pl. 20.

¹⁹⁰⁴ SARETTA 2016, p. 87.

¹⁹⁰⁵ JAROŠ-DECKERT 1984, pl. colorée 1.

¹⁹⁰⁶ KANAWATI, EVANS 2014, pls. 46-47.

¹⁹⁰⁷ SARETTA 2016, p. 66-67.

¹⁹⁰⁸ HALLMANN 2006, pls. 2 et 16 ; JANSSEN R. & J. 1990, p. 21.

¹⁹⁰⁹ NAVILLE 1907, pl. XV B.

¹⁹¹⁰ Sin. 26-27.

évoquerait-il les rituels d'enterrement, bien attestés au Moyen Empire¹⁹¹¹, pour marquer la destruction de la cité ? En l'absence de parallèles, cette proposition est hasardeuse¹⁹¹².

Au centre de la fuite, deux hommes en portent un troisième dans un petit palanquin où il doit tenir ses jambes repliées. Ce motif est lui aussi présent à Deir el-Bahari (Figure 7.21b)¹⁹¹³, ce qui prouve une imitation ou la reprise d'une source commune. Brigitte Jaroš-Deckert propose que l'homme ainsi transporté soit blessé ou vieux et infirme¹⁹¹⁴. Ces hypothèses sont possibles, mais il paraît étonnant qu'un ennemi blessé n'ait pas été représenté comme tel. S'il s'agit bien d'un homme âgé, le palanquin serait aussi une marque de statut, comme il est habituel dans les tombes privées égyptiennes¹⁹¹⁵. Ce serait un personnage important, peut-être le souverain de la ville, placé au centre du groupe en fuite. Ces deux motifs suggèrent l'existence de liens d'entraide entre les personnages de la ville : les porteurs mettent les deux mains pour assurer un transport stable à leur passager¹⁹¹⁶, tandis que le premier personnage tient ses mains de façon à empêcher les enfants de tomber. Cette solidarité s'exprime aussi par le geste de la femme tendant son sein à un enfant, par les soldats portant ou tenant de la main un enfant, ou par celui qui aide son camarade blessé à fuir en lui tirant la main sur le 3^e registre. Elle apparaît comme un des traits majeurs de la caractérisation des Asiatiques, qui rappelle la mise à l'abri des femmes et des enfants (D1) et l'aide donnée par les femmes aux soldats (D2), et annonce l'entraide entre Hittites dans les images de Qadesh (Figure 7.21c)¹⁹¹⁷. Cette population ne manque pas de solidarité interne, mais celle-ci ne peut s'exprimer que pour la fuite, la sauvegarde personnelle, ou le traitement des blessures (D2). L'entraide entre vaincus permet d'accentuer non seulement leur homogénéité face aux Égyptiens, mais aussi le sentiment de peur qu'ils ressentent pour eux et pour leurs proches. Ils manquent au contraire d'un principe hiérarchique clair, aucun chef ne se distinguant dans la bataille et les hommes étant peu opiniâtres au combat. La grande figure d'Intef rappelle au contraire la stricte organisation hiérarchique de l'armée égyptienne, qui concourt à sa victoire.

¹⁹¹¹ DOMINICUS 1994, p. 58-61.

¹⁹¹² Le rapprochement du geste des bras avec le signe *hh* nous semble tout aussi fragile. Il serait tentant d'y voir une évocation des « millions » d'ennemis vaincus, mais le terme n'est pas appliqué à une collectivité d'adversaires à l'Ancien ni au Moyen Empire.

¹⁹¹³ NAVILLE 1907, pl. XV F.

¹⁹¹⁴ JAROŠ-DECKERT 1984, p. 42 : « verwundeten oder älteren und gebrechlichen Menschen ».

¹⁹¹⁵ SOLEIMAN 2016, p. 232 ; ROTH 2006, p. 243-254 ; MCFARLANE 2012.

¹⁹¹⁶ JAROŠ-DECKERT 1984, p. 42.

¹⁹¹⁷ Voir en particulier WRESZINSKI 1935B, pl. 96a et 100 (Ramesseum).

4-2 *Le défilé naval, hapax des scènes funéraires*¹⁹¹⁸

4-2-1 *L'instantané avant combat : une scène sans ennemis*

+ Le siège est complété sur le pilier immédiatement à gauche par un défilé naval qui semble correspondre au début d'une bataille. Le fait que plusieurs soldats soient déjà prêts au combat nous fait préférer cette hypothèse. La scène devait être symétrique à une bataille navale sur les piliers opposés vers le sud : des fragments de cette zone contiennent des corps plongés dans l'eau¹⁹¹⁹, probablement après un combat. Sont ainsi représentées les différentes étapes d'une bataille navale, d'abord l'approche et la préparation de l'armée légitime, puis le combat proprement dit. Dans l'instantané représenté sur ce pilier, cinq archers, répartis sur les trois registres, bandent leur arc, trois le tiennent vers l'avant dans une attitude proche de certains archers nubiens de Beni Hassan et trois fantassins brandissent leur hache devant eux. Non seulement l'ennemi est à portée de tir, mais un débarquement est possible. En effet, les rameurs du registre central se sont mis debout et ont redressé leur rame presque à la verticale, ce qui signale que le bateau est à l'arrêt ou presque et que la cible est proche. Au contraire, les rameurs des autres registres sont en action, penchés vers l'arrière sur le 1^{er} et vers l'avant sur le 3^e. De cela on peut déduire que le deuxième bateau constitue l'avant de la flotte, d'où vont débarquer des fantassins, pendant que les archers suivent à distance. On retrouve là un type d'organisation fréquent dans l'iconographie funéraire égyptienne : plusieurs éléments proches se distinguent par leurs composantes internes, et ne se situent pas au même moment d'une progression chronologique, ce qui permet des variations à des niveaux différents sans perdre d'espace.

Le choix de cet instant précédant à peine la bataille rappelle la scène d'Iti-ibi-iqer (D5). Il est induit par le support lui-même : il serait difficile de faire tenir un bateau et le camp des ennemis sur le même registre. Cette contrainte matérielle a convaincu les artisans de proposer une grande démonstration de force et de déporter vers les piliers de droite le combat lui-même. La mise en scène de la puissance militaire de l'armée d'Intef s'appuie sur un équilibre fin entre un sentiment général d'unité et des variations paradigmatiques. Du côté de la diversité, on remarque d'abord que les trois registres ne suivent pas la même alternance de personnages debout et assis¹⁹²⁰. La variation se joue ensuite dans la forme-même des bateaux, dans la

¹⁹¹⁸ Cette scène étant sans parallèle dans l'iconographie funéraire, un certain nombre de questions doivent être abordées. Cependant, pour faciliter la lecture nous nous sommes concentré sur les plus saillantes. On se reportera à la fiche D11 pour le reste.

¹⁹¹⁹ JAROŠ-DECKERT 1984, pl. 23.

¹⁹²⁰ 1^{er} registre : D-D-A-A-D-A-A-D-A-A-A-D-D.

2^e registre : D-D-L-L-L-D-L-L-D-A.

3^e registre : D-A-A-A-A-D-A-A-A-D-A-A-D-D (Debout-Assis-Levé).

position des rameurs, et enfin, comme dans les autres scènes de guerre, dans les armes et l'origine des soldats. Au contraire, l'unité est exprimée par la proximité d'ensemble des trois registres, surtout pour un regard rapide, à travers la coque des bateaux, les vagues et la façon dont les rames s'enfoncent dans l'eau. La scène fait aussi appel à des répétitions, comme la figure de l'archer bandant son arc vers la gauche, cinq fois, ou celui levant ses flèches du bras arrière, deux fois. Enfin, la coordination des rameurs est frappante : sur le 1^{er} et le 3^e registre, ils ont tous la même position, tandis que sur le 2^e un dégradé cohérent va du plus droit à gauche au plus penché à droite. Fut donc recherchée une impression de cohérence et de nombre, ainsi que d'efficacité obtenue par la coordination dans les groupes. À regarder plus en détail, les variations apparaissent, qui concourent à la stratégie distinctive du défunt et font de la capacité à diriger efficacement une troupe aux composantes diverses l'une des vertus du chef de guerre.

4-2-2 Une collaboration égypto-nubienne

L'équipage se compose de plusieurs catégories, sans qu'il soit possible d'attribuer une origine précise à tous les personnages, d'une fait de leur couleur de peau presque identique. Sur le registre médian, il ne fait pas de doute que tous les personnages sont égyptiens, ou en ont les caractéristiques. Cela serait doublement cohérent : avec la spécialisation des Nubiens dans l'archerie sur le pilier 2, et avec la présence de la tente qui indiquerait le commandement, donc nécessiterait la protection la plus resserrée du point de vue du défunt. La majeure partie de l'équipage des deux autres registres semble en revanche nubienne. C'est surtout le cas de tous les rameurs qui se distinguent par le collier qu'ils portent autour du cou : au moins deux des archers en ont aussi un. La plupart a un bandeau dans les cheveux, attaché vers l'arrière, mais dont les extrémités sont différentes de celui que de nombreux soldats des deux camps portent pendant le siège. Le fait qu'ils aient tous le même ruban indiquerait l'appartenance à un groupe commun, a priori nubien. Parmi eux, les cheveux des trois plus à gauche sur le 1^{er} registre dépassent au-dessus de ce ruban : cette coiffure n'est pas attestée par ailleurs, hormis au sein d'un atelier de coiffure¹⁹²¹, chez les peuples de Palestine dans l'iconographie guerrière du Nouvel Empire¹⁹²² et chez Hérodote à propos des Libyens Macéens¹⁹²³. Aucun parallèle extérieur ne permet d'associer les Nubiens à cette coiffure ou à la fonction de rameurs. Sur ce point, le fait qu'un des archers ait les mêmes caractéristiques que les rameurs suggère que ceux-

¹⁹²¹ WRESZINSKI 1935B, pl. 44.

¹⁹²² FLETCHER 1995, p. 303 ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 39. Malgré cette proximité, aucun lien ne semble exister entre les deux groupes.

¹⁹²³ Hérodote, *Histoires*, IV, 175.

ci participeront au combat lorsque le bateau sera prêt à l'abordage, de sorte que le personnel de ces expéditions n'étaient pas entièrement spécialisé.

4-2-3 La scène dans l'histoire navale égyptienne

Cette scène originale et celle de Deir el-Bahari sont les seules représentations iconographiques de bateaux en association directe avec une bataille entre l'époque prédynastique, où ceux-ci sont fréquemment liés à la domination sur les ennemis¹⁹²⁴, et la grande victoire de Ramsès III contre les Peuples de la Mer à Medinet Habou¹⁹²⁵. Loin que les armées égyptiennes n'aient jamais combattu sur l'eau¹⁹²⁶, c'est surtout leur représentation qui ne s'imposa jamais, alors même que les bateaux sont omniprésents dans l'iconographie funéraire, figurant les voyages rituels ou récréatifs du défunt et le transport des produits¹⁹²⁷. Dès l'Ancien Empire, la couronne montra son intérêt pour la constitution d'une marine capable de combattre sur l'eau et de déplacer des troupes, comme le démontrent l'entraînement des marins¹⁹²⁸ et le retour de la flotte d'Asie¹⁹²⁹ sur la chaussée de Sahourê ou la récurrence des joutes de bateliers dans l'iconographie privée¹⁹³⁰. L'utilité des bateaux à la guerre peut prendre deux formes¹⁹³¹ : ils peuvent servir à déplacer des troupes vers une zone ennemie¹⁹³², ou au contraire affronter d'autres bateaux sur l'eau dans une véritable bataille navale. Le premier cas est bien attesté pendant la Première Période intermédiaire, dans la biographie d'Ankhtifi qui se vante d'avoir déposé des troupes dans le nome thébain pour aller y combattre¹⁹³³, ainsi que dans plusieurs autres attestations de raids navals¹⁹³⁴. Si ces expéditions se déroulèrent principalement sur le cours égyptien du Nil, le transport des troupes en-dehors des frontières se faisait aussi par bateaux, en particulier lorsqu'Amenemhat II pillait la côte libanaise¹⁹³⁵. Bien qu'aucun soldat ne soit représenté en armes, une peinture de la tombe d'Iti à Gebelein comprend un bateau transportant trois grands boucliers, probablement vers une zone de combat¹⁹³⁶.

¹⁹²⁴ TRIMM 2017, p. 263-264 ; BESTOCK 2018, p. 26-35 ; VANHULLE 2021 ; SOMAGLINO, TALLET 2014.

¹⁹²⁵ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930., pls. 36-40.

¹⁹²⁶ SÄVE-SÖDERBERGH 1946 ; WELLS 1986, p. 78-109 ; DARNELL, MANASSA 2007, p. 65-67 ; EMMANUEL 2021, en particulier p. 41-55.

¹⁹²⁷ ABD EL-MAGUID 2015.

¹⁹²⁸ EL AWADY 2009, pl. 12.

¹⁹²⁹ BIETAK 1988, p. 35-40.

¹⁹³⁰ HAMBLIN 2006, p. 366-367.

¹⁹³¹ Sur la guerre navale, voir HAMBLIN 2006, p. 451-455.

¹⁹³² EMMANUEL 2021, p. 43-47.

¹⁹³³ GOEDICKE 1998, p. 29-41.

¹⁹³⁴ HAMBLIN 2006, p. 452 ; LICHTHEIM 1988, p. 52 ; WINLOCK 1947, p. 23 ; EMMANUEL 2021, p. 47.

¹⁹³⁵ HAMBLIN 2006, p. 453 ; REDFORD 1992, p. 78-79.

¹⁹³⁶ DONADONI RIVERI 1989, p. 207.

Au moins deux textes contemporains d'Intef évoquent des combats ayant lieu sur l'eau, l'un du Nubien Tjehemaou au service de Montouhotep II¹⁹³⁷ et l'autre dans la biographie d'Iti-ibi, qui raconte avoir attaqué les Thébains jusqu'à Éléphantine¹⁹³⁸. Les Égyptiens n'attendirent donc pas les prouesses d'Ahmosis¹⁹³⁹ et de Ramsès III pour s'affronter depuis des bateaux : chez Iti-ibi, les signes de la victoire sont le feu mis au bâtiment adverse et la chute des corps, en particulier celui du général, dans l'eau¹⁹⁴⁰. Ce dernier signe est bien présent dans les fragments de la tombe d'Intef évoqués plus haut : il l'est aussi, tant à Medinet Habou¹⁹⁴¹ où l'eau comprend de nombreux ennemis tombés, que dans la stèle de victoire d'Amasis au VI^e siècle¹⁹⁴².

Cela nous laisse supposer que ces bateaux se dirigent vers un véritable affrontement naval et ne servent pas qu'à transporter des troupes en terre ennemie. En effet, du fait que le programme suit l'idéologie officielle du nouveau roi d'Égypte, il est peu probable que les corps tombés à l'eau ne soient pas des ennemis : d'autres bateaux étaient donc engagés dans un combat contre la flotte égyptienne. Contre qui la flotte se bat-elle ? Les fragments de la partie droite ne permettent pas d'établir l'origine des ennemis. Il pourrait s'agir d'Asiatiques semblables à ceux qui défendent leur place-forte, mais nous ne possédons aucune attestation de combats navals contre des populations du Nord et de l'Est de l'Égypte avant le Nouvel Empire. Ce pourrait être des Nubiens, mais la cohérence iconographique du programme rendrait étrange la présence de tant de rameurs nubiens avec les Égyptiens, tandis que ceux-là sont rarement associés à des bateaux dans les images égyptiennes. L'hypothèse la plus convaincante nous semble être d'y voir un combat contre les adversaires égyptiens de Montouhotep II. Le fait que plusieurs nomarques (Ankhtifi et Iti-ibi) liés à l'ancien pouvoir se soient vantés de mettre en déroute les bateaux thébains put provoquer une réaction des vainqueurs qui décidèrent d'inclure des images de bataille navale dans l'iconographie officielle. Il semble en tout cas que les ennemis de la scène d'Intef devaient être les mêmes que ceux des temples royaux. La thématique de la guerre navale s'éteint avant celle de la guerre de siège, et la tombe d'Intef ne sert pas de modèle, même lorsque Thèbes-Ouest devint la principale nécropole de l'élite à la XVIII^e dynastie.

¹⁹³⁷ HAMBLIN 2006, p. 452 ; BROVARSKY, MURNANE 1969, p. 11-20 ; DARNELL 2004, p. 23-24.

¹⁹³⁸ HAMBLIN 2006, p. 454 ; BREASTED 2001, p. 181-183 (appelé Tefibi).

¹⁹³⁹ Urk. IV, p. 3, l. 10.

¹⁹⁴⁰ BREASTED 2006, p. 183.

¹⁹⁴¹ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 39.

¹⁹⁴² JANSEN-WINKELN 2014, p. 136.

Chapitre 8. Techniques martiales : armes, machines et iconographie du combat

Motifs éloignés du monde quotidien des Égyptiens, les scènes de guerre font appel à un arsenal d'armes et de machines qui démontrent une expertise technique maîtrisée par les armées antagonistes. L'analyse de cet arsenal permet d'une part de replacer les affrontements dans leur contexte historique et technologique, et d'interroger la fidélité aux référents connus par ailleurs. Mais elle mène d'autre part à la sémiologie du combat, c'est-à-dire à la construction des catégories d'altérité ou de légitimité. L'étude de la représentation du combat lui-même, des blessés et des morts est quant à elle une étape vers la compréhension de la guerre légitime et de ses évolutions au III^e et au II^e millénaires. De cela émerge une anthropologie de la guerre, à travers les caractéristiques attribuées aux soldats ou à l'armée dans son ensemble.

1 Typologie et sémiologie de l'armement

L'arsenal militaire égyptien, réuni depuis le XIX^e siècle dans les collections de musée¹⁹⁴³, a été ces dernières décennies l'objet de travaux universitaires¹⁹⁴⁴, qui se sont attachés à construire des typologies¹⁹⁴⁵, à repérer les usages et à comprendre la distribution des armes égyptiennes. Nous ne reviendrons donc pas sur les armes représentées dans une perspective d'histoire militaire et technique, mais plutôt pour en comprendre l'insertion dans le discours funéraire. Une observation succincte des données laisse émerger une tendance à la diversification des armes employées. À l'Ancien Empire, seuls trois types sont présents, contre neuf dans les tombes des XI^e et XII^e dynasties, et entre six et huit types différents dans chaque tombe. Outre l'ampleur nouvelle des scènes, cette évolution tient à la recherche d'un effet de diversité, visible dans l'origine variée des combattants et dans leurs attributs. Les scènes de Beni Hassan valent comme un catalogue d'armes et de techniques de combat, où l'exaltation de la capacité des généraux à manier une armée diverse concourt à la légitimation du défunt. Hormis l'usage de la fronde et du bâton de jet, tenus par des Asiatiques, cette plus grande diversité doit peu à des importations de techniques nouvelles au contact des peuples voisins. En revanche, la typologie des armes contribue à la caractérisation des combattants : certaines armes sont essentiellement égyptiennes, et d'autres propres aux auxiliaires ou aux ennemis.

¹⁹⁴³ COUTON-PERCHE 2021.

¹⁹⁴⁴ HEROLD 2009 ; MCDERMOTT 2002.

¹⁹⁴⁵ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969 ; HASSAN 1976 ; PETSCHER 2011 ; MASSAFRA 2012.

	Arc et flèches	Pierres de jet	Bâton de jet	Fronde	Bâton	Hache	Poignard	Lance	Bouclier
D1	Deux camps	Ennemis				Légitimes			
D2	Deux camps					Deux camps	Enfant asiatique		
D3	Deux camps							un des camps	
D4					un des camps				
D5	Légitimes					Légitimes			Légitimes
D6	Deux camps								
D7	Deux camps	Ennemis	Légitimes (Asiatiques)		Deux camps	Légitimes		un des camps	Deux camps
D8	Deux camps	Ennemis	Légitimes (Asiatiques)	Peut-être légitimes	Deux camps	Légitimes		Deux camps	Deux camps
D9	Deux camps	Ennemis	Légitimes (Asiatiques)	Légitimes (Asiatiques)	Deux camps	Légitimes	Deux camps	Légitimes	Deux camps
D10	Deux camps	Ennemis			Deux camps	Deux camps	Deux camps	Deux camps	Deux camps
D11	Deux camps	Ennemis			Légitimes	Légitimes	Légitimes	Deux camps	Deux camps

Tab. 8.1. Répartition des armes dans les scènes funéraires de guerre

1-1 L'archerie : symbolique de puissance et de maîtrise de l'espace

1-1-1 L'omniprésence de l'arc dans l'iconographie militaire

L'arme la plus fréquente dans le corpus est l'arc, véritable socle de l'art militaire des Égyptiens et de leurs voisins tout au long des III^e et II^e millénaires¹⁹⁴⁶. Il est présent dans toutes les scènes excepté le fragment d'Iti-ibi (D4), ainsi que dans plusieurs reliefs royaux de Kheops¹⁹⁴⁷, d'Ounas¹⁹⁴⁸ et Montouhotep II¹⁹⁴⁹. Comme évoqué plus haut, l'arc revêt de nombreuses valeurs symboliques¹⁹⁵⁰, puisqu'il est autant signe de la force et de l'agilité royales que symbole des ennemis du pays. Il ne nous semble toutefois pas qu'il faille essentiellement voir dans cette omniprésence une dominante symbolique, mais plutôt l'indice d'un recours

¹⁹⁴⁶ HAMBLIN 2006, p. 423-424 ; MCDERMOTT 2002, p. 84-143 et 2004, p. 53-69 ; PARTRIDGE 2002, p. 37-47 ; SERVAJEAN 2012, p. 19-21.

¹⁹⁴⁷ BESTOCK 2018, p. 92.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 111-112.

¹⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 131-132 et 136-137.

¹⁹⁵⁰ KEEL 1977.

habituel à cette arme dans les différentes armées. Cependant, la fidélité mimétique aux réalités militaires n'en est pas moins signifiante : dans le monde mycénien, l'arc est absent des représentations, malgré sa grande utilisation¹⁹⁵¹. Présent dans les scènes de l'Ancien Empire, l'arc se fait encore plus présent avec l'insertion d'auxiliaires nubiens à la Première Période intermédiaire, puis dans les processions de Beni Hassan, où la démonstration de force se concentre sur ce corps d'armée. L'arc préférentiel est de grande taille¹⁹⁵², dès la scène de Kayemheset, puis la procession d'Ankhtifi. À Beni Hassan, il est toujours présent, mais alterne avec des arcs plus petits : si le premier semble plus souvent utilisé par les archers égyptiens, les Nubiens en font aussi usage, tandis que les alliés asiatiques ne portent que le second. Ces deux arcs correspondent au type de l'arc simple bien attesté dans l'archéologie dès l'Ancien Empire¹⁹⁵³, avant que l'arc composite se développe au Moyen Empire¹⁹⁵⁴. Les flèches étaient fabriquées dans plusieurs essences de bois¹⁹⁵⁵, notamment en roseau¹⁹⁵⁶, en pin¹⁹⁵⁷ ou en acacia¹⁹⁵⁸ et terminées par des pointes d'os¹⁹⁵⁹, de silex¹⁹⁶⁰ ou de cuivre¹⁹⁶¹.

1-1-2 Des soldats complets : gestuelles de combat et logistique de l'arrière

Parmi les motifs liés à l'arc, l'archer en action est présent dès la V^e dynastie : chez Kayemheset (D1), seul un défenseur s'apprête à tirer, tandis que chez Inti (D2), la rangée supérieure de soldats devait comporter des archers dans une telle attitude. Cette rareté accompagne probablement une méfiance vis-à-vis de la représentation de l'effet à distance des armes de jet : dans les reliefs d'Ounas, un archer a abattu son adversaire avant de tirer et l'autre plante directement sa flèche dans la cuisse de son ennemi sans lâcher la corde¹⁹⁶², de sorte qu'un minimum de flèches sont en suspens. Au moins trois soldats de la tombe de Setka (D6) bandent leur arc ; cela devait aussi être le cas chez Ankhtifi. Ils sont 11 dans cette position (D7), 8 (D8), 12 (D9), 11 (D10), et 7 (D11b), à chaque fois répartis des deux côtés du combat. Cinq soldats du bataillon naval (D11a) bandent aussi leur arc vers un ennemi inconnu. L'arc se tire debout, assis ou un genou au sol¹⁹⁶³. Les camps ennemis ne se différencient pas par des techniques

¹⁹⁵¹ SCHNAPP-GOURBEILLON 2002, p. 23-24.

¹⁹⁵² MCDERMOTT 2002, p. 108.

¹⁹⁵³ COUTON-PERCHE 2021, p. 122-130.

¹⁹⁵⁴ MCDERMOTT 2002, p. 111.

¹⁹⁵⁵ WESTERN, MCLEOD 1995.

¹⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹⁵⁸ MCDERMOTT 2002, p. 84 et 88-89 ; ASENSI AMORÓS 2022, p. 26, 30-31 ; WESTERN, MCLEOD 1995, p. 89.

¹⁹⁵⁹ EMERY 1938, p. 48.

¹⁹⁶⁰ GRAVES-BROWN 2015.

¹⁹⁶¹ MCDERMOTT 2002, p. 85. Les pointes en bronze apparaissent au Nouvel Empire (*Ibid.*, p. 94).

¹⁹⁶² BESTOCK 2018, p. 111-112.

¹⁹⁶³ En particulier, LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 73.

spécifiques dans le maniement de l'arme (D7,D9). La deuxième option est de tenir l'arc en menace dans la main avant de se préparer à tirer. Cette gestuelle appartient aux processions d'archers, qu'elles soient loin du champ de bataille (D5,D6), ou à proximité immédiate (à Beni Hassan). L'arc peut être tenu verticalement devant soi (corde vers l'avant ou vers l'arrière), accompagner le sautiller, ou pris à l'horizontale au niveau des hanches, comme arme de réserve¹⁹⁶⁴. Ces variations participent du catalogue des attitudes du soldat, en particulier à Beni Hassan, où les batailles sont le lieu d'une grande effusion de détails.

Les archers sont aussi représentés dans les préparatifs du combat. Chez Baqet, apparaît la sous-scène où l'on tend la corde en-haut de son arc, qui se retrouve chez Khety et Khnoumhotep, avec deux variantes : le soldat peut poser son pied sur le corps de l'arc, ou le faire en se tenant droit. L'autre part des préparatifs concerne la garde des flèches : en particulier à Beni Hassan, les réserves de flèches contribuent à la démonstration de force de l'armée offensive. Si on prend pour exemple la scène de Khnoumhotep (Figure 8.1a), 9 tas de 8 flèches sont représentés, donc 72 flèches, probablement en vue aspective, c'est-à-dire allongées au sol. Il faut rajouter les 5 grands carquois portés sur la droite, comprenant au moins 6 flèches chacun, ainsi que les 11 petits carquois portés des deux côtés de la scène. Il apparaît ainsi que chaque archer possède son stock de flèches et qu'il est suivi par des auxiliaires chargés de porter les carquois. Le grand nombre de flèches en réserve distingue donc l'armée offensive des assiégés qui, malgré l'usage de l'arc, ne disposent d'aucune réserve. L'opposition entre vainqueurs et vaincus se joue aussi dans le rapport entre effectif et potentiel : alors que les assiégés ne disposent que des armes qu'ils sont effectivement en train d'utiliser, les assaillants peuvent continuer le siège pendant longtemps grâce à leurs réserves. La comparaison avec la Tapisserie de Bayeux, où seule l'armée normande fait étalage de ses armes avant le combat¹⁹⁶⁵ puis dispose de carquois¹⁹⁶⁶, nous renseigne sur l'emploi de ce signe graphique dans un contexte de mise en scène d'un différentiel de légitimité non fondé sur une altérité essentielle : pour marquer la victoire future de l'armée thébaine ou normande, sans passer par des signes archétypiques négatifs, les artisans ont eu recours à l'emphase sur des éléments proprement militaires. Que cette abondance participe d'une démonstration de force militaire est confirmé par l'absence de carquois dans la scène d'entraînement au tir de la chaussée de Sahourê¹⁹⁶⁷, ainsi que sa plus

¹⁹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁶⁵ GRAPE 1994, p. 129-130.

¹⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 162-163.

¹⁹⁶⁷ EL AWADY 2009, pl. 12.

grande rareté dans les chasses de Beni Hassan¹⁹⁶⁸. Il s'agit de montrer une abondance infinie menant à la victoire finale.

Cette force potentielle du carquois¹⁹⁶⁹ est déjà présente chez Kayemheset (D1), où aucun assaillant ne possède d'arc, tandis qu'un soldat porte un carquois. Situé à côté des échelons supérieurs, il est difficile de déterminer quelle est censée être sa place¹⁹⁷⁰ : sa juxtaposition à l'échelle en fait un pourvoyeur de flèches aux autres soldats. Peu de carquois ont été retrouvés avant la Première Période intermédiaire, hormis ceux d'Hemaka¹⁹⁷¹ et de possibles fragments à Khozam¹⁹⁷² ; en outre, les autres sources iconographiques, tant le fragment royal de Licht¹⁹⁷³ que celui d'un mastaba privé conservé à Boston¹⁹⁷⁴, comportent des carquois d'un type différent car nettement plus allongés, ce qui témoigne de la variété de l'équipement militaire dès la V^e dynastie qui ne se démentit pas jusqu'à la XX^e dynastie¹⁹⁷⁵. Des différents types de carquois présents dans notre corpus, le mieux attesté par ailleurs est le grand exemplaire que portent les archers sur la droite des scènes de Baqet, Khety et Khnoumhotep. On y distingue des taches foncées sur un fond blanc¹⁹⁷⁶, signe que l'objet est en peau de bovidé. Cette forme est connue au Moyen Empire grâce à plusieurs simulacres retrouvés dans des tombes d'Assiout¹⁹⁷⁷, ainsi qu'aux modèles de soldats de Deir el-Bersheh¹⁹⁷⁸. Cela témoigne de la précision des artisans de Beni Hassan dans les détails de l'armement. En ce qui les petits carquois (D9), il reste un doute : il pourrait aussi s'agir de flèches tenues ensemble. Le doute subsiste chez Ankhtifi¹⁹⁷⁹, mais sur la gauche de la scène de Khety, on distingue bien les carquois des flèches tenues directement¹⁹⁸⁰. La comparaison avec un relief du temple funéraire de Sésostri III où les flèches sont tenues directement, ainsi que le fait que les carquois pouvaient contenir entre 25 et 80 flèches¹⁹⁸¹, nous font préférer la première hypothèse¹⁹⁸².

1-1-3 Représenter les effets à distance : trajectoires et impacts des flèches

¹⁹⁶⁸ LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 71 et KANAWATI, EVANS 2016, pl. 94.

¹⁹⁶⁹ Sur les carquois, voir MCDERMOTT 2002, p. 144-150.

¹⁹⁷⁰ BESTOCK 2018, p. 227.

¹⁹⁷¹ EMERY 1938, p. 47-48.

¹⁹⁷² MCDERMOTT 2002, p. 144 et vol. II, p. 58-59, figs. 79-80 : BM N. 48985.

¹⁹⁷³ MCDERMOTT 2002, vol. II, p. 59, fig. 81.

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 60, fig. 82.

¹⁹⁷⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 147-150 et vol. II, p. 63-66, figs. 88-93.

¹⁹⁷⁶ LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 44a.

¹⁹⁷⁷ COUTON-PERCHE 2021, p. 223 ; HAYES 1953, p. 278 ; PETSCHER, FALCK 2004, p. 111 (pl. 104a-b) ; MCDERMOTT 2002, p. 69-72.

¹⁹⁷⁸ MCDERMOTT 2002, vol. II, p. 62-63, figs. 86-87 ; Boston No. 21.806 et 21.803.

¹⁹⁷⁹ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 167-168 et vol. II, pl. LXXVI (G12).

¹⁹⁸⁰ Voir le dessin de Gaetano Rosellini (Rosellini, Mon. Civ., pl. CXVIII).

¹⁹⁸¹ MCDERMOTT 2002, p. 148 ; pKoller, 1.

¹⁹⁸² DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 177-178 et vol. II, pl. LXXIX (G37).

La représentation de l'archerie ne se limite pas aux armes utilisées, mais est aussi figurée par ses effets. Huit des onze scènes comprennent des flèches en vol ou ayant atteint l'un des soldats, tels les Asiatiques de la tombe d'Inti criblés de flèches. Comme l'indique le tableau 8.2, il s'agit du point culminant des blessures par flèches dans le corpus. En effet pas moins de 43 flèches ont transpercé les ennemis, sans qu'aucune n'ait touché la troupe égyptienne. Cet amoncellement contraste avec les images royales de violence : les étrangers que terrassent le roi massacreur ou qu'il piétine sous forme de sphinx ne sont pas blessés¹⁹⁸³, et il faut attendre le temple de Montouhotep à Deir el-Bahari pour trouver des ennemis transpercés de flèches¹⁹⁸⁴. Bien que ce trait ne soit pas systématique, l'iconographie royale du Nouvel Empire apprécie cependant de représenter les flèches sur des cibles humaines, en particulier à Karnak¹⁹⁸⁵, Derr¹⁹⁸⁶ et Medinet Habou¹⁹⁸⁷ ou sur le coffre de Toutânkhamon¹⁹⁸⁸. De même, dans le cadre de la chasse, malgré le précédent de la palette de la chasse¹⁹⁸⁹, les flèches disparaissent à l'Ancien Empire, au profit du lasso et des chiens ; elles deviennent en revanche presque systématique dans les images du Moyen et du Nouvel Empire, en contexte privé comme royal¹⁹⁹⁰.

	Blessés	Proportion des ennemis	Nombre total	Tête	Bras/main	Dos/fesses	Jambes/pieds	Poitrine	Objet/Structure
D1	Non								
D2	Ennemis	14/17	43	5	8	8	13	9	
D3	Au moins un des deux camps							1	
D4	Non								
D5	Non								
D6	Au moins Légitimes		1					1	
D7	Ennemis	4/31	Au moins 5	?	2	3	1		
D8	Non								6
D9	Non								4

¹⁹⁸³ BESTOCK 2021 ; HALL 1986.

¹⁹⁸⁴ BESTOCK 2021, p. 129.

¹⁹⁸⁵ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 184-185 et vol. II, pl. LXXX (G58) ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1986, pl. 2, 23, 27, 33.

¹⁹⁸⁶ MATIĆ 2017B, p. 19.

¹⁹⁸⁷ SPALINGER 2011A p. XXIV, pl. 16.

¹⁹⁸⁸ SCHULZ 2002, p. 247-266.

¹⁹⁸⁹ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 295-296 et vol. II, pl. CXXXII (J13) ; DAVIS W. 1992, p. 94.

¹⁹⁹⁰ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 316-351 et vol. II, pls. CXLIV-CLXXX (J59-J130).

D10	Ennemis ?	1/18	2		2				
D11	Ennemis	4/25	6	1	1	3	1		

Tab. 8.2. Répartition des blessés par flèche dans les scènes de guerre

La totalité des ennemis qui combattent à l'extérieur des murailles (D2) ont été atteints de flèches. Chaque soldat a en moyenne été atteint par trois flèches. Une étude de la répartition sur le corps s'avère peu concluante : cinq zones émergent comme cibles privilégiées, la tête, les bras, les jambes, le dos et les fesses, et la poitrine, ce qui couvre *in fine* tout le corps¹⁹⁹¹. De façon générale, l'arrière et l'avant du corps sont atteints de façon égale, ce qui empêche de voir une caractérisation des ennemis comme lâches et tournant le dos. Les flèches sont placées dans les interstices, dans le but de combler les vides et de construire une impression d'encerclement autour du corps des ennemis. Cette abondance de flèches nous fait questionner les compétences des archers égyptiens¹⁹⁹² : en effet, si le corps transpercé de huit flèches est mort, l'un des soldats du 3^e registre est encore debout et capable de briser son arc alors que six flèches l'ont atteint, dont deux au visage. Dans le fort, les femmes viennent en aide à des soldats blessés au dos et à la poitrine, tandis qu'un autre, blessé à la tête, ne s'est pas effondré. Cette interprétation nous semble trop naturaliste : aussi inadéquats que soient les arcs égyptiens, on peine à voir comment des soldats transpercés de six pointes de flèches en silex¹⁹⁹³, peut-être empoisonnées¹⁹⁹⁴, pourraient continuer le combat. L'accumulation de flèches est d'ailleurs une constante dans les scènes de chasse des époques postérieures (Figure 8.6) : plus qu'un souci de réalisme, il faut y voir une volonté de neutraliser au maximum les ennemis dans un contexte funéraire où les images peuvent s'animer, comparable aux efforts des artisans pour casser les hiéroglyphes susceptibles de causer du tort au défunt¹⁹⁹⁵ ou à la mise en scène de la défaite des animaux des marais dans l'archétype de la chasse. Chez Inti, cette accumulation contribue aussi à l'impression pathétique de désespoir des Asiatiques, bien présente à l'intérieur du fort.

A la Première Période intermédiaire, les seules images de flèches touchant leur but sont fichées dans la poitrine d'un soldat, zone absente au Moyen Empire. Pas plus que chez Inti, les scènes postérieures n'établissent de lien direct entre la blessure par flèche et la mort des soldats : chez Baqet, seuls des cadavres sont criblés de flèches, mais uniquement sur des zones non létales, comme les membres ou le dos, tandis que le sang qui s'écoule de la tête n'est pas causé

¹⁹⁹¹ Voir Figure 8.41a-b.

¹⁹⁹² KANAWATI, MCFARLANE 1993, p. 25.

¹⁹⁹³ COUTON-PERCHE 2021, p. 133-136.

¹⁹⁹⁴ Sur cette question, voir REISNER 1904, p. 108 ; EMERY 1938, p. 47 et MCDERMOTT 2002, p. 86 et 91.

¹⁹⁹⁵ LACAU 1913 ; CONNOR 2018.

par des flèches¹⁹⁹⁶. Chez Intef, l'un des assiégés est atteint au visage, mais reste bien vivant, puisqu'il tente d'arracher la flèche, tandis qu'un de ceux qui a été abattu n'est touché qu'à la fesse. La logique dominante n'est donc pas un réalisme militaire qui associerait des actes précis et leurs conséquences, mais la mise en scène de la victoire d'un camp sur l'autre, ainsi qu'un jeu avec les contraintes formelles.

Le même constat s'applique à l'étude des trajectoires. Contrairement à ce qui a été établi pour certaines palettes¹⁹⁹⁷, l'image n'est pas organisée au service de ces trajectoires. Chez Kayemheset, l'un des archers donne l'impression de viser la tête d'un de ses compatriotes, trait qui revient au Nouvel Empire quand les assiégés semblent tirer sur les camarades fuyant le combat¹⁹⁹⁸, et qui connote la défaite et l'auto-destruction des ennemis. À Beni Hassan, en particulier chez Baqet, la succession des archers s'affranchit d'un strict réalisme, sans que les trajectoires aient été précisément étudiées : à gauche de la forteresse, tous bandent leur arc à l'horizontale, donc menacent celui qui est devant eux. Il est en général vain de reconstruire un trajet cohérent et de rechercher d'où chacune est partie : chez Khnoumhotep, sur la droite de la forteresse, trois flèches en l'air paraissent avoir été tirées par un seul archer. Enfin chez Intef, un des assiégés a été étonnamment blessé à la fesse. Quelques sous-scènes font preuve de plus de cohérence référentielle, comme l'attaque droite de la forteresse de Baqet, où deux couples de flèches montrent les deux étapes de leur trajet vers le haut, ou les deux flèches plantées dans le bras d'un soldat (D10) frappant un camarade de l'archer tombé au sol. À Beni Hassan cependant, le cœur sémiologique de ces nuées de flèches en vol est bien l'impression de danger¹⁹⁹⁹ qui touche l'ensemble des combattants, ainsi que la démonstration du fonctionnement stratégique de l'armée. Le fait que les flèches volent dans les deux directions est caractéristique du nouveau discours de la guerre à la Première Période intermédiaire. De la même façon, les reliefs royaux du Nouvel Empire, où seuls les ennemis de l'Égypte sont visés, s'opposent à un ostrakon représentant une reine affrontant un adversaire perdu et où les volées de flèches se répondent presque symétriquement²⁰⁰⁰ : cette réciprocité, source d'imprévisibilité militaire et de pertes dans les deux camps est caractéristique d'un discours moins normé où la guerre n'est pas une simple modalité du pouvoir.

¹⁹⁹⁶ Les blessures « au cou » décrites par B. McDermott (2002, p. 93) chez Baqet ne correspondent pas à notre relecture des images.

¹⁹⁹⁷ TEFNIN 1979 ; DAVIS 1992, p. 109-118.

¹⁹⁹⁸ BURCHARDT 1914, pl. VI.

¹⁹⁹⁹ MCDERMOTT 2002, p. 91.

²⁰⁰⁰ CALLENDER 2004, p. 103, fig. 3 ; BRAUN 2020, p. 257-261.

1-2 L'arsenal de l'altérité : les armes de jet

Plusieurs armes de jet dynamisent les représentations militaires en mettant en danger les fantassins. La fronde n'est attestée de façon sûre que chez Khnoumhotep et Baqet, car le groupe identifié comme tel par Nicholas Wernick²⁰⁰¹ parmi les soldats de Khety tient selon nous une arme blanche²⁰⁰². Trois soldats sont armés de frondes, deux les tenant devant eux en vue supérieure et le troisième est en train de tirer. Le petit sac qu'ils ont autour du cou comprenait les réserves de balles²⁰⁰³, ce qui montre le même effort de représenter les munitions que chez les archers. Plusieurs frondes égyptiennes ont été conservées²⁰⁰⁴, en particulier deux dans la tombe de Toutânkhamon²⁰⁰⁵, ainsi que celle de Lahoun, datée de la XII^e dynastie²⁰⁰⁶. Ces exemplaires correspondent exactement à la scène de Khnoumhotep, dont le seul parallèle iconographique égyptien connu en contexte militaire provient des reliefs de Medinet Habou²⁰⁰⁷ : une poche centrale concave est assortie de deux fils, l'un étant tenu à son extrémité par une poignée. L'orientation de la poche vers le haut laisse entendre qu'elle était utilisée depuis le bas, comme dans l'armée romaine²⁰⁰⁸, bien qu'il soit possible que la représentation s'adapte aux contraintes du registre et que le frondeur l'ait fait tourner au-dessus de sa tête et l'ait lâchée par le haut, comme à Medinet Habou (Figure 8.7) et dans certaines images assyriennes²⁰⁰⁹ et hittites²⁰¹⁰. Les pierres visibles dans les poches des premiers frondeurs sont exactement semblables à celles des lanceurs sur les murailles : elles correspondent aux exemplaires retrouvés dans différents sites de la Méditerranée antique²⁰¹¹ et dans la forteresse de Bouhen²⁰¹².

La fronde constitue une arme essentielle des armées prémodernes²⁰¹³ qui comportaient souvent de tels régiments, en particulier au Proche-Orient²⁰¹⁴. La rareté de telles armes dans

²⁰⁰¹ WERNICK 2014, p. 102 . Voir aussi HELLER P.W.F. 2013, p. 104-105.

²⁰⁰² Le doute subsiste cependant : AUFRÈRE 2007A, p. 356.

²⁰⁰³ YADIN 1963, p. 10.

²⁰⁰⁴ WERNICK 2014, p. 97-103 ; BURGESS 1958 ; PETRIE 1917, p. 36, pl. LI ; BONNET 1926, p. 114-117 ; AUFRÈRE 2007A, p. 353-366 ; PARTRIDGE 2002, p. 35-36.

²⁰⁰⁵ REEVES 1980, p. 175.

²⁰⁰⁶ GARTMANN 2018.

²⁰⁰⁷ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 37. Les frondeurs sont dans la vigie des bateaux égyptiens, dans le coin supérieur droit du relief. Voir aussi YADIN 1963, p. 252 et AUFRÈRE 2007A, p. 356-357.

²⁰⁰⁸ KORFMANN 1973, p. 36 et 38.

²⁰⁰⁹ KORFMANN 1973, p. 36.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁰¹¹ *Ibid.*, p. 40 ; SASS, USSISKHIN 2004, Table 27.20 et 27.21 ; COUTON-PERCHE 2021, p. 225-228 ; W PETRIE 1917, p. 36, pl. XLIV.

²⁰¹² EMERY, SMITH, MILLARD 1979, p. 130-131 ; WERNICK 2014, p. 99-101.

²⁰¹³ HARRISON 2006.

²⁰¹⁴ KORFMANN 1973, p. 35-42 ; HAMBLIN 2006, p. 112, 121, 123, 221 ; ARROYO 2017.

l'iconographie égyptienne indique probablement un rôle moins important que chez d'autres peuples de la Méditerranée, bien que deux images montrent son utilisation dans un cadre agricole pour chasser des oiseaux²⁰¹⁵. Il est ainsi frappant que les seuls à utiliser des frondes soient des Asiatiques présentant tous les marqueurs de l'altérité²⁰¹⁶. Le régiment de frondeurs est donc composé d'auxiliaires étrangers : cette association de l'arme à d'autres peuples se retrouve dans un relief de Ninive où les archers assyriens précèdent des frondeurs venus d'une région de l'empire²⁰¹⁷, dans la spécialisation attribuée par les Gréco-Romains aux habitants des îles Baléares²⁰¹⁸ et aux Germains²⁰¹⁹, et dans le mépris des Grecs classiques pour son usage²⁰²⁰. Au contraire de l'arc, réparti chez tous les combattants, la fronde est une arme associée aux autres²⁰²¹, dont le rôle dans la bataille sera cependant crucial²⁰²².

Sa portée était probablement équivalente à celle d'un arc, si ce n'est supérieure²⁰²³. Pour qu'elle soit efficace, les frondeurs devaient être assez nombreux, pour couvrir l'ennemi de pierres²⁰²⁴ et aider l'avancée vers la forteresse ; un entraînement approfondi était nécessaire pour que l'arme soit de quelque utilité²⁰²⁵. De tels projectiles en grès²⁰²⁶ pouvaient cependant causer des blessures certes moins graves que les équivalents postérieurs en plomb, mais potentiellement dangereux, comme le suggère l'un des traitements du papyrus Edwin Smith²⁰²⁷ ainsi que le crâne d'un soldat de Montouhotep II²⁰²⁸. Chez Khnoumhotep, leur présence sert toutefois surtout à démontrer l'éventail d'armes de jet dont disposent les assaillants ; les Asiatiques seraient ainsi les pendants des archers nubiens bien distingués par leur pas de danse.

L'usage de pierres de jet est l'un des plus cohérents thématiquement du corpus, puisqu'il est présent uniquement et presque systématiquement²⁰²⁹ parmi les assiégés, qu'ils soient égyptiens ou asiatiques. Cette cohérence ne pouvant pas s'expliquer par une culture commune les différenciant des assaillants, il s'agit d'un trait associé aux populations subissant un siège.

²⁰¹⁵ HUGONOT 1989, p. 258.

²⁰¹⁶ Contra, AUFRÈRE 2007A, p. 356.

²⁰¹⁷ WERNICK 2014, p. 101, n. 37.

²⁰¹⁸ KORFMANN 1973, p. 38 ; Végèce, *Institutions militaires*, 1, 16.

²⁰¹⁹ DEPEYROT 2011, p. 72.

²⁰²⁰ BRÉLAZ, DUCREY 2007, p. 342-347.

²⁰²¹ HAMBLIN 2006, p. 427, pour qui il s'agit d'une spécialité des peuples nomades.

²⁰²² BRÉLAZ, DUCREY 2007, p. 340.

²⁰²³ WERNICK 2014, p. 101-102 ; KORFMANN 1973, p. 37-39 ; HAMBLIN 2006, p. 427.

²⁰²⁴ KORFMANN 1973, p. 37 ; AUFRÈRE 2007A, p. 365-366.

²⁰²⁵ YADIN 1963, p. 10.

²⁰²⁶ EMERY, SMITH, MILLARD 1979, p. 130-131.

²⁰²⁷ FORSHAW 2020, p. 77-78.

²⁰²⁸ *Ibid.*, p. 77 (fig. 4) ; WINLOCK 1945, pl. XD.

²⁰²⁹ Excepté la tombe d'Inti.

Les attestations de régiments de lanceurs de pierre sont rares dans l'Antiquité et il est souvent difficile de les différencier des frondeurs. Les « lithoboloi » sont connus chez Xénophon²⁰³⁰, Thucydide²⁰³¹ et Dion Cassius²⁰³², mais sans association particulière aux assiégés : chez Thucydide, il est bien dit que les deux camps comportent des lanceurs de pierre²⁰³³. Dans son traité militaire, Végèce préconise d'apprendre à lancer des pierres à la main²⁰³⁴. Dans les scènes égyptiennes de siège, cette pratique ne semble en revanche pas découler d'un apprentissage méticuleux, mais être réservée aux combattants aculés dans leur ville et à court de véritables armes. Elle est le pendant des processions d'archers, de l'étalage de leurs munitions et, chez Khnoumhotep, des frondes qui permettront aux assaillants une portée incomparablement plus grande. C'est donc un signe de l'état désespéré des assiégés qui ne peuvent plus que ramasser des pierres et les jeter en dernier recours²⁰³⁵ : les défenseurs s'opposent par leur impréparation à la méticuleuse organisation des assaillants. Il serait néanmoins possible que ce motif évoque en réalité le lâchage de pierres plus massives et lourdes, destinées à écraser les hommes et les objets se trouvant sous les murailles²⁰³⁶. Ce motif est rare dans l'iconographie royale du Nouvel Empire²⁰³⁷, de par la représentation plus fréquente d'assiégés implorant le roi en levant les mains. On le retrouve cependant dans l'iconographie assyrienne, où il constitue le dernier espoir des peuples assiégés face à la triomphante armée du roi²⁰³⁸.

La dernière arme de jet, le bâton ou boomerang, est bien attestée en Égypte²⁰³⁹ et chez les peuples du Proche-Orient²⁰⁴⁰. Dans notre corpus, l'arme n'apparaît qu'à Beni Hassan (D7,D8,D9) et n'accompagne que des étrangers²⁰⁴¹. Il est porté par au moins un Asiatique chez Baqet et trois chez Khety, tandis qu'ils sont quatre chez Khnoumhotep, ainsi que trois Libyens. Repérer ces armes reste délicat, car le risque de confusion avec une arme blanche²⁰⁴² voire avec une fronde existe ; la courbure du bâton permet cependant de les distinguer. Le bâton n'est jamais représenté en action, mais le porteur le plus à gauche de chaque scène le lève devant lui, probablement pour signifier qu'il va le lancer. Il comporte une courbure très marquée chez

²⁰³⁰ Xénophon, *Helléniques*, 2, 4, 12.

²⁰³¹ Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, 6, 69.

²⁰³² Dion Cassius, *Histoire romaine*, 75, 7, 2.

²⁰³³ Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, 6, 69.

²⁰³⁴ Végèce, *Institutions militaires*, 1, 16.

²⁰³⁵ *Ibidem*.

²⁰³⁶ MONNIER 2022, p. 52.

²⁰³⁷ Voir tout de même WRESZINSKI 1935B, pl. 78 (Louxor), 109 (Ramesseum).

²⁰³⁸ YADIN 1963., p. 383, 388, 431-432 ; DE BACKER 2013, pl. 38.

²⁰³⁹ MCDERMOTT 2002, p. 156-159 ; MCDERMOTT 2004, p. 82-83.

²⁰⁴⁰ BONNET 1926, p. 108-114.

²⁰⁴¹ Il est possible que l'un des soldats du mur est d'Iti-ibi-iqer en tienne un (EL-KHADRAGY 2020, p. 119).

²⁰⁴² W. Hamblin les interprète par exemple comme des « matraques » (2006, p. 426).

Khety, et plus légère dans les deux autres tombes. Ces modèles correspondent aux bâtons en bois conservés : un modèle du musée du Louvre, de 46,7 cm de long²⁰⁴³, possède une taille et une forme semblables à ceux que les soldats tiennent (D7,D9). Le boomerang est connu dès le prédynastique²⁰⁴⁴ et fréquemment attesté dans les scènes de chasse dans les marais dès l'Ancien Empire²⁰⁴⁵. Il y est fait référence dans les *Textes des Pyramides*²⁰⁴⁶ et dans la liste des produits rapportés par Herkhouf²⁰⁴⁷. L'objet est déjà associé aux Libyens, dont il constitue l'arme caractéristique²⁰⁴⁸. Malgré sa ressemblance avec les boomerangs australiens, son potentiel mouvement de retour n'est pas établi. Il s'agit d'une arme peu dangereuse, capable toutefois d'assommer un ennemi. Tout comme la fronde, elle est, dans notre corpus, réservée aux étrangers, alors même qu'elle est fréquente ailleurs dans la main du défunt. L'altérisation repose sur un emploi alternatif de l'objet, et crée une dissymétrie avec les soldats égyptiens dont les armes sont plus létales. Chez Khnoumhotep, la succession, à droite de la forteresse, d'archers, de frondeurs et d'un lanceur de bâton crée une impression de déferlement sur la muraille : la diversité des armes de jet participe de la démonstration de force militaire.

1-3 Les armes blanches et le combat rapproché

1-3-1 Le riche répertoire des haches égyptiennes

Quatre armes blanches sont présentes dans les scènes de guerre : le bâton, la hache, la lance et le poignard, car la massue, bien qu'attestée dès le prédynastique²⁰⁴⁹, n'est pas représentée²⁰⁵⁰. La mieux distribuée dans les scènes de guerre est la hache²⁰⁵¹, apparue dès la tombe d'Inti et présente dans huit scènes sur onze²⁰⁵². Elle est toujours composée d'un bâton en bois et d'une lame en pierre, en bronze ou en cuivre²⁰⁵³. En raison des lacunes obscurcissant certaines scènes et du fait que les artisans ne connaissaient pas toujours les différents types de hache, il est difficile de reconstruire une typologie, c'est pourquoi nous avons reformulé les catégories élaborées par Eva Kühnert-Eggebrecht²⁰⁵⁴ pour faire ressortir les grandes différences. Le

²⁰⁴³ COUTON-PERCHE 2021, p. 118. Voir aussi PETRIE 1917, p. 36, pl. XLIII et LXIX ; McDERMOTT 2002, p. 157.

²⁰⁴⁴ COUTON-PERCHE 2021, p. 115 ; DECKER 1986.

²⁰⁴⁵ COUTON-PERCHE 2021, *ibidem*.

²⁰⁴⁶ McDERMOTT 2002, p. 156.

²⁰⁴⁷ TRIGGER, KEMP, O'CONNOR, LLOYD 1989, p. 123.

²⁰⁴⁸ *Ibidem*.

²⁰⁴⁹ McDERMOTT 2002, p. 144-146.

²⁰⁵⁰ Nous ne savons pas dans quelle scène de Beni Hassan B. McDermott (2004, p. 81-82) voit une massue.

²⁰⁵¹ McDERMOTT 2002, p. 72-77 ; PARTRIDGE 2002, p. 47-49.

²⁰⁵² HAMBLIN 2006, p. 425.

²⁰⁵³ ODLER 2023, p. 425 et 437-439 ; COUTON-PERCHE 2021, p. 69-82.

²⁰⁵⁴ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969 ; DAVIES W.V. 1987 ; McDERMOTT 2002, p. 184-197.

premier type de hache est formé par les haches-outils²⁰⁵⁵ (catégories AB, B2 et D²⁰⁵⁶), de forme carrée ou rhomboïdale et assez courtes. Si nous ne pouvons repérer le type exact dans chaque cas, elles ont en commun d'être utilisées autant comme outils de menuiserie que comme arme de guerre²⁰⁵⁷ et, de par leur forme, de servir pour des coups puissants mais ciblés, par exemple pour casser un membre ou frapper au visage. Il s'agit des seules haches chez Kayemheset, où elles ne servent qu'à frapper la muraille. À Beni Hassan, elles ne réapparaissent que chez Baqet et Khety : si chez le second elles sont portées par les soldats en procession, l'un des face-à-face du premier inclut une hache brandie en l'air avant le coup. On la retrouve enfin chez Intef, tenue contre l'épaule ou brandie deux fois en menace.

	AB1	B2	AB/D	C1/C2	D2	C	inconnu
D1		2	3				
D2	7						
D6							au moins 1
D7	au moins 1		3				
D8			5	9	1		
D9				9		1	
D10				13		1	
D11	1		11	7			

Ta. 8.3. Répartition des différents types de haches dans les scènes de guerre

Un deuxième ensemble comprend les haches en croissant de lune²⁰⁵⁸, de type AB1²⁰⁵⁹, dont le bord extérieur est droit. Elles constituent le seul type de hache chez Inti, où elles sont utilisées pendant le combat. Ce type, présent sur un fragment d'Ounas²⁰⁶⁰, semble revenir chez Baqet et Intef. Bien que la lame soit très différente, le type C1/C2²⁰⁶¹, ou « en epsilon »²⁰⁶², ressemble au précédent une fois l'arme achevée, puisque dans ce cas aussi la lame offre un long tranchant. Il se différencie d'AB1 par ses trois branches dont l'extrémité est fixée au manche, et qui

²⁰⁵⁵ COUTON-PERCHE 2021, p. 69 ; DAVIES W.V. 1987, pls. 1-4.

²⁰⁵⁶ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, pl. I.

²⁰⁵⁷ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, p. 17-18.

²⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 70-74.

²⁰⁵⁹ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, pl. I ; DAVIES W.V. 1987, pl. 11.

²⁰⁶⁰ BESTOCK 2018, p. 113.

²⁰⁶¹ *Ibid.*, pl. II.

²⁰⁶² COUTON-PERCHE 2021, p. 74-77 ; PETRIE 1917, pl. VI et NEEDLER 1952, p. 48-50 ; DAVIES W.V. 1987, pls. 16-17.

laissent donc deux ouvertures. Il s'agit du type dominant chez Khety, Khnoumhotep et Amenemhat, dont la présence va croissant : les contours de la lame sont représentés avec une grande précision, ce qui ne permet pas de doute. Chez Khnoumhotep elle remplace la hache AB dans un face-à-face copié chez Baqet. Chez Amenemhat, un tiers des combattants de la partie sud ont cette hache (18 sur 24), tout comme l'un des soldats qui vient rendre hommage au défunt. Elle persiste chez Intef, en procession comme en combat, bien qu'elle soit de nouveau en concurrence avec la hache-outil. Deux autres types complètent cette typologie. Dans les deux dernières tombes de Beni Hassan (D9,D10), l'un des Asiatiques tient une hache en epsilon dont la lame est plus petite que le type C1/C2, et qui correspond au type C²⁰⁶³ : au Nouvel Empire, elle est de préférence tenue par des Asiatiques²⁰⁶⁴, ce qui en fait un marqueur d'altérité. Elle se rapproche en outre plutôt des haches-outils dans son usage. Enfin, un des soldats de Khety tient une hache D2²⁰⁶⁵, légèrement concave de chaque côté, qui se généralise au Nouvel Empire²⁰⁶⁶.

De cette typologie, ressort une grande diversité des formes, se logeant parfois dans de menus détails. Deux des huit tombes comprennent ainsi trois types de hache différentes, et quatre en ont deux : la diversité n'est donc pas uniquement le signe d'une évolution, mais d'une recherche de la variété, que nous constatons de façon générale dans l'armement et les techniques représentées. L'association de plusieurs formes dans le même camp fait de la variété des régiments, unis grâce aux compétences du général, un élément de mise en scène d'une puissance de frappe cohérente et solidement organisée vers la victoire. Il apparaît aussi que ces différents types ne semblent pas donner lieu à des usages différents. Tous sont brandis en menace face à l'adversaire pour atteindre le visage, le bouclier ou le torse. Selon les analyses de William V. Davies, l'arme aurait été assez légère, et donc d'un emploi relativement aisé²⁰⁶⁷. Elle n'est jamais tenue par un assiégé et est donc de façon générale l'apanage du camp légitime, à l'exception de la scène d'Amenemhat où les deux armées utilisent cette arme. Le type C, tenu uniquement par des Asiatiques, fait en outre partie des signes de l'altérité.

La hache n'est pas restreinte à un usage guerrier : si les outils de combat et de travail se différencient de plus en plus, nous ne suivons pas Nathalie Couton-Perche pour qui cette divergence est actée au Moyen Empire²⁰⁶⁸ : dans les scènes de Beni Hassan et de Thèbes, de nombreux soldats ont encore des haches à lame rectangulaire. Les lames en demi-lune

²⁰⁶³ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, pl. II ; BONNET 1926, p. 30-31, fig. 15 ; DAVIES W.V. 1987, pls. 14-15.

²⁰⁶⁴ WRESZINSKI 1935B, pl. 39 (Karnak).

²⁰⁶⁵ *Ibid.*, pl. I.

²⁰⁶⁶ COUTON-PERCHE 2021, p. 80-82 ; DAVIES W.V. 1987, pls. 18-24 ; MCDERMOTT 2002, p. 191-193.

²⁰⁶⁷ DAVIES W.V. 1987, p. 24.

²⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

(AB1,C1,C2) sont en revanche réservées à un contexte militaire, et intègrent peu à peu le motif du roi massacreur²⁰⁶⁹. Il en va de même pour la hache en epsilon, de provenance asiatique²⁰⁷⁰. Cette évolution démontre la diversification des techniques militaires à la Première Période intermédiaire, et l'apparition d'armes spécialisées, bien que les plus anciennes ne disparaissent pas pour autant. La hache reste, avec l'arc, l'arme la plus fréquente des scènes funéraires, et constitue donc la principale menace létale sur les ennemis. Utilisée à Beni Hassan pour entamer le combat, fracasser un bouclier ou causer les premières blessures, elle sert chez Inti à vaincre définitivement les ennemis criblés de flèches et pour la plupart incapables de se tenir debout : si la flèche marque l'agentivité, le coup de hache sert de signe graphique de victoire. On peut lui attribuer la majorité des victimes des combats. L'arme imprègne enfin la culture civile du Moyen Empire²⁰⁷¹ : outre les tombes d'Amenemhat²⁰⁷² et Khnoumhotep²⁰⁷³, celle de Djehoutihetep à Deir el-Bersheh comprend des employés du défunt armés de haches dans les processions²⁰⁷⁴, et dans celle de Senbi à Meir, elle fait partie de l'équipement d'un chasseur²⁰⁷⁵ ainsi que d'une panoplie d'objets²⁰⁷⁶. Elle intègre le matériel funéraire, comme en témoignent les haches retrouvées dans les tombes d'Assiout²⁰⁷⁷, et les frises d'objets sur les sarcophages²⁰⁷⁸.

1-3-2 Le bâton de combat, arme par excellence des face-à-face de Beni Hassan

Aucun des combattants des scènes de l'Ancien Empire n'utilise de bâton. Le matériel de guerre est ainsi bien différent des armes utilisées par les agents de contrôle ordinaire : les soldats n'utilisent ni le court bâton tenu par les officiers lors des redditions de comptes, ni le *qtzy.t* terminé avec une main, ni le très court instrument servant dans certaines fessées²⁰⁷⁹. Tout comme l'emploi de la hache est rare dans les scènes productives, cela montre que la guerre est un domaine spécifique, auquel participe un personnel distinct, et qui nécessite l'emploi d'outils précis. Le bâton qui s'imisce dans les scènes de guerre appartient à un type nouveau et est caractérisé par la légère courbure par lequel il se termine. Malgré l'existence dès l'Ancien

²⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 70 ; HALL 1986, figs. 50, 55-56, 64-65 et 70-75.

²⁰⁷⁰ COUTON-PERCHE 2021, p. 74.

²⁰⁷¹ MCDERMOTT 2002, p. 186-190.

²⁰⁷² KANAWATI, EVANS 2016, pl. 94 a.

²⁰⁷³ LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 72a.

²⁰⁷⁴ NEWBERRY 1895, p. 28, pl. XI et XIII.

²⁰⁷⁵ BLACKMAN A.M. 1914, pl. VI.

²⁰⁷⁶ *Ibid.*, pl. III.

²⁰⁷⁷ COUTON-PERCHE 2021, p. 67 et 70-71.

²⁰⁷⁸ JÉQUIER 1921, p. 208-210.

²⁰⁷⁹ MCDERMOTT 2002, p. 222-223, et vol. II, 108, figs. 172-173 (la bastonnade d'Aba, fig. 173, est placée de façon erronée à Naga ed-Der).

Empire d'autres types de bâtons courbés²⁰⁸⁰, comme les sceptres *ḥq3*²⁰⁸¹ et *'wt*²⁰⁸², ce type particulier est rare à cette époque et se développe essentiellement à la Première Période intermédiaire²⁰⁸³, sans disparaître aux époques suivantes. Ce bâton est entre autres utilisé par les bergers pour faire avancer leurs troupeaux²⁰⁸⁴, et les exemples de cette époque se distinguent de leurs ancêtres par un angle plus net²⁰⁸⁵. Il se différencie cependant bien des bâtons recourbés faits pour attraper le cou d'un animal²⁰⁸⁶. Comme l'indique H.G. Fischer, ce changement s'immisce aussi dans le tracé des hiéroglyphes, en particulier *ḥw* (Gardiner A24, )²⁰⁸⁷. Bien qu'il n'intègre pas la panoplie funéraire la plus fréquente²⁰⁸⁸, plusieurs bâtons en bois ont été conservés (Figure 8.19), et attestent de l'utilisation de ce type au début du Moyen Empire²⁰⁸⁹. L'analyse du bois de l'un d'eux a révélé qu'il était en tamarix²⁰⁹⁰, ce qui indiquerait qu'était utilisé un bois relativement solide, mais potentiellement cassant.

La première occurrence du bâton recourbé dans une scène de guerre provient de la tombe d'Iti-Ibi (D4), où le soldat triomphant en tient un dans chaque main. Ce bâton reparait ensuite dans les quatre scènes de Beni Hassan, ainsi que chez Intef ; il a ainsi parfaitement intégré la panoplie guerrière du début du Moyen Empire. Il s'agit d'une arme uniquement égyptienne : elle n'est tenue ni par les Asiatiques chez Intef, ni par les auxiliaires de Beni Hassan²⁰⁹¹. Elle caractérise d'ailleurs particulièrement les face-à-face égalitaires qui accompagnent les sièges : chez Khnoumhotep, six duels au bâton ont lieu. Parmi les modes de représentation, le plus ancien est le coup à l'impact : chez Iti-ibi, le coup est donné au visage, tandis qu'un même motif se retrouve trois fois (D7,D9,D10), celui du soldat tombé au sol et frappé au dos. Dans chacun de ces cas, est utilisé le revers de la courbure à l'extrémité du bâton. Le bâton est aussi régulièrement figuré en menace, en particulier lors des face-à-face à Beni Hassan. Ces différentes façons de le tenir suggèrent qu'il servait d'abord à engager le combat en lançant des coups vers la tête et le torse de l'adversaire, mais pouvait aussi donner lieu à un duel à hauteur

²⁰⁸⁰ FISCHER H.G. 1978, p. 7-8, figs. 2b et 3.

²⁰⁸¹ NEWBERRY 1929, p. 84-85.

²⁰⁸² FISCHER H.G. 1978, p. 7-8, fig. 2a.

²⁰⁸³ MCDERMOTT 2002, p. 224.

²⁰⁸⁴ FISCHER H.G. 1978, p. 11 ; N KANAWATI, EVANS 2016, pl. 95 ; BLACKMAN A.M. 1915, pl. XV.

²⁰⁸⁵ *Ibidem*.

²⁰⁸⁶ FISCHER H.G. 1978, p. 9.

²⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 11-12, n. 36.

²⁰⁸⁸ HASSAN S. 1976, p. 71-98.

²⁰⁸⁹ FISCHER H.G. 1978, p. 13, fig. 14 ; STEINDORFF 1901, p. 31 ; PETRIE 1907, pl. XIII, 10.

²⁰⁹⁰ FISCHER H.G. 1978, p. 13, n. 48.

²⁰⁹¹ H.G. Fischer (1978, p. 14-15) mentionne bien une association des bâtons recourbés aux peuples étrangers, en particulier asiatiques. Il s'agit cependant plutôt d'un sceptre-*ḥq3*, notamment chez Khnoumhotep II.

d'épaule. Une fois l'avantage pris, il fondait sur les parties vulnérables de l'adversaire, la tête ou le dos. Parmi les façons de se défendre, on plaçait le bâton au-dessus de sa tête, ce qui devait être peu efficace contre une hache en pierre, ou l'on tentait de saisir l'arme de l'adversaire.

L'emploi de cette arme rarement létale au milieu d'un arsenal bien plus dangereux peut surprendre²⁰⁹². Sa fréquence dans les images de guerre civile, au contraire de la domination de la hache chez Inti ou Intef, s'explique par le type de guerre menée. D'un point de vue référentiel, on peut penser que ces batailles n'avaient pas pour but de dévaster les rangs adverses mais de conquérir des places stratégiques : assommer ou blesser un ennemi était donc préférable à le tuer. Rien n'indique non plus que les armes tranchantes étaient en quantité illimitée : les bâtons en bois constituaient probablement l'arme ordinaire des soldats des petites armées des guerres civiles. Sa grande fréquence dans les processions qui entourent les sièges de Beni Hassan renforce cette conviction. Il permettait en outre de causer des blessures importantes, en particulier sur les membres et le visage ou d'empêcher un ennemi d'avancer.

Il est aussi possible que ce choix ne se limite pas à une recherche de mimétisme, mais participe du discours sur la guerre civile, en même temps qu'un faible degré d'altérisation. Si ces batailles provoquent bien des pertes, les face-à-face au bâton figurent un affrontement égalitaire, dans lequel il est difficile de différencier les protagonistes. Une dichotomie apparaît ainsi entre l'arme tranchante ou pointue, dont la hache est l'archétype, et l'arme non-contondante, dont les effets sont plus superficiels : l'effet de la première est absolu et qualitatif (couper un membre en général), celui de la seconde est quantitatif et renvoie à une gradation plus fine selon la force mise par l'assaillant. Derrière un choix probablement fidèle aux pratiques réelles, apparaît une relative pour des armes qui n'évoquent pas aux visiteurs la destruction ou la mutilation de l'ennemi mais ses contusions, sa chute et sa soumission.

La fragilité des bâtons de bois en comparaison des armes en pierre²⁰⁹³ ou en métal²⁰⁹⁴ rend nécessaire un long apprentissage ; avant la XVIII^e dynastie, la seule scène d'entraînement au bâton provient de la chaussée de Sahourê²⁰⁹⁵. Il est difficile de conclure à des codes communs de représentation entre les joutes du Nouvel Empire et les scènes de Beni Hassan, hormis ce qu'imposent le médium et le thème²⁰⁹⁶. Les scènes sont certes organisées comme des duels

²⁰⁹² MCDERMOTT 2002, p. 225.

²⁰⁹³ PARTRIDGE 2002, p. 22-24 ; GRAVES-BROWN 2015, p. 48-51.

²⁰⁹⁴ PARTRIDGE 2002, p. 24-27.

²⁰⁹⁵ EL AWADY 2009, pl. 12.

²⁰⁹⁶ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 564-671 et II, pls. CCCXV-CCCXII (M2-M12).

symétriques, le bâton souvent tenu au-dessus de la tête et la position des pieds similaire²⁰⁹⁷. En revanche il ne s'agit pas du même type de bâton, celui du Nouvel Empire étant droit, ou une simple tige de papyrus. L'usage du bâton comme protection y est absent, tandis qu'un ostracon de Deir el-Medinah figure les armes s'entrechoquant²⁰⁹⁸, ce qui n'existe pas dans le corpus funéraire. Les deux corpus présentent cependant un éventail varié de positions de combat, où les deux adversaires sont sensiblement à égalité et où donc l'agilité et la maîtrise technique seront primordiales. Il est plus difficile de conclure à la permanence d'un art martial du bâton tout au long du II^e millénaire.

1-2-3 Le poignard, arme de complément des fantassins

Ni l'épée ni la harpé, armes apparues après la Deuxième Période intermédiaire²⁰⁹⁹, ne sont représentées dans les scènes privées. Quant au poignard, hormis celui que tient un enfant chez Inti, il n'apparaît qu'à partir de Khnoumhotep (Figure 8.20a). Neuf soldats de sa tombe ont un poignard attaché à la ceinture : aucun des assiégés n'en porte et ce détail est réparti sur les différents groupes se battant au-dehors. Il en va de même chez Amenemhat. Dans ces deux tombes, il accompagne des soldats équipés de façons diverses, autant de haches que de lances voire d'un arc. Chez Intef enfin, il appartient aux deux camps : bien que moins fréquente que l'arc, il s'agit d'une arme distribuée dans les différentes armées, qu'elles soient égyptiennes et étrangères. Il peut aussi être tenu directement à la main, deux fois chez Intef et une fois parmi le groupe d'Asiatiques de Khnoumhotep. Il est toujours vers le bas et à distance du combat. Il n'est jamais représenté directement en action, car la plupart des scènes montrent le début des affrontements, lorsque les adversaires s'approchent l'un de l'autre, et non les corps-à-corps.

L'échelle des scènes rend difficile d'établir avec certitude le type de poignard utilisé. Chez Khnoumhotep, on repère le manche en fourchette, par lequel l'un des Asiatiques tient son arme. Cela est caractéristique des manches du Type III de la typologie de Susanne Petschel²¹⁰⁰. Ils sont aussi striés par une raie verticale, ce qui indique que la lame est portée sans fourreau. On ne peut cependant déterminer avec plus de précision le type de poignard : il s'agit probablement de III-1.a.a²¹⁰¹ ou de III-3.b.a²¹⁰², très similaires. Ces deux types sont bien attestés à partir de la

²⁰⁹⁷ Comparer le dernier registre de Khnoumhotep et la tombe de Kherouef (DECKER, HERB 1994, vol. II, pl. CCCXV, M2).

²⁰⁹⁸ *Ibid.*, pl. CCCXXI (M10).

²⁰⁹⁹ MCDERMOTT 2002, p. 211-215.

²¹⁰⁰ PETSCHER 2011, p. 106-169 et 362-449 ; BONNET 1926, p. 54.

²¹⁰¹ PETSCHER 2011, p. 109-124 et 362-394 ; COUTON-PERCHE 2021, p. 42-44.

²¹⁰² PETSCHER 2011, p. 126-128 et 396-403 ; COUTON-PERCHE 2021, p. 44.

fin de la Première Période intermédiaire et constituent les formes dominantes jusqu'à la XVIII^e dynastie²¹⁰³. Ce sont donc des armes composites, faites d'un manche en ivoire ou en pierre et d'une lame en bronze. Il est plus difficile de déterminer le type des poignards de la tombe d'Intef : si B. Jaroš-Deckert suggère qu'ils soient enveloppés d'un fourreau²¹⁰⁴, il est clair que le manche n'a pas la même forme. L'arme pourrait être composite ou d'un seul tenant, et le pommeau est en forme de demi-cercle plein ; la lame serait en bronze. Il s'agit donc du type I²¹⁰⁵, lui aussi bien attesté au Moyen Empire. La présence de ces deux types de poignard contribue principalement à l'effet d'inventaire des techniques militaires, ainsi qu'à l'ajout à la ceinture des soldats d'une nouvelle réserve, tel un signe temporel étendant dans une virtualité future les capacités militaires des soldats.

1-2-4 L'intégration de la lance à la panoplie du Moyen Empire²¹⁰⁶

Tout comme le poignard, aucune scène de l'Ancien Empire ne comprend de lance, alors que l'objet est connu dès le prédynastique²¹⁰⁷. En-dehors de la scène d'Ankhtifi (D3) où un long objet sur l'un des fragments pourrait être une lance, il faut attendre le corpus de Beni Hassan pour que l'arme intègre les scènes de combat²¹⁰⁸. Bien qu'elle n'occupe pas une place aussi privilégiée qu'au Nouvel Empire, on la retrouve dans les cinq scènes les plus tardives. Dès le tombeau de Baqet, la lance est représentée dans deux contextes différents : elle intègre d'une part les processions de soldats en route pour le combat ; de l'autre, deux lanciers sont engagés dans un combat à droite. Elle y est donc utilisée comme arme blanche et non comme un projectile, car la distinction entre lance et javelot semble tenue au Moyen Empire²¹⁰⁹. Elle est en revanche clairement distinguée du bâton en termes de longueur, ses potentialités de coup à distance étant figurées par le motif des deux lanciers d'Amenemhat qui se touchent au-delà d'un individu qui les sépare. Cette dernière tombe comporte deux types différents, de courtes lances avec une pointe clairement marquée dans les processions et une arme plus longue et sans pointe apparente dans le combat²¹¹⁰. La différence semble peu significative et causée par les

²¹⁰³ PETSCHER 2011, p. 272-273. Voir aussi MÜLLER 1987, p. 55-61.

²¹⁰⁴ JAROŠ-DECKERT 1984, p. 38.

²¹⁰⁵ PETSCHER 2011, p. 49-92 et 350-356 ; BONNET 1926, p. 43.

²¹⁰⁶ MCDERMOTT 2002, p. 163-174.

²¹⁰⁷ MCDERMOTT 2002, p. 164-165 ; EMERY 1938, p. 48.

²¹⁰⁸ MCDERMOTT 2004, p. 78-81.

²¹⁰⁹ N. Couton-Perche (2021, p. 102) distingue les deux types, en particulier par la longueur du manche et par la forme de la pointe. À Beni Hassan, ces critères ne distinguent pas entre un usage rapproché et à distance. Voir aussi MCDERMOTT 2002, p. 165-166.

²¹¹⁰ Voir COUTON-PERCHE 2021, p. 102-103.

contraintes techniques²¹¹¹. La lance atteint chez Amenemhat sa fréquence maximale, puisque dans la scène sud, la moitié des combattants (12 sur 24) en tiennent une.

La lance fait ainsi partie de l'arsenal des deux camps dans les scènes de guerre civile tout comme dans l'affrontement contre les Asiatiques d'Intef. Bien qu'attestée depuis le prédynastique, elle rejoint la hache dans l'équipement des fantassins égyptiens à la Première Période intermédiaire²¹¹², comme en témoignent le modèle de quarante lanciers de Mesehti, daté de la XI^e dynastie²¹¹³ et les simulacres de la tombe de Nakhti à Assiout²¹¹⁴. La forme de la pointe des lances de Beni Hassan indique qu'il s'agit vraisemblablement de pointes de métal²¹¹⁵, comparables au lot de Kom Dara²¹¹⁶, plutôt qu'en silex comme à Mirgissa²¹¹⁷. La relative rareté de la lance dans les trois premières scènes de Beni Hassan, malgré un avantage certain par rapport au bâton court, s'explique peut-être par un développement encore timide des compagnies de lanciers dans les armées, à moins que soient là encore représentées de façon préférentielle des armes non létales comme le bâton. Cela expliquerait la mise en scène de la distance chez Baqet, comme innovation militaire notable. Chez Amenemhat, un lancier intègre la procession de soldats devant le défunt²¹¹⁸ : il ne faut en revanche pas la confondre avec un fouet rigide mais parfois courbe tenu par plusieurs officiers dans les scènes de production et d'hommage au maître et qui se termine par une pointe graphiquement très proche²¹¹⁹. Le corpus de Beni Hassan correspond donc à une étape intermédiaire, pendant laquelle la hache reste l'arme classique des fantassins, mais où la lance tend à s'imposer : il annonce les processions de soldats du Nouvel Empire, où les lances alignées renforcent l'impression de nombre.

1-4 Neutraliser l'adversaire : les boucliers²¹²⁰ et les armes défensives

Dans les images de l'Ancien Empire, l'équipement des combattants se réduit aux armes offensives, conformément à la sémiologie de la puissance qui veut que les ennemis soient sans défense et que les Égyptiens ne nécessitent pas de protection. Le bouclier est pourtant attesté dans l'iconographie prédynastique, sur une tablette abydonienne²¹²¹ et dans un affrontement de

²¹¹¹ Les lances les plus longues seraient telles pour accentuer la portée d'une telle arme.

²¹¹² COUTON-PERCHE 2021, p. 88.

²¹¹³ BONGIOANNI, CROCE 2002, p. 458-459.

²¹¹⁴ COUTON-PERCHE 2021, p. 102-103.

²¹¹⁵ ODLER 2023, p. 434-436.

²¹¹⁶ COUTON-PERCHE 2021, p. 90-91 (fin de l'Ancien Empire).

²¹¹⁷ *Ibid.*, p. 92-95 et 104-106. Voir aussi VILA 1970, MCDERMOTT 2002, p. 163 et GRAVES-BROWN 2015, p. 40-53.

²¹¹⁸ KANAWATI, EVANS 2016, pl. 94.

²¹¹⁹ *Ibid.*, pl. 89, 91 et 96 ; LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 74.

²¹²⁰ MCDERMOTT 2002, p. 57-70.

²¹²¹ COUTON-PERCHE 2021, p. 230 ; NIBBI 2003, p. 171.

la tombe 100 de Hiérakonpolis²¹²². Sa disparition de nos sources à l’Ancien Empire²¹²³, à une possible exception près dans le temple solaire d’Abou Gorab²¹²⁴ serait la marque que les ennemis sont supposés trop démunis pour que l’armée égyptienne daigne leur reconnaître une puissance de frappe et recoure à des armes défensives. À la fin de la III^e millénaire, bien qu’aucun véritable bouclier n’ait été conservé avant ceux de Toutânkhamon²¹²⁵, des représentations réapparaissent simultanément sur plusieurs médiums²¹²⁶ : dans la nouvelle culture militaire, les soldats sont fréquemment équipés d’une arme défensive, peut-être pour éviter des pertes dans des armées assez réduites et s’affrontant régulièrement, tandis que les formes culturelles les plus légitimes cherchent à figurer les *realia* de façon plus précise. Les lanciers du modèle de Mesehti à Assiout tiennent tous un bouclier²¹²⁷ et la même nécropole a livré des manipules en bois²¹²⁸ et un bouclier votif datés de la XII^e dynastie²¹²⁹. Malgré la concentration des sources due à l’ancienneté des fouilles sur le site²¹³⁰, la diffusion du bouclier dut être simultanée dans les autres centres urbains du pays. En témoignent d’autres boucliers votifs provenant de Sedment (UC 31790) et de Lahoun (UC 6663)²¹³¹, ainsi que leur représentation dans la tombe d’Iti à Gebelein²¹³².

C’est cependant d’Assiout que proviennent les premières représentations funéraires de boucliers. La tombe de Khety²¹³³ et la « Northern Soldiers’ Tomb » (Figure 8.24)²¹³⁴ présentent chacune une procession de soldats armés d’un bouclier et d’une arme blanche. C’est dans ce contexte précis que s’inscrit la scène d’Iti-ibi-iqer (D5), qui ne s’en différencie que par le dynamisme de ses soldats qui semblent être proches d’un combat. Le bouclier fait aussi partie de la panoplie des soldats à Beni Hassan. Chez Baqet, aucun des défenseurs du fort n’en tient, mais il serait hasardeux de conclure que dans les face-à-face seule l’armée légitime en a. Dans les trois autres scènes, il est sans conteste présent dans l’équipement des deux armées. Chez Intef enfin, Asiatiques et Égyptiens ont des boucliers différents.

²¹²² CASE, CROWFOOT-PAYNE 1962, p. 13.

²¹²³ NIBBI 2003, p. 172.

²¹²⁴ SCHÄFER 1974, p. 232, n. 248 ; MCDERMOTT 2002, p. 58 et 77 (n. 77).

²¹²⁵ WERNICK 2014-2015, p. 54 ; NIBBI 2003, p. 173, n. 14 ; DECKER 1983, p. 626.

²¹²⁶ COUTON-PERCHE 2021, p. 230-231 ; NIBBI 2003, p. 172 ; WERNICK 2014-2015, p. 50-52 ; MCDERMOTT 2002, p. 59-62.

²¹²⁷ BONGIOANNI, CROCE, op. cit., p. 458-459.

²¹²⁸ COUTON-PERCHE 2021, p. 234-236.

²¹²⁹ *Ibid.*, p. 232-233 ; ZÖLLER-ENGELHARDT 2022, p. 178-180.

²¹³⁰ Voir en particulier la collection récente The Asyut Project.

²¹³¹ UCL Culture Collections Online | Details. Voir aussi PETSCHER, FALCK 2004, p. 138-139, pl. 141 a-b.

²¹³² DONADONI RIVERA 1989.

²¹³³ EL-KHADRAGY 2008, p. 236-237.

²¹³⁴ EL-KHADRAGY 2006, p. 19.

Le type dominant apparaît dans les trois scènes et sur le modèle d'Assiout : il s'agit d'un large écu²¹³⁵ couvrant la majeure partie du corps et recouvert d'une peau de vache, reconnaissable aux taches colorées sur un fond blanc²¹³⁶. Dans trois tombes de Beni Hassan, il est le seul bouclier représenté, bien que ses dimensions semblent plus petites. L'exception provient de la tombe de Khety (Figure 8.23b), où deux autres types coexistent avec le premier. D'une part un écu de même forme mais orné d'un grand losange²¹³⁷. De l'autre, les hommes du régiment asiatique ont un bouclier plus étroit terminé aux angles par quatre pointes²¹³⁸. La taille de ces différents modèles y varie aussi²¹³⁹, bien que l'on ne puisse exclure une technique vacillante de la part des artisans. La scène d'Intef reprend enfin le type classique que portent les Égyptiens, tandis que les Asiatiques se protègent au moyen du bouclier pointu. Le corpus funéraire reprend donc une part importante de la diversité des formes de boucliers connues au Moyen Empire, malgré une préférence pour les formes en écu. Le bouclier à quatre pointes est caractéristique des Asiatiques, qu'ils soient alliés ou ennemis de l'armée égyptienne. Malgré l'absence de parallèles archéologiques²¹⁴⁰, on peut y voir la mise en scène de la différenciation. Une même stratégie faisant des boucliers des marqueurs d'altérité se retrouve au Nouvel Empire, puisqu'autant les Hittites que les Shardanes²¹⁴¹ utilisent des formes inconnues dans l'armée égyptienne.

Le premier contexte du bouclier est la procession. Avant d'être mis en scène en action, il fait partie de la panoplie des soldats qui s'impose dans la culture militaire de la fin de la Première Période intermédiaire. Comme en témoignent les modèles de Mesehti, il devient, avec l'arc et la lance, un des marqueurs de l'identité du soldat²¹⁴². Lorsqu'il s'impose dans les scènes de guerre (D8), il est tenu en avant, même loin du combat. Dans les face-à-face, il est placé en protection vers l'avant, bien que sa présence ne soit jamais systématique. Les artisans ont ainsi alterné entre la démonstration d'un arsenal défensif qui permet de protéger les soldats représentés, et le catalogue offensif, qui nécessite de montrer quelques lances, flèches ou bâtons atteindre leur cible. Le bouclier est enfin systématiquement représenté de face, pour en montrer la forme générale, et en suggérer la protection avec plus d'efficacité que s'il était vu de profil,

²¹³⁵ WERNICK 2014-2015, p. 50-52.

²¹³⁶ NIBBI 2003, p. 175-176 ; Hamblin 2006, p. 427.

²¹³⁷ *Ibid.*, p. 177-178, fig. 19.

²¹³⁸ *Ibid.*, p. 177 et fig. 20. Nous ne savons pas où A. Nibbi voit ce bouclier dans la tombe de Khnoumhotep.

²¹³⁹ NIBBI 2003, p. 177-178.

²¹⁴⁰ À noter un lingot de même forme cité par A. Nibbi (2003, p. 180, n. 50) et retrouvé dans une épave anatolienne du Bronze tardif (PULAK 1998, p. 195, fig. 9 ; MASSAFRA 2012, p. 73).

²¹⁴¹ NIBBI 2003, p. 179-180.

²¹⁴² KANAWATI, EVANS 2016, pl. 96 ; LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 72a.

ce qui serait plus fidèle en termes référentiels. Seul un graffito d'Aniba au Nouvel Empire figure la tranche de deux boucliers affrontés²¹⁴³, suggérant par d'autres moyens qu'à Beni Hassan un face-à-face égalitaire.

Il s'agit enfin du seul équipement défensif présent dans notre corpus²¹⁴⁴ : ni casque²¹⁴⁵ ni armure²¹⁴⁶ ni protège-poignet²¹⁴⁷ ou gant²¹⁴⁸ ne sont attestés avant le Nouvel Empire. Si l'on suit William James Hamblin²¹⁴⁹, il serait cependant possible que les bandes de cuir que portent certains soldats (D7) aient servi d'armure contre les coups les plus légers. Ces bandes sont en effet portées par des archers, moins protégés que les autres. Mais elles se retrouvent aussi sur des fantassins armés de boucliers, donc protégés d'une autre façon, (D7-D11). Il est donc difficile d'y voir un équipement défensif, bien qu'elles puissent constituer une forme d'uniforme pour certains régiments, tout comme les pagnes spéciaux des compagnies asiatiques²¹⁵⁰ ou les tuniques de cuir équipant les marins au Nouvel Empire²¹⁵¹ et dont deux exemplaires ont été retrouvés dans la KV 26²¹⁵². Dans ce cas, elles attesteraient de l'émergence de formes de vêtements liées culturellement – et non seulement fonctionnellement – à la guerre.

2 Les techniques de siège et la mise en scène de l'expertise militaire

Plus que les corps-à-corps en terrain ouvert, la poliorcétique fait usage de techniques élaborées spécifiquement pour abattre ou fissurer des murs, et il est peu étonnant que les artisans en charge de la figuration de telles scènes aient représenté des machines. L'art des palais assyriens est riche en machines de siège²¹⁵³ dont est exaltée l'efficacité, tout comme le riche catalogue de machines de tir des temples cambodgiens²¹⁵⁴, qui, associées aux éléphants, combinent technique et puissance. Les sept scènes privées de siège comprennent toutes l'emploi de techniques spécifiques : un récent article de F. Monnier²¹⁵⁵ sur la question a permis d'éclairer un certain nombre de questions d'ordre militaire et technique. Nous nous appuyons donc sur

²¹⁴³ STEINDORFF 1937, vol. 1, p. 56 et vol. 2, pl. 32.5.

²¹⁴⁴ TRIMM 2017, p. 543-544.

²¹⁴⁵ KRAUSS 1977 ; MCDERMOTT 2002, p. 47-54 et 2004, p. 52 et 138-143.

²¹⁴⁶ DECKER 1982, p. 665-666 ; MCDERMOTT 2004, p. 143-144 et 181-182 ; PARTRIDGE 2002, p. 55-58 ; DARNELL, MANASSA 2007, p. 81-83 ; POLLASTRINI 2017, p. 513-518 ; POLLASTRINI 2022, p. 37-44.

²¹⁴⁷ PETSCHER, FALCK 2004, p. 111, pl. 103.

²¹⁴⁸ PARTRIDGE 2002, p. 58-59.

²¹⁴⁹ HAMBLIN 2006, p. 427 ; MCDERMOTT 2002, p. 50-51 et 2004, p. 53 ; VOGELANG-EASTWOOD 1993, p. 72-87.

²¹⁵⁰ HAMBLIN 2006, p. 427.

²¹⁵¹ SÄVE-SÖDERBERGH 1946, p. 75-78 ; FAULKNER 1941, p. 14 ; PARTRIDGE 2002, p. 95F.

²¹⁵² CARTER 1903, p. 46-47, pl. II.

²¹⁵³ DE BACKER 2013.

²¹⁵⁴ JACQ-HERGOUALC'H 1979, p. 47-58.

²¹⁵⁵ MONNIER 2022.

ses conclusions, afin de concentrer notre étude sur la mise en scène iconographique. Comme il le souligne²¹⁵⁶, les artisans n'avaient qu'une connaissance limitée des techniques de guerre et ne les avaient probablement pas vu fonctionner en situation²¹⁵⁷. Le choix fut cependant fait de les placer au centre des images de guerre et de présenter un catalogue des machines et outils de guerre : cela est particulièrement visible chez Kayemheset, où la tour d'attaque occupe l'essentiel de la zone dédiée à l'armée égyptienne, et prend par exemple la place d'un régiment d'archers. Les outils se décomposent en trois catégories : le matériel de sape des murailles, les échelles ou tours d'assaut et les béliers.

2-1 La neutralisation par le bas : saper les murailles

En raison de la rareté des engins de siège, et pour éviter d'attendre une incertaine reddition des assiégés, l'ouverture de brèches dans les murailles s'avère le moyen le plus direct pour mettre fin au siège : dans sa biographie, Amenemhab, général de Thoutmosis III, se vante d'avoir été le premier à percer les remparts de Qadesh²¹⁵⁸. Cette pratique n'est attestée que dans les tombes de l'Ancien Empire, les exemples postérieurs préférant l'usage du bélier, mais surtout une mise en scène qui privilégie la distance aux murailles pour laisser de l'espace aux archers. Les sapeurs étaient pourtant d'une grande utilité dans les sièges de l'Antiquité, comme en atteste la documentation assyrienne²¹⁵⁹. Dans ce qui reste du registre supérieur de la scène de Kayemheset, deux assaillants utilisent une houe contre la muraille. Cet instrument est employé ainsi dès la palette du « tribut libyen »²¹⁶⁰ jusqu'aux Annales d'Amenemhat II²¹⁶¹. Sur la palette (Figure 8.27), la houe est tenue par des animaux vus de profil en train de percer les murailles représentées en plan vertical, le nom de la place-forte inscrit à l'intérieur²¹⁶².

La scène de Kayemheset (Figure 8.26a) s'inscrit dans cette tradition, puisqu'il s'agit de la seule avec Inti à obéir à une vue aspective, permettant aux assaillants d'attaquer simultanément par la droite et par le haut. L'instant représenté est celui où l'extrémité de la houe touche le mur, avant que le soldat ne fasse son effort : ce mode de représentation est commun à la palette, ainsi qu'aux Annales de Palerme²¹⁶³ puis d'Amenemhat II. Si chez Kayemheset, l'action a une

²¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 62 et 73.

²¹⁵⁷ Pour un point de comparaison médiéval, voir SERDON-PROVOST 2011, p. 62 et 69.

²¹⁵⁸ BREASTED 1906, vol. II, p. 234.

²¹⁵⁹ DE BACKER 2013, p. 127-128.

²¹⁶⁰ MONNIER 2022, p. 52.

²¹⁶¹ MONNIER 2013, p. 248.

²¹⁶² La signification de cet acte a fait débat. L'idée d'une fondation a été défendue notamment par A. Nibbi (NIBBI 1978). Sur la question et pour les arguments en faveur d'une interprétation comme geste de destruction, voir MONNIER 2013.

²¹⁶³ MONNIER 2013, p. 246-247.

valeur indéniablement réaliste et fait bien référence à une technique utilisée lors des sièges²¹⁶⁴, les parallèles extérieurs permettent de penser qu'y est condensée l'idée générale de destruction des murailles²¹⁶⁵, d'abaissement des protections de l'ennemi et *in fine* de prise de la ville²¹⁶⁶. L'inclusion en contexte privé d'un motif de l'iconographie royale permet d'associer à la sémiotique de la victoire une impression d'effort et de déploiement technique qui ajoute à la mise en scène distinctive du défunt. L'enceinte aurait ainsi gardé une valeur idéogrammatique, la scène figurative à l'intérieure et l'échelle développant l'ancien schéma de l'armée attaquant et détruisant de sa houe l'enceinte qui évoque une place-forte voire un peuple.

D'autres armes sont utilisées pour affaiblir les murailles. Chez Kayemheset (Fig. 8.26a), au moins deux assaillants frappent le mur de leur hache. L'efficacité d'une hache lithique contre des murs de brique ou de pierre mais peu solides ne doit pas être sous-estimée²¹⁶⁷ : on retrouve cet emploi de la hache au Nouvel Empire, contre les murs à Amara-Ouest²¹⁶⁸ et les portes à Medinet Habou (Figure 8.28)²¹⁶⁹. De par le choix de figuration du moment d'impact, le motif prend une valeur similaire à celle de la houe, c'est-à-dire de coup qui s'abat sur la protection de la cité et entame sa destruction. Dans la même scène (D1), deux assaillants utilisent un long pic contre la base de la muraille²¹⁷⁰ : il est difficile de percevoir l'exacte différence d'usage avec les houes et les haches. Si la houe représente le début de la destruction systématique des murailles de la ville et son encerclement général, la pique répond à l'objectif immédiat de creuser un tunnel ou d'ouvrir une brèche dans le mur : selon F. Monnier²¹⁷¹, les premiers assaillants étaient à la merci des projectiles lancés depuis les murailles, comme en atteste la profusion plus tardive des engins mobiles de protection. La dernière technique est celle utilisée chez Inti (Figure 8.26b) où les assaillants semblent tirer sur des pics qu'ils ont introduit dans un espace fragilisé de la muraille²¹⁷², peut-être la porte de la cité²¹⁷³. Les deux tombes de l'Ancien Empire se distinguent des corpus plus tardifs par un éventail plus vaste des techniques d'affaiblissement des défenses d'une cité. Cette tendance peut être attribuée aux responsabilités

²¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 249.

²¹⁶⁵ Sur le débat autour de la signification fondatrice de la houe, MONNIER 2013, p. 249-256. Nous reprenons sa conclusion qu'il serait erroné de voir chez Kayemheset une telle valeur.

²¹⁶⁶ MONNIER 2013, p. 250-251.

²¹⁶⁷ HAMBLIN 2006, p. 362.

²¹⁶⁸ MONNIER 2022, p. 53.

²¹⁶⁹ MATIĆ 2017B, p. 15 ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1932, pl. 89.

²¹⁷⁰ R. Partridge (PARTRIDGE 1996, p. 77) y voit au contraire une technique pour garder la tour droite.

²¹⁷¹ MONNIER 2022, p. 52.

²¹⁷² *Ibidem* ; HAMBLIN 2006, p. 362.

²¹⁷³ KERN 1999, p. 11.

architecturales assumées par les deux hommes²¹⁷⁴, qui leur donnèrent sûrement un avantage technique et une connaissance des méthodes de construction et de destruction, que tous deux voulurent mettre en scène dans leur programme.

2-2 La neutralisation par le haut : prendre d'assaut la muraille

Tout comme les techniques de sape, échelles et tours d'assaut sont absentes du corpus de Beni Hassan, pour mettre l'accent sur les armes de jet et la puissance des régiments d'archers. Présentes à l'Ancien Empire, elles sont fréquentes dans l'iconographie du Nouvel Empire, malgré un nombre restreint d'attestations en contexte civil²¹⁷⁵. La scène d'Inti contient une échelle simple, posée sur le bord haut de la muraille. À moins de supposer que la scène de la chaussée d'Ounas ait elle aussi compris une échelle²¹⁷⁶, il s'agit de la seule représentation de la sorte à l'Ancien Empire ; la seule autre avant la XVIII^e dynastie provient du temple royal de Deir el-Bahari²¹⁷⁷. Nous connaissons pour le Nouvel Empire cinq attestations, réparties sous quatre rois différents, de Toutânkhamon à Ramsès III²¹⁷⁸, ainsi que sur le papyrus érotique de Turin²¹⁷⁹. Le procédé, initialement rare, s'est imposé comme une des constantes de l'art militaire de l'Égypte dans ses guerres contre les forteresses du Proche-Orient, comme chez les peuples de la région : une comparaison avec les images assyriennes a montré une amélioration des techniques chez ces derniers, permettant aux soldats entraînés de courir sur l'échelle sans agripper les échelons²¹⁸⁰.

Par rapport à une tour de siège, l'échelle est moins stable : un des soldats d'Inti (Figure 8.29b) est ainsi chargé d'assurer la stabilité de l'engin à sa base, détail qui témoigne encore de l'effort référentiel des artisans chargés de ces scènes. Au niveau graphique, l'échelle accroît le dynamisme en introduisant dans un environnement vertical une ligne oblique sur laquelle monteront les assaillants victorieux. La scène d'Inti n'est cependant pas l'ancêtre des échelles du Nouvel Empire, où les place-fortes sont représentées de profil sans aspectivité. Si cette disposition répond à des impératifs proprement graphiques, la présence de l'échelle verticale permet aussi d'aspérer le fort dans la spatialité égyptienne : les créneaux des murailles perdent toute utilité si on peut les contourner. Cela met tous les registres intérieurs sous la menace des assaillants et empêche les Asiatiques de pouvoir se défendre car aucun chemin de ronde ne

²¹⁷⁴ MONNIER 2022, p. 60.

²¹⁷⁵ KESSLER 1979.

²¹⁷⁶ MONNIER 2022, p. 55.

²¹⁷⁷ *Ibidem* ; NAVILLE 1907, pl. XIVd.

²¹⁷⁸ MONNIER 2022, p. 55-56.

²¹⁷⁹ OMLIN 1973, pl. XI.

²¹⁸⁰ EPH'AL 2009, p. 72-75.

couronne les murailles. Ce mode de représentation permet aussi d'éviter la question de l'adéquation probablement imparfaite entre la hauteur des remparts et celle de l'échelle²¹⁸¹.

Les tours de siège²¹⁸² (D1,D11) sont en revanche les seules attestations iconographiques égyptiennes connues, ce qui indiquerait qu'elles n'étaient pas en usage dans les armées du II^e millénaire ; seule la stèle de la Victoire de Piankhy la mentionne au VIII^e siècle²¹⁸³. Les tours de siège sont cependant connues en Syrie dès le III^e millénaire sur des sceaux de Mari et Tell Baydar-Nabada²¹⁸⁴, ainsi que sur un relief anatolien du début du II^e millénaire²¹⁸⁵ : l'engin était ainsi diffusé dans plusieurs cultures du Bronze ancien, et fait partie des machines des armées néo-assyriennes²¹⁸⁶. Son fonctionnement a été discuté à de nombreuses reprises²¹⁸⁷, et F. Monnier²¹⁸⁸ s'est attaché récemment à montrer qu'il ne s'agissait pas d'une simple échelle à roues. Le fait qu'elle soit bien à la verticale la distingue visuellement des véritables échelles adossées aux murailles. La scène de Kayemheset faisant plus de place à des considérations « idéographiques »²¹⁸⁹, c'est celle d'Intef qui permet d'en reconstruire le fonctionnement. L'échelle y est double dans la largeur et les roues ne sont situées qu'à l'arrière, sans que l'échelle ne repose dessus. Comme le suggère F. Monnier dans sa reconstitution²¹⁹⁰, une seule rangée de roues était nécessaire, et permettait de transporter l'échelle à l'horizontale devant ou derrière soi, en faisant peser un maximum de poids sur les roues. Elle serait donc plus facile à transporter qu'une tour droite permanente et serait dressée une fois sur le champ de bataille²¹⁹¹.

La tour de siège participe dans les deux scènes de la démonstration de technologie militaire. D'une part le fait que l'engin ne soit pas connu par ailleurs suggère qu'il était rare et donc inconnu du plus grand nombre des visiteurs, mais il s'agit aussi des deux plus anciennes attestations de roues en Égypte²¹⁹² avant son développement à la Deuxième Période intermédiaire : leur emploi marque bien une distinction technologique par rapport aux formes quotidiennes de déplacement des Égyptiens. Là encore les titres architecturaux de Kayemheset

²¹⁸¹ DE BACKER 2013, p. 36-37.

²¹⁸² HAMBLIN 2006, p. 362 et 447-448.

²¹⁸³ MONNIER 2022, p. 60-61.

²¹⁸⁴ MONNIER 2022, p. 56-57 ; HAMBLIN 2006, p. 219f ; NADALI 2009 ; REY S. 2012, p. 136-141.

²¹⁸⁵ ABAY, DEMIR, SEVIN 2021.

²¹⁸⁶ DE BACKER 2013, p. 12-14.

²¹⁸⁷ SMITH 1946, p. 327 ; ARNOLD 1991, p. 281-282 ; SENK 1957, p. 207-211 ; MOURAD 2011, p. 136 ; SCHÄFER, op. cit., p. 263-264 ; PARTRIDGE 2002, p. 76.

²¹⁸⁸ MONNIER 2012-2013 ; MONNIER 2022, p. 56-61.

²¹⁸⁹ MONNIER 2022, p. 59.

²¹⁹⁰ MONNIER 2013B, p. 131-133 ; MONNIER 2022, p. 59.

²¹⁹¹ MONNIER 2013B, p. 137-138.

²¹⁹² MONNIER 2013B, p. 130-131 ; PARTRIDGE 2002, p. 76 ; HELCK 1983 ; SHAW 2012, p. 95.

indiquent un savoir-faire en termes de construction et d'ingénierie, mis au service des expéditions contre les cités de la côte palestinienne. La représentation de la tour de siège construit aussi un effet de verticalité, opposé à celle des murs de la cité car dynamique. Chez Intef (Figure 8.29c), cette verticalité détruit l'avantage donné aux assiégés par un chemin sur les remparts et s'ajoute aux effets horizontaux créés par les lignes d'archers, et au mouvement circulaire que fera la hache du soldat sur l'échelon supérieur : l'effet produit est celui d'une combinaison de forces concourant à abattre la cité. Cette verticalité ascendante, renforcée par l'agilité des deux duos de soldats qui grimpent les échelons concourt au dynamisme de l'armée conquérante. Ce dynamisme s'oppose à la chute des défenseurs tombés des murailles, dont deux ont la tête vers le bas. Ces soldats tombés semblent de plus être le prolongement de la ligne de défenseurs qui suit un arc de cercle vers la gauche et vers le bas. L'emploi de structures verticales dans ces trois scènes permet d'annihiler le seul avantage des Asiatiques sur une armée mieux armée et plus nombreuse, la hauteur de leurs murailles.

Échelles et tours occupent enfin la même position que la grande figure royale dans les scènes du Nouvel Empire²¹⁹³. L'homme qui lève sa hache chez Intef (Figure 8.29c) semble grandi par la structure et est directement confronté à l'ensemble de l'armée adverse. Son geste se rapproche de celui du roi massacreur et peut être interprété comme l'annonce de la destruction entière de la cité. Que cette organisation soit signifiante se voit en la comparant à la scène de siège du papyrus de Turin (Figure 8.30)²¹⁹⁴, où l'un des chats qui défend le fort est avancé au-delà des remparts, ce qui fait reculer la souris qu'il affronte ; dans un contexte parodique, l'impératif de domination d'un camp sur l'autre structure moins la mise en scène. Cette volonté de marquer la future défaite des ennemis de par l'inutilité de tous leurs moyens de se protéger expliquerait le fait que les Égyptiens ne pénètrent jamais dans la place, au contraire de reliefs ramessides²¹⁹⁵ ou assyriens²¹⁹⁶ : pour établir leur victoire, il faut que l'identité des deux ensembles soit encore bien marquée. La victoire est donc potentielle, mais assurée par la démonstration de supériorité.

2-3 *Les tortues-béliers de Beni Hassan*

À l'Ancien Empire, les assaillants se contentent de fragiliser les murs au moyen d'armes individuelles ; les scènes de Beni Hassan font au contraire usage de véritables machines

²¹⁹³ Par exemple HEINZ 2002, p. 52, fig. 9 et WRESZINSKI 1935B, pl. 55a, 57a ; RICKE, HUGHES, WENTE 1967, pl. 12.

²¹⁹⁴ BRUNNER-TRAUT 1968, fig. 1 ; OMLIN 1973, pls. XIII-XIV.

²¹⁹⁵ MONNIER 2022, p. 72.

²¹⁹⁶ KEEL 1972, p. 90.

d'assaut. Il s'agit des seules attestations égyptiennes du bélier²¹⁹⁷, alors que ce type d'arme est bien connu au Proche-Orient dès le III^e millénaire²¹⁹⁸ jusqu'à l'époque assyrienne²¹⁹⁹. Les béliers proprement dits sont associés à une structure protectrice qualifiée de tortue. Ces engins ont été interprétés comme de véritables béliers s'en prenant aux murailles²²⁰⁰ ou au contraire comme des engins plus légers cherchant à atteindre uniquement les défenseurs du rempart²²⁰¹, ou à fragiliser les parties faibles des murs²²⁰². Comme l'a montré F. Monnier²²⁰³, la meilleure option est d'y voir une tentative d'abimer voire de détruire le chemin de ronde, mais pas de creuser une brèche dans la muraille. Le maniement d'une telle arme nécessite précision technique et main d'œuvre nombreuse : atteindre le haut des murailles aurait exigé une perche d'au moins quinze mètres, dont le poids minimal serait de 800 kg²²⁰⁴. En plus de la « dizaine d'individus »²²⁰⁵ requis pour manœuvrer l'engin, le bélier suppose donc une robuste carapace permettant d'appuyer la perche. D'après F. Monnier qui s'appuie sur l'iconographie assyrienne²²⁰⁶, la machine était donc nettement plus complexe que ce que laissent penser les représentations de Beni Hassan. Elle était montée sur roues²²⁰⁷ et nécessitait une véritable charpente associant toit de protection, mécanismes de déplacement et bélier. Si l'on suit F. Monnier et non Nicholas Wernick²²⁰⁸, la grande différence entre le référent et sa représentation s'explique par la méconnaissance des réalités poliorcétiques par les artisans, qui s'appuieraient sur des récits et auraient ainsi omis les roues. On peut aussi y voir une combinaison aspective de points de vue²²⁰⁹ : cette orientation aurait pour avantage d'entourer pleinement les soldats et donc de les protéger visuellement des projectiles adverses.

²¹⁹⁷ F. Monnier propose cependant de voir un bélier dans l'image du taureau renversant les murailles sur la Palette de Narmer (MONNIER 2022, p. 61-62). Bien que cette hypothèse soit crédible, rien ne permet d'établir une filiation avec des scènes postérieures d'un millénaire.

²¹⁹⁸ MONNIER 2022, p. 61 ; REY S. 2012, p. 130-136.

²¹⁹⁹ WERNICK 2016A, p. 113-115 et 124-125 ; WERNICK 2016B, p. 389-398 ; KEEL 1972, p. 90 ; DE BACKER 2013, p. 14-16 ; EP'HAL 2009, p. 82-97.

²²⁰⁰ YADIN 1963, p. 70 ; YADIN 1955, p. 31 ; HAMBLIN 2006, p. 449-450 ; A SCHULMAN 1964B, p. 15 ; ; HASEL 1998, p. 246-247 ; SHAW 1991, p. 17.

²²⁰¹ WERNICK 2016A ; WERNICK 2016B ; TRIMM 2017, p. 240.

²²⁰² WILLIAMS 1999, p. 440-442 ; HEAGREN 2019, p. 76-77.

²²⁰³ MONNIER 2022, p. 63-64.

²²⁰⁴ *Ibidem*. Les calculs de F. Monnier sont les plus aboutis sur la question. Voir aussi HAMBLIN 2006, p. 450.

²²⁰⁵ *Ibid.*, p. 64. Ce type de bélier est donc nettement plus aisé à manœuvrer que les machines néo-assyriennes requérant un équipage d'une « centaine de personnes » (DE BACKER 2013, p. 31-32, pls. 12-13).

²²⁰⁶ REY S. 2012, p. 130-136.

²²⁰⁷ MONNIER 2022, p. 64.

²²⁰⁸ WERNICK 2016A ; WERNICK 2017, p. 385-388 et p. 400. Le mécanisme qu'il propose reste cependant possible pour les scènes de Beni Hassan.

²²⁰⁹ MONNIER 2022, p. 63-64.

Dans les quatre scènes de Beni Hassan, la tortue-bélière est située sur le même registre inférieur droit, sous les murailles du fort et précédée d'un archer dans trois cas sur quatre. Il n'y en a qu'une seule, toujours occupée par deux ou trois soldats, bien que le nombre réel de personnes manœuvrant le bélier ait été plus élevé. La perche est systématiquement dirigée vers le haut, et touche les hourds de la muraille²²¹⁰. Le bélier sert donc à donner des coups de haut en bas sur les parties les plus fragiles du rempart²²¹¹, pour en empêcher la défense. L'hypothèse de N. Wernick²²¹², pour séduisante qu'elle soit, ne nous semble pas correspondre au corpus : en effet, si les perches servent à déstabiliser les défenseurs du rempart, pourquoi touchent-elles toutes le haut de la muraille et non les soldats ? L'instant choisi ne permet pas de voir les conséquences de ces coups sur les défenses. On retrouve donc, comme pour les autres techniques de siège, une volonté de neutraliser les avantages donnés par de hautes murailles : plutôt que de forcer les portes pour pénétrer le plus rapidement possible dans l'enceinte, il s'agit de détruire les hourds de l'enceinte d'où partent les projectiles. Cette représentation participe de la mise en scène de l'inéluctable victoire des assaillants, car est niée la possibilité de résister. Comme ailleurs la tour de siège, la longue perche oblique neutralise la verticalité des remparts et évoque graphiquement une rampe d'accès vers le chemin supérieur. La tortue protège enfin les assaillants des coups ennemis, annulant la possibilité de lancer divers projectiles. Ce type de protection se retrouve à Amara-Ouest²²¹³ et au Ramesseum²²¹⁴, où plusieurs fantassins sont enveloppés de vinéas²²¹⁵ de protection, au bas de cités moyen-orientales, ainsi que dans les mantelets de protection assyriens²²¹⁶. La recherche de pertes les plus faibles possibles s'inscrit dans la tendance du milieu funéraire à neutraliser les dangers, et semble, depuis l'autobiographie d'Ouni, une constante de la mise en scène des batailles par les dignitaires égyptiens, fiers d'avoir perdu un minimum de soldats.

3 Représenter le combat

3-1 L'iconographie du coup porté

Sur onze tombes, sept comprennent de véritables corps-à-corps (D2,D4,D7-D11). Les choix iconographiques montrent un éventail varié de possibilités de représentations de la violence, plus étendu que dans les scènes de punition. Si l'arme est le plus souvent représentée pendant

²²¹⁰ *Ibid.*, p. 63. À comparer avec l'architecture défensive proche-orientale (DE BACKER 2013, pl. 36, fig. 106).

²²¹¹ SCHULMAN 1964B, p. 15.

²²¹² WERNICK 2016A, p. 118.

²²¹³ MONNIER 2022, p. 53-54 ; SPENCER 1997, pl. 34 et 36 ; SPENCER 2016, pl. 41b et 43b.

²²¹⁴ ABDEL HAMID YOUSSEF, LEBLANC, MAHER-TAHA 1977, pl. XXII.

²²¹⁵ WERNICK 2014-2015, p. 51, n. 19 et 2016, p. 108.

²²¹⁶ DE BACKER 2013, pl. 37.

la préparation du coup, devant ou derrière la tête, les coups montrés à l'impact se retrouvent dans tout le corpus, tout comme des emplois différents des armes, dont leur usage défensif.

	Arme levée devant	Arme levée en arrière	Arme à l'impact	Arme bloquée	Arme attrapée	Arme défensive
D2	1	2	1	1	1	
D4	1		1			
D7	1	10	5	1	5	3
D8	3		1			
D9	2	6	1		3	4
D10		1	3	1		
D11		4	1			

Tableau 8.4. Mode d'utilisation des armes dans les corps-à-corps de l'iconographie funéraire

3-1-1 Menacer l'adversaire : le motif dominant de la représentation égyptienne de violence

La moitié des combattants (31 sur 63) tient leur arme en menace face à leur adversaire, modalité qui se retrouve dans tous les affrontements du corpus. Cette dominante est cohérente avec les habitudes égyptiennes de représentation de la violence : dans la partie précédente, nous avons montré qu'il s'agissait de loin de la façon la plus courante de représenter des punitions. En effet, hormis dans la scène de Henqou (A41), le coup est toujours arrêté au moment où le bras se prépare à son mouvement. Le même constat vaut pour l'iconographie du roi massacreur, des origines au I^{er} millénaire, son bras étant presque toujours levé prêt à abaisser son arme²²¹⁷. Cette posture a les avantages conjoints de la virtualité et du dynamisme. D'une part, le choix d'un instant en amont du coup suggère sa totalité, et l'étend virtuellement à plusieurs parties du corps potentielles. De l'autre, la représentation du moment où celui qui frappe lance son énergie pour abaisser son arme ajoute du dynamisme au motif, notamment quand les deux mains sont utilisées. Par rapport au moment de l'impact, qui oblige à restreindre la menace à un point du corps précis et dont le mouvement est finissant, le coup en préparation possède des bénéfices certains. Cette préférence égyptienne pour le coup en menace tient aussi au caractère pictographique de l'iconographie : la figure-sujet exprime l'acte de frapper de façon générique, sans intérêt pour l'objet de cette action, qui peut être loin.

Ce motif peut se diviser en deux variantes. Le geste le plus fréquent (23 fois) est celui où le bras est positionné en hauteur derrière la tête. À l'intérieur de cette variante, l'arme peut être tenue d'une seule main projetée en arrière, ce qui rend autant possible un coup par le haut que par le côté (Figure 8.33b). Cette position est aussi présente dans les processions de Beni Hassan

²²¹⁷ HALL 1986, toutes les figures (sauf 27, 60 et 67).

et de Thèbes, chez des soldats levant leur arme en préparation au combat, loin de leurs ennemis. Elle peut tout aussi bien être utilisée avec une hache ou un bâton, parfois dans la même scène, comme chez Khnoumhotep. La forte valeur sémiologique de cette position vient du fait qu'elle reprend l'archétype du massacre royal²²¹⁸. Le soldat d'Inti tient d'ailleurs de son autre main les cheveux de son ennemi, ce qui rend l'hypothèse d'une imitation volontaire du massacre fort crédible. Cette gestuelle reste rare : on retrouve la même association entre prise aux cheveux et bras armé prêt à s'abattre chez un soldat égyptien dans les reliefs du Nouvel Empire (Figure 8.35). Chez Intef, trois soldats égyptiens levant leur arme sont juxtaposés sur les 1^{er}, 3^e et 5^e registres, et le plus haut (Figure 8.29c), confronté à la forteresse tout entière, accomplit un geste d'anéantissement proche de celui du roi. Malgré cela, la gestuelle du soldat brandissant son arme et agrippant son adversaire à la main ou à la tête est très rare, alors qu'elle apparaît comme un mode transculturel très fréquent de représentation d'une victoire sans appel²²¹⁹.

À Beni Hassan, la prise à une main permet de tenir de l'autre un bouclier ou une deuxième arme. L'autre possibilité est de tenir l'arme à deux mains : l'extrémité peut être en haut, supposant un mouvement latéral circulaire, comme pour les bâtons des face-à-face de Beni Hassan (Figure 8.36b), ou vers l'arrière, ce qui suggère de renverser le bâton au-dessus de la tête²²²⁰ (Figure 8.36c). Cette option, absente dans l'iconographie royale, ajoute de la force dans les bras de celui qui frappe, en utilisant les deux mains, ce qui est probablement plus réaliste sur un champ de bataille. Elle a aussi pour conséquence que le tracé soit moins linéaire que dans le premier type et donc s'oriente plus vers une représentation concrète du combat que vers un archétype général : dans les face-à-face de Beni Hassan, les soldats engagent leur corps dans la bataille et avancent ou reculent leur torse selon les mouvements de l'adversaire. La version à deux mains rappelle d'ailleurs les punitions de Mererouka et de Khentika (A33,A31). La figuration du combat à Beni Hassan forme donc une combinaison complexe d'évocations référentielles et de connotations renvoyant aux images royales et privées.

L'arme peut aussi être tenue vers l'avant, mais cette posture est moins stéréotypée que la précédente. L'un des soldats d'Inti brandit sa hache des deux mains juste devant un Asiatique pliant vers l'arrière (Figure 8.33a). Outre deux sous-scènes de Baqet et de Khnoumhotep (Figure 8.36d), cette version est adoptée par le combattant d'Iti-ibi (D4), dont la prise au centre du bâton rend peu efficace une telle menace, et dans deux face-à-face de Khety, où les bâtons

²²¹⁸ Pour l'Ancien et le Moyen Empires, voir HALL 1986, figs. 11-26.

²²¹⁹ Voir en particulier dans l'iconographie khmère (JACQ-HERGOUALC'H 1979, p. 160-163).

²²²⁰ Le troisième registre d'Inti comporte un exemple de l'instant de ce renversement de l'arme vers l'avant.

brandis visent la tête, là aussi sans grand respect des règles du combat. Ce coup ne constitue pas un type récurrent de l'iconographie égyptienne, et regroupe plusieurs façons de tenir son arme plus ou moins réalistes dans le feu du combat. La projection des deux mains vers l'avant est en revanche la façon dont est administrée la bastonnade chez Baqet (A44) et au Nouvel Empire chez Amenhotep-Sise et Khnoumose (C13,C16).

3-1-2 Le coup à l'impact : mettre en scène la victoire

3-1-2-1 Le coup à l'impact dans les scènes de guerre

Treize fois le coup est représenté en train d'atteindre son but. Cette option est moins fréquente que la précédente, mais elle est présente dans toutes les scènes de combat. La plus ancienne provient de la tombe d'Inti (D2) : l'Égyptien touche l'épaule gauche d'un Asiatique en train de briser son arc (Figure 8.37). Il s'agit à notre sens plutôt d'un acte de domination et de reconnaissance de sa reddition que d'un coup destiné à trancher. Un regard précis semble d'ailleurs indiquer que la hache ne touche pas l'épaule²²²¹. Le relief d'Ounas (Figure 8.38) contient un geste similaire à l'épaule, l'Égyptien mettant son pied sur le genou de son adversaire qui, vaincu, écarte son arme²²²². La scène condense deux moments : celui de la prise d'avantage dans le combat, puis de la soumission de l'ennemi ; ce dernier serait ainsi transformé en captif. Sous Sésostri III, Sobek-khu²²²³ focalise ses exploits militaires sur les ennemis qu'il a personnellement ramenés, imité ensuite par les généraux du Nouvel Empire tels Ahmès fils d'Abana²²²⁴, Ahmès Pennekhbet²²²⁵ et Amenemhab²²²⁶. Ce motif se différencie en revanche de l'iconographie du Nouvel Empire, où l'épée des soldats égyptiens touche parfois le corps, en particulier le cou, des ennemis en position d'infériorité : sur un relief de Medinet Habou (Figure 8.39), le moment précédant la décapitation, présent deux fois, est associé à sa conséquence, une tête séparée de son corps²²²⁷. Le coup à l'impact y condense, comme chez Inti, la victoire totale d'une armée sur une autre, mais il y prend une valeur absente à l'Ancien Empire : il évoque la comptabilité des cadavres qui va suivre, grâce au calcul d'une partie du corps découpée. Ce choix est de même courant dans l'iconographie proche-orientale, en particulier assyrienne²²²⁸ : on voit là une des ruptures entre les pratiques guerrières antérieures au Nouvel Empire et celles des grandes armées postérieures, chez lesquelles la mise à mort est intégrée dans des cadres

²²²¹ KANAWATI, MCFARLANE 1993, pl. 2.

²²²² BESTOCK 2018, p. 111.

²²²³ BREASTED 1906, vol. I, p. 304-306.

²²²⁴ Urk. IV, p. 3, 12 et 17 ; p. 4, 4.

²²²⁵ Urk. IV, p. 36, l. 6.

²²²⁶ REDFORD 2003, p. 167-169.

²²²⁷ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 18.

²²²⁸ DOLCE 2014, p. 31 et 53.

rationalisés. Dans notre corpus, le corps des ennemis n'est pas un support de connaissance et de comptabilité, mais, qu'il soit altéré ou non, il incarne une entité adverse qu'il est nécessaire de vaincre ou de détruire.

Dans la tombe d'Inti (Figure 8.40a), l'un des bâtons s'est abattu sur le visage de l'homme à terre, cette fois-ci sur son visage, du nez au front. Ce mode de représentation s'étend chez Baqet : il n'est pas étonnant de constater dans cette tombe aux nombreuses originalités une telle rupture par rapport aux conventions égyptiennes de l'iconographie de la violence. Y apparaît le motif de l'homme tombé au sol et sur le dos duquel s'abat un bâton. Sur la droite, plusieurs scènes ambiguës représentent les armes touchant leur impact, en particulier un duel qui pousse à son extrême l'affrontement du même contre le même, puisque chaque adversaire a réussi à toucher le visage de l'autre de son bâton. Un seul combattant de Khety réussit à toucher son adversaire, au moyen d'une lance dirigée vers le visage ; Khnoumhotep et Amenemhat reprennent à Baqet le motif de l'homme frappé sur le dos et celui des deux soldats s'atteignant mutuellement (Figures 8.40b-c).

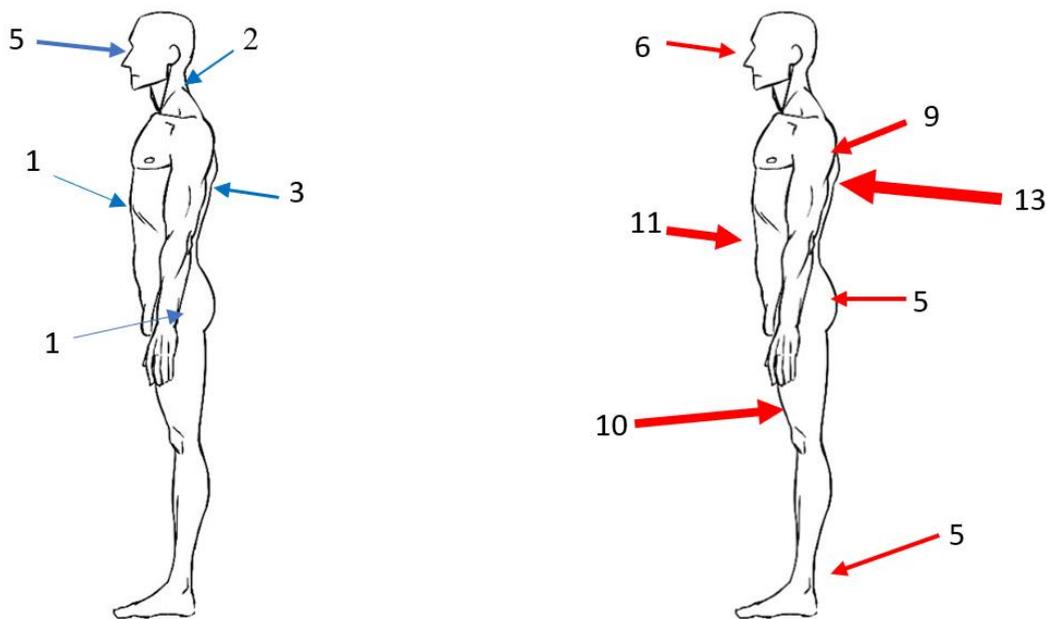


Figure 8.41a-b. Localisation des coups à l'arme blanche et des atteintes de flèches

Le coup à l'impact reste donc un motif rare, pour les raisons évoquées plus haut qui firent préférer la menace. Lorsqu'il est tout de même choisi, le dos et le visage apparaissent comme les deux cibles privilégiées, tandis que le bas du corps est absent, de par la faible longueur des armes employées. Mais selon les scènes, le coup n'a pas la même signification. Chez Inti, le contact de la hache avec le corps signifie sa soumission et son passage sous le contrôle des vainqueurs. Lorsque le bâton touche le visage ou le dos, à Assiout ou à Beni Hassan, il s'agit

de coups pouvant causer d'importantes douleurs, mais pas de blesser de façon décisive. Des coups répétés au visage peuvent casser le nez, faire saigner abondamment la bouche ou tuméfier les yeux de sorte à abîmer la vue, donc mettre hors de combat ; au dos, ils servent à empêcher l'adversaire de se relever, voire à lui casser quelques côtes et à l'immobiliser. Lorsque c'est une lance ou un bâton pointu qui touche son but, les blessures causées sont plus graves : le coup porté à la poitrine par l'homme de gauche chez Amenemhat a de grandes chances de s'avérer fatal. Il en va de même pour les coups à la tête chez Khety et Baqet : certains crânes de la tombe des soldats de Montouhotep II sont perforés à l'avant²²²⁹, tout comme l'un des crânes d'un individu de la TT 32²²³⁰, sans que l'on puisse savoir si ce « coup d'épée »²²³¹ fut donné dans un contexte de guerre. En outre, le papyrus Edwin Smith, dont le texte original pourrait dater de la Première Période intermédiaire²²³², mentionne le traitement d'une telle blessure²²³³. Malgré le fait que ces coups de lances servent à pénétrer la chair, ils s'arrêtent à l'instant de l'impact, sans marquer leur effet : cela permet de garder une part de la valeur potentielle du coup évoquée plus haut. La seule attestation à notre connaissance d'un coup traversant son adversaire provient des reliefs de Ramsès III à Karnak²²³⁴.

3-1-2-2 Points de comparaison iconographiques

La représentation de l'arme au contact de la cible, presque inexistante dans les scènes de punition, est en revanche courante dans cinq motifs de l'iconographie égyptienne. Le plus semblable à la guerre n'apparaît qu'au Nouvel Empire : dans trois scènes de combat au bâton, l'arme touche la poitrine ou le bras de son adversaire²²³⁵ (Figure 8.42). Il s'agit dans ces entraînements de coups non-létaux visant à marquer une touche face à son adversaire. Le second corpus est essentiellement attesté à l'Ancien Empire : dans les joutes de bateliers qui se déroulent dans les marais, il est fréquent que les perches dont ils se servent comme armes touchent l'un des adversaires²²³⁶. Les perches visent principalement la zone du bassin et du ventre²²³⁷, mais il arrive aussi qu'elles touchent le visage²²³⁸. La petite fourche qui termine la

²²²⁹ FORSHAW 2020, p. 76 ; WINLOCK 1945, pl. IXB.

²²³⁰ FÓTHI, BERNERT, KÖRÖSI 2010, p. 37. L'individu est à dater du Nouvel Empire ou de la Troisième Période intermédiaire.

²²³¹ *Ibidem*.

²²³² SANCHEZ, MELTZER 2012, p. 12.

²²³³ FORSHAW 2020, p. 75-76.

²²³⁴ HALL 1986, fig. 67. Voir cependant un fragment de palette qui pourrait représenter un soldat transpercé de part et d'autre au Metropolitan Museum (33.159), dans MCDERMOTT 2004, p. 30.

²²³⁵ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 564-570 ; II, pls. CCCXV-CCCXXI (M2, M5, M9).

²²³⁶ DECKER, HERB 1994, I, p. 573-600 ; II, pls. CCCXXIV-CCCXXXVII.

²²³⁷ *Ibid.*, II, pls. CCCXXIV (O4), CCCXXVII (O10) ; CCCXXVIII (O14) ; CCCXXXIII (O22) ; CCCXXXIV (O32-34) ; CCCXXXV (O39) ; CCCXXXVI (O41 et O44) ; CCCXXXVII (O47).

²²³⁸ *Ibid.*, pls. CCCXXVI (O6) ; CCCXXXI (O19) ; CCCXXXIII (O24).

perche²²³⁹ rend cependant clair qu'elles ne servent pas à causer des blessures ni à percer la peau de leur cible, mais à lui donner un coup puissant pour faire reculer et tomber. Il s'agit donc d'une mise en scène de la force qui s'exerce depuis l'auteur du coup vers sa cible, sans volonté d'attenter à son intégrité physique.

Si l'on sort du domaine humain, le coup à l'impact est aussi récurrent dans la chasse à l'hippopotame dans les marais. Apparu dès le prédynastique²²⁴⁰, il intègre vite l'iconographie royale et en reste un motif fréquent jusqu'au Nouvel Empire²²⁴¹. Il ne se restreint pas à l'action royale, puisqu'il fait partie des activités du défunt²²⁴², voire est délégué aux équipes de travailleurs des marais²²⁴³ (Figure 8.43). La représentation du coup à l'impact y est fréquente, bien que moins que la variante où la tête est tenue par des cordes et la lance brandie en mouvement. Les deux zones d'impact du coup sont la gueule de l'animal²²⁴⁴ et son dos²²⁴⁵ : dans le premier cas, comme en témoigne aussi l'usage des cordes, il s'agit de neutraliser l'arme la plus dangereuse de l'animal, et dans le second de lui laisser des blessures qui causeront sa mort. Dans ce contexte, le coup à l'impact évoque l'annihilation de la menace.

Le quatrième contexte est la vie des troupeaux : les bergers y utilisent souvent leur bâton pour faire avancer les bêtes²²⁴⁶. Dès l'Ancien Empire, ils abaissent parfois leur bâton sur la croupe de l'une d'entre elles. Si la représentation de l'impact est beaucoup moins fréquente que celle de la préparation du coup, ce motif suggère la possibilité pour les bergers d'imprimer leur force sur leur troupeau : l'élan pris lorsque le bâton est brandi en l'air ainsi que la capacité de résistance des bovins laissent penser que ces coups pouvaient être très forts, bien que les bergers aient dû s'adapter aux besoins de la situation. Ces coups ne visent ici ni la destruction ni les blessures, mais ont simplement une valeur causative, pour faire avancer le bétail.

Le dernier contexte où le coup est figuré à l'impact provient des scènes de boucherie²²⁴⁷. Omniprésentes dans les tombes de l'Ancien Empire, elles représentent systématiquement le

²²³⁹ Par exemple *ibid.*, II, pl. CCCXXIV(O3).

²²⁴⁰ *Ibid.*, I, p. 353-357 ; II, pls. CLXXXVII-CLXXXIX ; HENDRICKX, FÖRSTER 2020.

²²⁴¹ DECKER, HERB 1994, vol. I, p. 357-382 ; II, pls. CLXXXIX-CCVI. En particulier, pl. CXC VII (K1.38).

²²⁴² *Ibid.*, II, pl. CXCI (K1.23), CXCIX (K1.45) ; CCI (K1.53 et K1.54) ; CCII (K1.55 et K1.56).

²²⁴³ *Ibid.*, II, pl. CXCII (K1.24 et K1.26), CXCIII (K1.29) ; CXCVI (K1.33 et K1.34) ; CXC VII (K1.39) ; CXC VIII (K1.42) ; CXXIX (K1.44).

²²⁴⁴ En particulier *ibid.*, II, pl. CC.

²²⁴⁵ *Ibid.*, II, pl. CXCIV (K1.29) et CXCIX (K1.44).

²²⁴⁶ VANDIER 1952-1979, V, p. 55 (fig. 33), p. 66 (fig. 43) et 211 (fig. 99).

²²⁴⁷ VANDIER 1952-1979, V, p. 128-132 (liste pour l'Ancien Empire), 234-250 (Moyen Empire), 283-296 (Nouvel Empire).

coup à son impact²²⁴⁸, c'est-à-dire au moment où le couteau commence à trancher la chair de l'animal. La victime est dans la très grande majorité des cas un bœuf, bien qu'elle puisse aussi être une antilope²²⁴⁹ ou un ovin²²⁵⁰. La partie du corps découpée est presque toujours la patte antérieure, mais dans quelques cas elle peut être éventrée²²⁵¹ ou décapitée²²⁵². L'animal est en général ligoté et tenu sur le dos, afin de ne pas opposer de résistance. Ces scènes s'inscrivent dans la production d'offrande, en particulier de cuisses de bœuf, à destination du défunt : le coup y a valeur de différentiateur entre les parties de la bête, et permet la transformation de la chair vivante encore inutile en objet consommable facteur de survie dans l'au-delà.

Corpus	Auteur	Cible	Objectif référentiel	Conséquences physiques	Arme	Partie	Sens de l'impact
Scène d'Inti	Soldat égyptien	Asiatique	Marquer une supériorité dans l'échange	Virtuellement blessure	Hache	Épaule	Victoire et prise de captif
Coups de bâton (D4, D7, D9, D10)	Soldat	Soldat	Blessier, prendre l'avantage	Blessures	Bâton	Visage et dos	Instantané du combat
Scènes du Nouvel Empire	Soldat égyptien	Asiatique	Tuer, découper une partie du corps	Mort, mutilation	Épée	Cou	Victoire et comptabilité des morts
Attaque à la lance (D8, D10)	Soldat	Soldat	Blessier, tuer	Blessures, Mort	Lance	Visage et torse	Instantané du combat
Joute au bâton	Soldat	Soldat	Marquer une supériorité dans l'échange	Aucune	Bâton	Torse et bras	Maîtrise technique
Joute dans les marais	Bateliers	Bateliers	Faire tomber l'autre	Faibles (contusions)	Perche	Bassin et visage	Dynamisme graphique
Chasse à l'hippopotame	Roi, défunt, chasseurs	Hippopotame	Affaiblir et tuer l'animal	Mort	Lance	Gueule et dos	Annihilation du danger
Processions de bétail	Bergers	Bovins	Faire avancer les animaux	Aucune	Bâton	Dos	Causatif
Découpage de boucherie	Bouchers	Bovins	Tuer puis découper les animaux	Mort et dépeçage	Couteau	Surtout cuisse	Production de nourriture

Tab. 8.5. Tableau récapitulatif de l'iconographie du coup à l'impact

²²⁴⁸ Voir de très nombreux exemples dans VANDIER 1952-1979, V, p. 135-183.

²²⁴⁹ *Ibid.*, p. 132-133 ; HARPUR 2001, pl. 32.

²²⁵⁰ VARILLE 1938, pl. XVI.

²²⁵¹ VANDIER 1952-1979, V, p. 132 ; HARPUR 2001, p. 63, fig. 75 ; VARILLE 1938, pl. XVI.

²²⁵² HARPUR 2001, pl. 32.

De cette brève comparaison ressort la pluralité des contextes de représentation du coup à l'impact (Tableau 8.5), qui adopte des valeurs différentes, allant de la confirmation de la défaite d'un ennemi chez Inti à la démonstration d'une maîtrise technique dans les entraînements au bâton. Les contextes évoqués supra sont rares ou absents dans les tombes de notre corpus, de sorte qu'il ne semble pas y avoir de mise en perspective directe des différents types de coups à l'impact. Chez Inti toutefois, l'arme touchant l'Asiatique pourrait avoir évoqué la découpe d'un bœuf sur la gauche du mur sud, tandis que la maîtrise du bœuf immédiatement à droite renverrait à la file de captifs bien attachés²²⁵³. En revanche, sur la section droite du mur est, face à la guerre, un artisan façonne une statue²²⁵⁴ : le contact à une autre corporalité y est créatif et non destructeur, ce qui permet d'associer la protection des effigies du défunt et la neutralisation de ses ennemis. Chez Amenemhat (D10), on retrouve une possible mise en parallèle entre les bœufs découpés et le coup porté contre un ennemi, d'autant que les deux scènes sont sur des parois contingentes²²⁵⁵ : une victime au sol est confrontée à deux individus debout l'entourant.

3-1-3 Coups bloqués et résistances

À côté de ces deux modes de représentation du coup, en préparation et à l'impact, d'autres variantes existent dans la mise en scène des corps-à-corps. Plusieurs armes sont en effet bloquées, incapables d'atteindre leur cible. Chez Baqet et Amenemhat (Figures 8.44c), la lance d'un des soldats est arrêtée par un bouclier : la protection qu'il apporte est visuellement marquée par son étendue qui forme un rempart face à l'élan longiligne de la lance. Il en va différemment chez Inti (Figure 8.45), où la hache d'un Égyptien se heurte à la main droite d'un Asiatique : bien qu'il tente de se protéger de cette façon, il semble peu probable qu'il parvienne à écarter l'élan de la hache projetée à deux mains, qui semble viser sa tête. Son attitude, les deux mains levées devant lui, l'une derrière l'autre, est semblable à celle qu'adoptent les étrangers en présence du roi lorsqu'ils se soumettent et lui rendent hommage (Figure 8.46)²²⁵⁶. À travers ce détail riche en réalisme militaire, la victoire égyptienne et la soumission future des Levantins sont exprimées : l'adoption d'une attitude de révérence habituellement réservée à la présence royale est la seule façon de se défendre des coups de l'armée victorieuse. La guerre apparaît donc comme un geste de pouvoir actualisant la domination de l'Égypte sur ses voisins, selon le modèle de la victoire royale, matrice pour les rapports militaires et géopolitiques.

²²⁵³ KANAWATI, MCFARLANE 1993, pl. 29

²²⁵⁴ *Ibid.*, pl. 28

²²⁵⁵ KANAWATI, EVANS 2016, pl. 105 (détail) et 88 (planche générale)

²²⁵⁶ DOMINICUS 1993, p. 26, pl. 8.

Il peut en effet paraître curieux, au sein d'images mettant en scène la victoire d'une armée légitime et l'efficacité des alliés du défunt, que l'on puisse attraper une arme et donc empêcher un coup d'atteindre son but, motif complètement absent dans les temples du Nouvel Empire. Cela ne poserait pas de problème si seule la troupe légitime déviait les armes de ses ennemis, mais chez Inti c'est un Asiatique qui parvient à agripper le manche d'une hache et à Beni Hassan (D7,D9) les deux adversaires d'un face-à-face ont attrapé le bâton de l'autre. Il faut selon nous y voir une concession référentielle à la réalité des combats, où la plupart des coups ne portent pas directement. La mise en scène du conflit et de la confrontation de volontés adverses prend le pas sur celle d'une victoire évidente et immédiate. La présence de ce motif dans les affrontements mimétiques dont la tombe de Baqet est l'origine n'est donc pas sans logique : une situation de quasi-égalité des deux camps est ainsi exprimée. L'arme récurrente de ces duels est le bâton, qui peut être utilisé pour frapper ou pour se défendre et dont il est possible d'attraper l'extrémité à la main. Il ne faut pas voir là un détail anodin, à la différence de la scène d'Inti, où ce n'est qu'une légère concession à la résistance de l'Asiatique, déjà percé de flèches et prêt à tomber. À Beni Hassan, il s'agit au contraire de figurer les rebondissements de combats équilibrés, dans lesquels l'expression d'une volonté peut se heurter à une autre qui la fera échouer, loin du lien évident entre décision, action et bénéfice de la plupart des scènes productives, ou de la toute-puissance guerrière dans l'iconographie royale. On s'éloigne ainsi de la valeur pictographique des poses de guerre évoquées *supra*, pour rejoindre une mise en scène plus chaotique, où les archétypes cèdent le pas aux variations.

3-2 Les effets du combat : morts et blessés dans les scènes funéraires

3-2-1 Deux modes de représentation des blessures

En s'appuyant sur l'étude des impacts de flèches et des coups à l'impact, on peut établir plusieurs modes de représentations des blessures dans les batailles. Il est d'abord frappant de voir qu'elles sont presque toujours représentées au moment de l'impact ou une fois morts : seuls les Asiatiques dans le fort d'Inti traitent leurs blessures, alors que ceux qui ont été faits prisonniers sont indemnes. Le choix le plus ancien est celui de ne représenter aucune blessure, ni aucune atteinte, chez les troupes légitimes. C'est une constante à l'Ancien Empire, chez Inti, Kayemheset ou Ounas²²⁵⁷, puis dans les reliefs des temples du Nouvel Empire. Pour ces derniers, la bulle de protection qui les entoure est particulièrement visible dans les mêlées de Medinet Habou, où des soldats égyptiens ou alliés peuvent tourner le dos à des régiments

²²⁵⁷ BESTOCK 2018, p. 111.

d'ennemis ou en être cernés de toutes parts, sans craindre la moindre atteinte (Figure 8.47). On y voit une constante dans les affrontements à la légitimité très polarisée, où l'armée égyptienne vainc des ennemis étrangers, dont l'agentivité ne peut être reconnue au point de causer des blessures aux Égyptiens. À la XII^e dynastie, le discours littéraire élude les blessures des combattants légitimes : Sinouhé sort indemne du combat qu'il mène contre le fort du Retenou²²⁵⁸. La biographie d'Ouni insistait déjà, par une septuple anaphore, sur le retour sains et saufs de ses soldats : « C'est en paix que cette troupe est revenue » (*jy~n mš' pn m ḥtp*)²²⁵⁹. Plusieurs textes du Nouvel Empire mentionnent en revanche les malheurs du soldat pouvant aller jusqu'aux blessures et à la mort²²⁶⁰, ce qui prouve qu'à cette époque les tabous restent plus forts sur l'image que sur le texte. Comme on le verra plus bas, la dominante d'un des deux grands types de représentation de la guerre dépend certes de l'époque, mais aussi du médium permettant plus ou moins de distance par rapport au discours idéalisé de la victoire de la troupe légitime.

Une autre exception iconographique a pu être mentionnée sur le papyrus EA 74100, retrouvé à Amarna²²⁶¹ : deux Libyens y tiennent un Égyptien dans l'instant qui précède le coup, sans que l'identité ethnique des personnages puisse être contestée. Il s'agirait là d'un rare témoignage d'atteintes portées par les ennemis sur les Égyptiens. Cette originalité est probablement due à un support moins normé que les reliefs monumentaux²²⁶², dont l'agence n'était pas censée être très large. Mentionnée par John C. Darnell et Colleen Manassa²²⁶³, une autre hypothèse serait d'y voir l'armée royale composée d'Égyptiens, de Libyens et de Mycéniens²²⁶⁴, qui réprimerait une rébellion intra-égyptienne. Si cette hypothèse est fragile, notamment par le fait que les Libyens ne portent pas le pagne des auxiliaires²²⁶⁵, l'alternative nous semble bien être entre une classique scène de guerre à l'avantage de l'armée légitime et un jeu au moins en partie parodique. En effet, la victime égyptienne est tenue au cou par un adversaire debout, ce qui rappelle distinctement l'iconographie la plus habituelle de la victoire sur les ennemis²²⁶⁶. Les évolutions de l'armée sous Akhénoton et la nouvelle focalisation sur la domination universelle

²²⁵⁸ Sinouhé, B 137-146.

²²⁵⁹ Urk. I, 103-104.

²²⁶⁰ p Lansing, 10. Voir aussi SAUNERON 1968, p. 20.

²²⁶¹ SCHOFIELD, PARKINSON 1994, p. 157-171.

²²⁶² DARNELL, MANASSA 2007, p. 198-200.

²²⁶³ *Ibid.*, p. 198.

²²⁶⁴ SCHOFIELD, PARKINSON 1994, p. 163-170.

²²⁶⁵ DARNELL, MANASSA 2007, p. 198.

²²⁶⁶ SCHOFIELD, PARKINSON 1994, p. 161-162. Les auteurs rappellent bien qu'il n'existe aucun parallèle iconographique d'une telle scène.

du dieu, qui revendique de dominer une pluralité de peuples²²⁶⁷ et de son représentant sur terre pourraient expliquer que l'opposition entre obéissance au roi et rébellion prime sur l'origine des combattants, et qu'un Égyptien puisse être montré en train de tomber.

Face à cette prétention idéalisée, un discours plus référentiel émerge à la chute de l'Ancien Empire. Chez Setka (D6), le premier soldat est blessé, ce qui brise une habitude ancienne. On ne peut savoir à quel camp appartiennent les soldats blessés chez Ankhtifi, mais à Beni Hassan, des atteintes réciproques suggèrent que des soldats du camp légitime sont blessés au moins chez Baqet et Amenemhat ; chez le premier le coup a touché l'œil, ce qui pourrait être mortel. La possibilité que le camp légitime subisse des blessures est une exception dans l'iconographie égyptienne et se concentre entre la tombe de Setka à la VIII^e dynastie et celle d'Amenemhat à la XII^e. Cette dernière condense les deux types de discours : si les images de siège s'inscrivent dans la tradition référentielle initiée à la Première Période intermédiaire, son autobiographie reprend quant à elle les tropes classiques du discours du serviteur de la couronne. Racontant ses expéditions guerrières, il insiste trois fois sur l'absence de toute perte dans ses armées (*n ḥpr nhw m mš'* ; *jjw m ḥtp nn nhw=sn* ; *jj.kwj m ḥtp mš'=j 'd(.w)*)²²⁶⁸, ce qui contraste fortement avec les images de son programme, d'autant que les textes égyptiens sont d'ordinaire plus loquaces que l'iconographie en termes de violence. On peut voir là le point de contact entre une tradition finissante héritée de querelles intestines et d'un état donné des stratégies mémorielles des nomarques, et le retour d'un discours sur la guerre extrêmement normé et reprenant ses codes aux textes royaux.

Plus largement, il est rare de trouver des soldats légitimes blessés dans la représentation ancienne de la guerre : absent des palais assyriens et des temples khmers²²⁶⁹, ce motif est réduit à une seule occurrence sur la Colonne Trajane²²⁷⁰. D'après l'objectif de propagande politique, la légitimité du pouvoir et sa force conquérante sont indissociables car fondées sur une idéologie de la force dans laquelle reconnaître des pertes serait dommageable. En cela, les images royales égyptiennes ne se différencient pas de la mise en scène classique du pouvoir pré-moderne, à la différence du corpus de la fin du III^e millénaire. L'exemple de la Tapisserie de Bayeux, où blessés et cadavres appartiennent aux deux camps²²⁷¹ rappelle cependant qu'une mise en scène

²²⁶⁷ GRANDET 1995, p. 111 (Grande Hymne à Aton, VI, 68-72 : « leur couleur de peau est distincte » (*jnm.w=sn sm=w*)).

²²⁶⁸ KANAWATI, EVANS 2016, p. 26-27.

²²⁶⁹ JACQ-HERGOUALC'H 1979, p. 162-163 : seuls les ennemis chams y reçoivent des flèches.

²²⁷⁰ DEPEYROU 2008, p. 68.

²²⁷¹ GRAPE 1994, p. 154-167.

plus égalitaire ne signifie en rien une remise en question de la légitimité du camp vainqueur²²⁷². Ce mode de représentation ne doit donc pas être confondu avec la nouvelle sensibilité qui apparaît au tournant de l'ère contemporaine et dont le *Cuirassier blessé* de Géricault est un marqueur décisif, le peintre français montrant la douleur d'un compatriote vaincu²²⁷³. Il est au contraire cohérent avec le discours porté par ces scènes dans le contexte de la Première Période intermédiaire et de la XI^e dynastie, davantage portées aux concessions référentielles et à la mise en scène de combats plus équilibrés. Ces concessions ne sont nullement gratuites, dans la mesure où elles prennent sens au cœur d'un discours sur la guerre civile et les affrontements entre troupes de même nature desquels personne ne sort indemne.

3-2-2 La mise en scène de la mort : une entorse au *décorum funéraire* riche en significations

Une des spécificités les plus frappantes de ce corpus est la présence de cadavres. Ce qui est de façon générale un tabou du discours funéraire devient possible dans le cadre de la guerre. On peut distinguer deux ensembles dans la représentation des corps. Dans le premier (D2, D11), il ne s'agit que d'ennemis asiatiques criblés de flèches : cette absence de pertes dans l'armée légitime est caractéristique de la mise en scène univoque du combat évoquée plus haut, que ce soit dans les temples de la XIX^e dynastie, dans l'art assyrien ou sur les reliefs khmers²²⁷⁴. Le discours de la victoire totale des représentants du juste pouvoir y prime sur la fidélité référentielle aux aléas du combat. Chez Inti et Intef, les morts tombent devant la muraille, le long de l'échelle. Ce motif, qui participe des signes visuels de la défaite en cours des assiégés, a la même fonction dans les reliefs du Nouvel Empire²²⁷⁵, où ils en viennent parfois à remplir aussi l'espace au-dessus des remparts²²⁷⁶, et d'Assyrie²²⁷⁷ : les textes ramessides font de la chute l'image de la défaite des ennemis²²⁷⁸. Le motif de l'ennemi la tête en bas chez Intef est aussi attesté dès les fragments d'Ounas (Figure 8.51)²²⁷⁹ ; il s'inscrit dans la symbolique égyptienne du renversement et du désordre²²⁸⁰ et s'impose dans la plupart des scènes du Nouvel Empire²²⁸¹. Même quand la bataille se déroule loin des cités, certains des ennemis des Ramsès tombent

²²⁷² GRAPE 1994, p. 77-82.

²²⁷³ DORLÉAC 2014, p. 85-88.

²²⁷⁴ JACQ-HERGOUALC'H 1979, p. 162-163.

²²⁷⁵ JOHNSON 1992, p. 187 ; WRESZINSKI 1935B, pl. 25b (Abydos), 72 (Louxor).

²²⁷⁶ WRESZINSKI 1935B, pl. 42 (Karnak).

²²⁷⁷ DE BACKER 2013, figs. 12, 57, 96.

²²⁷⁸ GRIMAL 1986, p. 654-655.

²²⁷⁹ BESTOCK 2018, p. 111 et 114.

²²⁸⁰ TS 21 : *jr r=k šm.wt hr rd.wy=k nn jr=k šm.wt šhdtj* (Fais donc des déplacements sur tes jambes sans marcher la tête en bas).

²²⁸¹ Dès Toutânkhamon : JOHNSON 1992, p. 157.

ainsi verticalement et la tête en bas dans la mêlée²²⁸² ; dans la bataille navale contre les Peuples de la Mer (Figure 8.53), plusieurs tombent dans l'eau alors qu'aucun de leurs bateaux ne se trouve à proximité²²⁸³, ce qui en fait un signe à faible valeur référentielle.

Le corps de l'ennemi est ainsi inversé, les organes de la décision renvoyés vers le sol, à l'opposé de l'idéal de maîtrise qui domine les scènes funéraires, dans lesquelles les travailleurs ont en général les deux pieds bien en place. Au contraire des motifs acrobatiques d'appogiature, les ennemis vaincus ne choisissent pas leur pose selon les nécessités du moment et la recherche d'une variation plaisante, mais y sont entièrement contraints par l'action des soldats adverses. Chez Inti, une vue supérieure de corps exposés sur le sol est combinée à une suggestion de leur chute depuis un point de vue latéral : fixité et dynamisme sont ainsi associés. Les deux tombes (D2,D11) ont aussi en commun une disposition désordonnée des corps, dont les flèches n'ont pas encore été retirées, et qui n'ont pas été disposés pour être comptés. Chez Intef, les quatre soldats tombés s'entrechoquent les uns aux autres sans ordre, comme en miroir inversé de la procession rectiligne des Égyptiens.

Les corps de Beni Hassan sont plus difficiles à attribuer : si nos habitudes égyptologiques nous poussent à n'y voir que les défenseurs vaincus, rien ne permet de s'en assurer, d'autant que les deux camps reçoivent des coups au visage et que ces tombes ont un décorum moins rigide que la plupart des programmes. Le nombre maximal de morts est atteint chez Khety, où 10 soldats ont perdu la vie, tandis qu'ils sont 7 chez Baqet et 4 chez Khnoumhotep. Les corps sont disposés en vue combinée, chacun étant vu de profil, mais la vue d'ensemble est supérieure.

Comment ces soldats sont-ils morts ? La lacune du relief d'Inti empêche de répondre frontalement à la question. Les corps sont criblés de flèches, mais cela n'empêche pas plusieurs de leurs camarades de combattre sur la gauche. Ils ne sont pas non plus décapités ni amputés. On peut donc considérer que les effets des blessures par flèches se sont fait sentir, probablement combinées à des coups de hache sur des zones sensibles comme le torse ou le cou. Il en va de même chez Intef, bien qu'ils se soient peut-être tués en chutant des murailles, ou aient été achevés une fois au sol. Les scènes de Beni Hassan répondent plus directement à la question : dans les trois tombes, des triples filets de sang²²⁸⁴ coulent de leur tête. Ces filets semblent partir essentiellement de l'avant de la tête, ce qui suggère qu'ils sont morts lors d'affrontements en face-à-face. Le fait que plusieurs corps, en particulier chez Baqet, aient encore des blessures

²²⁸² THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 19, 32.

²²⁸³ *Ibid.*, pl. 39.

²²⁸⁴ MOURAD, LASHIEN 2019, pl. 44.

par flèches sans saignement nous laisse croire qu'ils ont été plutôt tués par une arme blanche. Ce type de blessure létale ouvrant le crâne a dû être causé par des haches, s'abattant verticalement ou par des lances pointues transperçant l'avant du crâne, qui pouvaient au Moyen Empire contenir du fer de météorite²²⁸⁵. Un bâton de bois a en revanche peu de chances de causer de tels effets. De façon générale, si les flèches ont affaibli les ennemis, le coup de grâce a été donné par arme blanche : la mort frappe donc plutôt de près qu'à distance.

3-2-2-1 Deux modes de mise en scène des cadavres

Entre les deux sous-ensembles, la figuration de la mort est très différente. Lorsque les cadavres sont asiatiques, les corps sont désarticulés, sans ordre, les membres s'écartant du corps, et sans être touchés par l'armée égyptienne. On retrouve là une constante de la représentation des ennemis de l'ordre égyptien, dès l'iconographie prédynastique : dans les palettes du champ de bataille²²⁸⁶ et de Narmer (Figure 8.56), dans un relief du Gebel Sheikh Souleiman²²⁸⁷ et sur la base de la statue de Khasekhemouy (Figure 8.57). Elle persiste dans les images de guerre royale, comme sur la chaussée d'Ounas²²⁸⁸ ou dans le temple de Montouhotep II²²⁸⁹ et jusqu'au Nouvel Empire²²⁹⁰, où les corps flottent parfois dans l'eau²²⁹¹, en particulier dans l'Oronte²²⁹². Sur un relief de Ramsès III à Karnak (Figure 8.58), les Égyptiens engagés au combat se tiennent debout, dans une posture droite et les bras s'étendant pour occuper plus d'espace, et sont entourés d'Asiatiques morts ou mourants disposés dans un total chaos²²⁹³ : s'y retrouve la valeur de la station debout, déjà présente chez Inti. La mise en scène égyptienne la plus courante de la mort repose sur une déformation des membres, en opposition avec la nette et régulière figure des personnages engagés dans quelque action sur les reliefs ; elle se différencie par exemple de la manière athénienne de représenter la mort, à travers le motif d'Achille défunt transporté par Ajax, les membres entièrement relâchés et sans vie²²⁹⁴, sans recherche de la désarticulation. Visuellement la mort égyptienne est donc plutôt le contraire de la vie que son absence. Ils sont enfin nus, trait classique de la mise en scène

²²⁸⁵ MCDERMOTT 2004, p. 80.

²²⁸⁶ BESTOCK 2018, p. 45.

²²⁸⁷ MURNANE 1987, p. 285, fig. 1B.

²²⁸⁸ BESTOCK 2018, p. 111.

²²⁸⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

²²⁹⁰ SPALINGER 2011A, p. XXIV, pl. 16. Voir aussi ARQUIER, GUILHOU 2013, p. 61 ; WRESZINSKI 1935B, pl. 62a (Karnak) ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 33 ; BLACKMAN A.M. 1913, pl. XIX.

²²⁹¹ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 39.

²²⁹² WRESZINSKI 1935B, pl. 20-21a (Abydos), 96a (Ramesseum).

²²⁹³ WRESZINSKI 1935B, pl. 62b.

²²⁹⁴ REKKE 2002, p. 54-58 et pls. 35-40.

d'ennemis vaincus, depuis le prédynastique jusqu'au Nouvel Empire, attesté dans d'autres cultures visuelles de la Méditerranée antique²²⁹⁵, et qui concourt à leur désocialisation.

Chez Inti et Intef, les corps remplissent des espaces vides : ils échappent à la syntaxe sujet-objet, à la différence des reliefs royaux, où le groupe des ennemis est en même temps objet de l'acte d'anéantissement par le char du roi et ramené au statut de cadavres. Les morts sont ainsi incapables d'agentivité au sein de l'œuvre, loin d'une iconographie qui placerait la légitimité chez la victime, comme dans le célèbre tableau de Pierre Paul Prud'hon²²⁹⁶ *La Justice poursuivant le crime*, où la luminosité rayonnante du cadavre semble forcer le meurtrier à fuir. De façon cohérente avec l'idéologie de la force légitime, les cadavres étrangers sont réduits à des signes d'une victoire justifiée, loin d'une mise en scène métaphysique ou psychologique d'une mort qu'il faudrait regretter.

Il est fort probable que les corps tombés dans l'eau sur les fragments de la tombe d'Intef étaient pareillement désarticulés²²⁹⁷ : cette iconographie de la désocialisation dans la mort semble un trait transculturel, car elle se retrouve jusque dans les représentations assyriennes²²⁹⁸ de cadavres, sur la Tapisserie de Bayeux²²⁹⁹ et dans les images chrétiennes du Jugement dernier²³⁰⁰. Dans les tombes privées ou en contexte royal, les cadavres sont certes désarticulés et percés de flèches, mais sans que soit accentuée l'horreur de leur mort ; bien qu'ils en aient eu la possibilité technique, les artisans ont esquivé les flots de sang, les visages défigurés par la douleur, et les effets de la décomposition. Cette absence de détail dénote la réduction des corps à des signes de la victoire, dont le caractère individuel et la sensibilité sont niés, à la différence par exemple des victimes de punition qu'il s'agit d'intégrer dans un appareil disciplinaire intégrateur. Ainsi, dans ce corpus majoritaire, les images de guerre restent avant tout un discours sur le pouvoir, dans lequel les réalités référentielles sont inscrites dans la mesure où elles servent la sémiologie ou la stratégie distinctive. Une comparaison transculturelle avec les images de la martyrologie chrétienne ou la peinture pacifiste du XX^e siècle²³⁰¹, démontre que le réalisme physiologique des effets de la guerre s'inscrit dans une dénonciation de ses auteurs et nécessite de désamorcer la justification de la violence par le pouvoir. Ce qui oppose si

²²⁹⁵ FRANKOVIĆ, MATIĆ 2022.

²²⁹⁶ BERTRAND 2013. La blancheur du corps de la victime et sa courbure symétrique de celle des vengeresses semblent contraindre à la fuite le meurtrier, qui lui jette un regard de peur.

²²⁹⁷ JAROŠ-DECKERT 1984, pl. 23.

²²⁹⁸ KEEL 1972, p. 206, fig. 310 ; BLEIBTREU 2002, figs. 19a et b.

²²⁹⁹ GRAPE 1994, p. 154-155, 154-167.

²³⁰⁰ ZLATOHLÁVEK, RÄTSCH, MÜLLER-EBELING 2001, p. 125.

²³⁰¹ SCHUBERT 2002, p. 47-50, 56-61, 68, 71, 78, 91 et 99.

évidemment les artisans d'Abou Simbel à Otto Dix est donc la subordination chez les premiers de la guerre à un discours de puissance, évacué chez le second.

Les morts de Beni Hassan correspondent à la première étape de mise à distance de l'iconographie idéalisée de la guerre. Ils ont été disposés horizontalement, tous dans le même sens, ce qui suggère que les vainqueurs ont fait des rangées de corps : ils servent de signe graphique indiquant que le combat a eu une fin et un vainqueur. Ils se distinguent des corpus précédemment évoqués par l'absence de toute déformation des membres, et une disposition qui ne signale que le départ de toute vie. Ils ont été soigneusement déshabillés, action qui n'a pas été représentée. Le fait que sur la Tapisserie de Bayeux ce moment soit aussi présent²³⁰² permet de comprendre le choix fait dans les tombes égyptiennes : les corps valent comme signes de la violence guerrière, mais ne méritent pas que soit peinte l'action qui les désocialise et les désigne comme lieu d'appropriation de biens. Leurs vêtements ont été regroupés en revanche dans le paquet circulaire que noue un soldat dans ces trois scènes. Des soldats vainqueurs s'approchent d'eux pour retirer les flèches plantées dans leurs corps, voire en récupérer certaines, comme le suggère le fait que ce soient des archers²³⁰³. Ni sévices ni mutilations n'ont été pratiqués sur ces corps, dont la présence ne témoigne que de la violence de la guerre et non de la volonté de marquer la victoire jusqu'à la destruction du corps des ennemis.

La présence de sang s'écoulant du corps, concession référentielle, suggère, à rebours du corpus dominant, la reconnaissance des effets négatifs de la guerre, qui ne se réduit pas à une étape d'un discours du pouvoir légitime, d'autant que les flots de sang se répandant dans le pays font partie des malheurs décrits par les Lamentations²³⁰⁴. Elle signifie l'incapacité des ennemis à garder une interface stable et hermétique au monde et un possible délitement pré et *post mortem*, qui rappelle la défécation compulsive des Asiatiques chez Inti (D2). L'iconographie des liquides se retrouve dans un détail de la bataille de Qadesh où des Hittites font cracher l'eau qu'il a avalée à un noyé²³⁰⁵, tandis que le récit des victoires de Ramsès III à Medinet Habou associe, chez les vaincus, incapacité à respirer, pénétration de la crainte dans le corps et départ du cœur²³⁰⁶, démontrant une interface corporelle entièrement dysfonctionnelle.

²³⁰² GRAPE 1994, p. 164-166.

²³⁰³ MCDERMOTT 2002, p. 115.

²³⁰⁴ Ipouer, 2,6 et 2,10.

²³⁰⁵ WRESZINSKI 1935B, pl. 96a (Ramesseum).

²³⁰⁶ BREASTED 1906, vol. IV, p. 44-45.

Dans la complexe physiologie égyptienne des liquides²³⁰⁷, où entités entrant et sortant forment un système de symboles opposés, le sang est un marqueur du corps humain, à l'opposé du corps divin²³⁰⁸, et fonctionne donc ici comme signe de corporalité et de mortalité. Le sang, donné par la mère, a aussi pour fonction de tenir ensemble les tissus mous²³⁰⁹, de sorte que son épanchement signale la désagrégation du corps comme entité somatique individuelle et cohérente. Les papyrus médicaux témoignent en outre d'un recours fréquent à l'absorption ou au détournement du sang surnuméraire²³¹⁰ dans un organe ainsi que d'une peur que le sang s'écoule là où il ne devrait pas²³¹¹, suivant parfois la métaphore de l'inondation²³¹². La récurrence des références à la maîtrise des liquides dans les traités gynécologiques pourrait ainsi faire des épanchements de sang une dévirilisation du corps des soldats²³¹³. Enfin, ces flots de sang pourraient valoir, sur le mur focal, comme une offrande inversée, lorsque les liquides tel le vin censés servir aux rituels sont remplacés par un liquide vital perdu sur le champ de bataille²³¹⁴.

La position horizontale est rare dans les scènes funéraires, même dans des tombes aussi atypiques que celles de Baqet III et Khety. La seule gestuelle qui puisse être comparée aux cadavres allongés est celle des personnages tombés dans l'eau²³¹⁵. Hormis ceux qui accompagnent depuis l'eau le bateau de Mererouka²³¹⁶, ce mode de représentation se retrouve surtout au milieu des joutes de bateliers. Dans son étude du sujet, Michael Herb a recensé²³¹⁷ vingt travailleurs tombés à l'eau de la Ve²³¹⁸ à la XII^e dynastie²³¹⁹. S'ils font parfois des efforts pour remonter sur le bateau, ils peuvent aussi être allongés à l'horizontale dans l'eau ou sur la proue, les bras ballants, comme s'ils étaient inertes, parfois aidés par leurs camarades restés à bord²³²⁰. L'iconographie militaire reprend l'association entre bataille de coups portés entre deux

²³⁰⁷ SPIESER 2007 ; BARDINET 1995, p. 121-138

²³⁰⁸ MATHIEU 2012, p. 503.

²³⁰⁹ MATHIEU 2012, p. 501 ; AUDOIT 2020, p. 49.

²³¹⁰ VUILLEUMIER 2019, p. 284-290 ; SPIESER 2007, p. 1722 ; BARDINET 1995, p. 184-185.

²³¹¹ VUILLEUMIER 2019, p. 290 : *bn-pw=y wnm snf n r3=y* (« sans que j'ai avalé du sang par ma bouche ») ; AUDOIT 2020, p. 51-52.

²³¹² AUDOIT 2020, p. 53-54.

²³¹³ AUDOIT 2022, p. 383-385 ; ARNETTE 2014, p. 22-24.

²³¹⁴ SPIESER 2007, p. 1722.

²³¹⁵ LOHWASSER 2008, p. 55-56.

²³¹⁶ KANAWATI 2011, pl. 63c.

²³¹⁷ HERB 2001, p. 53 et 145-157.

²³¹⁸ *Ibid.*, p. 446.

²³¹⁹ *Ibid.*, p. 470.

²³²⁰ *Ibid.*, p. 461.

camps et victimes allongées, mais les conséquences y sont bien plus sévères : toute ambiguïté est levée par les filets de sang qui pendent de leur tête et leur totale inertie.

Parmi les différentes options de représentation des cadavres, le corpus égyptien n'en connaît ainsi que deux : la neutre exposition de cadavres proprement déposés qui signifient la défaite de leur armée (Beni Hassan), ou la destruction et la désocialisation des ennemis, équivalente de la victoire de l'armée légitime (scènes asiatiques et reliefs royaux), toutes deux tranchant, dans le contexte funéraire, avec les soins donnés au propriétaire de la tombe. Les morts sont réduits au statut d'indicateurs de la violence passée ou de signes de la victoire légitime, et échappent au discours égyptien sur la bonne vie et ses récompenses *post mortem*.

3-3 Vainqueurs et vaincus : initiative, défense et passivité dans les scènes de guerre

Dans l'iconographie transculturelle de la guerre, les rapports entre légitimité et agentivité ont varié : si l'énergie du camp à l'initiative est de façon générale un facteur de légitimation dans l'art antique, ce lien est remis en cause d'abord dans l'iconographie chrétienne, puis à partir du XVIII^e siècle lorsque cette même énergie conquérante devient signe d'une hargne mal placée voire d'une profonde inhumanité²³²¹, ou que les morts tombés sont les signes de la bravoure et de la juste cause des vaincus²³²². La célèbre photographie de l'assassinat du soldat nord-vietnamien Nguyen Van Lem²³²³, et ses nombreuses reprises, illustrent la même évolution dans le regard sur l'agentivité en contexte de guerre. Le rapport entre agentivité et légitimité de la violence suit ainsi les changements de la notion de victime, de sorte que le spectateur moderne, familier des images centrées sur des victimes²³²⁴, est dérouté devant l'iconographie antique de la violence où la glorification caractérise plus fréquemment celui qui porte les coups que celui qui les reçoit²³²⁵.

Appliquée aux scènes de notre corpus, cette réflexion mérite d'être légèrement nuancée. Elles se distinguent sur le fond des images funéraires, essentiellement consacrées au travail et à la production pour le compte du défunt : l'on peut ranger le motif dans la catégorie des scènes intransitives, dont la valeur principale est davantage l'activité elle-même que son résultat. La place des différents protagonistes dans l'action qui s'y déroule est en conséquence d'un intérêt primordial. Les scènes d'Iti-ibi-iqer, Iti-Ibi et Ankhtifi ne sont pas assez complètes pour que l'on puisse repérer les acteurs à l'origine du conflit ni qui y prend l'avantage. La position du

²³²¹ Voir par exemple *La Mort de Caius Gracchus*, de F.-J.-B. Topino-Lebrun.

²³²² Ernest Messonier, *Le siège de Paris*, 1870-1871 (MICHALSKI 2017, p. 68, fig. 63).

²³²³ RINGELBERG 2013 ; DORLÉAC 2014, p. 316-319.

²³²⁴ DORLÉAC 2014, p. 92-96 (Goya), 194-198 (Dix), 314-315 (« Napalm Girl »).

²³²⁵ DORLÉAC 2014, p. 130-139.

camp légitime est défensive chez Setka. La rareté de cette disposition s'explique par la difficulté de montrer une victoire d'un camp en train de se défendre. On retrouve cependant une scène comparable à Abou Simbel, où un rang immobile d'archers égyptiens anéantit par ses flèches l'élan des chars hittites²³²⁶ : si l'agentivité du camp légitime tient à leur capacité à détruire celle des ennemis, ce choix s'explique surtout par le caractère stratégique des reliefs de Qadesh, qui reconnaissent la surprise causée par l'assaut adverse, comme le font plus tard la Colonne Trajane qui inclut des sièges subis par les Romains²³²⁷, et l'iconographie patriotique du XIX^e siècle²³²⁸. Mais il est pour cela nécessaire de suivre une logique narrative (Qadesh, Colonne Trajane) ou de faire primer la défense d'un territoire à valeur identitaire (A. de Neuville, *Les Dernières Cartouches*²³²⁹) sur l'idéal de l'extension d'un pouvoir d'emblée légitime. À la fin du Nouvel Empire, le motif de la défense de l'Égypte contre des envahisseurs étrangers venus la piller se déploie ainsi dans les textes royaux²³³⁰.

Dans les sept scènes de siège en revanche, le camp légitime est actif et à l'initiative du combat. Cette organisation est d'abord fidèle à l'habitude des reliefs funéraires selon laquelle les représentants du défunt sont actifs à son service et réussissent leur action. La démonstration d'armes et de techniques chez les assaillants de Beni Hassan se comprendrait ensuite mal s'ils n'étaient pas l'armée légitime. La question ne se pose pas dans les trois scènes de siège en-dehors des frontières, où l'armée égyptienne est confrontée à un ennemi étranger à vaincre ; la différenciation des deux armées se fait probablement de la même façon à Beni Hassan. Cette analyse n'est pas contradictoire avec le fait que les conséquences de la victoire sont rarement montrées. Le motif se concentre sur la guerre en train de se faire, dont les conséquences devaient apparaître évidentes aux visiteurs des tombes. Si la victoire est explicite chez Inti et Intef grâce à la présence de prisonniers, des combats plus équilibrés dans les autres scènes ne doivent pas nous faire croire à une ambiguïté du signifiant et à un combat dont le terme resterait inconnu. L'arsenal de munitions et de techniques prêtes à entrer en jeu enferme les défenseurs dans un espace restreint voué à la défaite.

Le camp légitime se définit donc par son activité²³³¹, opposée à la plus grande passivité de ses opposants, dont les Hyksos réduits en rang de spectateurs terrifiés dans la Seconde Stèle de

²³²⁶ WRESZINSKI 1935B, pl. 170 (Abou Simbel).

²³²⁷ DEPEYROT 2008, p. 54, 106-107, 146-147.

²³²⁸ DORLÉAC 2014, p. 177.

²³²⁹ *Ibidem*. Voir aussi MICHALSKI 2017, p. 71-72 et p. 104.

²³³⁰ BREASTED 1906, vol. III, p. 241-244.

²³³¹ Sur cette question, voir LUNDH 2002.

Kamosé sont le point extrême²³³². Il est le seul à défilé vers le champ de bataille, donc à mettre son énergie à courir en ordre vers le combat sous les ordres de généraux non reconnaissables. Dès la tombe d'Inti jusqu'à Amenemhat les assaillants soulèvent leurs pieds dans la représentation typique de la course, pour mettre en scène leur détermination et leur énergie, servant le but légitime de la victoire. Chez Intef, la procession se fait aussi par bateau, ce qui suggère l'emploi d'un moyen de transport demandant des compétences techniques et un déplacement probablement long. Ils ne sont en revanche pas les seuls à bander leur arc ni à tirer des flèches, mais l'éventail de techniques qu'ils utilisent, de l'échelle d'assaut à la tortue-bélière, les caractérise comme le camp entreprenant, qui met au service de ses objectifs un certain nombre de moyens de façon organisée. L'armée légitime se caractérise par un différentiel de mobilité, comme Ankhtifi qui se vantait d'avoir porté la guerre jusqu'au nome thébain²³³³. Face à eux, les assiégés sont caractérisés par leur passivité. Si chez Kayemheset et Intef ils sont encore capables de bander leurs armes, ils sont réduits à l'impuissance chez Inti : ils sont, à l'intérieur du fort, réduits à désespérer ou à soigner leurs blessures. Leurs actions ne sont donc que réactives, que ce soit pour reconnaître la supériorité égyptienne ou pour apaiser les blessures qu'ils ont passivement reçues. Les flèches qui leur couvrent le corps et que l'on retrouve sur les Levantins d'Intef contribuent à cette caractérisation comme passifs. Dans la tombe thébaine, la procession offensive des Égyptiens est contrastée avec la fuite en bon ordre de leurs ennemis, qui tournent le dos et semblent vouloir fuir les registres eux-mêmes.

Cette opposition est toutefois moins nette dans le corpus de Beni Hassan. Dans le panneau sud d'Amenemhat, il est par exemple impossible d'établir quelle armée a lancé le combat, puisque les deux se dirigent vers le centre. Le même constat vaut pour le registre inférieur des trois autres tombes. Le combat s'y déroule dans une égalité relative, où les deux camps portent des coups voire touchent leurs adversaires. Cette évolution temporaire, qui disjoint l'agentivité et la légitimité d'une armée, procède des changements initiés pendant la Première Période intermédiaire. Si l'on ne peut être sûr que les deux camps subissaient des coups chez Iti-ibi et Ankhtifi, le soldat blessé qui défend son maître Setka anticipe les affrontements mimétiques de Beni Hassan. Une répartition nouvelle de l'agentivité est l'un des traits de la représentation des guerres civiles de la fin du III^e millénaire.

4 Anthropologie de la guerre

²³³² HABACHI 1972, p. 32.

²³³³ VANDIER 1950, p. 202-203.

Réalisées par des artisans n'ayant probablement jamais combattu et pour le compte de dignitaires n'ayant pas tous participé aux expéditions, les scènes funéraires reconstruisent l'expérience de la guerre selon des impératifs internes au programme : elles sont à la fois des témoins et des lieux d'élaboration des représentations contemporaines. Émergé ce que nous appelons une anthropologie du soldat, c'est-à-dire un discours sur la chose militaire et ceux qui la pratiquent. On peut le décomposer en trois discours : sur la guerre, sur l'identité des soldats et leur comportement, et sur le combat lui-même, que nous avons étudié *supra*.

4-1 Le discours sur la guerre

4-1-1 Un domaine spécialisé

Comment la guerre est-elle thématifiée dans le corpus de notre étude et peut-on repérer des constantes malgré les fortes variations référentielles et sémiologiques ? Il s'agit d'abord d'une activité spécialisée, se différenciant du reste des scènes funéraires. La première différence est l'inscription dans l'espace du mur : en effet, hormis les grandes figures du défunt, il est très rare qu'un élément déborde sur plusieurs registres dans l'art funéraire. Or, dans les sept scènes de siège, le fort occupe de 2 à 4 registres, rompant l'ordre habituel : de par la simple disposition graphique, les scènes de guerre se distinguent dans l'ordre du programme. Les autres différences paraissent évidentes : la situation géographique (en Asie) ou temporelle (pendant des guerres révolues), ainsi que la présence de cadavres, ailleurs tabou contraire au décorum.

Activité bien distincte du reste du programme, la guerre est aussi représentée comme un domaine particulièrement technique. Cette technicité se voit dans la présence de machines de guerre, sans utilité en contexte civil. Elle se manifeste ensuite dans l'impressionnant arsenal : non seulement le corpus comprend quatre techniques de jet et quatre de combat rapproché, mais certaines scènes (D8) présentent en leur sein des variations sur les types de hache ou de lance. L'expertise de l'armée se joue aussi dans la maîtrise de techniques de combat, supposant un apprentissage long et perfectionné, comme le suggèrent l'Asiatique utilisant sa fronde (D9) ou les face-à-face au bâton qui ornent les frises inférieures des trois premières scènes de Beni Hassan. Cet encyclopédisme de la représentation, qui tend à évoquer au visiteur un catalogue complet des techniques, tient à la visée distinctive de ces scènes, car il transforme ce qui relève d'abord de l'événementiel en étalage de savoir, arraché à son immédiateté et à l'incertitude inhérente à un champ de bataille. La prise d'une ville y devient un type de travail dont il convient de maîtriser les étapes et les techniques, et dans lequel les fonctionnaires – notamment ceux qui possèdent des titres militaires – démontrent leur excellence.

La variété concerne aussi l'origine des combattants au sein de l'armée légitime, trait absent à la V^e dynastie, mais omniprésent aux époques postérieures : cette diversité n'est pas un étalage gratuit, mais sert un objectif de complémentarité technique. Les Nubiens sont spécialisés dans l'usage de l'arc, et les Asiatiques dans celui de la fronde et du bâton de jet. Cette différenciation ethno-professionnelle s'appuie sans doute sur de réelles spécialités militaires, mais reproduit au sein de l'armée la prétention royale à la réunion des différents peuples au nom d'un même projet. L'inclusion de combattants étrangers dans les armées des guerres civiles se fait selon des lignes précises de caractérisations, où une évolution sociale est réinterprétée figurativement pour mettre en scène une puissance militaire accrue.

L'organisation méticuleuse de l'armée est enfin démontrée dans les scènes de Beni Hassan par la préparation des projectiles de part et d'autre du fort, et par la présence à droite de soldats portant des carquois remplis. Manquent toutefois des scènes de distribution des armes avant la bataille, comme c'est le cas à Medinet Habou²³³⁴. Ce tableau presque complet de ce qui concerne la bataille elle-même contraste avec l'absence des éléments de pure logistique, tels l'approvisionnement en nourriture. De cela ressort une caractérisation de la guerre comme un département spécifique, éloigné du quotidien des visiteurs et qui devait leur paraître exotique. Elle contraste avec ce que nous savons des réalités de la guerre égyptienne avant la XVIII^e dynastie. Il n'existait pas d'armée professionnelle à l'Ancien Empire²³³⁵, comme le montre la biographie d'Ouni²³³⁶, tandis que les armées du Moyen Empire semblent avoir essentiellement fonctionné sur une base locale, recrutée provisoirement pour les objectifs de la Couronne²³³⁷.

Une évolution peut cependant être repérée dans le corpus. À l'Ancien Empire, l'apparence des soldats ne les différencie pas des travailleurs du domaine : chez Inti, ils ont les traits, la pilosité et le court pagne droit habituel dans le programme, tandis que chez Kayemheset, les variations dans leur pilosité (de la coiffure uniforme à la demi-calvitie) sont identiques à celles des travailleurs. À Beni Hassan, au-delà de la présence concentrée de Nubiens et d'Asiatiques absents des autres scènes, les habits des soldats les distinguent : le pagne avec tissu sur l'avant est ainsi réservé aux scènes de guerre et absent du monde productif (D9,D10). On peut voir dans ces détails, si ce n'est les débuts d'une professionnalisation de l'armée, du moins

²³³⁴ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 29.

²³³⁵ HAMBLIN 2006, op. cit., p. 354-355 ; FAULKNER 1953, p. 32-36 ; EICHLER 1993, p. 210-215.

²³³⁶ Urk. I, 101, 10 – 102,8.

²³³⁷ HAMBLIN 2006, op. cit., p. 418-419 ; FAULKNER 1953, p. 36-41.

l'émergence, bien attestée au Moyen Empire²³³⁸, d'un domaine militaire délimité et organisé, dont le matériel de guerre est l'une des préoccupations.

4-1-2 Le différentiel d'organisation, un élément d'altérisation

Dans l'ensemble des scènes, la troupe légitime est mise en scène comme un groupe solidaire et bien organisé. On le perçoit dès la tombe d'Inti, qui comprend un registre de procession très régulière, ce qui suggère une course maîtrisée et coordonnée de tout le rang de soldats. Cette mise en scène de la régularité se déploie à la Première Période intermédiaire, chez Ankhtifi, Khety d'Assiout et dans la « Northern Soldiers' Tomb ». Elle persiste à Beni Hassan, où Khety (D8) pousse cette tendance à son maximum, et dans les reliefs du Nouvel Empire : les rangs de chars parfaitement ordonnés dans l'attente des Hittites renvoient ainsi aux boucliers alignés entourant l'armée du roi²³³⁹. Cette mise en scène de l'organisation s'oppose, à l'Ancien Empire et chez Intef, au désordre des ennemis : incapable de s'ordonner dans une belle procession, ils sont voués à subir la rigueur des Égyptiens. Le paroxysme est atteint au Nouvel Empire, lorsque le char royal renverse les rangs ennemis et les transforme en un chaos sans ordre²³⁴⁰. La différence dans ce dernier corpus est, qu'à la caractérisation ethno-morale selon la structuration des rangs, est ajoutée la capacité du roi à visuellement renverser l'ordre de l'armée adverse : est ainsi exprimé que le chaos inhérent aux peuples étrangers est à la fois un trait naturel et une conséquence de l'action égyptienne qui ramène leurs structures au néant. Un hymne à Rê évoque aussi le désordre inhérent à la rébellion, qui préfigure son échec²³⁴¹. L'opposition entre un camp légitime ordonné et des ennemis chaotiques n'est enfin pas une spécificité égyptienne, car elle concourt fréquemment à l'altérisation d'adversaires dont le désordre préfigure la défaite : on la retrouve jusque dans la victoire de Napoléon devant les pyramides²³⁴². Malgré l'écart temporel, le recours à de tels signes graphiques tient à une conception impériale dans laquelle puissance militaire et différentiel technique et intellectuel sont intrinsèquement liés, et où la valeur sur le champ de bataille dépend moins d'une ardeur héroïque innée qu'à un avantage en termes logistiques.

Le désordre des ennemis apparaît avec moins d'évidence à Beni Hassan, où ce critère semble moins structurant dans l'opposition des deux camps. Si le camp défensif ne contient pas de processions en bon ordre, il n'est pas non plus caractérisé par des attitudes évoquant le manque

²³³⁸ FAULKNER 1953, p. 36-41.

²³³⁹ WRESZINSKI 1935B, pl. 84 (Louqsor).

²³⁴⁰ *Ibidem*.

²³⁴¹ BARUCQ, DAUMAS 1980, p. 282.

²³⁴² HORNSTEIN 2017, p. 34-35.

d'organisation. Sur les remparts ou dans les face-à-face, ils sont les symétriques des assaillants. Une nouvelle fois, l'altérisation est moins forte dans ce corpus, et y voir un reflet de la lutte au nom de la *maât* serait quelque peu exagéré. La mise en scène du désordre des ennemis n'étant pas un universel de l'iconographie guerrière, comme le prouvent les armées bien solides d'Harold sur la Tapisserie de Bayeux et des Chams à Angkor²³⁴³, son absence ne signifie pas une légitimité plus douteuse de l'armée victorieuse.

4-1-3 Un domaine faiblement hiérarchisé

Cet espace est ensuite étonnamment peu hiérarchique, de sorte qu'on est en peine de repérer les chefs qui d'ordinaire peuplent les scènes funéraires. À la V^e dynastie, ils sont encore présents, reconnaissables au long bâton sur lesquels ils s'appuient : un chez Inti et deux chez Kayemheset. À Assiout, les soldats accompagnent la figure du défunt, tandis qu'une inscription presque effacée pourrait avoir désigné le chef de la troupe (D5)²³⁴⁴. C'est aussi le cas dans le siège d'Intef, tandis qu'au moins une figure debout semble diriger le premier bateau depuis l'arrière. Mais aucun chef ne se distingue clairement dans le corpus de Beni Hassan : à peine peut-on estimer que certains des soldats à droite sont les supérieurs de leur troupe, comme celui qui occupe l'extrémité du registre inférieur de Baqet (Figure 8.60c). Le même constat vaut aussi à une échelle plus précise : dans aucun régiment qui s'approche du combat l'un des soldats ne se différencie des autres au point d'incarner un principe d'autorité. Ce manque de chefs s'explique en partie par la méconnaissance par les artisans de la nécessaire organisation d'une armée²³⁴⁵, par la volonté de mettre essentiellement en avant la diversité des combattants, et par la figuration de la guerre comme un domaine de compétences techniques plutôt que comme le terrain d'expression de l'héroïsme individuel. Il étonne par rapport à la figure omniprésente du roi au Nouvel Empire, qui organise l'espace autour de lui. Plus généralement, cette absence de chefs bien repérables contraste avec l'iconographie transculturelle de la victoire du camp légitime : de l'empereur accompagnant son armée sur la Colonne Trajane aux glorieux rois de France mis en scène dans la Galerie des Batailles de Versailles²³⁴⁶, le chef obtient dans les victoires de sa troupe un supplément de bravoure qui renforce sa légitimité. Les scènes privées égyptiennes évitent presque toute forme d'héroïsation, domaine réservé au roi : le lien entre violence et pouvoir ne passe pas par une figure individuelle toute-puissante mais par l'insertion dans un discours sur la guerre légitime, parfois victoire sur les étrangers (D1,D2,D11), parfois

²³⁴³ JACQ-HERGOUALC'H 1979, p. 138-142.

²³⁴⁴ EL-KHADRAGY 2022, p. 121.

²³⁴⁵ Sur l'organisation néo-assyrienne, voir DE BACKER 2013, p. 110-131.

²³⁴⁶ GERVEREAU 2009, p. 20, 22, 30, 34, 38, 78.

mise en scène des guerres civiles (D3-D10). L'héroïsme individuel, qui d'Ankhtifi à Ahmès fils d'Abana se déploie dans les biographies, semble en revanche réservé aux images royales.

Enfin, l'absence de chefs tient au refus d'une structure stratégique. Les scènes de guerre ne se déploient pas comme le lieu de production d'un bien au moyen d'une technique spécifique, mais la spécialisation technique y vaut en tant que telle, par rapport à un objectif non immédiatement productif, la victoire sur un ennemi. Elles sont donc au croisement de deux principes : d'une part, le principe général d'action est la volonté de victoire du général-défunt, de l'autre un principe de diversité et d'appogiature préside en grande partie à la réalisation des détails du combat. Les petits chefs responsables d'aspects précis de la production n'y ont donc presque plus de place. Le refus de la stratégie, entendue comme un plan d'attaque précis et cohérent dans lequel les régiments ne s'additionneraient pas mais fonctionneraient ensemble, est une conséquence de l'absence d'une construction narrative : la question des décisions militaires à prendre pendant les combats est étrangère à ces scènes. N'est pas non plus recherchée - surtout à Beni Hassan - une cohérence référentielle dans la disposition des registres, car prime le catalogue des techniques et des armes : cela explique l'absence de lien entre le siège proprement dit et les scènes extérieures, maximale chez Khety, et le fait que certains soldats arment leur arc très loin de toute cible.

Cette absence de considération stratégique se retrouve dans l'ensemble des représentations militaires égyptiennes : sur les temples du Nouvel Empire, l'ajout de scènes de départ et de retour du roi, donnant une organisation narrative, ne fait pas évoluer les batailles vers une mise en scène stratégique. Sont donc toujours absents les péripéties causées par la résistance des ennemis, les pourparlers ou les scènes de la vie interne de l'armée, qui peuplent les colonnes romaines. La seule exception est notable : les reliefs de la bataille de Qadesh témoignent d'une prise en compte des décisions du roi pendant la bataille-même, et insèrent une chronologie ainsi que la possibilité d'une délibération au cœur des combats. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'explosion des registres traversés par des lignes de char à Louqsor²³⁴⁷.

4-2 Le discours sur le soldat : caractéristiques, identité et comportements

Nous ne reviendrons pas ici sur la caractérisation ethnique et sur les mécanismes plus ou moins présents d'altérisation. Force est de constater que dès les tombes d'Assiout, l'homogénéité ethnique n'est pas un prérequis des armées servant les dignitaires égyptiens. Les Nubiens constituent la totalité des soldats préservés chez Setka et les différents groupes non-

²³⁴⁷ WRESZINSKI 1935B, pl. 82-84.

égyptiens forment au moins un quart de tous les soldats chez Khnoumhotep (22 sur 89). L'absence de traits distinguant les deux camps dans les sièges de Beni Hassan est le corollaire de cette diversité : la ressemblance n'y signifie pas alliance. Ainsi, pour les artisans de Beni Hassan comme pour leur public, l'absence de lien entre les alliances militaires et l'identité des protagonistes ne posait pas de problème. L'appréhension du corpus de Beni Hassan reposait donc sur une acceptation des principes de l'alliance et du recrutement conjoncturels, déjà revendiqués dans l'autobiographie d'Ouni²³⁴⁸, au nom desquels aucun principe *a priori* ni signe extérieur de différenciation ne permet de distinguer les fidèles du roi légitime de ses adversaires. Les difficultés que nous avons affrontées pour distinguer les soldats des deux camps se présentèrent de la même façon aux visiteurs égyptiens, ce qui suppose un choix volontaire de la part des artisans, en particulier dans les face-à-face des frises inférieures ou sur la section sud d'Amenemhat (D10). On est ici loin de la plus simple opposition d'un camp légitime de par ses caractéristiques propres et d'ennemis dont la nature-même exige qu'ils soient vaincus.

	Parade offensive	Arme de jet	Combat	Siège	Logistique	Suivi des prisonniers
D1	3			7	3	
D2	5		8	4	1	2
D7	57	18	32	3	15	
D8	61	16	4	3	10	
D9	41	18	18	3	9	
D10	20	16	6	2		
D11	13	6	6	4		6

Tableau 8.6. Répartition des soldats dans les scènes de l'Ancien et du Moyen Empire

Dans quelles actions les soldats sont-ils pris ? Le tableau ci-dessus, dont on a éliminé les scènes de la Première Période intermédiaire et les Asiatiques de D1, D2 et D11, répartit les soldats parmi six types d'activité : la parade offensive, le moment où l'arme de jet est prête à tirer, le combat proprement dit, les techniques de siège, la logistique et le suivi des prisonniers. À l'Ancien Empire, trois catégories regroupent l'essentiel des soldats égyptiens. Il s'agit de la parade offensive et des actions de siège, auxquelles il faut ajouter les combats chez Inti. Même chez ce dernier, une majorité de soldats ne sont pas directement en train de se battre (12 sur 20). À côté de la bataille en train de se dérouler, la destruction des murailles et l'étalage de puissance de l'armée sont aussi importantes, tandis que la présence de butin humain chez Inti nécessite des Égyptiens pour s'en occuper. Plusieurs évolutions majeures peuvent être constatées au Moyen Empire. La parade offensive devient de loin la principale activité des soldats puisqu'elle

²³⁴⁸ Urk. I, 102, 2-8.

en occupe 46% chez Baqet, une petite moitié chez Khnoumhotep (41 sur 89), Amenemhat (20 sur 44) et Intef (13 sur 35) et monte aux deux tiers chez Khety (61 sur 94). Si cette forte présence tient en grande partie à la présentation de soi du défunt, elle relativise aussi la place de la violence, et intègre les soldats dans des régiments dont le quotidien est fait de marches et de préparations autant que de combats. La présence de soldats prêts à tirer à l'arc ou à une autre arme de jet est numériquement constante à Beni Hassan, ce qui traduit une hausse relative à mesure que le nombre total de soldats baisse. Ce type se situe entre la parade offensive et le combat, puisqu'il permet autant de représenter la démonstration d'armes et de techniques de son armée que de faire peser une menace directe sur les ennemis.

Les soldats occupés par le siège lui-même sont entre deux et quatre à Beni Hassan et à Thèbes, bien moins nombreux que les autres catégories : ils sont ainsi réduits au minimum nécessaire pour faire fonctionner les machines. Mais, en raison de la méconnaissance par les artisans de leur fonctionnement, le choix fut fait de les représenter de façon très schématique, et donc de restreindre le nombre de personnes les manœuvrant. Enfin, les trois plus anciennes scènes de Beni Hassan (D7-D9) constituent l'apogée numérique des aides logistiques : il s'agit essentiellement des porteurs de carquois et de ceux qui inspectent les morts. Ce type n'appartient qu'au camp vainqueur, et sa présence participe de la démonstration de force, suggérant que le domaine guerrier emploie des auxiliaires recrutés pour aider à la logistique : peut-être est-ce un moyen d'impliquer les visiteurs civils des tombes.

Hormis la scène d'Inti (8 sur 20), le nombre de soldats activement engagés dans le combat ne dépasse un cinquième que chez Baqet (26%). Les scènes de bataille sont donc loin de se cantonner aux affrontements armés. L'absence de toute dimension héroïque à ces batailles dans lesquelles aucun soldat n'est individué par un signe spécifique ou par une légende, permet d'expliquer cette faible proportion de combats. On ne peut pour autant dire que la guerre soit représentée dans sa totalité, puisque les marches de campagne sont réduites aux processions précédant le combat, et que sont absents de nombreux aspects de logistique, comme l'approvisionnement²³⁴⁹ et la vie des soldats²³⁵⁰. Aucune scène funéraire ne représente de camp militaire, au contraire des reliefs d'Horemheb²³⁵¹ et de Ramsès II²³⁵² ou de l'iconographie néo-assyrienne²³⁵³. La scène de guerre n'est pas non plus un simple prétexte pour peindre des soldats

²³⁴⁹ Comparer, à Rome, DEPEYROT 2008, p. 168 et à Angkor, JACQ-HERGOUALC'H 1979, p. 204-212. Sur la question en Égypte, voir BERTINI, IKRAM 2020.

²³⁵⁰ Comparer au festin sur la TB (GRAPE1994, p. 139-141).

²³⁵¹ DARNISS, MANASSA 2007, p. 88.

²³⁵² WRESZINSKI 1935B, pl92a (Ramesseum) ; HEINZ 2001, p. 137-144.

²³⁵³ MICALE, NADALI 2004.

en procession. Mais le cœur des scènes de Beni Hassan est bien plus la mise en scène d'un contexte guerrier et de la capture d'une forteresse ennemie que le détail des batailles. La taille du fort, son originalité en contexte funéraire et les nombreuses flèches qui se dirigent vers lui y attirèrent les regards, plus que les face-à-face du registre inférieur. Le principe narratif à l'œuvre dans les scènes est trop superficiel pour ordonner les face-à-face, figés dans un équilibre perpétuel. Ainsi, dans l'optique des artisans du début du Moyen Empire, les tâches du soldat ne se limitent pas au combat rapproché. Bien que ces scènes ne laissent pas apercevoir une « culture du soldat » très vaste, elles peuvent annoncer les *Miscellanées* néo-égyptiennes, dans lesquelles les malheurs de la troupe sont loin de se résumer aux aléas du combat et doivent plus à un sévère commandement²³⁵⁴ et à la dureté des pays étrangers²³⁵⁵ qu'aux coups des ennemis.

Une absence est enfin étonnante : celle de tout élément d'apparat et de théâtralisation des régiments. Aucune procession décorée n'est par exemple présente, ce qui laisse suggérer que les régiments du III^e millénaire ne comprenaient ni étendards ni drapeaux. Cette explication par la fidélité référentielle est difficilement prouvable, mais semble préférable à une logique iconographique dont nous ne voyons pas la valeur. En effet, les scènes de simples processions d'Assiout (L1, L2, L3) ne comprennent pas plus d'étendards. Il faut donc y voir la conséquence de l'absence d'armée professionnelle à ces époques, et donc d'un système de symboles repérables avec ses formes et ses couleurs. Au contraire, les étendards peuplent les processions de soldats du Nouvel Empire, dont ils occupent une part importante²³⁵⁶ : s'opposent ainsi une représentation de la guerre pour elle-même, c'est-à-dire centrée sur le combat, et une mise en scène professionnelle focalisée sur les individus qui la composent. À ce manque visuel s'ajoute l'absence de musiciens militaires qui accompagneraient les soldats. Ceux-là sont présents au Nouvel Empire, tant dans les processions loin des combats²³⁵⁷ que prêts des batailles royales, témoignant de l'existence d'un véritable domaine de la guerre, avec son personnel distinct, son artifice et ses rites. On peut donc proposer que l'émergence des guerres civiles à la fin du III^e millénaire ait familiarisé les élites avec le domaine militaire, faisant émerger une nouvelle culture de la guerre, mais qui reste essentiellement une réaction à des événements récents sans inscription dans une profondeur historique laissant des formes rituelles en héritage.

²³⁵⁴ p Anastasi III, 6-7 ; p Anastasi IV, 14 ; p Anastasi V, 6 ; p Sallier I, 2 ; p Lansing, 8 ; p Turin C, 1.

²³⁵⁵ p Anastasi III, 6 ; p Anastasi IV, 14 ; p Anastasi V, 3 ; p Sallier I, 7 ; p Lansing, 8.

²³⁵⁶ Voir notamment M11, M14, M17, M19, M20, M22.

²³⁵⁷ PETSCHER, FLACK 2004, p.91 (fig. 81).

Chapitre 9. Cultures militaires : l'intégration sémiologique des scènes de guerre dans le programme

Afin de poursuivre l'étude du corpus des scènes de guerre, il est nécessaire de les resituer dans une histoire de l'iconographie militaire au moyen de comparaisons tirées de l'art égyptien et mondial. La rareté des images de guerre et leur totale absence de certains corpus (Gizah, Nouvel Empire, Saqqarah à une exception près) suggère une situation marginale du thème dans le répertoire funéraire. Il faut donc, pour les différents sous-corpus, interroger les modalités de représentation de la violence pour comprendre *in fine* les valeurs prises par ces scènes dans le programme. Il est d'abord nécessaire d'interroger d'une part les buts et les éléments de justification de la guerre, et de l'autre les règles qui semblent encadrer les actions militaires. Se pose ensuite la question spécifique de l'émergence du nouveau discours de la guerre à la Première Période intermédiaire. On achèvera ce chapitre par une mise en perspective des scènes de guerre avec d'autres motifs de l'iconographie funéraire, dont les processions de soldats et les ateliers d'armement.

1 Buts et justification de la guerre

*1-1 Les buts de la guerre : conquêtes territoriales et appropriation des ressources*²³⁵⁸

Les représentations historiques de guerre n'étant pas des comptes-rendus linéaires et impartiaux des affrontements, il est délicat de déceler les buts des actions guerrières. En effet, les buts recherchés lors d'une campagne réelle peuvent s'avérer bien lointains lors de sa transposition sous forme textuelle ou iconographique. Qu'importent ainsi les aléas ayant conduit Sésostri III à la guerre en Nubie : la fameuse stèle de Semna explicite sans ambages ses buts²³⁵⁹, à savoir le déplacement de la frontière vers le sud, et la défense des territoires déjà tenus par ses prédécesseurs. Les ressources pillées à cette occasion ne sont évoquées que dans les dernières lignes²³⁶⁰, sans que leur soit reconnu un rôle décisif dans l'intervention militaire. Mais les objectifs ne prennent ici sens que pour signifier que le roi les a remplis : la guerre vaut comme lieu d'affirmation de la valeur du roi, et non pour quelques objectifs stratégiques. Ainsi la plupart des textes égyptiens relatifs à la guerre sont-ils discrets sur les buts de guerre recherchés, se cachant derrière le motif récurrent de la restauration d'un ordre politique

²³⁵⁸ Sur ce point, GRANDET 2008, p. 30-33.

²³⁵⁹ LICHTHEIM 1973, p. 119.

²³⁶⁰ *Ibidem*.

bienveillant, même lorsqu'il s'agit d'une conquête, et que l'on retrouve autant chez Ankhtifi²³⁶¹ que dans la stèle de la victoire de Piankhy²³⁶². Il n'est pas jusqu'au Poème de Qadesh qui élude les objectifs de l'expédition et se contente de narrer les décisions suivies d'actions du roi²³⁶³.

Le corpus funéraire privé ne sert pas directement la propagande royale, mais la guerre y existe comme activité en tant que telle et comme lieu d'affirmation du pouvoir légitime. L'absence totale d'inscriptions est déroutante, car elle se retrouve dans le corpus entier, alors même que les scènes de Beni Hassan sont riches en légendes. Plus encore qu'ailleurs, l'image y porte tout le sens, et aucun genre de narration militaire n'y est développé. Cette absence découle du statut particulier des scènes de guerre au sein du programme : ne faisant pas partie du décorum classique de l'Ancien Empire, elles se différencient des scènes productives et des processions et se situent dans un espace-temps différent du reste du programme. Par leur valeur narrative, elles créent une rupture dans l'éternelle répétition des actions accomplies par les employés du domaine.

1-1-1 L'extension du domaine du roi légitime

Si l'on met à distance les façons dont la thématization de la guerre sert à la mise en scène du dignitaire, on peut mettre en lumière trois objectifs derrière les affrontements : conquête et unification, réduction d'adversaires extérieurs, prédation sur les ressources. L'optique est d'abord politique : si les textes privés²³⁶⁴ ne répugnent pas à évoquer directement la conquête d'un territoire extérieur comme objectif de la guerre, les proclamations royales du Nouvel Empire revendiquent l'extension de la frontière comme objectif de la guerre²³⁶⁵. Quant à notre corpus, au moins huit batailles sur onze ont pour enjeu le contrôle d'une ville voire d'une région. C'est le cas dans les scènes d'Assiout, contemporaines de guerres de reconquête successives en Moyenne-Égypte, chez Ankhtifi, dont la biographie narre la conquête de plusieurs villes²³⁶⁶, et à Beni Hassan, où les scènes représentent selon nous la prise d'Assiout ou d'Hérakléopolis. Même les trois sièges asiatiques représentent la prise d'une cité, bien que l'on ne sache pas exactement s'il s'agit d'une véritable conquête. La conservation et la conquête d'un territoire apparaissent comme des objectifs majeurs des campagnes : au premier participent les processions de soldats, et les hautes murailles des scènes de siège ; au second, l'armement

²³⁶¹ VANDIER 1950, p. 198-199.

²³⁶² LICHTHEIM 1980, p. 68-71.

²³⁶³ BARBOTIN, FAROUT 2019, p. 24.

²³⁶⁴ Urk. IV, p. 7, l. 2 (Ahmès fils d'Abana).

²³⁶⁵ BREASTED 1906, vol. II, p. 30-31 (Thoutmosis I^{er}), vol. III, p. 43 (Séthi I^{er}). Sur ce point, voir LANGER 2013.

²³⁶⁶ VANDIER 1950, p. 198-203.

offensif, les échelles et tours de siège, les béliers, ainsi que la flotte d'Intef. La présence de toponymes dans la légende lacunaire d'Inti²³⁶⁷ indique l'importance de ces places-fortes, que l'armée égyptienne chercha à conquérir par la force. L'absence d'un véritable cycle narratif empêche cependant de reconstruire la conquête d'un territoire : chez Inti et à Beni Hassan, les combats extérieurs se déroulent probablement avant le siège lui-même, bien que cette succession ne soit pas explicitée par l'ordre des scènes, qui les juxtapose plutôt d'un registre à l'autre. On retrouve la même focalisation sur les sièges dans de nombreuses sources textuelles, depuis la stèle de Wahankh Antef II qui se vante d'avoir pris les forteresses du nome coptite²³⁶⁸ jusqu'aux récits de conquête d'Ahmès fils d'Abana, la victoire sur les Hyksos se résumant à l'attaque contre Avaris²³⁶⁹.

Aucune scène ne montre en effet les territoires une fois annexés par l'armée victorieuse, comme le fait la Colonne Trajane, où victoire militaire et pacification de long terme sont associées²³⁷⁰, ce qui concourt au caractère intransitif des scènes, non restreintes aux conséquences concrètes de la victoire, mais fonctionnant comme discours du pouvoir. À partir de la Première Période intermédiaire, on peut considérer qu'un degré minimal de connaissances des guerres civiles était supposé de la part de l'audience. Dans les villes de Moyenne-Égypte où se déroulèrent d'intenses combats entre les X^e et XI^e dynasties, il paraîtrait étonnant que les visiteurs potentiels des tombes n'aient pas été au courant des principales alliances et des épisodes guerriers les plus fameux. Les scènes d'Assiout offrent un exemple de fidélité hérakléopolitaine au moment de l'avancée thébaine : s'il est difficile de reconstruire les sentiments d'appartenance de la population, l'entourage des nomarques avait tout intérêt à une victoire nordiste, et voyait dans les scènes de combat la mise en scène d'une défense que l'on espérait victorieuse contre les Thébains. De façon plus générale, l'organisation des scènes exprime la primauté de la conquête de villes et de leur territoire alentour, grâce au fait qu'aucun des bastions n'a été ouvert par les assaillants, mode de représentation déjà présent sur la palette des villes²³⁷¹. Les multiples efforts de l'armée égyptienne pour affaiblir les défenses des forts focalisent le regard sur leur prise, bien qu'ils n'occupent qu'une place réduite dans l'ensemble des batailles. La suite des combats étant encore indéterminée, ils constituent l'enjeu principal des scènes de guerre.

²³⁶⁷ KANAWATI, MCFARLANE 1993, p. 25.

²³⁶⁸ BREASTED 1906, vol. I, p. 200.

²³⁶⁹ Urk. IV, p. 3, l. 7.

²³⁷⁰ DEPEYROT 2008, p. 224-225 ; GALINIER 2007, p. 262.

²³⁷¹ SCHULZ 2002, p. 20-23.

1-1-2 La mise au pas d'adversaires trop remuants, en Égypte et en Asie

À côté de la conquête de territoires, la réduction d'un adversaire dangereux faisait partie des buts de guerre, qu'Ahmès mentionne lors d'une expédition de Thoutmosis I^{er} en Nubie²³⁷². Il est difficile de savoir si Ankhtifi puis les nomarques d'Assiout pensaient vraiment vaincre les Thébains, ou s'ils espéraient surtout les empêcher d'étendre leur contrôle. La biographie du premier n'évoque pas d'invasion de la ville-même de Thèbes, mais des expéditions dans les alentours²³⁷³ : il prend pour prétexte la défense des intérêts de populations désemparées, mais porter la menace jusqu'au cœur du 4^e nome pourrait avoir servi à protéger sa mainmise sur les trois premiers. Dans les scènes de Beni Hassan, alors que pour les Thébains, la ville assiégée était un ennemi à conquérir, pour les nomarques de l'Oryx elle représentait une autre ville de Moyenne-Égypte, potentiellement concurrente économique ou politique²³⁷⁴. La victoire contre Assiout ou Hermopolis serait donc, à l'échelle régionale, une façon d'affaiblir cette ville rivale, ennemie de Thèbes pendant la guerre mais non détruite.

L'affaiblissement d'ennemis potentiellement dangereux est enfin un but récurrent des expéditions à l'étranger. Ni à l'Ancien ni au Moyen Empire²³⁷⁵, la côte palestinienne ne fut véritablement annexée : les trois sièges du corpus funéraire ne représentent donc pas une conquête en bonne et due forme mais la prise temporaire d'une place-forte ennemie, bien que rien ne contredise le maintien d'une garnison égyptienne sur un temps plus ou moins long. Les biographies de l'Ancien Empire, d'Ouni²³⁷⁶ à Herkhouf²³⁷⁷, puis celle de Nesoumontou à la XII^e dynastie²³⁷⁸, évoquent les divers objectifs des expéditions militaires, servant entre autres à réduire des groupes trop remuants et dangereux pour les frontières égyptiennes ou pour les routes commerciales : selon Pierre de Miroschedji, les expéditions d'Ouni eurent pour but de mettre au pas l'entité politique dominant la Palestine, qui pratiquait la piraterie et partant gênait le commerce maritime égyptien²³⁷⁹. Le symbolisme de la houe dans la tombe de Kayemheset concourt à cet affaiblissement de voisins traités en ennemis perpétuels : la destruction des murailles permet de leur retirer l'un des éléments qui fait leur danger, bien qu'ils ne disparaissent pas pour toujours. Ce rapport ambivalent à la guerre contre les Asiatiques se

²³⁷² Urk. IV, p. 8, ll. 6-7.

²³⁷³ *Ibidem*.

²³⁷⁴ BROVARSKI 2010, p. 31-85.

²³⁷⁵ HAMBLIN 2006, op. cit., p. 386-395 ; REDFORD 1992, p. 80.

²³⁷⁶ Urk. I, 103, 7-12 et 104, 7.

²³⁷⁷ Urk. I, 126, 2-3.

²³⁷⁸ BREASTED 1906, vol. I, p. 227.

²³⁷⁹ DE MIROSCHEJJI 2012, p. 280-283 ; STRACMANS 1935.

retrouve dans *l'Enseignement de Merykarê*²³⁸⁰, où ils sont longuement décrits comme des adversaires perpétuels, ni vainqueurs ni vaincus, mais que les armées du roi vont tout de même affronter et repousser, en prenant leur forteresse²³⁸¹. Bien qu'elle ne soit pas explicitement formulée, c'est bien une justification par la vengeance ou par la prévention²³⁸² qui est implicite, ces peuples étrangers ayant probablement porté tort à des établissements ou sujets égyptiens : est exigé du public de reconstruire un contexte d'après ses catégories culturelles de l'altérité et de la géopolitique proche-orientale. On peut ainsi parler de « défense offensive »²³⁸³, sur le mode de la tradition légaliste chinoise : conquête extérieure et défense des frontières forment un seul et même discours de légitimation de la guerre²³⁸⁴, comme l'expriment en particulier les inscriptions de Medinet Habou²³⁸⁵. Le thème des atteintes aux frontières et des pillages en Égypte se développe cependant surtout au Nouvel Empire²³⁸⁶ et à la Basse Époque²³⁸⁷.

Malgré les vantardises d'Ouni²³⁸⁸, l'annihilation de l'ennemi est donc absente des représentations funéraires et des buts de guerre égyptiens. Elle n'est recherchée ni dans les guerres civiles remportées par une XI^e dynastie soucieuse d'ancrer un pouvoir solide, ni dans les expéditions en Asie. Sur un fragment de la chaussée d'Ounas²³⁸⁹, la légende qui accompagne le combat est *snḥ sw*, « l'attacher/attache-le ! »²³⁹⁰ : le geste agressif du soldat égyptien a ainsi pour objectif de neutraliser et d'immobiliser l'ennemi, et non de le détruire. Le faible nombre de cadavres dans le corpus, en particulier chez Inti où la plupart des ennemis sont blessés, ainsi que l'absence d'une caractérisation qui ferait des ennemis les incarnations d'un principe négatif, témoignent de préoccupations bien éloignées d'une volonté d'anéantir l'armée ennemie.

1-1-3 Le pillage des ressources ennemies

Le dernier but de la guerre ne peut étonner les spécialistes des conflits pré-modernes : la prédation sur les ressources y est en effet centrale dans le déclenchement des guerres, tout comme elle accompagne les moments qui suivent la victoire : elle est d'ailleurs bien présente sur la Colonne Trajane²³⁹¹. Les ressources ramenées de la guerre sont évoquées directement

²³⁸⁰ Merykarê, 18.

²³⁸¹ *Ibid.*, 19.

²³⁸² LAMB 2013, p. 94-103.

²³⁸³ LO 2015, p. 5-7.

²³⁸⁴ GNIRS 1999, p. 72-73 ; FAGBORE 2023B, p. 84-85.

²³⁸⁵ BREASTED 1906, vol. IV, en particulier p. 57-77.

²³⁸⁶ BREASTED 1906, vol. III, p. 241-247 (Merenptah à Karnak), p. 55-77 (Medinet Habou).

²³⁸⁷ JANSEN-WINKELN 2014, p. 136-137.

²³⁸⁸ Urk. I, 104, 1.

²³⁸⁹ BESTOCK 2018, p. 113, fig. 4.20.

²³⁹⁰ Le terme *nwḥ* est attesté à l'Ancien Empire dans ce sens : TP 71, 677B (Pepy I^{er}) et 677B (Neith).

²³⁹¹ DEPEYROT 2008, p. 194, 206.

chez Ouni²³⁹², Pepynakht-Heqaib²³⁹³ et Herkhouf²³⁹⁴, ainsi que sur la Pierre de Palerme²³⁹⁵, tandis que les textes du Nouvel Empire déplorent les pillages faits par les armées ennemies contre les régions alliées²³⁹⁶ voire sur la terre d'Égypte²³⁹⁷. L'association de la ville vaincue et des captifs ramenés par le vainqueur est bien attestée dans les textes²³⁹⁸ et dans l'iconographie du Nouvel Empire, tandis que les reliefs assyriens associent prisonniers humains²³⁹⁹ et vol des images divines et royales²⁴⁰⁰ : cette économie prédatrice des signes du pouvoir et du sacré²⁴⁰¹ semble inconnue en Égypte. Toute référence aux buts économiques de la guerre est absente des scènes de Beni Hassan, si ce n'est la présence de scènes de préparation des offrandes et d'arrivée du bétail à droite des scènes de Khety²⁴⁰² et Khnoumhotep²⁴⁰³, mais sans lien thématique avec les combats. Aucun butin n'est ainsi représenté qui suive la prise de la ville. Seules les scènes asiatiques incluent le butin ramené, rendant clair l'un des buts de ces expéditions, qui s'apparentaient autant à des raids punitifs et à des razzias qu'à des opérations de conquête. Si la prédation sur les ressources de l'ennemi est un fait revendiqué, elle ne se fait en revanche pas sans ordre. En témoignent les négations d'Ouni, puis, à la XVIII^e dynastie, la section 17 des *Devoirs du Vizir*, où ce dernier rappelle qu'il est le seul à distribuer aux nomes le butin (*ntf jrr ḥzk n sp3.t nb*) et qu'il jugera (*sdm*) celui qui pille sans autorisation²⁴⁰⁴.

L'essentiel du butin est composé par les prisonniers humains capturés lors du siège. Ils occupent le registre inférieur de la scène d'Inti et marchent vers la gauche, c'est-à-dire vers l'intérieur du domaine ; les quatre hommes y sont accompagnés par une femme et deux enfants. Il ne s'agit donc pas uniquement des soldats ennemis capturés sur le champ de bataille, comme en atteste l'absence de blessure chez les prisonniers. La femme et l'un des hommes tiennent avec eux des objets, a priori leurs affaires propres. Est donc figuré ici un déplacement de population, peut-être de tous les habitants du fort, emmenés en Égypte. L'installation de captifs étrangers ramenés de la guerre pour servir de main-d'œuvre a été pratiquée au Proche-Orient

²³⁹² Urk. I, 103, 14.

²³⁹³ STRUDWICK 2005, p. 334-335.

²³⁹⁴ *Ibid.*, p. 331.

²³⁹⁵ WILKINSON 2000, p. 141.

²³⁹⁶ BREASTED 1906, vol. III, p. 138.

²³⁹⁷ *Ibid.*, vol. III, p. 241-244.

²³⁹⁸ Urk. IV, p. 4, ll. 11-12, 16-17, p. 5, ll. 8-9, p. 6, ll. 3-5, p. 7, l. 4, 13-14, p. 9, l. 2, 14 (Ahmès) ; IV, 1308, ll. 2-5 (stèle d'Amenhotep à Memphis) ; HABACHI 1972, p. 36-37 ; LANGER 2021, p. 133, 135-142, 147.

²³⁹⁹ KEEL 1972, p. 93, fig. 36.

²⁴⁰⁰ BAHRANI 2008, p. 159-175.

²⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 173-175.

²⁴⁰² KANAWATI, LASHIEN 2020, pl. 104.

²⁴⁰³ LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 76a.

²⁴⁰⁴ VAN DEN BOORN 1988, p. 250, 257-264.

dès le III^e millénaire²⁴⁰⁵ et est bien connue au Nouvel Empire²⁴⁰⁶. Les attestations sont rares aux époques antérieures²⁴⁰⁷. La documentation, étudiée en détail par Rolf Gundlach²⁴⁰⁸, comprend, à l'Ancien Empire, la Pierre de Palerme²⁴⁰⁹, une inscription de Khor el-Aquiba²⁴¹⁰, la biographie d'Ouni²⁴¹¹ et de Pepinakht²⁴¹², ainsi que le relief du tribut libyen de Sahourê²⁴¹³. Au Moyen Empire, outre les témoignages littéraires, des captifs sont mentionnés dans les Annales d'Amenhotep II²⁴¹⁴ et sur la stèle de Semna de Sésostri III²⁴¹⁵.

Avec la présence de quatre hommes, c'est la main-d'œuvre physique qui est mise en avant chez Inti, celle de la femme signifiant la soumission d'une population en entier, et les enfants l'extension de ce butin dans le futur, partant un prolongement des fruits de la guerre sur le long terme. La diversité des captifs est renforcée chez Intef, puisque trois femmes et quatre enfants accompagnent les cinq hommes, les premiers étant menés vers l'avant, et les seconds nus et attachés. Des femmes et des enfants sont aussi présents parmi les prisonniers de guerre du temple de Montouhotep²⁴¹⁶, tandis que les Annales d'Amenhotep II attribuent à sa ville de pyramide les prisonniers masculins et au palais les femmes²⁴¹⁷. L'iconographie de la soumission est combinée à la conduite d'une population captive vers l'Égypte, précédant les scènes de captivité du Nouvel Empire (E2-E8). La présence de femmes, signe de la capture d'un peuple dans toutes ses composantes, est de même utilisée à Ninive²⁴¹⁸ puis dans les colonnes mémorielles romaines²⁴¹⁹. Dans les compte-rendus d'expéditions victorieuses²⁴²⁰, le double déterminatif de l'homme et de la femme joue le même rôle de désignation d'un peuple au complet, tandis que nombreux sont les textes royaux qui insistent sur la présence de femmes parmi les captifs ramenés de la guerre²⁴²¹.

²⁴⁰⁵ A GARCÍA-VENTURA 2014.

²⁴⁰⁶ MENU 2004, p. 187-209 ; MATIĆ 2021c, p. 3 ; JANZEN 2013, p. 226-247 ; LANGER 2021, p. 101-239 ; LANGER 2023.

²⁴⁰⁷ VALBELLE 1990, p. 82-83 ; REDFORD 1992, p. 53 et 78 ; LANGER 2021, p. 11-14 ; ZIBELIUS-CHEN 1988, p. 115-125 ; ALTENMÜLLER 2015, p. 116-120.

²⁴⁰⁸ GUNDLACH 1994.

²⁴⁰⁹ GUNDLACH 1994, p. 71-88.

²⁴¹⁰ EICHLER, p. 112 et 125 (n. 260) ; GUNDLACH 1994, p. 90 ; LOPEZ 1966, p. 51.

²⁴¹¹ Urk. I, 104, 3 ; GUNDLACH 1994, p. 103-124.

²⁴¹² GUNDLACH 1994, p. 126-134.

²⁴¹³ GUNDLACH 1994, p. 95-98.

²⁴¹⁴ ALTENMÜLLER 2015 : 1) p. 67-72, 2) 84-85 et 91, 3) 116-120.

²⁴¹⁵ LICHTHEIM 1973, p. 119 ; GUNDLACH, p. 155-164.

²⁴¹⁶ BESTOCK 2018, p. 135 et 137.

²⁴¹⁷ ALTENMÜLLER 2015, p. 116.

²⁴¹⁸ BAHRANI 2008, p. 177.

²⁴¹⁹ DILLON 2006.

²⁴²⁰ ALTENMÜLLER 2015, p. 67.

²⁴²¹ LANGER 2021, p. 127-129, 131-133, 135, 137, 139-142, 144, 146.

Chez Intef, la scène est associée à un prolongement du combat pendant lequel les Égyptiens tentent de rattraper des fuyards. La recherche de butin est d'ailleurs explicitée par la figure du défunt armé de son arc recevant les prisonniers, qui occupe plus de place que le siège décalé dans le coin supérieur droit. Enfin la scène de Kayemheset ne montre aucun butin direct mais, comme nous l'avons souligné, connote la prédation sur les ressources de la ville, lorsque bovins et ovins sont conduits dans un abri en face des assaillants. Aucun autre type de butin n'est rapporté, en ressources agricoles, en mobilier ou en armes. Malgré l'importance de la prédation de ressources humaines et matérielles dans les expéditions égyptiennes dès l'Ancien Empire, ces objectifs sont peu explicités, et ne disposent d'aucune légende – alors que l'emploi du verbe *jnj* suivi d'un ethnonyme, sur le modèle des redditions de comptes, aurait été ici possible. Rien n'évoque d'ailleurs le sort des Asiatiques capturés, leur destination, ni leur situation une fois arrivés ; ce n'est que par comparaison avec d'autres types de sources que nous pouvons supposer qu'ils serviraient de main-d'œuvre en Égypte.

1-2 Justifier la guerre : le bras armé de Maât ?

À travers la question de la justification de la guerre, deux types de réflexion se présentent : d'une part, comment les discours – du roi ou du dignitaire – justifient-ils les guerres devant leur audience ? De l'autre, comment les acteurs eux-mêmes en défendirent-ils le bien-fondé, c'est-à-dire quelle est l'armature idéologique la justifiant ? Bien qu'il soit difficile de répondre à ces questions, quelques pistes peuvent être lancées. Comme souvent lorsque l'on étudie la représentation des conflits en Égypte, le concept de *maât* et l'analyse par la lutte contre le chaos semblent s'imposer comme une évidence²⁴²² : les scènes de guerre seraient des exemples parmi d'autres de l'affrontement cosmique entre l'ordre et le désordre. Cette perspective s'avère indispensable devant le discours royal sur la guerre, comparable à l'armature religieuse et idéologique qui entoure la guerre en Mésopotamie²⁴²³ : les textes du Nouvel Empire font en effet souvent référence à des désordres internes dans les peuples qui s'apprêtent à se rebeller contre le pharaon²⁴²⁴. Mais cette analyse par la *maât* s'avère insuffisante pour comprendre les images privées²⁴²⁵. En effet, rien dans l'iconographie n'associe les ennemis à des forces du chaos qui menaceraient la survie de l'univers. Cette perspective empêche ensuite d'expliquer un certain nombre de détails, telle la faible altérisation des ennemis à Beni Hassan, et

²⁴²² HASEL 1998, p. 19-20 ; BICKEL 2016, p. 48-49 ; PETSCHER, FALCK 2004, p. 25-41 ; HAMBLIN 2006, p. 353-354 ; LANGER 2018, p. 50-52 et 64-66.

²⁴²³ MANDER 2016 ; COLLINS 2014, p. 622-626 et 631-636.

²⁴²⁴ BREASTED 1906, vol. II, p. 179 (Annales de Thoutmosis III) ; GRANDT 1994, p. 335.

²⁴²⁵ Sur cette question, voir COX 2017.

inversement le peu d'homogénéité du camp légitime. Les scènes funéraires n'associent enfin jamais la guerre à d'autres motifs participant directement de la lutte contre le chaos, ce qui contraste par exemple avec la fréquente association de la chasse et de la guerre dans l'iconographie royale du Nouvel Empire²⁴²⁶, dont le coffre de Toutânkhamon est un exemple²⁴²⁷, ainsi qu'au Proche-Orient²⁴²⁸. Cela ne signifie pas que les combats représentés ne se soient pas inscrits en quelque sorte dans la victoire de Maât sur Isfet, que ce soit la prise d'une ville étrangère ou les batailles menant à la reconstitution d'une Égypte unie autour de sa monarchie. Mais le cadre étant trop surplombant, il finit, dans le corpus qui nous intéresse, pas perdre de sa valeur heuristique.

Tout comme pour les buts de la guerre, le corpus funéraire est peu disert sur ses justifications. S'il paraît douteux que les Égyptiens n'aient pas développé un *jus ad bellum*²⁴²⁹, peu de traces en ont subsisté. Nous sommes contraints, pour analyser des images muettes, de tenter de reconstruire un ensemble de discours sans traces, mais qui durent exister dans la société égyptienne. Il fait peu de doute par exemple que les visiteurs lettrés de la nécropole de Beni Hassan devaient connaître les grands traits des guerres de reconquête de la Première Période intermédiaire. Sans en être l'illustration transparente, les images devaient être en dialogue avec les discours écrits et oraux, en particulier les biographies funéraires. Il semble ainsi que pendant la Première Période intermédiaire, les textes et les images aient fonctionné ensemble et représenté les mêmes événements, comme chez Ankhtifi et Iti-ibi, et que les deux se soient disjoints dans la tombe d'Amenemhat où les textes évoquent des événements plus contemporains et plus précis que les images. Le premier type de justification qui émerge en filigrane du corpus de Beni Hassan est le discours sur la nécessité d'une monarchie unifiée et de la lutte contre les rebellions²⁴³⁰. Il est en effet contemporain de l'établissement d'une monarchie secouée par des crises internes jusqu'au règne de Sésostris I^{er}²⁴³¹ ; la guerre disparaît au contraire chez Khnoumhotep II et III, sujets d'une royauté moins contestée. La faible différence entre les deux camps au sein de ces quatre scènes montre bien la conscience partagée que les guerres ne s'étaient pas faites entre deux altérités radicales et au nom de la lutte contre les forces du chaos. Le but de la guerre n'est donc pas d'anéantir un ennemi déshumanisé mais

²⁴²⁶ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 35 ; KEEL 1977, p. 141-153 et 1972, p. 259 ; HEINZ 2001, p. 149-150.

²⁴²⁷ SCHULZ 2000.

²⁴²⁸ KEEL 1972, p. 261, fig. 383 ; COLLINS 2014, p. 629-630.

²⁴²⁹ Sur cette question, voir BEDERMAN 2001, p. 208-241.

²⁴³⁰ Pour le Nouvel Empire, voir LUNDH 2002, p. 29-70.

²⁴³¹ FAVRY 2009, p. 12-41.

de mettre fin au scandale de l'Égypte divisée, qui pourrait avoir été un programme non évident jusqu'au début de la XII^e dynastie.

À côté de la défense de l'unité du pays, la revendication de servir le bon roi servait aussi de justification militaire. La division de la Moyenne-Égypte entre les partisans d'Hérakléopolis et ceux de Thèbes créa un chauvinisme local qui contribue à expliquer l'apparition des thèmes militaires. À Assiout comme à Beni Hassan, les élites locales parièrent sur l'une des alliances et associèrent leur sort à l'un des prétendants au trône. Défendre la IX^e dynastie héritière proclamée de la monarchie memphite ou le nouveau pouvoir thébain justifie de prendre les armes, et fait thématiser comme défense de l'ordre royal ce qui relevait aussi de différends locaux. Enfin, s'il ne mentionne que lui-même comme responsable de ses exploits, Ankhtifi est un serviteur de la IX^e dynastie et ne repousse pas les titres curiaux²⁴³² : ses guerres s'étant déroulées à une époque où deux rois s'affrontent en Égypte, sa stratégie de légitimation s'appuie entre autres sur sa fidélité à la couronne la plus ancienne face à des potentats locaux ayant réhaussé leurs ambitions. Cette allégeance occupe cependant peu de place dans sa biographie²⁴³³ : une telle justification jouait probablement à un niveau implicite.

Les trois scènes asiatiques de notre corpus bénéficiaient sans doute d'une justification plus évidente, du moins avons-nous plus de sources extérieures à ce sujet. L'armée égyptienne, qui n'est pas à proprement parler une armée nationale, représente le roi à travers le défunt : Inti était directeur des forteresses royales, Kayemheset maître de construction royal et Intef général. La lutte y est binaire, entre le camp légitime de la monarchie égyptienne et un peuplement étranger et rebelle à son autorité. Bien que la caractérisation négative des étrangers y soit moins tranchée qu'aux époques postérieures, les stéréotypes négatifs touchant aux Asiatiques existent déjà à l'Ancien Empire, particulièrement visibles dans les statues d'ennemis vaincus et ligotés²⁴³⁴. La scène d'Intef est quant à elle à peine antérieure aux textes littéraires de la XII^e dynastie, où le stéréotype négatif de l'Asiatique se développe : l'*Enseignement de Merykarê* décrit notamment la dureté de son habitat qui le rend remuant, et le compare à un crocodile²⁴³⁵. Peut-être la fuite sur le 4^e registre évoque-t-elle l'errance perpétuelle de ces peuples (*n ḥms=f m s.t w'.t*) et leurs « nombreuses routes » (*'š3 w3.wt*)²⁴³⁶, tout comme l'impossibilité pour les Égyptiens de

²⁴³² VANDIER 1950, p. 162 et 256.

²⁴³³ Sur cette question, voir VANDIER 1950, p. 20.

²⁴³⁴ VERNER 1985, p. 145-152.

²⁴³⁵ Merykarê, 18-19.

²⁴³⁶ *Ibid.*, 19.

parfaitement les vaincre (*n gr qn=tw=f*)²⁴³⁷, à la différence des scènes de l'Ancien Empire où aucun assiégé ne peut fuir : peut-être faut-il y voir une évolution à la fois du discours sur les étrangers du Nord-Ouest, dont la soumission impossible est reconnue, et d'une conception plus cyclique de l'action militaire, désormais vouée à répéter les mêmes succès sans victoire absolue. Il est fort probable, qu'en l'absence de légendes explicatives, les nombreux motifs mettant en scène les Asiatiques aient reposé sur un imaginaire partagé, sous forme de textes aujourd'hui perdus ou de récits oraux, dans lesquels leur était prêté un certain nombre de traits formant un portrait peu flatteur de ces adversaires, bien qu'on ne puisse les réduire au statut de suppôts d'Isfet. Parmi ces traits, les Asiatiques sont lâches, car ils se laissent aller à exprimer devant tous des signes de détresse, puis renoncent au combat : chez Inti en brisant leur arc et chez Intef en fuyant. Ils se cachent derrière leurs remparts et sont même aidés par leurs femmes après leur retraite. Ils sont désorganisés, car leur souverain est incapable de peser sur l'issue du combat et se prête aux mêmes gestes de désespoir que ses sujets. Ils sont militairement inférieurs aux Égyptiens, moins armés et voués à être vaincus. Malgré tout, cette caractérisation est moins négative que dans *l'Enseignement de Merykarê*, car manque le stéréotype de la fourberie.

Cela veut-il dire que les scènes de guerre ne participent pas du combat pour la *maât* ? Il serait à notre sens exagéré de le formuler ainsi. L'ensemble des programmes funéraires étant voué à perpétuer l'existence et la mémoire du défunt, chaque portion en est virtuellement une démonstration de ses vertus et donc de sa fidélité aux principes de l'idéologie officielle associant ordre monarchique et survie de l'univers. Rien de contraire à la *maât* n'aurait quelque chance d'y figurer. Mais il ne s'agit ni d'un programme bien défini ni d'un manuel. Il serait même insuffisant de dire qu'elle est « appliquée » avec des variations selon l'époque, le lieu ou le statut. De l'ordre d'un esprit surplombant qui englobe les scènes, il est difficile de retracer sa force programmatique. Ainsi, la victoire des troupes légitimes participe-t-elle bien de la lutte pour la *maât*, dans la mesure où elle permet soit d'unifier l'Égypte, soit de défendre le roi légitime, soit d'étendre l'influence du pays en-dehors de ses frontières, et d'y rapporter des ressources contribuant à sa prospérité générale. La présence de *maât* y est donc indirecte et non explicitée. La présence de scènes de guerre, servant essentiellement à la *Selbstthematisierung* du défunt, n'obéit pas à une volonté première de légitimer des conflits bien réels. Il ne s'agit pas d'une logique de « propagande » si l'on suit la définition stricte de Paul Veyne²⁴³⁸ : plus que prouver le bien-fondé des campagnes militaires en les parant de vertus, les scènes les font

²⁴³⁷ *Ibidem.*

²⁴³⁸ VEYNE 1990.

fonctionner comme éléments de légitimation et de distinction du défunt et de l'ordre qu'il défend. S'il est probable que ces scènes se soient adossées à des discours de justification, celle-ci y est interne à la guerre, de par le crédit porté à la victoire et à la défense de l'ordre officiel.

2 *Les règles de la guerre*

Tandis que le *jus ad bellum* égyptien s'ancre dans la défense d'une monarchie légitime et unifiée, peut-on reconstruire un *jus in bello*?²⁴³⁹ Une approche focalisée sur les façons de thématiser propre à chaque civilisation, si elle permet d'échapper à des idées préconçues et caricaturales, fait courir le risque inverse d'aplatir les différences dans les façons de conduire la guerre et de parvenir à une généralisation transculturelle et transhistorique où la guerre serait un invariant : elle aurait de tous temps été menée de la même façon, toutes les armées pratiqueraient autant d'exactions, et les différences rapportées ne seraient que l'effet de constructions discursives de soi et des autres. La cruauté des Assyriens ne serait qu'une question de présentation iconographique²⁴⁴⁰, tandis que les sévices les plus étranges évoqués par les auteurs de l'Antiquité ne relèveraient que de stratégies d'altérisation de la part des Grecs et des Romains²⁴⁴¹. Ces précautions sont bienvenues avant d'attribuer à des peuples les pratiques violentes que racontent ceux qui les ont vaincus, ou de supposer qu'absence de preuve vaut preuve de l'absence, mais le risque serait d'oublier que les pratiques de guerre ne sont en rien moins culturelles que n'importe quel domaine de l'existence²⁴⁴². Pillages, exactions et massacres ont une histoire, dans laquelle on peut retracer des évolutions vers plus ou moins de retenue, ainsi que l'apparition ou la disparition de tabous. Le respect pour le corps de l'ennemi tué obéit par exemple à des catégories culturelles²⁴⁴³, qui attachent certaines vertus à différentes parties du corps²⁴⁴⁴, formant un « système éthique »²⁴⁴⁵. Enfin, établir des règles de la guerre se heurte à la question de leur très relative application : elles prennent leur sens dans le cadre de « récits »²⁴⁴⁶, par lesquels des figures de l'innocence, du danger ou de l'héroïsme sont construites et appliquées à des exemples historiques, de sorte à devenir des catégories interprétatives et prescriptives.

²⁴³⁹ COX 2017, p. 372.

²⁴⁴⁰ FUCHS 2009 ; DE BACKER 2013, p. 145.

²⁴⁴¹ JACOBS 2009, p. 121-124.

²⁴⁴² Sur ce débat, BEDERMAN 2001, p. 247-249.

²⁴⁴³ DE BACKER 2009, p. 36-48.

²⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 27-36.

²⁴⁴⁵ COX 2017, p. 378.

²⁴⁴⁶ LANG 2013 (« narrative »).

Beaucoup a été écrit sur le *jus ad bellum* égyptien²⁴⁴⁷. Peut-on pour autant supposer la dépendance totale du *jus in bello*, dans lequel tout serait permis qui serait conforme aux objectifs de la guerre, au point de ne pas faire de différence entre le discours de la *maât* et la justification d'actes de terrorisme et de génocides, comme le défend M. Bryant²⁴⁴⁸ ? Il ne nous appartient pas de discuter ici la réalité des prétentions royales aux massacres des ennemis, ni celles de leurs fidèles généraux comme Ouni. Les scènes funéraires nous permettent en revanche d'interroger la justification trop limpide parfois attribuée aux actions militaires, dont toute dialectique serait exclue²⁴⁴⁹. Comme défendu plus haut, l'idéologie de la *maât* ne peut pas se voir attribuer une puissance causale qui expliquerait d'emblée les comportements des Égyptiens, ni servir de justification *a posteriori* à la naturelle brutalité de leurs armées. La seule certitude est l'absence de textes théoriques qui feraient une critique de la guerre et en détailleraient les conditions d'acceptabilité, comme en existent des témoignages dans l'Inde ancienne²⁴⁵⁰ ou dans la Bible hébraïque. En effet, nous ne suivons pas l'avis de Christian Cannuyer, pour qui la stèle triomphale de Piankhy énonce des « préceptes authentiquement égyptiens »²⁴⁵¹, formant un droit de la guerre selon lequel il est exigé de combattre à découvert²⁴⁵² et d'annoncer au préalable l'assaut²⁴⁵³ : comme l'a montré Nicolas Grimal, il s'agit essentiellement de consignes tactiques²⁴⁵⁴, assorties d'une phraséologie prenant sens dans la propagande militaire royale²⁴⁵⁵. C'est donc vers les témoignages sur de réelles campagnes que nous devons nous tourner, pour progresser dans notre réflexion sur la conception égyptienne de la violence légitime. Parmi les lois de la guerre, trois domaines peuvent être différenciés : les règles du combat lui-même, le traitement des vaincus et celui des biens et du territoire ennemi.

2-1 Les règles du combat

Pour un esprit contemporain habitué aux multiples conventions sur les droits de la guerre, l'existence de limites à ce qu'une armée est censée faire en campagne n'a rien de surprenant, tout comme leurs violations par des armées dont les commandements revendiquent pourtant de

²⁴⁴⁷ COX 2017, p. 372-374 ; GUNDLACH 2009, p. 49-66.

²⁴⁴⁸ BRYANT 2021, p. 27-28, notamment à propos des actions de Thoutmosis III contre les Naharin.

²⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 23-28.

²⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 41-43.

²⁴⁵¹ CANNUYER 1994, p. 52.

²⁴⁵² *Ibid.*, p. 54-57.

²⁴⁵³ *Ibid.*, p. 53-54.

²⁴⁵⁴ GRIMAL 1981, p. 29-30, n. 61

²⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 257-294.

les respecter²⁴⁵⁶. Bien que la prolifération de codes militaires internationaux²⁴⁵⁷ puisse être vue comme la réponse à des processus de long terme comme l'expansion de la « religion totale » asmannique²⁴⁵⁸, la brutalisation et la déshumanisation de l'ennemi à l'œuvre dans les deux Guerres mondiales²⁴⁵⁹, ou l'apparition d'armes capables de produire des dégâts d'une ampleur nouvelle, il ne semble pas douteux que la plupart des sociétés aient connu un va-et-vient dialectique entre la défense de limites aux pratiques guerrières et leur infraction dans des contextes précis. L'existence de règles de la guerre, professées si ce n'est appliquées, peut être établi dans les sociétés grecque²⁴⁶⁰ et hindoue²⁴⁶¹, tandis que les *Annales de Mari* laissent émerger des questionnements sur la bonne façon de traiter les vaincus²⁴⁶². La liste faite par Ouni de ce que n'ont pas détruit ses soldats constitue probablement le plus ancien exemple égyptien d'un code de la guerre.

Le corpus à notre disposition est cependant avare en limites à ce que l'on peut faire face à son adversaire. La scène d'Inti démontre d'abord qu'il n'existe pas d'interdit sur le fait d'attaquer un adversaire par derrière ni à plusieurs, conséquence de l'absence d'une mise en scène héroïque du combat où l'essentiel est davantage la victoire finale que les moyens employés pour l'atteindre : les deux registres médians contiennent chacun un Asiatique attaqué par un côté et menacé par une hache de l'autre. Ce motif se retrouve dans la tombe d'Intef, où il semble justifié par la fuite des Asiatiques. Il n'est pas non plus interdit de s'en prendre à un ennemi à terre : chez Inti, l'un des Asiatiques a déjà un genou à terre (Figure 9.1a), et chez Iti-ibi, la victime est probablement déjà tombée. Dans sa stèle d'Assouan, Ramsès II se vante d'avoir massacré ses ennemis pendant leur sommeil²⁴⁶³. En revanche, les flèches qui percent le corps des ennemis, d'Inti à Intef, se concentrent en grande partie sur l'arrière du corps. À Beni Hassan, une caractérisation négative des ennemis comme tournant le dos au combat est à exclure, alors que cette description d'ennemis particulièrement lâches est largement déployée dans les textes royaux²⁴⁶⁴. L'attaque à plusieurs sur un même adversaire semble de même absente au Moyen Empire, car y sont préférées des affrontements en un contre un ou de complexes mêlées. Le motif de l'homme à terre frappé sur le dos est présent deux fois chez

²⁴⁵⁶ BRYANT 2021, p. 266-269.

²⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 179-196 et 265-290.

²⁴⁵⁸ ASSMANN 2016, p. 156 et ASSMANN 2018.

²⁴⁵⁹ BRYANT 2021, p. 294-298.

²⁴⁶⁰ GARLAND 1975, p. 41-63 ; BELLAMY 2006, p. 17.

²⁴⁶¹ BREKKE 2007, p. 117-119.

²⁴⁶² LES DOCUMENTS DE MARI 1998, t. II, p. 51-53 et 311-312.

²⁴⁶³ BREASTED 1906, vol. III, p. 205.

²⁴⁶⁴ MATIĆ 2021A, p. 114-115 ; MATIĆ 2021B, p. 118-119.

Baqet (Figure 9.1b), puis répété chez Khnoumhotep et Amenemhat, ce qui indique que ce type de pratique n'était en rien perçu comme contraire à une éthique de la guerre. Chez Inti, trois hommes sont même laissés au sol criblés de flèches, sans qu'on leur porte secours : au Nouvel Empire, les mêlées d'ennemis blessés sont tout aussi dépourvues face à l'assaut égyptien²⁴⁶⁵.

On peut en conclure l'absence d'un discours univoque sur une guerre qui serait équilibrée et frontale. Les ruses des ennemis caractérisent spécifiquement leur fourberie : la 2nde Stèle de Kamosé présente négativement l'alliance pour prendre à revers les armées thébaines²⁴⁶⁶ et le Bulletin de Qadesh fait de même avec la ruse des auxiliaires hittites²⁴⁶⁷. En revanche, elles sont légitimes lorsqu'employées par les Égyptiens : le récit de la prise de Joppé comprend une ruse consistant à cacher des soldats dans des paniers²⁴⁶⁸, tandis que Brett H. Heagren voit une manœuvre de diversion dans l'attaque de Dapur sur les murs de Louqsor et du Ramesseum²⁴⁶⁹.

Aucune règle ne semble non plus prescrire les armes employées²⁴⁷⁰. Il est de même permis d'attaquer un adversaire non armé. Chez Inti, les Asiatiques ont presque tous les mains vides et aucun n'oppose d'arme blanche à son adversaire ; les Égyptiens peuvent pourtant les frapper de leur hache sans rencontrer de résistance. À Beni Hassan, plusieurs combattants ne tiennent aucune arme et se contentent d'essayer d'attraper celle de l'adversaire, tandis que sur la droite du registre inférieur d'Intef, un Égyptien s'apprête à abattre son arme sur un ennemi non armé plié en arrière (Figure 9.1c). Cela ne doit pas nous surprendre, puisqu'il est courant que les ennemis que le roi massacre ne soient pas armés : l'exigence de neutralisation prend le pas sur le besoin de la justifier par un danger. On remarque cependant la même différenciation entre les scènes asiatiques et le corpus de Beni Hassan où celui qui n'a qu'un bâton à opposer à une hache se protège d'un bouclier : là encore la figuration d'une mêlée égalitaire remplace la victoire inéluctable des armées égyptiennes.

Le corpus comprend donc peu de règles qui ordonneraient les pratiques guerrières. On note toutefois l'absence de scènes d'écrasement, fréquentes lorsque les roues des chars²⁴⁷¹, les

²⁴⁶⁵ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 32.

²⁴⁶⁶ HABACHI 1972, p. 39.

²⁴⁶⁷ BREASTED 1906, vol. III, p. 147. Voir aussi SERVAJEAN 2012, p. 34-38.

²⁴⁶⁸ PEET 1925, p. 226 ; MANASSA 2013A, p. 88-98.

²⁴⁶⁹ HEAGREN 2019, p. 93-94.

²⁴⁷⁰ COX 2017, p. 375.

²⁴⁷¹ JOHNSON 1992, p. 158 (pl. 14), 166 (pl. 44) ; WRESZINSKI 1935B, pl. 25a (Abydos), pl. 34, 62b (Karnak), 96a, 109 (Ramesseum) ; SPENCER 2016, pl. 188 ; VERCOUTTER 1962, pl. XXXIVb ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 9, 19.

chevaux²⁴⁷², voire le roi²⁴⁷³ passent sur les ennemis au Nouvel Empire : si ce motif est lié à l'adoption du char comme arme de guerre, l'imagerie de l'écrasement existe bien dès l'Ancien Empire²⁴⁷⁴ dans les scènes où le sphinx piétine les ennemis du roi. Son absence dans le corpus funéraire est donc un choix évitant une forme extrême de violence et la reprise d'un archétype royal. Enfin, la présence de prisonniers masculins sans blessures dans deux tombes (D2,D11) et le fait que la majorité des soldats ne soient pas en train de porter un coup mortel suggèrent l'existence de restrictions dans le combat, dont le but assumé n'est pas l'anéantissement complet : un Égyptien attachant les mains de son adversaire levantin au milieu du combat à Louqsor²⁴⁷⁵ témoigne autant que tous les ennemis ne seront pas tués.

Aucune caractérisation des ennemis ne s'appuie enfin sur leur façon de combattre, ni chez les Asiatiques ni chez les ennemis intérieurs, qui les différencierait de l'armée légitime. L'iconographie se distingue des textes du Moyen Empire décrivant les habitudes militaires des Asiatiques, qui attaquent sans prévenir et fuient au premier revers. On peut là encore distinguer les deux sous-ensembles : dans les scènes de guerre contre un fort levantin, il est possible que cette caractérisation était implicitement présente à l'esprit des visiteurs, mais non représentée de par l'absence d'organisation narrative ; à Beni Hassan, toute altérisation négative étant absente, les deux camps ne se distinguent pas par leurs pratiques guerrières.

2-2 *Le traitement des ennemis vaincus et des populations civiles*

2-2-1 *L'absence d'une sémiologie de la mort*

Nous avons décrit plus haut la différence de traitement des cadavres entre les scènes asiatiques et le corpus de Beni Hassan. On reste loin dans les deux cas d'un traitement dégradant des corps. Chez Inti, les ennemis tués sont simplement laissés sur le champ de bataille, mais ils ne subissent aucune transformation *post mortem* : aucune marque ne leur a été faite, ni aucun organe coupé. À Beni Hassan, les morts reçoivent même un traitement soigneux : allongés de façon régulière et déshabillés, ils sont posés à un endroit précis où aucun traitement nouveau ne leur sera fait. Dans le contexte des guerres de la fin de la Première Période intermédiaire, les artisans ne choisirent pas de représenter des pratiques de cruauté et de dégradation des morts :

²⁴⁷² JOHNSON 1992, p. 184 (pl. 69) ; WRESZINSKI 1935B, pls. 1-3 (char de Toutânkhamon), pl. 39, 46, 53, 55, 56, 62a (Karnak), pl. 67, 71, 77 (Louqsor).

²⁴⁷³ WRESZINSKI 1935B, pl. 50a (Karnak) ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 38.

²⁴⁷⁴ BESTOCK 2018, p. 101, 105, 110, 121-122.

²⁴⁷⁵ WRESZINSKI 1935B, pl. 67 (Louqsor).

l'absence d'altérisation de l'adversaire et le fait que l'objectif de la guerre soit la réunification du pays semblent contraires à la mise en scène de mutilations.

De façon générale, les vainqueurs se sont abstenus de marquer la défaite et l'humiliation sur le corps des vaincus, et n'ont pas sélectionné une partie du corps à couper pour en faire le compte. La pratique de trancher certains membres, tels la main²⁴⁷⁶ ou le phallus²⁴⁷⁷, pour faciliter le décompte des tués, semble, d'après les travaux de Manfred Bietak²⁴⁷⁸, une innovation des armées du Nouvel Empire²⁴⁷⁹, qui accompagne la nouvelle association des domaines militaire et comptable dans l'Égypte impériale. La biographie d'Ahmès fils d'Abana²⁴⁸⁰ évoque en effet sans ambages le décomptes des mains des ennemis tués ou vaincus, ce qui nous pousse à voir là un changement dans les pratiques et non seulement dans l'iconographie. De même l'exposition des corps des ennemis, tête en bas²⁴⁸¹, à l'avant des navires victorieux, attestée chez ce même général²⁴⁸² et dans deux stèles d'Amenhotep II, à Amada²⁴⁸³ et à Éléphantine, pourrait être inconnue avant le Nouvel Empire et serait signe d'un développement de la mise en scène d'une violence souveraine intégrant les victoires royales à l'étranger à l'exhibition du pouvoir en Égypte.

L'iconographie funéraire ignore quoi qu'il en soit autant le découpage du corps pour en faire un objet de comptabilité²⁴⁸⁴ que sa mise en scène comme lieu de la victoire militaire, au contraire de la complexe sémiotique portée par la tête du roi ennemi dans les reliefs de Sennachérib²⁴⁸⁵. Enfin, même dans les scènes asiatiques, les corps sont préservés d'une désacration supplémentaire, grâce à l'absence d'animaux qui viendraient les dévorer : dans la palette du champ de bataille, corbeaux, lions et vautours se sont assemblés autour des cadavres et sont représentés en train de dévorer toutes les parties de leur corps²⁴⁸⁶, tandis que la stèle de Tombos (Thoutmosis I^{er}) évoque les oiseaux de proie attirés par les cadavres²⁴⁸⁷. Cet abandon

²⁴⁷⁶ MATIĆ 2019A, p. 40-55; BIETAK 2012, p. 32-33 ; GALAN 2002 ; BIETAK, MATH, MÜLLER 2012-2013, p. 31-32.

²⁴⁷⁷ MATIĆ 2019A, p. 55-65 et MATIĆ 2021B, p. 124-129.

²⁴⁷⁸ BIETAK 2012, p. 33 ; GRESKY, BIETAK, PETITI, SCHEFFLER, SCHULZ 2023

²⁴⁷⁹ COX 2017, p. 375-376.

²⁴⁸⁰ Urk. IV, p. 3, l. 10, p. 4, l. 1 et 17, p. 5, l. 9, p. 7, l. 10.

²⁴⁸¹ MATIĆ 2017C.

²⁴⁸² Urk. IV, p. 9, 3-6.

²⁴⁸³ Urk. IV, p. 1297, 1- 1298, 3.

²⁴⁸⁴ Voir par exemple THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pls. 22-23, 42. Pour le Proche-Orient, la collecte des têtes des ennemis vaincus est attestée dès le XV^e siècle à Ebla (DOLCE 2014, p. 34) et se poursuit jusqu'à l'époque assyrienne (DOLCE 2014, p. 35-36, 44, 78, 94.

²⁴⁸⁵ BAHRANI 2004, p. 115-119. Comme exemple de la sémiotique mésopotamienne de la victoire à travers la torture du corps de l'ennemi, voir HAMBLIN 2006, p. 209.

²⁴⁸⁶ DAVIS 1992, p. 120-122.

²⁴⁸⁷ BREASTED 1906, vol. II, p. 30.

des vaincus aux charognards, signe de désocialisation et de réduction en objets de dévoration, se retrouve dans l'iconographie méroïtique²⁴⁸⁸ et au Moyen-Orient, de Çatal Hüyük à Ninive²⁴⁸⁹, en particulier dans la célèbre stèle aux vautours de Lagash²⁴⁹⁰. Si cette absence n'étonne pas à Beni Hassan, corpus sans altérisation, elle est plus complexe à expliquer dans les scènes asiatiques : outre des questions de manque de place et de décorum funéraire, elle tient au discours sur le pouvoir qui s'y met en place. En effet, au geste de pouvoir effectué par le roi, habilité à ramener ses ennemis au statut d'objets déshumanisés, se substitue la mise en scène d'une conquête qui ne prétend pas à l'anéantissement total. La question des traitements réels des ennemis faits prisonniers reste toutefois en suspens : si nous ne possédons pas dans l'aire égyptienne d'équivalents archéologiques des charniers d'Hasanlu et Ašdod²⁴⁹¹, perpétrés par les Assyriens, on ne peut en conclure au respect général pour les vaincus, simplement à une répugnance à montrer des dégradations *post mortem*.

2-2-2 Protéger les civils ?

Le deuxième élément significatif est l'absence de toute attaque contre les civils, en particulier les femmes et les enfants. Si les scènes de Beni Hassan se déroulent entièrement entre soldats, comme si la lutte pour la Moyenne-Égypte ne concernait pas sa population, des non-combattants sont présents dans D1, D2 et D11. L'absence d'attaque contre les civils masculins est plutôt due à l'organisation des scènes et à leur division entre intérieur et extérieur, l'existence d'un tabou militaire et d'un statut de civil n'étant pas prouvée²⁴⁹². Toujours est-il que ni les chefs et leur entourage chez Inti et Intef ni le berger de Kayemheset ne sont inquiétés par la guerre. Les femmes sont aussi exclues des affrontements, à moins de suivre les hypothèses d'U. Matic²⁴⁹³ pour la scène d'Inti, ou de L. Bestock²⁴⁹⁴ dans le complexe de Montouhotep II, qui sont dans les deux cas selon nous erronées : les seules images égyptiennes de femmes combattantes sont des reines de la XVIII^e dynastie dans des scènes de massacre et de piétinement²⁴⁹⁵, et une reine ramesside sur un ostrakon²⁴⁹⁶.

²⁴⁸⁸ SCHOSKE 1994, p. 413-414.

²⁴⁸⁹ DOLCE 2014, p. 61-80.

²⁴⁹⁰ BAHRANI 2008, p. 149 ; WINTER 1985, p. 17.

²⁴⁹¹ DE BACKER 2013, p. 298-302.

²⁴⁹² Pour un cas d'attaque contre les civils dans une garnison égyptienne, voir VIDAL 2014, p. 66-67.

²⁴⁹³ MATIĆ 2021C, p. 3.

²⁴⁹⁴ BESTOCK 2018, p. 130. La barbe du personnage est identique à celle des hommes qui tombent sur un autre fragment (p. 129) et la bosse sur le torse n'est pas un sein féminin mais due à la torsion du corps.

²⁴⁹⁵ MATIĆ 2017A.

²⁴⁹⁶ CALLENDER 2004, p. 103, fig. 3 ; BRAUN 2020, p. 257-261.

A la V^e dynastie, la place des femmes est bien définie dans les scènes : non seulement elles se situent toutes à l'intérieur de la forteresse, mais elles occupent des rôles genrés. Aux hommes le combat, aux femmes la déploration, la protection des enfants et l'assistance aux blessés. Chez Intef (Figure 9.2b), trois femmes figurent parmi les prisonniers emmenés vers la gauche : il est significatif qu'elles aient gardé leur long manteau, alors que tous les hommes ont été déshabillés. L'humiliation et la désocialisation liées à la nudité sont réservées aux hommes, dont les armes ont été confisquées. Ces derniers sont poussés vers l'avant, les mains attachées dans le dos, tandis que les femmes avancent libres. L'une d'elles est tenue par les cheveux, tandis qu'un Égyptien en pousse une autre par un léger geste sur la tête, qui ressemble à une attitude typique de la reddition de comptes (voir A2), de sorte que dans ces deux contextes, ce geste évoque l'intégration contrainte à un ordre économique dominé par les domaines productifs. Technique corporelle, cette pression sur la tête transforme la femme étrangère en docile contrôlée dont le travail voire l'intériorité seront soumis l'autorité du fonctionnaire. Toutefois, malgré la contrainte, une différence nette est tracée entre le traitement des femmes et celui des hommes : la ligne de différenciation des gestes suit le genre et tout homme est traité en soldat. Quant aux enfants, ils sont autant épargnés que les femmes. Bien qu'ils soient deux à être prisonniers chez Inti et quatre chez Intef, ils ne sont pas soumis au même traitement que les adultes. Trois sont encore près d'un de leurs parents, deux sont tenus par la main par un Égyptien et le dernier (D2) est porté sur les épaules d'un des vainqueurs : ils ne sont pas soumis à une contrainte aussi dure que leurs parents et s'insèrent dans la procession de prisonniers de façon plus libre, les soldats égyptiens se préoccupant peu de les mettre en ordre.

Ce traitement des enfants et des femmes correspond à ce qu'U. Matić a constaté dans l'iconographie du Nouvel Empire²⁴⁹⁷ : dans les scènes de guerre, les deux groupes sont régulièrement présents, mais jamais violentés par les troupes égyptiennes. Est ainsi construite une opposition genrée entre les ennemis qu'il est légitime d'abattre et ceux que l'on doit épargner²⁴⁹⁸. Que cette différence résulte du respect d'un code de conduite se voit à l'existence d'une scène où des femmes asiatiques sont agressées par des soldats étrangers (Shardanes)²⁴⁹⁹. Nous nous éloignons en revanche de ses conclusions lorsqu'il dit que le traitement des femmes et des enfants s'est amélioré au II^e millénaire²⁵⁰⁰ : pour défendre l'idée que les soldats égyptiens s'en prenaient aux femmes étrangères avant le Nouvel Empire, il cite en exemple les scènes

²⁴⁹⁷ MATIĆ 2018B, p. 245-260.

²⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 257-258.

²⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 255 ; WRESZINSKI 1935B, pl. 113.

²⁵⁰⁰ MATIĆ 2018B, p. 255.

d'Inti et d'Intef²⁵⁰¹. Nous avons montré qu'il s'agit d'une interprétation erronée dans le premier cas, et dans le second, la violence à leur égard reste limitée à des pressions de la main et à une prise aux cheveux, alors que les hommes sont attachés et déshabillés. L'absence d'attaques contre les femmes et les enfants, même chez des peuples très altérés est donc une constante en Égypte. La seule référence textuelle citée par U. Matić de l'effet de la guerre sur des femmes est la seconde stèle de Kamosé²⁵⁰² : la clameur de l'armée égyptienne rend stérile toute la population féminine d'Avaris. Il ne s'agit pas à proprement parler de violence physique mais d'un effet hyperbolique de la force militaire sur l'intégrité personnelle des vaincus. La même absence se retrouve dans les autres scènes de violence en contexte funéraire : aucune femme n'est victime de violence et les seules à se rendre à une reddition de comptes ne sont que menacées (A44). Nous rejoignons enfin U. Matić sur le caractère « culturellement spécifique »²⁵⁰³ de cette absence de violence : les femmes peuvent être représentées comme objets de violence à Rome et les rois assyriens se vantent de faire brûler vivants des adolescents²⁵⁰⁴. Derrière ce tabou textuel et iconographique, reste ouverte la question de la « réalité »²⁵⁰⁵ du traitement des femmes et des enfants par les soldats égyptiens : certains furent-ils pris pour cibles par les soldats comme ce fut le cas lors de la prise de Ninive par les Babyloniens ?²⁵⁰⁶ De même l'absence d'images de viol dans les corpus égyptiens et proche-orientaux²⁵⁰⁷ ne signifie en rien que les soldats de ces armées s'en abstinrent. L'apparition du thème dans l'iconographie moderne²⁵⁰⁸ reflète les évolutions du regard sur la guerre et ses effets sur les populations civiles : au renouvellement de la perception de la personne qui inclut plus fermement l'intégrité sexuelle s'ajoute la disjonction du pouvoir et de la violence. L'interprétation récente d'un relief thinite par Frank Förster, Stan Hendrickx et U. Matić pourrait renouveler la place des images de violences sexuelles : si leur vue est correcte, le combattant vainqueur y imposerait une fellation à son prisonnier²⁵⁰⁹.

Nous réservons pour la partie suivante l'examen des façons dont les prisonniers sont tenus et forcés de s'avancer. Force est de constater qu'aucune violence supplémentaire ne leur est

²⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 255.

²⁵⁰² *Ibid.*, p. 256 ; HABACHI 1972, p. 32.

²⁵⁰³ *Ibid.*, p. 258.

²⁵⁰⁴ GRAYSON 1991, p. 201-260 et II, 1996, p. 14.

²⁵⁰⁵ MATIĆ 2018B, p. 257.

²⁵⁰⁶ DE BACKER 2013, p. 220-232.

²⁵⁰⁷ À noter une interdiction hittite de violer pour les soldats revenant d'une campagne (LORENZ J., SCHRAKAMP 2014, p. 46).

²⁵⁰⁸ BOURKE 2017, p. 316-323.

²⁵⁰⁹ FÖRSTER, HENDRICKX, MATIĆ 2022.

imposée après leur défaite, loin de l'exhibition des corps empalés²⁵¹⁰ et des scènes d'écorchement²⁵¹¹, d'égorgement²⁵¹² et de décapitation²⁵¹³, qui forment la « carte de visite »²⁵¹⁴ des armées assyriennes. Les cordes et attaches utilisées sont en effet strictement fonctionnelles, sans intention de blesser ou d'humilier les vaincus. Femmes et enfants semblent davantage suivre leurs maris et pères qu'être prisonniers des Égyptiens. Aucun véritable supplice ne leur est imposé post-bataille : toute la violence est condensée pendant le temps du combat et ceux qui lui ont survécu ne seront ni tués, ni frappés ni mutilés. Les suites de la bataille sont donc réduites à la capture de prisonniers, sans aucune cérémonie qui marquerait cette prise et l'ancrerait dans des formes culturelles égyptiennes. Une évolution émerge cependant, puisque les prisonniers sont nus chez Intef, ce qui suppose un effort préalable des vainqueurs, alors que chez Inti ils se déplacent dans les atours qu'ils portaient dans leur ville.

L'absence de prisonniers à Beni Hassan s'explique par le fait que le siège vise la réunification de l'Égypte, et que les survivants du camp adverse ne sont pas des ennemis à soumettre mais de nouveaux sujets du roi d'Égypte. Ainsi, sans que soient formulées des règles de respect pour les vaincus, l'éthique à l'œuvre dans le programme interdit des violences supplémentaires après la victoire. Elle contredit les nombreuses références à la capture massive de prisonniers et à leur exécution dès Ouni puis dans les textes du Nouvel Empire²⁵¹⁵, en particulier sous le règne d'Amenhotep II²⁵¹⁶ : là encore, le contexte funéraire est nettement plus doux que l'iconographie royale. Ce choix de représentation est signifiant : parmi les épisodes de la Guerre de Troie sélectionnés par les peintres attiques, les attaques contre les civils sont particulièrement nombreuses²⁵¹⁷, formant un catalogue de scènes universalisant la violence et ses effets. Outre les interdits de la tombe, le corpus égyptien obéit surtout à un discours du pouvoir qui ne peut laisser d'autonomie sémiologique aux individus des combats et les réduit à un statut d'objets dans une syntaxe de la victoire.

2-3 Butin et traitement du territoire ennemi

Cette section devra rester essentiellement négative, puisqu'aucune scène funéraire ne montre directement de prise de butin ou d'atteinte aux ressources ou au territoire des ennemis. Les

²⁵¹⁰ BLEIBTREU 2002, fig. 11 ; DE BACKER 2013, p. 150-151 et 321-322 ; BAHRANI 2008, p. 157.

²⁵¹¹ BLEIBTREU 2002, fig. 19b ; DE BACKER 2013, p. 145 ; BAHRANI 2008, p. 156.

²⁵¹² BLEIBTREU 2002, fig. 19b.

²⁵¹³ *Ibid.*, fig. 19a ; DE BACKER 2013, p. 146-149 ; DOLCE 2004.

²⁵¹⁴ DE BACKER 2013, p. 145, 302-303, 442-454.

²⁵¹⁵ COX 2017, p. 375.

²⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 376.

²⁵¹⁷ REKKE 2002, p. 227-228, pls. 8-34.

techniques d'approche et la campagne elle-même sont absentes, au contraire des images royales de la XIX^e dynastie dans lesquelles le départ au combat²⁵¹⁸, le trajet emprunté²⁵¹⁹ puis le retour²⁵²⁰ font partie de la mise en scène de la guerre. Est de même absent tout ce qui a trait à la stratégie d'ensemble pour affaiblir l'adversaire en-dehors des combats proprement dits. Le blocus, les attaques de harcèlement ou les atteintes aux cours d'eau ou aux champs cultivés n'apparaissent pas dans le panorama guerrier qu'elles mettent en scène. Cela contraste avec la fréquence des références textuelles à la destruction des ressources des pays étrangers, dès la biographie d'Ouni, jusqu'aux textes du Nouvel Empire²⁵²¹, telle la Seconde Stèle de Kamosé²⁵²². L'iconographie royale des XIX^e et XX^e dynasties montre de même les soldats égyptiens couper les arbres des pays qu'ils attaquent²⁵²³ et abattre à la hache les cités qu'ils vont prendre²⁵²⁴, ce que confirment des textes comme les Annales de Thoutmosis III²⁵²⁵. Les cités prises sont parfois représentées disloquées²⁵²⁶ ou abandonnées par leurs occupants humains²⁵²⁷, tandis que Kamosé se vante d'avoir brûlé et rasé les villes vassales d'Avaris²⁵²⁸, et Amenhotep II d'avoir laissé les habitants d'Ikatj dans le silence²⁵²⁹. Les reliefs néo-assyriens incluent de même au cycle guerrier la destruction de l'approvisionnement en eau²⁵³⁰, l'usage de torches contre les murs²⁵³¹ puis les palais en feu après le passage de l'armée²⁵³². Cette présence de sous-scènes complémentaires aux batailles elles-mêmes tient en premier lieu au changement d'échelle dans les représentations militaires, qui en viennent à partir de la fin de la XVIII^e dynastie à occuper des pans entiers du programme décoratif de grands temples, ce qui contraste avec les plus étroites scènes funéraires. Il ne s'agit cependant pas uniquement d'une question de place disponible, et l'absence de destructions annexes se comprend par la nature du support : les représentations funéraires étant destinées à créer un environnement sécurisé pour le défunt, il serait dangereux d'y représenter la destruction d'arbres ou de champs. L'espace

²⁵¹⁸ HEINZ 2001, p. 61-65 et 2002, p. 44-67.

²⁵¹⁹ HEINZ 2001, p. 65-68.

²⁵²⁰ *Ibid.*, p. 172-183.

²⁵²¹ MATIĆ 2018B, p. 240-253.

²⁵²² HABACHI 1972, p. 34, 36.

²⁵²³ WRESZINSKI 1935B, pl. 151. La même pratique est attestée chez les Assyriens (DE BACKER 2013, pl.63 ; J MCGINNIS 2014, p. 114).

²⁵²⁴ SPENCER 2016, pl. 43 ; SPALINGER 2011, p. XXII.

²⁵²⁵ BREASTED 1906, vol. II, p. 196. Voir aussi HASEL 1998, p. 75-76.

²⁵²⁶ WRESZINSKI 1935B, pl. 35, 55, 55a (Karnak), pl. 65 (Louqsor).

²⁵²⁷ WRESZINSKI 1935B, pl. 65 ; HEINZ 2001, p. 153-154 ; MATIĆ 2017B, p. 17 ; SPALINGER 2011, p. 65.

²⁵²⁸ HABACHI 1972, p. 38.

²⁵²⁹ Urk. IV, p. 1303, l. 11 (stèle de Memphis).

²⁵³⁰ CURTIS, READE 1995, p. 46.

²⁵³¹ DE BACKER 2013, pls. 40-41.

²⁵³² BLEIBTREU 2002, fig. 5. Pour les références textuelles aux destructions par les armées du Proche-Orient, voir LORENZ L., SCHRAKAMP 2014, p. 37-64.

dans lequel se déroulent les combats est donc, à l'exception du fort, entièrement vide, de sorte qu'ils n'y laissent aucune trace qui abimerait le territoire. Loin des conceptions modernes dont témoignent les nombreuses peintures²⁵³³ et photographies²⁵³⁴ dépeignant des paysages détruits par les combats, cette façon de concevoir la guerre est centrée sur l'affrontement entre les groupes humains, et esquivé leurs conséquences annexes, dont la reconnaissance entacherait le triomphe du camp légitime.

Il ne faut pas conclure que ces absences résultent d'une logique naturaliste de fidélité aux réalités égyptiennes de la guerre, ni d'une répugnance à frapper les ressources du pays ennemi. La fière mention chez Ouni des destructions laissées sur le territoire palestinien laisse planer peu de doutes sur la légitimité de telles actions de prédation. L'altérisation des peuples du Levant, bien visible dans les textes du Moyen Empire, est parfaitement compatible avec des actions de destruction du « paysage »²⁵³⁵, en tant que réservoir de ressources et comme milieu protecteur de populations décrites comme vouées à porter la guerre en Égypte. Dans les scènes de l'Ancien Empire, la seule action de destruction vise les murs de la place-forte, abattus systématiquement : on voit que rien n'est là contraire à l'idéal funéraire de non-dangerosité, puisqu'il s'agit d'abattre des murailles situées bien loin du domaine du défunt et empêchant de récupérer des ressources humaines et matérielles. À propos du corpus de Beni Hassan, nous serions tentés de penser que ces guerres intra-égyptiennes visant à la réunification du pays se firent sans atteinte délibérées au paysage et aux ressources. L'autobiographie d'Ankhtifi met d'ailleurs en avant son rôle de pacificateur et de pourvoyeur de biens, et élude toute prédation²⁵³⁶. En l'absence de plus d'éléments, il est préférable de rester prudent et ne pas extrapoler de véritables pratiques depuis un matériau iconographique.

3 Cultures de guerre : la question de la brutalisation à la Première Période intermédiaire

3-1 La brutalisation, un concept historiographique débattu

Paru en 1990, l'ouvrage de George Mosse *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the world wars*²⁵³⁷ a provoqué intérêts multiples et controverses²⁵³⁸. Attaché à étudier l'impact de la mort de masse pendant la Première Guerre mondiale sur les évolutions socio-politiques de

²⁵³³ BOHM-DUCHEN 2017, p. 88-91 ; GOUGH 2017.

²⁵³⁴ DORLÉAC 2014, p. 151, 166-169, 186-187, 266-268.

²⁵³⁵ MATIĆ 2017B, p. 22-23.

²⁵³⁶ VANDIER 1950, p. 198-199.

²⁵³⁷ MOSSE 1999.

²⁵³⁸ ALCALDE 2016.

l'entre-deux-guerres et en particulier la montée des nationalismes, il développa le concept de « brutalisation », c'est-à-dire l'émergence de rapports sociaux plus brutaux, au sein d'une même société ou tournés vers l'extérieur. Elle est couplée à la « banalisation » (ou « trivialization »)²⁵³⁹ définie comme l'immixtion dans la réalité quotidienne d'images, de références et de récits propres à la guerre. En ce qui concerne l'emploi d'un terme aussi marqué historiographiquement, on peut en séparer deux acceptions. La première définirait la brutalisation comme la progression de la violence dans un ou plusieurs domaines de la société, dans les relations humaines-mêmes, dans les discours ou dans les formes artistiques. Elle pallie l'absence d'un concept de « violentisation » et permet d'éviter les connotations douteuses de l'« ensauvagement », et serait à opposer à la « pacification », version plus neutre de la « civilisation » eliasienne. Dans cette acception plus restreinte, le concept s'avère utile, et est aujourd'hui fréquemment utilisé dans ce sens, en particulier dans l'étude de contextes où la hausse des violences est bien documentée²⁵⁴⁰ ; rien n'empêchera donc de parler de brutalisation du Levant lorsqu'augmente la fréquence des affrontements entre l'Égypte et ses ennemis.

La deuxième acception du terme est plus ambitieuse et suppose un lien entre brutalisation et banalisation. G. Mosse émit l'hypothèse d'une continuité entre la mortalité de la Première Guerre mondiale et la hausse des violences dans le champ politique allemand des années 1920. Cette continuité repose sur deux suppositions : d'une part la cohérence d'une expérience de la violence rendant plus violents ceux qui en sont d'abord victimes ; de l'autre, l'unité des pratiques et des discours de violence, les références culturelles à la guerre ne canalisant pas l'agressivité, mais la développant au contraire. La première s'est avérée féconde pour comprendre la « brutalisation systémique »²⁵⁴¹ d'une société, mais elle semble mieux adaptée aux guerres civiles contemporaines qu'à l'objet d'étude de G. Mosse²⁵⁴². De plus, ce serait esquiver la complexité des élaborations culturelles de la violence, qui ne se restreignent pas à des couples binaires (absent-présent, obligatoire-interdit, légitime-illégitime). Comme nous pensons l'avoir montré à différents moments de cette étude, les discours sur la violence suivent des lignes fines qui évoluent selon les contextes et les époques et la nouvelle légitimité acquise d'un comportement violent peut signifier la disparition d'un autre. Bien qu'il ne le cite pas dans son ouvrage, la thèse elle-même de Mosse n'est pas incompatible avec les travaux de Norbert

²⁵³⁹ MOSSE 1999, p. 145-178.

²⁵⁴⁰ MITTON 2016 ; VIDAL C. 2003.

²⁵⁴¹ MITTON 2016, p. 227-252.

²⁵⁴² PROST 2004.

Elias²⁵⁴³, la restriction sur les violences intérieures pouvant être couplée à sa légitimation contre les ennemis de la nation. De même la plus grande présence de références culturelles, même quotidiennes, à la guerre ne signifie pas une accoutumance ni une désensibilisation des civils, qui deviendraient dès lors de féroces combattants en puissance. L'argument de Mosse selon lequel le développement de jouets militaires contribuerait à la brutalisation²⁵⁴⁴ est difficile à prouver : l'irruption de représentations de la guerre ne peut être la simple transposition de pratiques réelles et suppose toujours une médiation par des structures culturelles qui ne se restreignent pas au domaine guerrier. Nous parlerons donc de « culture de guerre » à propos de l'émergence de formes directement empruntées ou faisant référence à l'univers militaire, et de « brutalisation » si cette culture est concomitante d'une expérience accrue de la violence.

3-2 L'émergence d'un nouveau discours sur la guerre²⁵⁴⁵

Il n'est pas dans notre ambition de revenir sur la chronologie de la Première Période intermédiaire et du Moyen Empire ni sur les débats quant à la réalité exacte des nombreuses références à la guerre et aux désastres sociaux et économiques, que nous analyserons comme des constructions discursives²⁵⁴⁶. En l'état de nos sources, nous nous concentrons sur la période qui va des débuts de la montée thébaine jusqu'à la stabilisation de la XII^e dynastie sous le règne de Sésostri I^{er}. La période ne correspond donc pas *stricto sensu* à la définition acceptée de la Première Période intermédiaire, mais aux guerres civiles attestées dans la documentation dont le règne de Montouhotep II ne fut probablement pas l'épilogue. Malgré des lacunes, on peut distinguer au moins cinq périodes d'affrontements : le règne d'Antef I^{er} à Thèbes et les combats d'Ankhtifi (2125-2112), l'expansion thébaine sous Antef III (2112-2053), les reconquêtes sous Khety III et l'unification finale par Montouhotep II (2053-2006), les probables troubles à la mort de ce roi (1994), enfin l'assassinat d'Amenemhat I^{er} (1944).

Par rapport à l'Ancien Empire, la documentation de la Première Période intermédiaire témoigne d'un changement des discours sur la violence, qui ne se réduit pas à une projection des périodes postérieures et d'une reconstruction comme époque de désastres. En-dehors du domaine royal (reliefs militaires et thème du roi massacreur), le discours sur la guerre est rare à l'Ancien Empire. De toutes les tombes connues, seules trois contiennent des références

²⁵⁴³ LAROCHE 2016, p. 95-111.

²⁵⁴⁴ MOSSE 1999, p. 157-164.

²⁵⁴⁵ Voir surtout MORRIS 2020, p. 136.

²⁵⁴⁶ TALLET, PAYRAUDEAU, RAGAZZOLI, SOMAGLINO 2019, p. 159-161.

textuelles à des combats (Herkhouf, Pepyankh et Ouni)²⁵⁴⁷. Sur les quatre siècles que dure l’Ancien Empire, deux tombeaux intègrent la guerre dans leur programme, alors que les deux siècles qui suivent (d’Antef I^{er} à Amenemhat I^{er}) en contiennent huit, sur un corpus conservé nettement plus restreint. Les sources textuelles complètent ce discours de la guerre qui intègre le domaine funéraire. Du côté de l’alliance hérakléopolitaine, il s’agit des inscriptions biographiques d’Ankhtifi et d’Iti-ibi d’Assiout, de Neheri I^{er} à Hatnoub²⁵⁴⁸ et de Mereri à Dendera²⁵⁴⁹. Face à eux, nous avons aussi conservé des témoignages de fidèles de la XI^e dynastie : le graffito du Nubien Tjemahou à Abisko²⁵⁵⁰, le texte anonyme de Turin²⁵⁵¹, la stèle de Djary pour Antef II²⁵⁵², celle d’Indi²⁵⁵³ et celle d’Hetepi²⁵⁵⁴, probable conquérant des terres d’Ankhtifi²⁵⁵⁵, à el-Kab. La guerre fait entièrement partie des thématiques présentes dans les autobiographies et n’est pas comme à la VI^e dynastie réservée aux dignitaires du 1^{er} nome de Haute-Égypte ou à une figure atypique comme Ouni. Dans l’inscription d’Ankhtifi, elle est intégrée à la mise en scène de soi du dignitaire : si sa légitimation repose avant tout sur les titres qu’il revendique et les bienfaits qu’il a apportés à ses sujets, la place qu’il consacre aux récits de campagne ne laisse pas de doute sur le fait que la guerre est désormais l’un des devoirs d’un chef de nome.

Quels sont les principaux traits de ce discours intermédiaire sur la guerre ? On constate d’abord que celle-ci est traitée en tant que telle. À l’Ancien Empire, les récits de combats servent essentiellement à évoquer les ressources qui sont rapportées des pays étrangers et à mettre en scène la fidélité au roi. Chez Ankhtifi, si la guerre sert à l’exaltation des prouesses du défunt, elle est racontée en détail et ne se réduit pas à des poncifs. Le récit s’achève d’ailleurs sans mention d’une victoire décisive²⁵⁵⁶. L’inscription d’Iti-ibi laisse tout autant de place aux aléas du combat²⁵⁵⁷, qui durent occuper une grande part de l’activité de ces nomarques. Ce discours s’adapte aussi à des contextes politiques très différents : si chez Iti-ibi, dont le nome est

²⁵⁴⁷ On pourrait ajouter Sabni, mais il se contente de mentionner la présence de soldats, mais sans évoquer des combats.

²⁵⁴⁸ ANTHES 1928, p. 35-38 (gr. 16) et 56-59 (gr. 25) ; WILLEMS 1985, p. 95.

²⁵⁴⁹ FISCHER H.G. 1968, p. 142-145 ; COULON 1997, p. 113.

²⁵⁵⁰ BROVARSKY, MURNANE 1969 ; WILLEMS 1985, p. 95-99.

²⁵⁵¹ VANDIER 1964, p. 9-16, pl. I.

²⁵⁵² DARNELL 1997, p. 101-108 ; PETRIE 1909, pl. II.

²⁵⁵³ LICHTHEIM 1988, p. 30.

²⁵⁵⁴ GABRA 1976, p. 47.

²⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 51-55.

²⁵⁵⁶ VANDIER 1950, p. 203.

²⁵⁵⁷ BRUNNER 1937, p. 18.

fermement intégré à l'alliance hérakléopolitaine, la fidélité au roi est omniprésente, les prouesses militaires deviennent chez le méridional Ankhtifi le signe de la valeur du nomarque.

Le domaine guerrier s'imisce donc dans le discours porté par les dignitaires sur eux-mêmes. Les images de défunts tenant un arc et des flèches pénètrent l'iconographie à un niveau sans précédent²⁵⁵⁸. Dans sa biographie, Ankhtifi cite son titre de directeur de l'armée (*jmy-r3 mš*)²⁵⁵⁹, probablement le premier de sa titulature qui ne soit pas honorifique, et l'égrène plusieurs fois en introduction à ses récits de guerre²⁵⁶⁰. Il intègre en outre ses exploits militaires aux *topoi* de l'art funéraire, lorsqu'il compare son expédition au harpon qui frappe un hippopotame²⁵⁶¹. Non seulement il est devenu légitime d'évoquer des campagnes militaires, mais elles prennent place dans un ensemble culturel déjà établi. La guerre fait partie d'une nouvelle identité, qui définit les membres de l'élite dans les marqueurs de l'identité individuelle, la tombe et les stèles²⁵⁶².

Dans la phraséologie funéraire, se développe aussi une revendication d'héroïsme²⁵⁶³ et de virilité²⁵⁶⁴, qui est en contradiction avec les règles qui président aux discours égyptiens des autres époques, tout héroïsme étant réservé au roi. Cette prétention se voit chez Ankhtifi qui répète être un « mâle²⁵⁶⁵ qui n'a pas son semblable »²⁵⁶⁶ (*jnk pw tzy jwt wn ky*) et un « fort » (*nht*)²⁵⁶⁷. La même revendication se voit chez Khety I^{er} à Assiout : « je suis un fort avec un arc, un vaillant habile avec son bras » (*jnk nht pdt qn šs3 n hps=f*)²⁵⁶⁸. On la retrouve chez des soutiens de la XI^e dynastie, comme Fégou²⁵⁶⁹ et Tjemahou, qui emploient respectivement les vocables *qn* et *nht*, tandis que Kedes de Gebelein se vante d'agir avec son bras (*jrj m hps=f*)²⁵⁷⁰. Cette culture héroïque se prolonge au début de la XII^e dynastie, sur les stèles de Nesoumontou²⁵⁷¹ et de Kay²⁵⁷². Bien que le défunt ne se mette directement en scène que chez Intef, la représentation de combats contribue à ancrer son pouvoir dans le fait militaire. De

²⁵⁵⁸ PITKIN 2017, p. 137-146, 151-162, 170-175.

²⁵⁵⁹ VANDIER 1950, p. 162.

²⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 186-187 et 198.

²⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 198-199.

²⁵⁶² DONADONI RIVERA, D'AMICONE, LEOSPO 1994, p. 50 (fig. 58) ; FISCHER 1961 ; VANDIER 1943, p. 21-29.

²⁵⁶³ En 1938, Baudouin Van de Walle parlait des « vertus chevaleresques » (VAN DE WALLE 1938, p. 236).

²⁵⁶⁴ PARKINSON 2008B, p. 121-122

²⁵⁶⁵ La traduction de J. Vandier choisit le substantif « brave », mais, bien qu'une nuance de courage soit présente dans *tzy*, le sens littéral renvoie à son caractère masculin.

²⁵⁶⁶ VANDIER 1950, p. 171, 179, 186 (deux fois), 198, 202, 216, 221, 239, 243, 252.

²⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 185, 198, 202, 220, 232, 242. Voir notamment MORENZ 2004, p. 189-197.

²⁵⁶⁸ BRUNNER 1937, p. 66, c. 16.

²⁵⁶⁹ FISCHER H.G. 1964, p. 63, pl. XVI.

²⁵⁷⁰ MORENZ 2010, p. 311 (Berlin 24032).

²⁵⁷¹ BREASTED 1906, vol. I, p. 227 ; POLLASTRINI 2013, p. 240-241.

²⁵⁷² Berlin ÄM 22820 ; VANDIER 1943, fig. 12.

même, à rebours de l'idéal d'évitement des querelles qui prévaut avant et après, le dignitaire de la Première Période intermédiaire, Ankhthifi en tête, désire la guerre, le chaos, car il y révélera sa force²⁵⁷³. Il est difficile de savoir si cette culture se traduit par un développement des pratiques physiques, notamment des techniques de combat²⁵⁷⁴, comme l'inflation de tels motifs dans l'art funéraire le laisserait penser ; tout au plus peut-on observer dans les squelettes de Nubiens enterrés à Hiérakonpolis plusieurs pathologies liées à une pratique sportive appuyée²⁵⁷⁵. Le rétablissement d'une royauté plus stable à partir de Sésostri I^{er} marque la fin de cette culture : lorsque Sinouhé décrit ses armes et la puissance de ses bras²⁵⁷⁶, il le fait comme exilé, acculturé aux démonstrations d'héroïsme attribuées aux peuples du Levant²⁵⁷⁷. Les exploits militaires sont dès lors, et ce jusqu'à la fin du Nouvel Empire, réservés au roi lui-même.

Cette nouvelle culture de la guerre se déploie aussi dans les processions de soldats. À Assiout, en plus de notre corpus, elles sont présentes dans la tombe de Khety II²⁵⁷⁸ et dans la « Northern Soldiers-Tomb » (H11.1)²⁵⁷⁹ ; une procession décore aussi le mur de la tombe d'Iti à Gebelein. Des soldats se présentent devant le défunt à Beni Hassan. Enfin, bien que le premier modèle en bois de soldat date de la fin de l'Ancien Empire (Naga ed-Deir)²⁵⁸⁰, c'est à la Première Période intermédiaire puis au début du Moyen Empire qu'ils se développent véritablement²⁵⁸¹ : les modèles proviennent de la tombe de Mesehti à Assiout²⁵⁸² et de celle de Djehoutynakht à el-Bersheh²⁵⁸³ et de Deir el-Bahari²⁵⁸⁴, tandis que des bateaux transportant des soldats²⁵⁸⁵ ont été retrouvés à Meir²⁵⁸⁶, Beni Hassan²⁵⁸⁷ et Deir el-Bersheh²⁵⁸⁸. Sur d'autres modèles, des boucliers ont été peints ou ajoutés sur la tente centrale d'un bateau, indiquant la présence de soldats ou le

²⁵⁷³ MORENZ 2004, p. 193.

²⁵⁷⁴ Voir chapitre 14.

²⁵⁷⁵ JUDD 2010, p. 287-288.

²⁵⁷⁶ GNIRS, LOPRIENO 2009, p. 255-258.

²⁵⁷⁷ Andreas Stauder, communication personnelle (2022). Voir aussi BLUMENTHAL 2004 ; PELLICER MOR 1997, p. 10-14 ; GNIRS 2004, p. 75-77 (malgré une erreur sur la datation de Baqet III) et GNIRS, LOPRIENO 2009, p. 252-255.

²⁵⁷⁸ EL-KHADRAGY 2008, p. 236-237.

²⁵⁷⁹ EL-KHADRAGY 2006, p. 162 ; ABDELRAHEIM 2020.

²⁵⁸⁰ KROENKE 2010, p. 275-278 et 405 (fig. 214).

²⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 276-277.

²⁵⁸² KAHL 2007, p. 82-83 ; Le Caire CG 257 et 258.

²⁵⁸³ MCDERMOTT 2002, vol. II, p. 62, fig. 86 ; BARKER 2022, p. 160-161.

²⁵⁸⁴ NAVILLE 1907, p. 46.

²⁵⁸⁵ MERRIMAN 2011, p. 108-109.

²⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 197 (cat. 153), 274 (cat. 313).

²⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 282 (cat. 328), 289-290 (cats. 343 et 344).

²⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 341-343 (cats. 451, 453 et 455).

transport d'armes le long du fleuve²⁵⁸⁹. Ils indiquent l'adaptabilité du motif à différents médiums. Cette première apparition des processions de soldats, qui annonce celles de la XVIII^e dynastie, témoigne probablement de leur présence réelle dans l'entourage des hauts dignitaires et potentats locaux, ainsi que de leurs défilés, qui devaient introduire dans le quotidien des villes une atmosphère plus martiale qu'à l'Ancien Empire.

Il nous semble donc possible de parler de culture de guerre, dans la mesure où les combats intègrent, parfois par des représentations indirectes, un environnement jusque-là entièrement tourné vers un idéal pacifique. À Assiout, le choix des artisans fut ainsi de consacrer des murs entiers à des parades de soldats, au détriment de scènes productives : renoncer à la production éternelle d'offrandes se justifie par la force et le prestige militaire offert par des processions. La chose militaire s'imisce de façon plus nette dans le domaine civil et devient source de légitimité. La nouvelle éthique de la force guerrière prolonge les anciennes connotations positives de la force physique, matérialisées par le motif de la chasse dans les marais, mais s'intègre désormais à un discours sur la guerre, dans lequel la référence à la force n'est plus seulement topique mais désigne bien la participation à des combats. Un « état d'esprit martial »²⁵⁹⁰ se déploie ainsi sur les murs des tombes, que soient représentées de véritables batailles ou non.

3-3 Une banalisation de la guerre ?

Si les images de guerre se font plus nombreuses dans les tombes de la Première Période intermédiaire, peut-on pour autant parler de banalisation ? Lorsque Mosse forma le terme de « trivialization », il s'appuya sur la très vaste documentation accessible pour le XX^e siècle, en particulier dans les objets du quotidien, tels les jeux ou les cartes postales²⁵⁹¹. Une telle abondance est à exclure dans l'Égypte du III^e millénaire, où non seulement les sources sont rares, mais où elles émanent presque exclusivement des milieux royaux ou élitaires. On peut malgré tout interroger la pénétration d'une imagerie militaire à travers deux angles : d'une part la présence d'armes en contexte funéraire ; de l'autre l'utilisation de motifs guerriers dans des contextes nouveaux.

²⁵⁸⁹ MCDERMOTT 2002, p. 62. MERRIMAN 2011 : Meketrê, p. 254 (cat. 274), 341 (cat. 450), 358 (cat. 484), 374 (cat. 514) ; Thèbes, p. 334 (cat. 436) ; Beni Hassan, p. 283 (cat. 331), 321 (cat. 409), 328 (cat. 424) ; Deir el-Bersheh, p. 297 (cat. 359), 302 (cat. 369), 309 (cat. 384), 310 (cat. 386), 345 (cat. 459) ; Meir, p. 329 (cat. 425), 355 (cat. 479) ; Abousir, p. 334 (cat. 435) ; Saqqarah, p. 336 (cat. 439), 377 (cat. 519) ; Deir el-Bahari, p. 356 (cat. 480).

²⁵⁹⁰ WILLEMS 2014, p. 44, n. 135.

²⁵⁹¹ MOSSE 1999, p. 45-64.

Des armes réelles ou simulacres sont attestées dans les tombes de l'époque thinite²⁵⁹² et de l'Ancien Empire²⁵⁹³, mais cette habitude funéraire se développe essentiellement à la Première Période intermédiaire²⁵⁹⁴, ce qui explique en partie le plus grand nombre d'armes conservées à partir de cette époque²⁵⁹⁵. La tombe d'Iti-ibi comprenait par exemple plusieurs lots d'armes, dont des haches et des bâtons²⁵⁹⁶. Des armes ont aussi été retrouvées dans le complexe de Montouhotep II²⁵⁹⁷, dans les tombes de Khety²⁵⁹⁸ et Nakhti²⁵⁹⁹ à Assiout²⁶⁰⁰, dans une tombe thébaine²⁶⁰¹, chez Ipi-her-menekhet à Saqqarah²⁶⁰², Senebtisi à Licht²⁶⁰³, et dans la tombe des « soldats de Montouhotep »²⁶⁰⁴. Ces lots comprennent à la fois des haches, des arcs, des bâtons et des boucliers, de sorte que le choix des défunts est peu sélectif à l'intérieur de l'arsenal militaire. L'absence de contexte de découverte pour une très grande part des armes retrouvées en Égypte empêche probablement de rallonger significativement cette liste ; il apparaît clairement que la fin du III^e millénaire²⁶⁰⁵ vit la fréquence des armes dans les équipements funéraires augmenter, en particulier dans des nécropoles comme Assiout où la guerre était une réalité. Cette présence est d'autant plus notable qu'elle pourrait sembler contraire à l'idéal de non-dangérosité funéraire : l'extension d'une culture de la guerre se fait au détriment de la recherche d'un parfait pacifisme. Ces armes étant déposées dans la chambre funéraire et donc non destinées à être vues, leur but était essentiellement d'accompagner magiquement le défunt dans l'au-delà, mais elles servent aussi de marqueurs de statut social, à une époque où des compétences militaires pouvaient avoir de fortes conséquences sur la carrière d'un individu²⁶⁰⁶.

L'autre critère de la banalisation est le développement de motifs violents dans des contextes nouveaux. La recherche d'images de violence sur de petits objets s'avère peu fructueuse : dans son étude de la question, L. Bestock a montré que si nous connaissons pour la I^{ère} dynastie des

²⁵⁹² COUTON-PERCHE 2021, p. 145-154 ; MCDERMOTT 2004, p. 27-30. Voir surtout EMERY 1938, p. 45-48.

²⁵⁹³ ODLER 2016, p. 207-210.

²⁵⁹⁴ COUTON-PERCHE 2021, p. 15 ; MCDERMOTT 2002, p. 112 ; MORRIS 2020, p. 132-134.

²⁵⁹⁵ Voir par exemple pour les poignards les nombreux exemples dans PETSCHER 2011, p. 352-361.

²⁵⁹⁶ KAHL ET AL. 2016, p. 22-26.

²⁵⁹⁷ ARNOLD 1981, pl. 60.

²⁵⁹⁸ COUTON-PERCHE 2021, p. 7.

²⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 102-102 ; KAHL 2007, p. 94.

²⁶⁰⁰ ZÖLLER-ENGELHARDT 2022, p. 175-183.

²⁶⁰¹ MCDERMOTT 2004, p. 71.

²⁶⁰² PETSCHER 2011, p. 360, fig. 16.

²⁶⁰³ MACE, WINLOCK 1916, p. 92-94.

²⁶⁰⁴ WINLOCK 1945, pl. V.

²⁶⁰⁵ Sur la persistance d'armes modèles dans les tombes royales du Moyen Empire, voir MCDERMOTT 2002, p. 200, n. 24 ; MORRIS 2020, p. 131.

²⁶⁰⁶ MORRIS 2020, p. 140.

motifs violents sur des étiquettes²⁶⁰⁷ ainsi que l'image d'un captif sur un objet en ivoire²⁶⁰⁸, nous n'avons conservé aucun exemplaire de ce type à l'Ancien Empire. Un relief d'Abousir représente cependant Niouserrê massacrer ses ennemis sur un bracelet qui orne son poignet²⁶⁰⁹, ce qui laisse supposer que de tels artefacts devaient exister dans l'entourage royal. Plusieurs objets réapparaissent à la XII^e dynastie, à travers des empreintes de sceaux retrouvées dans les forteresses de Koubban et Bouhen²⁶¹⁰, ainsi que sur deux pectoraux de la reine Mereret, sous le règne de Sésostri III²⁶¹¹, puis sur un scarabée de la Deuxième Période intermédiaire²⁶¹². Bien que l'utilisation exacte des premières soit difficile à établir, il semble que les sceaux aient été en usage, et donc aient été vus par des habitants des forteresses. Quant aux pectoraux, qui représentent le massacre des ennemis par le roi, sous la forme d'un homme et d'un sphinx, ils furent peut-être fabriqués dans une visée funéraire. Ils attestent de l'adaptation d'un motif très ancien et généralement réservé à des artefacts statiques vers un objet censé être porté. Ce matériel s'avère cependant trop maigre pour qu'on puisse conclure à la banalisation : il est largement postérieur à notre corpus et, dans le cas des pectoraux, appartient à l'iconographie strictement royale. Cette rareté contraste avec le grand nombre d'objets à motifs violents au Nouvel Empire²⁶¹³, dont témoigne leur reproduction dans l'art funéraire.

Une des principales mutations vécues par les Égyptiens entre l'Ancien et le Moyen Empire est la diffusion de sarcophages en bois, dont la décoration peut être étudiée comme un des marqueurs de la culture funéraire de l'époque, et dont la portée est socialement plus vaste que celle de la décoration des tombes de la haute élite²⁶¹⁴. Les frises qui ornent les parois de ces sarcophages contiennent au Moyen Empire un vaste répertoire d'armes qui correspond largement à ce dont témoignent les autres sources. Sont d'une part présentes les armes que nous avons repérées dans les scènes funéraires, telles que le poignard²⁶¹⁵, la hache²⁶¹⁶, l'arc, les flèches et le carquois²⁶¹⁷, la lance²⁶¹⁸, le bouclier²⁶¹⁹, et possiblement la fronde²⁶²⁰. Mais ces

²⁶⁰⁷ BESTOCK 2018, p. 203-207.

²⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 210-211.

²⁶⁰⁹ BESTOCK 2018, p. 107.

²⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 213-216.

²⁶¹¹ *Ibid.*, p. 207-209.

²⁶¹² PETSCHER, FALCK 2004, p. 65 (fig. 61).

²⁶¹³ PETSCHER, FALCK 2004, p. 35-41, 67-67 ; HORNING, STAEHELIN 1976, p. 251-253 (figs. 303-312) ; HEINZ 2001, p. 235.

²⁶¹⁴ WILLEMS 2008, p. 131-228.

²⁶¹⁵ JÉQUIER 1921, p. 195-200.

²⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 208-210.

²⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 211-217.

²⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 218-220. La distinction qu'il fait entre flèches et lances reste hasardeuse.

²⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 229-231.

²⁶²⁰ *Ibid.*, p. 220-223.

frises intègrent aussi des armes habituellement restreintes aux images royales et absentes du corpus privé, comme les différentes formes de massues²⁶²¹. Elles en comprennent même un type nouvellement créé au Moyen Empire, dont la lame est tranchante²⁶²², tandis que les haches appartiennent à des types anciens, ce qui suggère une forte adaptation, moins aux réalités de la guerre qu'à l'iconographie royale²⁶²³. La nouvelle culture guerrière pénètre donc les éléments les plus centraux de la religion funéraire : les sources en furent probablement des référents réels ainsi que les images royales en circulation. Leur rôle dans la protection du défunt pendant son voyage de l'au-delà légitima leur figuration sur les sarcophages, mais cela témoigne aussi d'un changement dans le rapport des membres de l'élite à la guerre. Nous pouvons donc soupçonner l'émergence d'une culture matérielle dans laquelle la guerre a plus de place qu'à l'Ancien Empire, malgré des différentiels dans la nature des sources. Le développement des dépôts d'armes, des frises de sarcophages, des éléments militaires dans les biographies ainsi que les scènes funéraires de batailles, suggèrent une telle évolution. Elle doit cependant être nuancée, car nous nous appuyons sur un nombre restreint de sources : sans accès à la culture matérielle des couches moyennes et inférieures de la société, nous ne pouvons savoir si ces innovations pénétrèrent l'ensemble de la population ou si elles restèrent cantonnées à l'élite.

Cette interprétation d'un lien entre augmentation attestée des affrontements au sein de l'Égypte et émergence d'une culture partagée intégrant plus d'éléments violents s'appuie aussi sur la comparaison avec la Deuxième Période intermédiaire, qui n'a en revanche pas laissé de scènes funéraires. Cette époque, notamment lors des cinquante années qui précèdent la réunification²⁶²⁴, voit émerger plusieurs des traits caractéristiques que nous repérons cinq siècles plus tôt. Le premier est la présence d'armes en contexte funéraire, comme le bâton de jet au nom du dignitaire Tchouiou²⁶²⁵. Le second est le développement de discours privés revendiquant haut et fort la participation aux combats et des prouesses individuelles, tel Haânkhef à Edfou²⁶²⁶. Ces textes reprennent enfin pour certains des expressions de bravoure et de force personnelles déjà attestées à la Première Période intermédiaire, tel Sepedher, le « valeureux » (*qn*) commandant de Bouhen²⁶²⁷. On peut ainsi considérer que les guerres civiles

²⁶²¹ *Ibid.*, p. 201-208.

²⁶²² *Ibid.*, p. 205-208.

²⁶²³ WILLEMS 2008, p. 146-147.

²⁶²⁴ BARBOTIN 2008, p. 55-88.

²⁶²⁵ REDFORD D. 1997B, p. 13, n°66 ; BARBOTIN 2008, p. 168-169.

²⁶²⁶ BARBOTIN 2008, p. 184.

²⁶²⁷ *Ibid.*, p. 193-194.

coïncidèrent en Égypte avec le développement de nouvelles formes culturelles faisant plus de place à la violence.

3-4 Culture de guerre et affrontements mimétiques

Une fois établie et nuancée l'existence d'une nouvelle culture de guerre dans l'Égypte des XXI^e et XX^e siècles, il est utile de s'interroger sur les valeurs qu'elle porte, au-delà de sa place dans les stratégies de présentation et de légitimation, car elle témoigne de questionnements au moins diffus dans les cercles élitaires. Au cœur de ce discours se trouve une caractérisation des temps de guerre comme occupés par des affrontements mimétiques, bien connus dans les textes littéraires contemporains et légèrement postérieurs. La première conséquence de la nouvelle culture de guerre est la remise en cause de l'ordre parfaitement structuré qui présidait aux représentations officielles de l'Ancien Empire, où les images de guerre se cantonnaient à l'anéantissement d'étrangers voués au chaos et où les seules remises en cause de l'ordre du fonctionnaire sur son domaine étaient d'innocentes protestations marginales et sans grand effet sur la marche du travail. Le développement des armes, réelles et figurées, dans les tombes suggère en effet la reconnaissance d'une vulnérabilité, qu'il faut surmonter par cette profusion de défenses. L'irruption de scènes de combat et de parade militaire dans les tombes des deux côtés de la guerre marque aussi une faille dans le programme iconographique des dignitaires égyptiens : à Beni Hassan, le choix de dédier le mur focal de la tombe à une scène dont la valeur productive n'est pas directe et qui ne comprend pas le défunt témoigne de la prégnance de la guerre dans l'imaginaire mental de ses concepteurs et sa centralité dans les rapports – sociaux et économiques – entre les élites et la monarchie. Les nomarques gardèrent donc le souvenir des luttes internes auxquelles un pouvoir central mit difficilement fin ; leur monde est marqué par une plus grande instabilité que celui de l'Ancien Empire, à travers l'ébranlement de la figure royale. Il est ainsi frappant que lorsque s'affermir le pouvoir de la XII^e dynastie, les scènes de guerre disparurent, comme chez Khnoumhotep II. La crise indifférenciatrice est ainsi terminée.

Jusqu'à une date récente, l'égyptologie s'est appuyée sur une vue très largement négative de la Première Période intermédiaire²⁶²⁸, caractérisée par des famines²⁶²⁹ et une misère populaire intense, voire par des invasions extérieures. Cette description a été depuis été remise en cause²⁶³⁰ : les invasions sont devenues des installations plus pacifiques de populations

²⁶²⁸ VAN DE WALLE 1938, p. 236-237.

²⁶²⁹ VANDIER 1936, p. 3-16.

²⁶³⁰ MÜLLER-WOLLERMANN 1986 ; MORRIS 2020B ; MORENO GARCÍA 2021 ; MORENO GARCÍA 2005, p. 217-219.

extérieures²⁶³¹, tandis que famine et misère sont aujourd'hui étudiées comme des *topoi* du discours du dignitaire sur les sujets auxquels il apporte son secours²⁶³², bien que des événements historiques réels aient pu inspirer les récits des puissants. Cette perception nuancée d'une période longtemps perçue comme uniformément sombre s'arrête cependant à l'étude de la nouvelle culture de guerre : si rien ne permet de conclure à un effondrement social et matériel, le fait guerrier s'implanta bien dans la réalité des Égyptiens²⁶³³, du moins en Haute et Moyenne-Égypte, et marqua durablement les consciences. Ce à quoi donnent accès les discours iconographiques et textuels s'apparente à ce que René Girard a appelé la « crise indifférenciatrice », c'est-à-dire l'émergence de la violence interpersonnelle au moment où les structures hiérarchiques et les grandes oppositions s'affaissent²⁶³⁴. Étudier les discours de la Première Période intermédiaire et du début du Moyen Empire sous l'angle de la crise mimétique girardienne est une tâche trop vaste pour être menée à bien dans le cadre de ce doctorat. Nous nous contenterons donc de montrer comment le discours sur la guerre contient le motif récurrent de la lutte du même contre le même.

La première étape de la crise mimétique est la destruction des autorités et des hiérarchies. Le motif est bien présent dans les discours du Moyen Empire : bien qu'il soit souvent difficile de savoir si les textes évoquent les événements de la Première Période intermédiaire ou les crises postérieures comme l'assassinat d'Amenemhat I^{er}, ou s'ils se situent dans un temps abstrait, la récurrence de ces motifs dès la XI^e dynastie laisse penser que c'est dans le contexte des guerres civiles qu'ils apparaissent. Le renversement des hiérarchies justes et établies depuis toujours revient régulièrement dans la littérature du Moyen Empire : c'est l'horizon qui menace le dignitaire Rensi dans le discours du Paysan, c'est l'état du monde décrit par Ipouet²⁶³⁵, c'est la cause de la mort d'Amenemhat²⁶³⁶, tué par ses gardes du corps. Dans son septième discours, le Paysan reproche à Rensi d'« agir comme tout le monde » (*jry twtw bw-nb*)²⁶³⁷, c'est-à-dire de se défaire de l'exceptionnalité qui caractérise le haut dignitaire devant rendre la justice : l'effacement des différences sociales devient source d'anarchie. C'est ce que montre le corpus de Beni Hassan, dans lequel toute autorité est absente : le défunt s'efface entièrement des scènes

²⁶³¹ *Ibid.*, p. 113-115.

²⁶³² MÜLLER-WOLLERMANN 1986, p. 106-112 ; COULON 2008, p. 1-2 ; MORENZ 2010, p. 531-578 ; MORRIS 2020, p. 243-248 ; MORENO GARCÍA 1997, p. 5-16 et 86-87 ; MORRIS 2023.

²⁶³³ GNIRS 2004B, p. 72-73.

²⁶³⁴ GIRARD 1972, p. 64-104.

²⁶³⁵ GARDINER 1969.

²⁶³⁶ Ens. d'Amenemhat, 7.

²⁶³⁷ Paysan, B293-294.

de bataille, sans être remplacé par un autre principe d'autorité. La guerre est donc située dans un espace social dont les hiérarchies sont peu visibles.

La seconde étape de la crise est la perte des liens structurant la société²⁶³⁸ et en particulier l'hostilité entre des individus caractérisés par leur proximité et leur similarité. Le Paysan n'est ainsi pas avare de longues descriptions d'un monde dont les valeurs ont été inversées²⁶³⁹ et où les liens sociaux sont rendus incomplets, par la perte d'un mari, d'une femme ou d'une mère²⁶⁴⁰. Le cannibalisme revient deux fois, chez Ankhtifi²⁶⁴¹ et dans une lettre d'Hekanakhte²⁶⁴², les parents mangeant leurs propres enfants dans le premier cas, signe d'affaiblissement des barrières différenciant le « bétail humain » des ressources comestibles. Mais le motif le plus récurrent est celui du combat et de l'hostilité entre frères²⁶⁴³, ou entre compagnons d'égale nature. Cette perte du lien fraternel est l'une des principales lamentations du Désespéré²⁶⁴⁴, tandis qu'Amenemhat I^{er} conseille à son successeur de se méfier de tous jusqu'à ses propres frères²⁶⁴⁵. Le motif de la violence des frères, au cœur d'un célèbre conte du Nouvel Empire et largement étudiée par R. Girard²⁶⁴⁶, apparaît comme une des marques de la désagrégation des liens et des structures sociales, au moment où ni la prééminence de l'aîné ni la solidarité familiale ne sont plus respectées. La vendetta se fait elle aussi menaçante, lorsque les fils se mettent à venger leur père, engendrant un cycle de violences sans fin, auquel Ankhtifi se félicite d'avoir mis fin à Edfou²⁶⁴⁷ : le danger du renouvellement autonome de la violence est ainsi au cœur de l'éthique de dépassement des conflits prônés dans les textes décrivant les devoirs du bon fonctionnaire²⁶⁴⁸.

Émerge donc la peur de la lutte du même contre le même, présente dans les textes du Moyen Empire, en particulier les Lamentations de Neferti²⁶⁴⁹ et d'Ipouer²⁶⁵⁰ ou le Dialogue du Désespéré²⁶⁵¹, et dont les tombes de Beni Hassan constituent un équivalent graphique. Il suffit de comparer les scènes asiatiques (D1,D2,D11) avec celle de Baqet III (D7) : les ennemis y

²⁶³⁸ PARYS 2018.

²⁶³⁹ Paysan, B127-134. Voir aussi Ipouer, 1,5-6.

²⁶⁴⁰ Paysan, B94-95.

²⁶⁴¹ VANDIER 1950, p. 221-222 et 227, n° p

²⁶⁴² ALLEN 2002, p. 17 ; VANDIER 1936, p. 14-15.

²⁶⁴³ PARKINSON 2004, p. 20 ; FELBER 2004.

²⁶⁴⁴ Désespéré, 103-120. Aussi, Ipouer, 2,13-14.

²⁶⁴⁵ Ens. d'Amenemhat, 2.

²⁶⁴⁶ GIRARD 1972, p. 95-104.

²⁶⁴⁷ VANDIER 1950, p. 163-164.

²⁶⁴⁸ Fils, 12.

²⁶⁴⁹ P Hermitage 1116B, 45.

²⁶⁵⁰ P Leiden I 344, 12.

²⁶⁵¹ p Berlin 3024, 103-130.

sont altérisés, opposés de façon univoque à l'armée égyptienne, et d'emblée vaincus, tandis que le but et le contexte de la guerre devaient apparaître clairement au public. Chez Intef par exemple, tous les ennemis subissent passivement les coups ou fuient. Le seul motif quelque peu symétrique se situe devant les murailles, un Égyptien brandissant sa hache face à un Levantin armant son bras pour jeter une pierre ; mais cette symétrie est brisée par la légère inclinaison de ce dernier, qui donne l'impression qu'il va tomber vers l'avant²⁶⁵². Le contraste est encore plus net dans l'iconographie royale, en particulier au Nouvel Empire, où tout oppose les deux camps, de leur apparence à leur position sur le terrain. Dans les reliefs de la XIX^e dynastie, aucun combat symétrique n'est représenté, que ce soit bien sûr contre le roi, ni même contre les soldats égyptiens, qui doivent dominer leurs adversaires. Enfin, les scènes d'entraînement de la chaussée de Sahourê représentent des adversaires de statut inégal, puisque le professeur, ailleurs chargé de donner des conseils, affronte son élève au bâton²⁶⁵³, ce qui forme un combat entre adversaires de statut inégal, qui ne risque pas de dégénérer en dangereux affrontement mimétique.

L'affrontement mimétique se retrouve en revanche deux millénaires plus tard sur un relief de la tombe anatolienne de Tebursseli, où son maître Periclès, satrape de Lycie (400-370 av. J.-C.) affronte et vainc le rebelle Artumpura²⁶⁵⁴ : l'illégitimité de la rébellion est suggérée par la proximité graphique des deux camps. Les nombreux affrontements en miroir de la Tapisserie de Bayeux indiquent de même une guerre entre armées semblables²⁶⁵⁵ et qui n'aurait pas dû avoir lieu si l'ordre légitime (des serments) avait été respecté. On retrouve enfin le trope de l'interchangeabilité de combattants symétriques dans les images pacifistes du XX^e siècle, dont une gravure de Félix Vallotton²⁶⁵⁶. Par ces parallèles, on peut associer combats mimétiques et égalitaires à la représentation de la guerre civile, sans que cela n'entache la légitimité du camp vainqueur. La mise en scène égyptienne se distingue toutefois par le fait que de simples soldats s'affrontent, loin des luttes à égalités entre héros du monde hellénisé²⁶⁵⁷ ; la version égyptienne du motif est d'ailleurs plus épurée que son équivalent grec, car dans le second un cadavre est fréquemment étendu entre les deux combattants²⁶⁵⁸, rajoutant un enjeu à la lutte, là où les scènes égyptiennes n'en mentionnent aucun. Signe de la figuration d'une guerre civile qui ne se réduit

²⁶⁵² Comparer à un défenseur de Qadesh à Karnak (WRESZINSKI 1935B, pl. 53).

²⁶⁵³ DECKER, FÖRSTER 2011, p. 36-44.

²⁶⁵⁴ BORCHARDT 2002, p. 108, fig. 14.

²⁶⁵⁵ GRAPE 1994, p. 154-167.

²⁶⁵⁶ DORLÉAC 2014, p. 204, cat. 194.

²⁶⁵⁷ LOWENSTAM 2008, p. 36, 131 ; REKKE 2002, p. 11-20 et pls. 1-5.

²⁶⁵⁸ REKKE 2002, p. 16, pls. 3-5, 64.

pas à la victoire du pouvoir légitime, l'affrontement mimétique désigne, chez les nomarques du début du Moyen Empire, un temps révolu, dont les élites nouvellement pacifiées se distinguent.

Il est en outre possible de rapprocher les face-à-face militaires du développement du motif du combat de taureaux, dont l'apogée correspond au début du Moyen Empire²⁶⁵⁹, et dont José M. Galán a prouvé que d'une part il évoquait la justification du défunt²⁶⁶⁰ mais qu'il s'inscrivait dans un champ de comparaisons militaires, le reliant par exemple au combat de Sinouhé²⁶⁶¹. Bien que le motif apparaisse dès la V^e dynastie²⁶⁶², il semble qu'à l'Ancien Empire le schéma dominant ait mis en scène un taureau prenant l'avantage sur l'autre, en le renversant par l'arrière²⁶⁶³ ou par l'avant²⁶⁶⁴. Apparu à la VI^e dynastie²⁶⁶⁵, le face-à-face symétrique de deux taureaux affrontés cornes contre cornes est typique de la centaine d'années qui suit la réunification²⁶⁶⁶. Dans ces combats, les deux adversaires y sont fort semblables, tandis qu'est parfois ajoutée la figure du bouvier s'interposant entre eux pour faire cesser le combat²⁶⁶⁷, sur le modèle des dignitaires contemporains qui prétendent avoir mis fin aux querelles et réconcilié les adversaires. Le fait que trois des quatre images de combats connues au Nouvel Empire représentent un adversaire triomphant sur l'autre²⁶⁶⁸ suggère que l'aspect mimétique des combats suivant la réunification s'inscrit dans un discours sur un monde caractérisé par des affrontements égalitaires.

Les sept combats symétriques du registre inférieur de Baqet (Figure 9.4a) sont ainsi frappants, rapportés aux codes égyptiens de représentation de la guerre, d'autant que trois autres duos sont à ajouter plus à droite. Dans cette scène, les combattants sont volontairement indissociables, de par leur gestuelle, leur armement et jusqu'à leurs vêtements communs. Dans ce discours iconographique, est énoncée l'identité quasi-parfaite des combattants des deux camps et leur appartenance, non seulement à une culture commune, mais depuis la réunification, à une même entité politique. Les conséquences de la guerre mimétique sont aussi représentées, comme les deux soldats à droite du 1^{er} registre qui se portent mutuellement un coup à la tête,

²⁶⁵⁹ GALÁN 1994, p. 83-89.

²⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 91-94.

²⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 94-96 ; Sinouhé, B117-124.

²⁶⁶² *Ibid.*, p. 85

²⁶⁶³ *Ibid.*, p. 82.

²⁶⁶⁴ KANAWATI 1983, fig. 11 ; GALÁN 1994, p. 84, fig. 4.

²⁶⁶⁵ GALÁN 1994, p. 86, fig. 5

²⁶⁶⁶ Sous Montouhotep II : Baqet III (Beni Hassan). Sous Montouhotep III ou IV : Khety (Beni Hassan). Sous Amenemhat I^{er} : Senbi (Meir). Sous Sésostri I^{er} : Oukthotep (Meir), Amenemhat (Beni Hassan). Sous Sésostri II : Khnoumhotep III (Beni Hassan).

²⁶⁶⁷ GALÁN 1994, p. 83, fig. 2a.

²⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 89-90.

ou les deux lanciers touchant leur cible chez Amenemhat. Cette mise en scène n'est pas le contraire, mais le corollaire de la représentation classique de la guerre à l'œuvre chez Intef ou dans les images royales : les scènes de Beni Hassan peuvent être vues comme un équivalent graphique et non royal de la littérature de la XII^e dynastie dépeignant les troubles du monde. Élaborées après la victoire de Montouhotep II, elles présentent un temps antérieur, caractérisé par des luttes intestines sanglantes, auxquelles l'unification a mis fin. La guerre s'y fait entre deux ennemis très semblables, mais dont l'un est légitime, parce qu'il a clos le cycle d'affrontements. Les ressemblances entre soldats dans les tombes du nome de l'Oryx ne sont donc pas une simple caution référentielle, mais caractérisent comme mimétiques les guerres de la Première Période intermédiaire : le fait que les textes d'Amenemhat présentent la guerre comme un domaine bien moins égalitaire renforce notre conviction que les face-à-face de soldats participent d'un discours sur la guerre civile.

4 Autour de la guerre : armes et soldats en-dehors des scènes de bataille

Bien que cette étude se consacre en priorité aux scènes de violence, les batailles ne sont pas les seules vestiges de la culture militaire de leur époque. Deux autres motifs font référence au domaine militaire : la fabrication d'armes et les parades militaires en temps de paix, parfois associées à la vie des soldats. Inégalement répartis sur la période, ils sont rares à l'Ancien Empire, et se développent d'abord à la Première Période intermédiaire puis au Nouvel Empire.

4-1 Les parades des soldats, motif distinctif des dignitaires du Nouvel Empire²⁶⁶⁹

Après un premier développement des parades militaires à la fin du III^e millénaire, elles intègrent de nouveau le répertoire funéraire à la XVIII^e dynastie, mais d'une façon différente. Alors qu'elles avaient été l'occasion d'une démonstration de force de la part d'un dignitaire local, elles mettent désormais en scène sa fidélité au roi et sa participation aux grands cérémoniels de cour impliquant des soldats. La XVIII^e dynastie connaît en effet une redéfinition de la place de l'armée dans la société et dans l'appareil administratif²⁶⁷⁰, qui la conduit à un rôle accru, jusqu'à la montée sur le trône de la dynastie militaire de Ramsès I^{er}, puis l'émergence de l'armée comme un domaine autonome sous la XX^e dynastie²⁶⁷¹. Cette militarisation de la société, concomitante de l'expansion impériale de l'Égypte au Proche-Orient et en Nubie, se décline dans les biographies des élites, dans les armes des scènes de tributs, dans l'ampleur des

²⁶⁶⁹ Nous nous sommes concentré sur les parades de soldats en armes ou dans leurs activités quotidiennes, ce qui a donc exclu les scènes où ils intègrent des processions d'employés divers.

²⁶⁷⁰ ALLON 2014, p. 19-21.

²⁶⁷¹ ALONSO GARCÍA 2009.

reliefs célébrant les victoires des rois, et dans la nouvelle centralité du soldat comme figure de référence²⁶⁷², en particulier repérable dans les *Miscellanées*. L'iconographie funéraire semble faire exception par rapport à cette nouvelle culture, puisqu'aucune scène de bataille n'en a été conservée. Si cette absence est probablement le résultat d'un tabou sur la violence en contexte funéraire et d'une restriction royale sur la thématique, la guerre s'immisce dans les tombes privées par plusieurs biais, dont les principaux sont une iconographie royale médiée, que nous étudierons dans la 4^e partie, et les processions de soldats²⁶⁷³.

4-1-1 Typologie et modalités d'insertion des scènes de procession

Les processions se répartissent dans trois corpus distincts. Le plus ancien provient de Thèbes et regroupe quatorze tombes datant du milieu de la XVIII^e dynastie, d'Hatchepsout à Amenhotep III. Il est particulièrement présent dans les tombes de fonctionnaires appartenant à l'armée : Tjanouni (M8) possède par exemple six titres avec le terme *mš*²⁶⁷⁴ et deux avec *nfr.w* au sens de recrues²⁶⁷⁵ ; Horemheb (M13) fut entre autres directeur de tous les scribes royaux de l'armée (*jmy-r3 sš.w nswt nb n mš*'), directeur des chevaux (*jmy-r3 ssm.wt*) et scribe des recrues (*sš nfr.w*)²⁶⁷⁶ ; il en va de même pour Nebamon (M10)²⁶⁷⁷. Il s'agit donc de personnages ayant personnellement dirigé des troupes, et qui ont fait figurer dans leur programme l'une des activités qui les définissaient. Même au sein de l'élite militaire, la présence de soldats n'est cependant pas obligatoire, et ils sont absents des tombes des plus hauts dignitaires de l'État : le programme de Rekhmirê, vizir, préfère par exemple montrer les forces de l'ordre à l'œuvre plutôt que des soldats.

Le second corpus provient d'Amarna et contient huit occurrences sur le seul règne d'Akhénaton. Le motif s'impose donc comme une thématique très fréquente dans l'éphémère décorum de la nouvelle nécropole. À la différence des tombes thébaines, les propriétaires concernés n'appartiennent pas spécifiquement au domaine militaire. Meryrê I^{er} (M18) ne possède par exemple aucun titre militaire : outre les titres habituels pour un très haut fonctionnaire, sa fonction principale est celle de grand-prêtre d'Aton²⁶⁷⁸. Il ne s'agit donc plus d'un élément caractérisant un domaine d'activité, mais d'un thème accessible à tous, car

²⁶⁷² Voir par exemple PETSCHER, FALCK 2004, p. 77-97.

²⁶⁷³ WEGNER 1933, p. 64-66.

²⁶⁷⁴ Sur les titres militaires, voir GNIRS 1996, p. 3-17.

²⁶⁷⁵ BRACK 1977, p. 97-98.

²⁶⁷⁶ BRACK 1980, p. 91-92. À distinguer du futur roi d'Égypte.

²⁶⁷⁷ DAVIES N. DE G. 1923, p. 33-38.

²⁶⁷⁸ DAVIES N. DE G. 1903, p. 42.

entièrement intégré aux cérémoniels de cour, particulièrement aux déplacements du roi sur son char²⁶⁷⁹. Malgré des différences entre les deux corpus, ils ont en commun de séparer ces processions des expéditions militaires et de ne pas réduire les soldats à leurs prouesses à l'étranger. Ils deviennent une entité sociale, ce qui offre un témoignage de la militarisation de la société égyptienne²⁶⁸⁰ et de son caractère impérial. Une scène isolée montrant des soldats en train de s'entraîner et postérieure à l'ère amarnienne, provient enfin du tombeau d'Ipouia à Saqqarah (M23).

La mise en scène dominante est la course des soldats, dès les plus anciennes tombes thébaines (Senenmout, Amenmosi, Ouseramon). Elle se retrouve tant à Thèbes qu'à Amarna. Il s'agit souvent de courses situées dans un contexte social précis : chez Ouseramon (M3), la course se dirige vers le temple de Karnak : elle prend donc un sens rituel, tout comme elle démontre la vigueur physique du régiment. Il en va de même chez Tjanouni (M8), où les officiers supervisent la course et la marche de nouvelles recrues, organisées selon un schéma complexe. Le corpus amarnien reprend essentiellement le motif de la course, et l'adapte aux nouveaux cérémoniels de cour. Chez Ahmès (Figure 9.5b), les soldats précèdent le roi dans sa sortie vers le temple d'Aton, tandis que chez Panehesy (M20) et Meryrê (M18), ils entourent entièrement la famille royale se déplaçant en char. Ces processions au pas de course dynamisent les reliefs et mettent en scène l'ardeur que les soldats mettront dans leurs tâches militaires. La gestuelle est légèrement différente entre les deux corpus. À Thèbes, si la course est suggérée par le fait que les pieds sont décollés du sol, l'attitude générale des soldats est rigide, sans flexion du genou, le torse bien droit et les jambes écartées à 45°. À Amarna en revanche, la course se fait plus intense, et souligne l'effort physique fourni, en particulier lorsqu'il faut aller aussi vite que le char royal. L'écart entre les deux jambes se rapproche des 90°, les deux genoux sont régulièrement fléchis, et le torse est penché vers l'avant : la scène d'Ahmès en offre un exemple frappant, puisque l'inclinaison des soldats est nécessaire pour qu'ils ne dépassent pas du registre. Cette gestuelle a le double avantage de maximiser l'impression d'effort et de dévouement pour le roi dans la course, mais aussi de connoter une posture de déférence où le torse serait penché en avant. Le caractère plus instable de cette position qui s'éloigne de l'icône de l'homme courant sur la pointe des pieds, renforce l'impression d'instantanéité, propre à un art amarnien attaché à représenter les étapes importantes des grands rites curiaux.

²⁶⁷⁹ Sur ce point, voir DAVID 2021, p. 240-284.

²⁶⁸⁰ GNIRS 1996, p. 17-31.

D'autres variantes existent dans les processions de soldats, dont la procession au pas. Elle se concentre à Thèbes, où de nombreux soldats (au moins 41 chez Nebamon) sont alignés les uns derrière les autres dans des attitudes généralement figées et sans grande différenciation de détail. Chez Nebamon (M10) et Horemheb (M13) une partie se dirige directement vers le défunt. La ligne est très régulière, la seule variation étant l'espace entre chaque soldat, certains rangs se superposant. Il ne s'agit que d'une variante de la très classique procession d'employés qui peuple les programmes funéraires depuis l'Ancien Empire. Dans ce cas, les soldats sont présents en tant que subordonnés du défunt, mais sans s'intégrer à une activité spécifique. Encore plus statique est la présentation de soldats arrêtés, en général avec une révérence, à 45 ou 90° : elle fut particulièrement en vogue dans les tombes amarniennes, puisqu'on la retrouve cinq fois (M16,M17,M18,M19,M21). Les soldats adoptent là aussi une attitude qui ne les différencie pas des autres groupes de la population.

Il y a enfin parfois un plus petit contingent de soldats : dans la tombe 143 (M7), dix soldats suivent le chef de l'expédition vers Pount, portant un vaste répertoire d'armes, tandis que chez Amenmosi (M14), les quelques soldats encadrent l'arrivée du tribut. Quant à la tombe de Tjanouni (M8), elle représente directement l'organisation du domaine militaire, en particulier la sélection des recrues et les débuts de leur formation. Aucun schéma dominant n'émerge donc, ce qui prouve la souplesse du motif, qui peut être intégré de différentes façons à son contexte iconographique : malgré de fortes constantes entre les tombes amarniennes, elles n'obéissent pas à un ensemble de règles absolument fixées et admettent des variations. Le motif revêt des significations plurielles selon la tombe dans laquelle il est intégré : vie de l'armée, détail d'une expédition lointaine, élément des nombreuses processions d'hommage au défunt ou, à Amarna, des vastes cérémonies en l'honneur du roi et du dieu solaire.

4-1-2 Hiérarchies internes, vie des soldats et violence dans les processions

Le personnel de ces scènes ne se restreint pas aux seuls soldats de rang. Si plusieurs tombes, comme celle de Nebamon, privilégient de longues processions uniformes pour mettre en scène l'ampleur des régiments, dans d'autres les fantassins sont encadrés par des officiers leur donnant des ordres et organisant la procession. Ce décalage s'explique aisément par la fonction occupée par les scènes dans le programme : chez Nebamon, les files de soldats appartiennent au genre de la procession d'employés, dont l'essentiel est de faire fonctionner le nombre de subordonnés comme un élément de gloire pour le défunt. Chez Tjanouni en revanche (M8), elle s'apparente plutôt aux scènes de « vie quotidienne », où les occupations des petites gens sont représentées. Dans ce contexte, non seulement un degré plus élevé de réalisme est préféré, mais

il faut respecter la structure hiérarchique de tout domaine productif, et donc inclure des officiers. On comprend ainsi le décalage avec les scènes de guerre des périodes antérieures, où le commandement était rare.

Les officiers se distinguent particulièrement chez Tjanouni (Figure 9.7a), où ils sont couverts d'un vêtement blanc qui leur couvre le torse en plus des hanches, alors que les soldats sont torse nu : la différence de couleur permettait de percevoir immédiatement la hiérarchie. Ils sont aussi armés d'un court bâton en bois qui ressemble davantage à un instrument de maintien de l'ordre qu'à une véritable arme de guerre : à sa taille, on peut supposer qu'il s'agit du même outil que celui qu'utilisent les policiers. Les officiers de Tjanouni semblent d'ailleurs occuper une fonction proche de celles des gardes qui gèrent la reddition de comptes : sur le 1^{er} registre, l'un d'eux dresse son bâton en l'air, pour contraindre les soldats à avancer, ce qui suggère qu'il est habilité à donner des coups s'ils sont récalcitrants. D'autres accompagnent plus calmement la procession, mais ils tiennent leur bâton bien en évidence contre l'épaule, en signe de leur pouvoir. En haut à gauche, l'un d'eux est tourné vers les recrues et leur intime probablement l'ordre de marcher vers la droite. Comme pour les officiers des redditions de comptes, la maîtrise des mobilités est l'un des aspects essentiels de l'autorité du responsable sur un groupe.

Cette violence suggérée est en accord avec le corpus légèrement postérieur des *Miscellanées*, dans lesquelles le sort du soldat est décrit comme l'un des moins enviables²⁶⁸¹. Les scènes funéraires, de par les contraintes liées au motif, diffèrent cependant des *topoi* propres à un genre littéraire destiné à exalter la position du scribe. Les punitions, les sévices corporels et les souffrances dues au climat des pays étrangers²⁶⁸² sont ainsi absents de notre corpus : si les bâtons brandis par les chefs connotent la possibilité d'une punition physique, on est loin des blessures ouvertes à la tête du papyrus Anastasi III²⁶⁸³. Deux traits de la vie des soldats apparaissent tout de même dans les deux corpus. Le premier est l'importance du commandement, qui semble s'y faire encore plus strict que dans les autres sphères d'activité. Lorsqu'il s'agit d'exalter la liberté du scribe, c'est le soldat qui est utilisé comme exemple du subordonné contraint d'obéir à ses supérieurs²⁶⁸⁴. Le second est le mauvais traitement des recrues, et spécifiquement la violence de leur inscription dans l'armée²⁶⁸⁵. Cette idée récurrente des *Miscellanées* correspond au premier registre de Tjanouni, où un chef menace la troupe de

²⁶⁸¹ P Anastasi II, 8.

²⁶⁸² P Anastasi III, 6 ; p Anastasi IV, 14 ; p Anastasi V ; 3 et 6 ; p Sallier I, 2 ; p Lansing, 8 ; p Turin C, 1.

²⁶⁸³ P Anastasi III, 6.

²⁶⁸⁴ P Lansing, 8.

²⁶⁸⁵ P Bologna 1094, 8 ; p Anastasi V, 6 ; p Anastasi VI, 2.

recrues pour qu'elle courre s'inscrire sur le registre, dans une section aujourd'hui perdue. Sans que soit représenté de résistance, la coercition nécessaire à la recrue des soldats y est explicite.

Chez Ouserhat (Figure 9.7b), les officiers accueillent de même les recrues le bâton à la main en signe de leur droit à la violence. Les chefs ne disparaissent pas des tombes d'Amarna : chez Ahmès (M15), trois des quatre rangées sont terminées par un dernier soldat qui tient une sorte de fléau plus large au bout qu'à la poignée, et qui semble plus utile pour châtier un subordonné qu'à causer des blessures à un ennemi. Il s'agit aussi du seul personnage à relever la tête, et donc à embrasser par le classique mécanisme de regard-contrôle l'ensemble du rang qui court devant lui. Les simples soldats, repérables à leurs armes, sont aussi associés à des flabellifères, en particulier dans les scènes amarniennes. Ces derniers font partie du personnel le plus courant dans les processions d'hommage au couple royal. Chez Pentjou (M21), ils précèdent sur deux registres les véritables soldats, et s'en distinguent par leur position droite qui accentue la différence de taille. Dans la mise en scène de l'armée amarnienne, la puissance des bataillons est combinée à ses aspects cérémoniels, et est intégrée aux démonstrations d'allégeance au roi et au dieu, la juxtaposition de différents types d'enseignes explicitant la diversité des corps rendant hommage au souverain.

4-1-3 Des régiments hétérogènes par l'origine des soldats et les armes présentées

Ces scènes ne comprennent pas uniquement des soldats égyptiens, mais incluent également des auxiliaires étrangers. À Thèbes, il est possible de voir des soldats nubiens dans l'une des troupes du deuxième registre de Tjanouni, en raison de leur chevelure²⁶⁸⁶ (M8) ; rien ne permet de restreindre leur activité à celle de « troupe de spectacle », comme le proposent Annelies et Arthur Brack²⁶⁸⁷. Dans la tombe thébaine 91 (M11), une procession de Nubiens venus apporter leur tribut fait d'ivoire et de peaux d'animaux comprend plusieurs hommes armés, mais seuls les boucliers sont encore conservés. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'auxiliaires nubiens dans l'armée égyptienne, ou d'une troupe étrangère venue rendre hommage à ses maîtres égyptiens.

Les étrangers participent en revanche à toutes les processions militaires amarniennes sauf celle de Pentjou. Ils y sont pleinement intégrés et ne se différencient de leurs camarades égyptiens que par leurs signes distinctifs et non par leurs gestes ou leurs occupations. Sur le registre supérieur de la course d'Ahmès (Figure 9.8a), se succèdent à l'arrière un Asiatique, un Nubien et un Libyen, variantes paradigmatiques répétées peu ou prou sur les trois autres

²⁶⁸⁶ SHAW 2019, p. 115.

²⁶⁸⁷ BRACK 1977, p. 41.

registres. Ils se penchent en avant de la même façon que leurs collègues égyptiens, mais se distinguent, en-dehors des traits physiques caractéristiques de leur ethnicité, par leurs armes : lance sans bouclier pour le premier, arc composite pour le deuxième, enfin arc simple. Dans cette tombe, la part égyptienne de la procession compose des régiments cohérents où tous ont le même armement, alors que les étrangers avancent seuls. Il y a peu de chances pour que des spécialistes étrangers aient été répartis au hasard des troupes égyptiennes sans former des régiments spéciaux, ce qui indique une valeur sémiologique à leur présence. Dans ces courses qui mettent en scène les vertus du roi, le remplacement de soldats égyptiens par des étrangers, en plus d'ajouter de la variété, manifeste la capacité du souverain à unir autour de lui les différentes parties du cosmos, et de s'en servir dans son armée. Cette capacité à unir les hommes les plus différents, présente sur le papyrus EA 74100²⁶⁸⁸, devient dans les hymnes amarniens une prérogative d'Aton lui-même²⁶⁸⁹. Les auxiliaires étrangers peuvent aussi s'insérer dans les hommages statiques au roi, comme dans les scènes d'Ay et Meryrê I^{er} (M16,M18), où ils suivent les Égyptiens. Ils participent enfin à la présentation du « tribut des nations » : dans la tombe de Houya (M17), au milieu de files de prisonniers et du tribut en produits exotiques, de nombreux soldats probablement libyens et nubiens se prosternent devant le temple d'Aton, tandis que plusieurs chars sont portés au milieu du butin. À Amarna, le tribut topique des pays étrangers inclut des soldats venus mettre leur force au service de la couronne.

Parmi les armes tenues par les soldats dans les images du Nouvel Empire, les deux plus fréquentes sont la lance, l'arc et le bâton, respectivement dans douze, neuf et huit scènes. On constate ainsi la poursuite de la progression de la lance depuis la fin du III^e millénaire, et qui a l'avantage graphique de créer une régularité verticale plus longue et droite que les autres armes. Présente dans les deux nécropoles, elle est en général associée au bouclier tenu sur le côté (M3,M5,M15). Le bâton en bois et recourbé est semblable à celui qu'utilisaient les combattants de Beni Hassan, et se retrouve de Thèbes (M2) à Amarna (M17). La hache est aussi utilisée, d'un type différent de celles des époques antérieures, puisqu'elle correspond au type G d'E. Kühnert-Eggebrecht²⁶⁹⁰, qui domine largement l'armement du Nouvel Empire²⁶⁹¹, et a été conservé en un nombre important de lames²⁶⁹². Quant à l'arc, il est autant présent à Thèbes qu'à Amarna. Chez Nebamon (M10), la longue procession d'archers est associée à celle de lanciers.

²⁶⁸⁸ SCHOFIELD, PARKINSON 1994, pl. 21.

²⁶⁸⁹ DARNELL, MANASSA 2007, p. 189.

²⁶⁹⁰ KÜHNERT-EGGEBRECHT, op. cit., pl. IV.

²⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 38-42.

²⁶⁹² *Ibid.*, pls. XII-XIV ; COUTON-PERCHE 2021, p. 80-83.

Si les Égyptiens tiennent un arc simple, les Nubiens se distinguent par un arc composite²⁶⁹³ dans les tombes d'Ahmès et d'Ay, indiquant le souci de réalisme ethnographique des artisans.

La dernière arme blanche est la harpé (*hps̄*), arme proche-orientale²⁶⁹⁴ apparue en Égypte à la Deuxième Période intermédiaire²⁶⁹⁵. Dans les processions de soldats, elle est tenue par des Asiatiques (M15), des Nubiens et des Égyptiens (M20). Elle est de plus petite taille que la plupart des exemplaires retrouvés, telle l'arme ramesside conservée au Louvre, longue de 58 cm²⁶⁹⁶. Les armes des scènes amarniennes ne doivent pas dépasser 30 cm de long : des armes de telles dimensions ont bien été retrouvées²⁶⁹⁷, mais il pourrait s'agir d'une représentation en réduction, comme celle que tient Akhénaton sur un talatat de Karnak²⁶⁹⁸. Là est la principale nouveauté dans l'arsenal du Nouvel Empire : la harpé concurrence désormais la massue dans la main du roi massacreur²⁶⁹⁹, et elle intègre les tributs en armes, comme dans la tombe de Qenamou²⁷⁰⁰ (Figure 9.10) et celle de Meryrê II²⁷⁰¹. Son importance idéologique est attestée par les deux harpés retrouvées dans la tombe de Toutânkhamon²⁷⁰², par sa fréquence dans l'archétype du roi massacreur²⁷⁰³ et par le motif du dieu donnant son arme au roi²⁷⁰⁴. Malgré son développement au Nouvel Empire, elle reste cependant rare dans notre corpus, et retrainte aux scènes amarniennes, des armes plus traditionnelles lui étant préférées. Il est possible d'y voir un effet de sa sursémantisation dans l'iconographie royale²⁷⁰⁵, qui rend plus difficile de la décliner dans un contexte privé. Elle a en effet une valeur plus individuelle, souvent réservée au roi, en comparaison des lances et des bâtons répétés à l'envi dans un régiment entier.

4-2 Les ateliers d'armement : l'immixtion du domaine militaire dans les scènes productives

Si les marches de soldats sont essentiellement une variante des processions d'employés, les manufactures d'armement sont la part militaire des scènes productives. Elles sont facilement distinguables des ateliers de métallurgie civile²⁷⁰⁶ et restent rares, puisque nous n'avons recensé

²⁶⁹³ COUTON-PERCHE 2021, p. 122-123.

²⁶⁹⁴ THOMAS 2016, p. 52, 65, 94, 148 ; MASSAFRA 2012, p. 47-61 ; HAMBLIN 2006, p. 66-71.

²⁶⁹⁵ COUTON-PERCHE 2021, p. 60-62 ; MÜLLER H.W. 1987, p. 107-176 ; MASSAFRA 2012, p. 39-43 ; MCDERMOTT 2004, p. 166-170 ; HASEL 1998, p. 104.

²⁶⁹⁶ COUTON-PERCHE 2021, p. 64-65. Voir aussi MÜLLER H.W. 1987, p. 150 (la taille varie de 57 à 65 cm), 156 (36-57 cm), 159 (40-62 cm), 162 (62 cm), 164 (36-54 cm) et MASSAFRA 2012, p. 158-164.

²⁶⁹⁷ MÜLLER H.W. 1987, p. 128 (19-21 cm).

²⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 141.

²⁶⁹⁹ HALL 1986, figs. 30-31, 39-42, 44, 47, 53 et 74-75.

²⁷⁰⁰ DAVIES N. DE G. 1930, vol. II, pl. XX.

²⁷⁰¹ DAVIES N. DE G. 1905A, pl. XXXIX.

²⁷⁰² Caire JE 525 et 123.

²⁷⁰³ VOGEL 2013B.

²⁷⁰⁴ Voir COUTON-PERCHE 2021, p. 63-63 et les références. Aussi, VOGEL 2013B, p. 74-79.

²⁷⁰⁵ *Ibidem* et MÜLLER H.W. 1987, p. 145-147.

²⁷⁰⁶ ODLER 2023, p. 251-265.

que sept occurrences sur toute la période, dont trois proviennent de Beni Hassan. À l’Ancien Empire, la seule tombe à contenir une telle scène est celle de Khounes (N1) à Zawiyet el-Meitin (VI^e dynastie)²⁷⁰⁷. Les titres de Khounes ne permettent pas de justifier la scène, à moins que celui de « directeur des commissions » ait nécessité une force armée. Hormis cet hapax, le thème n’existe pas à l’Ancien Empire, probablement en raison de son inutilité dans le cadre du domaine productif et de par la rareté des scènes de guerre. Il réapparaît toutefois dans le corpus de Beni Hassan : sur les quatre tombes comprenant des batailles, trois possèdent des ateliers (N2,N3,N4), tandis qu’un mur abîmé de Khnoumhotep I^{er} pourrait en avoir comporté une²⁷⁰⁸. On peut raisonnablement supposer que ces ateliers fonctionnent en lien avec les batailles, dont elles fournissent l’armement. Elles sont toutefois loin de comprendre tous les types d’artisanat, puisque seuls des arcs, des flèches et des bâtons sont fabriqués : l’absence de haches, de boucliers ou de machines d’assaut témoigne du peu d’intérêt pour la représentation de la chaîne complète de préparation militaire.

On pourrait s’attendre, à l’époque des conquêtes de la XVIII^e dynastie, à un développement des scènes de fabrication²⁷⁰⁹, d’autant que nous avons conservé les traces de travail métallurgique à Malqatta²⁷¹⁰, à Licht²⁷¹¹ et à Pi-Ramsès²⁷¹², ainsi que d’un atelier d’armement memphite²⁷¹³. Seules quatre occurrences sont connues, dont deux à Memphis, et les deux autres dans les tombes thébaines de Pouyemrê et de Menkheperrêseneb, à laquelle il faudrait rajouter les stèles du chef des fabricants d’arc Hor à Deir el-Bahari²⁷¹⁴ et du fabricant d’armures Neferrenpet à Bouhen, et un atelier dans la tombe de Ky-iry, où des casques et des armures sont entreposés mais pas directement fabriqués²⁷¹⁵. Cette omission semble la conséquence d’un désintérêt, tant l’absence d’armes dans les ateliers de la grande tombe de Rekhmirê²⁷¹⁶ tranche avec la prégnance du fait militaire dans l’Égypte de la XVIII^e dynastie. L’expansion du tabou sur les scènes de bataille ne semble pas suffisante pour expliquer ce manque ; c’est plutôt l’incongruité de la confection d’objets qui serviront en-dehors du domaine qui en est la cause.

²⁷⁰⁷ HAMPSON 2022, p. 240-241.

²⁷⁰⁸ LASHIEN, MOURAD 2019, pl. 68.

²⁷⁰⁹ MCDERMOTT 2002, p. 121-122.

²⁷¹⁰ POLLASTRINI 2022, p. 40 ; WINLOCK 1912.

²⁷¹¹ POLLASTRINI 2022, p. 41 ; HAYES 1934, p. 8, figs. 12-13.

²⁷¹² POLLASTRINI 2022, p. 41-42 ; RADEMAKERS, REHREN, PUSCH 2018.

²⁷¹³ SAUNERON 1954, p. 7-12.

²⁷¹⁴ MCDERMOTT 2002, p. 121, et vol. II, p. 55, fig. 13.

²⁷¹⁵ POLLASTRINI 2022, p. 37-38 et fig. 1 ; QUIBELL 1912, pl. LXXXV.

²⁷¹⁶ DAVIES N. DE G. 1973, pls. LII-LXII.

Toutes les scènes évoquées *supra* concernent la fabrication du matériel d'archerie, arcs et flèches. Bien qu'il s'agisse d'une des armes les plus présentes dans les scènes de guerre, cela seul ne peut expliquer cette omniprésence. L'hypothèse la plus convaincante s'appuie sur la familiarité de l'arc dans les campagnes égyptiennes, utilisé pour la chasse et probablement assez répandu dans les différentes couches de la population. Mais la même remarque pourrait être faite pour les haches, pourtant entièrement absentes des scènes artisanales. Les ateliers d'archerie pourraient devoir leur figuration à l'expertise technique nécessaire pour réaliser un arc précis et régulier. Chez Khounes, l'accent est mis sur la courbure donnée au manche par trois artisans, au moyen d'un court instrument. Cette mise en scène revient chez Amenemhat et Menkheperreseneb (N4,N5) : l'habileté technique des artisans serait ainsi le principal message de telles scènes, dont la finalité militaire reste secondaire. Selon Ellen Morris, les scènes de la XVIII^e dynastie auraient aussi pour ambition de démontrer l'accès du défunt à une main-d'œuvre asiatique spécialisée dans la confection d'armes et de chars²⁷¹⁷. Chez Menkheperreseneb, plusieurs travailleurs ont ainsi la chevelure typique des Levantins. Dans la même tombe et dans celle de Memphis (Figure 9.11c), un ouvrier place une flèche devant son visage pour en vérifier la régularité, ce qui souligne sa grande précision. À l'expertise technique manifestée dans une utilisation adéquate des mains pour frapper, courber ou jauger, s'ajoute l'acuité du regard, essentielle pour produire des flèches régulières et suggérer visuellement le soin mis à leur confection.

Les autres types d'armes sont étonnamment rares dans les scènes funéraires, à l'exception des lances fabriquées chez Khounes (N1) et des bâtons chez Baqet et Khety (N2,N3). Cela est d'autant plus frappant à Beni Hassan, où les batailles font appel à un vaste répertoire de techniques, restreint aux arcs et aux bâtons dans les ateliers. L'absence de haches, de harpés, de poignards ou d'autres armes de jet s'explique probablement par la rareté de ces images d'ateliers, ainsi que par un degré technique moindre. Les ateliers d'armes sont ainsi intégrés, au Moyen comme au Nouvel Empire, aux scènes de travail du bois, dont elles sont l'une des facettes. La réalisation de harpés ou de poignards est une compétence métallurgique, et nous ne savons pas pourquoi les armes ne s'immiscent pas dans ces ateliers-là. Les ateliers d'armement constituent donc un élément distinctif dans le programme décoratif, destiné à démontrer l'emploi par le défunt de travailleurs très qualifiés, en particulier au Nouvel Empire, lorsqu'ils

²⁷¹⁷ MORRIS 2014, p. 368-369.

incluent la construction de chars. Mais des raisons internes au décorum évoquées plus haut empêchèrent que le thème ne s'impose dans le répertoire funéraire.

Conclusion : Place et fonction des scènes de guerre dans le programme funéraire

1 Les deux modes égyptiens de représentation de la guerre

Deux grands modes de figuration de la guerre se distinguent sur l'ensemble de l'histoire égyptienne. Le premier regroupe la très grande majorité des images militaires, depuis le corpus prédynastique jusqu'aux temples des XVIII^e, XIX^e et XX^e dynasties, en passant par les images privées d'Inti, Kayemheset et Intef et les fragments conservés des images royales de l'Ancien et du Moyen Empire. Il se caractérise d'abord par une opposition binaire et topique entre un camp légitime et ses adversaires, reproduisant l'affrontement entre *maât* et *isfet*²⁷¹⁸. Le camp légitime y est presque toujours à l'initiative, et y échappe à la moindre blessure. Il se confond avec l'armée royale et est donc composé d'Égyptiens : lorsque des étrangers y sont intégrés, c'est au titre d'auxiliaires de l'armée royale, au sein d'un discours proclamant la domination universelle du pharaon. Les ennemis y sont fortement altérisés, caractérisés par leur désordre, leur lâcheté, et leur incapacité à opposer une résistance efficace à l'avancée égyptienne. La principale variation interne distingue le corpus royal du Nouvel Empire, où la figure du souverain structure les images, des scènes privées²⁷¹⁹ où elle est absente et où donc la légitimité est portée par la troupe dans son entier.

À l'opposé, nous avons mis en lumière un autre mode de représentation, plus mimétique, majoritaire dans les scènes privées, mais concentré chronologiquement du XXII^e au XX^e siècle, c'est-à-dire restreint à la fin des guerres civiles de Haute-Égypte et aux débuts du Moyen Empire. Il se distingue du premier par une légitimité moins marquée graphiquement : l'altérisation des ennemis y est quasi inexistante et la diversité ethnique est un trait associé au camp légitime, ce qui nuance l'idée, basée sur les sources du Nouvel Empire, selon laquelle la seule reconnaissance des étrangers dans le discours officiel était en tant qu'agents d'*Isfet*²⁷²⁰. L'agentivité de l'armée légitime n'est pas toujours première, tout comme elle perd sa bulle de protection, de sorte qu'elle compte des blessés voire des morts. Les affrontements sont enfin mis en scène pour suggérer l'égalité des combattants. Cette iconographie est née dans le cadre des guerres civiles de la Première Période intermédiaire, lorsque le pouvoir royal surplombant laisse la place à de nouvelles prétentions aux exploits militaires chez les dignitaires. Représentant un contexte hautement instable et concurrentiel dans lequel la fidélité au bon

²⁷¹⁸ Voir notamment LANGER 2018, p. 47-69.

²⁷¹⁹ Voir aussi celle du temple de Montouhotep II.

²⁷²⁰ LANGER 2018, p. 65-66.

monarque n'est qu'un marqueur de légitimité parmi d'autres, les propriétaires de tombes mettent en scène leur capacité à prendre l'avantage dans des guerres civiles où l'ennemi n'est pas perçu comme un autre irréductible ou un obstacle à l'extension de la *maât*.

Cette dichotomie est la plus forte dans le domaine iconographique. L'essentiel des textes royaux et des biographies de fonctionnaires, notamment à la VI^e, à la XII^e dynastie et au Nouvel Empire se situe dans le prolongement du premier discours, centré sur l'exaltation de la victoire du souverain²⁷²¹ serviteur de la *maât* sur les étrangers facteurs de chaos. À l'autre extrémité, plusieurs témoignages de la Première Période intermédiaire, d'Ankhtifi à Neheri I^{er} et Tjemahou, s'inscrivent dans le second discours et témoignent de réalités relevant plus de la mise en scène de soi que de l'obéissance à la couronne. Mais, probablement parce que le public des textes était plus restreint que celui des images, la délimitation entre les deux modes se fait plus subtile. Des textes obéissant au premier discours reconnaissent ainsi une agentivité aux ennemis, capables de s'allier entre eux ou de venir piller l'Égypte, et se font le lieu d'une narration stratégique, qui suppose que la guerre n'est pas que le lieu du massacre des ennemis de l'ordre par ses défenseurs. En conséquence, on peut se demander si l'absence d'un discours iconographique équilibré après la XII^e dynastie est due à sa disparition, ou que se maintint, dans des sources moins élitaires aujourd'hui perdues, une part de cette conception de la guerre. L'étude des textes échappant quelque peu au décorum royal comme les *Miscellanées* ou des scènes satiriques sur papyrus laisse plutôt penser le contraire. La mise en scène de la guerre au tournant du II^e millénaire est donc une originalité majeure dans la structuration des discours sur le temps long de l'histoire égyptienne.

2 *Des scènes intransitives*

Une fois étudié les valeurs que portent les scènes de guerre et leurs caractéristiques spécifiques, il convient de se demander quelle place elles occupent dans le répertoire funéraire et à quelle fonction elles répondent. Comme nous l'avons proposé plus haut, les scènes funéraires peuvent se diviser en motifs transitifs et intransitifs. Il serait possible de défendre la transitivité du motif, dans la mesure où les expéditions guerrières comprenaient parmi leurs objectifs la conquête de butin et où elles seraient un moyen comme un autre de ramener dans le domaine des produits dédiés à la survie du défunt. Mais cette hypothèse nous semble fragilisée par la rareté des mentions de butin. Seules les scènes d'Inti et d'Intef y font référence (D2, D11), tandis que toutes les autres s'abstiennent de la moindre allusion. Même dans ces deux tombes,

²⁷²¹ HASEL 1998, p. 87-90.

seuls des prisonniers humains sont ramenés, sans aucune tête de bétail ni denrée périssable. De même, si l'organisation de la scène de Kayemheset suggère selon nous l'appropriation du bétail ovin, il s'agit d'une connotation implicite et non du sens de la scène, alors même qu'il paraît douteux que cette expédition en Asie n'ait rapporté aucun butin matériel, comme l'absence de références iconographiques ni textuelles semblerait le suggérer.

Cette disjonction entre guerre et pillage, revendiquée par nombre d'armées modernes, est pourtant loin d'être une constante dans les sources égyptiennes. Dès l'Ancien Empire, la mention du butin humain et matériel ramené de la guerre est présente dans les biographies privées²⁷²² et sur la Pierre de Palerme²⁷²³. Dans l'iconographie royale du Nouvel Empire, sont associées des scènes de guerre et des processions de prisonniers²⁷²⁴ : c'est notamment le cas sur les reliefs de Sethi I^{er} à Karnak²⁷²⁵, de Ramsès II à Beit el-Wali²⁷²⁶, Louqsor²⁷²⁷, Abydos²⁷²⁸ et Karnak²⁷²⁹ et de Ramsès III à Medinet Habou²⁷³⁰. Le pillage des ressources de l'ennemi fait bien partie de l'univers mental égyptien : sa rareté en contexte funéraire est donc liée aux contraintes propres au médium et non à un tabou plus général. Au Nouvel Empire, les processions de prisonniers attachés intègrent le décorum privé, mais sont disjointes de la source de cette main d'œuvre : la guerre reste interdite dans les tombeaux des particuliers. Il faut donc conclure à l'intransitivité des scènes de combat, dont la fonction dans le cadre de la tombe n'est pas de montrer l'appropriation de ressources qui serviront sur le domaine, mais de mettre en scène une action valant pour elle-même. Il n'est ainsi pas étonnant que le thème soit tant développé à Beni Hassan, dès la tombe de Baqet III, où les activités intransitives prennent une place nouvelle dans le programme funéraire, comme en témoignent les prises de lutte, les jeux d'enfants et le catalogue animalier.

3 Les scènes de guerre au cœur des stratégies distinctives des propriétaires : un discours à des audiences différenciées

Pour comprendre la présence des scènes de guerre, il faut s'interroger sur leur rôle dans la *Selbstthematisierung* des propriétaires. Les deux scènes de l'Ancien Empire appartiennent à des individus ayant occupé des fonctions en lien avec le domaine militaire : Kayemheset était

²⁷²² Urk. I, 103, 12-14 ; STRUDWICK 2005, p. 331-335.

²⁷²³ WILKINSON 2000, p. 141.

²⁷²⁴ HEINZ 2002, p. 44-45.

²⁷²⁵ JANZEN 2013, p. 157-167.

²⁷²⁶ *Ibid.*, p. 167-175.

²⁷²⁷ *Ibid.*, p. 181-182.

²⁷²⁸ *Ibid.*, p. 188.

²⁷²⁹ *Ibid.*, p. 190-191.

²⁷³⁰ *Ibid.*, p. 197-214.

maitre de construction royal et Inti directeur des forteresses royales. Le siège qu'ils ont choisi d'inclure dans leur programme est le témoignage d'un des épisodes marquants de leur vie. Cela est d'autant plus frappant que le tombeau de Kayemheset est étroit : le choix fut fait de sacrifier de classiques scènes de production au profit d'un motif original. À Deshasha, Inti est le seul à faire ce choix : la tombe de Shedou, l'un de ses successeurs, ne la reprend pas, car il ne possède aucun titre lié à la chose militaire²⁷³¹. Cette stratégie iconographique se rapproche de l'effort mis par Ouni dans sa biographie pour mettre en scène sa proximité au roi, et sa participation à une campagne. Dans les deux cas, l'expertise est d'ordre technique et non stratégique. Est privilégiée la démonstration de maîtrise d'un domaine exotique pour la plupart des visiteurs.

A la Première Période intermédiaire, la guerre intègre la culture des élites et une telle iconographie se fait moins rare dans le paysage funéraire. Dans les quatre tombes de Setka, Iti-ibi, Iti-ibi-iqer et Ankhtifi, et dans les autres processions de soldats d'Assiout, elle intègre le décorum et devient une caractérisation récurrente du dignitaire en charge de son nome. Les quatre occupèrent en effet des fonctions militaires, et participèrent donc, si ce n'est aux combats, du moins aux décisions d'ordre diplomatique et militaire. Ces scènes s'adressent d'abord aux sujets du dignitaire et aux visiteurs locaux, en rappelant le rôle tenu par le nomarque dans la défense de sa région. Les scènes d'Assiout sont contemporaines des débuts de l'avancée thébaine en Moyenne-Égypte ; il s'agit là d'un signe du dignitaire à ses sujets, les assurant de l'efficace défense du nome, et légitimant par là son pouvoir. Elles s'adressent ensuite aux autres membres de l'alliance hérakléopolitaine, et aux représentants du roi, en offrant une image de la fidélité au pouvoir légitime, dont elles constituent un rempart face aux Thébains. Tant Assiout, verrou de la Moyenne-Égypte que Moalla, poche de résistance méridionale au pouvoir du 4^e nome, revêtirent pour la IX^e dynastie une importance stratégique non négligeable, et la présence de telles scènes indiquent à tout visiteur ce qu'il doit aux efforts militaires du propriétaire. Ces scènes s'adressent enfin aux rivaux, membres de l'alliance thébaine ou entités neutres, et constituent un étalage de la vertu du dignitaire servant le bon roi et menaçant ses ennemis par la démonstration de force militaire.

On retrouve la même triple stratégie à Beni Hassan. Devant les habitants de la région et l'entourage des nomarques, les scènes servent à distinguer le propriétaire comme le responsable militaire de la zone et comme un fidèle soutien du pouvoir royal ; ainsi lié à la couronne, il se différencie des fonctionnaires à occupations purement locales. Les scènes parlent ensuite aux

²⁷³¹ MCFARLANE 1993, p. 39.

autres membres de l'administration royale, des autres nomarques de la région jusqu'au roi lui-même : elles explicitent la loyauté du dignitaire à la XI^e puis à la XII^e dynastie et le positionnent comme un des soutiens du nouveau pouvoir pendant les guerres civiles. Elles s'adressent enfin aux rivaux du nomarque et aux anciens membres de l'alliance hérakléopolitaine, tels Assiout et Hermopolis, qui y verront une démonstration des bons choix des gouverneurs de l'Oryx, loyaux à l'alliance victorieuse. La scène d'Intef (D11) prend en revanche un sens plus proche de celles de la V^e dynastie, car elle met en scène le rôle du défunt dans les expéditions asiatiques du roi : la stratégie distinctive s'appuie sur la rareté de telles scènes, et le haut degré de commandement que suppose une telle fonction. Il s'agit de la seule scène qui explicite sa fonction d' « auto-commémoration »²⁷³², par la présence du défunt lui-même.

3-1 De l'expertise technique à la démonstration de force : les ressorts de la distinction

Plusieurs caractéristiques d'ensemble se retrouvent dans la mise en scène distinctive de la guerre. Il s'agit d'abord de vanter les compétences techniques du défunt et de ses représentants²⁷³³. En effet, comme nous l'avons décrit *supra*, la guerre est figurée comme un domaine empli d'armes et de techniques spéciales, dont certaines devaient être inconnues des visiteurs de la tombe. La scène de Kayemheset comporte ainsi la première représentation égyptienne de roue²⁷³⁴ : le spécialiste de questions architecturales, choisit, dans son étroit tombeau, de mettre en scène une technique rare ou inconnue par ailleurs. À l'autre extrémité chronologique, les tortues-béliers qui reviennent dans toutes les scènes de Beni Hassan font référence à une organisation technique et humaine rare dans les scènes productives et qui exhibent la capacité du défunt à faire construire et fonctionner des engins complexes. Cette mise en scène contraste avec les images royales du Nouvel Empire : malgré une ampleur très dissemblable, rares sont les mentions de techniques spécifiquement militaires, car les reliefs se concentrent sur d'autres aspects, telles la puissance du roi, les files de prisonniers ou la mêlée du combat. L'élément technique majeur y est néanmoins le char, véhicule omniprésent et arme dynamique de la victoire royale. La recherche de la profusion de détails techniques et de méthodes ingénieuses se retrouve en revanche dans d'autres corpus antiques mettant en scène des guerres légitimes, des soldats d'Assurnasirpal II gonflant leurs bouées pour traverser un fleuve²⁷³⁵ au dessin de Mandroclès célébrant le pont construit pour Darius sur le Bosphore²⁷³⁶

²⁷³² WELCH 2006, p. 5.

²⁷³³ Sur cette question, voir SHAW 2012, p. 1-10.

²⁷³⁴ MONNIER 2013B, p. 130-131.

²⁷³⁵ BLEIBTREU 2002, fig. 4.

²⁷³⁶ BORCHARDT J. 2002, p. 93-94, fig. 3.

et à la minutieuse construction des camps militaires²⁷³⁷, de routes²⁷³⁸ et de ponts²⁷³⁹ sur la Colonne Trajane. L'exaltation d'une maîtrise technique distincte des activités civiles différencie ainsi la mise en scène triomphante des armées légitimes de toute forme de dénonciation de la guerre.

Le deuxième élément distinctif est l'exotisme. Si trois d'entre elles se déroulent en-dehors des frontières de l'Égypte et agrandissent l'horizon d'action du défunt en y incluant la côte palestinienne, dès la tombe de Setka les propriétaires de la Première Période intermédiaire incluent des combattants d'apparence étrangère. Les armées de Beni Hassan unifient sous l'égide d'un général implicite les différentes composantes de l'univers égyptien. La diversité des armes, des vêtements, des attributs corporels et des attitudes y forme un catalogue varié, qui démontre aux habitants d'un nome provincial que le défunt est non seulement en contact avec des populations variées mais qu'il est capable de les faire combattre ensemble et de faire usage de leurs spécialités réciproques. Cet aspect distinctif de l'exotisme a été étudié par E. Morris dans les tombes du Nouvel Empire, où les propriétaires utilisent les figures d'étrangers comme témoignages de leur goût et de leur capacité à acclimater des éléments lointains en Égypte²⁷⁴⁰. En revanche, dans les reliefs royaux de la XIX^e dynastie, bien que l'armée du roi comprennent des non-Égyptiens, l'hétérogénéité est plus marquée au sein des régiments adverses, comme en témoignent les défenseurs de Qadesh²⁷⁴¹ : le discours royal sur la mise au pas du chaos extérieur s'est imposé dans les scènes de bataille. À Beni Hassan, cet exotisme est aussi chronologique, puisqu'à l'époque de Khnoumhotep et d'Amenemhat, le souvenir de l'unification par Montouhotep II commençait à s'éloigner : dans ces deux tombes, la guerre participe de la légitimité des nomarques dont les prédécesseurs ont combattu avec le roi légitime. Dans le cas des sièges en Asie, les éléments exotiques sont relativement limités : le pays où se passe la guerre est réduit à un fort. Mais la présence-même de ce bastion ancre la situation dans un espace bien précis, dont les visiteurs comprenaient vite qu'il était loin.

Le dernier facteur de distinction tient à la démonstration de force des représentants du défunt. Depuis la palette de Narmer, la guerre est en Égypte le lieu d'affirmation d'une vigueur virile, parfois à travers des figures animales : la proue des bateaux égyptiens de Medinet Habou est ainsi décorée de têtes de lions en train de dévorer un étranger aux traits stéréotypés²⁷⁴². Bien

²⁷³⁷ DEPEYROT 2008, p. 28, 31-32, 34, 94, 102-103, 196-197.

²⁷³⁸ *Ibid.*, p. 142-143.

²⁷³⁹ *Ibid.*, p. 152-153.

²⁷⁴⁰ MORRIS 2014, p. 371-374.

²⁷⁴¹ WRESZINSKI 1935B, pl. 87 (Louqsor).

²⁷⁴² THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 40.

que de telles associations ne soient pas directement présentes dans notre corpus, nous pouvons considérer qu'elles jouaient comme connotations implicites. En-dehors de la scène d'Intef, le propriétaire est absent, mais, au sein de son programme, les vertus des protagonistes légitimes rejaillissent sur lui. Ainsi se comprennent les nombreuses processions de soldats se rendant à la bataille, tel un catalogue de la puissance des armées du dignitaire, fier d'exhiber ses vigoureux soldats, leurs armes diverses et l'impressionnant réservoir de projectiles dont ils disposent. La force physique du défunt est par ailleurs l'un des traits les plus caractéristiques de l'iconographie funéraire. Dans les scènes asiatiques, cette démonstration de force est concentrée sur l'armée égyptienne qui vainc sans difficulté ses ennemis, tandis qu'à Beni Hassan, les deux armées concourent à la mise en scène de la force, de l'agilité et de l'expertise technique, dont le défunt profite par procuration. Elle s'inscrit enfin dans des rapports de genre signifiants : face à une armée légitime entièrement masculine, le peuple ennemi comprend des femmes (D1,D2,D11). La même opposition se voit dans les reliefs du Nouvel Empire²⁷⁴³, où le caractère viril du conquérant semble avoir été reconnu par les artisans eux-mêmes : sur le papyrus érotico-satirique de Turin, les mamelles des chiennes tirant le char du chef des souris²⁷⁴⁴ s'opposent au pénis bien détaillé des chevaux du roi sur les reliefs qui lui servent de modèles²⁷⁴⁵.

4 Scènes de guerre et tabou funéraire

L'existence de scènes de guerre semble un détournement des règles du décorum funéraire, dont tous les éléments doivent être inoffensifs vis-à-vis du défunt. Comment concilier en effet l'existence de pareilles scènes, qui comportent des blessures, des cadavres et la confrontation de volontés adverses, avec le souci pris par les concepteurs des Textes des Pyramides pour neutraliser graphiquement tous les signes susceptibles de porter atteinte au roi, ou avec l'absence d'une part importante de l'arsenal punitif, telles les exécutions capitales ou les mutilations ? La rareté du motif à l'Ancien Empire et sa disparition totale dès le milieu du Moyen Empire nous font croire qu', en-dehors d'une courte période, il resta en marge du décorum et posa aux artisans d'importants problèmes d'intégration à son support.

En témoigne d'abord l'absence du motif de toutes les tombes entourant celle de Kayemheset à Saqqarah. Construite vingt mètres à l'ouest de ce qui devient une génération plus tard le cimetière de Téli, elle est entièrement ignorée par les artisans de la VI^e dynastie. Il paraît peu crédible qu'elle n'ait pas été accessible ; il faut donc supposer que les artisans évitèrent

²⁷⁴³ MATIĆ 2018A, p. 245-260.

²⁷⁴⁴ OMLIN 1973, pl. XIII.

²⁷⁴⁵ KUENTZ 1928, pls. XXXV, XL, XLI.

sciemment de reprendre le thème. Les efforts pour neutraliser les effets potentiellement négatifs des scènes sont une autre marque d'un thème mal intégré au répertoire. Le fait que trois scènes de siège se déroulent à l'étranger permet de mettre à distance les affrontements, en les sortant du domaine productif. Le tabou qui y pèse sur une action destructrice et la pression pour produire des denrées sont moins forts lorsqu'ils sont relégués loin de la Vallée du Nil. La scène de Kayemheset évite aussi soigneusement la représentation de cadavres et de corps-à-corps. Chez Inti et Intef, les morts sont tous des Asiatiques, étrangers au personnel du domaine, et chez le second, ils sont coincés entre les deux traits verticaux de l'échelle d'assaut et de la muraille, comme pour en amenuiser les potentialités destructrices.

Force est de constater que le corpus de Beni Hassan échappe aux règles classiques de décorum. Les combats s'y déroulent entre deux camps équivalents, et les cadavres ont une apparence égyptienne. La mort s'insère donc au cœur du programme funéraire. Les quatre scènes de la nécropole sont toutes situées sur le mur focal, très visibles. Non seulement la mort ne constitue plus un tabou, mais les blessures y sont explicitement figurées par des filets de sang, ce qui constitue une originalité sans précédent dans l'iconographie funéraire. La blessure de l'archer de Setka rompt aussi avec les règles élémentaires du décorum. La dernière rupture est l'absence de caractérisation binaire entre les adversaires et l'égalité à l'œuvre dans les combats. Ces changements notables marquent une inflexion temporaire dans les règles présidant aux choix des artisans, sans que l'on puisse savoir comment les tabous sur la représentation de violence furent levés. Il s'agit d'une limite à notre examen, puisque les stratégies distinctives justifiant de telles scènes existèrent à toutes les époques et qu'elles ne furent pourtant incluses dans les programmes qu'aux XXI^e et XX^e siècles. L'explication la plus satisfaisante nous semble donc être l'existence d'une culture de guerre partagée autorisant une représentation plus souple de la mort et de la violence.

4^e PARTIE

Ptpt ḥ3s.wt nb.wt

Le discours de la domination

« Regarde ce sphinx : crois-tu que la police du pharaon ait été plus efficace que son regard énigmatique pour subjuguier les foules. »

Ismail Kadaré, *Le sphinx*, dans *Œuvres complètes*, VI, p. 725

Introduction

Les deux premières parties se sont focalisées sur des violences internes à la société égyptienne, et la troisième a étendu notre questionnement aux images de guerre, évènements en général lointains sinon exceptionnels dans le programme funéraire. Il convient désormais de s'intéresser à un ensemble de motifs violents ne rentrant pas dans ces catégories et que nous avons regroupés sous la catégorie de la domination. Par ce terme nous entendons un discours qui met en scène le pouvoir du roi sur des entités tenant à la fois des sujets que des ennemis. En effet, les victimes des punitions et des redditions de comptes ne sont pas caractérisées comme des ennemis mais comme le pôle inférieur du pouvoir égyptien, dans une perspective anhistorique et sans affrontement. À l'inverse, dans les scènes de guerre les ennemis sont des adversaires de l'armée légitime, caractérisés comme rétifs à l'ordre juste défendu par le roi. Les images de domination se situent à la jonction entre ces deux types de discours, car les ennemis de l'Égypte y deviennent des archétypes voués à être soumis, vaincus voire tués, sans référence à des évènements ayant réellement existé. On peut ainsi lister les trois caractères définissant la domination dans notre corpus. D'une part, l'affirmation d'un pouvoir à mi-chemin entre contrôle et victoire, et qui se déploie dans le cadre d'un affrontement certes maîtrisé mais valant comme acte en train de se faire. De l'autre, une référence obligatoire à la figure royale, qui puisse être explicite par sa figuration directe ou le contexte d'apparition des images, ou par association en jouant sur les attendus culturels du public. Enfin, un pôle inférieur qui n'est pas constitué de membres du peuple égyptien mais d'étrangers au fort degré d'altérisation.

Nous avons décidé de regrouper dans cette partie deux corpus différents, qui renvoient ensemble à la mise en scène de la domination mais se distinguent par leur insertion dans le programme et le degré de réalité auquel ils font référence. Ils ont cependant en commun d'être caractéristiques du Nouvel Empire, les seules occurrences plus anciennes dans ces deux corpus venant de la tombe d'Iti à Gebelein, datée de la Première Période intermédiaire. Le premier corpus, qui occupe le chapitre 10, est constitué des représentations des files de prisonniers qui, en-dehors d'Iti et de la tombe de Nebamon sous Thoutmosis IV, sont concentrées sous Akhénaton et ses successeurs immédiats. Typiques de la deuxième moitié de la XVIII^e dynastie, ces processions de prisonniers intègrent un état éphémère de la culture funéraire, mais prennent des formes différentes, que la catégorie surplombante de captivité subsume génériquement. Elles se distinguent en particulier par leur contexte, certaines prenant place dans des cérémonies royales d'exhibition du tribut dont les humains sont un élément de prix, d'autres dans les centres

administratifs de réception et de redistribution de la main-d'œuvre vers les domaines productifs, d'autres enfin placées à l'entrée de ces domaines où les agents locaux procèdent à leur enregistrement. Le chapitre commence donc par un retour chronologique sur les scènes, afin d'en comprendre plus finement la signification référentielle et l'intégration iconographique. Le chapitre suit ensuite plusieurs axes interprétatifs transversaux, dont le premier est l'importance socio-économique des prisonniers dans l'Égypte de la fin du II^e millénaire. Le second concerne la dimension impériale de ces scènes, qui s'inscrivent dans la revendication de la domination de l'Égypte et du roi sur les pays étrangers, justifiant une étude des contextes de présentation des prisonniers et de leur altérisation. La troisième question est celle de la violence elle-même, c'est-à-dire de la façon dont les techniques de l'entrave sont employées pour suggérer contrainte et douleur sur ceux qui occupent le pôle inférieur du pouvoir. Il s'agit enfin de s'interroger sur la place de ces scènes dans les stratégies distinctives des défunts.

Le corpus que nous étudions dans les chapitres 11 et 12 regroupe les images de domination royale. Nous les avons définies comme l'ensemble des images de violence s'intégrant aux programmes funéraires par le biais de médiations les plaçant sur des supports eux-mêmes représentés. Hormis la scène d'Iti à la Première Période intermédiaire, les scènes datent toutes du Nouvel Empire, avec une longue extension allant d'Hatchepsout à Ramsès IX. Elles font appel à un vaste répertoire de motifs issus de l'imagerie royale et plus ou moins anciens : la frise de cartouches, la file de prisonniers, le séma-taouy violent, le sphinx piétinant, les variantes de l'écrasement et le roi massacreur. Ces motifs sont ensuite placés dans les programmes grâce à différents types de médiations : les supports comprennent les éléments architecturaux telles la base du kiosque ou l'encadrure de la fenêtre d'apparition, du mobilier comme le trône ou les repose-pieds, des objets d'ornement, des armes et la coque des bateaux. Chaque scène se situe donc au croisement de ces deux typologies, de sorte que furent utilisées dix-neuf variantes différentes. Il nous semble donc nécessaire de partir d'une étude des motifs eux-mêmes et d'en retracer les origines avant leur arrivée en contexte privé, dans le chapitre 11. Le chapitre 12 prolonge cette tâche en étudiant les contextes d'insertion et les médiations par lesquelles ces images violentes pénètrent dans le répertoire privé. Une fois la signification intrinsèque et la valeur contextuelle de chaque motif établie, il est possible de poser plusieurs questions transversales. La première concerne la mise en scène de la violence, menant à s'interroger d'une part sur les ressorts de l'altérisation, de l'autre sur les valeurs du recours à des éléments fantastiques. Il convient ensuite d'interroger la pénétration d'un discours royal dans les scènes privées, d'en affiner la chronologie et de comprendre les valeurs politiques et idéologiques qu'il

défend. La fonction de ces scènes dans la distinction des propriétaires conclue enfin notre chapitre.

Les questions posées par les scènes de captivité leur étant propres, il est préférable d'évoquer brièvement ici quelques problèmes liés aux motifs de domination étudiés dans les chapitres 11 et 12. Le premier est lié à l'origine royale de ce corpus, car l'insertion de ces motifs en contexte privé apparaît dès Hatchepsout et connaît son apogée numérique de Thoutmosis IV à Akhénoton, antérieurement au maximum d'images royales bien conservées à partir de Sési I^{er}. Il faut donc jongler avec précaution entre des corpus qui ne sont pas strictement contemporains : si certains modèles royaux des images de domination existent dès l'Ancien Empire, ce n'est pas le cas de tous, comme les frises de cartouches. Le mouvement des images royales aux scènes privées étant pour ce qui nous concerne descendant, il est nécessaire de supposer l'existence de modèles perdus où se déployaient dès la XVIII^e dynastie les mêmes motifs que dans notre corpus, bien qu'elle ne puisse être prouvée²⁷⁴⁶. Au-delà de ces questions chronologiques, se pose aussi la question du sens de ces images d'origine royale dans des programmes qui restent essentiellement dédiés à la préservation du défunt et à sa mise en scène selon les codes propres à son milieu. La pénétration de cette imagerie, absente des tombes plus anciennes alors qu'une partie des modèles royaux existait, interroge sur les évolutions du décorum au Nouvel Empire. On développera ainsi l'idée d'un rapprochement entre discours royal et privé et d'une pénétration du premier dans le second sans y prendre un contrôle total, la référence à des éléments royaux servant en retour l'auto-thématisation du défunt.

L'autre grande problématique qui différencie les scènes de domination (corpus F) des autres que nous avons sélectionnés dans cette étude concerne le degré de réalité dans lequel elles s'insèrent. On appellera ici médiation le fait que les images ne se situent pas sur le même plan que la majorité du programme, et sont inscrites sur des supports faisant partie du 1^{er} niveau de réalité. Le monde réel étant le niveau 0, on parlera de 1^{er} niveau pour tous les types de scènes étudiées dans les parties précédentes et dont font partie les scènes productives et cérémonielles et qui, en tant que reproduction réélaborée d'une réalité, se mettent elles aussi à contenir des représentations artistiques comme le référent qu'elles imitent. Les motifs médiés sont donc les représentations d'artefacts décorés, se situant à un 2^e niveau de réalité. Toutes les médiations ne sont cependant pas équivalentes et il s'agit pour nous de montrer les ruptures plus ou moins fines entre différents degrés. Les représentations d'effigie forment ainsi un degré inférieur de

²⁷⁴⁶ ALLON 2023.

médiation, dans la mesure où elles sont censées s'insérer dans le monde du programme en trois dimensions, donc comme les véritables personnages. Au contraire, les figurations d'objets en deux dimensions supposent un degré supérieur, c'est-à-dire que les scènes représentées ont déjà été réduites à un format différent dans le 1^{er} niveau de réalité du programme.

Parmi les variations que nous étudierons dans le chapitre 12, certaines méritent d'être anticipées. Le premier point important est la cohérence du plan de réalité : dans les scènes de massacre ou de piétinement, sont représentées de véritables scènes où interagissent des figures selon des règles reproduisant – aux éléments fantastiques prêts – les attentes de la réalité. D'autres figures, tels les ennemis en cartouches, sont en revanche réduits au statut de signes, incapables de s'intégrer à un plan de réalité, même médié. Ils sont donc des éléments d'une suite de signes dans un discours. L'étanchéité des images médiées est aussi hétérogène, car les limites d'un niveau de réalité à un autre sont loin d'être évidentes. L'influence d'un plan à l'autre peut être d'un plan inférieur (plus réel) vers le haut, tels les personnages des repose-pieds semblant souffrir du poids du roi. L'« imbordement »²⁷⁴⁷ est moins clair dans l'autre sens, bien que l'on puisse considérer que les images médiées de domination connotent la scène dans laquelle elle s'installe et témoignent des vertus guerrières et de l'approbation divine du roi qu'elles entourent. Enfin, prolongeant le concept d'icone, c'est-à-dire une image devenue archétype émancipé de ses origines référentielles et répétée comme signe brut de valeurs attribuées à un individu ou à un contexte, un motif, dont le degré général de médiation est déterminé, peut subir des procédés d'iconisation ou de désiconisation. Par le premier terme, nous entendons la réduction au statut de signe dans un discours, dont les deux techniques dominantes sont l'ajout de signes surnuméraires ou l'effacement inverse d'éléments attendus, les deux éloignant le motif des modèles référentiels. La désiconisation est inversement le processus par lequel des signes échappent en partie à leur archétype et sont dotés de nouveau de détails les renvoyant à un univers référentiel (voir Tab. 12.3). Il s'agit là de deux figures rhétoriques à la disposition des artisans en charge des stratégies mémorielles du défunt pour jouer sur les niveaux de réalité offerts par les médiations.

²⁷⁴⁷ GROUPE M 1992, p. 386.

Chapitre 10. Sujets de l'empire : Les prisonniers dans les scènes privées

Centré sur le devenir funéraire du propriétaire et représentant en premier lieu un domaine productif inspiré des campagnes égyptiennes, le programme décoratif laisse peu de place aux éléments extra-égyptiens, malgré les contacts croissants de la population égyptienne avec des étrangers au cours des III^e et II^e millénaires. L'exemple le plus frappant est l'absence totale de représentations de guerre au Nouvel Empire, alors que les temples royaux et divins illustrent les glorieuses campagnes des souverains²⁷⁴⁸. Lorsque, à la suite des conquêtes de Thoutmosis I^{er}, l'Égypte acquiert une dimension impériale nouvelle et étend ses frontières sous des latitudes jusque-là inconnues, d'autres thématiques permettent la pénétration en contexte funéraire de la nouvelle culture internationale qui traverse les élites, si ce n'est la société égyptienne dans son ensemble. Le versant pacifique et productif en est les scènes de processions d'étrangers, ainsi que les groupes d'ouvriers spécialisés apportant une compétence nouvelle au sein du catalogue des activités productives²⁷⁴⁹. Les scènes de prisonniers en sont ainsi le miroir violent, car elles témoignent de l'arrivée de populations captives en Égypte²⁷⁵⁰, pour le compte de domaines royaux, cultuels ou privés, et inscrivent ces déplacements dans une iconographie de la violence, de la domination et de la soumission. D'une part, si la guerre est absente des tombes privées, dans l'iconographie royale batailles et retour des prisonniers sont intimement liés, créant un cycle complet de la guerre. De l'autre, les files de prisonniers rappellent tant les redditions de comptes que les scènes de police, de sorte qu'elles finissent par fusionner dans la tombe de Mahou (B5). Malgré des proximités graphiques indubitables, nous avons choisi de séparer le corpus policier, vu en 1^e partie, des prisonniers étrangers, dans la mesure où ces derniers sont intégrés à la mise en scène de la domination impériale, et doivent donc être mis en regard du reste de l'iconographie d'inspiration royale qui influence les scènes privées à la XVIII^e dynastie.

1 L'évolution des processions de prisonniers : analyse référentielle et contextuelle

1-1 Iti de Gebelein, un hapax avant la XVIII^e dynastie

²⁷⁴⁸ JANZEN 2013, p. 119-220.

²⁷⁴⁹ MORRIS 2014, p. 364-371.

²⁷⁵⁰ MORRIS 2014 ; LANGER 2023.

1-1-1 Une mise en scène originale de la domination

La tombe d'Iti est la seule avant le règne de Thoutmosis IV à comprendre la présentation à l'autorité d'un prisonnier²⁷⁵¹. Bien que seule la partie inférieure du mur ait été conservée, la scène reste lisible : le défunt, suivi par l'un de ses employés, est debout, tandis que s'avancent devant lui deux petites figures. La plus grande taille du second personnage, le fait qu'il porte un pagne et que l'autre soit nu, ainsi que le détail des mains, désignent sans ambiguïté le premier comme le prisonnier du second. Cette disposition est rare : en effet, dans les redditions de comptes, il est plus courant que les officiers avancent devant les contrôlés, tandis qu'au Nouvel Empire, les prisonniers sont d'avantage tirés par un garde qui tire une corde derrière lui. Cette originalité doit selon nous être mise au compte de l'absence de modèle pour une telle scène, que les artisans élaborèrent pour l'occasion. Comme c'est le cas au Nouvel Empire, la marche du prisonnier prend la forme d'une présentation au défunt, représenté en grand et en soldat, tenant son arc devant lui. Faisant directement face à cette arme disposée verticalement et dont le sens pourrait indiquer le caractère pacifique²⁷⁵², le captif est traité comme une capture de guerre, qui intégrera le domaine comme travailleur. Sa nudité témoigne de son statut liminaire, entre son ancienne affiliation et sa nouvelle intégration à l'espace du dignitaire de Gebelein. Les piliers de la tombe associent ainsi directement les domaines militaire et productif, de sorte que ce détail se situe à l'intersection entre les effets de la victoire par les armes et de la présence du dignitaire. L'aspect très lacunaire du mur laisse penser que d'autres captifs occupaient similairement les parties supérieures : on peut supposer que la scène se situe plus proche de son intégration sur le domaine que de sa capture à la guerre, du fait de la légèreté de la contrainte. En effet, c'est sa main qui est accrochée au bras de l'officier qui le conduit. Ni corde ni menottes ne sont utilisées, alors que la scène légèrement plus tardive de Baqet en connaît l'usage (B3). Il s'agit d'un témoignage de l'absence d'une iconographie privée de la domination à la Première Période intermédiaire : au contraire du Nouvel Empire, aucune reprise des images royales n'est à l'œuvre ici.

1-1-2 Un soldat de l'armée d'Ankhtifi ?

Il est plus difficile d'établir ce à quoi la scène fait référence. On peut d'ores et déjà exclure une origine nubienne, qui aurait pu être attendue du fait des occupations d'Iti en direction du sud et de la représentation d'une expédition vers la Nubie²⁷⁵³, peut-être pour en ramener des

²⁷⁵¹ Voir E1 pour la justification de l'interprétation de la scène.

²⁷⁵² WILKINSON 1987, p. 128-133 ; WILKINSON 1988.

²⁷⁵³ DONADONI RIVERI 1989, p. 207.

soldats²⁷⁵⁴. Mais la polychromie de la tombe²⁷⁵⁵ atteste de la grande maîtrise des artisans dans ce domaine, sans lacune dans les teintes sombres, comme en témoigne la peau plus foncée du prisonnier de la scène de massacre en témoigne²⁷⁵⁶. Grâce à son bon état de conservation, on peut établir que le teint ocre du prisonnier ne le distingue en rien des autres personnages. Il ne possède par ailleurs pas les signes de l'identité nubienne, telle la plume dans les cheveux. Cette absence d'altérisation ethnique des ennemis vaincus ne doit pas nous étonner, et rappelle les images de guerre contemporaines, où les ennemis ne peuvent être distingués de la troupe légitime par leurs traits ni leurs attributs. L'identité du personnage de droite est plus facile à établir : la bande horizontale blanche qui couvre le bas de son torse le désigne comme un soldat, de la même façon que ceux du 3^e pilier²⁷⁵⁷.

La datation la plus retenue pour Iti est le règne d'Antef I^{er}, lorsque Thèbes revendique le titre royal face au pouvoir hérakléopolitain²⁷⁵⁸. En conséquence, un soldat égyptien prisonnier d'un dignitaire allié de Thèbes ne peut être affilié qu'à l'armée d'Ankhtifi : lorsque commencent les guerres pour le contrôle de la Haute-Égypte, ce dernier semble le seul opposant au sud de Thèbes. Une fois sa conquête des deux premiers nomes achevée, il raconte sa prise d'Ermant²⁷⁵⁹, puis sa remontée vers le sud pour prendre les forteresses thébaines (*jth.w=sn*) dans son propre nome²⁷⁶⁰. En effet, seule une vingtaine de kilomètres sépare Moalla et Ermant, et Gebelein se trouve à mi-chemin entre les deux. Les affrontements entre les deux pouvoirs se firent donc sur un territoire restreint où les allégeances des élites pouvaient varier d'une petite ville à l'autre. D'après le récit d'Ankhtifi, le 3^e nome se divisa entre une rive est fidèle au roi du nord, et une partie ouest ralliée aux Thébains. Gebelein semble donc avoir été le principal appui de ces derniers dans la région²⁷⁶¹. Or, le nomarque d'Hefat revendique d'avoir démoli (*shnn*)²⁷⁶² les forteresses qu'il a affrontées, ce qui signifierait une victoire totale sur Gebelein. Il nous semble préférable de voir plutôt une allusion à une victoire militaire traduite par la destruction des murailles de la ville, que ne mentionne bien sûr pas Iti. Comme le propose Jacques Vandier²⁷⁶³, la fière mention sur la stèle d'Iti²⁷⁶⁴ de l'envoi de blé vers Moalla n'évoque

²⁷⁵⁴ MORENZ 2010, p. 356.

²⁷⁵⁵ DONADONI RIVERI 1989, p. 203-207.

²⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 208.

²⁷⁵⁷ Painted tomb of Iti and Neferu (museoegizio.it).

²⁷⁵⁸ KUBISCH 2000, p. 262-263 ; VANDIER 1934, p. 143-144 ; VANDIER 1950, p. 39-40.

²⁷⁵⁹ VANDIER 1950, p. 188-199.

²⁷⁶⁰ *Ibidem.*

²⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁶² *Ibid.*, p. 198-199.

²⁷⁶³ *Ibid.*, p. 43.

²⁷⁶⁴ VANDIER 1934, p. 138-139.

probablement pas l'aide désintéressée aux victimes de la famine, mais une dette de guerre due aux vainqueurs. En conséquence, la ville n'aurait pas été annexée au domaine d'Ankhtifi, probablement grâce à la proximité de Thèbes, et la tombe pourrait être postérieure à ces affrontements.

Souvent lues d'emblée selon un axe nubien, ces peintures pourraient être en parties dirigées vers Moalla. Les boucliers transportés sur le bateau²⁷⁶⁵ ne seraient ainsi pas uniquement destinés à protéger la cargaison une fois en Nubie, mais aussi sur le trajet entre Gebelein et Éléphantine. Et le choix de représenter un prisonnier égyptien confirmerait la primauté, dans la mise en scène de soi d'un général pro-thébain, de la guerre contre Ankhtifi sur d'hypothétiques interventions nubiennes. En plus d'être fidèle à la réalité militaire contemporaine, il est aussi cohérent par rapport à l'iconographie guerrière, centrée sur des affrontements intra-égyptiens. Ce prisonnier fut donc capturé pendant une bataille du 3^e nome, peut-être celle qu'Ankhtifi revendique d'avoir remportée. Il est cependant préférable de dater la tombe d'une période d'autonomie de Gebelein, hors du joug de Hefat. Le dignitaire aurait fait représenter la force de ses soldats et un prisonnier comme signe de ses victoires. Cela permettrait d'expliquer sa présentation au défunt, première étape de son intégration locale, à moins qu'il ne s'agisse d'une fiction funéraire. Iti aurait ainsi survécu à son ennemi méridional et aurait amorcé la reprise en main du 3^e nome par les Thébains, plus tard confirmée par Hetepi²⁷⁶⁶, dont la revendication d'être le seul fidèle des Antef serait une exagération.

1-2 Nebamon et la renaissance du motif en contexte privé

1-2-1 Le tribut du Mitanni : une scène de tribut indexée sur les codes de la victoire

Une seule tombe de la XVIII^e dynastie pré-amarnienne contient des files de prisonniers : la TT90, de Nebamon (E2), datée du règne de Thoutmosis IV, légèrement postérieur au plus ancien exemple royal en deux dimensions, un relief d'Amenhotep II à Karnak²⁷⁶⁷. Le propriétaire possède plusieurs titres liés au domaine militaire et à la marine, ainsi que celui de chef de nombreux soldats (*tp n mš' 'š3*). Il semble, d'après les inscriptions de sa tombe, qu'il ait accompagné les expéditions de Thoutmosis III contre le Mitanni²⁷⁶⁸ et à Karoy en Nubie²⁷⁶⁹. Cet engagement militaire explique la présence de files de soldats lui rendant hommage dans sa

²⁷⁶⁵ DONADONI RIVERI 1989, p. 207.

²⁷⁶⁶ GABRA 1976, p. 51.

²⁷⁶⁷ ZIYECH 1985 ; JANZEN 2013, p. 120-123, fig. 9.

²⁷⁶⁸ DAVIES N. DE G. 1923, p. 26, pl. XXXVI (l. 22) ; REDFORD 2006, p. 333-334 ; MARUÉJOL 2014, p. 148-153.

²⁷⁶⁹ DAVIES N. DE G. 1923, p. 26, pl. XXXVI (l. 22) ; MARUÉJOL 2014, p. 133 et 153-155.

tombe²⁷⁷⁰, ainsi que l'arrivée des prisonniers attachés. La nature exacte de la scène est toutefois plus difficile à établir. En effet, la légende mentionne les fils des chefs du Mitanni (*ms wr.w Nhry*), mais ce titre peut s'appliquer autant aux captifs qu'à leurs compatriotes libres. L'inscription décrit les hommes comme un « butin » (*h3q*), faisant suite au « châtement »²⁷⁷¹ (*qnqn*) de leur pays par le pharaon. Mais d'autres Mitanniens avancent librement derrière eux, alors que le butin d'une campagne victorieuse serait tenu par des soldats égyptiens, comme à l'époque amarnienne. La scène fait donc référence à une ambassade mitannienne venue chargée de divers produits destinés aux institutions égyptiennes, et dont Nebamon, en tant que général et directeur des bateaux, est responsable. Le chef de l'ambassade est probablement le personnage le plus à gauche du registre inférieur qui s'est agenouillé et lève les bras dans une posture d'adoration. Or, comme l'a souligné Ellen Morris²⁷⁷², l'habitude égyptienne est de présenter de pacifiques ambassades comme des sujets soumis, voire comme des captures de guerre. Sa proposition d'y voir les trophées accompagnant l'arrivée d'une princesse destinée à épouser Thoutmosis IV²⁷⁷³ ne peut en revanche être confirmée ni infirmée faute de preuves.

La scène est en conséquence une reconstruction de plusieurs réalités : elle se situe d'abord dans les décennies qui suivent les guerres de Thoutmosis III, et représente l'ambassade pacifique d'un pays indépendant devant la puissance géopolitique dominante. Mais elle la fusionne avec les suites immédiates de la bataille en donnant l'impression d'un retour de Syrie : il ne nous semble pas qu'une lecture référentielle unique puisse être faite de la scène entière. En effet, le 3^e registre et la partie droite des deux premiers représentent l'ambassade pacifique, apportant des produits manufacturés et des chevaux, tandis que la partie gauche comprend les captifs amenés par cette même ambassade. Or, les artisans choisirent d'inscrire ces prisonniers dans le prolongement de la victoire militaire. On peut donc lire l'ensemble de deux façons. Si l'on voit la scène comme un tout, les captifs font partie de l'ambassade et viennent d'être livrés par les Mitanniens à Nebamon ; l'autre possibilité est qu'aient été condensés deux moments différents, de sorte que les captifs sont bien les fils de chefs mitanniens, ramenés après la victoire. Il est difficile de trancher cette alternative, d'autant qu'une telle scène relève davantage d'une logique de juxtaposition d'éléments sémiologiques que de cohérence référentielle : l'essentiel est dans l'association de deux motifs iconographiques, l'arrivée du tribut étranger et la maîtrise de prisonniers de guerre. En conclusion, les chefs du Mitanni ne sont pas les captifs

²⁷⁷⁰ DAVIES N. DE G. 1923, pls. XXVI-XXVII.

²⁷⁷¹ N. de G. DAVIES (1923, p. 33) traduit ainsi (« chastised »). Si la référence à une victoire militaire est claire, l'emploi d'un verbe fréquent dans un contexte de punition physique nous fait reprendre cette traduction.

²⁷⁷² MORRIS 2014, p. 378.

²⁷⁷³ *Ibidem*.

mais ceux qui les accompagnent. Une avancée comparable de Mitanniens chargés de biens dans la tombe d'Amonedjeh les désigne de même comme « chefs » (*wr.w*) du Retenou²⁷⁷⁴ et du Mitanni²⁷⁷⁵, sans différence visuelle notable entre les deux groupes. Les captifs sont au contraire des serviteurs donnés en cadeau, comparables à ceux qu'évoque le roi du Mitanni dans la lettre EA 17 d'Amarna²⁷⁷⁶. Il est enfin possible de supposer que les fils de chefs sont les personnages prosternés en proskynèse sur la droite du registre médian, dont une seule tête a été conservée.

1-2-2 Les prisonniers comme partie du butin, prémices à leur intégration à la production

La procession de prisonniers est placée au sein du traditionnel motif de la présentation du défunt devant le kiosque royal. La scène de Nebamon pourrait être inspirée du relief d'Amenhotep II à Karnak²⁷⁷⁷ (Figure 10.3) : d'une part, une même structure serait utilisée pour des contextes sociaux différents, et de l'autre une mise en scène divine servirait de modèle à une action entièrement humaine. Le fonctionnaire se tient debout, la tête entourée par le dispositif de légendes qui donne ses titres et dédie ses captifs au kâ de Thoutmosis IV. L'organisation de la scène est différente de ce qui se fait à partir d'Akhénaton, en ceci que les captifs sont directement tenus par la grande figure du défunt, et non par des gardes dont c'est la fonction. La scène est donc littéralement impossible et sert doublement le programme distinctif de Nebamon. D'une part, elle rappelle ses prérogatives, en tant que haut gradé militaire ayant participé aux lointaines expéditions de l'arrière-grand-père du roi, et en tant que commandant des bateaux, responsable des échanges de marchandises. De l'autre, elle en fait l'intermédiaire direct entre les pays étrangers, dont l'exotisme ajoute ici une plus grande valeur distinctive que des Nubiens ou des Levantins, et le roi installé sur son kiosque. Sont ainsi combinés signe de la domination universelle emprunté au lexique royal et service nourricier de l'employé dévoué pour son maître.

Les prisonniers sont organisés en deux files de six et cinq hommes, ce qui inscrit la procession dans le sillage de l'iconographie des Neuf Arcs. En effet, un nombre impair est en général préféré pour les files de captifs. De plus, bien qu'ils viennent tous du Mitanni, les prisonniers sont disposés selon un dispositif alternant deux types visuels, l'un à la longue chevelure avec une boucle sur le front et une barbe pointue vers l'avant, l'autre avec une chevelure lisse et courte et une plus petite barbe. Que ces deux apparences ne renvoient pas à des identités ethniques ni sociales distinctes se voit dans le fait qu'elles sont aussi partagées par

²⁷⁷⁴ DAVIES N. DE G. 1941, p. 96, pl. XIII.

²⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 97, pl. XIII.

²⁷⁷⁶ MORAN 2004, p. 111 ; MORRIS 2014, p. 378.

²⁷⁷⁷ ZAYED 1985, pls. I-II.

les personnages s'avancant libres sur le mur. Cette alternance de deux types bien distincts, qui oppose cheveux longs et courts, est typique des frises des Neuf Arcs, structurées par l'opposition Asiatiques-Nubiens. La scène est donc un jeu, au cœur de détails référentiels, de valeurs sémiologiques issues du répertoire royal et transférées chez le fonctionnaire : l'audace d'une telle innovation se constate dans l'absence de tout équivalent privé avant Amenhotep IV.

Les captifs sont intégrés dans la scène à un triple niveau. Dans la cérémonie sociale ayant eu lieu, ils sont les captifs en chair et en os reçus par le fonctionnaire, tandis qu'ils forment ce qui ressemble à une frise décorative comparable au *khekher* au-dessus de leur tête et aux frises de cartouches ornant le socle du kiosque royal à la même époque. Mais ils sont aussi un élément du butin : le geste du Mitannien qui les suit sur le 1^{er} registre et lève la main devant lui les présente directement au défunt et évoque l'attitude des porteurs d'offrandes sur le reste du mur. Leur position, en haut à gauche, les éloigne du sol, et les rapproche du statut d'objets tenus devant soi. Contrairement aux scènes postérieures, ils sont tous tenus de la même façon, par une corde qui entoure leurs coudes tenus derrière le dos. Leur devenir est enfin sans ambiguïté : plus à droite sur le même mur, des travailleurs asiatiques piétinent le raisin²⁷⁷⁸, la vendange étant une des spécialités que leur attribuent les artisans thébains²⁷⁷⁹. Que les prisonniers mitanniens soient destinés à ce travail ou à une autre activité sur les domaines productifs égyptiens, il ne fait pas de doute qu'ils arrivent comme travailleurs. Mais la scène qui nous occupe ne résout pas une question qu'elle ne pose pas : le tribut des étrangers est un ensemble d'hommes pouvant être attribués à différentes fonctions, et non de spécialistes déjà distingués.

1-3 Les prisonniers et la démonstration de la puissance royale à l'ère amarnienne

1-3-1 Un nouveau mode d'intégration contextuelle

La scène de Nebamon constitue une originalité dans le corpus de la XVIII^e dynastie. Lorsque le thème des prisonniers se développe, sous Akhénoton et ses successeurs, il subit de profondes mutations, tant dans ses éléments internes que dans son intégration au contexte. Deux tombes d'Amarna intègrent les files de prisonniers à leur programme, celles de Meryrê II (E6) et de Houya (E5), tous les deux intendants attachés aux mêmes institutions, le harem et le trésor, ce qui rend possible une filiation directe entre les deux scènes grâce à leur connaissance réciproque²⁷⁸⁰. Le motif est en effet rare dans le corpus amarnien, malgré les fortes similarités d'une tombe à l'autre. Il est enfin possible qu'il soit inspiré d'un modèle royal, tel le grand

²⁷⁷⁸ DAVIES N. DE G. 1923, pl. XXX.

²⁷⁷⁹ MORRIS 2014, p. 371-372 (fig. 15.13).

²⁷⁸⁰ Les trois prisonniers de la scène de Mahou (B5), qui a été étudiée dans la 1^e partie, seront traités infra.

temple d'Aton. En effet, parmi les *talatats* datés de ce règne ou de celui de son fils²⁷⁸¹, au moins six fragments figurent des prisonniers attachés²⁷⁸², représentant les trois grandes classes d'étrangers et dont W. Raymond Johnson propose de replacer une partie sur le mur devant le roi recevant le butin de guerre²⁷⁸³. Il est enfin possible que les similarités ne proviennent pas d'une filiation iconographique, mais du fait que les deux événements représentent le même événement, arrivé le 8^e jour du 2^e mois de *peret*, l'an 12²⁷⁸⁴.

Comme chez Nebamon, l'arrivée des prisonniers se fait en présence du roi : on voit là la forte valeur sémiologique de la scène, qui nécessite la figure royale pour pouvoir être exposée dans une tombe privée et qui malgré tout reste rare. Mais à la différence du précédent thébain, elle n'illustre pas la carrière des fonctionnaires, dont les titres ne les rattachent ni à la guerre ni à la gestion des captifs. La stratégie iconographique ne repose donc pas sur une mise en scène des qualités du fonctionnaire, mais par l'ajout d'un détail aux riches scènes centrées sur la figure royale. Chez Houya, le mur est structuré par deux pôles : à gauche, le couple royal est transporté sur un palanquin monumental, tandis qu'à droite un pavillon vide attend leur arrivée et les offrandes qui commencent à s'y accumuler. L'avancée des prisonniers se fait dans la direction de la porte du pavillon, sur la droite des registres médians, un étroit espace étant laissé vide à la rencontre entre les deux files de captifs. Le registre de Nubiens est placé dans cet axe, au-dessous d'un pylône chargé de victuailles, tandis que les neuf rangs d'Asiatiques occupent toute l'extrémité droite, celui du milieu (le 5^e) étant placé en face des Nubiens. Chez Meryrê II, ils apparaissent dans la même cérémonie royale, pendant laquelle le souverain se contente de recevoir le tribut assis, entouré de soldats égyptiens et libyens sur les registres inférieurs, d'Asiatiques à gauche et de Nubiens à droite. Alors qu'elle était excentrée sur la droite chez Houya, la procession d'étrangers entoure ici symétriquement le roi placé au centre.

L'une des différences majeures avec la scène de Nebamon, est la relégation du propriétaire à une place secondaire, typique de l'art amarnien. Chez Meryrê II, il se présente certes sur l'estrade devant le roi, mais à la même taille que les autres employés, sans indice notable de son rang, et perdu dans une profusion de personnages difficile à lire en détail. Quant à Houya, il est absent de la procession de prisonniers et se contente d'apparaître au milieu de la file de soldats²⁷⁸⁵. S'il est représenté en train de recevoir ses récompenses sur le mur nord de la même

²⁷⁸¹ Sur cette question, voir JOHNSON 1992, p. 6-25 ; JANZEN 2013, p. 128, n. 30.

²⁷⁸² JOHNSON 1992, p. 160 (n°30), 162 (n°34), 168 (n°48), 170 (n°51), 176 (n°58) et 182 (n°65).

²⁷⁸³ *Ibid.*, pls. 189-190 (figs. 19-20).

²⁷⁸⁴ DAVIES N. DE G. 1905A, pl. XXXVIII ; DAVIES N. DE G. 1905A, pl. XIII.

²⁷⁸⁵ DAVIES N. DE G. 1905B, pl. XV (bas, 1^{er} registre).

pièce²⁷⁸⁶, la valeur stratégique du mur ouest repose tout entière sur la reprise d'un motif royal et sur le prestige tiré d'une telle cérémonie de puissance et de richesse royales, au détriment du défunt lui-même. Ce dernier n'est donc pas celui qui amène les captifs au roi et il se contente de faire figurer une scène prestigieuse de la vie de la capitale, dont la date exacte a été conservée dans les deux tombes.

1-3-2 Le discours duel et la place des prisonniers parmi les offrandes matérielles

Dans les deux scènes, les captifs appartiennent à deux groupes, les Nubiens et les Asiatiques. Malgré la présence de Libyens, notamment de soldats, aucun d'entre eux n'est attaché : placés dans les registres inférieurs, ils complètent la conception de l'univers égyptien. Les peuples étrangers sont cependant essentiellement restreints à une opposition duelle entre Asiatiques et Nubiens. Une seule (F21) des images amarniennes de *sm3-t3wy* tenant des prisonniers ajoute des Libyens au classique binôme : directe ou médiée, l'iconographie de la domination sur les peuples étrangers élude le danger libyen et associe les remuants peuples du sud aux Asiatiques. Au contraire de Nebamon, qui fit figurer dans sa tombe l'arrivée des prisonniers mitanniens, royaume effectivement vaincu par Thoutmosis III, c'est ici la dimension topique qui prend l'ascendant, convoquant pour l'exaltation du roi les deux ennemis éternels du pays. Les légendes le confirment, telle celle de Houya qui évoque « le tribut de Syrie, de Nubie, de l'Est et de l'Ouest, tous les pays » (*jnw n H3r Kš Jmn.t J3bt.t h3s.wt nb(w.)t*)²⁷⁸⁷ et celle de Meryrê II, les « chefs de tous les pays » (*wr.w nw h3s.wt nb(.w)t*)²⁷⁸⁸.

Les prisonniers sont intégrés à l'arrivée du « tribut des nations », qui tient plus de la reconstitution iconographique que de la fidélité référentielle. De par leur présence éparse au milieu des étrangers, ils occupent une double fonction. D'une part, ils appartiennent à l'iconographie de la domination et témoignent du rapport de force entre le roi d'Égypte et les peuples voisins. De l'autre, ils font partie des produits apportés de l'étranger. Cette disposition, qui sera reprise sous les rois suivants, en fait des éléments du tribut matériel apporté à l'Égypte, et qui serviront au fonctionnement de la cour et aux récompenses des fonctionnaires. Chez Meryrê, les deux groupes s'opposent symétriquement, deux registres étant de chaque côté occupés par les prisonniers, tandis que les produits matériels sont, côté sud, des animaux (guépard, bovins) et produits animaliers (peaux, ivoire, plumes et œufs d'autruches), des armes, de l'or et deux jardins d'apparat²⁷⁸⁹ ; et, côté nord, des animaux (chevaux, antilopes, lion), des

²⁷⁸⁶ *Ibid.*, pl. XVI.

²⁷⁸⁷ DAVIES N. DE G. 1905B, pl. XIII.

²⁷⁸⁸ DAVIES N. DE G. 1905A, p. 38, n.3, pl. XXXVIII.

²⁷⁸⁹ DAVIES N. DE G. 1905A, pl. XXXVIII.

chars, de la vaisselle et des armes²⁷⁹⁰. Ce tribut obéit des deux côtés aux attendus de la mise en scène de la contribution du monde extérieur aux besoins de l'Égypte, notamment l'opposition entre les larges boucliers et les arcs composites des Nubiens et les petits boucliers, longs arcs et lances des Asiatiques, ou entre le guépard²⁷⁹¹ des uns et le lion des autres.

La scène de Houya se différencie sur un point de la symétrie qui domine chez Meryrê II. En-dehors de quelques pièces de vaisselle déposées en haut à droite, les Asiatiques n'apportent aucun objet, tandis que les Nubiens convoient animaux (singes, antilopes), jardins d'apparat, peaux, ivoire et meubles. Cette dissymétrie a été voulue par les artisans qui ont choisi d'attribuer neuf registres à de monotones files de captifs asiatiques. Si les Nubiens arrivent les bras chargés des merveilles des pays du sud, les hommes sont les seuls biens ramenés du Proche-Orient. Au-delà du fait que ces contrées étaient nettement plus peuplées que la haute vallée du Nil, et donc plus susceptibles d'être source de main-d'œuvre pour les domaines égyptiens, cette caractérisation tend à faire des Nubiens un peuple assujéti apportant de lui-même de nombreuses richesses dont les captifs sont un élément, tandis que les Asiatiques sont vaincus militairement. À la fin de la XVIII^e dynastie en effet, la principale tension guerrière se déroule au Nord-Est, entre la montée de la puissance hittite et les velléités d'émancipation des cités-états syro-palestiniennes²⁷⁹². En Nubie, en revanche, les rebellions se font de plus en plus rares après le règne de Thoutmosis III, de sorte que le pays reste fermement sous emprise égyptienne pendant l'ère amarnienne. La tombe étant postérieure à l'an 12, on pourrait ainsi voir dans la scène de Houya une référence claire aux turbulences du Levant égyptien²⁷⁹³, qui obligent à rappeler iconographiquement la domination éternelle de l'Égypte sur les terres asiatiques. La procession des Asiatiques prendrait son sens comme conséquence de victoire, et non uniquement comme arrivée de main-d'œuvre devant servir sur des domaines productifs que les programmes amarniens ne daignent pas représenter. Si les deux tombes représentent le même événement, il est impossible de savoir laquelle y reste la plus fidèle et laquelle s'en écarte pour privilégier des éléments sémiologiques. On pourrait autant supposer que Houya a restreint le tribut asiatique pour se focaliser sur les captifs, ou que celle de Meryrê développe artificiellement leurs cadeaux pour en faire un pendant symétrique aussi riche que les Nubiens.

1-4 L'apogée du motif de Toutânkhamon à Horemheb

²⁷⁹⁰ *Ibid.*, pl. XXXIX.

²⁷⁹¹ Selon DAVIES N. DE G. 1905B, p. 39, il s'agit d'un léopard.

²⁷⁹² GRANDET 2008, p. 145-164.

²⁷⁹³ *Ibid.*, p. 153-164.

Quatre tombes datant des décennies suivant Akhénaton comprennent des images de prisonniers, ce qui correspond au même total que pour tout le reste de l'histoire pharaonique. Il n'est donc pas abusif de voir dans cette quarantaine d'années l'apogée du genre. Si cette évolution est amorcée à l'ère amarnienne, elle prend en revanche fin brutalement, puisqu'aucune scène n'est attestée sous les Ramsès. Il faut y voir le témoignage d'une culture funéraire éphémère, qui prolonge certains codes amarniens tout en abandonnant d'autres. Son émergence semble aisée à expliquer : elle prolonge l'intégration de motifs royaux en contexte privé, attestée depuis Nebamon pour les prisonniers, et plus largement dans les tombes de la XVIII^e dynastie lorsque cette iconographie est médiée, et témoigne du rattrapage par les programmes funéraires du nouveau caractère impérial de la société égyptienne. Sa disparition est plus étonnante, car elle intervient brutalement, alors que la dimension militaire du pouvoir est plus forte que jamais, et que les peintures des tombes ne se restreignent pas encore à des images religieuses. L'hypothèse la plus satisfaisante est d'y voir le retour d'un tabou, voire d'une interdiction explicite, qui restreint ces motifs au répertoire royal. Au moment où les successeurs d'Horemheb couvrent l'Égypte de temples ornés de files de prisonniers, les hauts personnages de l'État mettent fin à cette courte tradition de reproduire ces images.

1-4-1 Houy et Horemheb : les prisonniers au cœur du tribut

Dans la culture iconographique mélangeant des innovations amarniennes et des éléments plus anciens, la place du roi connaît de nouvelles mutations. Une fois disparus les motifs du couple royal parcourant la capitale sur son char et aimantant divers corps de fonctionnaires dont des régiments de soldats, la représentation statique du roi sur son trône redevient le lieu habituel de sa présence dans les tombes privées. C'est dans ce contexte que sont intégrées deux scènes de prisonniers. Il s'agit d'une part de Houy à Thèbes (Figure 10.6b) : l'extrémité droite du mur est occupée par le roi Toutânkhamon assis dans son kiosque, alors que le propriétaire agite l'éventail en plumes d'autruche²⁷⁹⁴. La première file de prisonniers est située au milieu du tribut nubien, que reçoit une figure d'Houy armé de son éventail et tourné vers la gauche²⁷⁹⁵. Le deuxième groupe (Figure 10.6a) est placé à l'extrémité gauche, sur les bateaux, ce qui représente une étape antérieure de l'arrivée des mêmes individus. Sont représentées deux étapes du transport du tribut : d'abord le trajet de la Nubie vers Thèbes, puis, une fois les captifs descendus du bateau, leur présentation devant le défunt, vice-roi de Nubie. Au nom de ses

²⁷⁹⁴ DAVIES N. DE G. 1926, pl. XXII.

²⁷⁹⁵ *Ibid.*, pl. XXIII.

fonctions qui impliquaient un pouvoir militaire dans ces régions et le contrôle sur les échanges avec l'Égypte, Houy se présente en récepteur du tribut qu'il va ensuite livrer au roi.

Le mur est ainsi structuré par des allers-retours entre les parties gauche et droite. D'une part, les chefs de Koush (*wr.w nw kš*) s'adressent directement au pharaon, qualifié de *nswt n km.t*²⁷⁹⁶ et de *nfr ntr*²⁷⁹⁷, et l'entourage du dignitaire parle directement (*dd=sn*) au roi, dont le nom est placé dans un cartouche détruit²⁷⁹⁸. Le vice-roi sert graphiquement d'écran entre les sujets venus de Nubie et la figure du roi, dont la distinction tient à son écart par rapport au commun des mortels. D'autre part, selon l'inscription devant lui, il revient du palais où il a reçu les faveurs du souverain²⁷⁹⁹. Le défunt est donc le pivot de la grande scène de présentation du tribut au roi, point d'arrivée de deux mouvements, la descente depuis la droite des faveurs royales et depuis la gauche l'arrivée des produits de Nubie. Il combine les deux types de biens essentiels à un propriétaire de tombe, les produits matériels et l'approbation du roi ; dans la mise en scène de soi, il est un bon fonctionnaire, la bonne gestion de la Nubie justifiant les largesses royales, et cette reconnaissance lui donne la légitimité à illustrer sa domination sur les peuples du Sud.

Les deux scènes de la tombe d'Horemheb à Memphis obéissent peu ou prou à la même organisation. Celle du mur sud (Figure 10.7) est en style amarnien classique, le fonctionnaire étant debout au bas d'une rampe montant au trône du roi²⁸⁰⁰, et levant les bras au moment où il reçoit l'or qui récompense ses services²⁸⁰¹. Représenté plus grand que les Égyptiens qui l'entourent, il est au cœur de l'attention, et précède deux registres de prisonniers asiatiques conduits par ses soldats vers le roi. Dès Toutânkhamon, sont remises en place les règles qui président aux scènes funéraires, en particulier la focalisation sur le défunt et son rôle d'écran entre le roi et les sujets. La scène du mur est (E3a) n'incorpore pas le roi, mais correspond aussi à la présentation des prisonniers à une figure du défunt de dimensions royales²⁸⁰². L'uraeus ornant son front ayant été rajouté après son ascension au trône, il est bien décrit comme « envoyé du roi » (*wpwty nswt*)²⁸⁰³. La scène est tournée vers la droite et pourrait être une prémisse du mur sud, sous-entendant que cette étape des captifs devant Horemheb a vocation à mener à l'audience royale ultérieure. La légende devant le dignitaire inscrit la scène dans le

²⁷⁹⁶ *Ibid.*, pl. XXVII.

²⁷⁹⁷ *Ibid.*, pl. XXIX.

²⁷⁹⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰⁰ MARTIN 1989, pl. 108.

²⁸⁰¹ *Ibid.*, pl. 107.

²⁸⁰² *Ibid.*, pl. 91.

²⁸⁰³ *Ibidem.*

même jeu de mouvements que celle d'Houy, puisqu'elle mentionne autant sa campagne militaire au nom du roi aux confins du monde vers l'est et le nord que le don du tribut des pays étrangers et l'audience royale qu'il a reçue²⁸⁰⁴. On voit là un traditionnel jeu sur les variations entre scènes partiellement symétriques : sans répéter celle du mur sud, le mur est étend le nombre de prisonniers et se contente de mentionner textuellement le roi, pour focaliser l'attention sur le défunt.

Les scènes de Houy et Horemheb s'insèrent dans des cérémonies de cour mettant en scène la domination universelle du roi d'Égypte. Les prisonniers sont traités comme des signes d'un pouvoir légitime, et non comme la main-d'œuvre qu'ils vont devenir sur les domaines égyptiens. Le premier indice de ce caractère topique est l'identité ethnique de ces groupes. Chez Horemheb, les trois catégories historiques d'étrangers sont associées : aux Asiatiques du mur sud répondent les Nubiens et les Libyens du mur est. Malgré la grande précision dans la représentation des prisonniers, que remarqua Geoffrey Thorndike Martin, un balancement est construit entre les trois peuples, notamment l'inclusion de Libyens alors que le général Horemheb semble avoir été plutôt en contact avec les deux autres groupes d'étrangers. De même, l'inscription accompagnant le défunt au-dessus d'un groupe de Nubiens mentionne une expédition au pays hittite²⁸⁰⁵, tandis qu'une autre, elle aussi dans un contexte entièrement nubien évoque les produits venus de Syrie²⁸⁰⁶. Cette incohérence se résout si l'on considère le balancement entre le Nord et le Sud recherché par les artisans. En effet, l'actualité militaire des successeurs d'Akhénaton étant plutôt tournée vers le nord-est, il est attendu que les légendes, accessibles à une audience à priori plus informée de ces questions, évoquent le Proche-Orient, notamment la puissance hittite émergente, tandis que les reliefs, destinés à un public plus large, aient obéi à une logique topique opposant Nubiens et Asiatiques. Il n'est cependant pas impossible que la scène représente le même évènement que chez Houy, c'est-à-dire l'arrivée d'un important tribut nubien, qui aurait laissé des souvenirs durables dans la population et justifié de représenter en détail ces prisonniers. Le processus inverse est visible chez Houy, vice-roi de Nubie et tout entier occupé de la gestion de ces territoires et de leurs interactions avec Thèbes : les artisans ont divisé le mur focal à égalité entre le tribut nubien à gauche et asiatique à droite²⁸⁰⁷. On voit là la volonté d'un fonctionnaire essentiellement lié à la Nubie de mettre en scène la binarité archétypique qui ordonne la vision égyptienne des étrangers, et de

²⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 80, pl. 91.

²⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 80 (n. 10), pl. 91.

²⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 83, pl. 92.

²⁸⁰⁷ DAVIES N. DE G. 1926, pl. XX. La scène est malheureusement très lacunaire.

se présenter comme intermédiaire complet entre le roi et les peuples lointains : le programme témoigne de l'ambiguïté entre éléments topiques et référentiels, les véritables activités nubiennes de Houy n'étant pas incompatibles avec l'incorporation d'un supposé tribut syrien²⁸⁰⁸.

Malgré la grande proximité entre les deux tombes, la tonalité générale est quelque peu différente. Les scènes d'Horemheb baignent dans une atmosphère d'inspection administrative. Sur les deux murs, scribes et soldats travaillent ensemble pour le contrôle des prisonniers amenés de l'étranger. Est ainsi figurée leur incorporation à la société égyptienne par le biais des agents comptables de l'économie royale : ils sont encore dans une situation liminaire, à la fois étrangers signes de la domination sur les pays étrangers et future main-d'œuvre en train d'être répartie. Il est ainsi significatif qu'aucun objet n'accompagne ces captifs, alors que les légendes mentionnent le tribut (*jnw*) apporté de l'étranger²⁸⁰⁹. La richesse des pays étrangers est restreinte à leur population, attachée, malmenée et inspectée par les agents de l'administration. On peut y voir la marque des fonctions d'Horemheb, à la fois d'ordre administratif et militaire, et de sa volonté de représenter plutôt le contrôle sur des individus que sur des objets, s'éloignant ainsi du modèle amarnien qui privilégiait la magnificence des ressources rapportées de l'étranger pour servir aux cérémonies royales. Est donné à voir un ordre à la fois curial et administratif, où l'apparat cède à la précision comptable et à la rigueur de la répartition de la main-d'œuvre.

²⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 28. Il évoque une fonction « purement honorifique » de Houy.

²⁸⁰⁹ MARTIN 1989, pl. 91 (coll. 6-7), 93 (coll. 1).

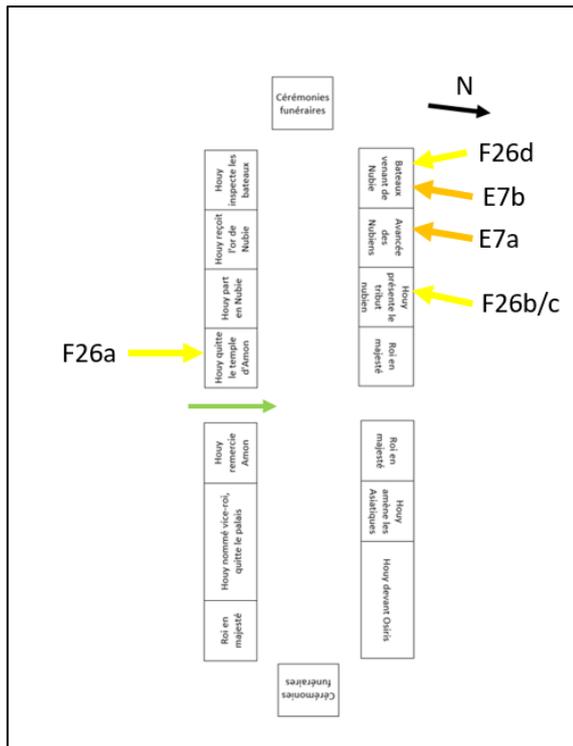


Figure 10.8. Schéma du programme du hall transversal de la tombe d'Houy, E7 (en vert, sens d'entrée dans la tombe ; flèches orange, localisation des prisonniers ; flèches jaunes, localisation des motifs de domination)

Il en va autrement chez Houy, où les prisonniers accompagnent un riche tribut (Figure 10.8), dont la composition rappelle celles de Meryrê et de Houya et s'inscrit dans les attributs stéréotypés des étrangers à la XVIII^e dynastie. Si les Asiatiques apportent essentiellement de la vaisselle fine ainsi qu'un lion et un cheval, les spécialités nubiennes sont les jardins d'ornement, l'or en grande quantité, des boucliers larges et des arcs composites, des bovins, une girafe et des peaux d'animaux. Les cinq captifs ne constituent qu'une petite partie du tribut, qui a donc, au contraire de celui d'Horemheb, peu à voir avec l'inscription administrative de main-d'œuvre étrangère. La tonalité militaire est ici absente, puisque les captifs ne sont pas menés par des soldats égyptiens, mais s'avancent derrière le char d'un

prince koushite : c'est en tant qu'administrateur d'une région pacifique et soumise au joug égyptien que Houy reçoit le tribut nubien, mettant en scène la richesse de ces contrées et l'obéissance de leurs habitants plutôt que le geste de la conquête ou la gestion de la main-d'œuvre dans les domaines égyptiens. La file de prisonniers est partie prenante du tribut : c'est ainsi que prend sens le délicat rendu de leurs pagnes, de quatre modèles différents, et qui servent à démontrer l'opulence des terres gérées par Houy.

1-4-2 Neferhotep-1 (TT 49) et le fragment Brooklyn : les prisonniers à la frontière des domaines productifs

La scène de Neferhotep (Figure 10.9) se différencie des deux étudiées *supra* par son contexte et le type de contrainte imposée aux prisonniers. Bien qu'elle soit fortement lacunaire et que nous ne connaissions pas le personnage qui les reçoit, le fragment de Brooklyn (E4) peut en être rapproché : dans les deux cas, les prisonniers descendent de bateaux et sont reçus par une institution à gauche. Elles diffèrent des scènes contemporaines et des précédents amarniens par leur intégration contextuelle. En effet, rien ne renvoie ni aux cérémonies royales, ni aux conquêtes extérieures. Alors que le roi est bien présent dans la tombe et récompense Neferhotep

pour ses services²⁸¹⁰, les artisans ont choisi de ne pas représenter les prisonniers dans ce contexte, mais au milieu des domaines productifs. La nature-même de la scène a posé question, et nous renvoyons à la fiche dédiée (E8) pour les raisons qui nous font préférer une arrivée de prisonniers, et non une reddition de comptes ou une punition comme le propose Agnès Cabrol²⁸¹¹.

La scène de Neferhotep fonctionne comme la suite de celles de Houy et Horemheb : une fois les prisonniers comptés à leur arrivée dans les grands centres de la Couronne, ils sont répartis dans les domaines productifs. D'après ses titres, le mur entier représente les propriétés du temple d'Amon, figuré dans le coin supérieur droit, et est structuré par les allers-retours entre ces deux pôles. C'est ce que suggère la disposition de la scène, le fonctionnaire accueillant depuis la gauche des personnages semblant descendre des bateaux et dont l'un est adossé aux deux lignes figurant le fleuve. C'est plus nettement le cas dans le fragment Brooklyn, où le duo est placé sur le pont du bateau, immédiatement avant de descendre. Chez Neferhotep, le cadre comptable a été bien conservé. Le dignitaire y préside, debout appuyé sur sa canne, et fait un geste de la main, probablement pour inviter le premier garde à parler. Un scribe se tient devant lui en train d'écrire, ce qui rappelle les codes de la reddition de comptes. Il est tentant de penser que la partie gauche de la scène de Brooklyn comportait les mêmes figures d'autorité, en s'appuyant notamment sur une adresse conservée dans la légende ($n=k$), qui suggère la présence du fonctionnaire, probablement accompagné d'auxiliaires, dont des scribes.

La scène de Neferhotep prend place au cœur des domaines d'Amon²⁸¹², quelque part en Égypte. Plusieurs travailleurs d'apparence asiatique sont dispersés dans les marais²⁸¹³, à couper le papyrus ou à s'occuper des bovins, ce qui atteste de l'emploi d'une main-d'œuvre servile. Il faut toutefois être prudent, car les trois prisonniers arrivant dans la région ne possèdent aucune des caractéristiques désignant une origine étrangère : on distingue encore la chevelure régulière des deux derniers. Les habits ne sont pas un élément décisif pour leur identification, dans la mesure où le même pagne est porté par les captifs, plusieurs employés accompagnant Neferhotep et au moins un travailleur des marais²⁸¹⁴. Le motif des prisonniers n'occupe donc pas la même place dans le programme funéraire que dans les tombes étudiées plus haut depuis Nebamon. Ils se sont éloignés des grands centres de contrôle proches de la Couronne et sont

²⁸¹⁰ DAVIES N. DE G. 1973, pl. IX, XIII, XIV.

²⁸¹¹ CABROL 1993, p. 22.

²⁸¹² CABROL 1993, p. 21.

²⁸¹³ DAVIES N. DE G. 1973, pls. XLIII-XLIV.

²⁸¹⁴ *Ibid.*, pl. XLIV.

représentés à l'entrée d'un domaine productif : le fait qu'ils soient affectés au domaine d'Amon est la conséquence du statut professionnel du défunt et ne doit pas être surinterprété quant à la nature du travail dans les zones qui en dépendaient. Est ainsi signifiée la compétence du défunt dans la gestion des complexes flux du centre de Karnak vers les domaines affiliés de tout le pays et en particulier des flux de travailleurs, dont le caractère essentiel à l'économie égyptienne est déjà ressorti de notre étude des redditions de comptes.

En outre, la scène est placée loin de tout appareil royal et les éléments dominants y sont plus référentiels que topiques. Le premier signe en est le petit nombre de captifs, seulement trois alors que la tombe de Neferhotep n'a rien d'exigu, et un seul sur le fragment de Brooklyn. Ils se distinguent de l'imposant défilé des deux tombes amarniennes et de celle d'Horemheb. Loin d'une cérémonie royale de démonstration du pouvoir universel, la scène prend la dimension de l'arrivée de la main-d'œuvre nécessaire au fonctionnement du domaine : les prisonniers ont des traits différents de ceux que l'on voit occupés dans les marais, de sorte qu'est plutôt suggérée l'arrivée d'un complément de travailleurs plutôt qu'un renouvellement complet.

Les deux scènes échappent ensuite à la binarité topique dans la représentation des étrangers. Le prisonnier de Brooklyn est selon nous un Nubien²⁸¹⁵, mais les débats quant à son identité²⁸¹⁶ prouvent qu'il n'obéit pas à une représentation aussi stéréotypée que chez Horemheb. S'il est possible de suivre Schafik Allam qui y voit les suites de la répression d'une rébellion par le roi Horemheb²⁸¹⁷, la scène est résolument éloignée du champ de bataille et réduite au déplacement d'un unique prisonnier, ce qui suggère plutôt le travail sur les domaines productifs que les grandes cérémonies d'exhibition des prisonniers. Quant aux trois captifs de Neferhotep, rien n'indique qu'ils soient étrangers. Il faut donc en conclure qu'il s'agit là de prisonniers égyptiens affectés au travail sur les domaines d'Amon pour des raisons probablement judiciaires. Le travail forcé faisait partie des punitions pour un nombre élevé d'offenses et il est possible que nous en ayons là une trace²⁸¹⁸. Au-delà de l'origine réelle de tels personnages, il est clair que les artisans n'ont pas mis en avant une quelconque identité étrangère, ce qui marque un écart vis-à-vis des codes royaux de la domination. Enfin, les deux scènes ne comportent aucun tribut matériel : les captifs ne sont pas un élément parmi d'autres d'une longue exhibition de richesses arrivant en Égypte. Rien n'y évoque ni les victoires militaires loin des frontières du pays, ni les

²⁸¹⁵ SCHULMAN 1968, p. 29.

²⁸¹⁶ CAPART 1931A, p. 61.

²⁸¹⁷ SCHULMAN 1968, p. 33-35.

²⁸¹⁸ MORRIS 2014, p. 361-379 ; MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 225-228 ; GRIFFITH 1927 ; HUÉ-ARCÉ 2020, p. 141-144.

ressources mirifiques rapportées des confins de l'empire. Le contexte de la scène de Brooklyn n'est pas connu et la présence chez Neferhotep d'un homme attaché qui rappelle les processions de prisonniers en contexte royal n'est pas sans étonner. C'est une innovation rendue possible par les profonds changements dans l'iconographie post-amarnienne, qui évoque un type de gestion des équipes de travailleurs à grande échelle, et démontre la capacité du fonctionnaire à faire déplacer de la main-d'œuvre pour travailler dans telle parcelle des domaines du dieu. Sans équivalent dans l'iconographie contemporaine, elle fonctionne comme une quasi-incohérence, et connote devant le spectateur les mises en scène de la victoire royale.

2 *Les prisonniers et la vie socio-économique de l'Égypte*

2-1 *Tribut des nations et entrée sur les domaines productifs*

À la lisière entre les retours triomphants d'expéditions et les tributs étrangers d'une part, et le travail dans les espaces productifs intra-égyptiens de l'autre, les captifs appartiennent à une zone liminaire, à un processus non achevé d'intégration et d'acculturation. Comme B. Menu l'a montré²⁸¹⁹, le prisonnier de guerre, *sqr* ou *sqr- 'nh*²⁸²⁰, devient, une fois placé sur un domaine de travail, un *hm*, travailleur au statut de « subalterne »²⁸²¹ mais en partie indépendant. S'il peut sembler hasardeux de conclure que tous les captifs amenés en Égypte obtenaient un tel statut doté d'un « état civil »²⁸²², l'importance du travail dans le processus d'intégration ne fait pas de doute. La première étape de la réduction en esclavage est absente, de par la réticence à figurer des scènes de guerre ou des épisodes se passant au loin. On voit la complémentarité du texte et de l'image, à travers les références à la capture d'ennemis dans les biographies funéraires²⁸²³. De même, parmi les nombreux travailleurs étrangers qui peuplent les espaces productifs²⁸²⁴, aucun ne subit la moindre contrainte : nous n'avons aucune trace de travailleurs enchaînés, même dans des ateliers où ces entraves ne gêneraient pas le travail²⁸²⁵. À en croire B. Menu²⁸²⁶, ce serait là un des signes de la condition semi-libre des captifs répartis sur les domaines. On peut aussi y voir un trait iconographique. Une fois sur le domaine, quelle que soit leur origine, un travailleur se définit essentiellement par sa vertu productrice et les entraves n'apporteraient aucune nuance de sens utile. Les prisonniers sont représentés attachés dans un contexte

²⁸¹⁹ MENU 2004, p. 204-205 ; BAILLET 1907, p. 20.

²⁸²⁰ JANZEN 2013, p. 221-223.

²⁸²¹ MENU 2004, p. 204.

²⁸²² *Ibidem*.

²⁸²³ Urk. IV, p. 4, ll. 11-12, 16-17, p. 5, ll. 8-9, p. 6, ll. 3-5, p. 7, l. 4, 13-14, p. 9, l. 2, 14 (Ahmès fils d'Abana).

²⁸²⁴ MORRIS 2014, p. 362-363.

²⁸²⁵ *Ibid.*, p. 368, fig. 15.9.

²⁸²⁶ MENU 2004, p. 204-205.

administratif ou cérémoniel, où est mis en scène le pouvoir du dignitaire ou du roi. Il n'est en revanche pas surprenant qu'ils soient libres au milieu des champs.

Sur les huit scènes, seules deux concernent directement les domaines productifs. Celle d'Iti (E1) est détachée de tout contexte productif et vaut comme présentation d'un ennemi vaincu au défunt. C'est chez Nebamon qu'apparaît le type le plus fréquent, la procession de prisonniers arrivés des pays étrangers et présentés à l'autorité, sans que soit mentionné leur devenir. Cette autorité peut être le roi (E2,E6), le fonctionnaire et ses aides administratifs (E3, E7) ou un bâtiment cérémoniel (E5). Les scènes valent par le prestige de tels prisonniers²⁸²⁷, ramenés du Mitanni (E2), suggérant la maîtrise du vice-roi sur la Nubie (E7) ou offerts à la gloire du dieu solaire (E5,E6) : leur fonction d'apparat éclipse leur utilité future. L'inscription devant Horemheb mentionne ainsi leur capture loin de l'Égypte et non leur répartition dans les domaines²⁸²⁸. La rareté des scènes intermédiaires entre ces présentations et le devenir productif des captifs s'explique par les finalités différentes des deux genres : d'une part, mise en scène d'un pouvoir et d'un prestige partagé par le défunt et le roi, de l'autre, classique représentation du travail dans une atmosphère d'actions productives répétées inlassablement.

Une seule scène explicite le devenir de certains captifs : la légende du fragment Bologne 1887²⁸²⁹ chez Horemheb : « introduire le tribut vers sa (=d'Horemheb) place et y sélectionner des porte-étendards » (*st3 p3 jnw r st=f stp jm=f r hbs šwy.t*²⁸³⁰). Cette traduction, proposée par G.T. Martin²⁸³¹, donne leur avenir professionnel. Elle se justifie notamment par le fait que la procession de Houy contient des porte-étendards nubiens²⁸³², ce qui pourrait attester d'une spécialisation ethno-professionnelle. Plus généralement, le fait qu'Horemheb, en tant que directeur des recrues, soit responsable du recrutement suggère que certains des prisonniers, du moins les Nubiens, seront enrôlés dans l'armée. Mais la partie gauche de la scène elle-même représente une sélection : les soldats égyptiens pénètrent au cœur des processions d'étrangers, laissent ceux qui ne les intéressent pas et agrippent le bras de ceux qui attirent leur attention pour les amener devant les scribes. La mention des futurs porte-étendards, bien qu'elle fasse référence à des pratiques réelles, s'inscrit dans la neutralisation des étrangers par leur transformation en éléments d'un spectacle : ils prennent ainsi une valeur ornementale au sein

²⁸²⁷ MORRIS 2014, p. 371-374.

²⁸²⁸ MARTIN 1989, p. 80.

²⁸²⁹ *Ibid.*, pl. 93.

²⁸³⁰ *Ibid.*, p. 83, n. 1.

²⁸³¹ *Ibid.*, p. 82-83.

²⁸³² DAVIES N. DE G. 1926, pl. XXIX.

des régiments égyptiens et leur fonction est indexée sur la recherche par l'autorité de ressources esthétiques.

Il est difficile d'établir le domaine dans lequel vont servir les captifs des quatre autres scènes (E5-E7), hormis celle de Nebamon (E2), où l'on peut supposer qu'ils vont être affectés à la viticulture. On ne retrouve en effet aucun travailleur étranger dans le reste des tombes, alors que l'iconographie du Nouvel Empire reconnaît leur existence. Rien n'indique ainsi qu'ils vont mettre en œuvre des compétences techniques particulières, comme la fabrication d'armes ou de char²⁸³³. La première hypothèse serait que l'absence de mention de leur devenir les désigne comme des travailleurs génériques, susceptibles d'être attribués à des champs²⁸³⁴, au travail des marais²⁸³⁵ ou à l'élevage²⁸³⁶. L'autre option serait qu'ils vont au contraire servir dans un domaine où leur origine sera mise en exergue et fonctionnera comme élément distinctif. Chez Houya, les prisonniers sont menés devant un pavillon empli d'offrandes et qui reçoit les rayons du dieu solaire ; ils semblent ainsi directement offerts à Aton. Chez Houy, les cinq captifs sont une première fois figurés sur le toit d'un bateau, qui contient aussi de l'or, des statues royales et des chevaux²⁸³⁷. On peut en déduire leur fonction d'apparat, confirmée par la richesse de leurs vêtements et la plume qui orne leur coiffure ; ils seraient ainsi destinés à occuper des postes d'apparat, tel le service lors de cérémonies ou l'exhibition d'enseignes. Une hypothèse intermédiaire serait enfin qu'ils sont consacrés aux domaines productifs des grands temples²⁸³⁸.

2-2 Les agents du recensement : comptabilité et domination

2-2-1 La figure du scribe militaire

La maîtrise des circulations impériales apparaît comme l'un des enjeux majeurs du pouvoir au Nouvel Empire, comme en atteste la fierté de Minmose d'avoir établi les tributs que doivent payer l'Asie et la Nubie²⁸³⁹. Absents dans les scènes d'Iti et de Nebamon, puis dans la version amarnienne du motif, les scribes apparaissent sous le règne de Toutânkhamon. Ils forment le versant administratif et comptable de la scène, complémentaire de son caractère cérémoniel et politique. À mesure que celui-ci, au cœur des représentations amarniennes, laisse place à une représentation plus référentielle, s'impose une précision administrative dont les reliefs d'Horemheb constituent l'apogée. Chez Houya et Meryrê, l'absence du moindre scribe ne peut

²⁸³³ MORRIS 2014, p. 368-369.

²⁸³⁴ MENU 2004, p. 192-195.

²⁸³⁵ MORRIS 2014, p. 369.

²⁸³⁶ *Ibid.*, p. 370-371.

²⁸³⁷ DAVIES N. DE G. 1926, pl. XXXI.

²⁸³⁸ MENU 2004, p. 189-191.

²⁸³⁹ REDFORD 2003, p. 173.

être mise au compte du manque de place, car nombreux sont les gardes égyptiens et les employés de la capitale qui accompagnent les captifs. Toute forme de comptabilité est ainsi effacée au profit d'une procession entièrement au service de la gloire du souverain et de son protecteur. Aucun scribe n'accompagne non plus les captifs chez Houy, où domine la mise en scène du prestige du défunt, auréolé de son service en Nubie. Le fragment de Brooklyn étant trop lacunaire, c'est chez Horemheb et Neferhotep, dans deux contextes différents, qu'ont été représentés des scribes.

Les scènes du futur roi ne comportent pas moins de douze scribes occupés à l'enregistrement des captifs. On retrouve d'abord la complémentarité typique de la reddition de comptes entre les gardes chargés de faire avancer les prisonniers, et les scribes responsables de la comptabilité. Ce sont ainsi les premiers qui se fauillent au sein des longues processions d'étrangers pour en sélectionner un²⁸⁴⁰, tandis que les scribes sont positionnés dans des espaces spécifiques. Grâce à la finesse d'exécution des reliefs²⁸⁴¹, l'opposition entre le long bâton des officiers et le court calame des scribes met en scène la binarité du contrôle sur les prisonniers. Ils se distinguent tous par le geste de l'écriture sur leur tablette, mais adoptent des variantes différentes, assis, debout ou penchés. Le premier groupe de scribes²⁸⁴² (Figure 10.10) forme un bureau comptable, organisé en deux duos de personnages superposés, où le visage, le matériel et le geste de l'écrit sont à chaque fois visibles. Les quatre sacs destinés au transport du matériel ont été représentés en vue transverse devant eux, l'aspective étant ici mise au service d'une précision matérielle servant de signe professionnel. Leur sont adjoints deux autres scribes debout, distingués eux aussi par la tablette qu'ils tiennent à la main. Contrairement aux scribes des redditions de comptes, le bureau est tourné vers le défunt. On peut reconstruire un espace ouvert, présidé par Horemheb, et au centre duquel les gardes menaient les prisonniers les plus significatifs²⁸⁴³, puisqu'il semble peu probable qu'un tel personnage inspectait dans le détail tous les captifs. La scène est ainsi une reconstitution : si Horemheb devait se contenter de recevoir certains prisonniers, les scribes étaient chargés de tous les compter. Visuellement, la scène enserre le captif entre l'autorité comptable à gauche et le pouvoir physique à droite, renforcé par la figure du dignitaire qui adjoint sa légitimité. Mais l'examen effectué par le bureau s'étend derrière lui, sur les rangs de prisonniers.

²⁸⁴⁰ MARTIN 1989, pl. 81, 84 et 104.

²⁸⁴¹ JANZEN 2013, p. 136 ; MARTIN 1991, p. 69.

²⁸⁴² MARTIN 1989, pl. 91.

²⁸⁴³ *Ibidem* : nous suivons la position de l'auteur qu'il s'agit d'un « chef koushite ».

La deuxième variante (Figure 10.11) représente des scribes debout à proximité de Nubiens assis²⁸⁴⁴. L'un d'eux est debout devant eux et l'autre sur le même rang qu'eux. Comme leurs collègues, ils sont représentés en train de poser le calame sur la tablette, dans une attitude typique du mouvement de l'écriture. Les deux registres présentent les deux faces de l'activité : le scribe supérieur est en train de comptabiliser les captifs assis, tandis que le second accueille les prisonniers amenés un à un. Enfin, la procession du mur sud comprend un groupe de quatre scribes penchés en avant mais toujours occupés à écrire sur leurs registres²⁸⁴⁵. Si l'on en croit les jambes des chevaux qui subsistent derrière eux, ils sont occupés à l'inspection générale du tribut et non spécifiquement à celle des prisonniers. Ces trois gestuelles offrent des variantes du travail des scribes, mais ont en commun d'être systématiquement disposées dans un espace intermédiaire entre l'arrivée des captifs et les figures du défunt.

Les scribes des scènes d'Horemheb appartiennent à l'armée, et renvoient au même corps qui peuple les batailles royales dans les temples contemporains. Cet ensemble professionnel, subsumé par le titre *sš mš*²⁸⁴⁶, forme un groupe essentiel à l'organisation de l'armée et à la dimension impériale du pouvoir²⁸⁴⁷. Malgré l'apparition du titre dès l'Ancien Empire²⁸⁴⁸, c'est bien du Nouvel Empire que datent les témoignages les plus significatifs de ce monde professionnel. Plusieurs dignitaires de haut rang font ainsi état de leurs services en tant que scribes des armées, tel Tjanouni²⁸⁴⁹ et Amenhotep fils d'Hapou²⁸⁵⁰. Le papyrus Bologne 1094 contient des archives militaires montrant l'implication des scribes d'armée dans les échanges entre différents secteurs administratifs²⁸⁵¹, tandis qu'ils jouaient aussi un rôle important dans la gestion des frontières du pays²⁸⁵². L'iconographie royale contemporaine contient enfin des scribes occupés notamment à compter les mains²⁸⁵³ ou les prisonniers vivants²⁸⁵⁴. Cette dimension comptable des expéditions militaires témoigne de la volonté d'une part d'inscrire les guerres dans un ordre administratif chiffrable où le corps des ennemis devient objet de calcul, et de l'autre de reproduire ces opérations mathématiques dans l'iconographie royale.

²⁸⁴⁴ *Ibid.*, pl. 93.

²⁸⁴⁵ *Ibid.*, pl. 105.

²⁸⁴⁶ SCHULMAN 1964A, p. 64.

²⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 62-66 ; FAULKNER 1953, p. 46 ; CHEVEREAU 1994, p. 201-227 ; KADRY 1986, p. 155-162 ; ALLON 2019, p. 19-21.

²⁸⁴⁸ FISCHER H.G. 1959.

²⁸⁴⁹ ALLON, NAVRATILOVA 2017, p. 47-51.

²⁸⁵⁰ SCHULMAN 1964, p. 63 ; KADRY 1986, p. 156-157 ; HELCK 1939, p. 2-33.

²⁸⁵¹ RAGAZZOLI 2019, p. 152-153.

²⁸⁵² *Ibid.*, p. 153-155.

²⁸⁵³ ALLON 2014, p. 190, fig. 24 (Abydos).

²⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 209, fig. 29 (Medinet Habou).

L'idéologie impériale égyptienne semble ainsi un précédent dans l'emploi de la comptabilité au service de la mise en scène de la domination, comme le démontrent les palais néo-assyriens exhibant le même emploi des scribes²⁸⁵⁵.

Les scènes d'Horemheb sont ainsi caractéristiques d'un état de l'administration égyptienne où l'empire et l'armée ont pris une dimension assez déterminante pour occuper douze scribes du programme funéraire, montrant l'utilisation par l'armée de différents corps spécialisés²⁸⁵⁶. Les scribes ne se situent cependant pas au cœur de l'armée et rien ne laisse croire qu'ils l'accompagnent hors des frontières. Ils constituent plutôt un centre intermédiaire installé en Égypte qui reçoit le butin ramené des campagnes et le redistribue dans les domaines productifs. L'utilisation du verbe *stp* (« choisir ») sur le mur est²⁸⁵⁷ explicite le choix qu'ils sont en train de faire, dans le sens d'une distinction et d'une répartition des hommes et des produits. Il s'agit d'attribuer les prisonniers à des activités productives ainsi qu'à des domaines économiques. On voit là la fonction d'organisation et de redistribution de ces bureaux comptables au contact de l'armée et de la production et qui dépendaient du militaire le plus gradé du pays. Les scribes apparaissent donc comme la deuxième étape du processus différenciateur, après que les gardes ont sélectionné les prisonniers qu'ils souhaitent présenter au défunt : ce sont eux qui ont la tâche de leur attribuer des services, rôle décisif dans l'organisation de l'économie égyptienne.

2-2-2 Neferhotep et les scribes du domaine

La scène contemporaine de Neferhotep (Figure 10.12) se situe loin de l'armée, et peut être vue comme une suite du travail de division accompli chez Horemheb. Une fois triés par les scribes de l'armée, les captifs sont envoyés sur des domaines productifs où ils sont à nouveau examinés et répartis dans diverses activités. Dans cette scène où Neferhotep accueille les nouveaux travailleurs à peine débarqués de bateaux venus de la capitale, un seul scribe est nécessaire et contraste avec les trois gardes se chargeant de la partie physique du contrôle. Ce scribe est représenté debout, d'une taille qui en fait le second plus grand personnage du registre et distingue son importance. Sa position droite délaisse toute gestuelle de déférence comparable au mur sud d'Horemheb. Reproduisant la figure du défunt, le scribe bénéficie d'un effet orthogonal, grâce au croisement droit de son calame et de sa tablette, moindre que celui de la longue canne du maître, mais plus fort que les bâtons des gardes, tous obliques.

²⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 279 et 284.

²⁸⁵⁶ ALLON 2019.

²⁸⁵⁷ MARTIN 1989, pl. 93.

Il s'agit du seul scribe représenté en train d'écrire sur le mur nord, mais plusieurs autres personnages y tiennent un rouleau²⁸⁵⁸ ou du matériel d'écriture²⁸⁵⁹, de sorte qu'on peut supposer que d'autres scribes parcouraient les domaines pour vérifier l'état de la production. Ce serait notamment le cas du personnage perdu qui observait la reddition de comptes centrale (A64). On retrouve une organisation similaire à la scène orientale d'Horemheb, à une échelle réduite : des captifs attendent leur tour et ne sont en contact qu'avec des gardes armés ; l'un d'eux est ensuite extrait du groupe et se présente devant le défunt. La scène de Neferhotep met ainsi en scène la force différenciatrice de la cérémonie d'arrivée des prisonniers, et double celle d'Horemheb dans un contexte local. Tout porte à croire qu'en plus de compter le nombre de travailleurs arrivés, le scribe va les répartir dans des zones de travail, mais en gardant une trace de leur origine, pour en rendre compte aux prêtres de Karnak. Son travail ne se restreint pas à calculer le nombre de captifs arrivés, mais met en jeu un nombre de paramètres probablement bien plus élargi. En outre, la construction de la scène nous permet de penser que le développement du motif des prisonniers à partir de Toutânkhamon correspond à une évolution de la reddition de comptes dont le référent évolue, mais dont les codes généraux persistent. Ainsi les trois catégories de personnages, l'alliance du « calame et du bâton »²⁸⁶⁰ et l'imposition de gestuelles contraintes rapprochent les deux motifs. L'organisation en deux étapes, les travailleurs attendant leur tour et l'un d'entre eux mené devant les scribes rappellent le schéma de la reddition de comptes déjà attesté chez Mersyankh III (A1). Des codes propres à une cérémonie interne au domaine furent ainsi transférés à la représentation de la gestion des prisonniers étrangers, devenue un domaine essentiel de l'économie impériale.

3 Égypte impériale, prisonniers et altérisation

3-1 Tribut et captifs de guerre

Malgré la taille restreinte du corpus, les réalités auxquelles il fait référence sont plurielles et témoignent de la complexité des interactions de l'Égypte avec ses voisins. Le premier type de prisonniers que comprennent les scènes correspond aux prises de guerre. C'est notamment le cas de la scène d'Iti, où est conduit un soldat d'une armée rivale de Haute-Égypte. Les files de prisonniers ramenés de la guerre se développent ensuite dans la 2^e moitié du Nouvel Empire et constituent dans les temples de la XIX^e dynastie l'un des éléments les plus fréquents. L'origine guerrière des prisonniers se voit dès la tombe d'Horemheb : s'ils sont appelés « tribut » (*jnw*),

²⁸⁵⁸ DAVIES N. DE G. 1973, pl. XLIV.

²⁸⁵⁹ *Ibid.*, pl. XLV.

²⁸⁶⁰ RAGAZZOLI 2019, p. 327 et 406.

la légende mentionne ses exploits contre les pays étrangers, son triomphe (*ḥbw.n=f*), et le pays hittite²⁸⁶¹. Il ne fait donc pas de doute que ces hommes ont été capturés lors d'expéditions militaires ou du moins sont présentés comme tels dans la tombe du général. Mais l'origine des captifs n'est dans les autres cas pas la guerre (E5,E6,E7,E8), car cette dernière est réservée aux images royales. Cette restriction est d'ordre iconographique, puisque plusieurs textes de la XVIII^e dynastie décrivent la capture de prisonniers, dès Ahmès fils d'Abana.

Le type le plus fréquent est donc l'arrivée du tribut. Si nous avons montré que plusieurs scènes jouent sur une ambiguïté entre captures de guerre et esclaves livrés par les populations soumises, la scène de Nebamon, les deux d'Amarna et celle d'Houy (E3,E5-E7) représentent explicitement le tribut des nations, où prime la dimension cérémonielle du motif. En conséquence, la mise en scène de la domination universelle du roi et de son armée prime sur une représentation fidèle des réalités géopolitiques. Le royaume indépendant du Mitanni est ainsi présenté chez Nebamon comme un peuple soumis au joug égyptien, de sorte qu'il ne se différencie pas du tribut apporté à Amarna. Celui-ci repose sur le duo Asiatiques-Nubiens classique de la conception égyptienne de l'étranger, que reprend Houy, alors même que ses fonctions ne le liaient qu'à la Nubie et non aux pays septentrionaux. Associés à d'autres produits ainsi qu'à certains compatriotes libres, les captifs valent comme métonymie de la soumission de leur peuple. La frontière entre captifs de guerre et tribut est donc brouillée, au profit d'une scène qui a trait au pouvoir universel du roi.

3-2 Nubiens, Asiatiques et Libyens : une carte des conquêtes impériales

Comme nous le verrons dans les deux chapitres suivants, les motifs de domination royale médiés sur des objets ou des éléments de décor représentent des étrangers très fortement altérisés, dont les traits et les attributs recueillent une identité générique vouée à être soumise éternellement par le pharaon. Dans les scènes représentant directement des prisonniers, les processus d'altérisation sont à l'œuvre, bien que de façon moins significative. Les scènes d'Iti et de Neferhotep (E1,E8) échappent entièrement à cette logique puisque les prisonniers ont, autant qu'on peut en juger, des traits égyptiens. Ce choix n'est pas anodin de la part d'un nomarque de Gebelein qui affronta probablement, dans les armées d'Ankhtifi ou lors de combats plus au sud, des éléments nubiens. Il en va de même de Neferhotep (Figure 10.13a), sous la responsabilité duquel travaillent des Asiatiques. Si le premier cas s'explique par la logique de guerre civile qui règne dans le 3^e nome, le second renvoie selon nous à l'évolution

²⁸⁶¹ MARTIN 1989, p. 80.

de la dichotomie Égypte-pays étrangers sous Akhénaton. Comme en témoignent la répression d'une révolte égyptienne par des soldats de diverses origines représentée sur un papyrus retrouvé à Amarna²⁸⁶² et l'intégration de soldats et d'employés égyptiens dans les scènes de prestige royal, la domination du roi ne se restreint pas aux étrangers, mais s'applique selon des codes assez similaires aux membres de son peuple. Si cette mutation fut éphémère, elle n'en altéra pas moins la mise en scène de la domination. Le fragment de Brooklyn (E4) suit une logique semblable : bien que le prisonnier soit probablement nubien, il n'en correspond pas au stéréotype le plus caractéristique. Ces différents exemples témoignent ainsi de la coexistence, sous Akhénaton et ses successeurs jusqu'à Horemheb, de représentations classiquement stéréotypées d'étrangers, et d'un discours où, la domination royale s'étendant à tous sans distinctions, l'origine des captifs s'efface devant leur fonction cérémonielle ou économique.

Les cinq autres scènes du Nouvel Empire représentent en revanche des prisonniers plus facilement repérables par leurs traits, choix qui ne se réduit pas à des stéréotypes éternels mais relève aussi de logiques référentielles, la fidélité mimétique jouant parfois comme signe distinctif d'un accès à des peuples lointains. La plus ancienne catégorie correspond aux Mitanniens de la tombe de Nebamon (Figure 10.13b). Bien qu'ils rappellent par certains traits le stéréotype asiatique plus général, ils forment malgré cela un type propre. Leurs signes distinctifs sont une barbe pointue vers l'avant, une chevelure bouclée qui descend jusqu'au cou et une petite mèche qui dépasse sur le front, ce qui les différencie des nombreux travailleurs asiatiques que les artisans funéraires ont peints dans les domaines productifs²⁸⁶³. Ils ne portent en revanche pas de bandeau dans les cheveux et ont la peau non pas claire mais aussi brune que celle des Égyptiens²⁸⁶⁴. Ils portent par ailleurs différents types de pagnes mais pas de grand manteau enveloppant. Ces signes désignent le groupe de Mitanniens par son origine, sans faire de différence entre les captifs et ceux qui les accompagnent libres : l'avant-dernier prisonnier du 2^e registre a une apparence semblable au premier personnage libre du 1^{er}. Ils servent donc de marqueurs de différence, semblables aux processions d'étrangers plus pacifiques des tombes contemporaines, d'autant plus que le Mitanni était situé loin de la Vallée du Nil et donc probablement mal connu de la part du public la moins versée dans le domaine militaire. Asiatiques génériques au premier regard, ces Mitanniens deviennent pour un public plus expert et attentif un peuple précis, rappelant les expéditions les plus lointaines de Thoutmosis III.

²⁸⁶² SCHOFIELD, PARKINSON 1994.

²⁸⁶³ MORRIS 2014, p. 365-372.

²⁸⁶⁴ Comparer DAVIES N. DE G. 1923, pls. XXIX et XXXII.

	PPi	XVIIIe pré- Amarna	Akhénaton	XVIIIe post- Amarna
Égyptiens	E1 (1)			E8 (3)
Levantins			E5 (36),E6 (14)	E3 (a-b: 29 ; d: 27)
Mitanniens		E2 (11)		
Nubiens			E5 (10),E6 (18)	E3 (a: 49 ; b-c : 29), E4 (1), E7 (5, deux fois)
Libyens				E3 (14)

Tab. 10.1. Répartition des prisonniers par origine et par période

Trois autres scènes contiennent des prisonniers asiatiques. À Amarna, ils correspondent au type syrien classique, et sont caractérisés, tant chez Houya que chez Meryrê II, par une épaisse barbe et des cheveux tombant jusqu'aux épaules. Leur vêtement varie d'un long manteau enserrant tout le corps (E6, peut-être E5) à un pagne simple avec tissu frontal (E5, 5^e et 6^e registres) et aux pagnes striés à la diagonale (E5, descendant vers l'avant sur les 1^{er}, 2^e et 5^e registres, vers l'arrière sur les 2^e, 6^e et 7^e)²⁸⁶⁵. On repère d'autre part des traces de décorations verticales sur certains de ces pagnes. Les femmes du 1^{er} registre y portent la robe striée horizontalement attestée par ailleurs pour les Asiatiques²⁸⁶⁶, ainsi qu'un couvre-épaules décoré au niveau des bras. Les Asiatiques du mur est d'Horemheb (Figure 10.14) se distinguent par des signes encore plus simples : ceux qui occupent le centre des deux registres inférieurs ont une longue barbe et une chevelure tombante, un bandeau au front et un simple pagne. Seul le 2^e registre rompt cette uniformité, puisqu'ils portent une toge striée en diagonale et un couvre-épaules²⁸⁶⁷. Sur le mur sud, les femmes ont la même robe, tandis que les hommes portent de longs pagnes striés obliquement. Le signe distinctif de tous ces hommes y est la barbe couvrant toute la joue et dépassant largement du menton, alors que certains sont chauves et d'autres dotés d'une longue chevelure, parfois tenue par un bandeau.

Ces imposantes processions associent donc deux principes complémentaires d'unité et de variation et trouvent un équilibre entre les deux pôles topique et référentiel. Si des signes tels la barbe ou les pagnes obliques reviennent, d'autres détails dynamisent ces ensembles et les différencient de listes uniformes. L'origine de ces prisonniers est partout visible au premier

²⁸⁶⁵ BOGOSLOVSKAYA 1980, p. 117-141, notamment p. 122-123.

²⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁸⁶⁷ MARTIN 1989, p. 81. Nous ne reprenons pas son interprétation du trait sur la joue du premier Asiatique du 2^e registre comme une « marque tribale », mais plutôt comme une ride.

coup d'œil, tant les perruques ordonnées et le menton glabre des Égyptiens s'opposent au visage de leurs prisonniers : cette dichotomie est assez claire graphiquement pour que sur les frises d'Horemheb, les visages se succèdent parfois sans que le corps soit visible ni la position des mains ; la lisibilité du relief n'en est pas altérée. Parmi les éléments de variation, on note en particulier le jeu sur les différents types de pagnes, comme sur le 2^e registre de Houya, ou l'alternance quasi-exacte de crânes rasés et de longues chevelures sur le 1^{er} registre d'Horemheb, entrecoupée systématiquement de deux perruques égyptiennes dans une frise où le travail sur la régularité des motifs est évident. La présence d'un Hittite²⁸⁶⁸, qui renvoie à la mention de son peuple dans les légendes du mur est²⁸⁶⁹, crée aussi une rupture dans une suite bien ordonnée, mais qui n'aurait été repérable que d'un public attentif aux détails et capable d'y repérer un Hittite. Ce jeu impliquant un public familier rappelle les stratégies d'appogiature à l'œuvre dans la représentation de travailleurs des campagnes.

La deuxième catégorie en nombre absolu correspond aux Nubiens, présents dans cinq tombes. Dans les scènes d'Amarna (E5,E6), plusieurs signes distinctifs les séparent des Égyptiens : leur grande taille, leur coiffure ronde et ornée d'une plume et les boucles d'oreille arborées par certains d'entre eux. Ces traits sont bien mieux visibles chez Houy (E7) : dans les deux scènes, les cinq captifs sont ornés d'une boucle d'oreille finement peinte, d'une plume proéminente et d'une peau noire bien différente du brun des Égyptiens du registre inférieur²⁸⁷⁰. Les Nubiens d'Horemheb obéissent de façon générale à des codes semblables. Si la couleur en a presque entièrement disparu²⁸⁷¹ et qu'aucun ne porte de plume, ils sont systématiquement plus grands que les Égyptiens²⁸⁷², ont tous la même coiffure ronde et crépue²⁸⁷³ et portent des boucles d'oreille ou ont un léger trou dans l'oreille²⁸⁷⁴. Leur visage obéit nettement au stéréotype des populations méridionales, la plupart étant dotés de lèvres épaisses et de nombreuses rides qui traversent leurs joues et leur front, trait qui les rapproche de leurs compatriotes sur les *talatats* de Toutânkhamon (Figure 10.16). Aucune variété ne distingue en revanche leurs habits, tous portant un pagne équipé d'un long tissu pendant à l'avant, doté de motifs de décoration chez Houy. Ils se différencient donc des Asiatiques par une plus grande homogénéité, tant dans les traits que dans les attributs, et que confirment leurs attitudes. Les

²⁸⁶⁸ *Ibid.*, pl. 100. Il s'agit du personnage au crâne rasé d'où pendent deux tresses.

²⁸⁶⁹ MARTIN 1989, pl. 91.

²⁸⁷⁰ DAVIES N. DE G. 1926, pl. XXX.

²⁸⁷¹ Voir une exception : MARTIN 1989, pl. 92, partie basse.

²⁸⁷² *Ibid.*, pl. 84 et 91 ; JANZEN 2013, p. 136.

²⁸⁷³ L'absence de traits dans la partie supérieure de la pl. 92 est selon nous un oubli des graveurs. La même coiffure caractérise les Nubiens du temple du Gebel Silsila sous le règne d'Horemheb (JANZEN 2013, p. 147, fig. 14).

²⁸⁷⁴ *Ibid.*, pl. 82.

longues files monotones du mur est d'Horemheb s'opposent ainsi à la vivante avancée du mur sud. Cette différence s'explique avant tout par le contexte : la première scène représente l'enregistrement de futurs travailleurs et soldats, sur lesquels la contrainte des gardes ne dépasse pas une prise manuelle ; au contraire, le mur sud représente l'arrivée de véritables captifs des deux sexes, tenus par des entraves. La dominante de la première est administrative, celle de la seconde est cérémonielle. Elle supporte donc de façon plus souple des variations et des détails tendant à l'appogiature.

Le dernier groupe de prisonniers est formé des Libyens, troisième terme d'une vision du monde qui conçoit le plus souvent l'étranger sous une forme binaire. Ils ne sont présents que sur le mur est d'Horemheb (Figure 10.15b). Cette rareté s'explique probablement par des raisons référentielles, la frontière occidentale étant plus calme à la XVIII^e dynastie que les marches méridionales ou la Syrie-Palestine caractérisée par une géopolitique mouvementée. Lorsque la situation se tend à l'ouest de l'Égypte, à partir de la XIX^e et surtout de la XX^e dynastie, les reliefs royaux incorporent de nombreuses processions de prisonniers libyens. Qu'ils soient ici présents pour compléter l'ordre du monde sur lequel règnent le roi et son général se voit au fait qu'ils semblent ajoutés sur la gauche de la procession, alors que les deux autres peuples occupent des scènes bien plus vastes. La façon dont le corps du dernier Asiatique recouvre celui du premier Libyen sur le registre inférieur laisse penser qu'ils furent ajoutés en derniers²⁸⁷⁵. Ils possèdent tous les mêmes traits stéréotypés : une coiffure faite de deux mèches distinctes et d'une longue tresse tombant sur le torse, deux types de boucles d'oreilles et une barbe pointue mais ne couvrant pas les joues comme les Asiatiques. Leur long manteau couvrant tout le corps est tout aussi topique²⁸⁷⁶. Leur présence chez Horemheb témoigne donc d'une évolution du programme funéraire de ce personnage de plus en plus éminent, pour qui l'inclusion du troisième peuple archétypal valait comme prétention à la victoire universelle.

Malgré l'étroitesse du corpus, les prisonniers appartiennent à des peuples différents, dont la représentation suit plusieurs lignes de caractérisation. Selon les contextes, ils oscillent entre un pôle topique et un pôle référentiel, les Nubiens étant en général plus stéréotypés que les Asiatiques, mais variant entre la grande uniformité mimétique chez Horemheb et le rutilant appareil des prisonniers valant comme tribut chez Houy. Les Asiatiques viennent essentiellement du Levant méridional, largement soumis à l'Empire égyptien : leur origine exacte est difficile à déterminer entre les habitants des cités et les peuples nomades. Il s'agit de

²⁸⁷⁵ *Ibid.*, pl. 79a. Voir la même chose au niveau des mains sur le 3^e registre.

²⁸⁷⁶ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 20.

loin des étrangers les plus nombreux à pénétrer en Égypte à la suite des conquêtes orientales, donc de ceux que le public était le plus susceptible d'avoir côtoyé dans le pays. Mais les Mitanniens (E2) et le couple hittite (E3d) témoignent de l'insertion de représentants d'entités politiques plus vastes auxquelles les armées égyptiennes furent confrontées, et incluant dans la prétention à la domination universelle des royaumes dont les fonctionnaires lettrés savaient qu'ils n'étaient en rien soumis au joug égyptien. Nous ne pouvons ainsi savoir si les Hittites d'Horemheb sont un élément topique ajouté comme signe de prestige ou s'ils font référence à des prisonniers envoyés de cette région, par exemple des criminels dont le pouvoir se serait débarrassé en les vendant quelque part au Levant. Enfin, lorsque les prisonniers sont menés par des individus de la même origine, aucun trait ne distingue les deux groupes : c'est le cas chez les Mitanniens de Nebamon comme chez les Nubiens de Houy. Il en va de même dans les deux scènes amarniennes où les Nubiens s'avancant librement possèdent les mêmes traits que les captifs. On voit encore là un trait référentiel fidèle aux traits d'une population, sans faire sursignifier la soumission par des traits ou des attributs spécifiques.

4 Violence et soumission dans les processions de prisonniers

4-1 Les techniques de l'entrave

Au sein des processions de prisonniers, une ligne de différenciation sépare ceux qui s'avancent seuls ou sous la seule contrainte de la main et ceux qu'enserrent des liens fabriqués à cet effet. Lorsque se développe ce type iconographique, dans la deuxième moitié de la XVIII^e dynastie, et qu'il se répand sur les murs privés et royaux, il prolonge des images en deux et trois dimensions attestées dès les époques les plus anciennes. Au prédynastique, la mise en scène des prisonniers est contemporaine des premières scènes de combat²⁸⁷⁷, voire plus ancienne si l'on interprète ainsi les « images de domination » des céramiques nagadiennes²⁸⁷⁸. Dès le manche de couteau d'Oxford²⁸⁷⁹, la mise en scène préférentielle des prisonniers est les bras attachés dans le dos, la corde passant au niveau des coudes. On retrouve une même organisation sur le couteau du Gebel el-Arak, le garde tenant son prisonnier depuis l'arrière²⁸⁸⁰. Ce type iconographique eut une double postérité. On le retrouve d'une part adapté dans la statuaire de l'Ancien Empire, où les captifs sont de préférence figurés les bras attachés derrière le dos. D'autre part, il persiste en deux dimensions associé à d'autres attaches, comme dans le

²⁸⁷⁷ BESTOCK 2018, p. 29.

²⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 19-21.

²⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 53.

complexe de Sahourê²⁸⁸¹. Il se maintient durant toute l'histoire de l'Égypte, notamment dans les temples du Nouvel Empire²⁸⁸² et jusqu'aux images de l'époque gréco-romaine²⁸⁸³. Au Nouvel Empire, ce motif ne se restreint pas à sa version statique puisque le roi et ses soldats sont sur divers supports figurés en train d'attacher de la sorte un ennemi agenouillé²⁸⁸⁴. Ce type, qui correspond référentiellement à une prise efficace, suggère la soumission totale à la volonté de celui qui tient la corde, puisque lui est présenté le dos, sans possibilité de résister ni de regarder. Au moment où la dimension impériale de l'Égypte fait se développer une nouvelle iconographie de la soumission, les précédents ne manquent en conséquence pas, bien qu'ils ne fournissent pas un répertoire adapté à toute situation. En revanche, les techniques d'entrave se réduisent avant le Nouvel Empire essentiellement aux différents usages de cordes. La seule attestation de menottes antérieure provient de la scène de Baqet III (B3), qui prouve du moins que l'instrument était connu, si ce n'est répandu. Le corpus de la XVIII^e dynastie témoigne d'un renouvellement des marques de la domination physique et de la contrainte imposée, qui dans les redditions de comptes se limitaient à différents types de pression de la main.

4-1-1 *Les menottes*

L'objet le plus intéressant qui serve à tenir les prisonniers est une menotte ovale, dans laquelle passaient les deux poignets et qui, grâce à un trou dans la partie supérieure, était reliée à une corde enserrant le cou. Elle se différencie d'autres formes de menottes connues au Proche-Orient²⁸⁸⁵, de l'attache utilisée chez Baqet III (B3) aux exemples assyriens²⁸⁸⁶. Elle est utilisée sur dix-neuf prisonniers de la procession d'Horemheb (E3d), tous masculins, ainsi que sur le fragment de J. Vandier²⁸⁸⁷, quinze fois chez Meryrê II (E6) et trente-deux fois chez Houya (E5). Chez le premier, chaque captif est tenu par un soldat qui a en main la corde reliée au bas de la menotte, voire tient directement celle-ci²⁸⁸⁸. On retrouve ce schéma dans les tombes amarniennes, mais les prisonniers sont aussi organisés en ligne, une même corde les reliant au niveau du cou. Cette disposition, visible à l'extrémité gauche de la file d'Asiatiques du 3^e registre de Meryrê II, s'inscrit à cette époque dans la tradition des files de captifs stéréotypés qui ornent le décor des trônes royaux, et rapproche donc la scène des archétypes royaux. Aucune

²⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 97.

²⁸⁸² Entre autres, voir JOHNSON 1992, p. 162, n°34.

²⁸⁸³ MADERNA 2005, p. 585-586 ; SIMPSON 1974, pl. IVa.

²⁸⁸⁴ SCHOSKE 1994, p. 222-224.

²⁸⁸⁵ MITTMANN 1983.

²⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 341 (abb. 3) et références p. 337.

²⁸⁸⁷ VANDIER 1951, pl. 15.

²⁸⁸⁸ MARTIN 1989, pl. 100.

tombe privée ne comprend au contraire de prisonniers uniquement tenus par une corde au cou, comme dans les reliefs ramessides. En outre, les menottes concernent essentiellement des prisonniers asiatiques : chez Meryrê II, les Nubiens sont tenus d'une autre façon, tandis que chez Houya, plusieurs portent des menottes, mais la corde qui les tient au cou semble partir directement de la main de leur garde et non des menottes.

La seule attestation archéologique de cet objet est conservée au musée de Berlin²⁸⁸⁹ (Figure 10.18). Les menottes sont faites en cyprès, bois robuste²⁸⁹⁰ et introduit depuis le Levant²⁸⁹¹. Ne pesant que 300 grammes²⁸⁹², elles n'ont pas pour but d'imposer un poids inconfortable au cou des captifs, mais ont essentiellement une portée pratique. L'objet de Berlin mesure 40 cm²⁸⁹³, ce qui correspond bien aux dimensions dans notre corpus : chez Horemheb, elles mesurent les deux-tiers de la distance allant du cou à la taille. Si ces hommes font 1,70 m, les menottes sont longues de 30 à 40 cm. La présence de deux trous aux extrémités confirme qu'il s'agit bien du même objet²⁸⁹⁴. Ce type de menottes est aussi attesté dans d'autres contextes iconographiques : le fragment du musée de Boston²⁸⁹⁵, un relief de Toutânkhamon (Figure 10.19)²⁸⁹⁶, deux statuettes de Nubiens (Figure 10.20)²⁸⁹⁷ et une brique de faïence représentant un Asiatique retrouvée à Medinet Habou²⁸⁹⁸. La position du captif est dans tous ces contextes identique : il se tient debout et ramène ses deux bras pliés vers sa poitrine, les coudes plus ou moins écartés vers l'extérieur ou repliés vers le bas. Il faut différencier ces menottes simples de celles en forme de lion²⁸⁹⁹, voire possiblement d'autres animaux²⁹⁰⁰, que l'iconographie atteste dès la fin de la XVIII^e dynastie²⁹⁰¹ mais surtout à la XIX^e²⁹⁰², et dont nous avons gardé deux exemplaires²⁹⁰³. Si la navette simple est bien présente autant dans les contextes les plus prestigieux (Medinet Habou, Karnak) que dans les tombes privées, la menotte léontomorphe

²⁸⁸⁹ VALERIO 2022.

²⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 208.

²⁸⁹¹ GERMER 1986, p. 1456. Peut-être l'objet conserva-t-il une association aux pays orientaux qui expliquerait son utilisation sur les Asiatiques.

²⁸⁹² VALERIO 2022, p. 205.

²⁸⁹³ *Ibidem.*

²⁸⁹⁴ *Ibid.*, figs. 3-4.

²⁸⁹⁵ *Ibid.*, fig. 6.

²⁸⁹⁶ CHEVRIER 1955, p. 8 (fig. 1), pl. I et VII.

²⁸⁹⁷ VANDIER 1951, p. 201, fig. 2 ; FECHHEIMER 1921, p. 151.

²⁸⁹⁸ DARESSY 1911, p. 58 ; pl. IV (13).

²⁸⁹⁹ KEIMER 1957, p. 104-107 ; EATON-KRAUSS 1988, p. 6, n. 41.

²⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 106, fig. 14. Sur le débat quant aux menottes en formes de « poisson », voir BELL 1997, p. 83, n. 15-16 et JANZEN 2013, p. 205-208.

²⁹⁰¹ REDFORD 1988, p. 18, pl. 13:1.

²⁹⁰² JANZEN 2013, p. 172 (fig. 19).

²⁹⁰³ RITNER 1994, p. 2 ; SAAD 1943, pl. XXXIV B ; KÖLLER 2002, pl. I (abb. 2) ; BELL 1997, p. 81-86.

est en revanche restreinte aux premiers et semble donc réservée à l'apparat le plus distingué, doublant un brut objet de coercition d'une ancienne symbolique liant le roi à la force prédatrice du lion²⁹⁰⁴. Selon Lanny Bell, elles pourraient même avoir été restreintes au statut de simulacre ou de modèle d'apparat²⁹⁰⁵. L'absence du second type dans la tombe du prestigieux général Horemheb, alors même qu'il est bien attesté à cette époque et que dix-neuf Asiatiques ont des menottes, témoigne de son appartenance stricte au répertoire royal. Plus complexe à fabriquer et moins ergonomique, il est aussi possible qu'il ait surtout été délaissé pour des raisons de praticité et que la démonstration de précision administrative chez le général fasse usage d'un objet moins impressionnant mais plus efficace. De même, les menottes privées se distinguent de celles de Beit el-Ouali, qui contraignent les mains à remonter au niveau du cou²⁹⁰⁶, témoignant de la grande diversité des techniques d'entrave de l'empire égyptien.

La menotte étudiée par M. Valerio comporte deux inscriptions qui attribuent l'objet au soldat de la compagnie du roi (*w'w n p3 s3 pr- 3*)²⁹⁰⁷, dont le nom est Nebamon, justifié, ce qui suggère qu'il ait été déposé dans un contexte funéraire. La fréquence de ce nom à la XVIII^e dynastie rend impossible une identification précise. Il serait tentant d'y voir le Nebamon de la TT 90²⁹⁰⁸, dont la titulature est centrée sur le domaine militaire. Mais il ne possède pas le titre inscrit sur la navette, et, alors même qu'il a fait représenter dans sa tombe une file de prisonniers attachés, aucun ne l'est par une menotte. Nous sommes donc enclin à attribuer l'objet à un soldat de rang inférieur au sein d'une prestigieuse compagnie, et qui fit inscrire son nom sur l'un des outils les plus significatifs de son office, puis choisit de l'emmener dans l'au-delà.

Nous connaissons d'autre part le nom de cet objet, *qh*, terme que P. Derchain a identifié comme des menottes et non comme une lourde pièce de bois pendant au cou²⁹⁰⁹. Il doit en effet être aisément transportable et peu lourd²⁹¹⁰. Dans le papyrus Harris 500²⁹¹¹, les soldats infiltrés emportent un stock de ces menottes qu'ils destinent aux défenseurs de Joppé lorsqu'ils auront été vaincus et capturés²⁹¹². L'objet est donc, du moins dans un texte censé se passer sous Thoutmosis III, attesté en contexte de guerre extérieure et utilisé directement après une victoire pour garder les ennemis sous contrôle. Cet usage se retrouve dans l'iconographie royale

²⁹⁰⁴ BELL 1997, p. 83.

²⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁹⁰⁶ JANZEN 2013, p. 169-170 (fig. 18).

²⁹⁰⁷ VALERIO 2022, p. 206-208.

²⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 207.

²⁹⁰⁹ DERCHAIN 1974, p. 9-12.

²⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

²⁹¹¹ GARDINER 1932, p. 83, l. 8 et 13, p. 84, l. 12.

²⁹¹² DERCHAIN 1974, p. 10-11 ; VALERIO 2022.

contemporaine, lorsque les processions de captifs jouxtent les batailles. Les mêmes objets sont ensuite présents à l'arrivée des captifs en Égypte, que ce soit en contexte cérémoniel comme chez Houya et Meryrê II (E5,E6) ou administratif chez Horemheb : plus qu'une vertu symbolique, c'est leur fonctionnalité qui les rend utilisables par des corps de métiers différents. L'absence de tout autre représentation d'étrangers menottés indique que ces instruments étaient retirés une fois distribués sur les domaines productifs et que les travailleurs y échappaient, même en-dehors des périodes de travail. La scène de Mahou (B5), où les délinquants capturés par la police d'Akhetaton sont menottés de la même façon, suggère cependant qu'elles n'étaient pas restreintes à un usage militaire, mais étaient aussi utilisées par les polices locales dans le cadre du maintien de l'ordre. À moins de supposer que cet objet ait connu une longue existence avant d'être figuré sur les murs, il semble qu'il se développa essentiellement au Nouvel Empire où il s'imposa comme outil efficace de coercition, adapté à des usages policiers et militaires.

4-1-2 Cordes et entraves au service de la soumission des étrangers

À côté des véritables menottes, plusieurs autres types d'entraves coexistent dans l'iconographie privée, avec moins de variations que dans les parallèles royaux²⁹¹³. Les liens des prisonniers y sont en effet réduits à des schémas utilitaires, au contraire des files des grands temples, où sont juxtaposées des façons très différentes d'attacher les bras avec une simple corde. Cette moindre diversité ne peut être simplement attribuée au plus faible corpus privé, du fait de la taille imposante des files des tombes d'Horemheb, Houya et Meryrê II, toutes monotones sur ce point : les prisonniers attachés simplement chez le premier contrastent avec les étranges postures du petit groupe de captifs tenus sur les fragments contemporains de Toutânkhamon à Karnak (Figure 10.21)²⁹¹⁴. Il faut y voir une recherche, dans les corpus royaux, de gestes qui, non seulement traduisent la soumission mais aussi l'inconfort, la douleur et l'incongruité²⁹¹⁵. Tels les contrôlés des redditions de comptes de l'Ancien Empire forcés de s'avancer pliés à 90°, ces prisonniers des temples royaux ont souvent les bras tordus au-dessus de la tête²⁹¹⁶ dans une posture qui vient rompre les attentes de gestes plus fonctionnels, et exprimer leur absence de maîtrise. L'autre variante récurrente consiste à attacher les coudes devant le torse et à écarter les bras de chaque côté²⁹¹⁷. Ce procédé est entièrement absent des

²⁹¹³ JANZEN 2013, p. 145, n. 35.

²⁹¹⁴ JONHSON 1992, p. 168, n°47.

²⁹¹⁵ JANZEN 2013, p. 166-167, 217-218.

²⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 182, n°65 ; JANZEN 2013, p. 145 (fig. 13), 147 (fig. 14), 166 (fig. 17), 183 (fig. 22), 191 (fig. 25), 196 (fig. 26).

²⁹¹⁷ JANZEN 2013, p. 145 (fig. 13), 147 (fig. 14).

scènes privées, qui se contentent d'entraves efficaces, mais s'abstiennent de mettre en scène des poses inattendues et douloureuses.

La maîtrise du cou apparaît comme un trait récurrent des techniques d'entrave, ce qui en fait la zone la plus fréquente de contrôle dans le corpus privé, rappelant les officiers des redditions de comptes et les différenciant des scènes royales où les liens aux bras sont tout aussi fréquents. Chez Meryrê II, la procession des Nubiens se différencie de celle des Asiatiques par le fait qu'ils ne sont pas tenus par les menottes, mais par un système assez proche : un garde tient ce qui ressemble à une corde reliée à leur cou et qui enserre leurs deux poignets. Il ne s'agit ainsi pas de menottes, mais d'un système tout aussi efficace, qui n'a pas laissé de traces archéologiques. Chez Houya, plusieurs prisonniers nubiens semblent être tenus d'une part par des menottes et par une corde reliant directement la main du garde au cou. Comme l'a montré Cyril Aldred²⁹¹⁸, il ne s'agit pas à proprement parler de cordes, comme en attestent la rigidité du trait descendant du cou et une comparaison de ces instruments épais et droits qui tiennent les Nubiens de la tombe de Meryrê II (Figure 10.22a) aux cordes souples et délicates des Asiatiques immédiatement en face. Il s'agit donc d'une forme de joug, appelé *sheyba* par comparaison avec des instruments en usage au Kordofan²⁹¹⁹ et en Afrique australe²⁹²⁰ au XIX^e siècle : un bâton de bois se termine en fourche, les deux pointes étant reliées par une corde ou un petit bâton pour tenir l'arrière du cou. C'est peut-être cet instrument que désigne le terme *gršy* dans *la Chronique de Pétéisé*, objet en bois associé à des menottes²⁹²¹. Il possède l'avantage de pouvoir non seulement tirer mais aussi pousser en arrière le cou du prisonnier²⁹²². Une corde devait y être attachée, qui maintenait les mains contre la poitrine. On le retrouve chez Houy (Figure 10.22b), à la différence qu'il enserre le cou puis pend vers le sol et n'est tenu par personne, suggérant ainsi la soumission des prisonniers tout en faisant l'économie de gardes qui auraient attiré le regard dans une procession entièrement nubienne. On peut donc voir là un type d'entraves réservé aux Nubiens, alors que les Asiatiques sont plus nombreux à porter les menottes.

La dernière méthode d'entraves est présente dans trois tombes privées, mais correspond à l'une des plus anciennes représentations égyptiennes de captivité, déjà attestée dans la tombe d'Inti (D2). Les bras sont attachés ensemble derrière le dos, la corde passant au niveau des

²⁹¹⁸ ALDRED 1977, p. 176-177.

²⁹¹⁹ SCHWEINFURTH 1873, Vol. II, p. 414.

²⁹²⁰ LIVINGSTONE 1866, p. 125.

²⁹²¹ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 153 et 355, n. 15-16.

²⁹²² ALDRED 1977, p. 177, bien que son analyse appliquée à Neferhotep nous semble inexacte.

coudes ou des avant-bras, et une autre corde entoure le cou, que tient un garde. Contrairement aux menottes-*qh*, les deux cordes ne sont pas liées entre elles, l'une sert donc à prévenir toute tentative de résistance et l'autre à soumettre les mouvements des captifs à la volonté de leur gardien. Ce schéma est d'abord présent dans la scène de Nebamon, où les onze captifs répartis sur deux files sont tenus par une corde reliant leur cou à la main du défunt. Les corps se touchant, la corde est cependant peu visible, suggère moins une file qu'un groupe homogène de captifs et désamorce d'emblée des velléités d'évasion. Ce schéma de contrôle se retrouve au sein des domaines : c'est ainsi qu'est tenu l'unique captif du fragment Brooklyn (Figure 10.22c) et le premier de la scène de Neferhotep. Il ne s'agit pas d'un *sheyba* contrairement à ce que propose C. Aldred²⁹²³ : le détail de la main du garde ne plaide pas plus pour un acte de poussée que de traction, tout comme le creusement du dos du captif indique davantage qu'il est tiré vers l'avant que repoussé vers l'arrière. Cette méthode de contrôle, présente dans des contextes d'apparat et de répartition administrative, semble la plus efficace et la plus accessible à des gardes de statut secondaire n'ayant pas accès aux menottes probablement plus rares en-dehors de l'armée.

Ces trois grandes méthodes de coercition, qui s'ajoutent à la simple prise manuelle, décrivent un répertoire plus restreint que les équivalents royaux, mais tout de même riche si on le rapporte à l'étroitesse du corpus. Le *sheyba* apparaît comme un instrument propre aux Nubiens. En l'absence de connotations sémiologiques, une explication référentielle paraît préférable bien que les parallèles africains cités par C. Aldred²⁹²⁴ ne puissent servir de preuves : le fait que les captifs de Houy arrivent depuis le sud attachés de cette façon suggère que cet instrument provient directement de Nubie et joue comme élément d'étrangeté devant le public égyptien. Les menottes concernent au contraire des prisonniers asiatiques, dans l'iconographie royale ou privée, mais peuvent à l'occasion être portées par des Nubiens ou des délinquants égyptiens. Chez Horemheb, elles renforcent le pathétique de la procession de ces hommes dont les traits marqués indiquent un âge certain et dont les gestuelles indiquent la réticence à se soumettre et l'incapacité de se défendre réellement. Enfin, l'association des bras attachés dans le dos et de la corde autour du cou est le moyen le plus économique et le plus ancien de marquer le contrôle, applicable tant pour des prisonniers nubiens (E4) et asiatiques (E2) qu'égyptiens (E8). Les trois méthodes ont cependant en commun de maîtriser le cou et les mains. D'une part elles pèsent sur la partie la plus fragile du corps et mettent en scène cette fragilité, source du

²⁹²³ *Ibidem.*

²⁹²⁴ *Ibidem.*

contrôle. De l'autre, elles privent les bras, métonymie égyptienne pour la puissance de l'individu²⁹²⁵, de toute potentialité d'action, réduisant les prisonniers, anciens ennemis militaires, à un statut passif incapable de menacer la domination égyptienne sur le monde.

4-2 Gardes et prisonniers : gestuelle de violence et de douleur

Le degré d'interaction entre les deux groupes des processions de captifs dépend du contexte dans lequel elles s'insèrent. C'est lorsque domine une tonalité administrative que les méthodes de contrôle sont figurées avec le plus de précision, tandis que les scènes cérémonielles insistent davantage sur l'arrivée de groupes soumis à l'ordre royal que sur les moyens concrets par lesquels les employés s'en assurent. Seules deux scènes comportent ainsi des gardes menaçant les prisonniers d'un bâton qu'ils brandissent. Chez Neferhotep (Figure 10.13a), les deux travailleurs arrivés sur le domaine sont assis pendant que deux gardes leur touchent la tête, le bâton tenu presque à la verticale et très proche de leur visage. Comme dans les redditions de comptes contemporaines, la menace des coups plane au-dessus des individus au cœur du contrôle à tel point que la scène a pu être interprétée comme une bastonnade²⁹²⁶. La position des armes suggère des coups visant la tête plutôt que le dos, mais la scène se différencie des redditions de comptes par l'emploi d'un bâton plus long et évasé au bout. Le sort des travailleurs serviles est ainsi défini, dès l'arrivée sur les domaines, par la violence qu'ils subiront.

Une scène similaire a lieu sur le mur est d'Horemheb²⁹²⁷ (Figure 10.23a) : sur deux registres presque identiques, les Nubiens attendent assis d'être sélectionnés comme soldats, tandis que plusieurs gardes les surplombent, seul le haut du corps dépassant de la file de têtes, pour suggérer le contrôle qu'ils exercent sur l'autre groupe. Sur chaque registre, un seul garde brandit son bâton, signe que les fonctions de ces employés de l'armée ne se résument pas à la violence, mais tiennent à l'aide apportée aux scribes responsables de la gestion de la main-d'œuvre. La violence est toutefois nécessaire comme menace planant au-dessus d'étrangers soupçonnés de vouloir échapper à l'ordre d'Horemheb. Les gardes adoptent une posture de menace rappelant l'archétype royal du massacre, un bras abaissé vers l'avant et l'autre relevé derrière la tête, le bâton à l'horizontale prêt à s'abattre. S'il n'occupe pas le centre de la scène et n'aimante pas les réactions des autres personnages, le geste violent est nécessaire dans ce contexte d'inspection comptable et participe de la cérémonie de différenciation qui va séparer au sein du groupe pour les répartir entre différents secteurs d'activités. Ce geste menaçant empreint la

²⁹²⁵ TP 372, 385 (Téti) ; 372, 422, 535, 666B, 674 (Pepy I^{er}).

²⁹²⁶ CABROL 1993, p. 22.

²⁹²⁷ MARTIN 1989, pl. 93.

scène d'une atmosphère de violence légitime. Dans les images assyriennes de victoire (Figure 10.24), il n'est pas rare qu'une file de prisonniers soit gardée par un soldat levant son arme : dans cette iconographie du triomphe, maîtrise des corps captifs et possibilité de mise à mort vont de pair.

Ces scènes reprennent une partie des codes du contrôle issus de la reddition de comptes (Figure 10.23b), comme la prise au poignet, mais en délaissent d'autres, comme la main directement posée sur la nuque. La tombe d'Horemheb contient ainsi deux variantes du classique duo contrôleur-contrôlé. Au pied du maître, un soldat amène un personnage choisi parmi les Nubiens, mais ne se contente pas de lui agripper l'avant-bras (Figure 10.25) : il semble contraint de le saisir avec son autre bras au niveau de l'épaule, pour emporter son corps avec lui. Or ce geste n'a plus la même signification que dans les rigides images de l'Ancien Empire où il passait pour un redoublement du contrôle, car dans le style plus fluide et dynamique de l'art post-amarnien ressort l'inertie du chef face aux efforts du garde. Ce geste indique la volonté de faire en sorte que le Nubien lève les yeux et regarde le défunt. Il s'agit là d'un jeu sur les conventions graphiques de l'art égyptien en particulier l'inégalité de tailles selon le statut. Dans cette scène reconstruite où Horemheb est un géant, le pouvoir des gardes s'exprime par la maîtrise des regards au moyen d'une pression sur le bras. La position verticale du Nubien, qui semble opposer son inertie au mouvement demandé par le garde, se comprend au contraire comme l'obéissance à l'ordre de relever la tête. Immédiatement en-dessous, son compatriote obéit quant à lui sans nuance à la traction du garde sur sa main, démontrant que ces captifs sont, tels les contrôlés des redditions de comptes, soumis tant dans leurs mobilités que dans leur sensorialité.

Le geste énigmatique que fait le garde à droite du registre inférieur peut être interprété de la même façon (Figure 10.25). Le garde lance son bras en direction de la tête du Nubien et semble lui frapper le cou²⁹²⁸. On comprend mal pourquoi cet employé frapperait sans explication un prisonnier, dans une scène où aucun n'est victime d'une violence autre qu'une contrainte des mains, sans compter que la différence de taille rend peu crédible l'efficacité d'un tel coup, et qu'une attention aux détails révèle que le poing n'est pas entièrement fermé. Plusieurs détails datant des derniers règnes de la XVIII^e dynastie permettent de confirmer cette interprétation : sur un fragment du temple de Khonsou où le garde tire sur la corde du prisonnier et se sert du manche de sa hache pour lui relever le cou²⁹²⁹, puis au Gebel Silsila où il touche le visage d'un

²⁹²⁸ *Ibid.*, pl. 91. C'est l'interprétation donnée dans JANZEN 2013, p. 136-137.

²⁹²⁹ JOHNSON 1992, p. 176, n°58 ; JANZEN 2013, p. 150-151.

Nubien de la main²⁹³⁰. Dans tous ces cas, il ne s'agit pas de coups mais de techniques de contrôle. Chez Horemheb, le duo se situe immédiatement en face d'un scribe et le geste sert donc à présenter le captif à l'autorité comptable en redressant son visage. D'une part, il le contraint à regarder le scribe et le soumet au jeu de regard inégal qui définit ce qui est digne d'attention. De l'autre, le geste sert à lui faire redresser la tête pour la rendre plus visible, de sorte que le scribe puisse l'examiner en détail. Il prend place au sein de la sélection des porte-étendards, qui défilent régulièrement dans les cérémonies royales ou divines et attireront donc l'attention. Dans cette optique, une observation minutieuse par le scribe de leur condition physique et des traits de leur visage semble logique, bien que nous ne sachions pas le détail de ce qu'il recherche.

5 Scènes de captivité et mise en scène du défunt

Les scènes de captivité apparaissent comme un substitut à la reddition de comptes, pouvant occuper certaines de ses fonctions mais s'en différenciant par d'autres traits. C'est lorsque le genre classique se raréfie que se développent les files de prisonniers, une première fois à la Première Période intermédiaire, puis quand il disparaît définitivement dans les dernières décennies de la XVIII^e dynastie, la tombe de Neferhotep offrant un exemple charnière de présence conjointe des deux thèmes. Il serait en effet hasardeux de penser que le thème suit de façon linéaire l'arrivée de prisonniers en Égypte et serait un indice de l'importance de cette nouvelle main-d'œuvre au XIV^e siècle. Les campagnes extérieures eurent pour fonction, dès le III^e millénaire, de ramener une main-d'œuvre captive à répartir entre domaines royaux, divins et privés, et les nombreux captifs qu'Ouni se vante d'avoir rassemblés ne sont représentés nulle part dans l'iconographie privée de l'Ancien Empire. Il en va de même lorsque les successeurs de Sésostri I^{er} soumettent la Nubie, ou lorsque, sous les Thoutmosides, les tombes privées représentent des travailleurs asiatiques au milieu des champs ou des ateliers.

Il ne faut donc pas attribuer l'émergence du motif à des éléments référentiels, mais à une évolution de la formation des légitimités dans l'élite égyptienne. À la Première Période intermédiaire, la tombe d'Iti témoigne, non pas de la hausse de la population captive, mais de la revendication, par les potentats locaux engagés dans les guerres civiles, d'une domination de type guerrier dont un des effets est de produire une main-d'œuvre soumise. Cette économie de prédation, probable contrepartie du discours de pacification contemporain et vite éteinte après la réunification, fait du dignitaire le maître d'un réseau directement centré sur sa personne et

²⁹³⁰ WRESZINSKI 1935, vol. II, pl. 161 ; JANZEN 2013, p. 148.

sur sa ville, auxquelles convergent ressources et signes de sa puissance. Tout comme la mise en scène de la production laisse une plus grande place à des éléments mobiles comme le bétail, la légitimité du défunt se marque moins par sa gestion d'un nome bien ordonné que par sa capacité à aller remporter des adhésions, volontaires ou contraintes, dans les zones rivales.

Un changement comparable mais de plus grande ampleur a lieu à partir d'Akhénaton. Il se comprend d'une part dans le prolongement de l'insertion de motifs royaux en contexte privé, commencée sous les Thoutmosides avec l'incorporation d'archétypes de massacre et de piétinement. Il ne s'agit cependant pas d'une innovation iconographique de fonctionnaires liés à l'armée, ni même de la pénétration d'une tonalité militaire dans les tombes. On peut plutôt y voir le résultat de deux siècles de transformation de l'Égypte en société impériale, c'est-à-dire ayant inclus la Nubie et la côte levantine dans l'espace habituel de prélèvement des ressources. L'inclusion de scènes de captivité sous le règne d'Akhénaton témoigne des attentes de la cour vis-à-vis des terres soumises et des vassaux. De nombreuses lettres d'Amarna attestent des échanges entre l'Égypte et ses vassaux du Levant, la première envoyant des troupes et les seconds des biens et des captifs²⁹³¹. Le motif de l'ambassade étrangère, bien attesté sous ses prédécesseurs, est remplacé par le tribut des nations, pour un dieu dont la domination est universelle, et un roi qui prétend inclure les étrangers dans son royaume. La scène de Nebamon, antérieure à cette évolution, montrait des prisonniers venus de terres lointaines et non soumises ; les six autres scènes comprennent des prisonniers appartenant à des peuples plus proches et reproduisent la classique binarité Asiatiques-Nubiens. Avant que ne se mette en place le nouveau décorum ramesside qui enferme les tombes privées dans la répétition inlassable de scènes à portée religieuse, les scènes de captivité connaissent pendant une cinquantaine d'années leur apogée, témoignant du renouvellement de la légitimité élitaire à une époque où l'accomplissement des rites de l'État implique un approvisionnement régulier en prisonniers.

De cela découle une intégration diverse des scènes dans le programme de légitimation du défunt. Chez Nebamon, elle était représentation des fonctions professionnelles du défunt, elle devient contribution à l'éclat de la cour d'Akhetaton chez Houya et Meryrê II, tous deux liés au harem et au trésor. Signe de leur lien avec les armées stationnées à l'étranger et amenant captifs asiatiques et nubiens, elle leur permet de se présenter en pourvoyeurs d'un roi occupé au service du dieu solaire. Après l'extinction du culte d'Aton, la scène s'adapte à plusieurs contextes de légitimation. Chez Neferhotep, elle témoigne de son investissement dans la gestion

²⁹³¹ Entre autres, EA 70, EA 71, EA 73-EA 79.

des domaines d'Amon, tout aussi dépendant de la main-d'œuvre étrangère, ainsi que de sa maîtrise des flux d'une zone à l'autre du pays, à l'heure où les programmes funéraires se font moins idéalisation du domaine local et incluent la possibilité de déplacements. Chez Horemheb, les captifs, plus nombreux que dans tout autre tombe, participent de la démonstration administrative du fonctionnaire au pouvoir montant, dont les responsabilités le lient à l'armée et à la gestion du pays. Chargé de maintenir les territoires conquis dans l'orbite égyptienne, Horemheb se présente en supérieur d'une administration comptable qui permet la survie de l'économie du pays, tout en prolongeant les cérémoniels de cour hérités d'Akhénaton. Le défilé d'étrangers de toutes origines devient ainsi la revendication d'un monopole du défunt sur le domaine militaire et une prétention - traditionnellement royale - à la domination sur les quatre peuples. Houy se met enfin en scène comme vice-roi de Koush : s'il ajoute des Asiatiques dans son programme, c'est bien sur la Nubie que s'exerce son pouvoir. La scène (E7), démonstration du service efficace du fonctionnaire, ne s'y réduit pas et témoigne de sa contribution à la poursuite des cérémonies et de l'apparat royal. Il s'agit là d'une des conséquences du nouveau discours évoqué plus haut : l'arrivée de captifs est nécessaire dans l'Égypte post-amarnienne, en particulier dans le cadre de l'apparat curial. Les captifs, richement décorés, accompagnent des biens de luxe, et sont plutôt destinés à la mise en scène du prestige royal qu'au travail des champs. Adaptées au statut professionnel et aux stratégies distinctives des défunts, les scènes de captivité de la fin de la XVIII^e dynastie occupent ainsi des fonctions diverses, mais toutes liées à la participation du dignitaire à la dimension impériale du pays.

Chapitre 11. Un catalogue de la violence : les motifs de la domination royale

Comme les précédents chapitres l'ont démontré, une nette différenciation sépare en Égypte les iconographies privée et royale, de sorte que des motifs courants dans l'une sont absents ou rarissimes dans l'autre et inversement. Cette répartition est toutefois évolutive. Après une ouverture au tournant du II^e millénaire, les scènes de guerre disparaissent entièrement du répertoire privé et emplissent les murs des temples royaux et divins. Simultanément, les scènes directement religieuses pénètrent peu à peu les tombes thébaines, marquant l'irruption des figures divines et du roi dans le contexte privé, jusqu'à constituer la quasi-totalité des scènes à l'époque ramesside. Au sein de l'imagerie traditionnellement réservée aux contextes royaux, un groupe de motifs peut être rassemblé, qui démontre la puissance et la violence du roi et qui serait inapproprié en contexte privé. Malgré cette impossibilité à figurer directement le défunt performant les actes de domination que revendique le roi contre ses ennemis, cet ensemble de motifs, pour certains formés dès le prédynastique, pénètre les programmes décoratifs privés par le biais de médiations, s'incrétant sur les murs comme un élément de décor ou au travers d'objets de prestige transportés et offerts par les personnages des scènes. Avant d'interroger ces médiations, il nous faut étudier l'un après l'autre ces motifs, ce à quoi ils renvoient et les parallèles que ces choix iconographiques tissent avec le répertoire royal. Afin de ne pas alourdir notre argumentation, nous concentrerons l'analyse historique des motifs au minimum pour nous concentrer sur la représentation de la violence, la construction des catégories de victimes et le fonctionnement de chaque motif dans les programmes.

1 Cartouches, prisonniers et séma-taouy

Les différents motifs ornant les tombes privées appartiennent à trois grandes catégories : l'ensemble des représentations de prisonniers intégrés à un décor et attachés de sorte à être neutralisés ; les variantes du piétinement, par un sphinx ou par le roi sous forme humaine ; le motif anciennement identifié du roi massacreur. Le premier regroupe plusieurs types, dont tous ont en commun d'inclure dans le programme des prisonniers qui ne se situent pas sur le même plan figuratif que les personnages étudiés dans le chapitre précédent, mais valent d'emblée comme éléments de décor. Trois modes de captivité des prisonniers sont attestés dans le répertoire privé : sous forme de cartouches ; tenus par un *séma-taouy* ; plus rarement

simplement attachés par une corde. Les trois sont bien connus de l'iconographie royale mais revêtent des significations légèrement différentes qu'il convient d'explorer.

1-1 Les frises de cartouches

1-1-1 Un motif directement emprunté aux représentations royales

Douze tombeaux contiennent des frises de cartouches, tous compris entre les règnes d'Hatchepsout et d'Amenhotep IV. En l'état de notre documentation, il semble qu'elles pénètrent pour la première fois l'iconographie privée chez Amenhotep (F3), puis chez Amenmose et Tjanouni (F5,F20), et connaissent leur apogée sous les règnes d'Amenhotep II à III. L'une des dernières occurrences provient de la tombe de Ramose (F17), où les cartouches accompagnent une représentation d'Amenhotep IV et de la reine selon les codes standards de la XVIII^e dynastie. Ils sont en revanche absents de la partie plus tardive de la tombe, acquise aux nouveaux codes amarniens et qui a recours à d'autres formes d'iconographie royale. Le motif correspond à la mise en images du concept des Neuf Arcs, ennemis archétypaux de l'Égypte, c'est-à-dire les neuf entités sur lesquelles le pouvoir du roi égyptien est censé s'exercer. Du fait de l'article approfondi de Laura Peirce en 2021²⁹³², qui résume et approfondit les connaissances actuelles sur le sujet, nous nous concentrerons sur les aspects nouveaux de notre démonstration, la description physique des prisonniers ayant été étudiée en détail.

Les frises privées s'inspirent directement des représentations royales, bien attestées sur les stèles²⁹³³ et les murs des temples du Nouvel Empire²⁹³⁴, notamment à Karnak où les cartouches s'accumulent sur plusieurs registres de grande dimension. La frise est systématiquement placée à l'horizontale sous le kiosque royal, devant lequel s'approche le défunt dans une attitude de déférence. Par la référence aux Neuf Arcs, la frise explicite la domination universelle, et inscrit le service du défunt dans un contexte de puissance sur une diversité de peuples dépassant la traditionnelle binarité. La forme du cartouche, probablement héritière des symboles de villes assiégées du prédynastique²⁹³⁵, évoque la sémiologie du pouvoir. En effet, cet usage de la forme répond à son emploi le plus fréquent, pour inscrire le nom du roi, opposant à la souveraineté du roi divin la soumission des peuples. Les deux usages sont parfois présents dans la même scène, comme chez Khâemhet ou Kherouef (F10,F12), le défunt occupant ainsi une position médiane entre les deux pôles du pouvoir ; un piédestal de Ramsès II en témoigne, comprenant sur sa

²⁹³² PEIRCE 2021.

²⁹³³ SCHOSKE 1994, p. 320 (g120).

²⁹³⁴ MCCARTHY 2003, p. 89 (Aksha).

²⁹³⁵ BESTOCK 2018, p. 47, 50 et 65.

largeur des cartouches royaux et sur sa longueur des prisonniers²⁹³⁶. La forme du prisonnier-cartouche est attestée bien avant le Nouvel Empire, notamment sur la stèle du Ouadi Halfa sous Sésostri I^{er}²⁹³⁷. La transformation de leur corps en zone scriptible en fait des entités incarnant trois réalités différentes : par leurs membres finement représentés, ils sont des individus, et évoquent visuellement la soumission particulière des chefs. Par la légende qu'ils portent, ils incarnent le peuple dans son entier, comprenant hommes, femmes, enfants et bétail, que le roi capture. Enfin, par les créneaux entourant l'ovale fermé du cartouche, ils sont des villes, rappelant la focalisation des scènes guerrières sur le siège et la prise de places-fortes, et valent plus largement comme territoire annexé et dominé.

La mise en scène de la soumission combine plusieurs éléments signifiant l'état de ces figures de peuples-prisonniers. Le premier est le redoublement de leur captivité par un enfermement au sein de lignes orthogonales dessinant des cases régulières et répétées. Lorsque la frise est assez bien conservée, on peut en effet observer la double ligne verticale qui sépare chaque cartouche de son voisin. Dans certains cas (Figure 11.1), elle est même décorée de stries horizontales qui renforcent le quadrillage orthogonal. Si d'une part, ces lignes forment des quasi-colonnes, faisant écho aux véritables supports du kiosque et en consolidant les fondations, elles évoquent aussi un enfermement efficace des prisonniers dans un espace clos et étroit : chez Kherouef, les bras touchent la séparation arrière, tandis que le visage s'en rapproche très près à l'avant. Le deuxième signe de leur état de totale incapacité est leur corporalité-même : dépourvus de membres inférieurs, ils sont par essence incapables de se déplacer et d'échapper à leur soumission, alors que les représentations égyptiennes utilisent rarement de tels procédés mettant en scène des figures hybrides. Elles rappellent en revanche le domaine de l'écriture, où la combinaison du signe des deux jambes et d'un élément supérieur sans rapport direct est bien connue (Gardiner M18, N40, O35, T32). L'absence de jambes, signe de définitive immobilité, transforme ces personnages en figures intermédiaires entre le hiéroglyphique et l'iconographique, de sorte de jouer sur leur double nature et de les intégrer à un ordre graphique tout en s'en servant comme segments d'un discours. Représentés avec les traits humains qu'auraient des individus, ils sont réduits, par le fait que le nom du peuple soit inscrit au centre de leur corps à la place de leurs organes vitaux, à jouer le rôle d'archétypes, et par là-même se retrouvent éternellement soumis à la domination royale.

²⁹³⁶ WAZIRY 2019, p. 25.

²⁹³⁷ BREASTED 1901, pl. III.

Le dernier marqueur de soumission tient à la représentation de la contrainte. Incapables de se mouvoir, ils se voient aussi dénier toute agentivité par le fait que leurs bras sont attachés. Cette dissymétrie entre membres supérieurs et inférieurs s'explique par l'ancienneté de la représentation des bras attachés, qui rend attendu un tel choix. L'attache des bras est toujours identique, au niveau des coudes, et rappelle la file de prisonniers tenue par Nebamon (E2) ou celles des scènes royales. La position de leurs bras s'oppose tant à ceux du roi, placés contre sa poitrine tandis qu'il tient les deux sceptres, qu'à ceux du défunt, dont l'attitude majoritaire dans ce motif est l'arrivée devant le souverain, les mains avancées pour donner ou recevoir quelque récompense. Le haut du corps n'est pas tout à fait droit, mais légèrement cambré vers l'avant, car le bas du torse est plus avancé que l'épaule. Cela suggère une torsion inconfortable provoquée par l'attache des bras derrière le dos, typique des représentations contemporaines de véritables prisonniers. Il serait cependant exagéré d'y voir la maîtrise de la résistance des captifs : la comparaison avec le motif du *séma-taouy* montre qu'il s'agit dans un cas d'une soumission achevée et sans heurt et dans l'autre d'un contrôle en train de se faire. On voit ainsi la combinaison de différents codes sémiologiques exprimer la domination stable sur des figures à mi-chemin entre le statut d'éléments de décoration ou de signes graphiques, et celui de vrais personnages des scènes funéraires.

*1-1-2 Les Neuf Arcs, une liste archétypale inspirée de réalités changeantes*²⁹³⁸

Dans six des treize tombes de notre corpus, les cartouches sont au nombre de neuf et suivent une liste canonique de neuf peuples. Chez Amenemhat-Sourer et Khâemhet (F2,F10) la frise est même reproduite à deux endroits de la tombe. Les Neuf Arcs sont toutefois un concept générique et la liste des peuples concernés a changé dans l'histoire égyptienne²⁹³⁹. Il faut attendre le milieu de la XVIII^e dynastie pour qu'apparaisse une liste détaillée des neuf peuples. La datation par Jean Vercoutter²⁹⁴⁰ de la première liste complète sous Amenhotep III et reprise par Eric Uphill²⁹⁴¹, doit être avancée : plusieurs tombes de notre corpus sont en effet plus anciennes que ne le pensaient ces auteurs, bien que dans la première (F3), les cartouches ne soient pas inscrits. C'est le cas de Tjanouni (F20), daté des règnes de Thoutmosis III à Amenhotep II et qui comprend déjà la liste complète, puis de Qenamou sous ce dernier roi²⁹⁴²

²⁹³⁸ Sur la liste canonique et les attestations des différents peuples, voir WAZIRY 2019, p. 16-20.

²⁹³⁹ VALBELLE 1990, p. 47 ; SÄVE-SÖDERBERGH 1975.

²⁹⁴⁰ VERCOUTTER 1949, p. 110-111.

²⁹⁴¹ UPHILL 1967, p. 365.

²⁹⁴² *Ibid.*, p. 396. Il ne cite pas la tombe, et ne donne que onze noms, sans restituer les deux premiers. De plus, ce qu'il prend pour un état formatif de la liste est déjà une variante sur un ensemble bien constitué. Il évoque d'ailleurs « huit » noms de la liste canonique alors qu'il n'en cite que sept, les quatre autres étant des innovations.

(F16), enfin de celles de Sobekhotep et de Ptahemhet (F19,F15), sous Thoutmosis IV. Lorsque Amenhotep III arrive sur le trône, la liste canonique est donc en place depuis plusieurs décennies, et assez figée pour que les artisans de Qenamou l'aient reproduite dans la partie gauche, ensuite complétée par quatre noms de régions plus lointaines et sur lesquelles le contrôle égyptien était sinon fictif du moins lâche. Cette liste, qui disparaît des tombes privées après Amenhotep IV, s'impose en revanche dans les monuments royaux, en particulier sous les règnes de Séthi I^{er} et Ramsès II²⁹⁴³, puis revient à la XXI^e dynastie²⁹⁴⁴. En conséquence, existait bien au Nouvel Empire une liste établie des Neuf Arcs, qui pouvait dans certains contextes être adaptée, aussi bien à de nouvelles réalités militaro-diplomatiques qu'aux stratégies sémiologiques à l'œuvre dans le contexte architectural ou textuel. Cette adaptabilité, tant de la liste abstraite que des frises de cartouches, fut utilisée par les monarques de la fin de la XVIII^e dynastie²⁹⁴⁵, puis par leurs successeurs des XIX^e²⁹⁴⁶ et XX^e dynasties²⁹⁴⁷. Les quatre premiers règnes du Nouvel Empire ayant produit sensiblement moins de tombes privées que les suivants, on ne peut attester avec certitude que la liste n'était pas forgée avant Amenhotep II. Elle ne constitue pas non plus une référence fidèle à la réalité militaire d'une époque donnée, mais est issue de traditions d'élaborations symboliques et est structurée par des oppositions internes. L'extension du domaine de l'Égypte entre le III^e et le II^e millénaire a ainsi repoussé certaines dénominations plus loin des frontières du pays²⁹⁴⁸. De même, il est illusoire de prétendre reconstruire une cohérence parfaite entre un ethnonyme, un peuple référent et une apparence iconographique : pour certaines entités, ces trois termes fluctuent d'une source à l'autre, comme en atteste le Hittite vêtu d'un manteau libyen représenté sur une brique de Medinet Habou²⁹⁴⁹.

	Hatchepsout	Thoutmosis III	Amenhotep II	Thoutmosis IV	Amenhotep III/IV
Liste des neuf peuples canoniques		F20		F19a	F2,F10a/b, F12, F17a
Liste de neuf peuples avec inclusion d'entités non soumises à l'Égypte			F16		F6
Sept cartouches sans légendes identifiantes			F14		

²⁹⁴³ WAZIRY 2019, p. 14-29.

²⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 397.

²⁹⁴⁵ REDFORD 1983, p. 362-373, pls. 7-11.

²⁹⁴⁶ UPHILL 1967, p. 398-399.

²⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 399-400.

²⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 402-403.

²⁹⁴⁹ HÖLSCHER 1951, pl. 31a ; JANZEN 2013, p. 103.

Neuf captifs sans légendes identifiantes	F3b	F5			
Dix captifs sans légendes identifiantes				F9a,F15	
Douze captifs sans légendes identifiantes				F19b	

Tab. 11.1. Identification des captifs dans les frises de cartouches et les files de prisonniers de la XVIIIe dynastie

Il n'est pas dans notre intention de reprendre l'examen minutieux des ethnonymes formant les Neuf Arcs et de confronter le discours égyptien aux réalités anciennes des pays voisins. Nous renvoyons donc à la fiche d'Amenemhat-Sourer (F2) pour un retour sur l'identification parfois complexe des neuf entités qui forment la liste canonique, puis à la fiche de Qenamou (F16) pour ce que les changements opérés par ses artisans signifient dans sa stratégie de mise en scène. En effet, hormis la liste canonique, les cartouches peuvent rester sans inscription, par choix iconographique. La scène de Qenamou est ainsi la seule, avec la file de prisonniers d'Anen (F6), à ne pas reproduire un schéma bien connu et à jouer sur les significations des ethnonymes. De façon générale, la stratégie de présentation privilégie le respect de codes royaux sur l'initiative individuelle et la distinction par la rareté.

1-2 Les files de prisonniers

1-2-1 Techniques de violence

Les files de prisonniers constituent une variante des frises de cartouches, mais nettement plus rares, puisqu'elles ne sont présentes que dans trois tombes thébaines. Il s'agit d'un motif très rare et restreint à un cadre chronologique et géographique précis. En effet, les trois tombes (F6,F9,F19) proviennent de Sheikh Abd el-Gournah ; elles datent toutes des règnes de Thoutmosis IV et Amenhotep III. Si l'inclusion privée du motif est limitée, il existait bien en contexte royal, comme en atteste une double frise royale à Medinet Habou (Figure 11.7)²⁹⁵⁰. Il se divise en deux types, dont le plus proche des frises de cartouches est celui d'Anen (Figure 11.5), où les prisonniers sont assis, un genou à terre et l'autre relevé. Une corde qui entoure leur cou les relie tous ensemble, et chacun est attaché individuellement au niveau des coudes. Ils adoptent une position droite, malgré la légère courbure de leur dos indiquant une pression. Ce schéma est proche de celui de Medinet Habou, à la différence que les prisonniers y sont séparés par une colonne de texte et ne sont donc pas reliés par une corde unique, ce qui rappelle les frises de cartouches. Leur gestuelle exprime plus nettement la contrainte, dans la mesure où ils sont davantage tordus vers l'avant et que leurs deux genoux sont à terre. Une variante très

²⁹⁵⁰ WRESZINSKI 1935B, pl. 160b.

proche mais sans violence est attestée dans la tombe thébaine 226 (Figure 11.6), datée d'Amenhotep III : les étrangers, alternant Nubiens et Asiatiques, y sont disposés sous le trône du roi et se prosternent à genoux²⁹⁵¹. Mais ils y adoptent une attitude d'orant, sans qu'aucune contrainte ni entrave ne pèse sur eux.

L'autre variante du motif se situe au croisement de la frise de cartouches et des processions de prisonniers étudiées au chapitre 10. Chez Hekerneh et Sobekhotep (F9,F19), les captifs défilent debout, tournés dans le même sens que le trône royal. Le type d'entraves est le même que dans les scènes de prisonniers présentés devant une autorité, mais aussi que chez Anen : une corde relie leur cou et leurs bras sont attachés dans le dos. Cette gestuelle insiste moins sur la contrainte qui pèse sur les prisonniers, notamment chez Hekerneh où leur torse est à peine bombé. Chez Sobekhotep, ils se cambrent un peu plus en avant, mais sans que soit suggérée une torsion aussi forte qu'à Medinet Habou. Ce motif se situe donc à mi-chemin entre le premier degré des scènes funéraires et les figures mises en abyme, tels les décors sur la base des trônes. Représentés comme des personnages humains, leur petite taille sous le roi les rapproche des autres personnages de la tombe. Mais leur position sur le trône et à proximité d'autres motifs de domination royale les extrait de tout contexte productif ou cérémoniel et en fait des éléments de décoration. La régularité de leur procession et leur verticalité, qui transforme leur corps en piliers de la base du trône, renforce cet aspect décoratif.

1-2-2 Les Neuf Arcs : des listes adaptées

Deux des trois files sont dépourvues de légendes, ce qui rend l'identification des captifs difficiles. Dix chez Hekerneh et douze chez Sobekhotep, ils ne forment pas la liste canonique des Neuf Arcs, mais n'en reproduisent pas une autre plus développée. Chez le premier, leur identité est douteuse, du fait du dessin rapide de N. de G. Davies²⁹⁵². D'après ses manuscrits, une origine nubienne semble dominer, comme l'indiqueraient la forme des visages et les pagnes colorés proches de ceux des captifs de Houy (E7). Les trois captifs bien conservés sur la droite ne sont pas dotés des caractéristiques asiatiques, ni la longue chevelure ni la barbe, car le 8^e semble avoir une chevelure de type nubien. Chez Sobekhotep (F19), la file est organisée selon une alternance régulière entre Nubiens et Asiatiques. Ces derniers sont reconnaissables à leur long manteau blanc, ainsi qu'à la chevelure du 10^e depuis la droite, dont le visage est conservé. Les six autres sont plus difficiles à identifier, d'autant qu'ils n'ont pas tous la même coloration. Nous sommes d'avis que ce sont des Nubiens : juxtaposé aux neuf cartouches plus à gauche sur

²⁹⁵¹ DAVIES N. DE G. 1933, pls. XLI-XLII.

²⁹⁵² DAVIES, MSS 22.10.18 et 20.

le même mur, ce motif est organisé selon la classique binarité de la file de prisonniers. Cette binarité se retrouve dans la file des étrangers libres de la tombe 226, alternant Nubiens et Asiatiques.

En revanche, la file d'Anen (Figure 11.5) ne reproduit pas la liste canonique des Neuf Arcs, bien que les captifs soient neuf²⁹⁵³. Elle est structurée par le principe de binarité, à travers l'alternance systématique d'un captif nubien et d'un Asiatique. La double frise de Medinet Habou, où sont inscrits les noms des quatorze prisonniers, échappe aussi à la liste des Neuf Arcs. Elle s'adapte aux évolutions géopolitiques, où les ennemis les plus récents de l'Égypte ont remplacé les archétypes atemporels : on y trouve autant le Hatti que les Shardanes. L'apparence des captifs y est en outre plus variée que là où domine la binarité Asiatiques-Nubiens : si les derniers ont tous les mêmes traits et accessoires, les Libyens et les peuples d'Asie se distinguent tous par leur coiffure et pour certains par leurs accessoires.

1-3 Le séma-taouy

1-3-1 L'adaptation d'un ancien motif royal

Le *séma-taouy*, « union des deux pays » est l'un des plus anciens motifs exprimant le pouvoir du roi sur le territoire égyptien unifié, comme en attestent les premières ébauches dès l'époque prédynastique²⁹⁵⁴. Il s'agit aussi d'un des signes de pouvoir les plus persistants, puisqu'il ne disparaît à aucune période de l'histoire égyptienne et est attesté avec une grande constance²⁹⁵⁵. Il s'agit à l'origine d'un motif sans violence où s'unissent les deux plantes héraldiques de Haute et de Basse-Égypte²⁹⁵⁶ ; le plus souvent, cette action est perpétrée par deux figures symétriques, pouvant être des génies personnifiant les deux régions²⁹⁵⁷ ou des figures de fécondité²⁹⁵⁸, les dieux Horus et Seth²⁹⁵⁹ ou le roi dédoublé²⁹⁶⁰. Il s'agit d'une image à la valeur sémiologique forte, indiquant tant l'union des deux terres qui forment le royaume que l'effort nécessaire pour les maintenir ensemble, comme en atteste la position récurrente des deux acteurs posant un pied sur le bas du signe *sm3* et déployant leur bras vers l'arrière pour tirer avec plus de force²⁹⁶¹. À proprement parler, le motif ne symbolise pas la domination

²⁹⁵³ Pour l'étude des ethnonymes, voir la fiche dédiée (F6, Excursus 2).

²⁹⁵⁴ SCHÄFER 1986, p. 75-76, fig. 2-4.

²⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 77-95 ; BEHRENS 1983 ; DERCHAIN-URTEL 1986, p. 974-976 ; DESROCHES-NOBLECOURT 1995, p. 62-72 et DESROCHES-NOBLECOURT 1996, p. 191-197 ; ASSMANN 2010, p. 154-155.

²⁹⁵⁶ SCHÄFER 1943, p. 77-80.

²⁹⁵⁷ SCHÄFER 1943, p. 82 (pl. 14), 85 (pl. 22), 86 (pl. 23), 87 (pl. 26), 88 (pl. 27), 92 (pl. 37).

²⁹⁵⁸ BAINES 1985.

²⁹⁵⁹ SCHÄFER p. 85 (fig. 21), 86 (fig. 24). Voir aussi la variante avec Horus et Thot (*Ibid.*, p. 94, fig. 41).

²⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 87 (fig. 25).

²⁹⁶¹ Voir par exemple *ibid.*, p. 86-87 ; BAINES 1985, p. 229-234.

violente du roi, aucun humain n'étant présent en son cœur, et désigne le contrôle sur l'Égypte elle-même et non ses voisins, ainsi que la maîtrise de la crue²⁹⁶². Le passage à l'iconographie violente est cependant préparé par certaines de ses connotations. Intrinsèquement lié au pouvoir royal, comme en atteste la présence des dieux tutélaires de la monarchie, le *séma-taouy* exprime un pouvoir sur un territoire, notion pouvant dériver aisément vers le contrôle d'une population²⁹⁶³. Il est ainsi associé au roi massacreur dès l'époque de Montouhotep II²⁹⁶⁴. Une explication graphique peut aussi être donnée, car les plantes en cordes servant à attacher les pays peuvent devenir les entraves de prisonniers humains sans modification majeure.

Le *séma-taouy* humain constitue une variante tardive du motif, même si la première association avec des prisonniers apparaît dès le prédynastique²⁹⁶⁵. Il connut, au Nouvel Empire, un développement relativement important. Il se déploie en effet sur la base de statues royales²⁹⁶⁶, sur une feuille d'or de la tombe d'Horemheb²⁹⁶⁷ et sur les chars de Thoutmosis IV²⁹⁶⁸ et Toutânkhamon²⁹⁶⁹, sans faire disparaître le *séma-taouy* classique²⁹⁷⁰. Cette variante se différencie du motif original par la présence de prisonniers humains au cœur de l'entrave, se tenant debout devant le signe *smꜣ*. Comme son modèle, elle est toujours organisée selon un schéma binaire opposant symétriquement le même nombre de captifs de chaque côté. L'autre différence est l'absence de figures tirant sur les cordes : au contraire, les prisonniers sont maintenus par la seule force des plantes les enserrant dans leurs liens. On peut y voir le prolongement du *séma-taouy* originel : une fois les deux terres fermement tenues par l'action de puissances actives tels le roi ou les dieux, les plantes symbolisant les terres étendent le contrôle égyptien sur les pays étrangers. L'agentivité est inversée : alors que des figures anthropomorphes maîtrisaient des entités territoriales, celles-ci contrôlent désormais des humains. Les deux étapes du même motif se répondent ainsi pour former un discours cohérent de la domination sur l'Égypte et les peuples lointains²⁹⁷¹, voire un modèle de la victoire des tenants de la *maât* sur leurs ennemis, comme en atteste un papyrus où il est situé sous le trône d'Osiris²⁹⁷².

²⁹⁶² DESROCHES-NOBLECOURT 1995, p. 138-139.

²⁹⁶³ ASSMANN 2010, p. 154-155.

²⁹⁶⁴ BESTOCK 2018, p. 166, fig. 5.7.

²⁹⁶⁵ BAINES 1985, p. 245, fig. 144.

²⁹⁶⁶ SCHÄFER 1943, p. 89 (pl. 28) et 90 (pl. 33).

²⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 90 (abb. 32).

²⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 91 (abb. 34).

²⁹⁶⁹ LITTAUER, CROUWEL 1985, pls. X-XI, XIII, XVIII, XX-XXI.

²⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 92-94.

²⁹⁷¹ SCHOSKE 1994, p. 175-180.

²⁹⁷² *Ibid.*, p. 290 (i46).

Le motif dispose d'une grande souplesse pour s'adapter à des types de mobilier très différents. Dans la plus ancienne attestation privée datant d'Hatchepsout (F7), il est placé sur le côté d'un élément architectural supportant deux colonnes. On retrouve cette intégration architecturale dans les trois scènes amarniennes (F23,F24,F25), où il occupe la partie basse de la scène d'apparition royale à la fenêtre. Cette organisation ne survécut à Akhénoton que dans une tombe datée de Ramsès II (F28). Dans leur type le plus fréquent, les prisonniers sont attachés à la chaise royale, sur le kiosque où le défunt vient rendre ses hommages : ce motif apparaît sous Thoutmosis IV (F9) et Amenhotep III (F10, F12) puis revient sous Sétî I^{er} (F30). Le dernier type d'intégration concerne le mobilier d'apparat. Les prisonniers sont intégrés deux fois à un piédestal ornemental, sous Toutânkhamon (F26c) et Ramsès IX (F31a) et à un vase sous ce dernier roi (F31b). Cette vitalité du motif, capable d'être adapté à des contextes sémiotiques et artéfactuels très différents et dont témoigne le char de Thoutmosis IV, démontre la recherche par les artisans funéraires du Nouvel Empire de nouveaux modes d'intégration de motifs exprimant la domination royale.

1-3-2 Les prisonniers du séma-taouy et le principe de binarité

Le principe de binarité opposant les Nubiens aux Asiatiques domine l'essentiel des *séma-taouy*, mais il est possible de construire une typologie plus fine (Tab. 11.2). Le type A correspond aux scènes où les prisonniers appartiennent au même peuple des deux côtés du motif. On peut y repérer d'abord un type A1, où les prisonniers ont tous la même origine dans les motifs de la tombe. Seule la scène de Houy (Figure 11.9a) correspond à cette disposition : la présence exclusive de Nubiens se comprend par la position de Houy, vice-roi de Koush, dont la tombe met en scène un étalage de détails évoquant la domination sur ces régions. Seuls les Nubiens subissent donc les marques de la domination.

Le type A2 correspond à des scènes où chaque objet ne comprend qu'un seul type de captif, mais où deux objets sont mis en regard pour reformer la binarité des ennemis étrangers. C'est notamment le cas chez Antef (Figure 11.9b) où les deux murs opposés du corridor comprennent chacun un *séma-taouy* avec deux Nubiens au nord et deux Asiatiques au sud. Ce choix offre une symétrie plus exacte au sein de chaque motif et redouble la domination. On retrouve une disposition assez proche chez Imyséba sous Ramsès IX (F31), sur le même mur : tandis que le tribut des peuples du Sud comprend un piédestal orné de deux Nubiens symétriques et ornés d'une plume, la partie basse est consacrée aux produits du Nord, et un vase y est supporté par deux figures d'Asiatiques, reconnaissables à leurs manteaux décorés. Si la symétrie y est moins

poussée que chez Houy car les deux objets sont différents, les artisans y ont accentué le jeu sur l'intégration par les peuples eux-mêmes des signes médiés de leur domination.

Le type B est le plus fréquent : le même *séma-taouy* y contrôle d'un côté des Nubiens et de l'autre des Asiatiques (Figure 11.9c). C'est le cas dans les cinq motifs situés sous le siège royal, malgré une grande amplitude temporelle allant Thoutmosis IV à Seti I^{er} (F9,F10,F12,F29). Un seul prisonnier y est attaché de chaque côté. L'altérisation y est poussée de sorte à reproduire les archétypes de l'Asiatique à la barbe et à la longue chevelure et du Nubien à la peau foncée et à la coiffure ronde. La binarité, marquée par les traits physiques et par les vêtements, est renforcée par les plantes du motif, le lotus tenant systématiquement le Nubien et le papyrus l'Asiatique, de sorte qu'un vaste éventail sémiologique est employé pour démontrer la différence entre les deux entités. La cohérence du corpus n'est brisée que par le genre des prisonniers chez Kherouef (F12) : il s'agit de femmes, l'une nubienne et l'autre asiatique, les artisans ayant finement dessiné tant leurs attributs féminins que les signes de leur origine ethnique. U. Matić a montré comment cette variante d'un motif associé au roi prenait place au sein d'une réélaboration du discours de la domination au profit des reines de la XVIII^e dynastie²⁹⁷³, qui, dans la lignée d'Hatchepsout, sont mises en scène dans la posture du massacre²⁹⁷⁴ ou s'associent au *séma-taouy*. On a d'ailleurs retrouvé un fragment de bâton de jet inscrit du nom de Néfertiti, indiquant la diffusion d'une iconographie intégrant la reine à la chasse voire au combat²⁹⁷⁵. Cette évolution est cependant limitée aux seules Tiyi et Néfertiti et ne leur survit pas. L'adaptation du motif est rapide et permet une variante de genre inattendue. U. Matić a proposé que lorsqu'une reine est actrice de domination, seules des femmes subissent son pouvoir, pour des raisons de symétrie vis-à-vis du roi et d'extension du pouvoir égyptien aux deux moitiés du genre humain²⁹⁷⁶. Cette proposition semble valoir pour les motifs les plus violents, dont le massacre et le sphinx, mais non pour le piétinement, puisque la statue de Tiyi chez Amenemhat (F2b) repose sur un ennemi sans caractérisation féminine.

Une variante du type B apparaît à la fin de la XVIII^e dynastie : les plantes n'y tiennent plus un mais plusieurs prisonniers de chaque côté. C'est le cas dans les scènes amarniennes, dont les points communs suggèrent une inspiration réciproque, possiblement l'ensemble de *talatats* retrouvés à Karnak²⁹⁷⁷. Chez Meryrê II (F23), trois captifs sont attachés de chaque côté. Chez

²⁹⁷³ MATIĆ 2021C, p. 5 ; MATIĆ 2017A, p. 112-114 ; SCHOSKE 1994, p. 170-171 ; WILLIAMSON 2022, p. 127-134.

²⁹⁷⁴ MATIĆ 2017A, p. 107-110.

²⁹⁷⁵ MARTIN 1987B.

²⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 116 ; WILLIAMSON 2022, p. 130-131.

²⁹⁷⁷ VERGNIEUX, GONDRAN 2011, p. 178.

Toutou (F25), le nombre de prisonniers passe à cinq de chaque côté. Cette fois, ils possèdent tous les mêmes traits archétypaux distinguant les Nubiens et les Asiatiques. Après l'époque amarnienne, cette variante se maintient face au schéma dominant, d'abord sur le char A1 de Toutânkhamon²⁹⁷⁸, puis dans la tombe ramesside d'Ipouy (F28) où la fenêtre royale est largement inspirée du schéma amarnien. On retrouve chez les Nubiens le manteau décoré et la longue chevelure et chez les Asiatiques le pagne vers l'avant et une coiffure courte. À partir du règne d'Akhénaton, le motif connaît ainsi une inflation, le prisonnier seul de chaque côté étant remplacé par un groupe plus étoffé signifiant une domination totale et plurielle, même si seule la tombe de Meryrê II différencie les prisonniers au sein de chaque groupe : le principe de binarité domine toujours, à la différence des frises de cartouches.

	1	2	3	5
Type A1	F26c			
Type A2	F7,F31			
Type B	F9,F10,F12,F30	F28	F23,F27	F25
Type C			F24	

Tab. 11.2. Répartition des motifs de prisonniers dans le séma-taouy par typologie et par nombre

Le type C n'est attesté que dans une seule tombe, celle de Parennefer à Amarna (F24). Chaque plante enserme trois captifs, parmi lesquels un Nubien, un Asiatique et un Libyen. Elle échappe à la binarité en intégrant le troisième groupe archétypal d'étrangers, ce qui contraint graphiquement à remplacer l'opposition symétrique par la présentation de deux files formant un catalogue d'étrangers. Les signes identitaires y sont aussi marqués que dans le reste du corpus et prennent la forme chez les Libyens de deux plumes, d'une courte barbe et d'une tresse descendant derrière la tête. Le type C survit à Akhénaton, sur deux chars de la KV 62²⁹⁷⁹, dont un détail du char A2 opposant d'un côté les trois archétypes et de l'autre deux Nubiens et un Asiatique²⁹⁸⁰. Cette surenchère sur le classique schéma binaire participe de la rhétorique de l'extension universelle du pouvoir royal.

1-3-3 Techniques de contrainte et signes de souffrance

Le motif du *séma-taouy* utilise les tiges des deux plantes héraldiques pour en faire les cordes qui entravent le corps des prisonniers. On retrouve dans la grande majorité des scènes les mêmes liens que dans les processions de captifs. La corde attache les deux bras derrière le dos au niveau

²⁹⁷⁸ LITTAUER, CROUWEL 1985, pl. X.

²⁹⁷⁹ *Ibid.*, pl. XIII.

²⁹⁸⁰ *Ibid.*, pl. XX (bas).

des coudes et tient le cou. Ces deux entraves ne sont pas reliées mais consistent en deux tiges différentes issues du tronc de la plante²⁹⁸¹. Lorsque chaque côté contient plusieurs captifs, une même corde les relie par le cou, même si chez Ipouy (F28) celle-ci se voit ajouter une autre corde allant serrer directement le cou du prisonnier le plus excentré. On remarque d'ailleurs une évolution, les tombes pré-amarniennes se contentant d'un *séma-taouy* réduit à son expression minimale, tandis qu'il est plus développé à Amarna puis à la XIX^e dynastie, comme chez Ouserhat-2 (F30) : le *séma-taouy* violent se rapproche du motif original et rappelle sa nature végétale. Cela permet dans les scènes de cette époque un jeu plus élaboré sur les types d'entraves. En-dehors des complexes cordes d'Ipouy, c'est le cas chez Parennefer (Figure 11.10b) où l'un des prisonniers est tenu par les menottes-*qh* au niveau des poignets, et l'autre adopte une gestuelle du catalogue royal, les coudes attachés et les bras pliés vers l'extérieur.

Au-delà de cette évolution des entraves, l'attitude des prisonniers diffère d'une scène à l'autre, bien que tous les prisonniers des scènes privées tournent le dos au pilier formé par le *séma-taouy*, alors que la position inverse est préférée sur le char de Thoutmosis IV²⁹⁸². De même, tous les prisonniers du corpus privé sont debout, alors que le char A2 de Toutânkhamon contient la variante assise²⁹⁸³, probablement pour s'adapter aux contraintes de l'objet. Présent dans sept tombes (F9,F10,F12,F24,F26c,F30,F31a), le type 1 consiste en une position droite des deux prisonniers, sans véritable effort pour se libérer (Figure 11.11). Il s'agit de l'attitude de tous les captifs sous le siège royal, tant sous la XVIII^e dynastie pré-amarnienne qu'aux époques postérieures, probablement en raison de l'organisation verticale des pieds du trône. Dans ce schéma dominant, les captifs se tiennent droit, légèrement courbés au niveau du ventre, mais les bras pendent sans effort le long du dos et les deux pieds sont posés au sol. Dans sa variante ancienne, ils sont d'autant plus contraints que leur espace entre les pieds du trône est si étroit qu'ils les touchent (F9,F10,F12). C'est aussi le cas sur les piédestaux plus tardifs (F26c, F31a), où les Nubiens ont à peine l'espace de se tenir debout entre les limites verticales de l'objet, ainsi que sur la feuille d'or de la tombe d'Horemheb²⁹⁸⁴. Ce type de mise en scène accentue la stabilité de la domination que subissent les captifs, qui ne tentent pas d'opposer d'effort aux cordes qui les entravent. De même, en-dehors de ces liens, rien ne suggère un inconfort particulier, leur position étant peu courbée : un seul (le Nubien de F10) relève la tête dans un mouvement qui indique la pression que lui imposent les cordes. Si le ventre cambré de

²⁹⁸¹ BAINES 1985, p. 247.

²⁹⁸² SCHÄFER 1943, p. 91 (abb. 34).

²⁹⁸³ LITTAUER, CROUWEL 1985, pl. XX (bas).

²⁹⁸⁴ SCHÄFER 1943, p. 90 (abb. 32).

la plupart témoigne de leur vulnérabilité et de leur adoption d'une gestuelle contrainte, ce schéma démontre que la captivité est pensée comme un état davantage qu'une action en cours : la domination royale sur les peuples étrangers est donc bien acquise.

Le type 2 se différencie légèrement du schéma dominant, par le fait que les jambes des prisonniers ne reposent que sur la pointe des pieds. Cette position a pour conséquence de leur faire plier les genoux et de projeter légèrement le torse vers l'avant, ce qui rend le corps moins rectiligne que dans le type 1. C'est le cas dans deux scènes amarniennes (F23,F25) : chez Meryrê II (Figure 11.12), ils sont des deux côtés complètement dressés sur l'extrémité de leurs pieds, ce qui rend la gestuelle peu crédible en termes référentiels, bien que certains captifs des processions royales avancent de cette façon²⁹⁸⁵. Si elle semble moins stable que le type 1, elle n'en exprime pas pour autant la résistance des prisonniers, tant la position des pieds rend impossible de lutter contre les liens qui les tirent vers l'arrière. À un niveau référentiel cette position des pieds indique une moindre stabilité : à Beit el-Ouali, les pieds dressés des étrangers s'opposent à l'assise horizontale du roi et de ses soldats²⁹⁸⁶. De même, les prisonniers du char A1 de Toutânkhamon semblent attirés vers l'avant par la force des liens, de sorte que leurs pieds se soulèvent (Figure 11.13)²⁹⁸⁷. Il ne nous semble donc pas qu'il faille y voir la représentation d'une domination moins stable. Au contraire, cette gestuelle s'explique par la reprise d'un type iconographique bien attesté sur les carreaux de faïence retrouvés dans les sites royaux du Nouvel Empire (Figure 11.14)²⁹⁸⁸ et sur lesquels les captifs sont représentés seuls, de profil, le corps parcouru par une torsion, et les pieds redressés pour suggérer l'absence d'assise stable qui confirme leur vulnérabilité au pouvoir royal. Cette attitude, qui se maintient à l'époque ramesside comme le montre la tombe d'Ipouy (F28), témoigne des passages entre différents supports iconographiques et la reprise d'un genre royal dans un contexte privé : les prisonniers amarniens s'écartent ainsi d'une crédibilité référentielle pour reprendre des connotations qui les transforment en éléments de décoration où les murs de la tombe reproduisent les lieux d'apparat du pouvoir d'Akhetaton.

Deux scènes (Type 3) se singularisent et comprennent des prisonniers semblant opposer un effort à leurs entraves. C'est le cas dans la tombe d'Antef (Figure 11.9b), déjà différente du reste du corpus pour son intégration contextuelle. Les prisonniers ont les jambes bien séparées, le haut du corps tendu vers l'avant, jusqu'au menton poussé vers l'extrémité du cadre. Cette

²⁹⁸⁵ SCHOSKE 1994, p. 235 ; JANZEN 2013, p. 172 (fig. 19).

²⁹⁸⁶ SCHOSKE 1994, p. 235.

²⁹⁸⁷ LITTAUER, CROUWEL 1985, pl. XIII.

²⁹⁸⁸ BADAUWY 1968, p. 84 et pl. colorée V.

position suggère une position dynamique, où tout le corps se déploie dans la même direction, ce qui renforce la pression qu'ils font peser sur la corde qui leur attache les bras. L'impression générale est donc l'inverse de celle qui se dégage des types 1 et 2, car la domination s'y effectue sur des captifs qui tentent de résister et qui dans ce contexte se révèlent incapables de se libérer. La corde qui les tient dans le haut du dos rend inefficace leur effort, tandis que le fait que leur visage touche le coin du rectangle servant de base architecturale les enferme dans un cadre orthogonal dont ils ne peuvent s'échapper. De même les cordes sont loin d'être tendues, ce qui rend inutile leur effort puisqu'ils seront arrêtés par la colonne avant de tirer sur la corde. S'opposent ainsi leur projection vers l'avant et le cadre dans lequel ils sont enfermés, rappelant les images contemporaines de cages²⁹⁸⁹. Ce schéma disparut cependant après le règne de Thoutmosis III pour laisser place à la représentation d'une domination plus stable. Un exemple légèrement différent est attesté chez Imyséba (F31b) : les deux Asiatiques placés de part et d'autre du vase au sein du tribut lèvent en effet les bras vers la coupe. Il semble, d'après la cambrure de leur corps et la position de leurs bras, qu'ils tentent de se libérer. Cette variante sans précédent ni lendemain s'explique peut-être par la solidité que la position des bras apporte à l'objet, et où l'effort des prisonniers est moins marqué que chez Antef.

Enfin, un quatrième type n'est présent que sur le registre inférieur de la scène de Parennefer à Thèbes (F27) : les prisonniers y sont tournés vers l'intérieur et font donc face à la plante d'où partent les cordes qui les tiennent. Cette disposition leur permet de lever les deux bras en adoration : la scène se situe à mi-chemin entre l'iconographie de la soumission et de la contrainte, et la représentation de la déférence volontaire particulièrement fréquente dans l'iconographie amarnienne. Au contraire du registre supérieur, où les deux étrangers sont entièrement attachés (type 1), la corde ne tient que le cou des ennemis du 2^e registre, de sorte que ce lien, pour efficace qu'il ait été dans la réalité, est très difficilement visible pour le public de la tombe. Il s'agit là encore d'une mise en scène des différentes variantes de la domination, plus ou moins violente et plus ou moins acceptée par ceux qui la subissent.

2 Le poids du pouvoir : variantes de l'écrasement

2-1 Sous les pieds du roi

2-1-1 Différents degrés de médiation

Il est nécessaire de distinguer ce que nous qualifierons de piétinement (« trampling ») et que nous restreignons au sphinx marchant sur ses ennemis, et les autres formes de poids pesant sur

²⁹⁸⁹ JOHNSON 1992, p. 164, n°38.

des captifs et que nous regroupons sous le terme d'écrasement. Les ennemis figurés sur le sol, sous les pieds du roi ou des dieux, font partie des motifs les plus constants de l'iconographie égyptienne, dans la mesure où ils sont susceptibles de s'intégrer à des contextes différents. La figuration des neuf arcs sur des bases de statue est ainsi bien connue, comme en attestent par exemple des blocs datant de Djoser²⁹⁹⁰ et Sésostri I^{er}²⁹⁹¹ (Figure 11.16). Mais il peut aussi s'agir de prisonniers humains, comme sur plusieurs amulettes du I^{er} millénaire²⁹⁹² (Figure 11.17). Se développe au Nouvel Empire le motif du roi marchant sur des ennemis représentés en trois dimensions²⁹⁹³. Les ennemis se déploient plus généralement sur des surfaces où l'on est censé marcher²⁹⁹⁴, notamment sur des sandales destinées au mobilier funéraire, attestées autant au Nouvel Empire qu'à l'époque gréco-romaine²⁹⁹⁵ ou sur le carrelage de salles du palais²⁹⁹⁶. À côté d'un contexte palatial et cérémoniel, l'écrasement d'ennemis par le roi²⁹⁹⁷ ou ses chevaux²⁹⁹⁸ pendant la bataille est aussi un motif récurrent des temples du Nouvel Empire. Enfin, l'écrasement est présent dans la phraséologie de la puissance royale, comme lorsque le jeune prince du conte ptolémaïque du combat pour la barque d'Amon compare les ennemis à des planches du bateau sur lesquelles marche Horus²⁹⁹⁹. Dans les Textes des Pyramides, placer sa sandale sur la tête de quelqu'un vaut comme métonymie de la domination³⁰⁰⁰.

Sept scènes intègrent cette catégorie plurielle, qui se différencient surtout par le degré de réalité auquel appartiennent les figures écrasées. La médiation est maximale dans la scène de Rekhmirê (F18) : parmi le riche mobilier funéraire de Thoutmosis III, plusieurs statues royales sont entreposées, dont l'une le représente assis et tenant les deux sceptres – dans une mise en scène aspective semblable à celle des personnages humains. Le roi pose ses pieds sur le haut du dos d'un prisonnier entièrement allongé et les bras repliés à hauteur des épaules. Des modèles possibles sont connus pour cette image, notamment une statue du Louvre³⁰⁰¹. Il en va

²⁹⁹⁰ MALEK, FORMAN 1986, p. 88-89.

²⁹⁹¹ LORAND 2008.

²⁹⁹² ROBERTSON 2010, p. 219-222.

²⁹⁹³ WILDUNG 1973.

²⁹⁹⁴ JANZEN 2013, p. 48.

²⁹⁹⁵ MADERNA 2005, p. 585-586 ; SIMPSON 1974, pls. III-IV.

²⁹⁹⁶ BADAWY 1968, pl. colorée V.

²⁹⁹⁷ WRESZINSKI 1935B, pl. 50a (Karnak) ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 38 ; SCHOSKE 1994, p. 295-297.

²⁹⁹⁸ JOHNSON 1992, p. 184 (pl. 69) ; WRESZINSKI 1935, II, pls. 1-3 (char de Toutânkhamon), pl. 39, 46, 53, 55, 56, 62a (Karnak), pl. 67, 71, 77 (Louxor).

²⁹⁹⁹ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 74.

³⁰⁰⁰ TP 356 (Pepy I^{er}). Voir aussi TS 37.

³⁰⁰¹ WILDUNG 1973, p. 115, pls. 13-14.

de même des statues de captifs qui soutiennent le palanquin du roi dans la procession du tribut chez Meryrê II (F23b) et sur celle de la reine Tiyi dans la tombe d'Amenemhat (F2)

Le même type de médiation se retrouve dans un contexte très différent, dans la tombe largement postérieure de Houy. L'iconographie de l'écrasement est intégrée à l'un des jardins d'ornement apportés lors du tribut (Figure 11.18a). Quatre Nubiens y sont figurés allongés sur le dos et le corps tourné vers l'extérieur, formant ainsi deux couples symétriques. Le premier est positionné au centre de l'objet et le second réparti aux deux extrémités. L'écrasement y est intégré à la reproduction miniature de la Nubie. Aux deux extrémités, les Nubiens allongés supportent chacun l'un de leur compatriote, dont les signes caractéristiques – en particulier la plume – sont identiques, et qui s'agenouille dans une attitude de déférence. Il pose les genoux sur le dos du personnage allongé. Ce dernier est donc situé à un double niveau de médiation, puisqu'il semble devenir un élément de décoration pour les personnages du jardin, eux-mêmes éléments décoratifs placés sur un artefact. Le jeu sur les niveaux de cette iconographie plonge ainsi un motif de domination dans une mise en abyme complexe.

Les Nubiens centraux sont écrasés par une corbeille surmontée d'une pyramide et de végétation : si cet élément architectural suggère un poids important, il intègre ses victimes à un ordre minéral et végétal extérieur à l'action humaine, ce qui naturalise leur domination. Ils semblent ainsi plus inextricablement figés, de par leur statut d'éléments décoratifs et par le fait que leur écrasement est le fait de la gravité et non d'une puissance active. Les deux seuls parallèles existants proviennent de la tombe d'Imyséba (F31a) et du temple de Beit el-Ouali³⁰⁰², à la différence qu'ils sont réduits à des têtes dépassant des tiges horizontales, et deviennent de purs éléments décoratifs sans que soit faite sur leur corps de véritable violence.

Dans deux tombes (F6,F9), les repose-pieds royaux témoignent d'un degré équivalent de médiation. Chez Anen (Figure 11.18b), ce motif se fait très discret, puisque les deux captifs sont représentés sur la tranche du repose-pied sans volonté de mettre l'objet en avant : l'iconographie de la domination sert de détail surnuméraire dans une scène largement saturée de significations. La représentation des captifs, qui ne structure pas la scène dans son ensemble, remplit un espace qui est ailleurs laissé vide (F10) : dans un contexte de forte innovation iconographique, les artisans ont cherché à intégrer un maximum de détails renvoyant aux signes royaux de la domination, même dans des espaces réduits. La scène d'Hekerneheh combine deux types de repose-pieds. Il s'agit d'une part (F9b) du même petit objet que chez Anen, détail

³⁰⁰² ROEDER 1938, p. 33-39, pl. 31 ; DONNAT 1999, p. 212, fig. 6a-b.

difficilement visible sur le mur de la tombe. Celui du mur nord prend en revanche une forme différente mais qui s'explique davantage par des questions internes au médium graphique que par son référent artéfactuel. Le repose-pied y est nettement plus grand, pour permettre au prince, assis sur les genoux de son précepteur, d'y placer ses pieds, de sorte que neuf prisonniers y sont représentés. Il s'agit d'une figuration aspective où les prisonniers ne sont pas sur la tranche mais sur le plateau supérieur, comme sur certains objets de la KV 62³⁰⁰³. Cette disposition, qui combine vues de profil et de haut, s'adapte à l'originalité des figures, c'est-à-dire à la présence du prince, dont les jambes sont plus courtes, et se rapproche du motif étudié plus haut du séma-taouy attaché au pied du trône.

2-1-2 Nubiens, Asiatiques et le principe de binarité

Le corpus des scènes d'écrasement étant restreint à cinq scènes, chacune est un cas particulier de sorte qu'aucun type surplombant n'émerge. S'insérant dans les espaces vides des scènes, les motifs s'adaptent au discours dominant dans le contexte. L'identité des victimes varie d'une scène à l'autre. Dans quatre tombes, elle obéit au principe de binarité opposant les Nubiens aux Asiatiques. Il s'agit d'abord des trois repose-pieds, ce qui atteste, malgré les différences graphiques, de l'existence de modèles employés dans les appartements royaux. Chez Anen (Figure 11.18b), où la frise de prisonniers comprend neuf peuples vaincus et la scène de piétinement les trois archétypes de l'étranger, le repose-pied délaisse la Libye par manque de place et ne comprend qu'un Méridional et un Oriental : la même scène décline les motifs de domination à trois endroits, mais varie sur leur nombre, tantôt pluralité ordonnée (neuf), tantôt tripartition ou binarité. Les caractéristiques des victimes sont clairement identifiables : le Nubien possède les mêmes traits que ses compatriotes de la frise inférieure (boucle d'oreille, plume, chevelure ronde). Il en va de même de l'Asiatique, à la longue chevelure ornée d'un bandeau, à l'épaisse barbe et au manteau orné de points semblable aux étrangers de la file : on peut y voir l'effet d'une fidélité référentielle, le repose-pied de Toutânkhamon étant orné de semblables couples d'étrangers³⁰⁰⁴. Il en va de même chez Meryrê II (F23b), du fait de la courte barbe des prisonniers de gauche.

Les deux séries de neuf prisonniers obéissent au même principe de binarité. Chez Hekerneh (F9), les cinq victimes tournées vers la droite sont des Asiatiques, et les quatre de gauche des Nubiens reconnaissables à leurs cheveux crépus et à leurs boucles d'oreille³⁰⁰⁵. Le

³⁰⁰³ MALEK 1997, p. 211, fig. 10 ; KILLEN 1994, p. 113-117, pl. 71.

³⁰⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁰⁵ DAVIES N. DE G., MSS 10.22.27.

groupe de Qenamou (F16) est quant à lui composé de deux ensembles, quatre personnages barbus étant asiatiques et cinq autres ayant des traits correspondant au type égyptien ou nubien. Comme l'indique la légende (*t3.w nb(w) h3s.wt nb(w).t št3(.w)*), prétendant à la domination universelle, se recompose ici un groupe de neuf ennemis alors que la frise inférieure porte à treize le nombre de cartouches. Comme il est fréquent dans les frises de cartouches, l'identité des prisonniers écrasés est réduite à une opposition binaire entre Asiatiques et Égypto-Nubiens.

Les trois autres scènes d'écrasement ne reposent pas, du moins en apparence, sur le principe de binarité. C'est sans conteste le cas chez Houy (Figure 11.18a) où seuls des Nubiens sont victimes de violence. Les jardins d'ornement s'inscrivent en effet dans une riche symbolique, liée au retour de l'œil de Rê en Égypte depuis la Nubie et à l'offrande des richesses méridionales³⁰⁰⁶. La situation est plus ambiguë chez Amenemhat et Rekhmirê (F2c,F18), où il est seulement assuré que l'unique prisonnier n'est pas asiatique. Pour le second, Davies fait l'hypothèse que la statue comprenait deux prisonniers allongés côte à côte sous les pieds du roi, dont seul le Nubien est encore visible³⁰⁰⁷. Plusieurs artefacts en trois dimensions de la même époque représentent en effet deux prisonniers allongés, l'un Nubien l'autre Asiatique, comme socle de statue³⁰⁰⁸ ou sous les pieds du roi³⁰⁰⁹. Cette hypothèse correspond au mode de représentation de la tombe 100, où la fidélité référentielle prime sur la surcharge sémiologique. En deux dimensions, le prisonnier devient cependant une figure générique, d'autant que l'ensemble n'est pas peint mais simplement dessiné au niveau des contours³⁰¹⁰.

2-1-3 Gravité, enfermement et violence imposée

Les modalités de la violence que subissent les prisonniers de ces scènes sont plurielles. Plusieurs motifs reprennent d'abord les caractéristiques de la captivité : les prisonniers de Qenamou (F16) sont tenus comme ceux de Nebamou (E2), par une corde entourant leur cou et par des entraves au niveau des coudes attachés dans le dos. Si l'on en croit le manuscrit de N. de G. Davies, les captifs nubiens d'Hekerneheh (F9) ont les bras attachés dans le dos³⁰¹¹, tandis que leurs mains sont ramenées devant, ce qui indique une position inconfortable tirant sur les épaules pour faire passer les avant-bras le long du flanc. Il ne s'agit probablement pas de la même position que chez la plupart des prisonniers figurés dans des niveaux de médiation

³⁰⁰⁶ Voir F26 : DONNAT 1999, p. 213.

³⁰⁰⁷ DAVIES N. DE G. 1973, p. 37.

³⁰⁰⁸ WILDUNG 1973, p. 113 ; BRUYÈRE 1952, p. 58-61.

³⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 109 et 115.

³⁰¹⁰ Osiris.net, tombe 100, p. 4, vue bs-38479.

³⁰¹¹ DAVIES N. DE G., MSS 10.22.27.

moindres, dont les bras sont attachés derrière mais qui sont ramenés de chaque côté³⁰¹². Un lien leur enserre aussi le cou et descend le long du torse, qui rappelle la corde prolongeant les menottes des prisonniers étudiés dans le chapitre précédent. Cette association de deux types de cordes s'explique par le choix d'une représentation transverse du support, qui empêche de faire ressentir la gravité pesant sur les captifs : leur soumission passe donc par les liens qui les entravent. Enfin, les captifs de gauche de Meryrê II (F23b) ont les bras attachés dans le dos selon la gestuelle typique de la captivité, tandis que ceux de droite pourraient avoir les mains jointes devant la poitrine. La postérité jusqu'à l'époque méroïtique³⁰¹³ de cette position agenouillée mais le torse droit comme en pilier soutenant ce qui est au-dessus suggère sa forte diffusion sur de nombreux supports et sa récurrence au sein du discours de la domination.

Les deux autres éléments par lesquels passe la violence sont la gravité et l'enfermement, qui combinés contraignent les victimes à des positions inconfortables. Chez Qenamou, le premier rang de prisonniers supporte les pieds du prince : les artisans ont finement rendu le poids que son corps fait peser sur eux, de par la projection de leur tête vers l'avant, le dos plié. Les neuf têtes supportent donc un poids qui force le corps à se plier, comme en témoigne la proximité de leurs genoux, rappelant l'ancienne iconographie des prisonniers recroquevillés. Chez Meryrê, le poids du palanquin repose entièrement sur la tête des captifs, sans mise en scène de douleur ou de contrainte ; cette disposition a pour conséquence de les forcer à se tenir selon une parfaite verticale telles les colonnes-*ouadj* qu'ils entourent. Chez Hekerneheh, si la gravité est insensible, le cadre enferme les prisonniers dans un espace clos et dont l'étroitesse les contraint à tendre le cou vers l'avant pour ne pas être trop entassés.

Les autres scènes reproduisent un modèle similaire, où les prisonniers sont allongés sur le ventre. Chez Anen (F6), la violence tient à l'étroitesse de la tranche du repose-pieds, renforcée par le délicat tracé de son cadre extérieur parcouru de lignes groupées : il est tellement fin que les deux extrémités de la tête de l'Asiatique (crâne et barbe) touchent les bords, tout comme les fesses des deux prisonniers. Le cadre supérieur pèse ainsi de tout le poids du roi sur leur dos, les forçant à adopter une gestuelle contrainte, torse poussé vers l'avant et fesses en arrière, les deux bras repliés au niveau des épaules, ce qui témoigne autant d'une posture de déférence que d'une adaptation inconfortable à la pression. Jaromir Malek a montré la proximité entre les figures de prisonniers et de sauterelles³⁰¹⁴, en particulier sur l'un des poignards d'Ahhotepe : si

³⁰¹² WILDUNG 1973, p. 114-115.

³⁰¹³ SCHOSKE 1994, p. 299 (i53).

³⁰¹⁴ MALEK 1997, p. 207-219.

la métaphore fonctionne dans l'autre sens, on ne peut prouver que les visiteurs voyaient dans la position des victimes une imitation de ces insectes. Les victimes de notre corpus replient tout du moins leurs bras de la même façon que leurs équivalents de la statuaire royale³⁰¹⁵. Chez Rekhmirê (F18), bien que le roi et la victime soient à la même échelle, le même type de pression est exercé, ses pieds reposant sur les épaules et le dos du prisonnier qui replie ses bras et s'étend de tout son long au sol, comme dans la statue du Louvre³⁰¹⁶. Chez Amenemhat (F2), la reine se tient de la même façon sur la victime, à la différence qu'elle est debout : son poids repose ainsi entièrement sur le prisonnier. Il en va de même pour les quatre écrasés de Houy (F26c), bien que deux d'entre eux se retrouvent dans une position non attestée par ailleurs, les genoux de leur compatriote appuyés sur leurs omoplates. Dans tous les cas, ils relèvent la tête en conséquence de la pression sur leur dos, ce qui contribue à présenter leur visage au public de la scène. Douleur, positions atypiques et soumission à l'agentivité des autres fonctionnent donc ensemble comme signes de l'imposition d'un pouvoir par la violence.

2-2 *Le sphinx piétinant*

2-2-1 *La longévité d'une icône royale*

Le piétinement par un animal d'ennemis jetés à terre et incapables d'opposer la moindre résistance apparaît comme un motif de longue durée, complémentaire du roi massacreur et associant comme lui la démonstration d'une violence mortelle et l'affirmation du pouvoir souverain du roi. Dans ses plus anciennes attestations, c'est un taureau qui piétine et frappe de ses cornes les ennemis, comme en témoignent deux palettes prédynastiques³⁰¹⁷. Sur une troisième, c'est un lion qui effectue une action similaire, les cornes du taureau étant remplacées par ses dents³⁰¹⁸. Ce motif bien établi dès l'émergence de l'iconographie pharaonique croise plus tard un être aux usages multiples, le sphinx³⁰¹⁹. Cet être à corps de lion et tête humaine constitue l'un des symboles royaux les plus constants qui se maintient dans l'iconographie officielle tout au long de l'histoire égyptienne. Par sphinx proprement dit, on entendra uniquement ceux dont la tête est humaine, tandis que l'on appellera « griffons » les lions dotés d'une tête de faucon.

³⁰¹⁵ WILDUNG 1973, p. 109, 114-115 (abb. 12) ; MALEK 1997, p. 211, fig. 2b-c.

³⁰¹⁶ WILDUNG 1973, p. 115 (abbs. 13-14).

³⁰¹⁷ BESTOCK 2018, p. 50 (fig. 3.3) et 65 (fig. 3.14).

³⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 45, fig. 3.1.

³⁰¹⁹ DEMISCH 1977, p. 16-39.

Les plus anciennes scènes³⁰²⁰ proviennent de la chaussée de Sahourê, où un griffon est aux prises avec trois ennemis³⁰²¹. Le motif faisait probablement partie des attendus du répertoire des temples royaux de l’Ancien Empire³⁰²², comme en attestent les fragments de Niouserrê³⁰²³, peut-être Ounas³⁰²⁴, et Pepy II³⁰²⁵. Au Moyen Empire, le motif ne disparaît pas mais est restreint, en l’état des découvertes, à un pectoral de Sésostri III³⁰²⁶, dont la comparaison avec un objet semblable daté de son fils prouve la complémentarité avec le thème du roi massacreur³⁰²⁷. Le Nouvel Empire correspond à la période d’apogée du motif, du moins en nombre d’images conservées³⁰²⁸. Déjà attesté sur un poignard de Kamosis³⁰²⁹, il se déploie directement dans le temple d’Hatchepsout à Deir el-Bahari³⁰³⁰, puis comme décoration de bateau dans celui de Thoutmosis III³⁰³¹. On le retrouve sur des artefacts mobiles, tels le char de Thoutmosis IV³⁰³², plusieurs boîtes³⁰³³ et un char³⁰³⁴ de la tombe de Toutânkhamon, ainsi que sur des scarabées³⁰³⁵. La diffusion du motif au Levant semble attester de sa circulation³⁰³⁶. Il s’agit donc de l’une des modalités les plus fréquentes de mise en scène de la domination royale ou divine³⁰³⁷, diffusée sur une multiplicité de médias.

Treize tombes contiennent le motif du piétinement. Le plus ancien mode d’intégration prend la forme d’une statue, chez Amenhotep sous Hatchepsout (F3). Le plus fréquent est cependant la décoration latérale du siège du roi ou de la reine, quatre fois sous Amenhotep III (F2,F6,F10,F12) : un objet de ce type, conservé à New York et daté de Thoutmosis IV, confirme l’existence de référents à la représentation (Figure 10.18)³⁰³⁸. Le sphinx peut aussi être intégré comme élément de décoration architectural entourant le kiosque royal, d’abord sous Amenhotep III (F2) puis dans sa version amarnienne (F17), ce que confirme un *talatat*³⁰³⁹. Un

³⁰²⁰ DEMISCH 1977, p. 30-33 ; SCHOSKE 1994, p. 358-417.

³⁰²¹ BESTOCK 2018, p. 101 (fig. 4.10). Voir peut-être p. 99 (fig. 4.8).

³⁰²² FISCHER E. 2013, p. 240-241.

³⁰²³ BESTOCK 2018, p. 105, fig. 12.

³⁰²⁴ *Ibid.*, p. 110, fig. 4.17.

³⁰²⁵ *Ibid.*, p. 121-122, figs. 4.28-4.29.

³⁰²⁶ BESTOCK 2018, p. 208, fig. 7.4 ; FISCHER E. 2013, p. 240-242.

³⁰²⁷ BESTOCK 2018, p. 208, fig. 7.4 (bottom).

³⁰²⁸ FISCHER E. 2013, p. 242-248.

³⁰²⁹ MALEK 1997, p. 218, fig. 7.

³⁰³⁰ NAVILLE 1908, pl. CLX.

³⁰³¹ BRYAN 2002, fig. 9.

³⁰³² FISCHER 2013, p. 243 (abb. 17).

³⁰³³ *Ibid.*, p. 245 (abbs. 19-20).

³⁰³⁴ LITTAUER, CROUPELL 1985, pl. XX-XXI.

³⁰³⁵ SCHOSKE 1994, p. 358, 376-378, 396-397, 403.

³⁰³⁶ *Ibid.*, p. 248-259.

³⁰³⁷ ELSAYED 2019, p. 208 et 213.

³⁰³⁸ MMA 30.8.45a-c ; DORMAN, HARPER, PITTMAN 1987, p. 53-54 ; JANZEN 2013, p. 80-81.

³⁰³⁹ GOHARY 1992, p. 66, pl. XXIV, n° 52.

quatrième contexte correspond aux bateaux d'apparat présents au cœur des scènes funéraires et dont plusieurs exemples en trois dimensions prouvent l'existence : quatre scènes datent de la période Amenhotep II-Thoutmosis IV (F4,F8,F14,F16), l'un de Toutânkhamon (F26) et l'un de Ramsès II (F28), montrant la longue permanence de ces bateaux décorés. Enfin, seule la tombe de Houy (F26b) comprend des armes décorées de sphinx en posture de piétinement. Ce dernier apparaît comme le motif de domination le plus souple de l'iconographie funéraire.

2-2-1-1 Les attributs du sphinx

Le sphinx et le massacre partagent une insertion intrinsèque dans les signes du pouvoir et forment deux archétypes complémentaires démontrant certaines des caractéristiques exclusives du roi. À la différence des sphinx de l'Ancien Empire, dont l'attirail se limite au *némès* et à la barbe postiche³⁰⁴⁰, leurs itérations postérieures font appel à un catalogue de signes inscrivant la scène dans l'affirmation de la domination universelle du roi et sa prétention à une nature divine (Tab. 11.3). L'attribut le plus fréquent est la couronne *atef*, comprenant les deux cornes de bélier et les deux hautes plumes d'Amon : elle est déjà attestée sur le pectoral de Dahchour³⁰⁴¹, puis sur le bateau simulacre d'Amenhotep II³⁰⁴² et le coffre de Toutânkhamon³⁰⁴³. Dans le corpus privé, elle apparaît dans un minimum de quatre tombes (F2,F16,F26,F28). La plus ancienne est celle d'Amenemhat-Sourer (Figure 11.21), où les couronnes contribuent à un subtil jeu de symétries entre les deux murs³⁰⁴⁴ : quatre des six sphinx y portent une couronne *atef* simple, aux 2^e et 6^e emplacements, tandis que ceux de la 4^e portent à gauche une couronne *atef* avec double uraeus et à droite un pschent au-dessus des cordes de bélier. Sur le seul bateau de la tombe de Houy où les couronnes sont bien conservées, les deux premiers sphinx portent une couronne *atef*, l'une simple et l'autre ornée du double uraeus³⁰⁴⁵, tout comme le dernier du bateau supérieur. Sous Ramsès II, c'est elle qui trône sur la tête du sphinx de l'arrière du bateau (F29).

	Sphinx	Sphinge	Griffon	Lion	Sphinx-bélier
Uraeus	F2,F6,F10a/b,F29	F12		F3a	
Disque solaire	F26d		F16c		

³⁰⁴⁰ BESTOCK 2018, p. 121-122.

³⁰⁴¹ FISCHER E. 2013, p. 241, pl. 15.

³⁰⁴² *Ibid.*, p. 242, pl. 16.

³⁰⁴³ *Ibid.*, p. 245, pl. 19.

³⁰⁴⁴ Voir détails dans F2.

³⁰⁴⁵ DAVIES N. DE G. 1926, pl. XII.

Disque solaire avec double uraeus	F6,F17b				
Couronne atef	F2,F16c,F26a,F29				
Pschent	F2				
Barbe postiche	F2,F6,F8,F10a/b,F16c,F17b,F29				
Couronne d'Amon					F26b
inconnus	F4,F11				

Tab. 11.3. Attributs portés dans les scènes de piétinement selon les types de sphinx

L'autre attribut dominant des sphinx est le cercle solaire placé sur la tête et orné sur l'avant d'un uraeus. Dans la plus ancienne attestation (F3), seul l'uraeus est présent. Chez Qenamou et Ramose (F16,F17) au contraire, l'attribut est entier au-dessus des deux sphinx, tandis que chez Anen (F6), le disque est encadré par un double uraeus ; il est tentant d'y voir le signe du développement du culte solaire sous Amenhotep III et IV, décliné jusque dans l'iconographie de la domination. Chez Houy (F26a), fonctionnaire de Toutânkhamon, le dernier sphinx du 2^e bateau porte le disque solaire, témoignant du maintien de cette variante. Les autres *regalia* méritent peu de commentaire : outre le *pschent* chez Amenemhat, les sphinx portent presque tous une barbe postiche et un *némès* qui indiquent leur nature royale. Celui du trône de Thoutmosis IV se contente de la barbe et de l'uraeus³⁰⁴⁶, prouvant que la surcharge d'attributs était un choix signifiant et non un attendu obligatoire : la multiplication des signes de la royauté accompagne en effet l'insertion du motif dans un contexte privé où il était moins attendu et où les propriétaires surenchérisaient sur la recherche de la légitimation royale.

2-2-1-2 Griffons, lions et sphinges : un être aux apparences multiples

Le plus ancien exemple de notre corpus (Figure 11.22) se différencie des autres par le fait qu'il n'est pas *stricto sensu* un sphinx, mais un lion, comme le trait de son museau en atteste. Tant sa gestuelle que sa mise en parallèle avec le roi massacreur sur le registre inférieur suggèrent toutefois que la différence zoologique est de peu d'importance dans le discours de la domination. Le lion est un animal aux fortes connotations royales, modèle pour des êtres fantastiques comme le sphinx ou le griffon³⁰⁴⁷. Présent au centre de la palette du champ de

³⁰⁴⁶ MMA 30.8.45a-c.

³⁰⁴⁷ SCHWEITZER 1948 ; DE WIT 1951, p. 3-5.

bataille³⁰⁴⁸, il incarne l'aspect prédateur de la monarchie³⁰⁴⁹, à travers celui qui accompagne les rois sur les reliefs militaires de l'ère ramesside³⁰⁵⁰. Un relief d'Edfou (Figure 11.23) représente ainsi un lion coiffé de la couronne *atef* dans la même position de piétinement que dans la tombe thébaine³⁰⁵¹, témoignant de la longévité du motif. Les ivoires du Moyen Empire emploient de même divers prédateurs dans des positions de contrôle sur des prisonniers attachés³⁰⁵², tandis qu'un chien mord la victime libyenne de Ramsès II à Beit el-Ouali³⁰⁵³ (Figure 11.24) : le modèle des prédateurs est une puissante matrice pour le discours de la domination et de la guerre³⁰⁵⁴.

La chasse au lion est en outre une prérogative royale, et participe de l'affirmation de sa vigueur virile³⁰⁵⁵, pénétrant à l'occasion le répertoire privé³⁰⁵⁶. Les deux rapports du roi au lion (imitation et prédation) peuvent parfois être unifiés, comme sur un scarabée où un archer se prépare à tirer contre un lion terrassant un humain³⁰⁵⁷. Des parties de son corps forment aussi des éléments de décoration, notamment dans le mobilier funéraire amarnien (Meryrê II³⁰⁵⁸), et sur les trônes à l'Ancien³⁰⁵⁹ puis au Nouvel Empire³⁰⁶⁰, mais aussi les gueules de lion tenant une tête d'ennemi entre leurs crocs³⁰⁶¹ qui servent de figures de proue dans les flottes de Sahourê³⁰⁶² et de Ramsès III³⁰⁶³. L'animal renvoie enfin à Sekhmet, qui accompagne la reine sur le registre immédiatement en-dessous chez Amenhotep (F3)³⁰⁶⁴, et dont les statues sont nombreuses à la XVIII^e dynastie. Elle incarne un aspect à la fois protecteur et destructeur du disque solaire³⁰⁶⁵, intimement lié à la fonction royale³⁰⁶⁶. L'animal fait donc office d'incarnation seconde du roi, habilité à piétiner ses adversaires.

³⁰⁴⁸ BESTOCK 2018, p. 45, fig. 3.1.

³⁰⁴⁹ SCHWEITZER 1948, p. 18-21 ; DE WIT 1951, p. 16-34.

³⁰⁵⁰ Voir aussi l'ostracon J.E. 25124 (HAMZA 1930, p. 50, fig. 9) ; SCHWEITZER 1948, p. 51-54.

³⁰⁵¹ SCHOSKE 1994, p. 374, e285.

³⁰⁵² ALTENMÜLLER 2017.

³⁰⁵³ WRESZINSKI 1935B, pl. 164a ; JANZEN 2013, p. 171.

³⁰⁵⁴ AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 79 (« Le jeune prêtre fondit sur alors sur le prince héritier Chahor comme l'aurait fait un lion sur une gerboise (?) »).

³⁰⁵⁵ SCHOSKE 1994, p. 157-159 ; SCHWEITZER 1948, p. 52-58.

³⁰⁵⁶ BAUD MA. 1935, p. 168, fig. 77.

³⁰⁵⁷ SCHOSKE 1994, p. 376 (e88).

³⁰⁵⁸ DAVIES N. DE G. 1905a, pl. XL.

³⁰⁵⁹ KUHLMANN 1977, p. 61-69 ; SCHWEITZER 1948, p. 27-30.

³⁰⁶⁰ HAYES 1937, pl. V ; HAMZA 1930

³⁰⁶¹ KOZLOFF 1983 ; KÖLLER 1996.

³⁰⁶² EL AWADY 2009, pl. 2.

³⁰⁶³ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pls. 38-40 ; SCHOSKE 1994, p. 356-357.

³⁰⁶⁴ SÄVE-SÖDERBERGH 1957, pl. III.

³⁰⁶⁵ GERMOND 1981, p. 119-163.

³⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 165-193.

Nous ne reviendrons pas sur l'animal le plus fréquent, le sphinx masculin dont nous avons répertorié les attributs. Le griffon est quant à lui absent dans l'imagerie violente, en-dehors de la scène de Qenamou (F16c) : cette restriction ne semble pas limitée au corpus privé au Nouvel Empire, comme le montrent deux fragments de *talatat* où un sphinx piétinant se tient en face d'un griffon assis pacifiquement³⁰⁶⁷. Deux variantes s'immiscent au sein d'un corpus par ailleurs cohérent. La première concerne le genre de l'animal. La scène ornant le siège de la reine Tiye (F12) s'est adaptée à son identité, de sorte que le sphinx a des traits distinctement féminins : elle ne porte pas de barbe postiche et les contours de son visage la rapprochent davantage de la reine que du roi. Ce détail s'inscrit dans l'innovation³⁰⁶⁸ qui consiste à transférer des prérogatives royales vers l'action de la reine. Si le sphinx d'Hatchepsout à Deir el-Bahari est entièrement masculin³⁰⁶⁹ et si les représentations plus anciennes de reines en sphinx ne sont pas violentes³⁰⁷⁰, il est féminisé lorsqu'il désigne Tiye³⁰⁷¹ et l'était dans les reliefs à la gloire de Néfertiti, comme en attestent ses coiffes³⁰⁷². Cette rigoureuse féminisation témoigne de l'association directe entre le sphinx et le roi : loin de n'être que l'incarnation d'un principe lié à la monarchie, il est le double du souverain en tant qu'individu.

La seconde variante provient de la tombe de Houy : sur les bateaux (F26a/d) le piétinement est le fait de sphinx classiques, mais celui qui orne le second bouclier (F26b) est de type criocéphale³⁰⁷³. Les deux plumes qui forment sa haute coiffe renforcent son association à Amon³⁰⁷⁴. Si le sphinx criocéphale est bien attesté dès le début de la XVIII^e dynastie, sa présence dans une scène violente semble caractéristique des années post-amarniennes, où le culte du dieu est entièrement rétabli. Il ne s'agit pas d'un double du roi, mais bien du dieu lui-même, tel Montou remplaçant le roi massacreur ailleurs dans notre corpus. Est ainsi figurée directement sur une arme la puissance du dieu vainquant ses ennemis. L'existence d'une division d'Amon dans l'armée qui combattit à Kadesh³⁰⁷⁵ témoigne de l'implication du dieu suprême dans les affaires militaires, comme soutien de la domination universelle du pharaon, bien qu'il ne soit pas à l'origine lié à ce domaine.

³⁰⁶⁷ GOHARY 1992, p. 145 (B1.7-B1.8), pl. LXXXIX.

³⁰⁶⁸ MATIĆ 2017A, p. 112-115.

³⁰⁶⁹ MATIĆ 2022A, p. 3.

³⁰⁷⁰ GREEN 1988, p. 224-227 ; ROBINS 1980, p. 143.

³⁰⁷¹ MATIĆ 2021C, p. 5 ; BAYER 2014, p. 270-272 et 403-404.

³⁰⁷² *Ibid.*, p. 6.

³⁰⁷³ DAVIES N. DE G. 1926, pl. XXV.

³⁰⁷⁴ JANZEN 2013, p. 78.

³⁰⁷⁵ GRANDET 2008, p. 204, 314-315.

Il ne s'agit pas du seul élément venant ajouter une surcharge religieuse à ces scènes. La scène se passe plusieurs fois sous la protection des deux déesses tutélaires du pays : chez Anen (F6), la déesse cobra de Basse-Égypte s'enroule autour d'un papyrus et étend ses ailes au-dessus du sphinx, tandis que chez Kherouef (F12), ce cobra est doté de la couronne blanche et émerge d'un fourré de lotus³⁰⁷⁶, incarnant la dualité territoriale de l'Égypte. La déesse Ouadjet est de même présente sur les deux sièges d'Amenhotep III (F10), où se déploie un jeu sur les couronnes (rouge et pschent) et sur les plantes (lotus et papyrus)³⁰⁷⁷ : ce trait caractéristique des décors de siège suggère qu'est fait référence à un objet réel. Cette association ne disparaît pas, puisque le cobra se situe près du motif de sphinx sur le bateau de Khons sous Ramsès II (F29). L'équivalent méridional, la déesse vautour, est absent des scènes privées, à l'exception du bouclier de Houy (F26b) où elle porte la croix-*ankh*. L'intérieur du char A2 de la KV 62 prouve que la déesse vautour pouvait tout autant être associée au motif du sphinx³⁰⁷⁸.

Même lorsque le sphinx n'est pas directement en présence de divinités, le motif s'inscrit dans un contexte qui dépasse la victoire sur des ennemis définis et établit le règne du trio roi-dieux-*maât*. De par l'importance du motif pour l'idéologie monarchique, il n'est pas étonnant de retrouver le faucon Horus, écartant ses ailes en protection du nom du roi dans la mise en scène amarnienne de Ramose (F17b), sur le panneau de Thoutmosis IV³⁰⁷⁹, ou sur la coque des bateaux de Houy et Khons (F26a/d,F29). Les légendes sont par ailleurs mises à contribution, comme en attestent les cinq mentions du dieu Rê dans les frises d'Amenemhat (F2a), soulignant l'amour qu'il porte au roi (*mr*), choisi par lui (*stp*) et « la protection et la vie » (*sz 'nh*) qu'il dispense. Enfin, le trait ondulant placé à la base du bouclier de Houy rappelle l'iconographie de la victoire sur le serpent Apophis, dont le corps est piétiné et transpercé par les dieux défenseurs de la barque solaire. Cet ensemble de signes, évolutif selon les médiums, témoigne de la surcharge religieuse, notamment solaire, de ce motif, qui, plus que ceux évoqués *supra*, a trait à l'affirmation d'une force royale essentielle au maintien du pays dans un état de paix et de victoire et dans un lien d'entraide avec les dieux.

2-2-2 *Un animal fantastique mais des victimes bien humaines*

Si l'être qui s'abat sur les ennemis du roi appartient à un bestiaire fantastique, ces derniers ne font partie ni des cohortes de génies malfaisants qui peuplent les sphères souterraines ni des

³⁰⁷⁶ MATIĆ 2021C, p. 5, fig. 4.

³⁰⁷⁷ LEIBOVITCH 1943, p. 95, fig. 12.

³⁰⁷⁸ LITTAUER, CROUWEL 1985, pls. XX-XXI.

³⁰⁷⁹ MMA 30.8.45a-c.

entités dangereuses issues de milieux hostiles, du désert aux montagnes lointaines. Il s'agit au contraire de figures sans conteste humaines, dont les traits indiquent l'appartenance aux archétypes de l'altérité. On y retrouve le classique principe de binarité qui structure les représentations égyptiennes. De par la très petite échelle du motif, l'identité de la victime n'est pas toujours précisément représentée, tandis que la présence d'un seul motif rend parfois impossible de rendre hommage à la dualité des auteurs de troubles. Dans neuf tombes sur treize, chaque sphinx ne piétine qu'un seul personnage. Dans les autres cas, seule la tombe de Houy évite la binarité et se concentre comme ailleurs sur des ennemis nubiens.

Le principe de binarité est en revanche à l'œuvre chez Ramose (F17b) : le sphinx de droite écrase un individu à barbe épaisse, ce qui laisse penser que celui de gauche avait des traits nubiens. Il en va de même sur le bateau de Qenamou (F16c) ou chez Amenemhat (Figure 11.21) où Nubiens et Asiatiques sont associés selon des lignes plus complexes : sur la frise de droite, chaque sphinx piétine un seul ennemi, alternant Nubiens et Asiatiques selon un schéma non régulier, et à gauche, les trois vignettes de sphinx contiennent chacune les deux archétypes, tandis que deux des trois scènes de massacres ne concernent qu'un individu de chaque type. Le jeu sur la binarité se combine ainsi au parallélisme entre le piétinement et le massacre. Les signes de l'altérité y sont classiques, plume occipitale pour les uns et barbe abondante pour les autres.

La même dualité se retrouve sur deux autres sièges dans des tombes du règne d'Amenhotep III (F10,F12). Enfin, seule la scène d'Anen (F6) échappe par le haut au principe de binarité, car le sphinx y parvient à terrasser trois ennemis en même temps, ce qui reste moins que les quatre victimes du sphinx de Thoutmosis IV³⁰⁸⁰. Rendue possible par la finesse des peintres, apparaît la tripartition classique où le Libyen, distingué par sa tresse latérale, rejoint le Nubien et l'Asiatique sous les pattes de l'animal. Les victimes du piétinement s'inscrivent ainsi dans les mêmes lignes identitaires que leurs équivalents liés par le *séma-taouy* ou écrasés sous les pieds du roi et possèdent des traits les renvoyant à une origine nubienne ou levantine. Enfin, la légende récurrente mentionnant « tous les pays étrangers », qu'il s'agit de « piétiner » (*ptpt*)³⁰⁸¹, présente trois fois chez Amenemhat (F2a), ainsi que chez Anen (F6), Khaemhet (F10) et Kherouef (F12) et sur le char³⁰⁸² et l'accoudoir de Thoutmosis IV, explicite la portée universelle de l'acte du sphinx. De la même façon, l'intérieur du char A2 de Toutânkhamon

³⁰⁸⁰ MMA 30.8.45a-c.

³⁰⁸¹ GRIMAL 1986, p. 667-670.

³⁰⁸² SCHOSKE 1994, 393, e153.

joue sur les valeurs du *séma-taouy* et des sphinx³⁰⁸³ : tandis que ces derniers piétinent chacun l'un des deux archétypes, la plante tient douze prisonniers attachés, associant la pluralité à la binarité.

2-2-3 Puissance animale et violence royale

Dès l'iconographie prédynastique³⁰⁸⁴, la destructivité propre au monde animal fut reconnue par les élaborateurs du discours du pouvoir égyptien, tant pour trouver des figures secondaires d'incarnation du roi parmi les prédateurs que pour les transformer en proies et les annexer au domaine humain rendu possible par la royauté. Le sphinx se situe dans le prolongement de cette longue tradition, comprenant tant les métaphores associant le roi à la vitesse du faucon que les scènes de chasse à l'hippopotame dans les marais. Mais il rencontre deux autres tendances : il est d'une part le miroir du thème du massacre, et de l'autre, par l'action à laquelle il fait référence, il rappelle les images d'écrasement évoquées plus haut.

La violence du motif tient d'abord au piétinement des personnages jetés sous le sphinx. Il pourrait paraître étonnant que le bestiaire égyptien fasse appel à un animal – le lion – dont le poids est bien inférieur à celui d'un solide quadrupède tel le taureau. La quasi-disparition du taureau comme incarnation royale, à l'exception de deux reliefs de Deir el-Bahari³⁰⁸⁵, n'explique le choix d'un corps de prédateur que par tautologie. Si la présence d'un quadrupède permet de doubler le nombre de points de contact entre le corps du roi et ses victimes et si le choix d'un félin reproduit le rapport prédateur-proie, le motif semble avoir été aux époques anciennes construit selon la dualité sphinx-griffon, notamment dans les complexes funéraires de l'Ancien Empire³⁰⁸⁶. Par sa tête et ses ailes, le second être rappelait le vaste éventail des divinités-faucon de l'Égypte. Le sphinx garde par ailleurs ses ailes jusque dans les images du Nouvel Empire, le reliant à un domaine aérien aux fortes connotations solaires et monarchiques.

Le piétinement semble ainsi une utilisation restreinte des potentialités violentes du lion, à rebours des motifs de dévoration de prisonniers³⁰⁸⁷. Mais seulement dans la plus ancienne scène (F3), le lion se contente de marcher sur sa victime, les quatre pattes posées à la verticale. Il s'agit là d'une adaptation des figures de l'écrasement, mais où la nature de l'animal a une charge signifiante faible en termes de violence : la tête humaine empêche ainsi d'utiliser la destructivité

³⁰⁸³ LITTAUER, CROUWEL 1985, pls. XXI-XXII.

³⁰⁸⁴ Notamment BRÉMONT 2021, p. 1119-1128 pour le scorpion.

³⁰⁸⁵ SCHOSKE 1994, p. 383, e322 ; NAVILLE 1906, pl. CXXII et L.D. III, pl. 17a. Voir quelques autres artefacts : SCHOSKE 1994, p. 378 (e327, e217).

³⁰⁸⁶ BESTOCK 2018, p. 121-122.

³⁰⁸⁷ KOZLOFF 1983, p. 61-66.

offerte par les crocs du lion³⁰⁸⁸. L'autre raison de la récurrence du sphinx tient à la position de ses pattes avant, que l'on retrouve dans les onze autres scènes. La patte extérieure s'appuie à la verticale sur le corps d'une victime, tandis que l'autre se projette en avant de manière légèrement oblique et lui agrippe la tête. Ce schéma est déjà attesté dans le complexe de Sahouré³⁰⁸⁹, ce qui atteste de la recherche par les artisans d'un quadrupède pouvant se servir avec agilité de ses pattes avant. Le lion pose en outre sa patte extérieure au sol en appui et place l'autre directement sur le corps d'une victime, créant ainsi un léger mouvement ascendant. Ce code permet de renvoyer au massacre royal, la patte extérieure jouant le même rôle que les jambes du roi lui offrant son assise et l'autre reproduisant le geste de son bras qui agrippe les cheveux ; sur les frises d'Amenemhat (F2), les deux motifs sont construits selon une pente inverse³⁰⁹⁰, l'orientation du sphinx étant ascendante et celle du massacre descendante. Si la patte du lion ne permet pas de véritablement tenir les cheveux des personnages, il ne fait pas de doute que le geste fait écho au roi massacreur, de par l'association bien attestée dans les textes du Nouvel Empire entre le roi guerrier et l'animal³⁰⁹¹. Sont suggérés d'abord le contrôle effectué par cette patte posée sur le visage, signifiant la soumission d'une volonté à une autre, puis la douleur subie sous le poids et la force du roi-lion, enfin les blessures ou la mort que ne peuvent manquer de causer les griffes finement représentées de l'animal (F2). La position des deux pattes crée enfin un effet d'enfermement, tel un ciseau refermé autour de la tête de la victime.

Les ennemis qui subissent cette violence ne se laissent pas tous piétiner sans résistance et réagissent parfois aux actions du sphinx. Contrairement au massacre, l'imploration est impossible en pareil contexte, comme en témoignent les gestes des frises d'Amenemhat. Les victimes y sont réduites à lever l'un de leurs bras ou les deux pour éloigner le corps du sphinx, mais sans succès, puisque leurs mains ne parviennent jamais à le toucher. Ces gestes, dressant une main vers la patte avant de l'animal ou son ventre, se retrouvent dans le reste du corpus, sur le bouclier de Houy, chez Anen ou sur la coque des bateaux. Il s'agit parfois plus sommairement de se protéger le visage de l'attaque (F10,F12), mouvement qui rend plus vulnérable leur ventre. Ces tentatives infructueuses de résistance, qui inscrivent les scènes dans une victoire en train de se faire sur des ennemis rétifs, se comprend à travers la multiplication des signes monarchiques et divins. Plus que les autres motifs de domination, essentiellement liés à une domination territoriale, le piétinement vaut comme affirmation de l'ordre du roi en

³⁰⁸⁸ SCHOSKE 1994, p. 405-407. Comparer aussi aux ivoires du Moyen Empire (ALTENMÜLLER 2017, p. 91-94).

³⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 101, fig. 4.10.

³⁰⁹⁰ SÄVE-SÖDERBERGH 1957, pl. XXXII.

³⁰⁹¹ DE WIT 1951, p. 22-30.

train d'être conquis contre les ennemis de la maât, conquête forcément active et devant être répétée sans trêve : la résistance des victimes en fait des témoins de l'effort royal. Elle n'en est pas moins désespérément réduite à la défaite, comme en témoignent leurs membres désordonnés, partant sans unité dans plusieurs directions (F6).

2-3 La violence de l'inertie

Malgré leurs différences, les scènes d'écrasement et de piétinement ont en commun un recours à des techniques de violence comparables. Avant ses effets concrets, l'écrasement suggère la complète vulnérabilité de la victime, incapable de se défaire de ce que son corps supporte. Plus que la douleur ou l'inconfort, l'écrasement exprime le contrôle et l'impossibilité de se libérer : il est donc source d'ordre, car les étrangers écrasés sentent dans leur corps la puissance et la supériorité individuelle et politique du roi. Dans les scènes d'écrasement, la démonstration de force est effectuée sans effort spécifique de la part du pouvoir, qui s'arrange seulement pour que ses pieds reposent sur des ennemis. Le caractère fantastique tient au fait que la force royale se répercute d'un niveau de figuration à l'autre, sans que l'arrêtent les limites matérielles ni le fait que les victimes n'appartiennent pas au même degré de réalité et soient déjà des représentations. Ce jeu, mettant en scène la force sans limites du roi, est permis par le support des murs en deux dimensions, où l'œil du spectateur peut aisément passer d'une lecture référentielle des scènes de repose-pieds à son appréhension générale comme un aplat d'un seul niveau de réalité.

Trois types d'éléments pèsent sur les étrangers étendus au sol. D'abord, le sphinx pose en général une patte sur le postérieur et une sur l'épaule, signifiant l'impossibilité totale de bouger. De par le dynamisme créé par sa position et le fait que ses pattes soient tendues (F6), il semble que les étrangers subissent moins une passive pesanteur qu'un effort volontaire pour les maintenir au sol. Le seul lion de notre corpus (F3) pose en revanche ses quatre pattes sur sa victime, et les écarte de sorte à toucher quatre points du corps et le maintenir des talons aux épaules entièrement allongé contre le sol. Mais son attitude ne témoigne d'aucun effort spécifique : sa tête est droite devant lui et il marche sur l'ennemi comme s'il s'agissait du sol. Il en va de même lorsque c'est une figure humaine qui écrase des victimes. Tant le roi assis de Rekhmirê (F18) que la reine debout (F2) semblent ne faire aucun cas des individus placés sous leurs pieds : leur position ne diffère en rien des autres effigies de même type près desquelles elles sont déposées et leur tête est dirigée vers l'avant sans préoccupation pour ce qui se passe sous leurs pieds. Les repose-pieds sont de la même façon de simples détails d'une scène centrée sur le roi, qui se contente de laisser retomber ses pieds, sans y accorder

d'attention. La pesanteur devient l'allié du projet royal de victoire au nom de la *maât* : cette violence n'est pas une affirmation active d'un ordre en train de se faire, mais la pacifique constatation d'un état de fait dans lequel le roi pèse de tout son poids sur les sujets de l'empire.

Le jardin d'ornement de Houy (Figure 11.18a) présente deux variantes originales de l'écrasement. D'une part, les victimes des extrémités subissent la pression de leurs compatriotes agenouillés sur leur dos et appuyant derrière leurs omoplates. L'écrasement y est plus actif, mais non le fait d'un représentant de la *maât*. Ce détail présente le double devenir des peuples conquis, à la fois victimes de la violence et intégrés de force à l'ordre égyptien, et sujets loyaux venant démontrer leur soumission par des gestes de déférence. Leur interaction indique la victoire des seconds sur les premiers et le fait que la soumission de la Nubie n'est pas seulement la conséquence de l'action militaire égyptienne, mais d'une acceptation volontaire par la population. En outre, les Nubiens centraux sont écrasés par l'élément minéral qui soutient la végétation ornementale. Cette disposition a pour double but d'enrôler les éléments inertes dans l'affirmation de la puissance égyptienne et de suggérer que c'est le pays lui-même qui soumet le peuple qui y vit et le contraint à se prosterner devant Houy. Dans cette mise en scène subtile de la domination, l'équilibre entre violence et soumission suggère la place de la Nubie dans la construction idéologique impériale, à la fois terre de conquêtes et fidèle province d'un État recherchant des ressources. La violence intègre ainsi l'orfèvrerie de précision, qui réduit les étrangers au rôle de décor.

3 *Le massacre*

3-1 *L'archétype par excellence de la puissance royale*

Le massacre, ou « smiting », constitue la mise en scène la plus durable de la domination du roi sur ses ennemis, qu'ils appartiennent aux forces du chaos ou aux peuples étrangers menaçant le pays³⁰⁹². Riche de deux monographies³⁰⁹³ et de nombreux travaux³⁰⁹⁴, le sujet a été traité suffisamment en détails pour qu'il soit superflu que nous nous attelions à en évoquer les caractéristiques et l'évolution. Nous nous concentrerons sur les occurrences en contexte funéraire pour en comprendre les spécificités par rapport aux autres supports, en laissant de côté le débat non tranché sur le caractère réel ou non de ces exécutions, certains chercheurs ayant

³⁰⁹² MORRIS 2013, p. 49-53.

³⁰⁹³ HALL 1986 ; SCHOSKE 1994.

³⁰⁹⁴ ŚLIWA 1974 ; VAN SICLEN III 1987 (avec liste des exemples absents) ; SCHULMAN 1988, p. 8-62 ; GILLEN 2017 ; DAS CANDEIAS SALES 2017 ; FALK 2019, p. 4-7 ; CAMPBELL 2020.

proposé de voir dans le massacre un véritable processus judiciaire³⁰⁹⁵, ou la trace d'un rituel prédynastique³⁰⁹⁶. Le motif peut en effet être décliné sur de nombreux médiums : émergeant au prédynastique³⁰⁹⁷ et formalisé sur la palette de Narmer³⁰⁹⁸, il se déploie ensuite sur des étiquettes au nom royal³⁰⁹⁹, avant d'intégrer le répertoire des reliefs royaux de l'Ancien Empire, tant dans les temples funéraires³¹⁰⁰ que dans les établissements du Sinaï³¹⁰¹. Répété sur les stèles³¹⁰² et les parois des temples³¹⁰³ du II^e millénaire, il s'immisce aussi sur des objets mobiles, tels des armes³¹⁰⁴, des scarabées³¹⁰⁵ ou des bijoux³¹⁰⁶. Sa pérennité est si forte qu'il se maintient tant à la Troisième Période intermédiaire³¹⁰⁷ que dans l'Égypte ptolémaïque³¹⁰⁸, le monde phénicien³¹⁰⁹ et le Soudan méroïtique³¹¹⁰. Plusieurs ostraca ramessides³¹¹¹ témoignent en outre des épreuves de travail du motif. Il n'est donc pas étonnant que cet archétype, dont la portée dépassait le cadre restreint des cercles de cour, fut intégré au décorum funéraire d'une partie de l'élite.

Devant sa diffusion massive dans l'iconographie égyptienne, il peut paraître paradoxal que le massacre reste nettement plus rare que plusieurs motifs évoqués plus haut, tel le sphinx piétinant ou le *séma-taouy* humain. En effet, seules sept tombes incluent le motif, dont six au Nouvel Empire. S'il s'agit du seul type à être représenté sans médiation (F1)³¹¹², il intègre moins de supports que le sphinx. Il apparaît sous la forme d'effigies grandeur nature, d'abord sous Hatchepsout (F3) puis sous Akhénoton (F22), sur la coque de bateaux (F16,F26,F28), comme élément de décor architectural (F2), sur un étendard (F21) et sur un bouclier (F26). Cette diversité témoigne cependant d'une familiarité des artisans avec le motif, répété à l'envi sur les murs des temples, mais qui ne forma jamais, en contexte funéraire, de véritable type, à

³⁰⁹⁵ SCHULMAN 1988, p. 47-52. Sur ce sujet, voir WARD 1992 ; JANZEN 2013, p. 4, 23-24 ; ASSMANN 1996, p. 150 ; WILKINSON 1994, p. 194.

³⁰⁹⁶ CAMPAGNO 2021.

³⁰⁹⁷ HALL 1986, figs. 5-6.

³⁰⁹⁸ *Ibid.*, fig. 8.

³⁰⁹⁹ *Ibid.*, figs. 9-10.

³¹⁰⁰ *Ibid.*, fig. 18 et 22 ; J LECLANT 1980, p. 49-54.

³¹⁰¹ HALL, figs. 11-17, 19-20 ; IBRAHIM, TALLET 2008.

³¹⁰² HALL 1986, figs. 33-34, 53-54 ; SCHULMAN 1988, figs. 1-18 ; BRUYÈRE 1952, p. 62-64.

³¹⁰³ HALL 1986, figs. 23-25, 28, 35-40, 45-47, 49, 52, 55-62, 64-72 ; MCCARTHY 2003, p. 59-90 ; ERTMAN 2006 ; ŚLIWA 2011 ; DAS CANDEIAS SALES 2012 ; ABBAS 2015.

³¹⁰⁴ HALL 1986, fig. 27.

³¹⁰⁵ *Ibid.*, fig. 4 ; SCHOSKE 1994, p. 34-37.

³¹⁰⁶ HALL 1986, figs. 1-3, 26, 31, 41.

³¹⁰⁷ *Ibid.*, fig. 83.

³¹⁰⁸ *Ibid.*, fig. 84, 86-87.

³¹⁰⁹ SCHOSKE 1994, p. 4 (e373), 45 (e372).

³¹¹⁰ HALL 1986, figs. 88-90.

³¹¹¹ *Ibid.*, figs. 73-75 ; SCHOSKE 1994, p. 33-34.

³¹¹² Sur ce cas très spécifique, voir F1 et chapitre 12.

la différence du sphinx figurant régulièrement sur le trône. Le massacre regroupe donc l'ensemble des scènes où un personnage debout et écartant les jambes pour stabiliser sa position, lève un bras derrière sa tête, brandit une arme en agrippant les cheveux de ses victimes.

3-2 Les personnages de la scène de massacre

L'expression française anciennement forgée de « roi massacreur » concentre l'attention sur la figure du souverain en tant qu'elle incarne l'un des aspects qui définissent la monarchie, la victoire sur les ennemis du pays. Néanmoins, si l'origine et le développement de la scène sont inséparables de l'iconographie royale, il n'est pas le seul à perpétrer cet acte dans toute l'histoire égyptienne³¹¹³, d'autant que l'iconographie prédynastique connaît d'autres entités dans la posture, tels des bateaux³¹¹⁴. Le plus ancien personnage à faire sien le motif est Iti dans sa tombe de Gebelein. Il s'agit de l'appropriation par un individu privé d'un thème royal, qui n'est rendue possible que par l'état de division politique dans lequel se trouve l'Égypte. Il serait tentant de situer sur ces critères la scène au cœur des guerres civiles opposant les Antef à Ankhthifi et ses héritiers pour le contrôle des trois nomes méridionaux. Mais une datation plus tardive, lorsque le pouvoir de Montouhotep II s'est affermi sur la Haute-Égypte, est tout aussi possible, dans la mesure où Iti hérita d'une culture où la place du roi constituait moins qu'avant un sommet intouchable et où un tel jeu sur ses symboles était devenu possible. Le reste du programme d'Iti contredit toute analyse de la scène comme une déclaration d'indépendance, ce qui nous conduit à y voir une tentative de reprise privée d'un motif royal avant que ne se referment les règles du décorum, faisant disparaître toute référence au roi massacreur avant la XVIII^e dynastie.

Comme l'ont relevé S. Schoske et U. Matić, l'archétype du massacre s'est étendu à certaines reines du Nouvel Empire, probablement dans la lignée d'Hatchepsout (F3) qui ouvrit une brèche dans les associations genrées du pouvoir et de la violence. Tiye ne s'appropriant que les motifs de l'écrasement et du sphinx, Néfertiti est la seule reine à se représenter en train de massacrer des ennemis³¹¹⁵, mais cette innovation ne pénètre pas le répertoire privé. C'est donc vers le domaine divin qu'il faut se tourner pour repérer d'autres personnages que le roi dans la même position. Le plus ancien à accomplir cette action est le dieu Reshef, chargé d'éliminer les

³¹¹³ SCHOSKE 1994, p. 166-167.

³¹¹⁴ SOMAGLINO, TALLET 2014.

³¹¹⁵ MATIĆ 2017A, p. 103-121 ; COOLEY 1965, p. 81, fig. 50.

ennemis d'Osiris et représenté dans plusieurs tombes royales du Nouvel Empire, puis à l'époque saïte³¹¹⁶. Au I^{er} millénaire, c'est aussi le cas des dieux Horus³¹¹⁷ et Toutou³¹¹⁸.

La présence de Montou dans trois tombes est donc une originalité dans un corpus où le roi est largement dominant. Le trope apparaît dès Amenhotep II (Figure 11/24b), puis revient sous Toutânkhamon dans la riche tombe de Houy, systématiquement sur des bateaux (Figure 11.26). Chez ce dernier, il se comprend à travers la nette tonalité militaire qui entoure la procession de bateaux, dont témoignent les chevaux sur le 2^e et le 3^e. Le dieu est d'abord présent sous forme de statues massives, atteignant environ 1,5 fois la taille des humains présents, et sur lesquelles il se contente de lever son arme à l'horizontale derrière la tête : placées à chaque fois à l'avant et à l'arrière, elles sont neuf sur le 1^{er} bateau, huit sur le 2^e et six sur le 3^e. Les peintures qui ornent les coques extérieures reproduisent la figure du dieu, cette fois occupé à massacrer ses ennemis, créant ainsi une légère variation entre les deux niveaux du bâtiment, tous deux situés à un niveau similaire de médiation. Les deux premiers bateaux étant presque similaires, on y retrouve deux Montou à l'arrière, entourés d'un couple de sphinx. Le 3^e ne se différencie que par le fait qu'ils sont désormais trois. S'y multiplient ainsi les figures du dieu de la guerre, produisant des frises où la variété cède à la répétition d'un motif identique. La décoration chez Khons est plus sommaire, puisqu'une seule scène de massacre occupe le flanc du bateau, étonnamment tournée vers l'arrière.

Le remplacement du roi par le dieu Montou se comprend par son association à la guerre³¹¹⁹ et sa récurrence dans la propagande royale du Nouvel Empire. Parmi les motifs iconographiques auxquels il est associé figurent le départ du roi à la guerre³¹²⁰, la présentation du *khepesh*³¹²¹ ou l'accompagnement du roi sur son char³¹²². Thoutmosis III lui érigea une stèle dans son temple d'Ermant³¹²³. Une histoire conservée sur papyrus raconte en outre l'aide qu'il reçut de trois Montou lors d'une de ses campagnes³¹²⁴. À l'époque ramesside, il est un élément récurrent de la propagande royale³¹²⁵. Père des rois³¹²⁶, il leur sert d'élément de comparaison³¹²⁷, de

³¹¹⁶ DE MEULENAERE 1949.

³¹¹⁷ MERCER 1942, p. 74, fig. 26b.

³¹¹⁸ HALL 1986, p. 48, fig. 92.

³¹¹⁹ BORGHOUTS 1980 ; VANDIER 1952-1979, p. 958.

³¹²⁰ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pl. 14.

³¹²¹ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1932, pl. 120.

³¹²² CARTER, NEWBERRY 1904, pl. 10.

³¹²³ MOND, MYERS 1940, pl. LXXXVIII.

³¹²⁴ BOTTI 1955, p. 66.

³¹²⁵ GRIMAL 1986, p. 409-421.

³¹²⁶ *Ibid.*, p. 408 (1394), 411 (1404).

³¹²⁷ *Ibid.*, p. 409 (1397), 410 (1398), 416 (1421-1423), 417 (1425-1427).

double³¹²⁸, de référence de bravoure et de force³¹²⁹, et de modèle de combat³¹³⁰. L'apparition de Montou dans la posture du massacreur correspond ainsi à une époque d'apogée de son culte, où il fait figure de référence récurrente pour la puissance et la destructivité royales. Sa présence désigne les bateaux comme appartenant à la marine, ce dont témoignerait la référence aux bateaux-*bjk* dans la biographie d'Ahmès fils d'Abana³¹³¹ puis sur les stèles d'Amenhotep II³¹³². Comme le propose Edward K. Werner, sa symbolique pourrait dépasser l'évidente référence militaire et rappeler sa participation à la victoire sur certains démons ophidiens³¹³³.

Dans les autres scènes de notre corpus (F2,F3,F21,F22,F26b), c'est le roi qui occupe sa position traditionnelle. C'est le cas dans les deux scènes pré-amarniennes : chez Amenhotep (F3), le contexte suggère que la zone largement effacée contenait une effigie d'Hatchepsout sous des traits masculins. Chez Amenemhat (F2), les six vignettes de massacre ont le roi pour protagoniste principal : il y porte les différentes couronnes à sa disposition (*atef* simple et avec double uraeus, blanche, rouge et *kheprsh*), créant un jeu complet sur les symboles du pouvoir. Placé des deux côtés en première position devant le sphinx, il ouvre la frise de scènes de violence, répondant en multiple à la placide figure du roi assis sur son trône. Dans le temple de Khonsou, le roi massacreur porte l'*atef* à double uraeus³¹³⁴. L'absence de postérité de la scène est difficile à expliquer, mais pourrait tenir à la rareté référentielle de telles frises. L'étendard de Mahou ni le bouclier de Houy ne semblent en effet procéder d'une filiation intra-funéraire, mais reproduire une véritable arme.

Il est superflu de s'appesantir sur l'identité des victimes du massacre, que nous avons largement évoquée à propos des autres motifs. On peut raisonnablement établir que les ennemis des scènes de Houy sont nubiens, comme l'indique la coiffure du personnage sur le bouclier. Il semble aussi que ce soit le cas chez Amenhotep, d'après sa coiffure qui n'exclut toutefois pas d'y voir un Égyptien. Les vignettes d'Amenemhat s'insèrent enfin dans le même jeu que les sphinx : le roi vainc d'un côté systématiquement un seul ennemi à la fois (deux Asiatiques et un Nubien), alors que de l'autre se combinent les trois options imaginables (Nubien, Asiatique, les deux ensemble). Comme l'indiquent les légendes d'Amenhotep, et d'Amenemhat (en

³¹²⁸ BELL 1985, p. 33 et 48 (n. 83).

³¹²⁹ GRIMAL 1986, p. 410 (1398-1399), 411 (1401, 1405), 412-415 (1406-1417), 416 (1424), 419 (1433-1434).

³¹³⁰ GRIMAL 1986, p. 411 (1402), 415 (1418-1420), 418 (1429-1430), 420 (1437).

³¹³¹ WERNER 1986, p. 107 ; Urk. IV, p. 9, 5.

³¹³² Urk. IV, p. 1297, 5.

³¹³³ WERNER 1986, p. 122.

³¹³⁴ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979, pl. 20.

miroir, 1^e et 5^e à droite, 3^e à gauche), ces prisonniers incarnent l'entière de l'humanité (*h3s.wt nb.wt*), que le roi piétine (*ptpt*).

3-3 *Le bras violent du roi*

Un motif à la longévité aussi importante vit se développer plusieurs variantes internes dans la façon dont se déroule la scène, en particulier dans le type de violence qu'accomplit le roi. Le type le plus fréquent, depuis la palette de Narmer, mais encore dominant au Nouvel Empire³¹³⁵, et qui, comme nous l'avons montré dans le 8^e chapitre, constitue le modèle de représentation du combat³¹³⁶, figure le coup en menace, le bras du roi derrière la tête, prêt à s'abattre. Ce choix graphique suggère autant l'éventail de virtualités qui peut tomber sur la victime, sans restreindre sa douleur à une partie du corps donnée, que l'élan imprimé par le bras repoussé en arrière et dont la force viendra d'un mouvement à la fois circulaire et vertical. Chez Amenemhat (F2), cette virtualité est opposée au caractère effectif de l'attaque du sphinx, représenté déjà sur sa victime. Cette variante privilégie les armes courtes, pour pouvoir mettre en scène la distance qui en sépare encore le tranchant de la victime.

On repère cette disposition sur les bateaux de Houy et de Khons, chez Amenemhat, Mahou, et très probablement dans les scènes d'Iti et Amenhotep. Chez Amenemhat, le roi tient dans les six vignettes son arme dans la même position, au-dessus de sa tête et derrière sa couronne. Des deux côtés, l'arme utilisée est dans la 1^e et la 3^e vignettes une masse d'arme royale bien attestée dans les images du Nouvel Empire et dans la 5^e un *khepesh* tourné une fois vers le haut et l'autre vers le bas : est ainsi suggérée la grande habileté du souverain, capable de passer d'une arme à l'autre mais maîtrisant aussi les subtilités du port de chacune. C'est donc bien un armement royal qui est employé, à la différence des soldats combattant sur les murs des temples, essentiellement fait de glaives droits. Plus largement la disposition des corps contribue à la violence de la scène : la vignette au cadre rectangulaire est traversée en diagonale par le corps du roi, dont le mouvement de la jambe arrière se levant suggère le dynamisme, opposé à ses ennemis enfermés dans un coin restreint et dont le mouvement n'est que de repli. Par la double position de la jambe se positionnant à hauteur de l'ennemi et du bras projeté en avant pour attraper les cheveux, le roi détruit la bulle d'intégrité de son adversaire et le coince contre la paroi verticale, tandis que lui bénéficie d'espace libre derrière lui.

³¹³⁵ Par exemple, SCHOSKE, p. 186-187 (b3,b7), 190 (b43).

³¹³⁶ DOCHNIAK 1991 ; SCHOSKE 1994, p. 168-169.

L'autre variante ne se retrouve que chez Qenamou et Houy (F16c,F26b). Sur le bouclier (Figure 11.25a), le roi tient une longue lance traversant tout leur espace, et qui dépasse le corps de l'ennemi. Il ne semble pas qu'elle l'ait traversé, mais une telle impression est tout de même suggérée dans les conditions réelles d'observation. Ce type de massacre est attesté sur les stèles³¹³⁷ et temples³¹³⁸ royaux, mais est plus rare : perdant les valeurs de potentialité du type dominant, elle indexe en revanche la scène au domaine divin de lutte contre le chaos, rappelant notamment la lance de Seth qui transperce Apophis, ici évoqué par le trait ondulé. Le choix de la puissance royale, centré sur sa personne, est remplacé par une focalisation sur l'action elle-même, valant anéantissement des forces négatives. Les images des bateaux de la même tombe jouent sur ces deux variantes : sur le 2^e bateau, les Montou armant tous leur bras, alors que c'est le cas d'un seul sur le 1^{er} et le 3^e, tandis qu'un et deux dieux y transpercent respectivement l'ennemi de leur lance. À la fois incarnation royale et dieu engagé dans la lutte pour la *maât*, il n'est pas étonnant que Montou puisse accomplir les deux variantes de la même action.

Face à la puissance destructrice du massacre en train de s'abattre, les victimes n'ont comme seule solution que la reddition : les scènes comprennent encore moins de tentative de résistance que face au sphinx. Chez Amenhotep, l'ennemi se tient une jambe repliée dans une attitude typique des inférieurs devant une instance supérieure. Les victimes du bouclier d'Houy et des vignettes d'Amenemhat se contentent de même de lever une ou deux mains devant eux, mais à une hauteur qui rend impossible d'arrêter le geste du roi : il s'agit bien d'une attitude de déférence et de supplication, adoptée par les ennemis au moment de leur défaite. Chez Amenemhat, le motif du sphinx représenté engagé dans la destruction des ennemis contraste avec l'archétype figé du roi dont le bras est tendu et dont les victimes reconnaissent d'avance la victoire. Réparties sur les deux types de vignettes, trois temporalités se superposent : le présent de l'action à travers le sphinx, le passé par le geste de préparation du roi et la défaite prochaine, anticipée par la gestuelle des vaincus.

³¹³⁷ SCHOSKE 1994, p. 185 (b5).

³¹³⁸ *Ibid.*, p. 187 (b9).

Chapitre 12. Le miroir du pouvoir : intégration et médiations de motifs royaux en contexte privé

Le chapitre précédent a été consacré à une étude des motifs de domination de façon séparée, passage nécessaire pour les replacer dans l'iconographie des signes du pouvoir, et préalable à la compréhension de leur intégration contextuelle au sein des tombes. Ce chapitre reprendra les éléments posés dans le précédent et les étudiera selon deux axes. D'une part, la question centrale de la médiation par laquelle des images de violence brisent un tabou funéraire et pénètrent un univers qui leur était largement interdit. Cette entrée se produit par référence à une culture iconographique qui, bien qu'existant déjà aux époques antérieures, se développe à une nouvelle échelle sous les Thoutmosides, et devient le véhicule de pénétration de l'idéologie impériale dans le cadre protégé des tombes privées. Bateaux, armes, éléments architecturaux et effigies constituent donc les supports de pénétration d'un discours royal que les fonctionnaires ne peuvent reprendre à leur compte que médié. Il s'agit ensuite d'interroger les constantes de ce discours de la domination et ses variations internes, en termes de mise en scène de la violence, d'altérisation des ennemis et d'affirmation de pouvoir.

1 Discours médiés : typologie de l'intégration contextuelle

1-1 Représenter l'apparat royal : effigies et décors architecturaux

1-1-1 La statuaire royale

Dès l'Ancien Empire, les artisans des tombes privées, œuvrant à démontrer l'expertise des travailleurs aux ordres de l'élite administrative, incluent la réalisation, le transport voire l'installation de statues dans les programmes décoratifs. Les scènes de sculpture où sont façonnées les effigies du défunt devant lesquelles se fera le culte sont ainsi nombreuses, mais aussi les instantanés de la vie des ateliers de sculpteurs dont la couronne est l'un des commanditaires récurrents³¹³⁹, voire l'autorité dont ils dépendent. Les deux contextes de représentation dominants sont l'atelier puis les zones de transport³¹⁴⁰. Les statues sont traitées comme des artefacts mobiles, dont le processus de fabrication est pris en compte, et dont sont mises en scène les tribulations à la gloire du fonctionnaire gérant ces transports. Les statues

³¹³⁹ MONTET 1925, p. 288-295 ; KLEBS 1915, p. 81-82 ; KLEBS 1922, p. 106.

³¹⁴⁰ VANDIER 1952-1979, IV, p. 442sq, 622.

sont en revanche rarissimes dans leur contexte final, de par le faible nombre de représentations de l'intérieur de tombes ou de temples.

Ce type de scènes reste fréquent au Nouvel Empire et c'est dans ce contexte qu'apparaissent les images de domination. Leur rareté laisse penser qu'elles restent victimes du tabou sur les images de violence : le type de médiation est en effet sur ce médium plus léger que dans les autres types d'images. Les statues qui servent de référents sont en trois dimensions, plus proches de véritables humains que des figures dessinées, mais aussi de la même taille qu'un être humain et non ramenées à la petite échelle d'un décor annexe. Elles ressemblent iconiquement à ce qu'elles représentent, de sorte que c'est souvent le socle horizontal qui permet de repérer les statues. Elles se situent enfin dans un espace sans limites extérieures, au contraire des motifs de décoration, enfermés dans un cadre qui explicite la médiation. La rareté des statues violentes s'expliquerait donc par la crainte qu'elles paraissent – et donc soient – trop violentes pour le contexte funéraire.

Trois des quatre scènes comprenant des effigies violentes les intègrent au cœur d'une vaste démonstration d'objets et de statues royales. Chez Rekhmirê (F18), le vizir et directeur des ateliers d'Amon vient inspecter le travail des sculpteurs et l'accumulation de statues. Chez Amenhotep (F3a), l'étape suivante a été figurée, lorsque le fonctionnaire vient apporter à Hatchepsout un ensemble de présents dont les statues font partie. Il en va de même chez Amenemhat (F2c), où la statue de Tiyi fait partie des présents apportés à son époux. Elles sont donc situées au cœur d'un vaste étalage des signes du pouvoir, qui seront ensuite dispersés dans différents lieux mais sont là rassemblés pour prouver l'excellence du fonctionnaire. Le roi écrasant un ennemi (Figure 12.1c) est placé entre un catalogue d'objets et d'autres statues, le représentant notamment en sphinx allongé, en orant et dans la course rituelle³¹⁴¹ : l'action violente est ainsi enfermée dans un espace bien circonscrit, à bonne distance des personnages humains et derrière plusieurs effigies où est démontrée la vigueur pacifique du roi. Il en va de même chez Amenhotep (Figure 12.1b), où les deux effigies sont placées l'une au-dessus de l'autre, au centre de l'accumulation d'objets. Le lion succède à un assemblage de meubles superposés, tandis que la scène de massacre est placée derrière un groupe complexe³¹⁴², dans lequel Thot et Sekhmet accompagnent Hatchepsout agenouillée devant Amon. Le second groupe est donc placé en contrebas, la triste position du captif victime de la reine s'opposant à

³¹⁴¹ DAVIES N. DE G. 1943, pls. XXXVI-XXXVII.

³¹⁴² SÄVE-SÖDERBERGH 1957, p. 3, pl. III.

l'heureuse déférence de cette dernière devant le maître des dieux, formant ainsi deux modalités inverses de présentation devant une autorité incontestable.

1-1-2 Décors en deux dimensions

Comme la statuaire, les frises et vignettes intégrées aux scènes funéraires les thématisent comme un espace chargé sémiologiquement et intégré aux lieux d'affirmation du pouvoir royal. Sur les trente-et-une tombes de notre corpus, dix-sept comprennent des images violentes prenant place au sein de décorations fixes, que nous qualifierons simplement d'architecturales dans la mesure où elles renvoient à des référents ayant pris place sur des monuments royaux. L'insertion de ces éléments décoratifs a systématiquement lieu autour de la figure du roi. À la différence des motifs mobiles, déployés loin du souverain, les images fixes lui restent strictement associées sans possibilité d'émancipation. L'explication la plus logique est d'ordre référentiel : de telles images de violence étaient largement restreintes à un contexte d'apparat royal et demeuraient rares en contexte privé. Les bâtiments restent en outre rares dans les programmes et l'intérieur du palais en constitue l'une des variantes les plus fréquentes. Mais des représentations existent cependant de pavillons dans des jardins³¹⁴³, de bâtiments du temple d'Amon³¹⁴⁴ ou de greniers, dans lesquelles cette iconographie est absente. Les chaises sur lesquelles le fonctionnaire s'assied pour accomplir ses devoirs sont de même dénuées de ce type de motifs³¹⁴⁵. Au-delà d'une recherche de fidélité référentielle, l'iconographie de la violence, et plus largement les signes du pouvoir, forment un ensemble signifiant la position spécifique du monarque, seul à même de justifier de passer outre un tabou funéraire, et ordonnant autour de lui des références aux composantes physiques de son pouvoir et à la domination universelle de l'Égypte. Ces motifs devaient d'autant plus ressortir aux yeux des visiteurs que la figuration de reliefs ou de peintures est rare dans les tombes. En tant que représentations de représentations, les décors ne se différencient pas des effigies par leur degré de médiation, mais par le fait que l'image y ait été une première fois adaptée à un support en deux dimensions : l'iconisation y est plus profonde, puisque le décor est représentation d'une image dont les traits tiennent déjà de la gravure ou de la peinture, et non d'un objet en trois dimensions.

On peut toutefois classer les motifs de domination selon leur degré d'iconisation, c'est-à-dire l'écart à une réalité que le visiteur aura fréquentée. Les files de prisonniers sont les plus crédibles référentiellement car rien n'empêcherait d'y voir ailleurs dans la tombe une

³¹⁴³ WAFAA 2011, p. 96 et 98 ; HUGONOT 1989, p. 48 (fig. 34-35) ; MOENS 1984, p. 40-41.

³¹⁴⁴ CABROL 1993, fig. 2.

³¹⁴⁵ Voir par exemple WAFAA 2011, p. 91-92.

représentation au 1^{er} degré et qu'elles possèdent des points communs avec les processions de captifs de ce type. L'archétype du roi massacreur constitue le second échelon, car un tel acte pourrait bien avoir lieu. L'origine lointaine des victimes, le fait que le roi soit directement impliqué et l'absence de preuves que le motif fasse référence à de véritables exécutions contribuent cependant à éloigner la scène de la réalité vécue des visiteurs, qui ne pouvaient y reconnaître un événement familier. Le troisième niveau regroupe les images fantastiques, qui rompent avec les possibilités du monde et rassemblent des éléments incompatibles dans la réalité : en font partie les scènes de sphinx piétinant et le séma-taouy, aucun visiteur n'ayant jamais croisé un tel être ou une plante attachant d'elle-même les membres de ses captifs. Les cartouches forment le dernier échelon, purs signes dont le plan de réalité ne reproduit pas les règles d'interaction de la réalité, et qui se combinent comme divers éléments de décoration.

1-1-2-1 Prisonniers sous le kiosque royal

Les frises de cartouches constituent le motif décoratif le plus fréquent, attestés à chaque règne d'Hatchepsout à Amenhotep III, sous lequel ils connaissent leur apogée numérique (cinq scènes). La plus ancienne (F3) est la seule à ne pas être située à proximité du roi : elle fait partie d'un assemblage de motifs décoratifs, dont certains renvoient à la domination politique, tels les oiseaux-*rekhyt*, mais dont la plupart ont trait à des fonctions de protection, tels les frises supérieures de dieux et le trio formé par la croix-*ânkh*, la protection-*sa* et le pilier-*djed*. S'il est possible que cette abondance de signes de protection qui entourent les cartouches permette leur intégration en les neutralisant, la structure de l'ensemble ne focalise pas le regard sur eux et les intègre comme un motif parmi d'autres, de même que les effigies violentes dans le catalogue de statues. Cette disposition disparaît après le règne d'Hatchepsout, puisque les cartouches occupent ensuite systématiquement le socle du trône royal. Par leur disposition verticale, ils répondent aux lignes du kiosque, horizontales comme celles qui tracent le socle et verticales comme les colonnes entourant le roi, les pieds de la chaise et les colonnes de texte descendant devant lui. Bien qu'il n'y ait pas de contact entre eux et le roi, leur position en-dessous du trône suggère qu'ils supportent le poids du monarque, renvoyant aux motifs d'écrasement.

Chez Qenamou (F16b), le roi multiplie les attributs, puisqu'à la couronne *atef* ornée des deux uraeus s'ajoutent deux cornes de bélier évoquant directement le dieu Amon. Il tient en outre, en lieu et place des sceptres, sa massue, signe de capacité destructrice. Cet exemple unique ne permet pas d'en déduire un type récurrent, d'autant que sous Amenhotep III, le roi est représenté avec l'un des attirails les plus courants de l'époque, couronne *khepresh*, sceptre et fléau tenus contre la poitrine (F2,F10,F12,F17). Il semble plus satisfaisant de supposer que

ces signes accompagnaient déjà les rois précédents, et que la scène de Qenamouon est une exception. L'autre variable est la présence ou non d'accompagnants dans le kiosque. Dans la majorité des cas, le roi est seul (F2,F5,F10,F15,F16a,F19). Seule la tombe de Kherouef (F12) représente la reine assise derrière le roi : datée de la deuxième moitié du règne d'Amenhotep III, la scène est caractéristique de la nouvelle importance accordée à Tiye. L'autre possibilité est la présence de la déesse Maât derrière le roi, sous Amenhotep II (F16b), puis sous Amenhotep IV (F17). La frise de cartouches s'intègre donc presque systématiquement à la représentation du kiosque royal dont elle est l'élément figuratif le plus détaillé et le plus visible. On peut supposer que les cartouches étaient perçus avant tout comme des signes internes au discours de la domination, dans la mesure où la précision naturaliste qui domine le reste du programme fait ressortir leur décalage. La précision ethnographique de leurs traits est variable, allant d'une représentation stéréotypée uniforme (F10) à un rendu individuel pour chaque cartouche (F16b). Mais ils restaient des prisonniers, comparables à ceux qu'un Égyptien devait croiser autour des centres de la couronne, comme en témoigne l'apparition sous Thoutmosis IV du motif dérivé de la file de captifs sous le trône.

La file de prisonniers constitue en effet l'autre extrême en termes de vraisemblance référentielle, dans la mesure où rien ne la différencie des scènes au premier degré, sans aucun élément contraire à une lecture naturaliste. Chez Hekerneheh (F9), la disposition et la gestuelle des prisonniers suivent les mêmes schémas que dans les processions privées ou royales, de telle sorte qu'une appréhension de la scène au 1^{er} niveau référentiel devait être possible et que la domination du roi sur un ensemble de prisonniers placés près de son trône était ici suggérée. Mais, si rien dans leur corporalité ne les distingue des autres prisonniers, les personnages de ces frises sont bien transformés en éléments de décor. Le motif est en effet dérivé de la frise de cartouches, dont il est une variante éphémère sous Thoutmosis IV et Amenhotep III. En témoigne la présence chez Sobekhotep (F19) des deux variantes, situées chacune sous l'un des kiosques royaux, de sorte qu'elles occupent la même place fonctionnelle dans l'économie des signes du pouvoir. Leur transformation en éléments de décor passe aussi par des traits proprement graphiques, telle leur disposition verticale les rapprochant de colonnes ou de simples frises décoratives, par l'absence d'autres personnages, à la différence des scènes de captivité où ils sont contraints par les gardes égyptiens et par la mention (F6) de leur origine devant leur visage. Chez ce dernier, la frise de neuf captifs remplace la suite de cartouches attendue, sous Amenhotep III, dans l'assemblage avec le sphinx ornant le côté du siège.

1-1-2-2 Les motifs architecturaux avant Akhénoton

Tous les motifs de domination sont théoriquement intégrables à des formes architecturales, une fois adaptés à un support en deux dimensions. La plus ancienne scène provient de la tombe d'Antef (F7), seule occurrence d'un *séma-taouy* sous cette forme. Le caractère très lacunaire du programme rend difficile de la replacer dans son contexte, d'autant que le double motif est placé de part et d'autre du corridor et que les images conservées de la pièce intérieure représentent des scènes de vie quotidienne³¹⁴⁶, avec de rares signes royaux³¹⁴⁷. La scène, antérieure à la généralisation des images de kiosque royal, s'en rapproche par plusieurs traits : elle en est une version condensée où les légendes remplacent la figure royale elle-même. Le texte, identique des deux côtés, mentionne notamment « Horus sur son grand trône dans le palais d'or » (*Hr hr st=s wr m 'h nbw*)³¹⁴⁸, le prénom suffixe féminin indiquant qu'il s'agit d'Hatchepsout. En l'absence d'une représentation du souverain, c'est son nom qui en occupe la place sur ce qui est probablement une bannière, suspendue sur un pavillon qui devait appartenir à une structure architecturale proche du palais. Le texte intérieur fait référence aux « millions de fêtes-*sed* », dont jouira le roi, comme en atteste le groupe « comme Rê »³¹⁴⁹. La bannière fait donc référence au motif du roi sur le trône d'Horus, bien présente dans l'iconographie de Deir el-Bahari³¹⁵⁰, suggérant une présence indirecte de la reine. La double scène, zone liminale séparant le hall transversal de la pièce intérieure qu'on peut supposer plus chargée de motifs funéraires, joue sur plusieurs niveaux de médiation. D'une part, les références de la légende remplacent la figuration de la reine, projetée sur une bannière, à l'interface entre l'intérieur du domaine royal et la zone publique. De l'autre, le socle de la construction comprend la représentation d'un motif violent renvoyant à la domination royale sur les peuples étrangers. L'effort des captifs pour s'échapper ainsi que leur taille relativement importante connotent de véritables événements où des prisonniers étaient attachés près d'un bâtiment royal, mais désormais transformés en signes de pouvoir figés sur un support plan, grâce à leur l'enfermement au milieu de motifs royaux.

Les motifs de violence de la tombe d'Amenemhat (F2) prennent place au sein de vastes suites de présents sur le mur focal (nord) de la première salle, parmi lesquels de nombreuses effigies royales sous diverses formes³¹⁵¹. Le double trône placé de chaque côté du passage

³¹⁴⁶ SÄVE-SÖDERBERGH 1957, pl. XVI.

³¹⁴⁷ *Ibid.*, pl. XIX.

³¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

³¹⁴⁹ *Ibidem.*

³¹⁵⁰ NAVILLE 1895, pl. IV, VI-VII.

³¹⁵¹ *Ibid.*, pls. XXXVI-XXXVIII, XLI.

répond aux autres scènes de présentation du défunt devant le roi ailleurs dans la tombe³¹⁵², créant un réseau de rencontres entre les deux personnages à travers le programme. Se répondent ainsi les images mobiles et les éléments fixes, dont l'interaction est structurée par les déplacements du défunt venant se présenter devant le roi. Amenemhat est figuré deux fois, une première fois debout immédiatement devant le roi, et une seconde placé entre deux marches, entouré par deux statues de sphinx et de lion : il tient dans la main un pectoral orné des deux déesses-cobra protégeant le nom du roi³¹⁵³. L'espace est donc entièrement saturé d'objets liés au pouvoir royal, associant massacre, piétinement, cartouches, divinités tutélaires et figures doublant le roi tel le lion. En outre, les personnages de la scène s'intègrent à un environnement de signes de techniques (statues, reliefs, joaillerie) et de degrés divers (1^{er} et 2^e niveaux de médiation), faisant du moment de la rencontre avec le souverain et de l'arrivée des présents celui de l'intégration du fonctionnaire à un ordre royal saturé de symboles, parmi lesquelles les motifs de domination.

Les deux frises de vignettes alternant sphinx et roi massacreur prennent donc place au sein de cet ensemble de signes, formant la partie supérieure d'un diptyque avec les cartouches. Elles sont ainsi plus proches du roi, dans la mesure où elles le représentent directement ou à travers la figure du sphinx, rejetant les neuf arcs dans les marges du kiosque, et faisant peser sur eux la puissance des nombreuses formes du roi. Dans une tombe où le trait des graveurs se fait particulièrement fin, l'insertion de ces frises au cœur d'un espace ailleurs réservé aux cartouches remplace le *séma-taouy* de la chaise dans le triptyque des motifs de domination et joue sur les différents niveaux d'appréhension. Sur le référent, elles étaient peu visibles, car situées sous le kiosque et à peine au-dessus du sol. Elles le sont encore moins du point de vue du fonctionnaire interne au mur, bien trop grand pour les voir, le regard aimanté par le roi et engagé dans un mouvement ascendant figuré par l'escalier. Leur présence se comprend donc par rapport aux visiteurs de la tombe, qui avaient à peine à baisser le regard pour les apercevoir et en remarquer le jeu sur les détails. Elles pouvaient cependant rappeler au public de semblables frises situées dans des endroits plus visibles, comme devait l'être le piédestal d'Antinopolis³¹⁵⁴. Il s'agit donc à proprement parler d'éléments décoratifs intégrés à un édifice à forte valeur politique, mais dont la présence ne tient pas à une scrupuleuse fidélité référentielle, mais à une recherche de la surcharge sémiologique des espaces du pouvoir.

³¹⁵² *Ibid.*, pls. XLIII-XLVI.

³¹⁵³ *Ibid.*, pl. XXXVI.

³¹⁵⁴ WAZIRY 2019, p. 20-21.

*1-1-2-3 La fenêtre royale d'Akhetaton*³¹⁵⁵

Les éléments architecturaux restent relativement rares dans la première partie de la XVIII^e dynastie, car le kiosque royal est posé hors d'un contexte précis sans que soit reconstitués des édifices entiers. Cela est dû à la focalisation sur le défunt lui-même, de sorte que ce qui importe est d'une part l'accomplissement du travail pour son compte et de l'autre sa rencontre avec le roi. L'un des changements dans l'art amarnien est la centralité accrue de la figure royale dans les programmes privés, selon le « pharaocentrisme » étudié par Dimitri Laboury³¹⁵⁶, et dont l'un des contextes d'apparition est la fenêtre du palais où le roi, souvent accompagné de la reine, se tient pour récompenser par de l'or les fonctionnaires compétents ou assister aux différents cérémoniels de la cour de la capitale. Parmi les motifs ornant la façade du palais³¹⁵⁷, quatre scènes (F23a,F24,F25,F27) représentent des *séma-taouy*³¹⁵⁸, bien que, d'après des groupes de *talatats*, y aient aussi été placés d'autres motifs tels le sphinx piétinant³¹⁵⁹ ou le roi massacreur³¹⁶⁰. Ce décor n'est cependant pas systématique, car plusieurs tombes privées représentent vide l'espace en-dessous du roi³¹⁶¹, où les captifs remplacés par des étrangers levant les bras en adoration³¹⁶². Ce *séma-taouy* est placé dans la proximité directe de la personne du roi. Au-delà de la fidélité à des éléments architecturaux réels, elle justifie la contrainte qui pèse sur les étrangers. Comme dans les scènes antérieures de kiosque, l'espace est saturé de signes royaux et divins, tel le disque solaire dont les rayons descendent vers le couple. Le caractère architectural de la scène est assumé, par la multiplication des lignes verticales, souvent achevées par des chapiteaux ou des linteaux évasés et auxquels répondent des lignes horizontales fermant l'espace intérieur du bâtiment. Les symboles sont surtout nombreux chez Parennefer et chez Meryrê II (F27,F23a) : cartouches, sceptres-*ouas* et croix-*ankh*, oiseau-*rekhyt*. Enfin, le motif prenant place au cœur de cérémonies curiales, la domination royale sur l'étranger est thématiquement associée à la bonne marche de son pouvoir en Égypte. Chez Toutou (F25), le long texte prononcé par le fonctionnaire récompensé renvoie³¹⁶³, par l'allusion à la victoire sur les peuples étrangers, au *séma-taouy* : en jouant sur les degrés de lecture de la

³¹⁵⁵ Sur cette question, voir FJERSTAD 2011.

³¹⁵⁶ LABOURY 2007, p. 81.

³¹⁵⁷ FJERSTAD 2011, p. 37-56.

³¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

³¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 138, 166-167 (sous Ramsès II).

³¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

³¹⁶¹ *Ibid.*, p. 141-144, 146-147, 150-151.

³¹⁶² MARTIN 1989, pl. 19.

³¹⁶³ Urk. IV, 2013.

scène, la soumission des peuples est évoquée en mots et en images, comme évènement relaté et sous la forme d'un motif iconisé.

Les trois scènes sont focalisées sur le roi, dont la taille aimante les regards (Figure 12.3)³¹⁶⁴. Le *séma-taouy* occupe une frise horizontale sur la façade, immédiatement en-dessous de la fenêtre. Contrairement à la scène d'Amenemhat (F2a/b), il devait être assez visible, situé entre le rez-de-chaussée et le premier étage et à hauteur de visage, comme le suggèrent les interactions des personnages chez Meryrê II. On peut sans risque affirmer que ces décorations dérivent de modèles réels³¹⁶⁵, un ensemble de *talatats* venant d'un des bâtiments d'Akhetaton ayant livré la même scène³¹⁶⁶. Mais aucune des trois scènes ne correspond dans le détail au modèle royal : à moins de supposer que chacune reproduise d'autres référents perdus, il est préférable d'y voir une imitation d'ensemble mais qui s'affranchit de son modèle pour les détails. Les scènes sont, comme les vignettes d'Amenemhat, situées à une hauteur accessible pour les visiteurs de la tombe. Les captifs, chez Meryrê II (F23a), ont d'ailleurs une taille plus importante que les nombreux petits personnages peuplant les reliefs du mur. Ils sont enfin à hauteur du visage du dignitaire venant recevoir son or et qui contemple, au moment où il reçoit les largesses d'un pouvoir bienfaiteur, intermédiaire du soleil tout puissant, le triste sort de ceux qui sont voués à jouer le rôle d'éternels ennemis et victimes.

Les captifs forment donc une frise située en-dessous de l'ouverture de la fenêtre par laquelle émerge le couple royal (F23a,F24) ou le roi seul (F25), appuyé sur un rebord épais en coussins³¹⁶⁷. Malgré une distorsion des proportions qui rend le roi presque aussi grand que le palais entier, les captifs sont placés dans la zone où seraient attendues les jambes du roi, créant une impression de poids qui s'appuie sur eux de par l'imposant coussin presque aussi haut qu'eux. Éléments du décor de la façade, les prisonniers se situent cependant sur un degré de médiation ambivalent. De par leur taille proche de celle des autres personnages, le fait de former un registre en longueur et la transformation des tiges de la plante en cordes, ils se rapprochent des files de captifs qui se développent dans les scènes de tribut des tombes d'Amarna, ce qui crée l'impression que sont exhibés sous la fenêtre royale des captifs ramenés des conquêtes, selon une tradition égyptienne bien attestée³¹⁶⁸. Mais leur statut de motifs décoratifs est rappelé par le *séma-taouy* lui-même, signe fantastique contrastant avec le naturalisme des programmes,

³¹⁶⁴ COULON 2009-2010, p. 229.

³¹⁶⁵ KEMP 1976.

³¹⁶⁶ VERGNIEUX, GONDRAN 2011, p. 136-137.

³¹⁶⁷ FJERSTAD 2011, p. 16 et 47-48.

³¹⁶⁸ Voir E5,E6.

mais aussi par leur intégration à un ensemble formé de motifs non référentiels tels les frises ornant le cadre rectangulaire (F23a). Enfin, dans deux tombes sur quatre (F23a,F25), les prisonniers se tiennent sur la pointe des pieds, ce qui les transforme en éléments iconisés sur le modèle des briques de faïence³¹⁶⁹. Par cette position des pieds, ils échappent à la gravité présidant au reste du mur et semblent appartenir à un groupe vu de haut reporté ensuite sur la façade verticale. La représentation joue donc sur deux niveaux de médiation, selon une méthode caractéristique d'une conception de l'image où chaque élément figuré garde, malgré les médiations, une part de réalité : s'il s'agit bien d'éléments décoratifs intégrés à la figuration du palais d'Akhetaton, ils évoquent aussi, d'une part de véritables prisonniers faisant partie de cérémonies, de l'autre l'accumulation des signes du pouvoir royal et divin.

La pratique d'inclure des images de domination sur les palais du Nouvel Empire n'est pas restreinte à l'époque amarnienne, mais reste difficilement vérifiable par manque de sources préservées. Il semble cependant crédible que ce discours par ailleurs très développé ait aussi été placé sur le lieu-même de la présence royale. La scène d'Ipouy, datant de Ramsès II, (Figure 12.4) reprend le thème de la fenêtre d'apparition, sous laquelle est disposé un *séma-taouy* violent. La ressemblance s'explique par un référent semblable, à savoir la décoration du palais de Ramsès II : le motif témoigne d'une tradition de figuration de motifs violents sur les façades de la demeure royale, qui pourrait être antérieure à Amarna. Un ostracon probablement ramesside reproduit la même scène où le *séma-taouy* est non seulement placé sous la fenêtre mais redoublé sur l'un de ses côtés avec des prisonniers sans plante³¹⁷⁰. On aurait là l'étape manquante entre le modèle sur le palais et son imitation dans les tombes. Cette tradition montre les passages entre palais et temples royaux, les deux étant ornés d'une imagerie proche, comme en attestent la porte d'entrée³¹⁷¹ et la fenêtre d'apparition³¹⁷² de Medinet Habou (Figure 12.5).

1-2 Diffuser le discours de la domination : objets mobiles dans les scènes funéraires

1-2-1 Le mobilier royal, prolongement de la médiation architecturale

1-2-1-1 Le triptyque du kiosque

Au milieu de la XVIII^e dynastie, se développe un triptyque de signes iconographiques de la domination, formé d'une part de la frise de cartouches, ensuite de deux parties du siège royal, le *séma-taouy* entourant le pied central et le sphinx piétinant sur le côté de l'accoudoir. Il n'est

³¹⁶⁹ BADAWY 1968, p. 53.

³¹⁷⁰ SCHÄFER 1918 ; FJERSTAD 2011, p. 183-184.

³¹⁷¹ FJERSTAD 2011, p. 43 ; HÖLSCHER 1951, pl. 5, p. 41-42.

³¹⁷² HÖLSCHER 1941, p. 40, fig. 18 ; SCHOSKE 1994, p. 282.

présent au complet que dans deux tombes datées d'Amenhotep III (F10,F12), car le *séma-taouy* est absent des autres associations du sphinx et de la frise d'étrangers (F2,F6). Ce triptyque est la réunion de trois motifs nés séparément. Il ne faut donc pas l'analyser comme une composition absolument cohérente et pensée dès l'abord comme un tout, mais davantage comme un assemblage de motifs signifiants individuellement et groupés pour produire un tableau complet des signes de la domination.

L'ensemble est cependant traversé par un système de renvois et de parallélismes. Le premier jeu concerne les victimes elles-mêmes, disposées selon le critère numérique. La frise de cartouches met en scène la pluralité, synonyme de domination universelle, tandis que le *séma-taouy* et les images de sphinx font appel à la division binaire Asiatique/Nubien, voire sur l'un des trônes de Khaemhet (Figure 12.6) à une seule identité (Asiatique). Les types de domination sont ensuite complémentaires : le piétinement évoque l'acte décisif de victoire sur les ennemis, le *séma-taouy* leur attente attachés à un pilier sans possibilité d'évasion, et les cartouches leur transformation en éléments figés mi-humains mi-simplification géométrique de villes, pleinement intégrés à l'empire égyptien. Cette transformation se produit selon un axe descendant : ils sont d'abord représentés comme des humains autonomes et intégrés à une véritable scène où ils sont en interaction avec une autre entité, le sphinx, avec lequel ils partagent un même plan de réalité. Ils restent sous le siège de véritables humains par leurs traits et leur gestuelle, mais sont extraits à tout arrière-plan cohérent et ne sont plus en interaction qu'avec une plante sans existence référentielle et des éléments de mobilier. La dernière étape de la transformation se produit sur la frise, où les captifs ont perdu leurs membres inférieurs et voient l'intérieur de leur corps remplacé par le cartouche, faisant d'eux des signes stéréotypés de pouvoir où les détails individualisants ne servent qu'à marquer la contrainte sur un corps humain.

Cet axe descendant part de la figure du roi, source de toute violence sur les ennemis du pays : près de sa personne, elle est active, à travers le redoutable sphinx, puis est effectuée par une plante sans visage ni volonté clairement visible, et est enfin réduite aux victimes, capturées sans espoir de libération, par leur nature-même d'hommes-cartouches. La disposition physique des motifs est enfin signifiante : le bras du roi ou de la reine qui repose sur l'accoudoir tient systématiquement la croix-*ankh*, ce qui associe les deux pouvoirs destructeur et nourricier du roi, et fait reposer le second sur le premier. Les prisonniers tenus par le *séma-taouy* sont en outre les piliers du trône, principal lieu d'apparition du roi dans les tombes privées : la jonction des deux terres d'Égypte s'accomplit simultanément à la maîtrise des étrangers potentiellement

dangereux, acte rendant possible la position stable du souverain. Enfin, la frise de cartouches participe autant du socle que du cadre de la scène : supportant le poids de l'ensemble et partant la puissance du roi, ils figurent aussi les limites du monde contrôlé par l'empire égyptien.

1-2-1-2 Les variantes du mobilier

1-2-1-2-1 À proximité du roi : chaises fixes et mobiles

Les objets mobiles se divisent en quatre catégories : les parties du siège royal, les repose-pieds, les objets décoratifs et la chaise à porteur royale. La première comprend le *séma-taouy* servant de pilier à la chaise et l'accoudoir : comme vu plus haut, ces deux motifs n'appartiennent pas exactement au même-type de médiation. Le sphinx piétinant ses ennemis est entièrement médié au 2^e degré, dans le sens où il s'agit de la représentation d'une image déjà en deux dimensions, donc d'une mise en abyme. Les prisonniers supportant le siège étaient des sculptures en trois dimensions et conçues pour être observées de plusieurs côtés, mais essentiellement ramenés à une vue latérale assez plate. En outre, l'absence de cadre autour d'eux, à la différence des images de piétinement ou des cartouches, rend ambivalent le degré de médiation et connote la présence effective de captifs étrangers. Le motif de l'accoudoir subit enfin une mise en abyme seconde puisque le siège en entier prend la forme d'un lion, renvoyant à des objets déjà attestés à l'Ancien Empire³¹⁷³ : en plus des pieds de la chaise terminés par des pattes, l'objet est orné à l'avant d'une tête de lion (F2,F10a/b, TT 226) ou de la reine (F12), détail absent sur les trônes sans accoudoir décoré (F9). La scène de victoire prend donc sa place à l'intérieur d'une figure d'incarnation royale.

Comme pour les frises de cartouches évoquées plus haut, ces images étaient positionnées soit sur le côté du trône soit en-dessous, derrière les jambes du roi. Il semble donc difficile que les courtisans se présentant devant lui aient pu précisément les apercevoir, en particulier le sphinx représenté à une petite échelle. Ces images sont destinées au visiteur de la tombe, où elles ajoutent une surcharge de signes à la figure royale. Mais elles témoignent aussi, comme éléments distinctifs, de l'accès par le défunt à l'intérieur de la salle du trône et à la personne du roi sans intermédiaire, qui lui ont permis d'en connaître les détails iconographiques. Parmi les fonctionnaires ayant fait représenter ce type de mobilier (on peut faire la même remarque pour les repose-pieds), Hekerneheh était précepteur du prince, Anen et Kherouef respectivement frère et intendant de Tiye, tandis que les deux autres possèdent le titre de scribe royal (F2,F10). Ils mirent ainsi en scène leur accès privilégié à une zone réservée du palais et surenchérent

³¹⁷³ KANAWATI, WOODS 2009, figs. 220-221.

sur le motif courant du kiosque par l'insertion de détails démontrant leur habilitation à figurer des scènes violentes et leur connaissance du mobilier royal.

La chaise mobile de la tombe de Meryrê II (Figure 12.7) est un hapax parmi les images de violence, bien qu'elle fasse partie du vaste éventail de palanquins royaux du roi³¹⁷⁴ dont la chaise avec lion est une variante amarnienne³¹⁷⁵, puis ramesside³¹⁷⁶. Si cet objet n'a pas laissé de traces archéologiques, on le retrouve exactement similaire sur des *talatats* de Karnak³¹⁷⁷, puis avec une disposition légèrement différente des prisonniers à Medinet Habou, dans le temple royal³¹⁷⁸ et dans une chapelle privée³¹⁷⁹. Cet imposant objet, dont la scène de Houya indique le véritable emploi dans les rues d'Akhetaton³¹⁸⁰, combine plusieurs signes de la royauté en trois dimensions (lion, sphinx avec pschent). Chez Meryrê II, les prisonniers sont intégrés comme supports du trône et occupent la même place que les colonnes *ouadj*, seuls piliers verticaux chez Houya ou dans la chaise de Néfertiti suivant celle du roi³¹⁸¹. Ils appartiennent à un degré de médiation équivalent aux captifs du *séma-taouy* sous les sièges fixes, à certains traits près. Ils sont d'abord plus accessibles, de par leur positionnement sur une chaise mobile et leur visibilité par une audience plus large à travers la ville, leur visage étant positionné à une hauteur proche de celui des passants. Ils sont d'ailleurs positionnés à l'avant et à l'arrière de la chaise, premier et dernier contact du public avec l'objet, et leur taille était d'au moins 30 cm. Ils pénètrent aussi un espace plus profond que le plat motif du kiosque : chez Meryrê, la présence de deux personnages est bien indiquée sur chacun des deux rangs, le profil du second redoublant la figure du premier dans la classique représentation égyptienne du nombre. Ils se situent donc dans un espace en trois dimensions telles des effigies, dans lequel la recherche de l'équilibre est indiquée par la présence de quatre individus formant un rectangle de quatre piliers bien répartis. Malgré leur statut d'éléments de mobilier, ils évoquent de véritables captifs soumis et présentés devant le roi. Leur particularité au sein de notre corpus est d'une part leur fonction pratique et de l'autre leur mobilité. Leur valeur signifiante est enfin manifeste par le fait que seul le trône du roi possède ces colonnes humaines, et non celui de la

³¹⁷⁴ GOHARY 1992, pls. 1-2.

³¹⁷⁵ DAVIES N. DE G. 1905B, pl. XIII ; GOHARY 1992, pls. XLIII-XLV (104, 106 et 108), LXXI.

³¹⁷⁶ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1940, pl. 197 et 199 ; THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979, pl. 21.

³¹⁷⁷ GOHARY 1992, p. 89-92, pls. XLIII-XLV (n°103, 105 et 109) et p. 151-152, pl. XCIV.

³¹⁷⁸ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1940, pl. 199.

³¹⁷⁹ SCHOTT 1957, pl. 1.

³¹⁸⁰ DAVIES N. DE G. 1905B, pl. XIII.

³¹⁸¹ DAVIES N. DE G. 1905A, pl. XXXVII.

reine : la prétention de cette dernière à une iconographie violente ne pénètre pas tous les médiums.

1-2-1-2-2 La violence dans les objets de luxe

Le troisième type d'objets sur lesquels se déploient les motifs de domination est l'ensemble formé par les piédestaux et les jardins d'ornement. Il s'agit d'un trope de la deuxième moitié du Nouvel Empire, puisqu'il apparaît dans la tombe post-amarnienne de Houy (F26c), puis chez Imyséba, contemporain de Ramsès IX (F31). Un *séma-taouy* violent y occupe la face de trois piédestaux chez le premier et d'un chez le second, tandis que des prisonniers nubiens sont allongés des deux côtés du jardin d'ornement de Houy. Chez Imyséba, les Nubiens sont réduits à des têtes ornant l'extrémité de la tige horizontale soutenant le jardin, sans qu'on puisse parler véritablement de violence, mais un vase contient deux Asiatiques se tenant dans une posture de contrainte (Figure 12.8b). Ces objets témoignent de l'insertion d'une iconographie violente sur des supports déjà existants, puisque les jardins d'ornement sont attestés sous Amenhotep II³¹⁸² et Akhénon³¹⁸³. En termes de médiation, les prisonniers sur les piédestaux (Figure 12.8a) relèvent d'une mise en abyme du *séma-taouy*, figuré au 2^e niveau de médiation. Par la petite taille du motif, par la présence d'autres signes (cartouches, couronnes *atef*) et par leur enfermement dans un cadre décoré d'une frise, ils se distinguent du premier niveau de la représentation et appartiennent au plan des figures pour les personnages internes à la scène.

Les choses sont plus complexes pour les autres motifs, bien qu'ils soient tous des éléments de décoration. Dans le jardin d'ornement (Figure 12.8a), ils s'intègrent à un plan où interagissent plusieurs éléments : bien que tous ne s'inscrivent pas dans un plan cohérent en termes référentiels, tels les Nubiens centraux écrasés par un élément minéral, ceux des extrémités sont allongés sous certains de leurs compatriotes dont ils subissent le poids. Ils ne sont donc pas réduits à un simple motif décoratif mais intégrés à une scène où les auteurs de la violence sont présents. En outre, les Nubiens se présentant librement sont certes les personnages d'une scène médiée sur un artefact de luxe mais figurent aussi la soumission d'un peuple entier à l'ordre royal, et intègrent par là le premier plan de représentation du programme. Partant, leurs victimes se situent sur un plan ambigu, entre décor et véritables individus. Une analyse similaire peut être proposée pour le vase d'Imyséba (Figure 12.8b), dont les Asiatiques sont des éléments en céramique intégrés à un artefact, mais évoquent aussi de véritables captifs pliés sous l'effet de la contrainte qui leur est imposée. En témoigne leur position courbée : le récipient central

³¹⁸² DAVIES N. DE G. 1930, pls. XIII-XIV.

³¹⁸³ DAVIES N. DE G. 1905A, pls. XXXVII-XXXVIII et 1905b, pl. XV.

n'est pas simplement tenu selon la logique pratique de l'objet, mais transformé en poids qui imprime aux prisonniers une contrainte, sur un plan recréant une semi-cohérence référentielle.

Ces objets ont en commun d'appartenir aux vastes cérémonies d'arrivée des objets de luxe en présence du défunt, qui sert d'intermédiaire entre les pays étrangers et la couronne. Ils prennent place au sein de riches catalogues d'artefacts finement ornés et dont la finalité semble essentiellement d'apparat, en particulier pour les jardins d'ornement, sans valeur fonctionnelle. Par leur haut niveau d'élaboration, ces objets signalent le statut social du défunt, responsable de la gestion d'artefacts comprenant un assemblage de matières précieuses et bénéficiant de fortes compétences techniques, et sa capacité à les protéger des vols pendant et après leur transport. L'intégration de motifs violents à des objets d'apparat dans un contexte non-royal ne s'explique pas seulement par l'association entre les étrangers qui en sont victimes et le luxe, à travers l'approvisionnement en ressources lointaines. Elle témoigne aussi de la pénétration d'un discours de la domination au-delà du palais royal au sens strict, du moins après Akhéton. Si le discours royal de la violence se déploie dès le III^e millénaire, le passage de la XVIII^e à la XIX^e dynastie se caractérise en revanche par une surenchère sur la domination universelle du souverain, comme en témoigne la scène de combat sur un papyrus d'Amarna³¹⁸⁴ (Figure 8.48). La particularité de ce discours est qu'il est assumé par les sujets mêmes de cette domination : chez Houy, les objets font partie du tribut nubien, et sont donc censés avoir été fabriqués en Nubie. Chez Imyséba, les piédestaux et le jardin d'ornement appartiennent aux biens nubiens et le vase à celui d'Asie : les victimes y possèdent les caractéristiques du peuple qui les a apportés. Est ainsi revendiquée l'intégration par les peuples étrangers de leur domination, matérialisée simultanément par la violence qu'ils subissent et par leur contribution à l'approvisionnement de l'Égypte. En jouant sur les niveaux de médiation où les captifs sont à la fois éléments du décor mobile et personnages du programme, ces motifs assimilent les sujets lointains de l'empire à des objets à la valeur ornementale, et en font la propriété personnelle du souverain. Ces deux scènes sont ainsi des équivalents des images contemporaines de captivité où les représentants de peuples étrangers viennent livrer quelques prisonniers de leur pays : cette fois, ils livrent des signes de leur soumission totale, destinés par ailleurs à un devenir prestigieux, peut-être pour accompagner le roi dans sa tombe.

1-2-1-2-3 Les repose-pieds et la violence à travers plusieurs niveaux de médiation

³¹⁸⁴ SCHOFIELD 1994.

Le dernier type d'objet mobile sur lequel s'insèrent des motifs violents est le repose-pied³¹⁸⁵, présent dans deux tombes datées de Thoutmosis IV (F9) et d'Amenhotep III (F6). Les analyses faites plus haut sur le décor de l'accoudoir concernent encore davantage ces objets, car il s'agit de la représentation distinctive d'un détail inaccessible aux yeux des visiteurs lambda du kiosque royal mais visible pour le précepteur du roi (F9) et le frère de la reine (F6). La revendication de connaître un objet placé sous les pieds du roi indique la place assumée par le fonctionnaire, fier de s'être tenu en contrebas du kiosque et faisant de sa familiarité aux espaces royaux une marque de distinction. Chez Hekerneh (F9b), sur les genoux duquel est installé le prince, la présence de l'objet se comprend par les soins qu'il lui prodigue, tant en termes de confort que de soutien à assumer les signes du pouvoir. Le jeune roi s'appuie sur deux supports, le loyal fonctionnaire et les ennemis vaincus, telles les deux faces du pouvoir, l'une bienveillante et reposant sur des employés compétents et l'autre terrible et destructrice contre les ennemis du pays. Le précepteur assume ainsi que sa représentation le compare aux Neuf Arcs, pour souligner qu'il a accepté la place qui est la sienne dans l'ordre royal égyptien. Enfin, le retour sur un autre mur de la pièce d'un repose-pied vu cette fois de côté et placé sous les pieds du roi adulte (F9c) indique la stabilité des signes du pouvoir, bénéficiant au précepteur du prince ainsi que sa responsabilité dans l'éducation du détenteur de la puissance souveraine.

Cet objet, de petit format dans deux cas sur trois (F6,F9c), comprend un décor situé à un degré de médiation en apparence simple. Les prisonniers y sont représentés de profil et sont placés à chaque fois à l'intérieur d'un cadre hermétiquement clos et décoré d'une fine frise. Mais ils renvoient aussi à d'autres niveaux de médiation, autant inférieurs que supérieurs. D'une part, ils se rapprochent de signes en partie abstraits, dans la mesure où ils occupent tout l'espace du repose-pied, qui ne forme donc pas un plan cohérent avec ses règles d'interaction entre les éléments. Sur les deux objets d'Hekerneh, ils adoptent des positions invraisemblables en termes référentiels et renvoyant aux signes de la domination et de la captivité. De même, on voit mal dans quel contexte ceux d'Anen (Figure 12.9) adopteraient pareille position, d'autant que la scène n'évoque pas une cage si étroite qu'il faudrait se plier ainsi. Les personnages ne s'insèrent donc pas dans un plan bien délimité, mais deviennent des signes de même nature que les cartouches sauf en ce qui concerne leur corporalité. Mais ils ne sont d'autre part pas entièrement séparés du premier niveau de représentation, celui du roi et du défunt, selon un procédé d'imbordement³¹⁸⁶. Leur position sur cet objet suggère qu'ils supportent le poids du

³¹⁸⁵ KUHLMANN 1977, p. 69-70 ; KILLEN 1994, p. 113-117, pls. 69-72.

³¹⁸⁶ GROUPE M 1992, p. 386.

roi, bien qu'ils appartiennent à un plan différent et ne soient que des éléments de décor. Cela est particulièrement marqué sur les deux objets en longueur, où le cadre horizontal les écrase, notamment chez Anen où ils poussent la tête vers l'avant et remontent les fesses pour adoucir la pression qui repose sur eux. Dans le programme, la frontière entre différents niveaux de représentation est en conséquence brouillée, des personnages appartenant à un décor subissant une action de la part d'un individu bien présent dans les scènes. Il n'y a donc pas à douter que ces images de repose-pieds suggèrent l'écrasement par le roi des peuples étrangers placés à ses pieds. Bien qu'il faille y voir un jeu élaboré sur les niveaux de lecture témoignant de la virtuosité technique et conceptuelle des artisans, on doit noter que cette capacité à agir d'un plan de réalité à l'autre semble une prérogative royale : on a ainsi l'inverse des images décoratives représentant le roi et possédant une capacité d'action dans la réalité, car c'est le roi réel qui agit ici au-delà de son plan, jusqu'au décor des objets qui l'entourent.

1-2-2 Massacres le long du Nil : images de domination sur les bateaux

S'il ne fait pas de doute que les alentours de la présence royale étaient saturés de signes de pouvoir, parmi lesquels des images violentes, il est plus difficile de reconstruire la diffusion de tels motifs au-delà du palais. Le support le plus fréquent est la flotte de bateaux qui parcourt le Nil et les rivages de la mer Rouge et de la Méditerranée orientale. Si nous savons que les équipages de l'Ancien Empire portaient des noms les reliant aux symboles de la royauté (lion, serpent)³¹⁸⁷, les plus anciennes occurrences du corpus privé datent d'Amenhotep II (F8,F16), puis suivent sous Thoutmosis IV (F4,F11). Absent sous Amenhotep III et IV, le motif réapparaît, peut-être à travers un intermédiaire royal à Amarna³¹⁸⁸, puis sous Toutânkhamon (F26) et Ramsès II (F29). Cette large distribution chronologique malgré un corpus numériquement restreint témoigne de l'existence sur la longue durée de tels navires décorés, qui ne formèrent jamais un type iconographique très stable mais s'immiscèrent dans les scènes funéraires par occasion. Plusieurs modèles de tels bateaux ornés des mêmes motifs ont d'ailleurs été préservés dans la tombe d'Amenhotep II³¹⁸⁹, ou sur les reliefs des temples royaux³¹⁹⁰, attestant de la reprise de référents existants. Les contextes d'insertion sont variés : ils peuvent avoir une finalité religieuse, comme le voyage à Abydos (F4), le transfert d'offrandes (F8) et de statues (F16c) ou la procession du dieu Montou (F29), ou simplement utilitaire, servant au transport de jarres de vin (F11) ou du tribut nubien (F26a/d). Cette iconographie peut aussi s'adapter à des

³¹⁸⁷ TALLET 2017.

³¹⁸⁸ WERNER 1986, p. 120-122 ; COOLEY 1965, p. 81, fig. 50.

³¹⁸⁹ WERNER 1986, p. 110-119.

³¹⁹⁰ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979, pl. 20.

contextes sans charge royale ni divine (F11). Aucune attestation privée n'est en revanche connue des bateaux ornés à l'avant de têtes de lion et représentés à Medinet Habou : il semble s'agir dans ce cas d'un type restreint à la guerre³¹⁹¹.

L'iconographie de la domination est cependant restreinte à deux motifs, le sphinx piétinant (F4,F8,F11,F16,F26,F29) et le massacre (F16,F26,F29). On constate ainsi que le roi n'est jamais présent dans cette position sur la coque, ce qui laisse penser que les bâtiments appartenaient à un arsenal lié au dieu Montou, parfois réutilisé dans d'autres contextes. C'est le cas chez Khons (F29) qui fit représenter une procession en son honneur ; il en va probablement de même chez Houy (Figure 12.10), dont les bateaux servant au transport du tribut avaient une tonalité guerrière les liant au dieu du combat. La disposition de ces deux motifs est très régulière à travers les six tombes. Dans les quatre plus anciennes, le sphinx est placé à l'arrière, à hauteur du gouvernail, puis doublé symétriquement à l'avant au moins chez Djehoutinefer (F8). Chez Khons, le sphinx est placé à l'arrière au même endroit, tandis que l'emplacement symétrique à l'avant est dévolu à Montou. Les Montou de Qenamou et Houy (F16c,F26a/d) se déploient quant à eux à l'extrémité arrière des bateaux. D'autres motifs se retrouvent malgré l'écart temporel et renforcent la thèse de la permanence référentielle : le cobra ailé accompagne le sphinx chez Amenhotep-Sise (F4), puis chez Houy et Khons.

Ces motifs participent de la culture de la violence du Nouvel Empire et mettent en garde contre la croyance en une trop forte rupture à la fin de la XVIII^e dynastie où serait apparue une culture militaire radicalement nouvelle, dont témoignerait le fort différentiel en termes d'images royales de guerre : le cœur de la dynastie thoutmoside connaissait des bateaux similaires à ceux des rois post-amarniens, employés dans des contextes plus larges et sans lien nécessaire au domaine guerrier. On doit donc croire à la pénétration par cette iconographie mobile du discours royal dans d'amples sphères de la société égyptienne : par l'emploi de ces navires pour le transport de denrées, une partie des habitants des bords du Nil et de ses canaux était mise en contact avec leur décoration. Se diffuse ainsi un discours royal, centré sur sa puissance destructrice et conquérante et l'associant à des divinités protectrices, dont la reproduction dans les tombes tient essentiellement de la fidélité référentielle. C'est notamment le cas dans les plus anciennes tombes, où les motifs étaient, de par leur échelle et leur emplacement, assez peu visibles ou du moins insérés dans des scènes dont elles sont un détail annexe : les artisans ont choisi de représenter certains types de bateaux qui devaient parcourir les voies d'eau du pays,

³¹⁹¹ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pls. 38-40 ; SCHOSKE 1994, p. 356-357.

sans les intégrer à un espace surchargé de signes royaux. Parmi les fonctions de leur intégration, il est possible de postuler une valeur apotropaïque, l'image du dieu de la guerre ou du sphinx étant capable de vaincre les périls affrontés par les bateaux. Il s'agit aussi, par le déplacement de telles images, d'intégrer les réalités qu'ils croisent, en particulier dans le domaine productif, à un ordre royal où la victoire sur les forces du chaos est l'une des constantes thématiques.

En termes de médiation, ces images appartiennent à un plan sans ambiguïté, et sont la représentation d'une image déjà en deux dimensions et qui ne joue pas sur une présence au premier niveau. Si la frontière entre les deux niveaux de représentation est claire dans les trois premières scènes, un léger jeu apparaît ensuite : chez Houy, les Montou en deux dimensions qui massacrent leurs victimes sont mis en parallèle avec les effigies sculptées placées sur le pont sans autre personnage, de sorte que se développe un jeu sur les différentes techniques à disposition des artisans pour mettre en scène des motifs similaires et sur le différentiel de mobilité entre les décors de la coque et des statues destinées à être déployées dans des espaces de culte. Le même jeu est présent chez Khons à travers l'effigie du sphinx à l'avant du pont, mais traverse aussi le premier niveau de l'image : les deux marins se battant sur le toit de l'habitable reproduisent une gestuelle proche de celle de Montou sur la coque, un bâton tenu à l'horizontale par un bras placé en hauteur derrière la tête. Avec l'ironie de l'appogiature, cet affrontement reproduit sur un mode léger la posture de Montou et montre comment les images médiées sont le véhicule liant la sphère royale et divine au monde quotidien des travailleurs, qui y puisent des modèles d'imitation. Toutefois, de par la taille des différents éléments, les deux soldats devaient être vus en premier, puis le regard descendre vers Montou, avant de se poursuivre vers les sphinx : c'est bien le premier niveau référentiel qui donne son sens aux éléments médiés, comme si le discours remontait des gestes humains dans la procession vers le dieu qui lui donne son sens. Cette dynamique du regard (Figure 12.11), renforcée par les nombreux axes verticaux qui structurent le bateau, suit en outre le sens de navigation, puisqu'elle se termine avec le sphinx ornant la proue.

1-2-3 La violence en cercle fermé : armes et équipement du soldat

Les armes d'apparat comprenant des motifs décoratifs violents sont nombreuses et témoignent de l'existence de traditions artisanales liées à l'usage d'armes richement ornementées parmi les signes du pouvoir depuis les massues du prédynastique jusqu'à la

cuirasse qui sert d'enjeu à l'un des récits du cycle de Petoubastis au II^e siècle³¹⁹², et à la recherche de la sursignification d'objets dont les détails étaient peu visibles par le public qui assistait aux cérémonies royales voire invisibles lorsqu'elles étaient destinées à une fonction funéraire. Les plus célèbres sont les poignards de la reine Ahhotep datés des dernières années de la Deuxième Période intermédiaire³¹⁹³, la hache d'Ahmosis³¹⁹⁴ ainsi que plusieurs armes retrouvées dans la tombe de Toutânkhamon³¹⁹⁵, ce qui laisse penser qu'elles étaient largement intégrées à l'apparat royal. Ce trope, bien attesté dans de nombreuses sociétés pré-modernes tel le bouclier d'Achille décrit en longueur au champ XVIII de l'*Iliade*³¹⁹⁶, consiste à inclure dans une arme des représentations d'actes qui impliquent leur usage ou appartiennent aux domaines de la guerre et de la violence. L'objet se fait donc dépasser par sa finalité qui intègre sa décoration et en fixe le devenir³¹⁹⁷, de sorte qu'il devient le support de la représentation de ses usages. En Égypte, au-delà de la surcharge cérémonielle des objets d'apparat, ce type d'armes témoigne de la croyance en la vitalité des images : les motifs de domination apportent une double portée, protectrice à qui se défend en présentant à son adversaire l'image d'un sphinx victorieux, et destructrice pour qui reçoit, à travers le coup, toute la puissance de Montou ou de Seth.

Les armes décorées représentées dans les tombes forment un corpus étroit, du fait que les accumulations d'armes privilégient en général la quantité sur la représentation fine des détails et de par la petite échelle de la plupart de ces objets³¹⁹⁸. La seule occurrence d'un motif violent sur ce médium provient du tribut nubien de Houy (Figure 12.12) ; ces objets sont offerts par les sujets méridionaux eux-mêmes et indiquent leur soumission à l'ordre royal. La disposition quaternaire de la frise obéit à un schéma classique de jeu entre la variété et le nombre : le premier bouclier de gauche, décoré des taches de la peau de bovin, en cache deux autres, formant un groupe de trois qui suggère la multiplicité. Cela permet d'exprimer la variété de l'équipement militaire, deuxième pilier avec le nombre de la mise en scène distinctive du haut responsable. Les deux boucliers de droite sont ornés des motifs du sphinx et du roi massacreur. La richesse des détails en fait des œuvres d'apparat destinées à être exhibées ou transportées –

³¹⁹² AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 95-132. Le récit mentionne (AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011, p. 121) des cuirasses décorées de lions et des armes de taureaux.

³¹⁹³ MORRIS 2022, p. 165-186.

³¹⁹⁴ KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969, pls. XXX-XXXI.

³¹⁹⁵ HALL 1986, fig. 42.

³¹⁹⁶ LISSARAGUE 2009, p. 21-23.

³¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 26-27

³¹⁹⁸ Voir N5-N7.

tels les boucliers ornant la tente de nombreux bateaux du Moyen Empire³¹⁹⁹ – voire insérées dans un matériel funéraire, et non des armes de combat. Le niveau de réalité est ici sans ambiguïté : la bordure du bouclier forme le cadre d'un plan bien distinct de celui du reste du programme, d'autant qu'ils se situent à distance des premiers Nubiens et n'interagissent pas avec eux.

Au sein de cette accumulation d'objets inertes, la face du bouclier devient le fond cohérent d'une action à plusieurs protagonistes. Seule la multiplication des éléments ajoutés (cartouches, disques ailés, vautours) transforme la scène en train de se dérouler en signes iconisés de la puissance royale. L'exhibition de ces armes dans la tombe de Houy, en plus de démontrer l'excellence de ses artisans et sa responsabilité sur de tels artefacts, reproduit chez le visiteur l'acte d'inspection du tribut nubien et de découverte d'objets aussi richement décorés intégrant les trésors de la couronne. En outre, si ces boucliers ne servaient probablement jamais, ils évoquent par leur usage théorique le domaine guerrier et lient ainsi les véritables guerres menées par les rois pour soumettre la Nubie et auxquelles le défunt contribue par l'envoi de matériel, et le plan divin-royal de répétition de la victoire du souverain et du dieu Amon sur les forces du chaos. Ces objets revêtent enfin dans la tombe de Houy une valeur apotropaïque : en effet, la protection offerte par les boucliers est contrastée avec leur absence dans les bras des ennemis internes, entièrement dépourvus face à la lance du roi et aux griffes du sphinx. Cette protection joue ainsi autant pour les acteurs internes aux motifs – le roi et Amon – et plus largement pour les alliés de la *maât*, que pour la tombe comme univers personnel du défunt.

À côté des armes, le reste de l'équipement militaire était largement décoré de motifs inscrivant ce domaine dans l'horizon de la *maât*. Le harnachement d'un cheval tirant le char de Ramsès III témoigne par exemple du haut degré de détail que supportaient les équipements d'apparat entourant le domaine militaire³²⁰⁰. Mais la seule occurrence d'un motif de domination sur l'équipement des soldats provient de la tombe de Mahou à Amarna (F21) : le roi massacreur y est représenté sur l'étendard rectangulaire que porte le premier soldat se présentant devant le défunt, chef des Médjay de la capitale. Ce type d'étendard décoré apparaît dès le milieu de la XVIII^e dynastie, dans la tombe de Tjanouni (I16) où il est décoré de deux lutteurs. On a là un rare exemple d'insertion d'un motif de domination sur un objet mobile, que les gardes en patrouille dans la ville devaient porter derrière eux et qui diffusait autour d'eux une image du pouvoir triomphant. Ce détail, dont rien ne permet de douter de l'existence référentielle, atteste

³¹⁹⁹ MCDERMOTT 2002, p. 62.

³²⁰⁰ THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930, pls. 24-25a.

du déploiement – dans la vie quotidienne de la population urbaine – du discours royal de la victoire sur le désordre. On peut aussi supposer que ce type d'étendard servait à distinguer les différents corps d'armée par des symboles bien reconnaissables³²⁰¹. Il y a donc de bonnes raisons pour que ces artefacts aient existé pendant tout le Nouvel Empire. Si d'autres étaient ornés de motifs non violents, représentant le roi ou une divinité, il est peu étonnant qu'un motif de domination fasse retour, attestant du lien idéologique et fonctionnel entre maintien de l'ordre et victoire sur les ennemis.

1-3 Iti, Qenamou et l'appropriation directe

On a déjà évoqué la façon dont les personnages ornant les repose-pieds semblent supporter le poids du roi et s'y adapter comme si la frontière entre les niveaux de réalité n'était pas étanche. La grande majorité de l'iconographie de la domination pénètre néanmoins les programmes privés par des médiations, formant des images dans l'image, de sorte que n'est figurée que la représentation (peinture, gravure, partie d'objet) des actes violents. Le roi massacreur et le sphinx piétinant ne sont jamais figurés au premier degré, alors même que l'iconographie du Nouvel Empire ne répugne à montrer ni le roi ni les dieux. Il s'agit donc bien d'un tabou sur la violence, et non directement sur la présence royale ou divine, d'autant que les scènes de violence au premier degré sont comme nous l'avons vu restreintes à cette époque à des bastonnades et à des processions de captifs.

Les prisonniers de la scène de Qenamou (F16) se situent à un degré ambivalent de médiation³²⁰². Sur les genoux de sa mère, le jeune Amenhotep II pose ses pieds, non pas sur un objet, mais sur un groupe de neuf prisonniers. L'ambiguïté du motif tient au fait que les prisonniers se situent au croisement de deux niveaux de réalité. La scène joue sur un degré unique de réalité où les prisonniers seraient de même nature que le roi, le spectateur égyptien étant habitué à ce que la taille des personnages soit proportionnelle à leur statut. De même, il s'agit bien de figures humaines complètes, et non de signes archétypaux ou d'éléments de décoration : le prince les tient par une corde rappelant l'iconographie de la captivité. Mais aucun visiteur ne pouvait vraisemblablement croire à la réalité référentielle de la scène, qui s'inscrit dans la tradition du motif du roi marchant sur ses ennemis³²⁰³. Ses pieds ne touchent d'ailleurs pas les captifs, car une ligne horizontale est posée sur leurs têtes et sur laquelle le prince s'appuie : ce groupe est ainsi transformé en objet, sans aucune réalité extérieure à la scène en

³²⁰¹ BOURIANT, LEGRAIN, JÉQUIER 1903, p. 99.

³²⁰² DAVIES N. DE G. 1930, p. 19.

³²⁰³ SCHOSKE 1994, p. 295-299.

deux dimensions, mais qui y prend la même valeur que les repose-pieds étudiés plus haut. Le même procédé, employé par Horemheb au Gebel Silsila³²⁰⁴ permet de transformer en élément inanimé ce qui par ailleurs prend la même forme que les personnages vivant sur le premier plan de représentation.

La tombe de Qenamou est donc la seule du Nouvel Empire à représenter directement un acte de domination, ou plus exactement une scène intermédiaire avec le discours médié : le seul équivalent d'une telle scène en contexte nilotique provient de Méroé³²⁰⁵. Les éléments iconisés y sont nombreux : caractère irréaliste d'une telle scène, légende mentionnant « tous les pays étrangers », binarité identitaire des captifs et parallélisme avec la frise de cartouches de l'autre côté du même mur. Si la scène appartient dans son ensemble au premier degré de réalité du programme, elle n'occupe pas moins en termes référentiels une position plus ambiguë que les registres de production. De la même façon que la déesse Maât plus à droite, la présence d'une oie, animal d'Amon, charge l'espace de connotations divines et exige du spectateur une lecture symbolique. La scène obéit à une recherche de l'équilibre entre éléments naturalistes (tels le chien ou la décoration du kiosque) et symboliques.

Sous le règne d'Amenhotep III, Hekerneheh (F9) résolut cette ambiguïté en faisant figurer un repose-pied vu de haut pour atteindre la hauteur des pieds du jeune prince. Au contraire, chez Qenamou, la fusion de deux niveaux de réalité permet de condenser leurs significations réciproques. Au premier niveau, il est nécessaire que le prince soit bien présent pour que Qenamou puisse se présenter devant lui et lui rendre hommage et que le visiteur prenne conscience du rôle joué par sa mère comme nourrice du futur roi. Mais la nature du personnage doit simultanément ressortir malgré son jeune âge : cet artifice est trouvé pour combler l'espace entre ses pieds et le sol et fait appel à l'iconographie de la captivité, bien attestée au milieu de la XVIII^e dynastie. Le roi est figuré tenant par une corde les neuf ennemis traditionnels du pays, symboles de son pouvoir universel, dans une scène d'intérieur où il est calmement assis sur les genoux de sa nourrice. Le rôle joué par elle dans l'éducation du futur roi qui assumera les fonctions de guerrier et de maître de l'univers est ainsi signifiée, en même temps que la permanence de l'individu royal dès son jeune âge et l'accès privilégié du fonctionnaire à une scène combinant motifs de domination et calme exhibition de la vie du palais.

³²⁰⁴ SCHOSKE 1994, p. 298 (i1).

³²⁰⁵ SCHOSKE 1994, p. 292.

Il faut sortir du Nouvel Empire pour trouver une figuration non médiée d'un motif issu du répertoire royal, et remonter à la Première Période intermédiaire, dans la tombe d'Iti à Gebelein (Figure 12.14). Son identification comme une scène de massacre nous semble en effet assurée. En témoigne la position de l'homme à terre, un genou plié devant lui : si dans les premières images de massacre la jambe arrière est plutôt allongée contre le sol³²⁰⁶, cette variante insistant moins sur la désarticulation du corps que sur son repli sur soi face à l'expansion physique du roi apparaît dès la III^e dynastie³²⁰⁷, puis réapparaît sous Montouhotep II³²⁰⁸. Le temple construit par ce roi à Gebelein comprend d'ailleurs deux images de massacre³²⁰⁹, indiquant une culture iconographique commune. La position des bras de la victime, dont l'un est levé pour protéger sa tête, est tout aussi caractéristique du motif du massacre³²¹⁰. Dans la partie perdue, le personnage de gauche se penche en avant et saisit la chevelure de son ennemi ; la différence de taille y est plus forte que dans la majorité des parallèles royaux.

La tombe d'Iti est donc la seule de l'histoire égyptienne à intégrer directement ce motif, bien qu'il serve par ailleurs de modèle pour la représentation de la violence. En l'absence de toute image de roi et parce que la fidélité d'Iti aux Antef tenait probablement plus de l'alliance avec une entité en expansion que d'une soumission sans failles sur le modèle de la monarchie memphite, le personnage de gauche doit être identifié comme le défunt. Il s'approprie un geste typiquement royal, auquel il est difficile de mesurer la familiarité du public de Gebelein. Il serait donc exagéré de l'interpréter comme la revendication d'une position royale ou même de l'indépendance locale, tant ses inscriptions explicitent son obéissance à Thèbes³²¹¹. Il faut plutôt y voir l'assouplissement des frontières entre décorum privé et royal, sur une période de temps très brève, comme nous l'avons montré pour les images de guerre. Le dignitaire s'arroge ce qui était jusque-là une prérogative royale, la mise à mort selon des codes bien établis de ses ennemis, à la fois affirmation de puissance et victoire contre le chaos. Il s'agit de l'équivalent iconographique des audaces contemporaines des dignitaires dans leurs autobiographies, qui revendiquent une nouvelle autonomie d'action et un héroïsme mesuré à la force de leur bras ; Ankhtifi, rival d'Iti, en est l'exemple le plus marquant³²¹². On constate ainsi que l'appropriation de motifs royaux ne revêt pas le même sens à la Première Période intermédiaire et au Nouvel

³²⁰⁶ HALL 1986, figs. 8-9, 13-14, 16-17.

³²⁰⁷ *Ibid.*, fig. 12.

³²⁰⁸ *Ibid.*, fig. 24.

³²⁰⁹ HALL 1986, p. 12-14, figs. 23-24 ; MAROCHETTI 2010, p. 50-53 et 57-61.

³²¹⁰ HALL 1986, figs. 11-17, 19-24.

³²¹¹ VANDIER 1934, p. 138-139.

³²¹² Voir chapitre 9, section 3-2.

Empire : chez Iti, elle témoigne d'un rapport plus distant au souverain qui autorise à en reprendre certains signes et d'une levée d'interdictions qui devaient être explicitement formulées. Sous les Thoutmosides, elle participe au contraire d'une pénétration directe de la présence royale dans les tombes de fonctionnaires, qui aboutit, à la XIX^e dynastie, à l'effacement de la plupart des différences qui opposaient les deux types d'iconographie funéraire depuis l'Ancien Empire. Si l'insertion de ces motifs indique la possibilité pour les membres de l'élite de faire appel à des signes royaux pour leur propre programme, elle relève aussi d'un besoin croissant d'inscrire sa propre existence dans le projet royal d'établissement de la *maât*. Ainsi s'explique la différence dans la médiation : Iti fit représenter directement le massacre, à une époque de levée relative des tabous sur les images de violence ; au contraire, les dignitaires de la XVIII^e dynastie durent trouver des moyens détournés pour revendiquer une part à la violence royale, et choisirent d'employer la médiation d'objets fixes ou mobiles.

2 La violence comme signe : discours pluriels des images médiées

2-1 Les victimes : étrangers altérisés et faire-valoirs de la puissance royale

Malgré la diversité des motifs de domination dont les acteurs vont du roi lui-même aux plantes héraldiques du pays, la présence de victimes relie ensemble toutes les scènes de violence. Une partie des scènes représente des victimes dont le statut est incertain, parmi lesquelles il faut repérer les effets des lacunes documentaires, notamment pour les frises de cartouches (F13,F14) et distinguer celles où le visiteur ne pouvait pas identifier l'origine de la victime. C'est le cas dans les scènes de sphinx, tant sous la XVIII^e dynastie pré-amarnienne (F3,F4,F8,F11) que sous Akhénoton (F22) et Ramsès II (F28). L'aspect générique de la victime du piétinement, réduite à une silhouette humaine sans attribut distinctif, est causé par sa petite échelle mais s'inscrit aussi dans une mise en scène de la victoire du roi-sphinx sur tout type d'ennemi, sur un médium trop étroit pour figurer plusieurs victimes. Pour le reste, on peut les grouper selon quatre grandes catégories distinguées par le degré de précision avec lequel elles évoquent un ennemi déterminé. Il s'agit des trois variantes évoquées par S. Schoske³²¹³ : ennemis multiples, doubles et unique, auquel nous ajoutons les scènes ternaires.

La domination sur une altérité multiple est un lieu commun du discours royal au Nouvel Empire : en témoigne la variante du roi massacreur tenant un groupe entier d'étrangers aux traits variés et aux visages superposés³²¹⁴, preuve de la recherche de techniques graphiques pour

³²¹³ SCHOSKE 1994, p. 84-85 ("Feindbündel, Feindpaar, Einzelfeind").

³²¹⁴ *Ibid.*, p. 85-102.

représenter un acte impossible dans la réalité. Dans le corpus privé, elle concerne essentiellement les frises de cartouches et les files de prisonniers dont l'apparence est préservée (F2,F5,F6,F9,F10,F12,F15-F17,F19,F20). Y est mise en scène une pluralité d'identités qui dépasse la traditionnelle binarité. Si les listes de neuf éléments évoquent le grand nombre, les ethnonymes variés inscrits dans les cartouches forment un ensemble qui regroupe des peuples dont l'implantation géographique et les modalités d'interaction avec l'Égypte étaient variées. L'apparence des prisonniers y est un autre élément de diversité, comme en attestent les fines variations chez Qenamou³²¹⁵ et Sobekhotep³²¹⁶ (F16,F19) ou le délicat rendu de la coiffure du Libyen chez Amenemhat³²¹⁷ et Kherouef³²¹⁸ (F2,F12). La présence des deux Égypte ainsi que des peuples nomades, voire l'inclusion dans certaines frises de peuples plus lointains, contribue à créer une impression de pluralité, démontrant la domination universelle du roi.

	<i>Séma-taouy</i>	Cartouches et prisonniers	Scènes d'écrasement	Sphinx piétinant	Massacre
Nubiens	F26c,F31		F26c	F26b	F26b
Asiatiques			F31		
Nubiens et Asiatiques	F7,F10,F12, F23,F25,F27, F28,F30		F9,F18,F23	F2,F10,F12, F16,F17	F2,F16
Nubiens, Asiatiques et Libyens	F24			F6	
Pluralité d'ennemis		F2,F3,F5,F6, F9,F10,F12, F15,F16,F17, F19,F20	F16		
Incertain		F13,F14	F2	F3,F4,F8,F11, F22,F29	F3,F21, F29

Tab. 12.1. Répartition des scènes par motif et par type d'ennemi

À l'autre extrémité du curseur de la pluralité se trouvent les scènes où un seul type est victime de violence. C'est notamment le cas chez Houy (F26), vice-roi de Nubie qui a fait de ses sujets les destinataires des divers motifs de violence. Il en va de même chez Imyséba, où les deux tributs du nord et du sud contiennent des motifs de domination dont les victimes appartiennent au peuple venu déposer ses présents. Dans ces rares cas, la présence d'un seul stéréotype se comprend par la recherche de la cohérence dans la mise en scène des produits délivrés au fonctionnaire, et par une focalisation davantage placée sur la domination territoriale

³²¹⁵ PEIRCE 2021, p. 27, fig. 4.

³²¹⁶ *Ibid.*, p. 29, fig. 6.

³²¹⁷ *Ibid.*, p. 32, fig. 9.

³²¹⁸ *Ibid.*, p. 34, fig. 11.

sur une région et les conséquences en termes d’approvisionnement que sur la prétention royale à la domination universelle.

Le principe de binarité, opposant Nubiens et Asiatiques comme archétypes de l’adversité, largement attesté dans les images royales³²¹⁹, domine le corpus privé, car il se retrouve dans presque tous les types de motifs, à l’exception des cartouches. Même la file de prisonniers d’Anen (F6) qui joue sur la variété par l’évocation de peuples lointains et l’attirail varié des peuples du Nord, les alterne avec quatre entités nubiennes représentées identiques, recréant ainsi la dualité stéréotypique, tout comme la file non violente de la tombe 226³²²⁰. Le principe de binarité domine ensuite largement le motif du *séma-taouy*, quel que soit le support : dans huit tombes sur onze, la plante tient autant de Nubiens que d’Asiatiques. L’association des deux catégories persiste, qu’il y ait un seul prisonnier par côté ou plusieurs, comme dans les tombes de l’époque amarnienne (F23a,F25,F27), et s’adapte à l’ampleur des motifs : s’il y a un seul *séma-taouy*, la plante répartit les deux peuples des deux côtés ; chez Antef en revanche, la présence de deux *séma-taouy* permet d’en réserver un aux Nubiens et l’autre aux Asiatiques. Les scènes d’écrasement sont de même organisées de façon binaire, notamment les repose-pieds (F9,F18) et les piliers de la chaise mobile d’Akhénaton (F23b). C’est aussi le cas sous les pattes des sphinx lorsque les artisans ont détaillé l’identité des victimes. Sur deux accoudoirs royaux, le sphinx piétine un individu de chaque peuple (F10,F12), tandis que la scène d’Amenemhat joue sur un réseau de répétitions et de variations entre les vignettes de la même partie du mur et entre les deux scènes de kiosque. Le principe structurant y est bien la dualité des ennemis de l’Égypte. Le même procédé est repris dans la scène atoniste de Ramose (F17b), où une vignette contient un Asiatique et l’autre un Nubien. Si ce principe de binarité est essentiellement d’ordre topique, il supporte parfois quelques adaptations aux réalités militaires : sur la porte de Medinet Habou, les ennemis que piétinent les quatre sphinx entourant l’entrée appartiennent tous aux peuples du Proche-Orient ou aux Peuples de la Mer³²²¹, alors même que la présence de Nubiens sur la frise inférieure témoigne du déploiement du discours de la domination universelle. De par le déplacement vers le nord des intérêts royaux, les ennemis les plus visibles ont évolué, de sorte à reléguer plus bas les Nubiens.

La dernière catégorie est la variante ternaire, où les Libyens viennent s’ajouter à l’opposition binaire. Cette surenchère sur le schéma dominant n’est présente que dans deux tombes – à

³²¹⁹ SCHOSKE 1994, p. 102-108.

³²²⁰ DAVIES N. DE G. 193, pls. XLI-XLIII.

³²²¹ HÖLSCHER 1951, pl. 5.

l'exception des représentations de Libyens parmi les cartouches (F2,F12,F16) et les prisonniers (F6). Il intègre sous Amenhotep III (F6) le décor de l'accoudoir, sur lequel le sphinx piétine non pas deux mais trois victimes, le Libyen étant placé au centre, la tête bien visible et décorée de deux plumes. À Amarna, c'est Parennefer (F24) qui ajoute de chaque côté du séma-taouy un Libyen qui permet de former un groupe de trois évoquant la pluralité. Le fait que les Libyens apparaissent sous deux règnes et au sein de motifs différents laisse penser que la variante ternaire était une possibilité connue des artisans pouvant à l'occasion être préférée au schéma binaire plus courant.

Diverses options étaient à la disposition des artisans pour la représentation des victimes de violence, dont la sélection dépendait du discours dominant au sein de la scène et des valeurs portées par le motif. Hormis deux tombes où prime la distinction professionnelle du défunt (F26,F31), ce sont les impératifs du discours royal qui imposent les stratégies d'altérisation. Lorsque la coque du bateau est trop étroite pour jouer sur les identités et qu'est recherchée la diffusion de la force royale le long du fleuve, l'identité des victimes importe peu. Les frises de cartouches mettent en scène la supériorité du principe unique (le roi) sur la multiplicité humaine incarnée par ces neuf archétypes d'Égyptiens et d'étrangers : le sens y est politique et géographique et évoque la domination sur des peuples des quatre points cardinaux, tant nomades que sédentaires. Le principe de binarité domine enfin les signes les plus proches de la monarchie et des fondements de l'État égyptien. C'est le cas lorsque le sphinx affirme sa maîtrise des forces hostiles, les deux étrangers incarnant tous les ennemis rencontrés par les armées du Nouvel Empire, dans les deux directions qui occupèrent le plus d'expéditions à la XVIII^e dynastie. Sur les repose-pieds, la binarité, attestée sur des artefacts conservés³²²², témoigne, à travers l'intégration de ces signes dans les espaces cérémoniaux du palais, de la nécessité de l'anéantissement des ennemis pour la poursuite de la monarchie. Enfin, le *séma-taouy* lie victoire sur les ennemis et maintien de l'unité de l'Égypte : la binarité des étrangers répond directement à la dualité du pays, les tiges devenues cordes servant autant à neutraliser les dangers extérieurs qu'à amarrer ensemble les deux terres, dont la différenciation revêt encore une haute signification cérémonielle. Comme en atteste la fréquence du motif sous le trône, le roi est le principal acteur de cette action d'attacher, tant unificatrice que coercitive.

2-2 Motifs médiés et fantastique : la violence comme signes

2-2-1 Représenter la contrainte

³²²² KILLEN 1994, fig. 70.

La violence prend pour ceux qui la subissent quatre formes : transformation forcée, pesanteur, contrainte et destruction. Les motifs font ainsi référence à des modèles référentiels différents et n'évoquent pas le même type de domination sur les ennemis. Par transformation forcée nous entendons le processus d'icônisation, qui transforme des individus, et plus largement des peuples, en cartouches. Il ne renvoie donc à aucune violence réelle. La violence se situe dans le procédé préalable à la figuration, qui transforme les êtres humains, en droit d'espérer une figuration complète dans l'univers vivant que forme le programme, en signes dont seule la partie supérieure est humaine et le reste combinaison entre une forme géométrique vue en plan et une légende. Ils sont d'une part réduits au statut d'éléments de décoration sous le kiosque, simple support pour la salle du trône, et de l'autre d'avance condamnés à ne jouer que les victimes dans la scène d'affirmation de l'ordre. Leur mobilité est enfin niée par l'absence de jambes, tandis que la transformation de leur tronc en cartouche les prive des organes de l'individualité tel le cœur. Par ce mécanisme qui crée des signes en partie humains est figurée une violence interne à l'ordre figuratif. Ce type de violence concerne spécifiquement les peuples étrangers et s'inscrit dans leur usage comme simples éléments décoratifs dans les artefacts royaux telles les cannes de Toutânkhamon³²²³.

Les autres types de violence font tous référence plus ou moins directement à des actions bien réelles, plus ou moins adaptées aux médiations artéfactuelles et à leur dimension fantastique. Nous ne reviendrons pas sur la violence de la pesanteur, étudiée au chapitre précédent³²²⁴. Les techniques de contrainte se retrouvent dans des motifs de différente nature. Elles s'inspirent des scènes de captivité en usage au Nouvel Empire (E2-E8). C'est notamment le cas dans les frises de prisonniers, qui utilisent le type d'entraves dominant ailleurs dans l'iconographie, les captifs doublement attachés par des liens au niveau des coudes et par une corde les reliant au cou (F6,F9,F19). Mais tous les prisonniers des cartouches ont les bras attachés dans le dos dans la posture archétypale de la captivité, la corde liant les cous étant rarement ajoutée (F2,F14) car non nécessaire pour des sujets sans jambes. Les scènes d'écrasement recourent de même à des entraves bien connues, les mains repliées devant la poitrine ou attachées ensemble et ramenées contre les flancs (F9b). Enfin le *séma-taouy*, plante déjà traitée comme une corde dans les scènes d'union du pays, attache les captifs dont les bras sont serrés derrière le dos et le cou tenu par l'une des tiges. Aucun lien ne vient en revanche entraver les jambes, car ils doivent se tenir debout. L'emploi d'entraves dans ces différents

³²²³ LITTAUER, CROUWEL 1985, pl. XXIV et L ; JANZEN 2013, p. 112-113 (fig. 8).

³²²⁴ Voir chapitre 11, section 2-3.

motifs suggère le contrôle sur ces ennemis incarnant les dangers auxquels le pouvoir égyptien peut se heurter et qui sont ainsi neutralisés. La corde leur enserre donc les bras, les privant de puissance d'action et de combat, et leur cou, suggérant la fragilité de leur position, connotée de décapitation, et la possibilité de leur soumettre facilement. De même, un certain nombre de prisonniers ont le torse bombé vers l'avant, gestuelle qui suggère l'inconfort et l'instabilité, bien attestée dans les temples ramessides³²²⁵.

Le *séma-taouy* inscrit enfin les motifs sur un plan fantastique où le visiteur ne lit pas les images par rapport aux modèles tirés de la réalité comme dans l'essentiel des scènes funéraires. Le fait que la corde qui tienne les captifs soit la tige d'une plante témoigne de l'emploi d'éléments végétaux inanimés au service du projet royal de domination universelle, et l'agentivité du souverain à animer des plantes dans le cadre de l'affirmation de son pouvoir. Ainsi faut-il comprendre que la corde utilisée dans la frise d'Anen (F6) soit en réalité une tige végétale associant les fleurs du papyrus et du lotus selon l'origine des prisonniers. Le choix de recourir au *séma-taouy* à la place de simples entraves liant les prisonniers à un poteau comme sur le pilori de Mererouka (A33) ne se comprend donc pas seulement par les connotations symboliques qu'il transporte ; le caractère fantastique est signifiant en lui-même, car il désigne la domination des étrangers et le maintien du pouvoir royal comme des objectifs capables de mouvoir des êtres inanimés. Le réel se transforme au gré de la volonté royale et est mis à contribution pour ses potentialités violentes. Cette puissance de recrutement du réel pour le projet royal-divin se matérialise par l'inversion des agentivités et des mobilités : la plante immobile devient douée d'action et de force, tandis que les êtres humains sont réduits à l'inaction dans les deux scènes amarniennes où leurs pieds levés suggèrent que leurs corps échappent à la gravité verticale (F23a,F25).

2-2-2 Médier la violence destructrice

Le dernier type de violence que subissent les victimes des images de domination dépasse la contrainte et tient à leur destruction. Cet horizon est présent sur deux motifs liés, le roi massacreur et le sphinx piétinant qui figurent l'anéantissement des ennemis du roi et de l'ordre. Le premier ne représente pas directement l'acte de destruction, mais un instant dans la suite d'actions qui mène de la prise d'un avantage dans le combat à la mort de l'ennemi. Nous avons déjà montré ce que permet le choix de l'instant de la menace en termes de virtualités et de mise en scène de la force³²²⁶. Tout oppose, dans l'archétype du roi massacreur, une puissance active

³²²⁵ JANZEN 2013, p. 175 (fig. 20).

³²²⁶ Voir chapitre 8, section 3-1-1.

et un ennemi prêt à servir de victime. Le fait qu'il attrape l'ennemi par les cheveux ou par la plume, des attributs stéréotypés, suggère que c'est grâce à leur signes identitaires que le roi les vainc, car la chevelure courte d'un Égyptien n'aurait pas rendu la prise possible. Le motif ancien du massacre représente donc autant la défaite que la mort des ennemis.

La finalité létale du motif du sphinx n'est pas moins claire. L'emploi de cette figure prenant l'apparence générale d'un prédateur contribue au danger qui s'abat sur les ennemis : le motif devait faire écho pour le visiteur égyptien aux nombreuses scènes de prédateurs attrapant leurs proies dans le désert ou de chasses aux carnivores attestées dans les iconographies privée et royale. Sa violence s'exprime ensuite par la disposition physique des victimes, qui ne forment souvent plus une entité stable et ordonnée mais sont désarticulées sous la pression de leur agresseur. C'est le cas sur le panneau de Thoutmosis IV³²²⁷ et chez Anen (F6) où les victimes forment une masse difficile à distinguer pour un œil distant, car chacun lève un bras et que la tête de l'Asiatique est tournée dans le sens inverse de son corps. On voit là l'étroite association entre force et violence : le dessein royal, par sa cohérence et sa puissance d'action, est capable de disloquer les corps ennemis, d'inverser l'ordre de leurs parties et de détruire la bulle d'intégrité qui entoure d'ordinaire les sujets humains. La violence tient enfin au geste du sphinx, qui tantôt saisit la tête de ses deux pattes (F6), tantôt serre le cou avec une seule (F10, panneau de Thoutmosis IV). Dans les deux cas, la zone visée est le cou, ce qui explicite la fragilité de la position des victimes, dont la vie peut être interrompue par quelques coups de griffes³²²⁸. L'étranglement est aussi suggéré par la position de la patte avant (F10) tandis que la prise d'Anen (F6) connote davantage la torsion du cou, susceptible de causer d'importantes douleurs. La représentation de la mort explique la recherche des médiations : elle n'est possible que transférée dans le domaine de l'action éternelle du roi et de ses doubles contre les forces du chaos, et placée sur un niveau de lecture secondaire. Les motifs prennent en conséquence une valeur apotropaïque de victoire sur le désordre, implantée sur des objets disséminés dans le programme funéraire.

3- Le discours royal et la pénétration d'une culture de la violence

3-1 Comprendre la chronologie des scènes de domination

De même que la pénétration des batailles et des processions militaires dans les tombes de la Première Période intermédiaire était le signe d'une évolution du décorum privé et plus

³²²⁷ MMA 30.8.45a-c.

³²²⁸ JANZEN 2013, p. 79.

largement de la culture partagée par l'élite, le développement de l'iconographie de la domination témoigne des changements dans l'idéologie élitaires et royales à la XVIII^e dynastie. Il se comprend dans le contexte des évolutions du décorum de l'époque thoutmoside. Il s'agit d'abord de la diffusion des scènes à tonalité religieuse, assez rares auparavant, et qui répondent désormais aux scènes productives et professionnelles, comme en témoigne le programme décoratif de Rekhmirê³²²⁹. Le second changement est la levée du tabou sur la représentation du roi, absent dans tout le corpus de l'Ancien Empire, qui s'intègre à un nombre croissant de motifs, dont la présentation devant le kiosque est le plus fréquent. Il en va de même des images de divinités, pouvant désormais être figurées à la même échelle que le défunt. Le dernier changement qui nous importe est l'absence de toute image de guerre, à une époque de longues et nombreuses campagnes en Asie et en Nubie, et d'expansion du domaine militaire à l'intérieur de l'État, alors que les temples ne connaissent aucun tabou sur la présence de scènes de combat.

C'est par rapport à ces trois changements que se comprend le nouveau genre de la domination médiée. Les artisans furent en effet soumis à un impératif contradictoire : sous l'effet de l'inflation du domaine de la guerre, il semble vraisemblable qu'une partie des propriétaires souhaitait mettre en scène leur participation aux expéditions et leur intégration à l'appareil impérial ; mais le tabou sur les images de guerre était plus catégorique qu'à l'Ancien Empire où leur rareté semble surtout s'expliquer par le faible investissement des dignitaires dans le domaine. Les images médiées apparaissent en conséquence comme la réponse aux contraintes du décorum. Mais les motifs choisis ne sont jamais des illustrations de véritables campagnes qui suivraient référentiellement les avancées égyptiennes à l'étranger, mais des archétypes graphiques renvoyant à un répertoire relativement figé et aux significations bien établies. La pénétration de la violence se fait donc à travers des motifs où le roi est le protagoniste, ou qui sont placés à proximité de sa personne. La pénétration de l'image du roi dans les tombes privées devient le véhicule des signes du pouvoir qui l'entourent, et parmi eux des images de la domination, permettant ainsi au fonctionnaire de revendiquer une partie de l'efficacité du *séma-taouy* ou des frises de cartouches. Enfin, l'inflation de scènes religieuses permet non seulement de représenter des dieux ou des éléments fantastiques, mais aussi d'intégrer le programme dans un cadre cosmologique plus large.

Est-il possible de retracer une évolution dans la culture de la violence au Nouvel Empire ? Les motifs violents apparaissent avec la réapparition des tombes décorées sous le règne

³²²⁹ DAVIES N. DE G. 1943.

d'Hatchepsout, à travers des effigies royales (F3), une frise de cartouches insérée au sein d'une longue suite de symboles (F3) et comme élément architectural évoquant le jubilé royal (F7). Le règne de Thoutmosis III ne se caractérise que par l'apparition des premiers cartouches inscrits et suivant la liste des neuf arcs (F20), tandis que les deux nouveautés sous Amenhotep II sont les premiers bateaux décorés de massacre (F16) et de sphinx (F8) et l'écrasement direct (F16). L'apogée des motifs de domination correspond aux deux règnes suivants, desquels datent respectivement cinq et six tombes. Si sous Thoutmosis IV se poursuivent les frises de cartouches (F15,F19) et les bateaux décorés (F4,F11), son règne coïncide avec l'apparition de trois nouvelles formes : les files de prisonniers (F9,F19), les repose-pieds (F9) et le *séma-taouy* supportant le siège royal (F9). Ces trois innovations perdurent sous Amenhotep III, qui voit disparaître temporairement les bateaux décorés, mais apparaître les vignettes du kiosque royal (F2). Il s'agit enfin de l'apogée des cartouches (F2,F10,F12,F13,F17) et de l'apparition du sphinx ornant l'accoudoir royal (F2,F6,F10,F12).

Le règne d'Akhénaton connaît des ruptures, telle la disparition définitive des cartouches et des accoudoirs décorés ou la diffusion du *séma-taouy* ornant la façade du palais en-dessous de la fenêtre. Mais il témoigne aussi de continuités, comme le retour des bateaux décorés (F22), la permanence des éléments architecturaux entourant la figure du roi (F17,*talatat* 52³²³⁰), ou l'insertion du massacre sur un étendard militaire (F21). L'iconographie de la domination se fait plus rare sous les trois règnes suivants, dont ne date que la tombe de Houy : sa richesse thématique, introduisant dans le décorum les armes décorées et les jardins d'ornement, contraste avec l'absence de tels motifs dans le reste du corpus contemporain. L'époque ramesside, dont les programmes obéissent pourtant à des codes largement renouvelés où la représentation de scènes rituelles a pris la place du catalogue productif, prolongent avec une fréquence moindre les motifs plus anciens. Réapparaît le *séma-taouy* ornant le siège royal (F30) sous Séthi I^{er}, puis placé en-dessous de la figure royale sous son successeur (F28). De Ramsès II datent aussi les dernières représentations de bateaux décorés de sphinx et de Montou massacreurs (F29). Le jardin d'ornement et le mobilier décoré ne disparaissent quant à eux que sous Ramsès IX (F31).

Émerge ainsi une histoire plus fine des motifs de domination, faite d'innovations et d'abandons, et qui suit à distance les évolutions du pouvoir royal. On constate notamment un apogée des formes les plus liées à la personne royale sous Amenhotep III et son fils. Si l'accoudoir décoré est caractéristique du premier, le second apparaît régulièrement en majesté

³²³⁰ GOHARY 1992, pl. XXIV, n° 52.

à sa fenêtre au-dessus d'étrangers liés par les plantes héraldiques. C'est là un constat cohérent avec l'inflation des images royales à cette époque, culminant dans les tombes d'Amarna dont les programmes multiplient de telles scènes. Plus largement, le milieu de la XVIII^e dynastie, sous Amenhotep II et ses deux successeurs, voit l'apogée numérique de l'iconographie de la domination : l'époque connaît un équilibre dans la culture visuelle de la violence qui se déploie par imitation d'une tombe à l'autre et dans laquelle se développent non seulement des motifs mais aussi des associations, tel le triptyque formé par les cartouches, l'accoudoir et le *séma-taouy*. L'épisode amarnien est donc à la fois une rupture qui balaie une part importante des formes visuelles antérieures et une accentuation des tendances, notamment la focalisation « pharaocentrique »³²³¹ des programmes. Les scènes ramessides attestent quant à elles de la recherche par les artisans de filiations qui reparaissent dans de rares occasions grâce à la fréquentation de modèles antérieurs de la nécropole thébaine.

À l'inverse, il semble peu productif de faire une analyse de ces motifs d'après l'histoire politique et militaire égyptienne, si ce n'est l'exception évidente que fut l'épisode amarnien. L'évolution retracée plus haut concerne en effet essentiellement l'association d'un motif avec un support, selon un croisement souple qui sur trois dynasties connut un grand nombre de combinaisons. Les quatre grands types de motifs (écrasement, piétinement, cartouches, massacre) sont ainsi attestés dès l'apparition de cette iconographie sous Hatchepsout : les artisans des générations suivantes n'eurent donc pas à lever de tabou sur tel ou tel motif violent, mais à trouver des moyens de les insérer dans les programmes sans déroger à l'exigence de médiation. L'analyse chronologique fine ne fait pas ressortir de programmes cohérents associés au style politique d'un souverain, mais une évolution suivant des lignes d'imitation d'une tombe à l'autre et des innovations lancées dans les programmes à la sémiologie la plus élaborée, comme celui d'Amenemhat (F2).

Les événements militaires semblent avoir encore moins d'impact sur les images funéraires : l'iconographie de la domination apparaît sous le règne relativement pacifique d'Hatchepsout et les règnes de ses deux successeurs aux nombreuses campagnes lointaines ne connaissent pas d'inflation notable du nombre de scènes. C'est au contraire sous les deux derniers Amenhotep que les motifs atteignent leur apogée, dans une période de guerres rares mais de rapprochement poussé entre iconographies royale et privée et de focalisation sur la personne royale.

³²³¹ LABOURY 2007, p. 81-84.

On pourrait bien dans certains cas proposer une explication référentielle : l'absence d'accoudoirs décorés avant et après Amenhotep III serait l'indice que les artisans représentèrent la véritable décoration du siège de ce roi. Mais l'existence d'un accoudoir retrouvé dans la tombe de son prédécesseur prouve les limites de ce type d'explication³²³². Comment expliquer alors les variantes dans les détails de la scène de piétinement, à moins d'imaginer des artisans fidèles uniquement à moitié et inventant pour l'autre part ? La référence à des objets existants joue donc bien, mais comme réservoir de motifs et de supports : il semble improbable que le moindre des artefacts étudiés ici n'aient pas véritablement existé avant d'être reproduit dans les tombes. Mais on ne peut conclure que seul Amenhotep III s'asseyait sur un trône orné d'un sphinx ; tout au plus peut-on supposer que l'objet frappa davantage les visiteurs sous son règne que sous ses prédécesseurs.

³²³² MMA 30.8.45a–c.

	Hatchepsout	Thoutmosis III	Amenhotep II	Thoutmosis IV	Amenhotep III/IV	Akhénaton	Toutankhamon	Séthi I ^{er}	Ramsès II	Ramsès IX
Effigie-Massacre	F3a					F22				
Décor- <i>Séma taouy</i>	F7a/b									
Effigie-Piétinement	F3a									
Décor-Cartouches	F3b	F5, F20	F16b, F14	F15, F19a/b	F2a, F10a/b, F12, F17a, F13					
Effigie-Écrasement		F18			F2c					
Direct-Écrasement			F16a							
Bateau-Piétinement			F8, F16c	F11, F4			F26a/d		F29	
Bateau-Massacre			F16c				F26a/d		F29	
Décor- File de prisonniers				F9a, F19a/b	F6a					
Mobilier-Écrasement				F9b	F6b	F23b	F26c			
Mobilier (Siège)- <i>Séma taouy</i>				F9c	F10a/b, F12			F30		
Mobilier-Piétinement					F2a, F6, F10a/b, F12					
Décor-Massacre					F2a/b					
Décor-Piétinement					F2a/b	F17b				
Étendard-Massacre						F21				
Armes-Massacre						F22	F26b			
Décor (Fenêtre)- <i>Séma taouy</i>						F23a, F24, F25, F27			F28	
Armes-Piétinement							F26b			
Mobilier (Piedestal)- <i>Séma taouy</i>							F26c			F31
Mobilier (Vase)- <i>Séma taouy</i>										F31

Tab. 12.2. Tableau général des motifs de domination selon les règnes

Trois exemples peuvent démontrer les limites d'une histoire de l'art fondée sur notre corpus. D'une part, les effigies en trois dimensions sont rares en contexte funéraire et cantonnées à trois tombes (F2,F3,F18). Or ce type iconographique est bien connu, grâce à plusieurs bases de statues représentant des prisonniers écrasés³²³³ : il ne fait donc pas de doute que de tels objets furent exposés, au moins dans les temples royaux, pendant tout le Nouvel Empire. D'autre part, malgré un corpus restreint à sept tombes, les bateaux décorés de sphinx ou de Montou massacreurs s'étalent sur une durée allant d'Amenhotep II à Ramsès II. La cohérence de ce corpus témoigne bien de l'existence de modèles parcourant les voies d'eau, sans que l'on puisse en déterminer la chronologie fine : on voit mal comment la disparition du motif sous Amenhotep III serait la conséquence d'un abandon de ces bateaux. Enfin, la disparition des cartouches à partir d'Akhénaton est un évènement interne aux programmes privés, tant les temples royaux ont fourni d'exemples de ce motif à la XIX^e dynastie³²³⁴.

3-2 Les valeurs du discours royal de la domination

Nous nous contenterons ici de quelques remarques sur les valeurs que prend le discours de la domination au sein des tombes privées. Le premier élément en est que les victimes y sont systématiquement étrangères, à l'exception de deux cartouches de la liste canonique, évacués dès que le motif est modifié (F6). Pourtant, les scènes ne suivant pas l'actualité militaire de l'empire, il n'y a rien d'évident à cette constante ; le *séma-taouy*, qui représente l'union des deux terres, pourrait très bien attacher deux prisonniers égyptiens. Le problème posé par cette option est démontré par deux détails du temple de Deir el-Bahari où le sphinx royal se tient dans une attitude évoquant le piétinement mais au-dessus d'un *séma-taouy* liant les deux symboles finement représentés de la Haute et de la Basse-Égypte³²³⁵ : si la maîtrise violente sur le double pays est bien exprimée ici, il a semblé impossible aux artisans de la représenter avec des figures humaines, les obligeant à construire un assemblage de symboles.

Les différents motifs de domination, des repose-pieds aux scènes de massacre et de piétinement, font toujours des peuples voisins les supports de l'affirmation du pouvoir royal. Le peuple égyptien est absent de ce face-à-face entre le roi et les étrangers, près duquel le seul à pouvoir s'avancer est le défunt lui-même mis en scène comme adjuvant du roi dans son projet de domination. Cette absence s'explique en partie par la fonction productive et rituelle du peuple égyptien dans les tombes, qui prendrait difficilement le rôle d'ennemi : dans les scènes

³²³³ WILDUNG 1973, p. 115, pls. 13-14.

³²³⁴ WAZIRY 2019.

³²³⁵ SCHOSKE 1994, p. 179 (e123) ; NAVILLE 1906, pl. CXXIV.

de punition, seules comptent les transgressions liées au travail, invisibilisant ce qui ferait des individus des campagnes des figures de la négativité. Dans la filiation d'une longue tradition égyptienne faisant des étrangers les suppôts du désordre, ces derniers sont donc les faire-valoirs de l'affirmation royale, à la fois archétypes de l'altérité et rappels des véritables ennemis affrontés par les armées égyptiennes. Si l'iconographie de la victoire sur les étrangers est aussi ancienne que la monarchie égyptienne, sa pénétration en contexte privé est l'indice du degré nouveau du caractère impérial de l'État et de la société. La mise au pas voire la destruction des étrangers n'est plus réservée aux marges du pays, sur les rochers du Sinaï³²³⁶, ou aux édifices royaux, mais peut être insérée dans la mise en scène de soi du fonctionnaire.

De notre étude ressort aussi le caractère total de la puissance royale, manifeste d'après la diversité des éléments mobilisés pour faire tenir l'ordre royal. Le roi n'est directement impliqué sous sa forme humaine que dans certaines scènes d'écrasement et de massacre. Il est au contraire figuré sous les traits d'un lion ou d'un sphinx dans les scènes de piétinement : le monde animal est ainsi mobilisé autant pour les modèles de prédation qu'il contient, le lion devenant symbole de la destructivité royale, que comme catalogue de propriétés pour former l'être hybride qu'est le sphinx. Malgré leur emploi dans le même type de motif, les deux êtres ne relèvent pas tout à fait de la même logique d'emprunt au réel. Dans le cas du lion, l'imagerie royale reprend directement le plus grand carnivore de la faune égyptienne et fait du rapport prédateur-proie un modèle analogique pour la domination du roi sur ses ennemis et partant le monde entier. La domination politico-militaire est ainsi naturalisée sous la forme de la logique victoire du lion sur ses proies.

Le sphinx constitue non pas un symbole mais une incarnation seconde de la personne royale : cette forme permet de transférer au roi certains attributs distinctifs de la force léonine, telles les griffes. Elle démontre la capacité du roi à mobiliser les caractéristiques utiles du monde animal et de les intégrer pour créer une nouvelle forme. Le lion par analogie et le sphinx comme double témoignent ainsi de l'emploi d'éléments du monde animal dans le discours royal : les décors de bateaux ou d'objets ornés d'une tête de lion dévorant un ennemi démontrent le même recrutement de propriétés signifiantes³²³⁷. Cette mobilisation du monde animal au service du projet royal, dans notre corpus restreinte au lion, apparaît comme un caractère de long terme du

³²³⁶ HALL 1980, figs. 11-17.

³²³⁷ KOZLOFF 1983.

discours politique pharaonique, comme le suggèrent les éléphants tenant attachés des captifs dans le temple méroïtique de Mousawarat el-Soufra³²³⁸.

Outre la capacité du projet royal d'animer et d'accorder une agentivité propre à une plante inanimée, le *séma-taouy* suggère la soumission des ennemis par les symboles de la Haute et de la Basse-Égypte, de sorte que le pays lui-même, dans son aspect concret défini par les plantes qui le couvrent, prend part à la domination. L'écrasement des Nubiens par le socle du jardin de Houy complète ce répertoire par la référence à un élément minéral, comparable à la métaphore de la montagne de granit qui écrase les Libyens que massacre Ramsès III à Medinet Habou³²³⁹. C'est cette fois la terre nubienne elle-même qui soumet ses habitants, de même qu'une partie de l'objet symbolisant leur soumission à l'ordre économique et cérémoniel égyptien, la rendant naturelle et volontaire. Parmi les éléments mobilisés dans le discours privé de la domination, seul manque le nom du roi, déjà en position de massacreur sous Narmer³²⁴⁰, puis représenté à Medinet Habou en train de tenir les deux stéréotypes de l'étranger³²⁴¹.

La vertu violente du roi est enfin en même temps essentielle à sa personne et contagieuse à ses proches. En témoigne d'une part la présence de signes de domination près du jeune prince non encore monté sur le trône (F9b,F16a). De l'autre, certains signes royaux sont transférés du roi à la reine sous Amenhotep III : Tiyi est figurée en sphinx et dans la posture de l'écrasement. On voit là la capillarité des vertus royales, capables de se diffuser dans de rares conditions à certains proches. Enfin, une partie de l'iconographie royale est reprise par des acteurs divins, notamment le dieu Montou dans le geste du massacre et Amon sous la forme du sphinx. Si les deux motifs ont déjà une très ancienne tradition royale quand ils s'étendent à des dieux³²⁴², on peut penser que ces innovations conjointes de la fin de la XVIII^e dynastie font de ces dieux des modèles imités par le roi. De ce répertoire d'éléments mobilisés dans le cadre du discours figuratif ressort d'une part la capacité fantastique du roi à intégrer autant de puissances qu'ils le souhaitent, de l'autre le lien intrinsèque entre la domination sur les étrangers et l'unité du pays : si dans les deux cas le rôle actif du roi est primordial, apparaît aussi le caractère impérial de l'Égypte, dont le devenir est étroitement associé à la maîtrise des terres conquises.

La dernière vertu royale matérialisée dans notre corpus est l'équilibre entre la puissance destructive du roi et ses qualités pacifiques et bienveillantes. Nous nous sommes en effet, de

³²³⁸ SCHOSKE 1994, p. 322 (g122).

³²³⁹ BREASTED 1906B, p. 58, §97.

³²⁴⁰ BESTOCK 2018, p. 72, fig. 3.18.

³²⁴¹ SCHOSKE 1994, p. 13, f48. Voir aussi *ibid.*, p. 161-165.

³²⁴² *Ibid.*, p. 349.

par le sujet de nos recherches, concentré sur les motifs violents, mais les scènes privées sont riches en images médiées montrant le roi dans une attitude calme, protectrice et nourricière. Le piétinement ne forme qu'une part minoritaire des images de sphinx, d'ordinaire figuré loin de tout ennemi, tout comme des effigies humaines. De même, seules trois images de massacre représentent le roi directement violent contre ses victimes sous une forme humaine (F2,F3,F26). Dans les scènes d'écrasement, la pression subie par les ennemis ornant les repose-pieds contraste avec l'attitude placide du monarque qui se contente de laisser retomber ses pieds sans prise en compte des ennemis. De même, le principe de médiation fait en sorte que lorsque ces motifs sont placés dans le kiosque, ils entourent la figure royale, mais n'en procèdent que par proximité physique. Le roi est pacifiquement assis sur son trône, dans une attitude non dynamique : il incarne la figure du souverain en majesté, soit pour signifier son lien avec certaine divinité, soit pour mettre en scène l'honneur qu'il fait au défunt. La base du kiosque, l'accoudoir et le pilier de sa chaise ne le concernent pas directement, mais thématisent l'espace autour du roi comme chargé de vertus guerrières impliquant la victoire contre les ennemis du pays. Il en va de même dans les apparitions à la fenêtre, où le roi est accaparé par la cérémonie curiale, et où les signes du pouvoir sont transférés dans l'architecture, formant un environnement chargé sémiologiquement. Cette mise en scène, due au besoin de médiations, contribue à décaler la violence : le roi n'en est plus l'acteur direct et en devient à la fois la source indirecte et l'horizon idéologique par rapport auquel ces motifs doivent se comprendre.

Conclusion

Le discours privé de la violence : stratégies de mise en scène des propriétaires

Les images de domination démontrent la prégnance d'une culture de la violence dans les cercles élitaires du Nouvel Empire, mais elles prennent aussi place au cœur de logiques de mise en scène de soi et de recherches de la distinction autant à l'intérieur d'un groupe de relatifs égaux que devant le public plus large de la sous-élite. Les deux traits les plus importants tiennent d'une part à l'auto-thématisation idéologique du défunt et de l'autre à une démonstration distinctive de privilèges sociaux. Il s'agit d'abord d'indexer le programme sur l'idéologie royale et sa participation au projet de lutte au nom de la *maât*. La présence d'images royales déteint par capillarité sur le reste des scènes, qui sont annexées au service du roi de par l'aspect focalisant de sa représentation. C'est le cas des effigies qui indiquent la participation des artisans que le défunt eut sous sa responsabilité à la production d'œuvres servant les objectifs royaux de représentation et d'incarnation. La présence chez Houy (F26) d'images décorées de scènes de violence que sont censés apporter les Nubiens inscrit le service du vice-roi dans l'approvisionnement de l'entourage royal en objets d'apparat : il ne s'agit donc pas seulement pour lui de veiller au contrôle politique et à l'arrivée des ressources brutes, mais aussi de fournir des images hautement signifiantes de propagande royale. Enfin, la scène ornant l'étendard chez Mahou (F22), dont le programme entier rappelle ses fonctions de chef des Medjay, témoigne de son investissement dans le maintien de l'ordre et confirme sa stratégie d'auto-thématisation comme un supérieur compétent, proche de ses hommes et impliqué dans leurs tâches.

La seconde stratégie distinctive est intrinsèque au domaine de la représentation et revient à une tautologie : la présence d'images de violence indique à l'audience que le défunt en avait le droit au nom du décorum adéquat à sa position socio-professionnelle. Si la présence du roi sur son kiosque n'est plus un facteur de distinction majeur à la XVIII^e dynastie, l'ajout de motifs violents prolonge la mise en scène du défunt en fidèle courtisan reconnu pour ses loyaux services en témoignant de sa faculté à réutiliser des signes habituellement réservés au répertoire royal. On peut ainsi penser qu'ils évoquaient aux visiteurs les parois des temples et leur faisaient comprendre la légitimité du fonctionnaire à en extraire certains motifs pour son programme. Cet aspect distinctif des images de domination joue enfin sur deux attentes : d'une part, elles rompent le tabou général sur la violence et, en s'introduisant dans un univers structuré par l'idéal de pacifisme et l'impératif de production, indiquent la légitimité du défunt à dépasser les codes habituels pour les besoins de son programme. De l'autre, il s'agit d'images médiées

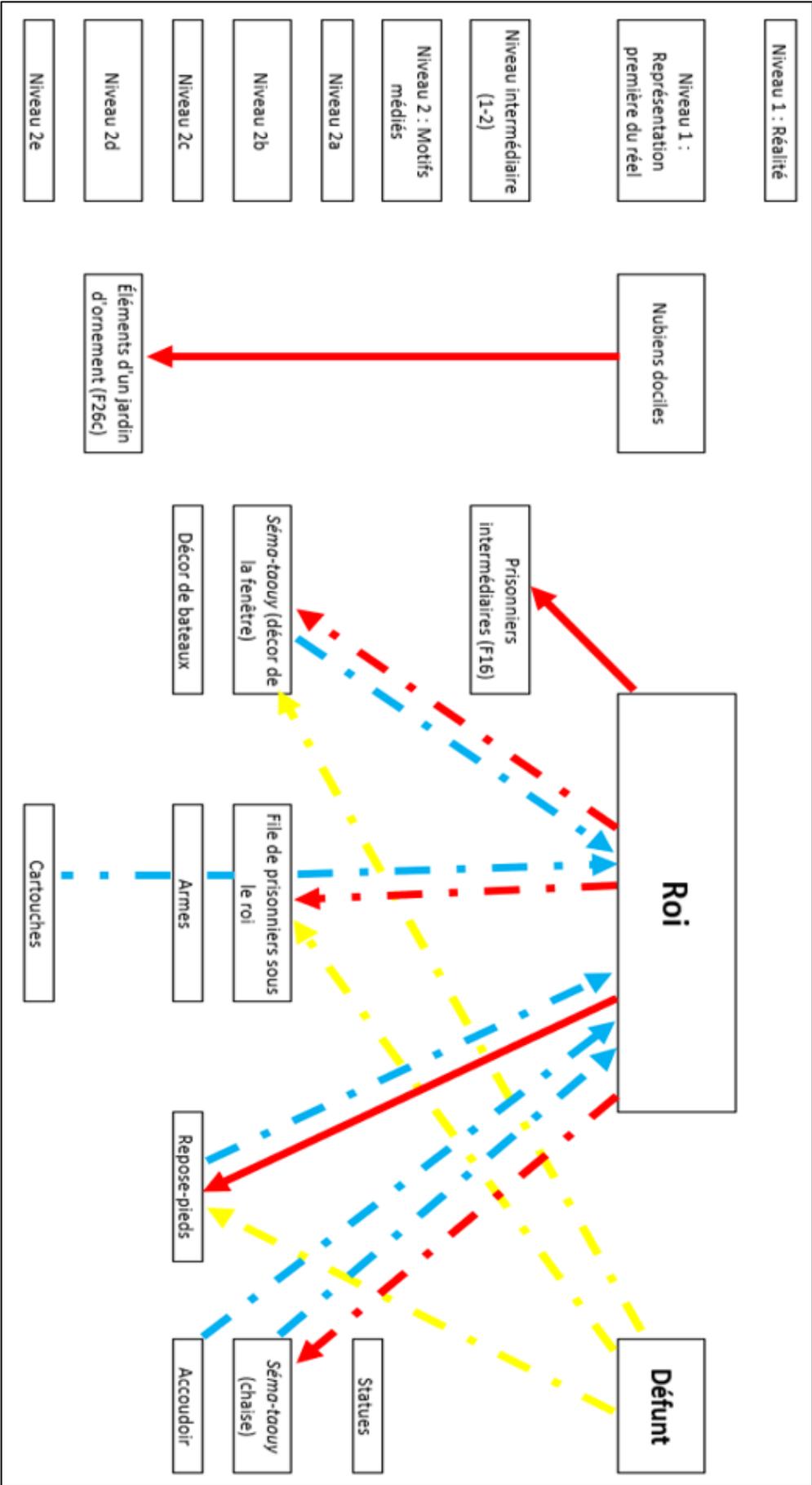
au milieu de scènes situées majoritairement au premier niveau de représentation : le défunt met ainsi en scène sa capacité à jouer sur les degrés de réalité, selon un équilibre entre la recherche de valeurs sémiologiques et les tabous du décorum, et à faire appel à un vaste éventail d'objets mobiles et d'éléments architecturaux pour pallier l'absence de scènes directes de violence. Ces supports appartiennent soit strictement à l'apparat royal soit au domaine du luxe, entendu comme les artefacts combinant haut degré d'élaboration technique, matériaux précieux et forte charge distinctive : ces images font partie d'un discours social où le fonctionnaire revendique une position privilégiée. Le service fidèle au roi, les récompenses matérielles et honorifiques qui en découlent, l'implication dans le projet de la maât et la possibilité de faire étalage de luxe sont liés : la violence constitue ainsi à la fois l'élément justificateur et le point de passage entre ces différentes revendications.

Le choix des motifs évoque cependant des valeurs à un niveau plus subtil. De façon générale, les motifs entourant la figure royale (siège, accoudoir, cartouches, etc.) mettent l'accent sur la fréquentation par le défunt d'un espace royal surchargé sémiologiquement, donc un rôle essentiellement passif, tandis que les motifs placés sur des éléments mobiles (jardins d'ornement, armes, bateaux) suggèrent sa participation active à la production du discours de la domination et à la diffusion d'une culture impériale au-delà des cercles de cour. Chaque motif appartient ensuite à un sous-discours dont les valeurs ont été évoquées plus haut : domination sur le pluriel et l'universel (cartouches), lien entre domination sur l'étranger et unité du pays (séma-taouy violent), légitimité divine de l'action royale (Montou massacreur), etc.

Au-delà du choix de tel ou tel motif et des connotations qu'il porte, les artisans disposaient de stratégies rhétoriques adaptées individuellement. On peut citer la surenchère numérique, présente chez Anen (F6) dans l'ajout d'un Libyen en plus du classique duo nubio-asiatique ; la restriction référentielle, tel le choix de Houy (F26) que toutes les victimes soient des Nubiens par fidélité à sa fonction de vice-roi ; ou les variations signifiantes formant, notamment chez Amenemhat (F2), une frise où chaque vignette répond à plusieurs parallèles sur l'autre partie du mur et au sein de la même scène. Existente enfin des stratégies d'iconisation et de désiconisation, toutes les deux étant relatives à un motif dans son état le plus fréquent ou le plus ancien. La première revient à l'effacement des éléments référentiels et à une transformation plus poussée en signes ou en éléments de décoration. Si une petite échelle joue en général dans ce sens, l'insertion de la frise de cartouches d'Amenhotep (F3) parmi un ensemble de motifs symboliques à portée décorative hors de tout plan référentiel témoigne d'une iconisation où la frise s'éloigne de ces connotations premières. Tout ajout de détail individualisant les victimes

et les éloignant de l'archétype figé de l'étranger tend à la désiconisation des motifs. C'est le cas sur la file de prisonniers d'Anen et les cartouches de Qenamou (F16), qui adaptent la liste canonique des neuf arcs en lui incorporant des ethnonymes plus en phase avec les réalités diplomatiques et militaires du moment. Ces stratégies contraires, qui ne semblent pas s'expliquer par des raisons professionnelles, constituaient deux options dans l'horizon stratégique des artisans pour tantôt démontrer la connaissance par le fonctionnaire des réalités impériales, et faire fonctionner le réel – et le savoir sur lui – comme élément de statut, et tantôt faire le lien entre la position spécifique du défunt dans son milieu socio-professionnel et les grandes catégories culturelles égyptiennes (victoire sur le chaos, unité du pays, etc.).

Tab. 12.3. Schéma général des niveaux de médiation et des interactions entre personnages et motifs. La colonne gauche classe selon le degré de médiation, du plus bas en haut vers le plus élevé en bas. Au sein du niveau 2 (images médiées), la liste suit le processus d'iconisation, depuis la représentation de référents en trois dimensions jusqu'aux cartouches. En rouge plein, la flèche indique le poids qu'un acteur fait peser sur les personnages médiés et en pointillé un poids métaphorique suggéré par la succession verticale (désiconisation descendante). En bleu, la surplus sémiologique que les motifs médiés apportent au roi qu'ils entourent (désiconisation montante). En jaune, liens visuels indiquant que le défunt courtisan observe les motifs autour du kiosque ou de la fenêtre.



5^e PARTIE

D̲3r-jb

Le discours de la discipline

« Ils sont prompts à prendre feu à tout propos, processifs, et chicaneurs impitoyables. Un Égyptien qui aurait payé l'impôt rougirait de ne pouvoir montrer les marques du fouet employé contre lui comme moyen de contrainte. La torture n'a pas encore trouvé de combinaison qui puisse arracher son nom à un voleur de ce pays »

Ammien Marcelin, *Histoire de Rome*, XXII, 16, 23

« Dans le même temps, ils (les Égyptiens) sont très émotionnels, particulièrement nerveux, extrêmement inflammables, généralement très ignorants et manquant presque toujours consciemment de maîtrise de soi »

Winifred Blackman, *The Fellāḥīn of Upper Egypt*, Londres, Bombay & Sydney, 1927, p. 23

Introduction

L'ensemble formé par les scènes de violence étudié dans les quatre précédentes parties résulte d'une recherche par les artisans d'un équilibre entre leur apport sémiologique et les risques que de telles inclusions font peser sur la sécurité d'ensemble du programme. Leur dimension disciplinaire doit ainsi composer avec l'exigence de rareté et les mécanismes de neutralisation de leurs effets négatifs. Il serait cependant hasardeux d'exclure le reste des programmes de notre étude des discours de contrôle et de discipline des individus, en particulier dans leur dimension corporelle. À côté de ce que nous avons sélectionné comme la violence proprement dite, il est possible d'étudier un ensemble discontinu de motifs qui tiennent de plus ou moins loin aux deux principes corporel et adversatif, allant des scènes de chasse aux exercices de lutte et aux jeux de plateau. Ces représentations nous permettent de pénétrer dans l'univers égyptien du sport, des loisirs et du bon usage du corps.

1 Sport et loisirs en Égypte ancienne

L'égyptologue s'intéressant à la question du sport est vite frappé par un paradoxe : si la terminologie moderne semble peu adaptée pour penser les pratiques égyptiennes propres, les sources sont cependant nombreuses qui documentent des pratiques corporelles qu'il est tentant de regrouper sous une catégorie surplombante, comme en atteste la très nombreuse bibliographie qu'a produite Wolfgang Decker, spécialiste égyptologique de la question et initiateur de nombreuses problématiques et passerelles vers les autres sociétés du monde ancien. Les deux écueils qui s'offrent à nous sont d'une part une projection abrupte d'un concept de sport étranger à la société égyptienne, sans que l'on voie bien ce qui unit les scènes de lutte de Beni Hassan, les nageurs des marais et le roi dans la course jubilaire³²⁴³ ; et de l'autre, un repli émique qui refuserait la comparaison des pratiques corporelles égyptiennes à leurs équivalents modernes. Mais cette deuxième option est tout aussi problématique que la première. En effet, si le sport est propre à la modernité, quelle en est la limite temporelle et la cohérence des deux derniers siècles est-elle si forte, du sport élitiste de l'amateurisme triomphant à la starification planétaire actuelle ?³²⁴⁴ En outre, les sociétés grecques et romaines sont depuis longtemps étudiées sous le prisme du sport, ce qui rend la comparaison avec leurs prédécesseurs justifiée,

³²⁴³ GUTTMANN 1978, p. 11 ; MERDRIGNAC 2002, p. 31 ; NADOT 2012, p. 25-27.

³²⁴⁴ Sur les caractéristiques propres du sport moderne, GUTTMANN 1978, p. 36-56 ; VIGARELLO 2002, p. 137-161 ; ELIAS, DUNNING 1994, p. 33-82.

du moins pour souligner les ruptures³²⁴⁵. Suivant la méthode énoncée en introduction qui consiste à bâtir des outils étiques en en restreignant les possibles ambiguïtés, nous préférons ainsi nous situer dans une position intermédiaire et définir le sport selon trois critères³²⁴⁶.

Le premier est la *corporalité* des engagements étudiés. En effet, dans l'optique de notre travail sur la discipline imposée au corps, le critère corporel permet une première distinction entre des engagements adversatifs tels les jeux de plateau et ceux qui impliquent directement le corps. On rétorquera, comme nous le ferons au chapitre 14, que ces jeux-là supposent des habitudes corporelles et un apprentissage des gestes ; cependant, il s'agit toujours d'un cadre entourant l'action mais non de son cœur, à la différence des jeux sportifs où les participants se distinguent par leurs qualités physiques, essentiellement la force, l'endurance, la vitesse et l'agilité. Le second critère est l'*adversité*, entendue comme l'affrontement d'au moins deux camps qui rivalisent pour obtenir une victoire³²⁴⁷. Ce second critère est plus difficile à établir pour les images égyptiennes, mais ne peut être négligé car il permet de dissocier ce qui a trait à la mise en scène de gestes chorégraphiés des espaces laissant une latence aux participants.

Le troisième critère est la *ritualisation* : en effet, pour qu'un affrontement physique soit sportif, il doit prendre place dans un contexte qui le sépare de la vie quotidienne. Parmi les critères de la ritualisation, on peut citer un espace spécifique³²⁴⁸, une temporalité (durée des jeux, moments spéciaux)³²⁴⁹, des gestes arbitraires à répéter³²⁵⁰, des formules à énoncer, ainsi qu'une justification fictionnelle³²⁵¹, c'est-à-dire l'imitation par les joueurs de formes premières plus sérieuses, telles la guerre ou la politique. Cela nous mène au concept de gratuité, qui unit les jeux, qu'ils soient sportifs ou non³²⁵². Il ne s'agit pas de supposer une gratuité totale de pratiques qui n'auraient aucune conséquence sociale, politique ou religieuse, ni de voir dans le jeu une « contre-société »³²⁵³ à l'écart voire antagoniste de l'ordre social et idéologique dominant. Au contraire, les jeux de notre corpus participent pleinement des logiques de cet ordre. Cependant, la fonctionnalité-même de ces jeux – par exemple dans l'économie de la survie *post-mortem* – suppose l'établissement d'un contexte ludique s'affirmant comme gratuit par rapport à ce qui l'entoure. En d'autres mots, c'est parce que les jeux n'obéissent pas à

³²⁴⁵ TURCOT 2016, p. 11-20 ; WEILER 1989 ; VIGARELLO 2002, p. 15-18.

³²⁴⁶ Cette définition reformule la proposition d'Elias (ELIAS, DUNNING 1994, p. 214).

³²⁴⁷ HUIZINGA 1951, p. 84-130.

³²⁴⁸ *Ibid.*, p. 29-30 (à propos du jeu en général).

³²⁴⁹ *Ibid.*, p. 27-29.

³²⁵⁰ *Ibid.*, p. 31-33.

³²⁵¹ *Ibid.*, p. 33-35.

³²⁵² En résumé, voir CAILLOIS 1958, p. 17-24 et 52-65.

³²⁵³ VIGARELLO 2002, p. 59-61, 189-204.

l'impératif productif organisant les programmes qu'ils peuvent y occuper d'autres fonctions, dont celle de discipline des corps.

À côté de la notion de sport, intraduisible en égyptien comme dans la plupart des langues anciennes³²⁵⁴, existe un vocable assez équivalent du concept de loisir, *šmḥ-jb*. En nous appuyant sur les réflexions étymologiques de Christian Cannuyer, on peut voir dans l'expression une référence à l'oubli de soi³²⁵⁵, en particulier de ses tracasseries et de ses occupations quotidiennes³²⁵⁶. Proche de *sdʒj-ḥr*³²⁵⁷, littéralement « déplacer son visage », elle désigne ainsi des activités se situant dans un espace et une temporalité à l'écart des attentes les plus sérieuses et en particulier de la production, à la fois la chasse et la pêche, les banquets ou l'amour³²⁵⁸. C'est à ce titre qu'elle distingue la classe de dignitaires n'ayant pas à utiliser leurs bras pour travailler³²⁵⁹. Plusieurs titres fondés sur *jmy-rʒ šmḥ-jb* existent dès l'Ancien Empire et désignent les fonctionnaires chargés de l'organisation des réjouissances royales³²⁶⁰. Au Nouvel Empire, l'expression est régulièrement ajoutée à la formule-*mʒʒ*³²⁶¹ : le dignitaire met ainsi en scène non seulement sa propre capacité à s'extraire à l'ordre du travail et à oublier les peines quotidiennes, mais aussi son habileté à garder sous son contrôle ceux qui travaillent pour lui offrir plaisirs et repos.

2 Pratiques corporelles et hiérarchies sociales

L'étude de la corporalité et des pratiques sportives égyptiennes est indissociable des modalités d'affirmation et de redéfinition des hiérarchies sociales. En effet, loin des injonctions contemporaines à l'inclusion du plus grand nombre dans l'ordre sportif, les pratiques corporelles participent des divisions sociales, selon des grilles qu'il est d'autant plus difficile de comprendre que l'Égypte n'a pas laissée, à la différence des sociétés grecques et romaines, de textes détaillant un rapport au corps sain et bien entretenu. Le premier pôle social est constitué par le modèle royal, dont la figure apparaît comme l'incarnation de principes corporels reproduits dans l'iconographie privée : de la jeunesse vigoureuse que démontre la course de la fête-sed à son excellence guerrière et cynégétique répétée à l'envi sur les murs des temples, le

³²⁵⁴ GUTTMANN 1978, p. 16

³²⁵⁵ CANNUYER 2002, p. 130-132 ; ANGENOT 2003, p. 612-614.

³²⁵⁶ *Ibidem.*

³²⁵⁷ *Ibid.*, p. 128 ; ANGENOT 2003, p. 614-615.

³²⁵⁸ CANNUYER 2002, p. 126.

³²⁵⁹ ANGENOT 2003, p. 614.

³²⁶⁰ CANNUYER 2002, p. 125 ; JONES 2000, vol. I, p. 232-233 (n° 857-861).

³²⁶¹ ANGENOT 2003, p. 612-614.

corps du roi s'expose comme modèle de force, d'agilité et de vitesse, mais aussi d'une adéquation entre ce que nous distinguerions comme qualités physiques et mentales.

L'autre point de passage entre pratiques sportives et hiérarchies sociales tient à une question de temporalité, c'est-à-dire à l'emploi du temps tel que défini par les rangs sociaux, opposant schématiquement un monde du loisir et un monde du travail. Bien que les textes égyptiens ne nous aient pas livré de discours aussi structurés que la prétention de l'élite romaine à l'*otium*³²⁶² ou l'association athénienne entre le statut d'homme libre et la fréquentation des théâtres, les modes d'occupation du temps participent de la construction des identités sociales, la capacité à s'extraire au travail formant un des critères d'appartenance à l'élite. Dans les programmes funéraires, l'opposition entre le maître représenté dans la posture semi-passive de la vue ou accueillant les offrandes et la foule de petits travailleurs occupés à soumettre leur corps aux impératifs de la moisson, de la pêche ou de la menuiserie, construit un monde social où l'activité est synonyme d'obéissance, mais surtout d'une fonctionnalité extérieure à soi, l'existence des petits trouvant son but dans le service du maître, et leur temps n'étant jamais mieux occupé que quand ils s'affairent pour son bien. Lorsque le défunt est actif, à la chasse ou à la pêche, il échappe à la multitude par son individualité et fait signifier ses gestes comme affirmation de vertus personnelles et de jouissance du moment.

3 Un discours de la discipline

Comme nous l'avons défendu depuis l'introduction générale, les programmes funéraires égyptiens possèdent une visée disciplinaire qui en fait des lieux de diffusion de valeurs telles que la soumission à l'ordre royal. Nous défendons ici que l'ensemble de motifs engageant le corps sans recourir à la violence tend à un contrôle des individus et en particulier à une maîtrise de leurs potentialités violentes. La chasse, les jeux d'enfants ou les scènes de lutte se situent ainsi à l'équilibre entre d'une part des cultures belliqueuses préservant des corps vigoureux pour les affrontements militaires et de l'autre une domestication³²⁶³ des intériorités, détournant les tensions potentielles vers des rencontres neutralisées et ritualisées.

Cette visée disciplinaire fait écho à un discours largement répandu dans les textes égyptiens, qui fait de la maîtrise de soi l'un des objectifs que chacun doit atteindre, en particulier celui qui participe aux cercles de cour ou qui applique ses compétences au service de l'administration. Une expression rare désigne ce contrôle de soi exigé par l'éthique du fonctionnaire du Moyen

³²⁶² TURCOT 2016, p. 101-105.

³²⁶³ Sur ce terme, voir RAGAZZOLI 2019, p. 343-345.

Empire : *d3r-jb*, littéralement « soumettre (son) cœur ». Dans *l'Enseignement de Ptahhotep*, il permet de vaincre le querelleur par la mise en suspens de ses propres sentiments et un silence opportun³²⁶⁴. Cette recommandation de taire ses instincts intérieurs, que provoque l'insolence du rival, accompagne l'éthos corporel de la déférence³²⁶⁵, et permet – à travers un champ lexical de l'affrontement et de la victoire³²⁶⁶ – de faire de cette maîtrise de soi un instrument de distinction à la cour. Dans une logique curiale de domination des passions, cette reconnaissance de la vertu individuelle passe ici par la réputation³²⁶⁷ et par le jugement des pairs, qui écoutent et prononcent ensuite leur avis³²⁶⁸.

L'autre occurrence de l'expression provient de *l'Enseignement de Kagemni* où elle est appliquée à une autre pulsion, l'appétit³²⁶⁹. Au sein d'une critique de la glotonnerie, le sage conseille de maîtriser ses instincts et prône une recherche ascétique du contentement minimal. Si cette injonction s'inscrit dans la critique récurrente de l'avidité³²⁷⁰ et fait écho aux injonctions à éviter trop de bière³²⁷¹, elle témoigne aussi d'un idéal du contrôle de soi dans ce que l'on peut analyser selon une perspective eliassienne³²⁷². En effet, les enseignements du Moyen Empire déclinent le thème du refus des querelles³²⁷³, fût-ce au prix d'un abaissement personnel temporaire, et opposent à l'éthique de l'honneur et du courage la bonne entente dans des cercles élitaires qui à la Première Période intermédiaire s'étaient directement affrontés. Le lien entre cultures de l'honneur et comportements violents, menant notamment à l'homicide, semble assez attesté³²⁷⁴, pour qu'on puisse voir dans cet effort des cercles royaux une volonté de pacifier les comportements élitaires. Dans son étude du processus de domestication des élites par la monarchie, Ellen Morris évoque plusieurs stratégies de contrôle³²⁷⁵ auxquelles on pourrait ajouter des injonctions à la maîtrise de soi qui, comme l'a proposé Norbert Elias³²⁷⁶, forment à l'époque moderne le cœur du procès de civilisation des mœurs. Bien que les tendances

³²⁶⁴ Ptahhotep, 66-67 : « Il sera appelé 'C'est un ignorant', quand la soumission de ton cœur aura été équivalente à ses richesses. » (*njs=tw=f m hm ht pw, rmn~n d3jr jb=k 'h'.w=f*).

³²⁶⁵ Ptahhotep, 62 : « Plie les bras, courbe ton dos » (*h3m '.wy=k hms s3=k*).

³²⁶⁶ Outre *d3r*, l'extrait contient deux fois *rmn* (ici dans le sens de « contrebalancer, être équivalent à »), ainsi que *s'nd* (« faire diminuer ») et *mt3* (« défier »), terme employé pour désigner le défi lancé à Sinouhé par le fort du Retenou (Sinouhé, B109).

³²⁶⁷ Ptahhotep, 66 et 73.

³²⁶⁸ Ptahhotep, 72.

³²⁶⁹ Kagemni, 1-4 : « Soumettre son cœur est un petit moment » (*3.t pw kt.t d3jr jb*).

³²⁷⁰ ASSMANN 1989, p. 51-54 ; AGUT 2021, p. 157-159.

³²⁷¹ Ani, 17.6-7.

³²⁷² ELIAS 1973, p. 121-183.

³²⁷³ Fils, 10 et 20 ; Merykarê, 32-35.

³²⁷⁴ ROTH R. 2009, p. 12-13, 160-161.

³²⁷⁵ MORRIS 2020A, p. 143-162.

³²⁷⁶ ELIAS 1973 ; VIGARELLO 2018, p. 15-23.

égyptiennes soient radicalement différentes des époques étudiées par Elias, on peut rapprocher la recherche de la pacification des comportements élitaires et l'éthique de la maîtrise de soi à l'œuvre dans les enseignements. Les règles de la parole³²⁷⁷, de la conduite à table³²⁷⁸ et de la gestuelle³²⁷⁹ forment ainsi le cœur d'une étiquette bien rodée dont la part d'arbitraire concourt au respect d'une soumission des désirs et des pulsions : la « substance éthique »³²⁸⁰ de ces injonctions est donc bien les gestes, en tant qu'ils ont un impact sur les interactions sociales et le devenir de l'individu. Loin d'être « libre »³²⁸¹, le temps des loisirs et du repos est ainsi investi par des considérations sociales et le lieu d'une discipline sur les corps et les esprits. On peut ainsi rapprocher l'éthique issue des enseignements de ce que dit Foucault de la conception grecque de la vertu, non pensée comme un « état d'intégrité », mais comme une « relation de maîtrise »³²⁸².

Ces textes nous permettent de déceler l'existence au Moyen Empire d'un idéal de la maîtrise de soi, propre à éviter le « feu »³²⁸³, c'est-à-dire les querelles mettant en danger la paix civile, qui pourrait avoir été un critère de distinction des élites. Deux questions émergent toutefois, la première ayant trait à l'existence d'un tel discours aux autres époques. Si les copies postérieures des enseignements du Moyen Empire laissent croire à une survie de ce discours, il est plus difficile de pénétrer dans les discours de l'Ancien Empire, qui laissent peu de place à la potentialité de la discorde. L'étude du projet disciplinaire dans l'iconographie y est ainsi essentielle. Ensuite, la diffusion de cet idéal au-delà de cercles élitaires est difficile à constater. Si d'une part, le contrôle de soi distingue le dignitaire de l'homme du commun, les programmes funéraires diffusent l'idéal d'une obéissance de tous aux impératifs productifs qui laisse peu de place aux effusions personnelles, de sorte qu'on peut supposer une inclusion du reste de la population à leur projet ordonnateur. C'est ainsi pour cela que nous proposons d'étudier les images de jeux et de sports sous le prisme de la discipline corporelle.

4 Plan de la partie

Il nous faut d'abord, dans le chapitre 13, étudier les limites de la violence. Il s'agit notamment des jeux violents, c'est-à-dire ceux qui impliquent des coups ou des techniques de

³²⁷⁷ COULON 2009-2010.

³²⁷⁸ AGUT 2021, p. 153-156.

³²⁷⁹ MAITLAND 2023, p. 162-166.

³²⁸⁰ FOUCAULT 1984, p. 33-34.

³²⁸¹ ELIAS, DUNNING 1994, p. 123-170.

³²⁸² FOUCAULT 1984, p. 82.

³²⁸³ Fils, 19.

contrainte, puis des motifs de lutte et autres sports de combat. Pour ces deux corpus, nous interrogerons leur insertion dans leur contexte iconographique, dans la mesure où elles servent le projet distinctif du défunt et plus largement le projet disciplinaire. Il s'agit aussi de retracer le lien de ces jeux à des pratiques de violence réelle, en premier lieu la guerre, que ce soit pour le contexte social où ils s'insèrent ou par rapport aux catégories culturelles que ces scènes évoquent. Nous achèverons ce chapitre par une analyse des motifs de chasse et de pêche selon les questions générales qui occupent cette étude, c'est-à-dire la mise en forme des corps, la dimension sociale et politique des pratiques cynégétiques et leur place dans le discours funéraire.

Le dernier chapitre délaissera la violence et confrontera nos hypothèses de recherche à d'autres types de mises en forme de la corporalité et de l'adversité, tels les jeux de plateau ou de balle et les scènes de gymnastique ou de nage. Il s'agira d'interroger les modèles corporels et leur signification sociale, en particulier les rapports entre iconographie privée et référents royaux, mais aussi la question des soins au corps dans ce répertoire. Nous tenterons ensuite de montrer, à travers les jeux non violents, le déploiement d'un discours sur les vertus partagées par les sujets du bon fonctionnaire, ainsi que leur emploi comme diviseur social et genré. Il s'agira enfin d'inscrire ces réflexions sur les corps dans une logique temporelle. Si d'une part l'essentiel des personnages des tombeaux trouve sa fonction dans l'apprentissage des gestes du travail, les programmes déploient aussi des mises en scène de l'éphémère, à travers les scènes de danse et la construction d'un paysage sonore fictif. Ce discours sur les corps, le rythme et le spectacle offert au défunt s'inscrit enfin dans une logique rituelle où les objectifs de performance religieuse ne contredisent pas la visée disciplinaire.

Chapitre 13. Dompter la violence. Scènes ludiques et cynégétiques

1 La violence ludique

Dans son ouvrage séminal sur la question, Allen Guttman proposa de définir le jeu comme « toute activité physique ou intellectuelle non-utilitaire accomplie pour son propre bien »³²⁸⁴. Comme proposé dans l'introduction, dans le contexte des programmes funéraires, il nous faut interpréter cette gratuité comme l'absence de fonction productive ou pratique, pour ne pas éluder l'utilité religieuse et sociale des jeux. Selon l'opposition qu'il fait entre le « play », jeu libre et spontané, et le « game »³²⁸⁵, obéissant à des règles élaborées a priori, c'est bien du second que nous parlerons ici, dans la mesure où les pratiques ludiques auxquelles s'adonnent les jeunes gens sur les parois des tombes semblent hautement ritualisées. En effet, les exemples de notre corpus obéissent aux tendances observées par Bernard Jeu et sa « grammaire du sport »³²⁸⁶. Celle-ci repose notamment sur un élément imaginaire bien présent, qui raconte souvent « une belle histoire merveilleuse »³²⁸⁷. À cet élément fictionnel s'ajoutent d'une part une stylisation des gestes qui tend à former des chorégraphies³²⁸⁸, ainsi qu'un élément éthique³²⁸⁹, reposant sur l'incertitude des résultats et posant à chaque participant le choix de respecter les règles ou de tricher³²⁹⁰. C'est dans cet équilibre entre mise en spectacle des corps, incertitude et récits imaginaires qu'émerge la semi-gratuité des jeux et des sports, par établissement d'un espace extérieur aux impératifs de la production.

Les scènes de violence ludique se situent au croisement du monde de l'enfance et des modèles guerriers : une approche comparative suggère que le domaine militaire, notamment comme caractéristique des classes supérieures et du pouvoir, forme une matrice récurrente des jeux enfantins³²⁹¹. Il s'agit d'activités sans ambiguïté sur leur caractère ludique, hors de tout contexte militaire ou policier, de sorte que l'on ne peut les confondre avec les images étudiées dans les parties précédentes. Nous les avons donc séparées des activités, telles la lutte ou le

³²⁸⁴ GUTTMANN 1978, p. 3.

³²⁸⁵ *Ibid.*, p. 4. Sur la question du jeu, voir HUIZINGA 1951, p. 15-61.

³²⁸⁶ JEU 1987, p. 31.

³²⁸⁷ *Ibidem.*

³²⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

³²⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

³²⁹⁰ NADOT 2012, p. 83-86 ; CAILLOIS 1958, p. 74-92.

³²⁹¹ MERDRIGNAC 2002, p. 108-110.

combat au bâton, qui s'inscrivent dans l'entraînement des soldats. Nous les avons aussi distinguées des autres types de jeux qui n'impliquent pas d'actions violentes. Quatre types de jeux contiennent une contrainte ou la confrontation de forces physiques adverses : les jeux de la hutte, du prisonnier et de la bagarre, et les joutes de bateliers. Les trois premiers appartiennent au domaine de l'enfance, tandis que le dernier est pratiqué par des travailleurs adultes.

1-1 Modèles et horizon des jeux

1-1-1 Le jeu de la hutte³²⁹²

Le jeu de la hutte fait partie du répertoire ludique de l'Ancien Empire et intègre deux catalogues de jeux d'enfants (J2,J3), datés de la VI^e dynastie et provenant de Gizah, puis se retrouve plus tard sous une forme différente chez Baqet III (J6)³²⁹³, dans cette tombe de Beni Hassan datée de la fin de la XI^e dynastie. Les deux premières scènes sont construites de la même façon : une tente contient quatre personnages, dont deux semblent lutter, l'un au sol et l'autre qui l'y maintient, tandis que deux personnages debout derrière se contentent de lever une main devant eux. Enfin, un 5^e enfant fait face à la hutte dont il tient l'un des poteaux. La scène J6 s'en différencie par l'absence de hutte, de sorte qu'aucune ligne ne sépare les deux groupes, puis par le fait que l'adjuvant de gauche est retenu au poignet par d'autres enfants. Les légendes sont de même très similaires : celle d'Idou (Figure 13.1) porte « Libère ton ami d'eux, camarade ! » (*šdw mry=k jm=sn ntj-ḥn '(=j)*)³²⁹⁴. Celle du relief anonyme ne s'en différencie que par le fait que *mry* est remplacé par *w'* et que le pronom suffixe attaché à *jm* est omis ; chez Baqet, seule la première variation est faite. Bien que les règles exactes de ce jeu restent inconnues³²⁹⁵, le principe général est donné par ces légendes : le personnage de gauche fait équipe avec le garçon au sol, et doit venir le délivrer de l'emprise des autres personnages. Si le pronom pluriel indique bien qu'il va affronter plusieurs adversaires, la répartition des tâches au sein de l'équipe de droite reste floue : peut-être un seul est autorisé à affronter l'adversaire à la fois, les deux autres attendant leur tour. Une seconde légende (J2) confirme le rôle du personnage de gauche qui promet à son coéquipier de l'aider : « Je vais te libérer ! » (*jw(=j) r šd.t=k*).

Entre l'Ancien et le Moyen Empire, la hutte semble avoir disparu, peut-être remplacée par un trait au sol distinguant un espace intérieur et un espace extérieur. Le jeu a aussi gagné en

³²⁹² TOUNY, WENNIG 1969, p. 63 ; SOURDIVE 1984, p. 106-110 ; VANDIER 1952-1979, vol. IV, p. 524-527.

³²⁹³ JANSSEN R. & J. 1996, p. 64.

³²⁹⁴ Sur les différentes propositions de traduction, voir SOURDIVE 1984, p. 108.

³²⁹⁵ TOUNY, WENNIG 1969, p. 63.

complexité chez Baqet, puisqu'il est découpé en deux sous-scènes mettant chaque fois en action huit garçons. Un premier changement dans la règle est que le prisonnier n'a pas qu'un seul allié venant le délivrer, mais au moins un de chaque côté, que retiennent les adversaires par l'arrière. Il est en revanche difficile de savoir si l'affrontement de droite se passe avant ou après celui de gauche, bien que le nombre de protagonistes confirme qu'il s'agit du même jeu. La présence dans les légendes de droite de verbes de mouvement (*jnj*, *prj*) atteste que le jeu consiste pour les uns à capturer et tenir un adversaire, pour les autres à s'extraire de ce contrôle. Par son caractère adversatif, il reproduit en outre un conflit entre deux camps composés à l'occasion. En effet, aucun signe ne distingue les deux groupes : ils portent tous la même coiffure, ronde chez Idou et la tresse enfantine sur le relief isolé. Il faut croire que l'assignation à une équipe se faisait oralement et qu'un même groupe d'enfants s'est divisé en deux camps. L'affrontement pénètre donc un ensemble homogène de garçons, qui s'amuse à s'affronter alors que les signes de l'enfance désamorcent la dangerosité du combat et qu'ils s'appellent dans les trois scènes *ntj-ḥn*³²⁹⁶ (« camarade »), terme désignant l'amitié et la proximité.

Le jeu semble à première vue s'inscrire dans la matrice ludique de la captivité et de la libération, et reprendre un imaginaire de la guerre sans le reproduire fidèlement, de sorte que la hutte ferait référence à un établissement fortifié, comme les armées égyptiennes en affrontèrent sur la côte levantine³²⁹⁷. Le protagoniste de gauche serait ainsi un Égyptien venu délivrer un compatriote capturé par une population orientale qui l'aurait ramené dans leur place-forte. Cette signification nous semble cependant s'effacer devant une interprétation plus convaincante.

Contrairement au jeu du prisonnier, il ne s'agit pas d'une reproduction enfantine d'un modèle adulte et sérieux. Il a été interprété, notamment par Jean Capart³²⁹⁸ et Maurice Stracmans³²⁹⁹, comme l'une des étapes d'un rite de circoncision, la tente jouant un rôle de séparateur semblable à la « hutte de la ségrégation »³³⁰⁰ attestée au Congo. Malgré l'opposition de Jacques Vandier³³⁰¹, cette interprétation, fondée notamment sur la présence de fêtes suivant le jeu³³⁰², n'a rien d'irréaliste ; une stèle de Naga ed-Dêr mentionne une cérémonie de circoncision associée à des coups (*sh*) et des griffures (*zh'*)³³⁰³. Le jeu ne concerne que des

³²⁹⁶ Hg. I., p. 667-668.

³²⁹⁷ Voir D1,D2.

³²⁹⁸ CAPART 1931B, p. 75.

³²⁹⁹ STRACMANS 1955, p. 636 ; Stracmans 1985, p. 292-297. Voir aussi JESI 2010.

³³⁰⁰ STRACMANS 1985.

³³⁰¹ VANDIER 1952-1979, vol. IV, p. 526-527 ; SOURDIVE 1984, p. 110 ; DECKER 1992, p. 123 ; JANSSEN R. & J. 1996, p. 64.

³³⁰² STRACMANS 1985, p. 292-296.

³³⁰³ STRACMANS 1955.

jeunes de sorte que les adversaires pourraient être déjà circoncis, et il organise l'opposition autour du concept de « franchissement », élément ludique transculturel³³⁰⁴. Le jeu de la hutte possède aussi une tonalité nettement adversative : la reprise du même verbe *šdj* (« sortir, apporter, ici libérer ») par un protagoniste de chaque camp renforce cette confrontation pour le même objectif. Le terme est fortement polysémique dès l'Ancien Empire, et peut à la fois désigner l'apport d'offrandes³³⁰⁵ ou l'extraction du cœur du bovidé³³⁰⁶ découpé que dans les Textes des Pyramides la montée au ciel du défunt³³⁰⁷.

Si l'on ne peut certifier l'évocation de la circoncision, le cœur du jeu est selon nous d'ordre sacrificiel, et donne sens à l'affrontement centré sur le passage de la ligne, qui rejoue un moment de transformation ; en effet, l'image est focalisée sur le garçon à terre, protagoniste d'un processus de transformation passant par l'entrée dans la hutte, des souffrances infligées au moins fictivement et une sortie au grand jour grâce à des adjuvants. On constate une inscription marquée du jeu dans l'univers de la boucherie. Outre le terme *šdj*, très fréquent dans ces scènes, la position de la victime fait elle aussi écho au bœuf allongé que les bouchers vont découper. Mais c'est le terme *ntj-ḥn'* qui nous semble apporter l'argument le plus solide : bien qu'il désigne de façon générale un lien de camaraderie et de solidarité dans le travail, il est à l'Ancien Empire particulièrement récurrent parmi les *Reden und Rufe*³³⁰⁸ qui entourent le découpage des bœufs³³⁰⁹ (Figure 13.2). Il y désigne notamment l'attention aux collègues, à qui on témoigne sa sollicitude³³¹⁰. L'adresse dérive jusqu'aux scènes de maîtrise des taureaux indociles que l'on prépare pour l'abattage³³¹¹, voire aux scènes de cuisine³³¹². Bien que le terme ne soit pas réservé à la boucherie³³¹³, cette conjonction, dans les trois tombes, de deux éléments lexicaux et d'un détail iconographique ne peut être fortuite, d'autant que dans les deux tombes de l'Ancien

³³⁰⁴ JEU 1987, p. 31.

³³⁰⁵ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, p. 105, pl. 34.

³³⁰⁶ *Ibid.*, p. 167, pl. 86.

³³⁰⁷ TP 210, 316 (Ounas) ; 210, 361 (Téti) ; 437, 524, 526, 563, 570A, 575 (Pepy I^{er}) ; 563, 570A (Merenrê) ; 575 (Pepy II).

³³⁰⁸ ERMAN 1919, p. 11.

³³⁰⁹ MOHR 1943, p. 75, fig. 37 ; MONTET 1936, p. 92, 94, 95, 99 ; ALTENMÜLLER 1998, pl. 49, 73 ; BLACKMAN A.M. 1953, pl. 3 ; BLACKMAN A.M. 1924, pl. 9 ; JAMES T.G.H. 1953, pl. XXII (cinq fois) ; MACRAMALLAH 1935, pl. 20.

³³¹⁰ KANAWATI 1982, fig. 13.

³³¹¹ MOHR 1943, p. 39, fig. 4.

³³¹² MONTET 1936, p. 119.

³³¹³ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, p. 131, pl. 58 ; ALTENMÜLLER 1998, pl. 38 et 42 ; KANAWATI 2010A, pl. 70 ; BLACKMAN A.M. 1924, pl. 8 et 16.

Empire, le terme « camarade » est adressé à l'équipe adverse et ne désigne pas la victime, mais l'ensemble de ceux qui se battent pour son sort.

Le jeu de la hutte peut donc être interprété comme un affrontement sacrificiel où l'un des protagonistes joue le rôle d'un bœuf destiné au défunt, qu'une équipe tente de découper symboliquement et l'autre de libérer. C'est dans ce sens qu'il pourrait s'agir d'un rite de circoncision, selon un parallèle avec l'extraction sacrificielle³³¹⁴. Les légendes jouent ainsi sur la polysémie du terme *šdj*, à la fois extraire et libérer, de sorte qu'on pourrait proposer que la libération de la victime constitue un rite de passage qui l'extrait au monde improductif et socialement neutre de l'enfance, pour le transformer en individu utile à l'ordre du domaine. Tel le bœuf, offrande par excellence dans les programmes funéraires, le garçon devient pourvoyeur de ressources pour le maître et plus largement pour le pays. En outre, de la même façon que la boucherie, ce jeu unit ses participants dans un acte violent fictif et participe de la fonction unanimiste du domaine ludique³³¹⁵. Selon la typologie de Roger Caillois, ce jeu correspond donc aux deux catégories de l'*agôn* (affrontement)³³¹⁶ et de la *mimicry* (illusion)³³¹⁷ : les participants cherchent à la fois à remporter la victoire et à endosser des identités fictives³³¹⁸.

*1-1-2 Le jeu du prisonnier*³³¹⁹

Le deuxième type de jeu fait davantage référence au modèle sérieux qu'il imite, et délaisse l'*agôn* pour une *mimicry* plus pure. Présent dans trois tombes de l'Ancien Empire, le jeu du prisonnier apparaît à la V^e dynastie chez Ptahhotep (Figure 13.3), avant d'être repris sur deux tombeaux de la dynastie suivante³³²⁰. Les quatre scènes sont unies par une composition similaire, un groupe de quelques garçons accompagnant un unique prisonnier dont les bras sont attachés dans le dos. Est ainsi imitée la classique posture de la captivité présente tant dans les images royales que dans la scène qui suit le siège d'Inti (D1). La disposition interne des personnages varie en revanche : chez Ptahhotep, le prisonnier ouvre la marche, tandis qu'il est placé au centre de la procession dans les deux autres. Une seconde différence interne tient à la gestuelle des personnages : le prisonnier peut courir de la même façon que ceux qui

³³¹⁴ Sur les liens entre sacrifice, rituel et domaine ludique, voir GIRARD 1972, p. 373-407.

³³¹⁵ MEHL 1990, p. 449-450.

³³¹⁶ CAILLOIS 1958, p. 30-34.

³³¹⁷ *Ibid.*, p. 39-45.

³³¹⁸ *Ibid.*, p. 116-117.

³³¹⁹ SOURDIVE 1984, p. 99-102 ; VANDIER 1952-1979, vol. IV, p. 521-523 ; ALTENMÜLLER 2019.

³³²⁰ La partie gauche de la scène anonyme de Gizah (J3) s'éloigne trop des autres pour être interprétée comme un jeu du prisonnier comme le proposent W. Decker et M. Herb (1994, p. 629).

l'entourent³³²¹ (J1,J5) ou avancer d'un pas tranquille (J4). Si la seconde variante rappelle plus distinctement le référent sérieux du jeu, la première l'inscrit dans le prolongement des courses rituelles, dont le jubilé royal est l'archétype (Figure 13.4). Les artisans varièrent ainsi les connotations de la scène, la faisant pencher tantôt du côté de cérémonies aux gestuelles codifiées, tantôt vers une imitation plus directe des processions de captifs. Une autre différence est la présence d'une longue corde reliant l'attache aux coudes du prisonnier aux mains des autres garçons chez Khentika alors que le prisonnier s'avance seul dans les deux autres scènes. Enfin, un ensemble d'objets absents chez Ptahhotep apparait chez Mererouka et se retrouve dans l'énigmatique jeu du fragment de Gizah (J3) : il s'agit de bâtons tenus contre l'épaule ou devant le visage, et terminés soit d'une plume soit d'une main. La présence du bâton-*qt3y.t*³³²² peut renvoyer à plusieurs univers professionnels, des dresseurs de singes³³²³ aux policiers³³²⁴ : il est clair qu'il évoque le pouvoir du chef des gardes sur le prisonnier.

S'il est difficile de comprendre le fonctionnement de ce jeu³³²⁵, on y retrouve plusieurs éléments à tonalité sacrificielle, bien qu'il soit placé dans un univers sans conteste enfantin de par la nudité et la coiffure des participants. On ne constate d'abord aucune distinction, tel chez Ptahhotep où aucun des sept garçons ne possède de trait spécifique, ce qui est d'autant plus frappant que le jeu reproduit un motif d'ordinaire fortement teinté d'altérisation : fidèlement à une logique sacrificielle³³²⁶, l'homogénéité des participants est très marquée. Seul le prisonnier de la scène de Khentika se différencie de ses gardes, par un ventre et une tête proéminents et des jambes frêles³³²⁷ : plutôt qu'un déguisement renvoyant à une réalité ethnique, il s'agit d'un garçon doté de quelque spécificité physique et qui serait ainsi choisi comme victime³³²⁸. Ce caractère distinctif, troublant un ordre normé, justifierait son choix comme victime sacrificielle, dans un jeu renforçant l'unanimité du groupe³³²⁹. Le fait que ce détail physique soit présent chez Khentika, programme à l'iconographie redondante et dont la sémiologie est lourdement appuyée, contraste avec l'absence de différence chez Ptahhotep, où il est clair que la singularité prêtée temporairement à un enfant est un rôle qu'il joue et non une caractéristique essentielle.

³³²¹ SOURDIVE 1984, p. 99.

³³²² SOURDIVE 1984, p. 1-132.

³³²³ SOURDIVE 1984, p. 25-39.

³³²⁴ Voir chapitre 2, section 4-2.

³³²⁵ TOUNY, WENNIG 1969, p. 61

³³²⁶ GIRARD 1972, p. 21-23.

³³²⁷ SOURDIVE 1984, p. 101 ; ALTENMÜLLER 2019, p. 6-7.

³³²⁸ GIRARD 1972, p. 29.

³³²⁹ *Ibid.*, p. 31-36.

Les enfants imitent donc les adultes, et tirent des processions de captifs un modèle pour leurs activités : les parallèles, notamment royaux³³³⁰, de l'Ancien Empire, laissent entendre que le jeu fait référence aux files d'étrangers capturés à la guerre plutôt qu'au maintien de l'ordre intra-égyptien. Ce type de jeu atteste de la pénétration d'une culture militaire jusque chez les enfants des campagnes égyptiennes, même si on peut supposer un niveau social relativement élevé pour ces groupes. L'absence de telles scènes aux époques postérieures, où les arrivées de captifs dans les grands centres du pays ne se fit pas moins fréquente, met en garde de ne pas y voir une preuve transparente de la diffusion dans la société de modèles militaires, semblable à la « brutalisation » des mondes enfantins étudiée par G. Mosse³³³¹ : le monde ludique est ainsi relativement indépendant des pratiques militaires contemporaines.

À la différence du jeu de la hutte, aucun principe d'affrontement n'émerge de ces scènes, de sorte que le jeu s'apparente davantage à une démonstration théâtrale où chacun joue son rôle, qu'à un sport adversatif, à moins de suivre l'hypothèse de Wolfgang Decker pour qui il s'agit d'une version du jeu des « voleurs et des policiers »³³³². La scène est construite de façon à centrer les regards sur le captif, qu'il soit en tête de cortège (J1) ou au centre (J4,J5), selon la logique sacrificielle qui fait de la victime le responsable de l'unité retrouvée³³³³ : la focalisation passe d'une part par le dynamisme des mains levées en avant et touchant l'épaule (J1,J5) ou la tête (J4) du captif, d'autre part par un effet de symétrie le plaçant au centre de deux groupes chez Mererouka, enfin par une bulle personnelle plus importante que pour les autres figures, de sorte qu'aucune autre ne lui est superposée pour le haut du corps. Chez Ptahhotep (Figure 13.5), la procession se dirige vers la grande figure du défunt et prend place au cœur d'un catalogue des richesses du domaine, selon un axe vertical, où la valeur des êtres présentés augmente de façon ascendante, passant de la volaille aux bovins puis aux quadrupèdes du désert et aux spécimens rares exposés en cage. L'arrivée du prisonnier participe d'un jeu avec cette démonstration de richesses, où le captif humain clôt le catalogue des êtres du domaine, selon une logique d'appogiature répondant aux légendes ironiques de la scène de fessée. Est ainsi marquée la participation ironique et gratuite des enfants à la gloire du défunt vizir et leur assimilation des codes de la domination, répétés sur l'un des leurs.

³³³⁰ BESTOCK 2018, p. 97, 108, 109, 119 et 123.

³³³¹ MOSSE 1999, p. 157-164.

³³³² DECKER 1992, p. 122 ; JANSSEN R. & J. 1990, p. 63.

³³³³ GIRARD 1972, p. 59-69.

La même légende accompagne deux scènes (J1,J5) : « Un étranger arrive, obéis(sez) à son souhait ! » (*jj šmꜣj sꜣm n jb=f*)³³³⁴. Le terme *šmꜣj*³³³⁵ est rare mais renvoie au champ lexical de l'errance : il est proche d'un verbe signifiant « errer » dans les Textes des Pyramides³³³⁶. Dans les papyrus médicaux plus tardifs, un verbe homonyme désigne l'étrangeté d'un fait corporel³³³⁷. Le prisonnier est donc une figure de l'anormalité qui renvoie en premier lieu aux interactions égyptiennes avec les populations étrangères³³³⁸, notamment nomades, bien que nous ne suivions pas l'interprétation d'Hartwig Altenmüller pour qui le sens du jeu est dans l'arrivée d'un nain danseur venu du sud³³³⁹. Il évoque aussi l'errance, propre à la phase de marge du rite de passage : le récit de Sinouhé, personnage à statut liminaire pendant tout son séjour en Asie, développe largement le champ lexical de l'errance³³⁴⁰ (*w'r, tšj, bꜣ*). La caractérisation négative de l'errance³³⁴¹ est enfin associée à des caractéristiques morales chez Merykarê³³⁴², de sorte que ce « nomadisme moral »³³⁴³ apparaît comme l'un des signes de la victime émissaire.

La référence au souhait est obscure et peut avoir deux significations concrètes : il pourrait s'agir d'un des recours du garçon captif pendant le jeu, une sorte d'atout qu'il aurait le droit de jouer ; pourrait aussi être désignée sa libération, qui serait la fin attendue du jeu qui formerait le cycle complet de l'entrée d'un étranger en Égypte. Ainsi, comme dans le jeu de la hutte, le jeu obéit à une logique sacrificielle où un individu est choisi, marqué du sceau de l'anormalité et de l'absence de fixation spatiale, promené par un groupe uniforme, et en sort transformé, domestiqué, prêt à participer aux rôles sociaux attendus pour son âge. La référence aux souhaits du prisonnier fait ainsi écho à la position liminaire de la victime émissaire, qui est en droit d'exiger des services, en miroir de sa captivité. Il s'agit donc d'un rite d'acculturation et de passage où la contrainte sert de véhicule de la transformation.

³³³⁴ Contra, SOURDIVE 1984, p. 101 (« viens, nomade, qui as écouté ton cœur »).

³³³⁵ Hg. I, p. 1300 ; Loyaliste, 4-3.

³³³⁶ TP 338 (Téti et Pepy II).

³³³⁷ BREASTED 1930, p. 263 (Edwin Smith 6-15) ; LALANNE, MÉTRA 2017, p. 82 (Ebers, 39-8).

³³³⁸ TURRIZIANI 2018.

³³³⁹ ALTENMÜLLER 2019, p. 7-10.

³³⁴⁰ PARANT 1982, p. 7-38.

³³⁴¹ Voir notamment la lettre à Menna (O. Oriental Institute 12074) : GUGLIELMI 1983.

³³⁴² Merykarê, 91-94.

³³⁴³ FOUCAULT 2013, p. 193.

La légende de Mererouka (J5) joue enfin ironiquement avec l'effet de telles processions sur le public qui les voyait passer : « qu'un autre voie sa peur ! »³³⁴⁴ (*m33 ky snd=f*) : au sein de la tombe du plus haut personnage de l'État, est exprimée la connaissance des effets des cérémonies de pouvoir, mais transposées dans un contexte de jeu d'enfants. Quelques siècles plus tard, lors du retour de Sinouhé, rendu étranger par sa fuite et nécessitant des rites de réintégration, une nette insistance est placée sur sa peur³³⁴⁵, que la parole royale vient libérer³³⁴⁶. Il s'agit probablement de la preuve du tabou sur les images de prisonniers à l'Ancien Empire, qui n'apparaissent que sous une forme secondaire, comme modèle pour un jeu entre garçons. Un jeu semblable se retrouve chez Khentika (J4), dont la référence à des « prêtres funéraires avec (toi) » (*hm.w-k3 hn '(=k)*) rapprocherait ironiquement le captif du propriétaire de la tombe, dans un processus d'appogiature comparable aux légendes de la scène de pilori (A31).

1-1-3 Le jeu de la bagarre³³⁴⁷

Nous avons appelé ainsi un troisième type de jeu, qui occupe deux tombes déjà évoquées, celles de Ptahhotep (J1) et de Mererouka (Figure 13.6), de sorte qu'il forme un ensemble avec le jeu du prisonnier, les deux étant réunis chez le second mais répartis à deux endroits du mur chez le premier : comme la hutte, il emprunte à la fois aux catégories de l'*agôn* et de la *mimicry*. Rien n'atteste cependant que les deux jeux fonctionnent ensemble³³⁴⁸, bien qu'ils reposent tous les deux sur l'affrontement entre un seul individu et un groupe de quatre à six garçons. Les règles en sont aussi floues que pour le précédent jeu, d'autant que le sens des légendes reste assez obscur³³⁴⁹. On pourrait d'ailleurs en contester le caractère violent si la légende ne portait pas dans les deux tombes le verbe « frapper » (*hw*). Il faut donc interpréter l'ensemble comme une « bagarre »³³⁵⁰, pendant laquelle l'un des garçons est placé au centre et reçoit les coups de ses camarades.

La comparaison des deux scènes atteste de l'existence de règles assez précises, malgré un style graphique opposant un dynamisme irrégulier (J1) à des mouvements plus calmes et harmonieux (J5). Dans les deux cas, les agresseurs sont quatre, tandis que le garçon central n'a aucun allié. Comme dans les jeux précédents, rien ne distingue les deux camps, dans la mesure

³³⁴⁴ Nous ne reprenons pas la traduction de DECKER, HERB 1994 (p. 628) : « Wenn ein anderer das sieht, so fürchtet es sich. », du fait du parallélisme avec le premier pronom =*f* qui renvoie selon nous dans les deux cas au captif. Même traduction dans DECKER 1994, p. 122.

³³⁴⁵ Sinouhé, B252-255, 261-262.

³³⁴⁶ Sinouhé, B260, 279-280.

³³⁴⁷ SOURDIVE 1984, p. 103-106.

³³⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

³³⁴⁹ *Ibid.*, p. 105. Voir la proposition de traduction dans HARPUR, SCREMIN 2008, p. 297.

³³⁵⁰ *Ibid.*, p. 103.

où tous sont nus et dotés d'une tresse pendante. Le but semble pour les agresseurs de toucher la victime, avec une préférence pour les coups de pied, notamment portés par l'arrière³³⁵¹, ce qui pourrait signifier que seuls ces coups sont autorisés ou qu'ils sont plus valorisés : le jeu est fortement ritualisé et ne s'apparente pas à une mêlée générale. Peut-être la règle est-elle de combiner ces coups en ruade avec une pression du pied posé pour maintenir la victime au sol. La position arrière des jambes indique de toute façon qu'est plus valorisée l'adresse que la force du coup, qui sera moindre que dans un coup direct.

Le sens du jeu est donné par une légende (J5) où le chef du groupe dit « Mon équipe est faite de gazelles » (*jw sʒ(=j) m għs.w*). Il s'agit d'un animal aux multiples connotations, de sorte que l'on ne peut assurer l'interprétation de la métaphore. La gazelle est, dans les images de l'Ancien Empire, essentiellement présentée dans deux contextes : à l'état sauvage dans le désert³³⁵², et comme offrande une fois capturée³³⁵³, voire comme animal de compagnie. Elle possède donc un statut intermédiaire entre les mondes sauvage et domestique et est susceptible de passer par un processus d'intégration à l'ordre productif et funéraire³³⁵⁴, de par sa forte association au cheptel bovin ou ovin³³⁵⁵. Caractériser ainsi les membres de l'équipe assaillante consiste, en plus de les neutraliser en les comparant à une proie, à souligner qu'ils ont passé ce rite intégrateur et sont désormais de fidèles travailleurs pour l'ordre du domaine. Le fait que les gazelles vivent en troupeau pourrait d'ailleurs souligner l'unité du groupe, à l'opposé de l'adversaire isolé, comparable au marginal-*šmʒ* du jeu du prisonnier, tous les deux étant caractérisés par leur absence d'aide, signe d'une désocialisation dangereuse si elle n'était pas temporaire.

Ainsi, selon la neutralisation opérée par la comparaison animale, la violence du jeu est modérée. Les coups de poing sont probablement autorisés, comme en attestent les mains levées des garçons centraux dans les deux scènes, mais aussi le fait que la victime lève à chaque fois un bras pour se défendre. Enfin, l'autre main est gardée derrière le dos ou sur la poitrine, en signe qu'elle ne doit pas bouger³³⁵⁶ : les ressemblances entre les deux scènes rendent donc clair que ce jeu obéit à une ritualisation précise en termes de violence. La recherche technique de coups originaux apparaît ainsi comme un mode de domestication de la violence. Si le jeu obéit

³³⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

³³⁵² STRANDBERG 2009, p. 71-83.

³³⁵³ *Ibid.*, p. 111-121.

³³⁵⁴ *Ibid.*, p. 29-32, 128-129.

³³⁵⁵ *Ibid.*, p. 26-27.

³³⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

à des règles différentes des deux autres, il s'inscrit lui aussi dans une même perspective sacrificielle. Là encore un individu seul face à tous permet d'assurer l'unanimité du groupe et parvient – à travers les coups qu'il reçoit – à opérer sa transformation et son acculturation à l'ordre du fonctionnaire.

1-1-4 Les joutes de bateliers

Le motif de l'affrontement des bateliers dans les marais a été l'objet d'une étude très approfondie de la part de Michael Herb, qui en a retracé tant l'évolution qu'une typologie et les significations pertinentes³³⁵⁷. C'est pourquoi nous nous contenterons ici de mettre ce thème en perspective avec la dimension disciplinaire du programme. Le motif se développe surtout dans les tombes de l'Ancien Empire (40 occurrences)³³⁵⁸, puis survit au Moyen Empire (6)³³⁵⁹ et se réduit à une image à la XVIII^e dynastie³³⁶⁰. Elles s'insèrent dans les activités productives des marais³³⁶¹, où les travailleurs récoltent le papyrus et déplacent le bétail d'un espace à l'autre et où le voyage en bateau s'impose pour des raisons de praticité et de protection contre les animaux aquatiques. Bien que non systématiques dans l'environnement palustre, les joutes de bateliers en forment un attendu, présentes depuis la tombe de Mersyankh III³³⁶² et dans certains des plus riches tombeaux memphites (Nefer et Kahay, Nianchchnoum, Akhethetep, Ti³³⁶³, etc.) puis des provinces de la VI^e à la XII^e dynastie (Aba, Baqet I^{er} et III, Senbi, Djehoutihetep³³⁶⁴), de sorte qu'elles caractérisent cet espace comme propre aux affrontements entre équipes semblables. Au contraire des jeux évoqués plus haut, les acteurs de ces joutes sont des adultes, car aucun ne porte la tresse des jeunes garçons. Leur apparence est celle des travailleurs des marais, dont la diversité se retrouve dans ces équipes à travers les coiffures rondes et semi-chauves³³⁶⁵. De même, un certain nombre de ces bateliers sont nus et se distinguent de leurs collègues vêtus d'un pagne³³⁶⁶. Il s'agit donc des mêmes équipes qui peuplent les zones productives des marais et qui en reviennent, comme l'indique la présence de plantes récoltées sur certains bateaux³³⁶⁷.

³³⁵⁷ HERB 2001.

³³⁵⁸ *Ibid.*, p. 22-23 et 445-467 ; KLEBS 1915, p. 115 ; BOLSHAKOV 1993 ; MONTET 1925, p. 81-83 ; HARPUR 1987, p. 153-155.

³³⁵⁹ HERB 2001, p. 468-470 ; KLEBS 1922, p. 153-154.

³³⁶⁰ HERB 2001, p. 470.

³³⁶¹ *Ibid.*, p. 315-320.

³³⁶² *Ibid.*, p. 445.

³³⁶³ *Ibid.*, p. 448-449, 451-452.

³³⁶⁴ *Ibid.*, p. 464, 468-470.

³³⁶⁵ *Ibid.*, p. 452.

³³⁶⁶ *Ibid.*, p. 454.

³³⁶⁷ *Ibid.*, p. 451-453.

Le seul élément d'altérisation qui les distingue du reste des travailleurs tient à certains couvre-chefs³³⁶⁸, en particulier la coiffe de papyrus qui orne le front de plusieurs joueurs³³⁶⁹.

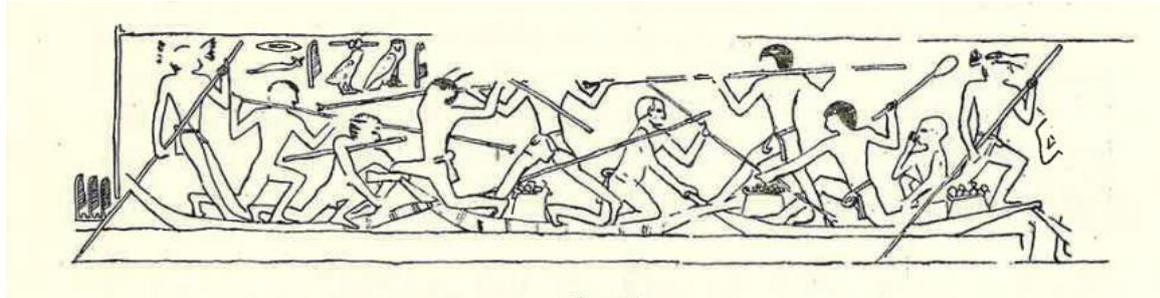


Figure 13.7. Joute de batelier dans la tombe de Hetepherakhti, d'après MOHR 1943, p. 57, fig. 26

Il s'agit donc de travailleurs adultes remplissant ailleurs leurs devoirs avec compétence. La modalité de neutralisation de la violence ne passe pas par un déplacement temporel mais spatial, car elle est repoussée vers la zone des marais. Comme nous l'avons vu dans la 2^e partie, cet espace est caractérisé par une moindre normativité, et l'appogiature y est plus présente. C'est dans ce cadre que s'intègrent de tels combats qui non seulement ne remplissent pas les objectifs productifs qui président à la vie des domaines, mais leur sont même *stricto sensu* contraires car ils entravent le bon déroulement du travail dans les marais. Les légendes rendent clairs que les joutes prennent place dans un cycle du retour des travailleurs rapportant des plantes des marais³³⁷⁰, activité pendant laquelle de tels affrontement ne remplissent aucune fonction. Ils prennent donc leur place dans une zone liminaire³³⁷¹, à la fois source d'abondantes ressources et abri pour les puissances extérieures à l'ordre de la *maât*. Comme lorsque les victimes des fessées tentent de résister aux coups, se déploie entre les bateliers une conflictualité qui n'aurait pas sa place au cœur du domaine.

De par leur contact avec un monde mal maîtrisé par l'homme et une faune imposante, les travailleurs des marais sont marqués par leur corporalité, et davantage susceptibles de se laisser aller à des jeux gratuits et sans finalité quelconque, à moins de tester la solidité des barques³³⁷². L'hypothèse de loisirs venant égayer la monotone traversée des marais³³⁷³ nous semble en effet préférable à la représentation d'incidents sérieux entre des groupes se disputant le passage³³⁷⁴. Cette interprétation n'est pas incompatible avec la proposition d'Andrey Bolshakov selon

³³⁶⁸ *Ibid.*, p. 446.

³³⁶⁹ *Ibid.*, p. 451, 453, 455, 457, 459-460, 462.

³³⁷⁰ *Ibid.*, p. 258-261.

³³⁷¹ Sur ce concept de liminarité, voir ARNETTE 2014.

³³⁷² MONTET 1925, p. 81.

³³⁷³ *Ibidem* ; BOLSHAKOV 1993, p. 30-31, nn. 9-14 ; HARPUR 1987, p. 154-155.

³³⁷⁴ REISNER 1942, p. 357.

laquelle ils se battent pour être les premiers à apporter les fleurs en offrandes au défunt³³⁷⁵, car une rivalité de déférence, fidèle au ton général des programmes, ne contredit pas le caractère ludique des joutes : la violence des coups ne peut servir d'argument au sérieux de la querelle³³⁷⁶, en l'absence de parallèles iconographiques. L'objectif final de la course, attesté chez Ptahhotep³³⁷⁷, n'en écrase pas tous les enjeux. La joute s'intègre donc au programme à trois niveaux. Elle est moment de liminalité, de rupture des normes dominantes, par le déploiement d'une conflictualité violente et le détail récurrent du batelier tombé dans l'eau entre les bateaux³³⁷⁸, où est connotée une idée de noyade. Mais elle prend tout de même place au sein de l'horizon productif, car les bateaux sont chargés de plantes récoltées, l'originalité de la scène permettant d'attirer le regard sur ce type d'activité économique. Elle est enfin une répétition à une échelle moindre de l'archétype du défunt chassant dans les marais et participe à la conquête de l'espace palustre par les représentants du domaine et partant de l'Égypte cultivée.

1-2 L'enfance, zone du jeu

Les scènes de jeu évoquées dans les trois premières sections caractérisent toutes des enfants dont les marqueurs d'âge sont explicites. Dans quatre tombes sur six, les protagonistes portent la tresse qui distingue les enfants ; ils sont en outre tous entièrement nus. On voit là une caractérisation autrement plus claire que la soi-disant enfance des victimes de punition. Chez Ptahhotep (Figure 13.5), tous les jeux sont ainsi placés sur les 2^e et 1^{er} registres respectivement des parties gauche et droite du mur, de sorte que ressort un espace de l'enfance, situé près de la production et des offrandes, mais distingué spatialement. Ils s'intègrent dans leur contexte par un riche jeu de renvois graphiques, comme entre la course des gardes du prisonnier et celle des porteurs de cage d'animaux à droite, ou entre les acrobaties enfantines et celles des fouleurs du raisin et des récolteurs de papyrus à gauche³³⁷⁹. Le monde des enfants reproduit donc les gestes des adultes, mais de façon gratuite : à droite, leurs jeux n'amènent devant le défunt aucune autre offrande que le faux prisonnier, et à gauche, ils ne produisent rien de comparable aux travailleurs adultes de sorte que leur dextérité se perd loin des produits consommables. Plutôt que de véritables cérémonies religieuses intéressant le monde des adultes³³⁸⁰, il faut voir dans ces jeux la reprise sur un ton ludique de rites de transformation individuelle et de redéfinition

³³⁷⁵ BOLSHAKOV 1993, p. 38-39.

³³⁷⁶ *Ibid.*, p. 34.

³³⁷⁷ BOLSHAKOV 1993, p. 38 ; HERB 2001, p. 457.

³³⁷⁸ HERB 2001, p. 446, 448, 453, 461, 463-465, 470.

³³⁷⁹ HARPUR, SCREMIN 2008, p. 356-357.

³³⁸⁰ SOURDIVE 1984, p. 102.

du collectif. L'idée d'une préparation à la guerre³³⁸¹ est tout aussi invérifiable et nous semble projeter une utilité pratique que ne confirment pas les scènes ; l'absence d'adulte qui surveillerait les jeux et leur donnerait un sens sérieux exclut d'y voir un entraînement militaire. On voit mal de même pourquoi les artisans de l'Ancien Empire auraient représenté l'entraînement des cadets en amont et jamais la vie des soldats eux-mêmes.

Ces quelques scènes appartiennent ainsi à un domaine caractérisé par la gratuité des actions. Les jeux violents que nous avons distingués pour l'étude côtoient d'autres jeux d'adresse physique (J1,J5) ou de plateaux (J2). Chez Mererouka notamment, la section entière du mur est occupée par des enfants qui, quand ils ne s'occupent pas à des figures de gymnastique, apportent, comme cadeaux au défunt, des oiseaux, fréquemment associés au monde de l'enfance³³⁸². Leur nudité et leur tresse systématiques les assignent dès le premier regard au monde de l'enfance, distinct de la production sur le reste des murs de la pièce³³⁸³. Dans deux tombes de la V^e dynastie (J1,J2), les jeux sont placés dans la partie supérieure d'un mur qui comprend aussi des activités productives et des processions d'offrandes. Chez Idou, ils coiffent trois rangs d'activités plaisantes, danse, jeux de plateau et musique, formant un spectacle agréable pour le défunt. Chez Baqet enfin, le jeu est placé au cœur de nombreuses scènes de vie des campagnes à finalité productive, de sorte que dans la majorité des cas, le domaine ludique n'est pas strictement séparé du reste du programme. Cette intégration témoigne de la tonalité d'appogiature qu'ils portent au sein des programmes, de sorte que les scènes ludiques ne sont pas jugées légitimes à occuper un espace entier, mais ne peuvent que s'immiscer entre des activités plus classiques. La création d'espaces liminaires s'extrayant de la finalité productive qui préside au programme est rendue possible grâce au détour par l'enfance, les jeunes générations doublant le déploiement d'expertise technique des travailleurs de jeux corporels. Ces quelques registres forment donc dans le programme une anomalie ou hétérotopie : non seulement ils ne répondent pas aux mêmes principes d'action que les autres scènes, mais ils obéissent à des règles étroitement codifiées. La possibilité d'actions non productives, le jeu plaisant sur l'habileté physique et le déploiement d'un cadre agonistique où les protagonistes restent des « camarades » sont trois traits de cet espace à part, qu'il serait réducteur de rattacher de force à une finalité utilitaire. Enfin, la tonalité initiatique et sacrificielle des trois jeux étudiés justifie le passage par l'enfance, susceptible de se détacher du comportement idéalisé des

³³⁸¹ *Ibidem*. Pour JANSSEN R. & J. 1990 (p. 65-66), il s'agit d'inculquer le maintien de l'ordre.

³³⁸² JANSSEN R. & J. 1990, pp. 42-44.

³³⁸³ KANAWATI 2010B, pls. 73-74, 81-82.

travailleurs des campagnes, d'autant que les programmes représentent rarement des enfants reconnaissables dans des activités productives.

1-3 Violence libérée, violence contenue

1-3-1 La violence des jeux

Les six scènes de jeu que nous avons distinguées ont en commun de déployer des actes violents dans un environnement neutralisé. Il s'agit d'une véritable violence qui, bien que ludique, n'en comprend pas moins la possibilité de contraindre ou de faire souffrir l'autre, de sorte que les joueurs ne se contentent pas de reproduire des mouvements stéréotypés et sans puissance. Dans le jeu de la bagarre, elle se matérialise par des coups dont l'intensité est incertaine, qui pouvaient frapper vivement la victime. Il semble servir d'entraînement à la douleur et de pratique aux techniques d'esquive et de contre de coups divers. Le fait que la victime se plaigne dans les deux tombes de la faiblesse de ses côtes (*gmn gs.w*)³³⁸⁴ pourrait indiquer sa douleur au moment où les coups s'abattent sur cette partie de son corps. Cette expression, dont la traduction est rendue possible par les emplois postérieurs de *gmn*, terme dénotant la souffrance et l'affaiblissement, pourrait aussi connoter subtilement l'isolement de la victime. En effet, le terme *gs* est rare à l'Ancien Empire et est surtout attesté dans les Textes des Pyramides³³⁸⁵, où il désigne la place à côté des dieux : insister sur la faiblesse des côtes du protagoniste renforcerait son isolement, nécessaire à la visée sacrificielle du jeu.

Dans les deux autres jeux d'enfants, la violence passe essentiellement par des prises visant à maîtriser l'autre ou à se libérer de son étreinte, bien que des bâtons aient pu servir à donner des coups au prisonnier (J5) ; elles se rapprochent des scènes de lutte. L'enjeu entier de ces jeux est d'ailleurs le contrôle exercé sur la victime centrale, que ce soit dans la hutte où il s'agit de la maintenir au sol, ou pour le prisonnier, entouré de gardes veillant à ce qu'il ne s'échappe pas. La structure de ces jeux de l'Ancien Empire repose donc sur la maîtrise d'un individu hostile par un groupe qui incarne peut-être le maintien de l'ordre, et se différencie des scènes de lutte ou d'entraînement au combat au Nouvel Empire, où deux adversaires essaient, dans une position d'égalité, de prendre l'avantage sur l'autre. Sans surinterpréter les valeurs sociales de ces jeux, ils ont pour enjeu le contrôle exercé sur un individu, qui peut être associé à un étranger et qu'il s'agit essentiellement de neutraliser et d'intégrer. Ces moments ludiques semblent cohérents avec la dimension humaine du pouvoir à l'Ancien Empire : il ne s'agit pas de tenir

³³⁸⁴ SOURDIVE 1984, p. 105.

³³⁸⁵ Entre autres, TP 214, 247, 270 (Ounas) ; 362, 374 (Téti) ; 485, 509, 520, 531 (Pepy I^{er}).

ou de conquérir un territoire, ni de simuler l'anéantissement et la mort de l'ennemi, mais de le mettre à la merci du camp vainqueur et de l'acculturer à l'ordre dominant.

Par la violence adversative qui y est libérée, ces scènes détonent dans les programmes de l'Ancien Empire où les exemples de confrontations de volontés sont assez rares. Le jeu de la bagarre, où un garçon de la communauté est roué de coups, en est l'exemple le plus frappant. Au-delà d'une thématique de l'enfance comme étape de la vie où sont encore possibles ces élans spontanés, la scène fonctionne comme révélateur inverse du calme et de l'ordre fonctionnels qui règnent dans le domaine. Il n'y a pas de raison que les campagnes égyptiennes aient connu moins de querelles interpersonnelles que n'importe quelle société, c'est pourquoi ces quelques tombeaux intègrent cette potentialité de confrontation sans axiologie claire dans des jeux. Les tensions locales inhérentes aux interactions humaines sont ainsi libérées, notamment dans trois tombeaux de vizirs (J1, J4, J5), mais d'emblée neutralisées par un arsenal sémiologique qui en restreint la portée. Le premier moyen en est le passage par l'enfance, qui suggère qu'après un certain âge il n'est plus convenable de pratiquer ces activités, qui nuiraient à la concentration des producteurs. Le second est le caractère modéré de la violence qui consiste essentiellement en des techniques de contrôle et en des coups sur les flancs et les membres inférieurs, zones qu'évitent les châtiments connus par ailleurs. Le troisième est leur ritualisation, à travers les complexes règlements que l'on devine pour chacun de ces jeux, et qui, par les séries d'interdictions pour chaque acteur, transforme l'expression de conflits spontanés en succession d'étapes fortement structurées. Enfin, par leur insertion au sein de scènes de gymnastiques, de danse ou de musique, la violence devient un spectacle agréable qui incite les garçons à rivaliser d'adresse et d'audace pour plaire aux yeux du défunt et du spectateur externe. Déplacement vers le monde encore inachevé de l'enfance, neutralisation des effets les plus graves, codification et esthétisation sont donc les quatre piliers de l'insertion de la violence sous forme de jeux.

Nous avons plus haut exprimé des réserves sur une interprétation trop fonctionnelle, fondée sur l'hypothèse qu'il n'y aurait rien de gratuit dans les scènes sélectionnées. Chez Mererouka (J5), friand de scènes atypiques pouvant attirer l'attention par leur rareté ou l'adjonction de détails supplémentaires, les jeux fonctionnent comme spectacle dont profite le vizir et où pourrait être connotée une bienveillance pour les jeunes générations de la population à sa charge. Ces jeux violents se lisent aussi en miroir de plusieurs autres motifs courants à l'Ancien Empire, d'une part la contrainte et la violence exprimée dans les redditions de comptes et les punitions, de l'autre les prouesses physiques étudiées dans le chapitre suivant, faisant entrer le

conflit dans un ordre de la maîtrise et du déploiement physique des individus sains du domaine. Ils valent comme incorporation du conflit et des modèles militaires dans le spectacle esthétisé des corps, moyen de contenir ces potentialités violentes. Il est possible de voir là un discours de la canalisation des instants violents par le jeu, détournant les potentialités d'agressivité des jeunes hommes vers un emploi légitime et normé de leur corps³³⁸⁶ ; il s'agit aussi d'une intégration de la potentialité de violence et de sa domestication dans un ordre esthétique, où les jeux apportent une variation gratuite qui sert la distinction du défunt.

1-3-2 Les joutes de bateliers, lieu d'une violence libérée ?

Le corpus des joutes dans les marais est original par rapport aux limites posées à la violence dans les jeux. Elle n'est pas le fait d'enfants mais d'adultes ayant achevé leur acculturation à l'ordre productif et le déplacement dans les marais ne résout pas le problème posé par l'immixtion de telles querelles dans un contexte productif. Elle est bien moins mesurée que dans les jeux pour enfants ou dans les scènes de lutte, et n'obéit manifestement pas à un corpus de règles bien précises. Le catalogue de la violence inclue des pratiques qui pouvaient laisser aux acteurs des blessures assez durables³³⁸⁷. Le but premier de la joute est de faire tomber l'adversaire dans l'eau : la noyade potentielle et la présence d'animaux agressifs et de plantes ne rendent pas sans danger de telles chutes. Pour y parvenir, deux moyens sont utilisés : la lutte au corps-à-corps et des pressions au moyen de la perche servant à manœuvrer le bateau. Si la première repose sur la confrontation de forces sans blessures potentielles, l'emploi de perches terminées par une petite fourche devait laisser des traces potentiellement sanglantes. Aucune zone du corps n'est épargnée, ni le visage³³⁸⁸, ni le cou³³⁸⁹ ni le bas-ventre³³⁹⁰, signe d'une violence peu contrôlée d'autant que l'emploi récurrent des deux mains permettait d'appuyer de toute sa force à l'impact. Des coups peuvent aussi être donnés depuis l'arrière³³⁹¹. Cette violence aux effets potentiellement dangereux ne disparaît ni dans les images de la VI^e dynastie³³⁹² ni du Moyen Empire³³⁹³, de sorte que la rupture avec l'ordre pacifique du domaine et les potentielles blessures reçues par des bateliers qui n'hésitent pas à viser le front et les yeux

³³⁸⁶ MUCHEMBLED 2008, p. 106-108.

³³⁸⁷ BOLSHAKOV 1993, p. 34.

³³⁸⁸ HERB 2001, p. 451, 456, 458.

³³⁸⁹ HERB 2001, p. 446, 448, 456, 463.

³³⁹⁰ *Ibid.*, p. 446, 448, 455, 457.

³³⁹¹ *Ibid.*, p. 451.

³³⁹² *Ibid.*, p. 464-467.

³³⁹³ *Ibid.*, p. 468-469.

furent assumées par les artisans pendant toute l'existence du motif, renforçant son exceptionnalité et la création d'un espace aux règles autres et tolérant une plus grande violence.

Celle-ci ne se limite pas aux pressions pour faire tomber l'adversaire mais prend aussi la forme de coups portés directement, soit par le plat de la rame³³⁹⁴, soit par la perche, que l'on brandit derrière soi pour augmenter l'élan du coup³³⁹⁵. La fréquence de ces coups suggère qu'ils appartiennent au répertoire le plus courant des joutes et répondent à la pression de la perche sur le corps de l'adversaire. La dernière méthode consiste à pousser de sa perche l'ennemi tombé dans l'eau pour l'empêcher de remonter³³⁹⁶, ce qui laisse penser qu'un des enjeux pouvait tenir au temps passé sur le bateau par les membres de l'équipe. Il est aussi possible que l'on ait tenté de capturer certains membres de l'équipe adverse, comme l'indique un relief de Saqqarah où un membre de l'équipe de gauche tombé à l'eau s'agrippe à son bateau tandis que ceux de droite le poussent du bout de la perche et lui attrapent un pied³³⁹⁷. Capture des ennemis, modèle de la guerre avec calcul des adversaires tombés, lutte pour un territoire : les enjeux de la joute évoquent plusieurs horizons de référence, ce qui explique le peu de limites aux coups autorisés.

La violence représentée est donc nettement plus forte que les autres motifs connus par ailleurs, des fessées aux bastonnades, et devait paraître telle aux visiteurs des tombes. Malgré l'absence d'enjeu sérieux à ces luttes, plusieurs tabous sont levés. Le premier est la représentation du coup en préparation, les deux bras armés pour maximiser la force. Si cette gestuelle est bien connue contre des animaux, elle n'est appliquée aux humains que dans de rares cas de punitions avec des instruments d'une ampleur bien moindre (A31,A33,A39,C9). Le deuxième est le coup à l'impact, représenté fréquemment à l'instant où la fourche touche la peau : ce schéma, étudié dans la 3^e partie, est rare dans l'iconographie égyptienne et atteste d'une volonté de montrer les coups dans leur actualité et l'affrontement direct des corporalités. La troisième rareté tient aux bateleurs tombés à l'eau et tentant de s'agripper aux bateaux, disposition rare dans l'iconographie et connotant la mort ou du moins la désocialisation par expulsion de l'embarcation collective. Le corpus des joutes contient donc un nombre varié de postures de combat et met en scène la libération d'une énergie violente à travers une gamme d'instantanés de combat faiblement ritualisés : la chute à l'eau ne signifie même pas l'arrêt des coups. L'extrême dynamisme de la scène de Nefer et Kahay³³⁹⁸ fait émerger une impression de

³³⁹⁴ *Ibid.*, p. 445.

³³⁹⁵ *Ibid.*, p. 446, 449, 451-453, 455-457, 461-462, 464-467.

³³⁹⁶ *Ibid.*, p. 448, 461.

³³⁹⁷ *Ibid.*, p. 461.

³³⁹⁸ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1971, pl. 10, 11 et 15.

chaos où s'entrechoquent les corps et les perches sans vainqueur, à l'opposé d'une violence régulée et dirigée vers un horizon légitime. Les conséquences pratiques de tels affrontements ne sont en revanche pas prises en compte, comme si des coups aussi violents ne laissaient pas de marques : le motif existe comme instantané où se libère une violence peu régulée, qui n'est neutralisée que par son déplacement vers la zone liminaire des marais et son inscription probable dans un univers mental aux connotations préexistantes. Les bateliers n'ayant pas plus de raisons de se battre que n'importe quel autre corps de métier, les explications référentielles sont insuffisantes, tout comme ces motifs sont placés loin du spectacle que contemple le défunt. La joute figure une version miniature et désordonnée du motif du défunt brandissant son harpon : si la violence ne peut être maîtrisée, elle est rejetée vers les marges du domaine.

2 Entraînement à la guerre ou jeux gratuits : les scènes de lutte et d'escrime

*2-1 Les sports de combat dans l'iconographie de l'Ancien au Nouvel Empire*³³⁹⁹

2-1-1 Des palettes protodynastiques aux tombes thébaines : histoire des scènes de lutte

On définira par lutte toutes les scènes où deux individus s'affrontent à mains nues et tentent d'agripper une partie du corps adverse ou de se libérer d'une prise. Les plus anciennes attestations datent de la I^{ère} dynastie, sur le couteau du Gebel el-Arak³⁴⁰⁰, sur une étiquette abydonienne³⁴⁰¹ et à l'intérieur d'une enceinte attaquée sur la palette des villes³⁴⁰². La seule image de lutte de l'Ancien Empire provient de la tombe de Ptahhotep (I1) : au contraire des jeux d'enfants, le genre ne fait pas partie du décorum funéraire de la V^e dynastie. Il faut attendre la fin de la Première Période intermédiaire pour voir véritablement se développer cette iconographie, d'une part en trois dimensions, à travers un ensemble de petites figurines en calcaire représentant deux lutteurs entremêlés et retrouvés sur au moins trois sites³⁴⁰³. En contexte funéraire, la lutte intègre fréquemment les programmes de Beni Hassan (I2-I5,I8,I9), de Thèbes (I6,I7), d'el-Bersheh (I10), de Meir (I11,I12) et d'Assouan (I13). Cette fréquence, dans un corpus plus restreint qu'à l'Ancien Empire, témoigne de la nouvelle importance du thème acquise à cette époque, la proximité d'une scène à l'autre indiquant les filiations internes au corpus. Après cet âge d'or, les scènes se font plus rares dans la première moitié de la XVIII^e dynastie, puisque de cette époque ne date qu'une scène aujourd'hui perdue³⁴⁰⁴ (I15) et

³³⁹⁹ FÖRSTER 2005 ; WILSDORF 1939.

³⁴⁰⁰ DECKER, HERB 1994, p. 546-547 (L3).

³⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 546 (L2).

³⁴⁰² *Ibid.*, p. 546 (L1).

³⁴⁰³ *Ibid.*, p. 547-549 (L5-L13).

³⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 555 (L26). Sur le Nouvel Empire, voir WILSON 1931, p. 211-220.

un détail incrusté sur l'étendard d'un soldat chez Tjanouni (I16). Le motif réapparaît sous Akhénoton comme en attestent la tombe de Meryrê II (I17) et un *talatat* de Karnak³⁴⁰⁵, mais avec une nouvelle connotation : alors que tous les lutteurs ne se distinguaient jusque-là en rien d'Égyptiens archétypiques, ce sont désormais des Nubiens qui luttent³⁴⁰⁶. L'époque ramesside connaît un nouvel apogée du genre, restreint à deux exemples privés (I18,I19), mais déployés sur plusieurs des grands temples thébains, dont le Ramesseum³⁴⁰⁷, Louxor³⁴⁰⁸ et Medinet Habou³⁴⁰⁹, et sur un corpus d'ostraca³⁴¹⁰. La lutte y est autant le fait d'adversaires égyptiens que nubiens³⁴¹¹ : chez Meryrê II, il s'agit bien de deux adversaires nubiens et non d'un affrontement nubio-égyptien, comme l'a supposé Scott Carroll³⁴¹². Malgré une large envergure chronologique qui suggère que la pratique ne disparut pas de la vie des Égyptiens, le motif est donc essentiellement propre à deux époques, le Moyen Empire et la fin du Nouvel Empire.

La terminologie égyptienne de la lutte est bien connue, à travers le mot *qm3*³⁴¹³, ainsi que l'horizon mythologique auquel elle renvoie, lors du conflit d'Horus et de Seth³⁴¹⁴. Enfin, les études paléopathologiques nous permettent de repérer la pratique de ces sports dans les villes égyptiennes : Margaret Judd a ainsi montré que les Nubiens enterrés à Hiérakonpolis avaient une déformation pubienne typique des individus pratiquant à haute dose des exercices sportifs³⁴¹⁵.

Numéro	Propriétaire	Dynastie	Identité	Nombre de duos
I1	Ptahhotep	V	garçons	6
I2	Baqet I ^{er}	XI	adultes	6
I3	Baqet II	XI	adultes ?	?
I4	Baqet III	XI	adultes	219
I5	Khety	XI	adultes	122
I6	Djari	XI	adultes	3
I7	Intef	XI	adultes	5
I8	Khnoumhotep I ^{er}	XI	adultes	75 ³⁴¹⁶
I9	Amenemhat	XII	adultes	58

³⁴⁰⁵ HERB 2001, p. 556-557 (L29) ; CARROLL 1988, p. 124, fig. 3.

³⁴⁰⁶ WILSDORF 1939, p. 42-46 ; CARROLL 1988, p. 121-130 ; DECKER 1991, p. 97-105.

³⁴⁰⁷ DECKER, HERB 1994, p. 558 (L31).

³⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 558 (L32).

³⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 559-561 (L34) ; CARROLL 1988, p. 124-129.

³⁴¹⁰ DECKER, HERB 1994, p. 561-563 (L35-L41).

³⁴¹¹ *Ibid.*, p. 562-563 (L38,L39).

³⁴¹² CARROLL 1988, p. 123-124.

³⁴¹³ FÖRSTER 2005, p. 73-75.

³⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

³⁴¹⁵ JUDD 2010.

³⁴¹⁶ Seuls 65 groupes sont conservés. Les espaces manquants permettent d'en compter 75.

I10	Neheri	XII	adultes	2
I11	Senbi	XII	adultes	3
I12	Oukhthotep	XII	adultes	4
I13	Sarenpout	XII	adultes	5/6
I15	Nebamon	XVIII	adultes	6
I17	Meryrê II	XVIII-2	Nubiens	2
I18	Amenmessou	XIX	soldats	1

Tab. 13.1 Tableau général des scènes de lutte

Plusieurs caractéristiques unissent ce corpus qui, malgré la forte extension temporelle, obéit à des codes assez stables. La lutte consiste d'abord systématiquement en l'affrontement symétrique de deux adversaires semblables, qu'ils soient des enfants (J1), des adultes égyptiens ou des Nubiens. L'un des schémas récurrents, déjà présent dans les trois images protodynastiques, consiste en la confrontation face-à-face des deux adversaires, comme dans les joutes de bateliers, chacun cherchant à attraper les jambes de l'autre. C'est le cas du groupe qui ouvre la frise chez Ptahhotep, de nombreuses vignettes dans le grand catalogue de Baqet III ou de la prise des Nubiens chez Meryrê II. Ce principe vaut autant pour les frises restreintes à quelques prises que pour les imposants catalogues de Beni Hassan. Cette dernière nécropole apparaît comme une exception, car, à partir de Baqet III, les scènes couvrent des pans entiers de murs et dépassent deux fois la centaine de duos. Ailleurs, aucune autre tombe ne contient plus de six duos, ce qui confirme l'insularité de la tradition iconographique de Beni Hassan.

Les frises de lutte se distinguent par leur originalité dans le programme funéraire. Le principe dominant d'organisation y est la juxtaposition, au détriment d'une structure chronologique. Cela ne signifie pas que l'on ne puisse pas retrouver de suites de prises montrant une succession d'instantanés du combat, mais elles ne sont d'une part pas systématiques, et de l'autre n'obéissent pas à des règles fixes, comme le montrent les schémas ci-dessus. Chez Ptahhotep (Figure 13.9a), un mouvement semble aller de droite à gauche et organiser les vignettes par deux. Mais les deux les plus à gauche rompent cette logique puisque le mouvement part de la gauche, sans qu'il y ait une continuité aussi claire entre les deux instantanés. Chez Amenemhat (Figure 13.9b), les deux vignettes de gauche représentent deux moments de la même prise, tandis que les quatre autres ne suivent pas un ordre chronologique : les deux du milieu fonctionnent en revanche comme deux prises similaires selon une symétrie imparfaite. Il en va de même pour les deux vignettes de droite. Cette complexité atteint son paroxysme sur le mur focal de Baqet III où les 219 duos de lutteurs sont organisés tantôt selon une logique narrative faisant se succéder les vignettes, tantôt selon des effets de symétrie et de catalogue, tel un segment du 3^e registre où alternent luttes assise et debout. La difficulté à lire ces scènes,

en particulier les catalogues de Beni Hassan, n'est pas un effet de notre distance aux scènes : il paraît douteux que les artisans aient pensé qu'il serait facile de naviguer entre 219 duos semblables sans aide graphique, de sorte que la confusion est trop nette pour ne pas avoir été recherchée. La seule aide à la lecture est le différentiel de couleur entre les deux lutteurs à Beni Hassan, l'un ayant la peau légèrement plus foncée que l'autre³⁴¹⁷. Ce choix témoigne d'une recherche de la clarté à l'échelle du duo, qui manque entièrement à la scène dans son entier. Le principe dominant est donc celui du catalogue, où le visiteur apercevra aléatoirement telle prise et à l'occasion reconstruira une suite de quelques prises, mais sans qu'en ressorte un discours précis. Une dernière limite à la lecture tient à l'absence générale de légendes, à quelques exceptions près³⁴¹⁸. À Beni Hassan, dans trois scènes sur quatre, aucune notation ne vient aider la compréhension de la succession de vignettes, renforçant ainsi la perplexité du spectateur.

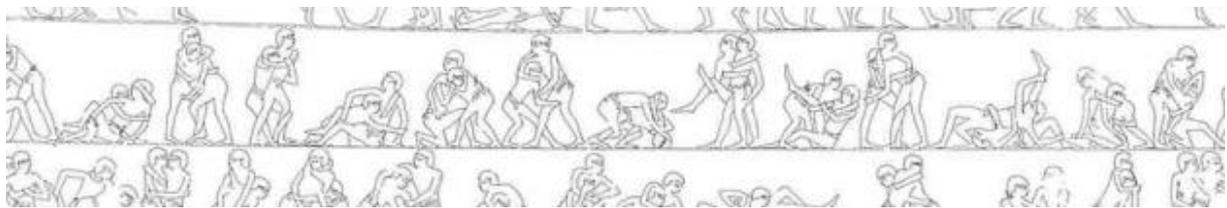


Figure 13.10. Détail de la scène de Baqet III

2-1-2 Boxe et escrime, prolongement des scènes de lutte

Si les sports de combat se limitent jusqu'au Moyen Empire à la lutte, pratique sans armes dont le but est de saisir les membres de son adversaire pour le contraindre et obtenir sa soumission, l'iconographie du Nouvel Empire s'enrichit de nouveaux types de combat, dès la tombe de Kherouef (I14) sous Amenhotep III ou IV. Au lieu de lutter en cherchant à attraper la jambe ou le corps de l'adversaire, les combattants portent des coups directs, tantôt avec un bâton, ce que nous appellerons escrime, tantôt avec les poings, équivalent de notre boxe³⁴¹⁹. Dans la scène amarnienne de Meryrê II (I17), seule la boxe est adjointe à la lutte que se livrent les Nubiens pour la cérémonie royale. En revanche, dans la scène ramesside d'Amenmose (I18) c'est l'escrime qui accompagne la lutte. Le combat au bâton, déjà attesté sur la chaussée de Sahourê³⁴²⁰, persiste à cette époque³⁴²¹, dans la tombe privée de Khons (I19), puis dans les

³⁴¹⁷ KANAWATI, EVANS 2018, pls. 28-36.

³⁴¹⁸ MOTTE 2017.

³⁴¹⁹ MOHAMMED 2020 ; DECKER 2004A, p. 47-48.

³⁴²⁰ EL AWADY 2009, pl. 12 ; DECKER, FÖRSTER 2011, p. 36-44.

³⁴²¹ POLIAKOFF 1987, p. 64-67 ; BECK 2000 ; DECKER 2004A, p. 45-47.

temples royaux, au Ramesseum³⁴²² et à Medinet Habou³⁴²³ et sur des ostraca³⁴²⁴. Ces deux types de combat entretiennent un rapport ambigu avec la lutte : d'une part, ils l'accompagnent dans plusieurs scènes, de façon à former un petit catalogue des moyens de se battre, sur le modèle de la confrontation de deux adversaires similaires. En revanche, leur développement à la fin du Nouvel Empire laisse penser que boxe et escrime ne prennent pas l'exacte suite fonctionnelle de la lutte dans le programme.

2-2 L'horizon de la guerre : les sports de combat, entre entraînement martial et jeu gratuit

De la même façon que pour les jeux étudiés *supra*, les scènes de lutte et de combat au bâton ont été interprétées comme des entraînements à la guerre³⁴²⁵. Les publications de Beni Hassan ont ainsi proposé que la lutte serve à former un personnel spécialisé dans la violence, dans l'armée ou la police³⁴²⁶. L'argument est dans l'ensemble plus solide que pour les jeux d'enfants et justifie une succincte investigation. Il est d'abord clair que le genre ne naît pas dans une optique militaire. La seule scène de l'Ancien Empire ne s'inscrit dans aucun contexte militaire. Ce sont d'ailleurs de jeunes garçons qui s'exercent devant le défunt, de sorte que la lutte prend le même sens que les jeux du prisonnier et de la bagarre, c'est-à-dire de pratiques physiques dédiées à la jeunesse, pouvant avoir pour but de former des adultes de robuste condition mais n'ayant pas d'autre objectif immédiat qu'une gratuité adversative.

Il en va différemment au Moyen Empire, car dans quatre des six tombes de Beni Hassan, la lutte est placée au-dessus du siège d'une ville. Il paraît alors normal de faire le lien entre les deux activités, qui partagent une nature conflictuelle rare dans les programmes et une focalisation corporelle. Nous avons déjà évoqué dans la 3^e partie les raisons qui nous font relativiser ce lien : l'absence de lien explicite que formuleraient des légendes, les différences entre les protagonistes homogènes de la lutte et la variété des soldats, et le fait que nulle part dans la scène de guerre ne sont employées de prises à mains nues. On voit mal à quoi servirait un tel entraînement qui n'est jamais utilisé par les dizaines de soldats. Une étude plus générale des scènes renforce notre prudence : d'une part, les premières images de lutte à Beni Hassan proviennent des tombes de Baqet I^{er} et II, avant l'intégration de scènes de guerre, qui sont donc un ajout à un thème qui était auparavant susceptible d'être représenté seul. Les six scènes issues des autres nécropoles du Moyen Empire ne sont quant à elles pas associées à des combats : chez

³⁴²² DECKER, HERB 1994, p. 569 (M8).

³⁴²³ *Ibid.*, p. 569-570 (M9).

³⁴²⁴ *Ibid.*, p. 570-571 (M10,M11).

³⁴²⁵ DECKER 1993, p. 455-456 ; POLIAKOFF 1987, p. 96.

³⁴²⁶ KANAWATI, EVANS 2018, p. 34 ; LASHIEN, MOURAD 2019, p. 37.

Intef, elle est placée sur le pilier VIII, et non sur l'un des quatre qui supportent des affrontements.

L'hypothèse d'un entraînement à la guerre doit donc être rejetée. Nées à la fin de la Première Période intermédiaire, les images de lutte ne font pas strictement partie de la nouvelle culture militaire, mais témoignent du nouvel intérêt pour la représentation de la conflictualité, s'insérant jusqu'au sein des tombes décorées, dont le décorum restreignait drastiquement les possibilités d'affrontements internes³⁴²⁷. Bien que répondant à une structure adversative différente, selon une stricte logique de l'*agôn*³⁴²⁸, ces combats préfigurent la joute à laquelle se livre Sinouhé contre le fort du Retenou³⁴²⁹. Si cette histoire date bien du cœur de la XII^e dynastie, il est tentant de supposer qu'elle s'inspire de récits plus anciens dans lesquels les sports de combat occupaient une fonction narrative ou thématique : des Antef à Sésostri I^{er}, fleurirent les images de lutte entre Égyptiens, probables fragments d'une culture plus large. Avec la sécurisation du pouvoir royal, le combat singulier est déplacé en-dehors des frontières de l'Égypte, obéit à une axiologie nettement plus claire et ne peut durer que le strict minimum pour que la supériorité égyptienne ne soit pas objet de suspense³⁴³⁰. En effet, les images de lutte insistent sur l'égalité entre les combattants : comme l'a montré Michael Poliakoff, les images égyptiennes montrent moins souvent le succès de la prise que leurs équivalents grecs³⁴³¹. Au contraire, l'affrontement du conte ne peut tolérer l'égalité. L'Asiatique lui-même est décrit comme un champion sans égal³⁴³², mais il ne peut que subir la victoire fulgurante de Sinouhé³⁴³³ : dans le récit, il n'est plus question d'égalité mais de respect d'une stricte hiérarchie des êtres. Il est intéressant de constater que de nombreux siècles plus tard, Hérodote attribue aux Égyptiens la tradition de ne jamais combattre entre eux et de se contenter de faire remporter un lutteur local contre un étranger³⁴³⁴, signe que les modalités de la lutte reproduisent des mises en scène sociales ou politiques et que le refus du combat du même contre le même est plus constant que les affrontements à égalité de notre corpus.

En résumé, les scènes de lutte participent d'une culture commune dans laquelle la potentialité du conflit est reconnue et contribue, dans le cadre de la tombe, à la distinction du

³⁴²⁷ WILDUNG 1987, p. 34-35.

³⁴²⁸ CAILLOIS 1958, p. 30-34.

³⁴²⁹ Sinouhé, B109-146.

³⁴³⁰ GNIRS, LOPRIENO 2009, p. 253-255.

³⁴³¹ POLIAKOFF 1987, p. 37.

³⁴³² Sinouhé, B110 (*pry pw nn snnw=f*).

³⁴³³ Sinouhé, B137-140.

³⁴³⁴ Hérodote, II, 60 ; KYLE 2008.

défunt. Chez Oukhthotep (I12), les prises sont ainsi placées au sein de la procession d'offrandes devant le défunt qui les contemple. Elles sont transformées en spectacle plaisant jugé digne de l'attention d'un haut fonctionnaire : loin d'être restreinte à une fonction professionnelle ou à des occupations socialement inférieures, la lutte intègre le répertoire des loisirs de l'élite, aimant à contempler l'adresse des adversaires et les retournements inattendus du combat. La distinction de l'élite passe d'une part par le recrutement des corps et de la violence des inférieurs, et de l'autre par sa position à l'écart et en surplomb d'un ensemble de lutteurs rivalisant à égalité. Les héritiers des potentats de la Première Période intermédiaire se mettent ainsi en scène comme les maîtres d'une puissance physique désarmée et transformée en spectacle.

Le corpus moins ample et plus divers du Nouvel Empire est le résultat d'une évolution dans les référents et les contextes d'insertion des scènes de combat. L'hypothèse d'un entraînement à la guerre y est tout aussi discutable que pour les scènes plus anciennes, mais appuyée sur les scènes des temples royaux, où la pratique martiale est incontestablement le fait de soldats en campagne. En effet, la plupart des scènes s'inscrivent dans un contexte de réjouissances et d'hommage au défunt. C'est le cas dans la tombe de Nebamon (I15) où la lutte est placée sous le défunt et sa femme assis et à proximité de fleurs en offrandes³⁴³⁵, et chez Kherouef (I14), où boxe et escrime font partie de vases réjouissances que mènent le fonctionnaire en l'honneur du roi, comprenant danses, chants et offrandes³⁴³⁶. Il en va de même chez Meryrê (I17) : la scène prend place au cœur du tribut des nations étudié plus en détail dans la 4^e partie et fait partie du spectacle offert au roi³⁴³⁷. Enfin, le combat chez Amenmose (I18) a lieu pendant la fête en l'honneur d'Amenhotep I^{er} divinisé : le défunt, qui officiait comme grand-prêtre de son culte, a représenté les cérémonies qu'il présida devant la chapelle du dieu à Karnak³⁴³⁸. Cette valeur du combat est attestée dès le Moyen Empire, sur la stèle de Khousobek qui revendique d'avoir combattu au bâton (*'h3 m ht*) pour le plaisir de Sésostri III³⁴³⁹. À l'inverse, des 23 tombes qui incluent des soldats en procession au Nouvel Empire, aucune ne les fait s'entraîner de la sorte. Il est ainsi significatif qu'à Amarna, au milieu de soldats égyptiens, ce soient des sujets nubiens qui soient montrés en train de lutter (I17), dans un geste de mise en spectacle des sujets de l'empire qui tient plus à la distinction impériale qu'au réalisme ethnographique³⁴⁴⁰ : l'emploi

³⁴³⁵ BOURIANT 1887, p. 98.

³⁴³⁶ FAKHRY 1943A, p. 471-473, pl. XXXIX.

³⁴³⁷ DAVIES N. DE G. 1905A, pl. XXXVII.

³⁴³⁸ WRESZINSKI 1935A, pl. 118.

³⁴³⁹ FÖRSTER 2005, p. 81-82 ; DECKER 2012, p. 194-196.

³⁴⁴⁰ CARROLL 1988, p. 132-137 : l'auteur y propose d'établir une continuité entre ces quelques scènes antiques et les pratiques contemporaines de lutte au Soudan. Voir aussi DECKER 1991, p. 100-101.

de nains venus du sud pour les danses divines est attesté depuis l’Ancien Empire³⁴⁴¹, suggérant la tradition de long terme d’impliquer des étrangers dans des spectacles exotiques dont la valeur rituelle pourrait tenir au statut liminaire des individus. De même, la riche mise en scène de la vie des soldats chez Tjanouni ne mentionne la lutte qu’à l’intérieur d’un étendard porté par l’un d’eux. La présence de ce signe suggère un lien spécifique de ce régiment à la lutte, alors que la plupart des étendards à symboles faisaient référence à des divinités³⁴⁴².

Pas plus au Nouvel Empire qu’aux époques précédentes les images privées de combat ne font partie d’un cycle militaire où serait mise en scène la préparation des soldats aux guerres lointaines. Elles témoignent plutôt de la légère diffusion d’une culture sportive qui fait des techniques de combat des spectacles dignes d’être offerts aux yeux du défunt ou du roi, à la fin d’un processus d’esthétisation des corps. La seule scène qui évoque le domaine militaire date de Ramsès II (Figure 13.11) : le commandant du premier bateau où se battent deux matelots porte le titre de « porte-étendard de l’équipe » (*t3w-ḥw s3*). Si le terme *s3* peut désigner tout type d’équipe³⁴⁴³, le titre entier appartient au domaine militaire³⁴⁴⁴. Il semble aussi que le bateau ait une fonction militaire comme en attestent les Montou sur sa coque³⁴⁴⁵, bien que nous ayons montré en 4^e partie que ce type de bâtiments se retrouve dans différents contextes. Mais la présence de soldats ne signifie pas que la scène prend place dans un cycle militaire : la procession de bateaux se dirige vers le reposoir de la barque du dieu, de sorte que la tonalité de la scène est entièrement culturelle, conformément au fait que le défunt possède essentiellement des titres religieux et aucun d’ordre militaire. Il ne s’agit donc pas, comme le propose Davies³⁴⁴⁶, d’exercices et d’une démonstration d’expertise professionnelle, mais de sports à teneur rituelle offerts en spectacle au dieu et au public présent lors de la procession. En effet, cette tombe possède la particularité d’inclure deux combats sur les toits de bateaux absolument semblables, de sorte que l’on peut penser qu’une des scènes est la suite de l’autre : le combat est ici davantage ritualisé pour faire émerger un vainqueur. Une inscription dédie la procession à Montou³⁴⁴⁷, tandis qu’au-dessus des combattants il est inscrit « C’est Amon qui donne la victoire » (*Jmn d=f p3 qnj*)³⁴⁴⁸. L’affrontement honore ainsi à la fois le dieu de la guerre par l’expertise des soldats, et le dieu suprême, à travers l’émergence d’un vainqueur en signe de

³⁴⁴¹ DECKER 1991, p. 96-97.

³⁴⁴² FAULKNER 1941, pls. IV-VI.

³⁴⁴³ SCHULMAN 1964B, p. 41.

³⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 277, n°498.

³⁴⁴⁵ DAVIES N. DE G. 1948, p. 14.

³⁴⁴⁶ *Ibidem.*

³⁴⁴⁷ DAVIES N. DE G. 1948, p. 13, pl. XI.

³⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

faveur d'Amon³⁴⁴⁹. Comme l'a montré Peter Piccione, les combats au bâton du Nouvel Empire possèdent une tonalité très fortement religieuse³⁴⁵⁰, avec de nombreuses références aux textes funéraires et à Amon³⁴⁵¹.

La nature des scènes de combat apparaît donc assez stable de la V^e à la XIX^e dynastie : elles ne représentent ni des combats sérieux entre ennemis altérés, ni des entraînements en vue de véritables combats, mais participent du spectacle interne au programme, sur le même plan que les scènes de danse et de gymnastique. La différence entre les époques tient au fait que le spectacle est au Moyen Empire joué pour le plaisir du seul dignitaire qui pose un regard bienveillant sur son domaine, tandis que le combat intègre au Nouvel Empire l'horizon des cérémonies royales et divines³⁴⁵², sur le pont de bateaux ornés de symboles de pouvoir : la raison principale en est l'évolution générale de l'économie des programmes, qui fait du service de la monarchie et des cultes le cœur de la distinction du dignitaire. L'autre différence est la présence potentielle de soldats dans les scènes postérieures qui, combinée avec la reprise du bâton confirme une plus grande porosité des deux sphères ludique et martiale à cette époque.

2-3 Attraper, frapper, esquiver : la violence dans les sports de combat

Peuvent être opposés deux types de violence, les prises et les coups, les premiers ayant pour but d'attraper l'adversaire, de contrôler ses membres de sorte à l'empêcher d'attaquer et de se défendre et ultimement de le mettre au sol³⁴⁵³, les seconds de porter une attaque sur une partie vulnérable du corps et d'y laisser une trace physique ou virtuelle. Cette seconde catégorie imite les heurts de la guerre, qui lui servent de référence, alors qu'aucune scène du corpus militaire ne comprend d'adversaires se battant à mains nues. Au-delà de cette différence en termes d'horizon de référence, les deux types de combat ne sont pas structurés de la même façon. L'objectif de la lutte est qualitatif, à savoir obtenir un avantage, matérialisé par l'immobilisation de l'adversaire, alors qu'il est quantitatif dans la boxe et l'escrime, puisqu'il suppose que soient comptés, par les protagonistes ou une autorité extérieure, les coups portés³⁴⁵⁴. Le premier type recherche la soumission et le contrôle ; le second s'inscrit dans une économie des atteintes portées, de l'attaque et de la défense, où l'on comptera à la fin qui a causé le plus de dommages à l'autre et le mieux su défendre son intégrité. Si l'escrime reproduit le modèle militaire avec

³⁴⁴⁹ PICCIONE 1999, p. 344-345.

³⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 346-348.

³⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 344-345.

³⁴⁵² WILSON 1931, p. 11-20.

³⁴⁵³ POLIAKOFF 1987, p. 25.

³⁴⁵⁴ PICCIONE 1999, p. 342-343.

plus de réalisme, elle suppose une appréhension des corps combattants comme potentielles sources de douleur, que les protections et la retenue des coups rendent virtuelle. Au contraire, la lutte ne reproduit pas une lutte à mort et ne suppose aucune temporalité de l'effet des coups, mais est tout entière concentrée dans le moment des prises et l'objectif du contrôle.

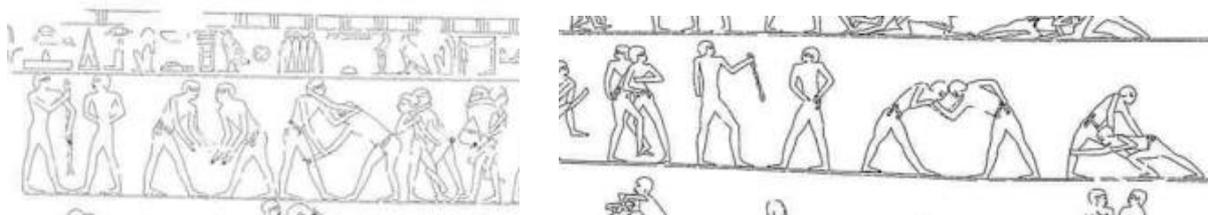
Comme dans les jeux d'enfants, la violence des sports de combat n'est pas un déchainement libre de force physique sans crainte pour les effets potentiellement dangereux, mais obéit à un ensemble de règles qui la ritualisent et de techniques qui l'orientent vers des directions plus précises³⁴⁵⁵. L'existence de règles semble évidente dans les scènes du Nouvel Empire à valeur de spectacle et de rituel : les Nubiens qui luttent devant le pavillon d'Akhetaton ne laissent leurs muscles s'exprimer que dans la mesure où ils produisent un spectacle digne d'une cérémonie en l'honneur du roi et de son dieu, selon l'idéologie atoniste d'une domination royale et solaire sur la création entière. Pour le reste, la présence de règles se repère surtout négativement : dans le corpus de l'Ancien et du Moyen Empire, le combat se restreint strictement à la lutte, sans qu'aucun adversaire n'ait jamais l'idée de porter un coup avec quelque partie du corps, à l'exception possible du 7^e duo depuis la droite du 4^e registre de Khety. Cette absence ne s'explique que par l'existence d'un corpus de règles bien établies que tous les adversaires respectent, même à Beni Hassan où le programme intègre des comportements déviants. Le fait qu'il n'y ait jamais plus de quatre vignettes de combat au sol d'affilée suggère aussi que la lutte ne s'y éternisait pas et qu'une fois l'adversaire tombé voire maîtrisé, les deux combattants se redressaient et recommençaient à se battre. Le règlement semble obéir aux deux impératifs d'équilibre entre les adversaires et d'exhibition d'un spectacle plaisant où l'on alterne entre diverses techniques.

En-dehors de ces règles négatives, l'existence d'un cérémonial entourant le combat et en encadrant les possibilités est attestée dès les plus anciennes scènes : chez Ptahhotep (II) en effet, le combat commence par une confrontation face-à-face, chacun cherchant à saisir les jambes de l'autre. La présence de légendes orales, que prononce l'un ou l'autre des adversaires qui se défient réciproquement et annoncent les prises qu'ils vont lancer ou parer³⁴⁵⁶, témoigne aussi d'une ritualisation du combat, entrecoupé par des paroles. Le seul autre élément de ritualisation n'est conservé que dans deux tombes (I4,I5), où une vignette se différencie des autres en ceci que les adversaires ne combattent pas mais se tiennent debout l'un face à l'autre,

³⁴⁵⁵ POLIAKOFF 1987, p. 25-27.

³⁴⁵⁶ MOTTE 2017, p. 56-69 ; WILSON 1931, p. 213-216.

le premier tenant devant lui une longue ceinture, vêtement rituel de la lutte³⁴⁵⁷. Chez Baqet III (Figure 13.12a), il s'agit de la première vignette à gauche du 1^{er} registre, ce qui laisse penser que le combat débutait ainsi, par l'habillement des protagonistes, la présentation devant soi étant ritualisée comme signe que l'on peut commencer. Chez Khety (Figure 13.12b), la vignette est placée au cœur du catalogue, de sorte qu'elle pourrait représenter une pause dans le combat, nécessaire pour que les adversaires remettent chacun leur ceinture. Cet élément de ritualisation peut être comparé à l'expression grecque ancienne « abandonne ton ceinturon », signifiant « abandonne tes problèmes pour avancer »³⁴⁵⁸, qui associe le domaine sportif à un vêtement précis³⁴⁵⁹ et à un changement d'état par rapport au temps non-sportif. Excepté ce détail, aucun élément de ritualisation n'accompagne les scènes, qu'il soit d'ordre musical³⁴⁶⁰, ou qu'il consiste en l'ajout d'un décor ou d'une fiction : la transformation en spectacle est inaboutie.



Figures 13.12a-b. Détails des scènes de Baqet III, 14, et de Khety, 15

Les ressorts de la violence varient selon le type de sport pratiqué : si boxe et escrime reposent sur une recherche des torts faits au corps ennemi sur le modèle de la guerre, la lutte s'inscrit dans le répertoire des scènes de contrôle, de sorte qu'elles évoquent les deux visées du pouvoir, la domination et la destruction. La violence semble, dans les trois scènes d'escrime, limitée par un certain nombre d'éléments qui en circonscrivent les effets. D'un point de vue défensif, les combattants utilisent chez Amenmose (I18) des protèges-bras, qui assurent que les bâtons ne risquent pas de casser un membre. Ces objets sont restreints aux scènes d'entraînement³⁴⁶¹, et ne sont pas utilisés dans les véritables batailles représentées sur les murs des temples. La structure du combat met aussi en avant les défenses des adversaires, notamment chez Khons (I19), où ils portent chacun un bras en protection vers l'avant, tandis que le bâton est encore tenu en arrière en préparation du coup. La scène de Kherouef (I14) neutralise différemment le danger de ces combats, en utilisant comme arme des tiges de papyrus pointées

³⁴⁵⁷ DECKER, FÖRSTER 2011, p. 45.

³⁴⁵⁸ GARCÍA ROMERO 2001.

³⁴⁵⁹ En contexte grec, le geste est inverse, puisque la lutte se fait strictement nu.

³⁴⁶⁰ Comparer avec NADOT 2012, p. 206-208.

³⁴⁶¹ DECKER, HERB 1994, vol. II, pl. CCCXIX (M9) et CCCXXIII (M11).

vers l'adversaire. Si de tels coups peuvent être douloureux, le choc récurrent des tiges devait occasionner des cassures fréquentes, et la solidité d'une telle arme était largement inférieure à leur modèles en bois ou en métal. Ces coups peuvent enfin viser tout le corps, du moins sa partie supérieure, malgré le maigre corpus à notre disposition. Si chez Kherouef, les tiges touchent le front adverse ou la poitrine, les autres scènes (I18, I19, Medinet Habou et ostraca) suggèrent que la zone préférentielle est le torse, les coups sur les bras étant possibles.

Outre la ritualisation évoquée plus haut, les scènes de lutte déploient la totalité des prises potentielles entre deux adversaires, de sorte qu'apparaissent peu de règles quant à l'utilisation des parties du corps. Celles de Beni Hassan attestent de la pratique d'un sport aux techniques riches et complexes, nécessitant un long entraînement : l'ampleur du catalogue, en plus de créer un effet de réel, démontre les multiples possibilités de la lutte. Le but étant l'immobilisation, deux types de techniques dominant le répertoire, la prise et la clé. La première consiste à agripper un membre adverse, bras ou jambes, voire le torse entier, et à le retenir pour amorcer un mouvement d'attaque (Figure 13.13a). Par clé, on entend le passage du coude ou du genou derrière le bras, la jambe ou le cou, de sorte à bloquer cette partie du corps et à contrôler l'autre en se collant à lui, ou à le faire tomber (Figure 13.13l). Outre ces deux techniques, tous les types de prise sont attestés, ne négligeant aucune partie dont le visage (Figure 13.13c) et le talon (Figure 13.13d) et recourant lorsqu'il le faut à des prises par l'arrière (Figure 13.13g), à des soulèvements (Figure 13.13i) ou à des projections en se servant de la force de l'adversaire (Figure 13.13b/e). Font aussi partie du répertoire des débuts d'étranglement (Figure 13.13k), de douloureuses pressions de sorte à écarter au maximum les deux jambes (Figure 13.13h), ou des mouvements de bascule (Figure 13.13f), certains finissant la tête en bas (Figure 13.13j). Le corps entier est donc transformé en lieu d'affrontement, toutes les parties pouvant être support d'une prise ou cible d'une attaque. Cette liberté n'est possible que par l'absence de danger dans la scène, les coups directs étant interdits et les adversaires lâchant la prise quand la lutte s'éternise. De ces catalogues de Beni Hassan ressort donc moins la conflictualité ou l'enjeu de la lutte que la démonstration d'une corporalité experte en techniques et se servant de chaque zone du corps humain pour produire un spectacle varié et impressionnant. L'absence de structure narrative renforce de même la focalisation sur le répertoire technique, où alternent la répétition de prises au corps stéréotypées et des gestes plus spectaculaires comme les projections en l'air. L'esquive est enfin une part essentielle de ces sports, chaque adversaire cherchant en permanence à repousser le bras de l'autre.

2-4 Les sports de combat dans le programme du dignitaire

L'originalité des scènes que nous venons d'étudier est de se situer en-dehors de l'horizon productif qui domine les programmes funéraires. Elles se différencient aussi des scènes étudiées dans les trois premières parties, où se déploie une véritable confrontation entre acteurs aux volontés opposées. Y est mise en scène la conflictualité, non pas directe, mais ludique et artificielle, encadrée par un début, une fin et des règles. Ce corpus connaît son apogée au Moyen Empire, les scènes de lutte se diffusant dans la plupart des grandes nécropoles, où elles prennent la place fonctionnelle des jeux d'enfants au III^e millénaire. Il s'agit d'un spectacle où la violence est esthétisée, à la fois au niveau référentiel comme en atteste la stèle de Khousobek³⁴⁶², et en tant que représentation sur les murs de la tombe. Au-delà d'effets graphiques faits de renvois et de symétries internes, l'esthétisation de la violence tient à sa transformation en un répertoire de techniques corporelles renvoyant au catalogue productif. Est ainsi mise en scène une expertise riche de dizaines de prises, l'agilité de ces spécialistes travaillant à la gloire du commanditaire. À Beni Hassan en particulier, les vignettes forment des catalogues de techniques corporelles, où les adversaires démontrent une expertise dans tous les domaines du combat à mains nues. Si la lutte ne fut pas inventée à la XI^e dynastie, l'apogée du motif témoigne de la nouvelle position du dignitaire, dont l'une des prérogatives, à côté de la conduite de la guerre, est la maîtrise des énergies corporelles et leur emploi dans un cadre normé. Le corps intègre le domaine du savoir, et partant la violence, désormais structurée par des règles et un éventail de potentialités. Malgré la gratuité des combats auxquelles les images font référence, la lutte est, chez Baqet III, une réponse aux scènes de guerre, de punition et d'interventions policières : la violence y est neutralisée par l'absence d'armes et de blessures, l'axiologie y est neutre et égalitaire, et l'enjeu se réduit à la démonstration de techniques.

Comme pour les jeux d'enfants, la gratuité de ces combats permet d'intégrer des mouvements d'ordinaire propres à des rixes interpersonnelles au spectacle du domaine bien maîtrisé et à l'horizon d'un savoir pratique mis en scène pour le visiteur. Cette maîtrise de la violence est donc disciplinaire d'une façon différente de la reddition de comptes : il ne s'agit pas de montrer l'ordre juste et hiérarchisé en train de se mettre en place à travers l'action des forces de l'ordre. La visée disciplinaire des images de sports de combat tient à la mise en scène d'une violence maîtrisée et dirigée dans une direction adéquate. Ces images reconnaissent la conflictualité potentielle des interactions humaines mais ne la laissent pas suivre un cours aléatoire et lui donnent un cadre qui la domestique. Violence et conflit sont ainsi araisonnés à l'ordre du dignitaire et défaits de tout élément par lequel émergerait un danger. Ce processus

³⁴⁶² FÖRSTER 2005, p. 81-82.

passer par plusieurs méthodes déjà évoquées : esthétisation et intégration au spectacle du domaine ; ritualisation et encadrement de la violence physique par un corpus de règles bien respectées ; réduction de la violence à elle-même, toute cause et contexte étant supprimés ; enfin, spécialisation et transformation de l'affrontement en manuel de techniques, sur le modèle des scènes productives. S'il est exagéré de dire que la violence est rentabilisée par les instances de contrôle, car rien n'indique que les lutteurs soient soldats, elle est neutralisée dans ses effets négatifs : à quelques exceptions près vues en 1^e partie, l'affrontement ne peut être figuré que ludique et ritualisé. Le visiteur se voit donc renvoyé au bon usage du corps, fait de techniques obéissant à des règles et placé dans un cadre défini : temporel pour les jeux (l'enfance) et fonctionnel pour les sports (le spectacle du défunt). Le caractère disciplinaire du corpus se situe donc dans la gratuité et l'appogiature même qui y président, seules à même de justifier un conflit physique qui ne sert pas directement l'affirmation de l'ordre légitime.

Un dernier point est nécessaire sur le statut des spectateurs de ces scènes. En effet, sur les murs des tombes, les jeux et sports semblent se dérouler sans témoins directs : contrairement à de nombreuses images grecques et romaines³⁴⁶³, l'espace de la joute n'est pas cadré par la présence de spectateurs internes. Si aucun équivalent d'arènes n'a été retrouvé en Égypte et que la culture du spectacle sportif y était incontestablement moins forte que dans le monde gréco-romain³⁴⁶⁴, des lieux spécifiques aux entraînements et aux spectacles sportifs³⁴⁶⁵ existaient bien, et plusieurs textes évoquent des témoins aux joutes sportives³⁴⁶⁶. C'est le cas lors de la victoire de Sinouhé contre le fort du Retenou³⁴⁶⁷, puis lors des exploits de Thoutmosis III et Amenhotep II³⁴⁶⁸, ce dernier démontrant son habileté au tir jusque devant les murs de Kadesh³⁴⁶⁹. Les scènes de lutte de Medinet Habou sont de même observées par de nombreux individus, pour la plupart des soldats³⁴⁷⁰. C'est la fonction des jeux qui nous permet d'expliquer ici la présence et là l'absence de public. Chez Sinouhé, il s'agit de reconnaître le changement de statut permis par la victoire, tandis que les rois du Nouvel Empire nécessitent une audience pour que leurs prouesses s'actualisent dans l'ordre humain. Dans les programmes privés au contraire, le premier spectateur est par essence le défunt, pour qui sont exhibés ces spectacles

³⁴⁶³ WYLER, HUET 2023.

³⁴⁶⁴ DECKER 2011, p. 120-121.

³⁴⁶⁵ DECKER, FÖRSTER 2011, p. 49-50 ; HAIDER 1988.

³⁴⁶⁶ DECKER 2011.

³⁴⁶⁷ Sinouhé, B129-134 et 140-142 ; DECKER 2011, p. 120-121.

³⁴⁶⁸ DECKER 2011, p. 123-125.

³⁴⁶⁹ Urk. IV, p. 1304, 3-4 ; DECKER 2012, p. 41-42.

³⁴⁷⁰ DECKER 2011, p. 121-122.

plaisants : le jeu de regards participant de la distinction sociale, il est logique qu'aucun camarade des joueurs ne soit placé en position de spectateur.

3 La violence contre le monde animal : chasse et pêche dans les scènes funéraires

À côté des violences entre humains, il convient d'aborder le cas limite qu'est la violence dirigée vers le monde animal³⁴⁷¹. Il ne faut en effet pas attendre l'abaissement du seuil de tolérance à l'époque contemporaine pour que se pose la question des personnes animales, c'est-à-dire de l'attribution aux animaux du statut de victimes potentielles de violence. Si les sociétés animiques et totémiques donnent de nombreux exemples d'une interprétation sociale et culturelle des animaux selon laquelle le traitement réservé à chaque espèce diffère selon des normes non réduites à des considérations nourricières, il ne fait pas de doute que les sociétés de type analogiste de l'Antiquité³⁴⁷² possèdent toutes leurs modes d'interprétation du monde animal. Dans un contexte où le rapport aux animaux obéit à des considérations culturelles, la réflexion sur la personne animale passe par plusieurs grilles interprétatives³⁴⁷³. D'une part, dans l'ordre personnel et psychologique, la domestication et la fréquentation quotidienne sont susceptibles de créer des liens affectifs au-delà de l'ordre des espèces : un dignitaire égyptien aurait ainsi perçu comme une violence une atteinte à ses chiens ou à ses singes domestiques. D'autre part, dans la mesure où le bétail forme l'un des socles de l'économie pharaonique, vaches, ovins et volailles deviennent collectivement un sujet susceptible de subir des violences, d'autant plus dangereuses qu'elles mettent à mal le cercle vertueux de la production.

Enfin, la confrontation entre le chasseur et ses proies n'échappe pas à des interprétations et à des codifications culturelles qui, en l'absence d'un code égyptien de la chasse, devaient passer à la fois par des règles orales ou informelles et par un système de représentations attribuant des valeurs différenciées aux animaux et aux pratiques : la chasse participe ainsi de traditions de long cours dont l'une des fonctions est de maintenir une permanence culturelle³⁴⁷⁴. On retiendra ainsi trois critères transculturels de différenciation et de valorisation de la chasse. L'un tient à son caractère collectif ou individuel³⁴⁷⁵, le premier pôle tendant vers une pratique socialisée, intégratrice et participant à l'économie nourricière et le second se chargeant de valeurs distinctives et liminaires, voire d'une connotation héroïque. Le second axe concerne les instruments employés : comme l'a montré Pierre Vidal-Naquet pour le monde grec, l'emploi

³⁴⁷¹ JEANGÈNE VILMER 2011.

³⁴⁷² DESCOLA 2021, p. 57.

³⁴⁷³ MEEKS 2012, notamment p. 239-540 ; BRÉMONT 2021, p. 1067-1086.

³⁴⁷⁴ HERB 2005.

³⁴⁷⁵ VIDAL-NAQUET 1981, p. 169-174.

du filet y est dévalorisé, à la différence de la chasse à l'épieu, qui sied au courage de l'homme adulte³⁴⁷⁶. Enfin, les chasses se différencient selon le type de gibier : le caractère dangereux de l'animal, sa rareté et son exotisme, ainsi que ses rythmes de vie et son habitat contraignent l'interprétation socio-culturelle de la chasse, à tel point qu'il est parfois abusif de regrouper ces pratiques dans une notion englobante. Si nous ne prétendons pas produire ici une analyse détaillée de la chasse égyptienne, il convient d'en interpréter les images en contexte funéraire et d'en comprendre la place dans la mise en scène de la corporalité et de l'adversité.

3-1 Modèle royal et imitation du dignitaire

3-1-1 Corporalité royale et excellence cynégétique

L'iconographie de la chasse fait partie des plus anciens motifs égyptiens, apparue dès le prédynastique, en particulier dans les peintures du Ouadi Menih³⁴⁷⁷ et de la tombe 100 d'Hiérakonpolis³⁴⁷⁸. S'il est possible que la chasse fasse déjà partie des lieux d'actualisation du pouvoir et que la maîtrise sur le monde sauvage, attestée sur le couteau du Gebel el-Arak³⁴⁷⁹, réponde au contrôle de la population humaine, la nature des sources à l'Ancien Empire rend assez rares les images royales de chasse : en effet, seuls les complexes de Sahourê³⁴⁸⁰, de Niouserrê³⁴⁸¹ et d'Ounas³⁴⁸² contiennent de telles scènes. Le même constat vaut au Moyen Empire, pendant lequel les nombreuses occurrences des nécropoles privées contrastent avec la seule image du temple de Montouhotep II³⁴⁸³. Au Nouvel Empire, la chasse reste un motif prisé par les artisans des tombes privées, parmi lesquelles les célèbres scènes d'Amenemhab³⁴⁸⁴ et de Rekhmirê³⁴⁸⁵ (Figure 13.14), mais le nombre de sources royales conservées augmente. Dès la XV^e dynastie, elle intègre la décoration d'un poignard retrouvé dans la tombe de la reine Ipout³⁴⁸⁶, puis se déploie sur des scarabées³⁴⁸⁷, des objets du matériel funéraire royal et les parois de temples monumentaux. S'il est manifeste que cette thématique connaît une réélaboration à la XVIII^e dynastie, la nouveauté tient probablement à une plus grande diversité des sources, qui fait apparaître à nos yeux un discours dont les versions plus anciennes ont disparu.

³⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 172-174.

³⁴⁷⁷ DECKER, HERB 1994, p. 292-293

³⁴⁷⁸ DAVIS W. 1992, p. 44-45.

³⁴⁷⁹ BESTOCK 2018, p. 53, fig. 3.7.

³⁴⁸⁰ BORCHARDT 1910, p. 13-14, fig. 7-8.

³⁴⁸¹ DECKER, HERB 1994, p. 301-302 (J21, J22).

³⁴⁸² HASSAN S. 1955, pl. XIIb-XIIIa.

³⁴⁸³ NAVILLE 1907, pl. XVI.

³⁴⁸⁴ WRESZINSKI 1935A, pl. 21.

³⁴⁸⁵ DAVIES N. DE G. 1943, pl. XLIa, XLIII-XLV.

³⁴⁸⁶ DARESSY 1906, p. 118 ; DECKER, HERB 1994, pl. CLV (J85).

³⁴⁸⁷ NEWBERRY 1906, pl. XXV, n°26.

Un modèle royal³⁴⁸⁸ de chasse semble ainsi avoir existé dès le III^e millénaire, et entretint avec les programmes privés des dignitaires un rapport d'influences réciproques. Dans le discours royal, la chasse, spectacle fait de prodiges³⁴⁸⁹, est le lieu d'affirmation de deux vertus physiques principales, la force et la précision. D'une part, la victoire sur différents animaux, de l'éléphant³⁴⁹⁰ dans les images prédynastiques au lion et à l'hippopotame à l'époque pharaonique, permet la mise en scène d'une corporalité puissante, exprimée par un certain nombre de signes visuels. La position debout, souvent opposée à des animaux renversés ou tordus en arrière, l'élan donné par le bras tenant la lance, les muscles finement représentés participent de la construction graphique d'un personnage à la force irrésistible. Lorsque le char est adopté par les armées égyptiennes, les reliefs des temples renforcent la force brute du roi par l'élan donné au véhicule percutant à pleine vitesse une masse animale ou humaine.

L'autre vertu consiste en l'excellente maîtrise de chacun de ses mouvements : à côté de la caractérisation du pouvoir comme doté d'une énergie physique incomparable, son bon usage est essentiel dans le discours sur la bonne incarnation de la royauté. Non une énergie brute, propre aux forces négatives liées au chaos, la force royale est d'emblée dirigée vers ses emplois légitimes, impliquant, outre des objectifs compatibles avec la *maât*, une complète expertise du moindre mouvement et de la force employée. Cette dimension de la corporalité royale entre en résonance avec l'une des vertus prêtées au roi dans la *Königsnovelle*, l'adéquation parfaite de ses desseins et son intériorité avec leur réalisation concrète, ne supposant, à la différence des autres hommes, pas d'adaptation aux contingences du réel et aux imperfections physiques.

3-1-2 Chasse, pouvoir et métaphores sociales

La chasse royale produit un discours aux multiples significations, où le monde animal est à la fois incarnation du désordre à maîtriser, faire-valoir de la puissance du souverain, et modèle pour son action prédatrice, outre sa vertu économique de source de produits consommables³⁴⁹¹. Il est inutile de revenir sur l'association bien établie entre les bêtes des marais et les agents d'Isfet, ainsi qu'entre le motif de la chasse royale et la victoire des dieux sur leurs ennemis, allant jusqu'à la proximité graphique entre la lance du roi qui atteint l'hippopotame et celle de Seth qui vainc Apophis. La chasse fonctionne aussi comme parallèle au rapport prédateur-proie régnant dans le monde animal et que nous avons évoqué dans la 4^e partie. Il s'agit d'une reprise parmi les attributs du souverain des propriétés d'animaux symboles de force et de prédation,

³⁴⁸⁸ VAN DE WALLE 1938, p. 234-239.

³⁴⁸⁹ HERB 2005, p. 24-26. Par exemple, ALTENMÜLLER 2015, p. 101-111.

³⁴⁹⁰ DECKER, HERB 1994, pl. CXXX (J1).

³⁴⁹¹ HERB 2005, p. 36-37.

telles les têtes de lion ornant la coiffe des chevaux du char de Ramsès III à Medinet Habou³⁴⁹². Mais c'est surtout le rapport établi par la chasse qui structure le parallèle entre le roi et les prédateurs. En témoigne la présence dans la même scène d'un renard chassant un lièvre, reproduisant la charge royale contre les quadrupèdes du désert³⁴⁹³. Le canidé n'est pas ici un double du roi, mais incarne la position du prédateur devant sa proie. Est ainsi naturalisée la relation de pouvoir qui lie le roi aux autres êtres humains : sa domination sur le monde qui l'entoure fait partie du cycle de la prédation, fait naturel évident, mais subordonné au double objectif d'extension de la *maât* et d'approvisionnement en ressources et en offrandes.

La récurrence du modèle cynégétique royal semble avoir marqué l'iconographie du dignitaire, bien que le thème privé ne puisse être réduit à la simple reprise d'un modèle royal, en particulier la très fréquente scène de la chasse dans les marais. Dans les programmes de l'Ancien Empire, les scènes de chasse intègrent la mise en scène du monde naturel, où se déploient d'autres valeurs que celles du modèle royal. Il s'agit notamment de montrer l'extension du domaine productif vers ses marges par inclusion des ressources du désert, mais aussi d'exhiber un savoir sur le monde naturel, les artisans rivalisant dans la représentation naturaliste des hôtes des marges de la vallée du Nil, depuis les renards de Nefermaât³⁴⁹⁴ jusqu'au catalogue de Baqet III³⁴⁹⁵. Au III^e millénaire, la chasse dans le désert est rarement pratiquée par le défunt, qui délègue la capture des animaux à ses employés. Quelques contre-exemples exhibent tout de même son habileté au lasso (Figure 13.15)³⁴⁹⁶, démontrant l'expertise de son bras et sa capacité à ramener lui-même des ressources. Un changement intervient à la fin de l'Ancien Empire, visible dès la tombe de Pepinakht-Heqaib³⁴⁹⁷, où ce dernier se représente debout en train de chasser le taureau sauvage à l'arc. La grande représentation du défunt tirant à l'arc sur divers animaux du désert intègre pleinement le répertoire du Moyen-Empire, à Meir (Figure 13.16)³⁴⁹⁸, à Thèbes³⁴⁹⁹, à Beni Hassan³⁵⁰⁰ et à El-Kab³⁵⁰¹. Celui du Nouvel Empire met de même en scène le défunt à la chasse, comme en témoignent les tombes

³⁴⁹² WRESZINSKI 1935B, pl. 112a, 114, 128, 133, 135, 137, 141a, 145, 150b. Voir Aussi pl. 55, 56, 56a, 75 (Karnak); 96a, 109 (Ramesseum).

³⁴⁹³ *Ibid.*, pl. 114b.

³⁴⁹⁴ HARPUR 2001, pl. 40.

³⁴⁹⁵ KANAWATI, EVANS 2018, pl. 60.

³⁴⁹⁶ WRESZINSKI 1935C, pl. 69.

³⁴⁹⁷ DECKER, HERB 1994, pl. CXLII (J48).

³⁴⁹⁸ DECKER, HERB 1994, p. 321-323 (J71, J73).

³⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 323-324 (J74).

³⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 324-326 (J77).

³⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 328 (J84).

de Djehouti³⁵⁰², de Pouyemrê³⁵⁰³ ou de Neferhotep (tombe thébaine A5)³⁵⁰⁴, mais garde la version où ce sont ses employés qui se chargent de cette tâche³⁵⁰⁵. Ces deux variantes explicitent la double signification de la chasse, à la fois source de provisions pour le culte du défunt et lieu d'exhibition de sa valeur.

3-2 Le prédateur humain et la question de la domestication du sauvage

3-2-1 La dualité territoriale : marais et déserts, marges de l'espace cultivé

La topographie du monde que forme le programme est formée par trois environnements dominants. Si l'espace agricole est d'emblée anthropisé, fruit d'un investissement humain dédié aux récoltes céréalières, et prolonge le cœur du programme, formé par la personne du défunt et ses extensions immédiates (famille et employés), le programme le confronte à deux milieux caractérisés par leur statut intermédiaire entre le territoire humanisé et l'espace sauvage, à la fois zone extérieure à conquérir par les bras humains et source de ressources pleinement intégrées à l'économie. Bien qu'il faille se méfier d'une opposition trop absolue entre humanité et nature³⁵⁰⁶, marais et déserts sont bien des espaces autres, fonctionnant comme marges au sein du programme décoratif : cette altérité repose moins sur une notion abstraite de nature mais sur leur plus faible intégration l'ordre productif et par leur moindre utilité.

Un certain nombre d'oppositions structurent la mise en regard des deux milieux marginaux : aridité-humidité, couleurs bleues/vertes-teintes jaunes/ocres, relief-plaine, ressources exclusivement fauniques-riche flore. En découlent des modalités différentes d'appréhension par les humains : la terre ferme du désert s'oppose aux marais dont le fond est caché aux regards et qui ne se visite qu'en bateau. La différence de faune contraint aussi les pratiques cynégétiques : dans le désert, antilopes, échassiers et carnivores se chassent à l'arc et au lasso, ce qui suppose une mise en scène de la distance, que les armes des humains viennent combler, parfois avec l'aide d'un groupe de chiens. Répugnant à une organisation narrative, ces scènes condensent plusieurs étapes de la chasse, comme chez Oukhthotep à Meir où le défunt est représenté en train de tirer alors que ses chiens mordent déjà les animaux touchés par une flèche³⁵⁰⁷. À Beni Hassan, les flèches encore en vol sont un moyen de suggérer le temps passé à la chasse et ses développements imprévus³⁵⁰⁸, sans avoir à montrer les échecs du défunt.

³⁵⁰² *Ibid.*, p. 332 (J92).

³⁵⁰³ *Ibid.*, p. 333-334 (J96).

³⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 338-339 (J107).

³⁵⁰⁵ Voir par exemple *ibid.*, p. 332 (J93) et 336-337 (J105).

³⁵⁰⁶ BRÉMONT 2018.

³⁵⁰⁷ DECKER, HERB 1994, p. 323 (J73).

³⁵⁰⁸ KANAWATI, EVANS 2018, pls. 68-69.

La chasse dans les marais, moment d'« épiphanie » du dignitaire³⁵⁰⁹, se dirige au contraire vers les hippopotames, les poissons et les oiseaux, les deux premiers au moyen d'une lance qui les transperce, tandis que la main suffit d'ordinaire pour capturer les volatiles. Mais ces trois types ne sont pas structurés de la même façon. D'une part, la chasse et la pêche au petit gibier (Figure 13.18) forment des archétypes assez figés signifiant la capacité du défunt à se procurer lui-même des ressources consommables, grâce à son agilité. De l'autre, la chasse à l'hippopotame (Figure 13.17) engage les humains dans une épreuve de force avec un redoutable quadrupède, capable de leur résister et de faire chavirer un bateau. Si les trois motifs comportent des significations multiples, ils s'opposent par leur valeur nourricière d'un côté et destructrice-protectrice de l'autre. La conquête de l'espace des marais par le dignitaire, rendue possible par la victoire violente sur les animaux dangereux, permet son intégration à l'ordre nourricier.

3-2-2 L'extension de l'ordre productif par la violence

Les scènes de chasse, en particulier dans les marais, constituent l'un des motifs les plus fréquents de l'iconographie funéraire égyptienne, de façon continue de l'Ancien au Nouvel Empire. Il s'agit aussi d'un des contextes d'apparition préférentiels du défunt, notamment dans une position active, fait rare avant le Nouvel Empire. À la différence de la grande majorité des scènes étudiées dans les quatre premières parties, assez petites et cloisonnées, la grande figure du défunt plantant sa lance dans un animal des marais fait partie des éléments les plus facilement visibles et devait donc attirer l'attention des visiteurs, habitués à ce genre. La chasse fait usage d'une violence triplement légitime : par son auteur, démontrant ses vertus d'agilité et de force ; par sa finalité pratique, le catalogue des ressources à disposition dans les marges de l'espace productif ; par son inscription dans l'horizon de la lutte de la *maât* contre le chaos.

Les connotations sociales du motif sont nombreuses. Il affermit d'une part le pôle supérieur du pouvoir³⁵¹⁰, faisant du maître de son domaine le détenteur d'une violence létale capable de se déployer dans un cadre récréatif, à la différence des employés de boucherie pour qui la mise à mort est réduite à une technique de découpage valant par la production finale d'offrandes et ne contribuant pas à leur individualisation. Lorsqu'il chasse et pêche, le défunt affirme le versant actif de sa position supérieure, symétrique à sa dimension passive, dans les scènes d'offrandes et d'hommages. La violence contre le monde animal est l'opérateur de cette affirmation d'un pouvoir, caractérisé comme on l'a vu par des vertus physiques (force, précision, maîtrise de la distance et du tempo) et par la présence de chiens, signes d'un

³⁵⁰⁹ ALTENMÜLLER 2005B, p. 49-51.

³⁵¹⁰ Dans la littérature, Paysan, B1, 236-239.

recrutement de la prédation naturelle au profit du projet humain. Cette violence est à la fois létale et non sanglante : elle a bien pour objectif de tuer les animaux atteints, transformés en ressources consommables, en trophées prestigieux dans le cas des prédateurs du désert et en dangers annihilés pour les hippopotames ; mais la focalisation se fait sur le geste du chasseur dont la lance et la flèche touchent la proie, ou qui agrippe des oiseaux des marais. Il s'agit donc d'un acte de maîtrise, dont la mort est la finalité concrète mais ne résume pas le sens : la flèche trace la direction du pôle supérieur du pouvoir vers ceux sur lesquels il s'exerce.

L'inscription de cette pratique létale dans un cadre récréatif en renforce l'efficacité sociale, dans la mesure où elle échappe à la finalité pratique de production de nourriture et intègre les loisirs du défunt, domaine certes hautement ritualisé mais dominé par la recherche de l'agréable, en conformité avec l'expression de ses plaisirs individuels. Seul le dignitaire peut à la fois disposer de temps libre dans son programme et user d'une telle violence. Mais celle-ci est désocialisée, c'est-à-dire sortie de l'horizon productif, et devient l'attribut naturel de l'individu que le programme honore et du groupe social dont il est un représentant.

La violence cynégétique caractérise aussi le pôle inférieur du pouvoir, car les connotations de certains animaux les renvoient au monde humain. La capture des oiseaux n'est pas sans faire penser à la symbolique associée au vaneau-*rekhyt*, lié aux classes inférieures, comme en atteste les textes de Karnak comparant oiseaux pris au filet et le peuple que le roi domine³⁵¹¹ : il s'agit d'une des rares catégories que la chasse ne blesse pas et se contente de capturer. Le geste du maître tenant des volatiles des marais par les pattes et les ailes s'inscrit dans la mise en scène de sa maîtrise sur les hommes et les bêtes de son domaine, ainsi d'un pouvoir qui contrôle avant de détruire. Probablement due à des contraintes pratiques, la prise majoritaire par les pattes signale une maîtrise des mobilités que nous avons vue à l'œuvre dans les interactions humaines.

La chasse dans les marais fonctionne comme un moment de distinction entre différentes catégories de proies. Face aux oiseaux assimilés au peuple égyptien, les hippopotames constituent avec les crocodiles le groupe des animaux dangereux, dont l'élimination permet de rendre plus praticables les marais, dans un processus toujours renouvelé de pacification ne prévoyant pas leur disparition complète du milieu : le rapport du pouvoir est de type guerrier, sur le modèle des armées royales écrasant les peuples voisins³⁵¹², notamment lorsqu'il faut sécuriser l'accès aux ressources. Un constat similaire peut être fait pour les animaux du désert, les carnivores valant comme concurrents des chasseurs humains qu'il faut mettre au pas, et les

³⁵¹¹ ALLIOT 1946, p. 61.

³⁵¹² À Edfou, ce sont les ennemis étrangers qui sont comparés aux oiseaux et aux poissons (ALLIOT 1946, p. 86-88).

proies comme individus du pôle inférieur du pouvoir étant vaincus et intégrés à l'ordre humain-égyptien. Groupe caractérisé par sa diversité et l'existence de rapports de prédation internes, les animaux du désert sont le support de l'action des forces centripètes, et rappellent les peuples des marges du pays. Enfin, les poissons, outre leur valeur religieuse³⁵¹³, permettent un rapport plus direct d'appropriation par le défunt d'animaux incapables de résister et d'emblée transformés en ressources. L'intégration de la chasse à un discours du pouvoir – et non uniquement de la puissance individuelle – explique en partie la récurrence de ces motifs pourtant structurés différemment que la majorité des scènes productives. Par la diversité des proies soumises aux armes des chasseurs, se déploie un catalogue des modalités du pouvoir (destructeur, intégrateur, nourricier) qui caractérise les deux pôles de la relation. Il ne suffit donc pas de dire que la chasse reproduit la victoire cosmique des dieux sur leurs ennemis ni que le défunt étend par là le domaine de la *maât* : sont mis en scène un type de violence légitime et une modalité de pouvoir.

3-3 Quadrillage des marais et ordonnancement du monde

3-3-1 Pêche au filet et tenderie, la transformation orthogonale du milieu

Parmi les différents types de chasse, la tenderie fait figure d'exception, dans la mesure où elle est toujours le fait de l'équipe de travailleurs et non du défunt. Peut-être attestée sur un objet de la I^{ère} dynastie³⁵¹⁴, cette méthode se déploie sur les murs des tombeaux dès l'Ancien Empire et se maintient dans le répertoire privé jusqu'à la XX^e dynastie³⁵¹⁵. La forme en est très stable, oscillant entre un hexagone étiré en longueur et un ovale plus épais, représentation utilisant presque systématiquement une combinaison aspective où les êtres sont en vue sagittale et le filet en vue transverse : ce choix tient avant tout aux possibilités graphiques qu'il offre, mais il suggère aussi la maîtrise des oiseleurs sur le milieu et sur les oiseaux, auxquels ils impriment la mise en forme qui leur convient. Les proies sont ainsi prises dans un espace fermé à la fois en hauteur et en largeur, qui les enferme entièrement et leur interdit toute possibilité d'évasion. La conquête des marais tient aussi à la création d'un espace dont les lignes ne reproduisent pas les règles du monde naturel. Le piège hexagonal recourt en effet à quatre lignes obliques tranchant avec l'opposition horizontal-vertical qui structure les marais (sol-plantes) comme les autres milieux. En projetant en hauteur la vue zénithale du filet, les artisans empêchent les oiseaux de trouver refuge dans la forêt verticale de joncs, qu'ils viennent couper transversalement. Chez Khnoumhotep III (Figure 13.21), le filet crée une enclave dans le marais

³⁵¹³ ALTENMÜLLER 2005A, p. 72-73.

³⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 456 (K3.1)

³⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 531 (K3.163).

traversé des lignes d'ondulation de l'eau et d'arbustes, qui disparaissent à l'intérieur du piège³⁵¹⁶.

Au-delà de ces considérations figuratives, le piège qui entoure les canards participe de la transformation du milieu palustre et de son intégration dans l'ordre anthropisé. Le procédé paraît même très adapté au mode d'appréhension de l'espace à l'œuvre dans la chasse : le filet ne crée en effet pas un espace pérenne qui serait annexé une fois pour toutes au monde des hommes, mais requiert un effort recommencé pour assurer cette petite victoire sur le chaos qui règne en-dehors des terres cultivées. Cet effort est manifeste de par la position des oiseleurs, qui au mieux tirent de leurs deux bras³⁵¹⁷, mais posent souvent un genou à terre³⁵¹⁸ voire sont assis et penchés en arrière pour maximiser la pression sur les cordes (Figure 13.19)³⁵¹⁹. Ce type de gestes peu fréquents signale l'investissement physique nécessaire pour intégrer les marais dans l'ordre nourricier des humains, et les résistances qu'ils rencontrent. La tenderie vaut donc comme conquête, temporaire dans la réalité mais éternelle dans la tombe, d'un espace caractérisé comme marginal où vivent plusieurs sortes de volatiles. En témoigne le fait que les oiseaux qui y sont pris ne semblent pas d'ordinaire subir de contrainte désagréable mais sont disposés comme s'ils étaient libres. Chez Kagemni, à la VI^e dynastie, l'association, sur deux registres superposés, de volatiles pris dans un filet et de leurs congénères vivant dans un poulailler³⁵²⁰, puis dans un bassin fermé plus à droite³⁵²¹, assimile la tenderie à la formation d'un élevage directement dans les marais. En outre, certains filets enserrant aussi les plantes du marais autour des oiseaux³⁵²². Si les économies de la chasse et de l'élevage n'étaient pas séparées par une ligne étanche, il s'agit dans le programme funéraire de suggérer la conquête par l'ordre nourricier d'un espace marginal.

Les palmipèdes font en effet partie des offrandes les plus fréquentes que les employés du domaine mènent au défunt³⁵²³ : ils assurent en même temps la maîtrise du vivant et l'approvisionnement récurrent en provisions, opposant leur effort physique à la calme jouissance du défunt, voire à sa posture d'autorité³⁵²⁴. Cette pratique cynégétique se différencie des autres par le fait qu'elle vise une collectivité d'être vivants pris ensemble et qu'elle commence par la capture et non la mise à mort directe. Elle est suivie par l'offrande des proies

³⁵¹⁶ *Ibid.*, 513-514 (K3.121)

³⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 459-460 (K3.9)

³⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 457 (K3.4)

³⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 482-483 (K3.51)

³⁵²⁰ HARPUR, SCREMIN 2006, p. 497

³⁵²¹ *Ibid.*, p. 496

³⁵²² *Ibid.*, p. 497

³⁵²³ ALTENMÜLLER 2005A, p. 69-71.

³⁵²⁴ DECKER, HERB 1994, p. 477-479 (K3.42) ; 513-514 (K3.121).

ou par leur préparation à la consommation³⁵²⁵. Est ainsi mis en scène le contrôle sur un collectif qui, s'il ne fonctionne pas comme métaphore humaine directe, prend la forme d'un encerclement, donc d'un contrôle des mobilités, qui sera suivi de l'utilisation des volatiles et de leur mise à disposition du maître. Ce contrôle se fait sur un groupe en général passif mais parfois résistant à cet encerclement. Il est en outre aléatoire, puisqu'il attrape certains oiseaux tout en laissant d'autres échapper³⁵²⁶. L'absence de maîtrise profonde des marais est ainsi révélée, car il ne s'agit que d'une ponction au nom d'objectifs productifs : la conquête de la zone n'est qu'éphémère et n'a pas prétention à capturer tous les volatiles. Se lisent ainsi les principales caractéristiques du contrôle de souveraineté égyptien : mouvement centrifuge d'agents centraux vers une zone marginale ; maîtrise des mobilités ; contrôle d'un groupe, collectivement regroupé et mis à disposition ; structure sociale associant un pôle supérieur, à l'initiative du mouvement et jouissant de son résultat, et des agents intermédiaires, démontrant leurs efforts ; subversion de l'espace propre des proies, pour ne l'annexer éphémèrement à l'ordre productif.

3-3-2 Enfermer le vivant : la cage de Ptahhotep

À l'Ancien Empire, la chasse aux animaux terrestres permet de mettre en scène un catalogue du vivant³⁵²⁷, c'est-à-dire un savoir zoologique que le défunt exhibe comme pouvoir sur le monde naturel, sur les hommes et sur les infrastructures. Une unique occurrence, provenant de la tombe de Ptahhotep (Figure 13.22), à la V^e dynastie, représente des animaux enfermés en cage. En effet, si un tel objet est employé contre des humains³⁵²⁸, dont l'un des exemplaires pourrait avoir été conservé³⁵²⁹, il est mal connu en contexte animalier. Le registre de Ptahhotep commence par deux cages contenant un lion et un autre félin (lionne ou panthère), superposé pour représenter deux traineaux parallèles. Ils sont suivis par deux employés portant des palanches sur lesquelles sont disposés de petites gazelles, des hérissons et des lièvres. La procession se clôt par un certain Khnoumhotep qui tire deux groupes de chiens et de hyènes. Ce défilé fait partie du compte-rendu de son domaine au défunt et est associé à des registres de bovins, de quadrupèdes du désert et de volatiles. Il fonctionne selon plusieurs symétries s'entrecroisant, et un principe dominant de binarité : deux cages superposées, deux groupes de carnivores à gauche, deux cages pour chaque palanche, deux lièvres et deux antilopes dans chaque groupe. La symétrie verticale est renforcée par des renvois horizontaux, les deux groupes de carnivores, domestiqués à gauche et sauvages à droite, entourant la procession. Le

³⁵²⁵ *Ibid.*, p. 477-479.

³⁵²⁶ *Ibidem.*

³⁵²⁷ *Ibid.*, p. 299 (J18).

³⁵²⁸ GRIMM 1987, p. 202-206.

³⁵²⁹ LEHNER, LACOVARA 1985, p. 169-174.

choix des spécimens obéit aussi à une sémiologie précise, associant prédateurs et proies, animaux grands et petits, dangereux et domptés, évoquant la totalité du règne des quadrupèdes du désert. Enfin, cet enfermement dans un espace orthogonal, permis par la cage ou les filets, concourt à une mathématisation du monde, subordonnant la variété des formes en un ensemble géométrique. Chez Khnoumhotep au Moyen Empire, la liste de trophées, avec le nombre rapporté pour chaque espèce, transforme pareillement en liste comptable les résultats d'une chasse au Ouadi Natroun³⁵³⁰.

Est ainsi démontrée la maîtrise humaine sur le monde naturel. D'une part, les employés du domaine imposent les mobilités qu'ils choisissent et adaptent selon leurs besoins (cage trainée, palanche ou laisse) ; les animaux sont ainsi conduits de force vers l'espace rituel qui entoure la personne du défunt, et transformés malgré eux en offrandes et en spectacle. D'autre part, à l'inverse du roi naturalisant sa puissance prédatrice par référence au lion, les bêtes sont ici dénaturalisées, par deux biais : elles sont d'abord extraites à leur milieu, dont elles sont d'ordinaire indissociables dans l'iconographie funéraire ; leur caractère est ensuite neutralisé, par l'annulation du rapport proie-prédateur. La procession convoque en effet des animaux positionnés sur différents échelons de la chaîne alimentaire, réduits ici au statut unique d'éléments d'un spectacle zoologique soumis à un ordre anthropisé. Les deux groupes de carnivores participent enfin d'un discours de la domestication du sauvage et du maniement approprié par les humains des différentes forces du monde sauvage. Les félins ont été placés dans des cages faites de barreaux, qui créent un quadrillage sur leur corps. Ce découpage met à distance la puissance prédatrice de l'animal et le neutralise en le découpant en un ensemble de parties. Si la rareté de tels objets, probablement préparés en avance en prévision de la chasse aux félins³⁵³¹, nous contraint à la prudence, ils démontrent la soumission du prédateur supérieur du désert non à l'humanité mais au projet socio-culturel du dignitaire. En effet, il est possible que les fauves soient destinés au roi³⁵³², mais dans le cadre du programme ils participent de l'étalage des richesses du maître. De la même façon que les petits animaux sont portés sur les palanches, il suffit de quatre hommes pour tirer deux cages, leur gestuelle détachée contrastant avec l'énergie que mettent plus loin les oiseleurs pour refermer le filet. La cage devient donc le véhicule du pouvoir des agents du dignitaire sur le monde naturel : séparation de l'animal de son milieu, neutralisation de sa puissance, maîtrise de la mobilité, réduction en spectacle.

3-4 Le bras armé et la violence légitime

³⁵³⁰ NEWBERRY 1893A, pl. 30, 38 ; HERB 2005, p. 26-28.

³⁵³¹ HARPUR, SCREMIN 2008, p. 320.

³⁵³² *Ibidem*.

Élément récurrent de la mise en scène de la personne royale et des élites dans leur tombe, la chasse s'inscrit dans un réseau de significations que nous ne prétendons pas restituer en entier. Les aspects référentiels et sémiologiques s'y croisent, au gré des évolutions parallèles des pratiques cynégétiques et du décorum. Y domine un modèle de corporalité remontant au roi et descendant, à travers les dignitaires, jusqu'aux employés des domaines. L'horizon de la lutte des agents de l'ordre contre leurs ennemis, qu'il s'agit de maîtriser voire d'annihiler, est plus ou moins présent selon les contextes, mais semble animer du moins les scènes de chasse à l'hippopotame. L'archétype du défunt brandissant sa lance depuis sa barque est l'un des lieux privilégiés d'actualisation de la violence dans le programme privé, ce que le modèle royal ne permet pas d'expliquer, notamment à l'Ancien Empire où les deux iconographies sont assez différenciées. Cette possibilité d'inscription de la violence se situe donc au croisement de la justification par la lutte au nom de la *maât* et de l'auto-thématisation du défunt. Cette recherche de l'expertise sportive se voit dans l'émergence du type du défunt tirant à l'arc, apparu à la Première Période intermédiaire puis développé massivement au II^e millénaire. Ce type répond en miroir au vieux motif de la chasse à l'hippopotame en ce qu'il ne fait pas appel aux mêmes vertus. Le second est avant tout une épreuve de force du défunt affrontant un animal des plus robuste, mettant toute son énergie dans les deux bras qui tiennent la lance. Le premier est au contraire une affaire d'agilité et de précision, comme en atteste le rendu délicat des doigts tenant la flèche, en particulier chez Oukhthotep³⁵³³. De même, ils s'opposent par leur structure graphique : l'un condense dans un instant unique tout un processus chargé de plusieurs degrés de significations et tient en une pure confrontation, dont le vainqueur est en train d'émerger ; l'autre suppose la mise en regard de deux instants, celui où la flèche s'élanche et celui où elle touche son but, et relève de la réalisation correcte d'une action, avec adéquation parfaite du projet mental et de l'exécution physique. La corporalité du défunt est ainsi construite dans un dialogue avec les modèles royaux, plus ou moins imités, jusqu'à la chasse en char, reprise par des dignitaires comme Ouserhat³⁵³⁴.

Devant la diversité des scènes que nous venons d'étudier, il est hasardeux de reconstruire une violence cynégétique dont les traits seraient cohérents. Du roi chassant sur le mobilier de la XVIII^e dynastie aux simples employés attrapant des antilopes au lasso dans les scènes de l'Ancien Empire, la chasse revêt de nombreuses significations référentielles et sémiologiques, en fonction du type d'animaux, d'armes ou du statut des chasseurs. Malgré cette diversité, la chasse est le support d'une mise en scène de liens de pouvoir. D'abord du pouvoir de l'homme

³⁵³³ DECKER, HERB 1994, p. 323 (J73).

³⁵³⁴ *Ibid.*, p. 339-340 (J109).

sur le monde animal, par la capacité à tuer les animaux dangereux et à capturer des proies destinées à devenir des offrandes consommables ou des objets de luxe, par la mise au pas du monde naturel (emploi de chiens, dénaturalisation des animaux sauvages, soumission des échelons supérieurs de l'échelle des prédateurs) et par la transformation des milieux naturels en sources de produits consommables. D'un pouvoir au sein de la société humaine ensuite, par la thématization du dignitaire, dont la puissance est naturalisée et qui peut légitimement exhiber sa violence, et à travers ses équipes qui vont chasser dans les marais et les déserts pour en ramener des produits destinés à son entretien. La chasse est enfin le lieu d'expression d'un discours sur le pouvoir, dans la mesure où le recours à des animaux permet de représenter une violence tabou en contexte funéraire lorsque les victimes en sont les humains. Ce discours se caractérise par sa dimension centrifuge, le centre étant légitime à étendre ses actions vers les marges, et les rapports entre ces deux espaces étant structurés par des mouvements de va-et-vient. Ces scènes participent ainsi à la construction d'un univers spatial : si la tripartition du domaine semble une évidence dès l'Ancien Empire, leur caractérisation n'est pas sans poser problème, dans la mesure où très rares sont les éléments topologiques. La différenciation se fait donc à travers la faune qui y vit et les modalités d'interaction entre les humains venus de la vallée et les habitants du désert et des marais : la violence cynégétique y tient un rôle dominant et figure comme le mode privilégié d'intégration des marges dans le projet du dignitaire et partant du roi.

Cette violence est rarement annihilatrice. Même dans la chasse à l'hippopotame, où il s'agit bien de tuer l'animal, l'accent est mis sur la rencontre de deux forces opposées, sur un instant où s'actualise un affrontement reproduisant le geste de victoire. L'animal est encore représenté actif, la gueule ouverte, tentant de résister. Dans les scènes de tendresse, les oiseaux sont d'abord capturés, avant que des employés ne les préparent : la destructivité est réduite au strict minimum, l'action létale esquivée pour passer directement de la capture à la transformation en nourriture. Dans le désert, l'arme préférentielle est à l'Ancien Empire le lasso, instrument de maîtrise et non de mort³⁵³⁵. Lorsque l'arc s'impose au Moyen Empire, c'est bien un acte légal qui est représenté, mais la précision du trait prime sur la destructivité provoquée dans le monde animal : de nombreuses antilopes continuent à sautiller malgré la flèche qui les a atteintes³⁵³⁶. À la différence des cadavres jonchant le sol des batailles de Beni Hassan, aucun filet de sang ni aucune plaie n'a été représentée sur les proies. Ce pôle supérieur du pouvoir, doté d'une

³⁵³⁵ DECKER, HERB 1994, pl. CXXXV (J23), CXXXVI (J30) ; MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 40 ; WRESZINSKI 1935C, pl. 69 ; JUNKER 1953, pl. XVII.

³⁵³⁶ DECKER, HER 1994, pl. CLIX (J92), CLXI (J96), CLXVII (J107).

corporalité puissante et exhibée au centre des regards, s'impose comme la source d'une violence qui annexe le monde naturel par soumission de ses habitants : la destruction de l'hippopotame, la capture des oiseaux ou le tir contre les bêtes du désert que les chiens ramèneront en sont les variantes, adaptées aux modalités cynégétiques pratiques.

Chapitre 14. Maîtrise de soi et contrôle de la corporalité dans les scènes funéraires

Si les scènes de violence, réelle ou ritualisée, sont un lieu privilégié de mise en scène de la corporalité des personnages des programmes, et un opérateur de classement en termes de pouvoir, le programme dans son entier élabore autour de la représentation des corps un discours social dans lequel le roi est un modèle de maîtrise, imité par le dignitaire chez qui puissance et jouissance physique se combinent pour créer un rapport spécifique de son corps au monde, et surplombant la masse des employés définis par leur travail et appelés à reproduire exactement les gestes attendus d'eux. Se dégage donc un idéal de maîtrise où le corps se fait véhicule du bon déroulement du projet global de service de la *maât* et d'exaltation du dignitaire. Plus qu'un idéal infusant la société égyptienne, il s'agit d'une logique disciplinaire où la corporalité est un élément définitoire essentiel des identités sociales. Le programme fonctionne donc comme une mise en scène d'un monde discipliné où les normes exigées par les élites ont été intériorisées par les petits travailleurs.

1 Le modèle royal de corporalité

1-1 Les cérémonies de la corporalité royale, modèles de maîtrise et de force

Le répertoire égyptien des activités physiques est large et a été l'objet d'une attention répétée. En effet, depuis les muscles finement gravés sur les membres du souverain de la palette de Narmer³⁵³⁷, les aspects physiques font partie des traits les plus récurrents de la propagande royale³⁵³⁸, à côté de l'élection divine et de l'expertise politique. Conformément aux caractéristiques du pouvoir de souveraineté³⁵³⁹, la corporalité est fixée sur le pôle supérieur du pouvoir, sujet d'une vaste iconographie qui reproduit de véritables cérémonies comportant des épreuves physiques. Si cette logique accompagne la conception égyptienne d'un lien étroit entre les vertus du roi et l'état du pays³⁵⁴⁰, elle témoigne d'une focalisation du pouvoir sur sa zone supérieure. Cette corporalité spécifique ne vise cependant pas l'individualité, mais la répétition et l'incarnation d'archétypes : évitant les débats sur l'individualisation des portraits royaux³⁵⁴¹, on se contentera de constater que les actions royales obéissent à des impératifs de répétition.

³⁵³⁷ BESTOCK 2018, p. 65.

³⁵³⁸ GRIMAL 1986, p. 493-499.

³⁵³⁹ FOUCAULT 2003, p. 41-60.

³⁵⁴⁰ ASSMANN 1989, p. 116-124 ; ASSMANN 1995, p. 238-240.

³⁵⁴¹ LABOURY 1998A, p. 645-656.

1-1-1 Course, jeux de balle et charrerie : l'éventail sportif du roi

Le sport royal prend quatre formes, qui produisent un catalogue de ses vertus physiques et participent de la propagande répétée sur les murs des temples. La plus ancienne et la plus constante est la course rituelle³⁵⁴², élément central du rite du jubilé³⁵⁴³. Attestée dès les étiquettes protodynastiques³⁵⁴⁴, elle se déploie dans le complexe de Djoser³⁵⁴⁵, puis se retrouve dans les temples funéraires de l'Ancien³⁵⁴⁶ et du Moyen Empire³⁵⁴⁷. Elle se perpétue tout au long du Nouvel Empire et du I^{er} millénaire jusqu'à l'époque romaine³⁵⁴⁸. Cœur du jubilé³⁵⁴⁹, la course démontre la permanence des vertus royales, en premier lieu desquelles sont sa force et son endurance, ainsi que sa maîtrise des cycles cosmiques, comme l'a montré Mark J. Leblanc³⁵⁵⁰. La maîtrise des capacités physiques est signifiée par la synecdoque de la course. Est régénérée la croyance en la pleine possession de ses moyens physiques par le roi³⁵⁵¹. La représentation fréquente de cet exercice dont la réalité ne fait pas de doute³⁵⁵² en démontre la centralité dans la mise en scène de la corporalité royale. Le choix de la course met spécifiquement l'accent sur la maîtrise par le roi de sa mobilité, élément essentiel des rapports de pouvoir égyptien. En effet, courses à pied et en bateau sont associées pour signifier son aisance dans différentes mobilités³⁵⁵³ ; de même, sa course contribue au contrôle du mouvement de plusieurs éléments du cosmos, en particulier le cycle des astres³⁵⁵⁴, la migration des oiseaux³⁵⁵⁵ et le déplacement des eaux³⁵⁵⁶. Liberté de mouvement et contrôle sur les autres êtres sont ainsi liés par le rituel.

Cette liberté de déplacement est fréquemment associée à la scène du massacre, versant violent de la corporalité royale (Figure 14.1)³⁵⁵⁷. La course jubilaire reste pendant toute l'histoire égyptienne une prérogative des sources royales, malgré quelques adaptations sur de

³⁵⁴² DECKER 1987, p. 32-41 ; DECKER 2006, p. 12-17 ; HORNUNG, STAEHELIN 1974 ; HORNUNG, STAEHELIN 2006.

³⁵⁴³ LEBLANC 2011, p. 321-371.

³⁵⁴⁴ DECKER, HERB 1994, p. 31-32 (A1-A5).

³⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 32-34 (A6-A9).

³⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 34-39 (A10-A29).

³⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 39-41 (A30-A38).

³⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 118-123 (A299-A314) ; HORNUNG, STAEHELIN 2006, p. 13-32.

³⁵⁴⁹ DECKER 1987, p. 33 ; MUNRO 1961, p. 66 ; LEBLANC 2011, p. 321-322 ; DECKER 2004A, p. 17-21.

³⁵⁵⁰ LEBLANC 2011, p. 322.

³⁵⁵¹ DECKER 1992, p. 31-32.

³⁵⁵² HORNUNG, STAEHELIN 2006, p. 33-37 ; DECKER 1987, p. 34-37 ; LEBLANC 2011, p. 322-325.

³⁵⁵³ LEBLANC 2011, p. 329-335.

³⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 325-329.

³⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 335-341.

³⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 341-347.

³⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 434-453.

nouveaux supports³⁵⁵⁸, et n'intègre presque jamais le répertoire privé³⁵⁵⁹. Si les dignitaires sont habilités à se représenter en train de chasser dans les marais, la gestuelle fortement codifiée de la course - jambes tendues, talons relevés, un bras devant et l'autre contre la poitrine - leur est interdite. Bien qu'il n'y ait rien d'étonnant à ce que des membres de l'élite n'imitent pas une cérémonie royale, l'absence de tout équivalent suggère un décorum restrictif, qui faisait de la course l'un des signes d'une corporalité royale sans équivalent.

La seconde variante de sport royal est formée par le lancer de la balle³⁵⁶⁰, dont deux versions existent. L'une, apparue à la XVIII^e dynastie et prolongée jusqu'à l'époque romaine (Figure 14.2)³⁵⁶¹, consiste à frapper la balle avec un bâton, devant une divinité - en général Hathor - pour détruire et repousser le plus loin possible l'œil d'Apophis et ainsi assurer la protection d'Osiris³⁵⁶². Le rite est représenté avant l'action, au moment où le roi se présente devant la déesse et lui montre les instruments. C'est donc la virtualité qui est mise en scène, la main qui tient la balle étant tournée vers le haut pour la lancer, et la batte posée au contact suggérant l'action de frapper³⁵⁶³. La seconde version n'est connue que par un relief de Taharqa à Karnak³⁵⁶⁴, où le lancer se fait à la main et vise les quatre directions successivement, comme l'atteste le texte l'accompagnant³⁵⁶⁵. Il s'agit là aussi de mettre en scène la protection d'Osiris³⁵⁶⁶ et l'appropriation par le roi du monde dans sa totalité³⁵⁶⁷. Ces deux rites, à valeur apotropaïque, démontrent les capacités physiques du roi, toujours selon la préférence égyptienne pour l'acte potentiel plutôt que pour sa réalisation. Lorsqu'il se sert d'un bâton, le roi fait preuve de force, entièrement projetée de façon agressive contre les ennemis de la *maât*, tandis que le rite tardif exige surtout un lancer précis. Au-delà du sens cosmique de telles actions, la corporalité royale est ainsi engagée dans l'affirmation de ses vertus politiques : participation de premier plan au maintien de l'ordre divin, protection, force, adresse, et domination territoriale. Ce dernier aspect est essentiel, dans la mesure où la capacité à se projeter physiquement dans l'espace devient synonyme de pouvoir : la maîtrise du territoire est acquise par l'excellence sportive.

³⁵⁵⁸ DECKER, HERB 1994, p. 41-42 (A40-A41) ; LEBLANC 2011, p. 44-55.

³⁵⁵⁹ LEBLANC 2011, p. 44-55 : l'exception est la tombe de Kherouef à la XVIII^e dynastie.

³⁵⁶⁰ LEBLANC 2011, p. 486-491 ; DECKER 1987, p. 123-124.

³⁵⁶¹ DECKER, HERB 1994, p. 132-137 (C1-C19).

³⁵⁶² DECKER 1987, p. 123-124 ; OTTO, p. 609 ; LEBLANC 2011, p. 488-491.

³⁵⁶³ DECKER, HERB 1994, p. 133 (C4).

³⁵⁶⁴ PARKER, LECLANT, GOYON 1979, pl. 25 ; DECKER, HERB 1994, p. 137-138 (D1).

³⁵⁶⁵ DECKER 1987, p. 124 ; PARKER, LECLANT, GOYON 1979, p. 65.

³⁵⁶⁶ GOYON 1975.

³⁵⁶⁷ OTTO, p. 609.

Le domaine balistique comprend aussi les images d'archerie, activité dans laquelle le roi est censé exceller³⁵⁶⁸, bien qu'elle ne lui soit pas réservée, du fait de l'utilisation de l'arc à la chasse et à la guerre. Les images d'archers occupés à tirer sur des cibles humaines ou animales sont ainsi légions, parmi lesquelles le roi apparaît comme le combattant archétypal³⁵⁶⁹, modèle guerrier pour une activité qui requiert à la fois force et précision. Hormis une scène de la XVIII^e dynastie (M23), le souverain est ainsi le seul à s'exercer sur une cible, motif diffusé dans les temples royaux³⁵⁷⁰, une tombe privée³⁵⁷¹, sur des fragments de char³⁵⁷² et sur un sceau³⁵⁷³. Il peut y être épaulé par le dieu Seth, signe de son adoubement par les puissances divines les plus belliqueuses³⁵⁷⁴, ou se dresser seul, à pied ou sur son char. Cette dernière position se déploie notamment sur les temples du Nouvel Empire lorsque le char royal heurte de plein fouet les animaux qu'il chasse ou les ennemis de son armée. Des scènes d'entraînement au déchainement du char au combat, les mêmes vertus sont mises en scène. La première est la force, le bras arrière tiré, l'arc parfaitement tendu pour suggérer la virtualité du trait. La présence de cibles ou de flèches plantées dans leurs victimes fait aussi le lien entre l'acte initial, l'objectif anticipé et le résultat. Le bras royal réussit donc à viser les cibles requises et à se projeter dans l'espace devant lui. Dans les batailles ramessides, l'espace corporel du roi se déploie au-delà de sa personne, mettant sous sa menace toute la zone que ses flèches peuvent atteindre.

L'emploi des chars maximise enfin la maîtrise de sa propre mobilité par le roi et son impact sur son environnement, ajoutant la vitesse à la puissance³⁵⁷⁵. Bien de luxe, le chariot est ainsi dans les siècles qui suivent son apparition à la Deuxième Période intermédiaire³⁵⁷⁶ un signe de prestige caractérisant les élites et le souverain³⁵⁷⁷, tant par la position sociale qu'indiquent la possession de chevaux³⁵⁷⁸ et l'emploi de serviteurs dédiés, que par ses emplois, la surélévation du maître ou une mobilité libre et accélérée. Apparaît ainsi un modèle de corporalité royale, dont la force brute est loin d'être la seule caractéristique. Pôle ordonnateur des scènes de guerre, personnage central lorsqu'il court seul ou se présente devant les dieux, le roi focalise le regard

³⁵⁶⁸ LEBLANC 2011, p. 491-494.

³⁵⁶⁹ GRIMAL 1986, p. 683-685 ; VELASCO PIREZ 2009, p. 136-139.

³⁵⁷⁰ DECKER, HERB 1994, p. 146-148 (E2,E4).

³⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 146-147 (E3).

³⁵⁷² *Ibid.*, p. 148-150 (E5-E7).

³⁵⁷³ *Ibid.*, p. 150 (E9).

³⁵⁷⁴ TE VELDE 1967, p. 99-108.

³⁵⁷⁵ GRIMAL 1986, p. 419 (1431) et 713-714 (869).

³⁵⁷⁶ HABACHI 1972, p. 36.

³⁵⁷⁷ LITTAUER, CROUWEL 1985, p. 96-98 ; HAYES 2007, p. 334.

³⁵⁷⁸ HAYES 2007, p. 334-335.

sur ses aspects physiques. Cette focalisation corporelle ne signifie pas individualisation au sens d'une fidélité mimétique à des traits personnels, mais adéquation entre un individu réel et la fonction qu'il incarne. Puissance surhumaine, précision des gestes, mobilité rapide et libre et capacité à se projeter dans l'espace sont les traits saillants de cette corporalité.

1-1-2 Amenhotep II, le roi sportif

Face à cette mise en scène d'une maîtrise qui semble essentielle à la personne royale, un monarque fait exception, car il a laissé un très important nombre de références à sa pratique cynégétique et plus largement sportive : Amenhotep II³⁵⁷⁹. En effet, ce roi ne se contente pas de se représenter en train d'effectuer les gestes précis attendus de lui, mais aussi en train d'apprendre, comme dans la tombe de son précepteur Min (Figure 14.3)³⁵⁸⁰, qui guide son bras vers une cible. Une image de Karnak le montre d'ailleurs en train de viser et d'atteindre une cible depuis son char³⁵⁸¹, signe que ses compétences supposent apprentissage et entraînement régulier. Outre une inscription à Médamoud³⁵⁸², c'est surtout sa stèle de Gizah qui atteste de l'intérêt de ce roi pour les exploits physiques³⁵⁸³ : il y raconte plusieurs épisodes spectaculaires, au cours desquels il montra son expertise au tir à l'arc³⁵⁸⁴, à la course en char³⁵⁸⁵ et à la rame³⁵⁸⁶.

Cette emphase d'Amenhotep II ne peut s'expliquer uniquement par la tonalité militaire de l'époque, car dans ce cas comment comprendre que de semblables discours soient beaucoup plus rares chez les autres souverains guerriers, malgré un premier développement sous son père Thoutmosis III³⁵⁸⁷. Une première explication que nous ne pouvons exclure est d'ordre personnel et supposerait une appétence particulière du prince devenu roi pour l'exercice physique. Son impressionnant gabarit serait un indice de la réalité de ses exploits physiques³⁵⁸⁸. On peut aussi y voir la conséquence d'une évolution du discours royal au milieu de la XVIII^e dynastie, tendant vers une conscience accrue de sa place dans une histoire au long cours³⁵⁸⁹. Le monarque n'est ainsi plus l'incarnation d'un type répété depuis plus d'un millénaire, mais existe dans une

³⁵⁷⁹ VAN DE WALLE 1938, p. 243-248 ; GNIRS, LOPRIENO 2009, p. 270-278 ; DECKER 2004A, p. 23-29. Pour le dossier complet, DER MANUELIAN 1987, p. 191-214.

³⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 244, fig. 1 ; DECKER, HERB 1994, pl. LXIX (E3).

³⁵⁸¹ CHEVRIER 1928, p. 126 ; VAN DE WALLE 1938, p. 246 ; DECKER, HERB 1994, pl. LXX (E4) ; DECKER 2012, p. 43-45.

³⁵⁸² BISSON DE LA ROQUE, CLÈRE 1928, p. 146.

³⁵⁸³ HASSAN S. 1937, p. 132-134 ; VARILLE 1942 ; DE BUCK 1939 ; DECKER 2012, p. 34-40.

³⁵⁸⁴ DECKER 2004A, p. 24-27 ; DER MANUELIAN 1987, p. 200-210.

³⁵⁸⁵ DER MANUELIAN 1987, p. 196-200.

³⁵⁸⁶ VAN DE WALLE 1938, p. 244-246 ; DER MANUELIAN 1987, p. 192-194.

³⁵⁸⁷ Voir ses récits au tir à l'arc (MOND, MYERS 1940, p. 83 ; DECKER 2012, p. 28-31).

³⁵⁸⁸ VARILLE 1942, p. 32 ; SMITH G.E. 1912, p. 36.

³⁵⁸⁹ ASSMANN 1995, p. 257-258.

temporalité contrainte par des réalités militaires et politiques. La force et l'agilité ne seraient plus uniquement des vertus inhérentes à la personne royale mais supposeraient un entraînement, au sens d'une soumission à un ordre culturel qui redresse le bras. Ainsi se comprend la présence du motif du tir à l'arc dans une tombe privée, où le fonctionnaire assume de contribuer à la corporalité accomplie du roi. Force est néanmoins de constater que ce discours disparaît sous ses successeurs, et que l'iconographie atoniste et ramesside élude l'entraînement du roi. Ainsi, l'« héroïsme »³⁵⁹⁰ de cette période ne se confond pas avec l'affirmation de capacités surnaturelles et divines du roi, courante à toutes les époques de l'histoire égyptienne³⁵⁹¹, mais tient, outre à l'apogée des frontières du pays, à une individuation des rois, remplissant dans une temporalité donnée les devoirs attendus d'eux. Cette tendance se prolonge jusqu'à Thoutmosis IV³⁵⁹², voire Amenhotep III³⁵⁹³, adepte des courses rituelles, mais semble disparaître ensuite : sous Toutânkhamon, ce sont des rameurs qui participent à la régates au nom du roi redevenu spectateur³⁵⁹⁴, tandis que le sport royal se restreint aux exploits en char³⁵⁹⁵.

1-2 Servir le corps du roi : statuts curiaux et service à la personne

Il a été anciennement remarqué que la hiérarchie des statuts sociaux égyptiens ne dépendait pas uniquement de l'importance du poste occupé dans l'administration, mais aussi de la proximité au roi³⁵⁹⁶ et des soins qui lui sont prodigués. Des titres tels coiffeur du roi³⁵⁹⁷, manucure ou directeur de la maison du matin suggèrent ainsi une position essentielle dans l'appareil du pouvoir monarchique, notamment à la V^e dynastie³⁵⁹⁸. Les soins au corps du roi sont ainsi associés aux rituels du matin, à forte signification solaire³⁵⁹⁹. Mais ces positions spécifiques laissent peu de traces dans le programme funéraire. À l'Ancien Empire, les images esquivent la figure royale pour se concentrer sur le service du maître et rien ne distingue ce groupe de fonctionnaires de ceux qui tenaient des offices plus directement administratifs. Le tombeau de Nianchnoum et Khnoumhotep, tous deux chargés des manucures et des pédicures du palais, contient les motifs les plus habituels de la V^e dynastie. Il en va de même au Moyen Empire, dont le décorum n'inclut pas la représentation du roi. Au Nouvel Empire, celle-ci s'est

³⁵⁹⁰ GNIRS, LOPRIENO 2009, p. 270.

³⁵⁹¹ ASSMANN 1995, p. 240-244.

³⁵⁹² GNIRS, LOPRIENO 2009, p. 273 ; DECKER 2012, p. 48-49.

³⁵⁹³ HAIDER 1988, p. 6-21

³⁵⁹⁴ DECKER, KURTH 1999, p. 21.

³⁵⁹⁵ DECKER 2004A, p. 29-31.

³⁵⁹⁶ GUKSCH 1994, p. 35-39.

³⁵⁹⁷ TASSIE 2017, p. 258-262.

³⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 266-268.

³⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 268-269.

diffusée dans la plupart des tombeaux des grands dignitaires et ne marque donc pas un type spécial de relation interpersonnelle : les scènes de présentation devant le souverain n'indiquent pas que le dignitaire lui fournissait un service personnel.

Le rapport corporel au roi passe d'abord par l'approvisionnement en denrées consommables, comme en témoigne l'importance de l'office d'échanson royal (*wb3 nswt*) au Nouvel Empire³⁶⁰⁰ : ces derniers firent construire plusieurs tombes à Thèbes (TT 92, 172), à Amarna (Parennefer) et à Saqqarah³⁶⁰¹. Si plusieurs semblent avoir occupé dans le même temps d'autres fonctions, le titre d'échanson est lié à un service réel, comme en témoigne la titulature de Ptahemouia³⁶⁰². La capacité à fournir les aliments de base fait du fonctionnaire celui qui soutient le roi dans sa vie-même³⁶⁰³, tandis que le vin s'intègre à un contexte social de plaisir. L'échanson fournit donc la possibilité de mettre en place des cérémonies et des liens sociaux, au sein d'un espace de cour inégalitaire, mais apporte aussi la potentialité du plaisir, comme rapport au corps dépassant la fonctionnalité et valant en lui-même comme source de contentement.

Le soin direct au corps du monarque est le second type de rapport interpersonnel obéissant à une logique de diffusion centrifuge du pouvoir, qui émane de la personne royale et descend par capillarité sur ceux qui ont l'honneur de le fréquenter. Le duo enterré à Saqqarah revendique le soin apporté aux mains et aux pieds du roi, c'est-à-dire la capacité et le droit à travailler sa corporalité³⁶⁰⁴. Leur importance tient à leur participation à la mise en scène du roi entouré des signes du pouvoir et de la mise en adéquation de son corps imparfait avec ce qu'il est censé être dans la cosmologie politique égyptienne. Il en va de même des coiffeurs, dont l'impact sur la face du roi justifie leur statut³⁶⁰⁵ : Ti, propriétaire d'un des tombeaux les plus vastes de l'Ancien Empire, possédait entre autres le titre de directeur des coiffeurs du palais.

Ce rapport à la corporalité royale peut aussi passer par l'apport d'un confort plus général. Au Nouvel Empire, avec la montée en puissance du domaine militaire, la fonction de porte-étendard devient un office attribué à de hauts fonctionnaires : s'il s'agit essentiellement d'un titre de prestige et d'un objet participant de la mise en scène du pouvoir, les porte-étendards « à

³⁶⁰⁰ RAVEN 2017 ; ZIVIE 1997 ; MALEK 1988.

³⁶⁰¹ MALEK 1988, p. 136 ; ZIVIE 1997, p. 379-380.

³⁶⁰² RAVEN 2017, p. 586.

³⁶⁰³ *Ibid.*, p. 588-589.

³⁶⁰⁴ MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, p. 25-28.

³⁶⁰⁵ Au Nouvel Empire, REDFORD 2003, p. 165-166.

la droite du roi »³⁶⁰⁶, dont le plus célèbre fut Qenamou (TT 93), évoquent la possibilité d'apporter au roi quelque rafraîchissement et une protection contre le soleil. La création d'un environnement propice au plaisir du roi, étendant la bulle de bien-être dans laquelle baigne sa personne, est une tâche qui distingue son responsable parmi les nombreux fonctionnaires. Enfin, l'implication dans les mobilités et les lieux de la vie royale se lie dans des titres comme celui de « directeur des appartements du roi » (*jmy-r3 ip3.t nswt*)³⁶⁰⁷, revendiqué fièrement par Ahanakht dans la nécropole du Moyen Empire à Deir el-Bersheh³⁶⁰⁸. La proximité au roi prend une place essentielle dans ses inscriptions : il est à la fois celui qui organise les cérémonies en décidant « qui reste debout et qui s'assied »³⁶⁰⁹, et celui qui est autorisé à entrer³⁶¹⁰ selon son bon vouloir dans les « lieux cachés » du palais³⁶¹¹. Gestion des mobilités et implication dans les déplacements royaux sont les derniers types de rapports directs à la corporalité royale devenant source d'un statut et d'une légitimité : les cérémonies amarniennes de déplacement du roi dans la capitale mettent de même en scène un ordre social bien structuré³⁶¹².

1-3 La corporalité du défunt, cœur physique de son domaine

1-3-1 La mise en scène corporelle de la société

La centralité du propriétaire dans son programme iconographique est assez massive pour qu'il ne soit pas utile de revenir sur ses caractéristiques les plus évidentes. Le jeu sur les tailles structure le programme selon l'opposition d'un grand personnage et d'une multitude de petites figures, fonctionnant comme une collectivité et remplissant les interstices laissés par le défunt. Hormis cette différence fonctionnelle, on est cependant en peine de repérer une caractérisation sociale des personnages des programmes. En effet, les modes égyptiens de figuration laissent peu de place au mimétisme et à la recherche de la variété individuelle, de sorte que domine la recherche d'une typification graphique d'où ne ressort l'individualité ni du maître ni de ses employés. Si certains d'entre eux se distinguent par des attributs propres, en particulier les bergers et les travailleurs des marais³⁶¹³, on est loin d'une fine caractérisation sociale qui distribuerait aux différents groupes des traits physiques à travers leur corpulence ou le détail de leur visage. Ce n'est donc pas dans la direction d'une base corporelle à la distinction

³⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 635-639 ; POMORSKA 1987, p. 25-31.

³⁶⁰⁷ COLLIER, QUIRKE 2004, p. 26-27.

³⁶⁰⁸ GRIFFITH, NEWBERRY, p. 41, pl. XXI.

³⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 41, l. 10.

³⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 40, l. 8 ; p. 41, l. 1.

³⁶¹¹ *Ibid.*, p. 41, l. 13.

³⁶¹² KEMP 2018, p. 332-344.

³⁶¹³ MAHRAN, KAMAL 2016.

individuelle ni vers la construction de types sociaux qu'il faut avancer, mais à travers ce que la disposition des corps indique de la mise en scène sociale.

La centralité du défunt est la conséquence d'impératifs fonctionnels : marquer sa propriété, construire un monde dont il est le pôle structurant à l'image du roi pour l'Égypte, insérer des figures servant de support aux rites et aux offrandes. Ainsi sont organisés les programmes dès l'Ancien Empire : dans sa tombe, une grande figure de Ptahhotep est présente sur chaque mur, assis ou debout, pour recevoir les fruits de toutes les activités déployées devant lui. L'image du défunt structure l'entièreté de l'espace dans lequel il s'insère. Il s'agit d'abord d'une question de regards, le sien croisant l'ensemble des figures, dont la majeure partie tourne son visage vers lui³⁶¹⁴, tel un texte qu'il lirait en s'éloignant peu à peu vers la gauche. Cette attraction, marqueur de pouvoir, construit en outre un espace social où les autres personnages n'existent que dans la mesure où ils unissent leurs efforts pour le maître. La déférence est maximale à sa proximité directe. Sur le mur nord de la même tombe (Figure 14.4)³⁶¹⁵ se déploie un catalogue d'employés aspirés par le pôle créé par le défunt, la différence de taille permettant une multiplicité d'interactions ; celle-ci, d'ordre fonctionnelle, ne suggère pas une vague subordination, mais bien la réduction des employés à leur fonctionnalité, chacun occupant un rôle dans le service du défunt. Sur le 1^{er} registre, l'un d'eux lui replace sa perruque sur le front, accompagné d'un second qui va peut-être se servir de ses tissus pour retirer un surplus d'huile³⁶¹⁶. S'y ajoutent un masseur dédié à sa cheville et à ses pieds, un scribe lui transmettant un rouleau³⁶¹⁷ dont il prend connaissance en le touchant et un employé portant une boîte qui devait contenir du matériel de toilette et des tissus³⁶¹⁸. Non seulement la corporalité du dignitaire vaut-elle un travail de la part de ses subordonnés, mais elle en devient l'enjeu, attirant leur énergie pour le conformer au rôle social qu'il doit incarner.

Le défunt constitue aussi le pôle premier de l'action, à l'initiative de ce qui se passe dans son univers privé. En témoigne la chasse du vizir de la XII^e dynastie Antefiqer (Figure 14.5)³⁶¹⁹, représenté en train de tirer des flèches. Il est accompagné d'employés chargés de faire en sorte que la chasse se passe bien : derrière lui, l'un d'eux porte un arc et une hache, peut-être destinée

³⁶¹⁴ HARPUR, SCREMIN 2008, p. 355.

³⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 354.

³⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 268.

³⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 272 et JING 2023, p. 154. L'hypothèse d'une « manucure » ne nous semble pas compatible avec la présence de scribes, ni avec les techniques de ce métier (MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 10 ; EL-MENSHAWY 2003, p. 42).

³⁶¹⁸ HARPUR, SCREMIN 2008, p. 269.

³⁶¹⁹ DAVIES N. DE G. 1920, pl. VII.

à abattre et découper les animaux touchés³⁶²⁰, c'est-à-dire qu'il est responsable de l'adaptation concrète d'une représentation stéréotypée qui exige d'autres armes pour correspondre aux attentes du réel. Sur le registre inférieur, quatre porteurs tiennent dans leur palanche la nourriture qui servira à sustenter leur maître³⁶²¹. Ils sont accueillis par un petit chef armé d'un arc, qui a trouvé un endroit où s'arrêter près d'un arbre et d'un canal³⁶²². Le personnage le plus à gauche tient enfin un tabouret³⁶²³. L'équipe est donc chargée à la fois de veiller au bon déroulement de la chasse, en fournissant des armes puis en s'occupant des bêtes touchées, et de fournir à leur maître un cadre agréable, riche en nourriture et en boisson, et apportant la fraîcheur du repos à qui s'est escrimé sous la chaleur du désert. Le porteur de tabouret vise enfin au confort du maître autant qu'à lui faire garder un signe de son statut, la position assise étant un attribut des hauts dignitaires.

La différenciation corporelle se fait enfin par l'opposition entre l'ensemble des personnages essentiellement réduits à leur fonction et un défunt qui y échappe et peut déployer d'autres aspects de son individualité. Il est d'abord le seul à posséder un cercle privé, car il s'affirme dans son caractère familial. S'il faut avant tout voir dans la représentation de femmes et d'enfants des stratégies distinctives sur plusieurs générations, leur présence contribue à la caractérisation des dignitaires et du groupe social qu'ils forment, qui présente un statut collectif face au lien vertical à la personne royale. Alors que les employés sont réduits à leur travail et ne peuvent échapper à cette pure fonctionnalité que par l'appogiature des *Reden und Rufe*, le défunt se place sur plusieurs plans distincts : il est le bénéficiaire de l'économie nourricière et rituelle qui se joue des champs aux processions d'offrandes, mais il s'affirme aussi comme un individu doté de liens familiaux qui l'inscrivent dans une généalogie et un réseau de solidarité dont ne peuvent bénéficier les travailleurs. Les images d'enfants tout comme les références textuelles aux parents lui accordent une dimension temporelle dont il est le seul à jouir dans le programme, tandis que la présence d'une épouse témoigne de son adéquation avec les attendus du statut élitaire. Il ne s'agit pas de dire que les inférieurs n'étaient pas censés avoir de famille, mais que celle-ci est rejetée en-dehors du domaine, alors que celle du dignitaire prend sa place à ses côtés, dans ses fonctions les plus officielles, unissant l'accomplissement de sa charge avec la dimension physique et affective de sa personne. Il est ainsi le seul à prétendre à un espace de loisirs, parfois étendu à quelques privilégiés dans les scènes de banquet du Nouvel Empire.

³⁶²⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁶²¹ *Ibid.*, pl. VI.

³⁶²² Osiris.net, TT 60, p. 2, zone 6 et 7.

³⁶²³ DAVIES N. DE G. 1920, p. 12, n. 7.

Échappant au travail et au service – si ce n'est pour le roi lorsqu'on peut le représenter – le corps du dignitaire est socialisé à travers un paradigme de jouissance, de plaisir et d'interactions affectives, de l'épouse lui posant ses mains sur l'épaule aux enfants agrippés à la jambe. Cette distinction est confirmée par les sources textuelles : ainsi Khety d'Assiout se vante-t-il d'avoir appris à nager avec les enfants royaux³⁶²⁴.

1-3-2 Les scènes de soin du corps en contexte funéraire

Notre étude des physicalités violentes prend son sens en regard des interactions normales en contexte funéraire, caractérisées par une faible individuation corporelle et une focalisation fonctionnelle sur la production ou les cérémonies. Encore plus rares que les conflits corporels sont les scènes de soin du corps, sous la forme principale de manucures et de pédicures³⁶²⁵, concentrées dans les tombes de l'Ancien Empire³⁶²⁶. La coiffure peut parfois être ajoutée à cette mise en scène du travail corporel³⁶²⁷. Se déploie ainsi un rapport spécifique à la corporalité dont nous pouvons résumer brièvement les traits constitutifs. On note d'abord que ces soins s'inscrivent dans une optique rituelle³⁶²⁸, dont l'un des buts est de préparer le défunt à un état de perfection digne du statut qu'il espère obtenir post-mortem. La coupe des cheveux, appelés à repousser, se comprend comme une étape d'un processus de purification voire de renaissance³⁶²⁹.

Ces scènes participent surtout d'une mise en scène sociale de l'inégalité marquée dans les corps. En effet, les bénéficiaires de ces soins sont majoritairement des employés de l'administration et du domaine³⁶³⁰, mais pas le défunt lui-même : chez Khentika (Figure 14.6), l'un d'eux est inspecteur du Trésor (*shd htm.t*)³⁶³¹, tandis que ceux de la tombe de Nianchnoum (Figure 14.7) sont intendant (*jmy-r3 pr*) et scribe du *pr-d.t*³⁶³². Ces légendes expriment l'horizon social des soins, effectués par des spécialistes sur des fonctionnaires de rang important. Mais leur légitimité à recevoir un tel traitement provient aussi de la référence au service du défunt : travaillant pour le domaine, ils reçoivent le droit à des manucures. Cette différenciation sociale reflète probablement la réalité des droits des employés au sein des

³⁶²⁴ DECKER 2012, p. 22 ; BRUNNER 1937, p. 67, l. 21-24.

³⁶²⁵ EL-KILANY 2016.

³⁶²⁶ KLEBS 1915, p. 21 ; EL-MENSHAWY 2003, p. 37-49.

³⁶²⁷ SOLEIMAN 2014.

³⁶²⁸ MANNICHE 2003A, p. 85.

³⁶²⁹ SOLEIMAN 2014, p. 39.

³⁶³⁰ EL-KILANY 2016, p. 5 et 7.

³⁶³¹ JAMES T.G.H. 1953, pl. XI.

³⁶³² MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977, pl. 10.

domaines productifs et dans l'entourage des dignitaires, mais son inscription dans le programme transforme une pratique concrète en droit légitime. Les classes qui ont accès aux soins corporels s'opposent au reste des personnages, au mieux définis par leur travail, au pire soumis à une action répressive. Ce traitement spécial fait écho, quelques siècles plus tard, à la description du corps délicat du scribe³⁶³³, en particulier de la douceur (*n'*) de sa peau³⁶³⁴, signe qu'il ne fatigue pas son corps dans de durs travaux mais aussi qu'il bénéficie de soins corporels. Margaret Maitland a de même montré comment l'opposition entre propreté et saleté fonctionnait comme opérateur de distinction sociale³⁶³⁵, notamment dans l'iconographie du Moyen Empire où le corps du travailleur garde parfois des taches de son travail (farine, sang)³⁶³⁶. La scène de Nianchnoum est enfin placée sur le même mur que l'arrestation d'un voleur³⁶³⁷, tandis que celle de Khentika est proche de la bastonnade au pilori³⁶³⁸. Une nouvelle fois, on constate que la corporalité joue un rôle de différenciateur social, dont les soins sont le versant positif face aux scènes violentes.

La caractérisation sociale passe aussi par une échelle des plaisirs légitimes. Chez Khentika, le bénéficiaire demande « Fais cela pour me satisfaire, Mery » (*jr nw r ndm(=j) Mry*), ce à quoi ce dernier répond « Je vais faire comme tu le souhaites » (*jry=j r hst=k*)³⁶³⁹. Cette dernière expression est prononcée deux fois chez Ankhmahor, tandis que le terme *ndm* y revient une fois³⁶⁴⁰. Au-delà du champ lexical du plaisir (*ndm*) et de la volonté accomplie (*hsj*), ces légendes reconnaissent à la corporalité des maîtres une importance qui justifie que l'on s'occupe à les soigner. Chez Ptahshepses, l'emploi du terme *hm*³⁶⁴¹, fait directement référence à l'individualité du personnage, centre des attentions, et mis sur le même plan que le roi³⁶⁴² ou les dignitaires dans les biographies. En outre, le fait que le bénéficiaire soit plusieurs fois objet des verbes de ces légendes traduit une délégation d'agentivité : les membres de l'élite se laissent soigner par leurs employés, devenus artisans de la forme corporelle de la même façon que d'autres préparent des offrandes ou des statues. Leur corporalité devient un enjeu du travail, justifiant d'employer plusieurs personnes, d'une part parce que leur apparence participe du bon état de

³⁶³³ RAGAZZOLI 2019, p. 367.

³⁶³⁴ P Lansing 7,7.

³⁶³⁵ MAITLAND 2018, p. 49-56

³⁶³⁶ *Ibid.*, p. 54-55, figs. 9-10.

³⁶³⁷ *Ibidem.*

³⁶³⁸ JAMES 1953, pl. IX.

³⁶³⁹ *Ibid.*, p. 46 ; EL-MENSHAWY 2003, p. 40-41.

³⁶⁴⁰ KANAWATI, HASSAN 1997, p. 49-50.

³⁶⁴¹ SOLEIMAN 2014, p. 34.

³⁶⁴² WINDUS-STAGINSKY 2006, p. 165-195.

l'administration ou du domaine, de l'autre parce que leur statut élitaire les autorise à des plaisirs personnels. Les scènes de manucure relèvent du toucher comme sens de la mise en contact des corps, même si ceux-ci n'ont pas la même nature : d'un côté élément de la personne et lieu d'exhibition d'une identité sociale accomplie, il est de l'autre pur instrument technique ayant accumulé un savoir mis à profit. Les scènes de soin sont ainsi le lieu de contact entre des corps aux fonctions différentes.

L'inverse du plaisir (*nḏm*) apporté par ces manucures et massages est la souffrance (*mr*) que doit éviter l'employé d'Ankhmahor (« Ne mets pas de souffrance là-dedans », *m rdj mr n nw*)³⁶⁴³. L'absence de souffrance est donc un différenciateur social, entre ceux qui triment dans leurs occupations productives et ceux dont le corps bénéficie de soins et dont l'inconfort est l'objet d'un interdit explicite. Cette mise en scène de la corporalité distinguée des élites s'inscrit donc à la fois dans une ritualité terrestre et funéraire, dans l'affirmation d'un statut caractérisé par l'accès au plaisir et par la légitimité à bénéficier du travail des autres, et dans la transformation du corps vers une adéquation plus pure à des modèles recherchés : ils ont les ongles et les cheveux coupés avec précision, de sorte à correspondre à des attendus sociaux et statutaires. Ces scènes de soin disparaissent après l'Ancien Empire, probablement par épuration du décorum, car plusieurs textes attestent de la persistance des soins esthétiques³⁶⁴⁴.

Au Nouvel Empire, elles sont fonctionnellement remplacées par les scènes de banquet, où se retrouvent des membres de l'entourage du défunt. Les deux différences tiennent à l'horizon de réalisation du plaisir, beaucoup plus immédiat dans les banquets, ainsi qu'à son type : au toucher et à la vue s'ajoutent le goût et surtout l'odorat. La fréquente représentation de parfums participe à la création d'un paysage olfactif (« *smellscape* »)³⁶⁴⁵, où le spectateur est amené à recréer mentalement de telles scènes. Ils sont aussi le lieu de l'ivresse, comme moment de sensorialité maximale³⁶⁴⁶ et signe de la capacité des membres de l'élite à s'oublier et à se laisser aller aux plaisirs³⁶⁴⁷. Les banquets du Nouvel Empire poursuivent plus loin le mécanisme de différenciation sociale, désormais moins appuyée sur des interactions directes des maîtres et des employés, que sur la possession d'un certain nombre de biens. L'atmosphère est entièrement saturée de plaisirs, par le spectacle de la danse, le paysage sonore de la musique,

³⁶⁴³ KANAWATI, HASSAN 1997, p. 50.

³⁶⁴⁴ ZAKI, KATAMESH 2003.

³⁶⁴⁵ MANNICHE 2003A.

³⁶⁴⁶ DONNAT 2017.

³⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 25-28.

par les odeurs et les onguents répartis sur les corps, certains ayant des vertus hallucinogènes³⁶⁴⁸. Le groupe élitaire se constitue donc dans l'affirmation d'un plaisir et dans la revendication d'une corporalité libre, complète et maîtrisée dans toutes ses composantes. C'est à travers la création de ce paysage sensoriel complet que le banquet atteint ses objectifs rituels³⁶⁴⁹, menant à la renaissance *post-mortem* et fortement teintés de connotations sexuelles³⁶⁵⁰.

2 Sports et jeux non violents : adversité et qualités du bon Égyptien

2-1 Un riche catalogue d'activités ludiques

L'éventail des jeux représentés dans les programmes funéraires n'intéresse cette étude que sous les prismes de la corporalité et de l'adversité. Les images de jeux se concentrent essentiellement dans quelques tombeaux des V^e et VI^e dynasties, puis chez Baqet III et Khety à Beni Hassan (XI^e dynastie). Seuls les jeux de plateau perdurent au Nouvel Empire et jusqu'à la fin du I^{er} millénaire. À côté des trois types de jeux violents, nous avons regroupé les autres en sept catégories en reformulant les listes de Decker et Herb. Plusieurs critères permettent de distinguer les jeux entre eux : l'identité des joueurs, en termes d'âge et de genre ; le nombre, selon que le jeu se joue seul ou en équipe ; le caractère adversatif ou non ; enfin, les compétences nécessaires, de type physique ou mental.

Type	Adversatif	Participants	Compétences	Époque	Nombre de tombes
1-Jeux violents (P5/6 ³⁶⁵¹)	oui	Garçons en groupe	Adresse, Force, Coordination	V ^e à XI ^e dynastie	6
2- Jonglage (P1)	non	Jeunes filles en groupe	Adresse (mains), Coordination	XI ^e dynastie	2
3-Saut et équilibre (P2/3)	non	Garçons en groupe, filles	Adresse, Équilibre, Coordination	V ^e à XI ^e dynastie	4
4- Épreuves de force (P4)	oui	Garçons en groupe	Force	V ^e à XI ^e dynastie	4
5- Jeux de bâtons (P5)	probablement	Garçons	Adresse, Force	V ^e à XI ^e dynastie	4
6-Prouesses physiques (P5.1, P7.3)	non	Garçons	Adresse, Équilibre, Souplesse	V ^e à XI ^e dynastie	2

³⁶⁴⁸ HARTWIG 2004, p. 100.

³⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 98-103.

³⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 101-102.

³⁶⁵¹ Ces types font référence aux catégories dans DECKER, HERB 1994.

7-Jeux de mains (P7/8)	oui	Garçons	Adresse (mains), Intelligence	XI ^e dynastie	2
8-Jeux de tables (Q)	oui	Hommes, parfois femme	Intelligence	V ^e à XXX ^e dynastie	31 ³⁶⁵²

Tab. 14.1 Typologie des jeux dans les scènes funéraires

Il convient d'abord de dresser un tableau des participants des différents jeux. Une première distinction concerne l'âge des protagonistes : en effet, ils sont dans leur grande majorité des adolescents, en particulier dans les activités physiques. En revanche, les jeux de plateau occupent des individus adultes, que le défunt soit concerné ou non. Les jeux corporels se situent dans l'espace liminaire de l'adolescence, moment de passage et de transition entre un âge et un autre³⁶⁵³. Il est ainsi significatif qu'aucun véritable enfant ne soit représenté dans ces scènes collectives, alors que l'archéologie a conservé des jouets³⁶⁵⁴ et qu'il paraît peu douteux qu'ils aient connu des formes collectives de jeu. Au contraire, tous les participants ont une taille proche de celles des adultes, mais possèdent encore les signes de la jeunesse, comme la nudité ou la tresse à l'Ancien Empire³⁶⁵⁵. Ces différents jeux marquent donc un moment de transition entre l'enfance qui dans les programmes est entièrement caractérisée par une position passive de réception de la nourriture et des soins, et l'âge adulte où les individus devront incarner les rôles sociaux attendus. Ce moment est celui de la malléabilité et de l'apprentissage³⁶⁵⁶, pendant lequel l'individu intègre ou non les attendus de son statut, comme en témoignent à la fois la logique des enseignements³⁶⁵⁷ et l'éthique du scribe au Nouvel Empire³⁶⁵⁸. La liminalité, outre le statut du marginal et de l'étranger évoqué au chapitre précédent, se repère notamment dans la gratuité des mouvements : ici l'agilité et la force sont détachées de leur fonction dominante, le travail. En miroir, les jeux de plateau apparaissent comme le fait des adultes, qui par là affirment leur maîtrise des codes sociaux et d'une corporalité raffinée ; l'opposition entre les positions debout et assise distingue l'espace liminal de l'instabilité de celui, stable, du jeu entre adultes.

³⁶⁵² Nous n'avons comptabilisé que les scènes où deux joueurs se font face des deux côtés du plateau, et non celles où le défunt et sa femme sont assis du même côté.

³⁶⁵³ HINSON 2018, p. 149-152.

³⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 236-242 ; FLUCK 2004.

³⁶⁵⁵ JANSSEN M. & J. 1990, p. 55.

³⁶⁵⁶ VIGARELLO 2018, p. 32-41.

³⁶⁵⁷ PERDUE 1981, p. 118-121.

³⁶⁵⁸ RAGAZZOLI 2019, p. 331-335.

Les jeux forment aussi des lieux de division genrée. En effet, la majorité des activités concerne de jeunes garçons (types 1,3-7), alors que les jeux de balle et de jonglage sont réservés aux jeunes femmes. Au-delà de la surreprésentation masculine, on peut déceler l'affirmation disciplinaire de qualités propres à chaque genre³⁶⁵⁹. D'une part, les jeux comportant un élément de violence, et une fiction d'affrontement guerrier, sont réservés aux garçons, tout comme ceux qui mettent en scène des prouesses physiques et des jeux de mains. Si les deux premiers cas peuvent s'expliquer par l'aspect masculin de la guerre et l'inculcation de valeurs belliqueuses, les jeux de mains tendent plutôt vers le domaine mathématique : ainsi serait suggéré le destin administratif voire scribe d'une part de l'élite masculine des campagnes, montrant dès l'adolescence un équilibre entre vertus physiques et mentales. Les jeux des adolescentes sont dépourvus de principe adversatif³⁶⁶⁰ et sont pour la plupart collectifs ; ils semblent plus distinctement que les jeux masculins tournés vers le spectacle par un procédé d'esthétisation reposant sur la maîtrise fine de la gestuelle et le jeu sur l'éphémère par des sauts et des pas de danse. Le mur nord de la salle A13 du mastaba de Mererouka en donne un exemple (Figure 14.8)³⁶⁶¹, puisqu'à deux registres de distance, deux groupes de garçons et de filles jouent à des jeux visuellement très semblables où l'on se tient par les mains en se renversant vers l'arrière. Mais, alors que les adolescentes forment une chorégraphie unie reproduisant l'esprit d'équipe des vigneronnes, leurs camarades masculins s'engagent dans une épreuve de force que les légendes confirment³⁶⁶² : aux garçons l'affrontement et aux filles le spectacle.

Enfin, les jeux de plateau sont le fait d'individus masculins, sauf lorsque le défunt joue contre sa femme : la distinction genrée est ainsi moins importante que le statut social qu'ils désignent, de sorte que le motif est fréquent au sein du couple, suggérant la position élitaire de la famille. Cette répartition des jeux selon le double axe de l'âge et du genre participe de la constitution d'usages légitimes du corps en contexte social. En effet, ceux qui engagent le corps sont le propre des adolescents, tandis qu'à l'âge adulte, les seuls sports acceptables sont ceux des soldats, à valeur fonctionnelle, et les joutes de bateliers, réservées aux marais.

Le nombre assez grand de scènes conservées nous permet de supposer qu'ils représentent des jeux bien pratiqués par les jeunes Égyptiens, et que l'opération de sélection est limitée. En

³⁶⁵⁹ VIGARELLO 2002, p. 48-49.

³⁶⁶⁰ Cette absence permet en outre de confirmer que la scène des jeunes filles de la tombe de Menna (B4) est un affrontement sérieux et non ludique.

³⁶⁶¹ KANAWATI 2010B, pl. 76.

³⁶⁶² Dans l'équipe de gauche, on dit « Ton bras est bien plus fort que le sien, ne soit pas faible face à lui ! » (*nht* '=k jr=f wrt jm=k gnnw n=f). La légende de droite y répond : « Mon équipe est plus forte que la tienne, éloigne tes mains, camarade ! » (*nht sz jr=k mh tw jm=sn ntj-hn*'). Voir ERMAN 1919, p. 59.

particulier à l'Ancien Empire puis à Beni Hassan, elles fonctionnent comme effets de réel, par la diversité des activités et des poses. Ce naturalisme sert à construire un monde enfantin échappant à l'ordre fonctionnel et adulte qui domine dans le reste du programme. La tresse que portent les garçons chez Ptahhotep vaut comme indicateur de contexte et signifie au visiteur qu'il est en droit d'attendre des actions moins normées et plus proches de son environnement quotidien. L'espace des jeux est ainsi à la fois hétérogène au reste du programme et plus fidèle à la réalité.

À côté des jeux violents et du jonglage, les jeux physiques se décomposent en cinq catégories. Le premier regroupement (type 3) correspond à ceux qui valorisent avant tout l'équilibre des participants. On y trouve le « jeu de l'âne »³⁶⁶³, un autre où trois garçons en portent un quatrième sur leurs bras³⁶⁶⁴, le « rayon » où des garçons retiennent des filles lancées vers l'arrière³⁶⁶⁵, enfin le *khazza lawizza*, qui consiste à sauter l'un après l'autre au-dessus de camarades assis, les bras devant³⁶⁶⁶. Si ces jeux ne sont pas le seul lieu de mise en scène d'un équilibre instable, ils se singularisent dans le programme par leur finalité même. En effet, le but du *khazza lawizza* est de réussir un saut au-dessus d'un obstacle, donc d'aller assez haut et loin. Pour les autres, il s'agit de se coordonner pour créer une prouesse d'ordre esthétique et technique. Dans les deux cas, on voit mal la fonctionnalité pratique de ces jeux qui ne s'inscrivent pas dans la formation de bons travailleurs. Ces jeux s'inscrivent dans la quatrième catégorie de Caillois, l'*ilinx* : ils ont ainsi trait à la recherche du vertige et de l'instabilité³⁶⁶⁷.

Le type 4 regroupe les épreuves de force, qu'elles se jouent à deux³⁶⁶⁸ ou par équipes³⁶⁶⁹, tandis que le type 5 correspond à divers exercices mettant en jeu des bâtons, que l'on lance³⁶⁷⁰ ou que l'on utilise pour faire bouger ce qui ressemble à une balle ou à un cercle (Figure 14.9)³⁶⁷¹ : les deux suivent la logique de l'*agôn*³⁶⁷². Ces différents jeux semblent fonctionner selon un mode adversatif, mais les premiers sont des démonstrations de force, tandis que les seconds requièrent de l'adresse. À l'inverse, seules deux scènes représentent des prouesses physiques individuelles (type 6), sans principe adversatif, où le joueur tente de se tenir sur la

³⁶⁶³ DECKER, HERB 1994, p. 620-621 (P3.1).

³⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 622-623 (P3.5-P3.8).

³⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 621-622 (P3.2-P3.4).

³⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 619-620 (P2.1-P2.2).

³⁶⁶⁷ CAILLOIS 1958, p. 45-51.

³⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 624-625 (P4.2-P4.5).

³⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 623-624 (P4.1).

³⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 625-626 (P5.3-P5.5).

³⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 625 (P5.2).

³⁶⁷² CAILLOIS 1958, p. 30-34.

tête³⁶⁷³ ou de replier parfaitement ses jambes sous son corps³⁶⁷⁴ : elles appartiennent au type de l'*ilinx*. Il s'agit de démonstrations de souplesse et d'équilibre, à valeur ludique car elles sont insérées aux jeux, et non, comme les motifs de danse ou de gymnastique, au spectacle du défunt. Le type 7 regroupe enfin un certain nombre de jeux aux règles inconnues qui ont en commun d'être effectués en petit groupe, assis, et d'utiliser les mains, tous dans les tombes de Baqet III (Figure 14.10) et Khety. Un premier sous-type correspond au « jeu du calcul », identifié par la présence dans la légende du verbe *jp*³⁶⁷⁵. L'expression « dis-la ! » (*dd=st*)³⁶⁷⁶ indique en outre le passage par l'oralité, probablement par ritualisation des phrases que les joueurs doivent et peuvent dire, selon un ordre établi à l'avance. À côté des prouesses physiques, les deux tombes de Beni Hassan mettent donc en scène des interactions essentiellement duelles, qui impliquent des capacités à compter et à respecter les règles d'un discours normé, mais exigent aussi de former avec les mains des figures attendues, voire utilisent le corps de l'un d'eux comme support³⁶⁷⁷.

2-2 *Vertus physiques, vertus mentales*

2-2-1 *Décrire une population et sa vigoureuse corporalité*

Il ne s'agit pas de projeter dans l'Antiquité une dichotomie corps-esprit propre à l'esprit moderne, mais de tenir compte du fait que les deux types de jeux ne requièrent pas les mêmes compétences et ne s'inscrivent donc pas de la même façon dans la mise en scène du monde humain qui entoure le dignitaire. Un point commun unit cependant les différents types de jeux, la nécessaire application de l'individu à son contexte et à sa temporalité. Pour les jeux d'équilibre, est exigée une coordination parfaite entre participants : l'angle des joueurs du rayon doit être symétrique des deux côtés, grâce à la dose appropriée de force dans les bras de ceux qui tiennent comme de ceux qui se projettent en arrière. De la même façon, les personnages occupés par les jeux de plateau doivent leur dédier leur entière attention, d'autant qu'ils forment un espace à part dans le programme, détaché de tout enjeu productif et voué à une fin ludique. Le joueur doit avancer son pion selon le tempo décidé par les règles, comme le demande l'un des deux adversaires au *mehen* chez Kayemankh (Figure 14.11), demandant « Dépêche-toi donc, compte donc ! » (*sb jr=k h'b jr=k*)³⁶⁷⁸. Cette même scène témoigne de la fonction d'opérateur de rapprochement que joue le jeu lorsqu'il concerne la grande figure du défunt et

³⁶⁷³ DECKER, HERB 1994, p. 625 (P5.1).

³⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 630-631 (P7.3).

³⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 631-632 (P8.1-P8.4). Voir cependant p. 631 l'autre hypothèse de traduction.

³⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 632 (P8.5).

³⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 632-633 (P8.7).

³⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 636 (Q1.6).

l'un de ses petits employés. Aucune adaptation graphique n'a été faite pour rendre la scène plus réaliste. En effet, le même mur comprend sur un registre le conseil de la *d3d3.t*, puis un registre de musiciens et un autre de danseurs, entre lesquels s'immiscent les jeux³⁶⁷⁹. Tant les gestes des personnages assis que les légendes rapprochent les quatre registres : si les jeux appartiennent à l'univers des plaisirs de la même façon que la danse et la musique, l'emploi du terme *h'b* (« compter ») deux fois fait écho à l'examen des scribes du *pr-hd*, occupés à calculer sur leurs registres. Le jeu fait aussi partie des lieux d'interaction du défunt avec ses sujets, un compagnon de jeu étant sélectionné, au même titre que les scribes gérant le domaine.

Cette interaction de personnages se situant sur deux plans différents se comprend aussi d'après les fonctions religieuses portées par la plupart des jeux de société. Comme l'a montré P. Piccione, le jeu de *mehen* participe notamment au passage du défunt dans l'au-delà³⁶⁸⁰, car, à travers la symbolique du serpent et en lien avec le dieu solaire, il évoque un parcours réussi le long d'une spirale³⁶⁸¹. Cette valeur, bien présente dans les textes funéraires³⁶⁸², prend une importance nouvelle sur les murs de la tombe, car, au-delà de la reproduction de jeux réels, l'image assure rituellement le passage du défunt. Il en va de même du jeu de *senet*, lui aussi fortement teinté de connotations rituelles : il permet le passage dans l'au-delà³⁶⁸³, la permanence des capacités physiques, en particulier sexuelles³⁶⁸⁴, et établit un lien entre vivants et morts³⁶⁸⁵. La scène du mastaba de Kayemankh³⁶⁸⁶ signifie ainsi la permanence du rapport du maître à ses sujets, à travers une action rituelle qui l'ancre dans un univers de plaisirs et de jouissance. La scène suggère le maintien d'une capacité d'agir après la mort³⁶⁸⁷, mais aussi d'un statut social au travers de relations inégalitaires. D'autres jeux absents des images funéraires possèdent de même des significations religieuses, tel le jeu des 58 trous, véhicule de renouveau³⁶⁸⁸. Ces jeux font d'ailleurs partie du matériel funéraire récurrent, notamment au Nouvel Empire³⁶⁸⁹, signe des différentes modalités de leur fonctionnement dans l'économie de la survie. Ainsi, derrière la croyance en l'efficacité de ces jeux figurés, apparaît la mise en scène

³⁶⁷⁹ JUNKER 1940, pl. 9.

³⁶⁸⁰ PICCIONE 1990 ; VELASCO 2017 ; KENDALL 2007, p. 40 ; CRIST, DUNN-VATURI, DE VOOGT 2016, p. 15-37.

³⁶⁸¹ PICCIONE 1990, p. 47-51 ; KENDALL 2007, p. 41.

³⁶⁸² PICCIONE 1990, p. 43-46.

³⁶⁸³ ARNETTE 2021, p. 36-41 ; PICCIONE 2007, p. 55-58 ; CRIST, DUNN-VATURI, DE VOOGT 2016, p. 52-59.

³⁶⁸⁴ ARNETTE 2021, p. 37.

³⁶⁸⁵ PICCIONE 2007, p. 59 ; ARNETTE 2021, p. 37-38 ; PICCIONE 1994, p. 200-202.

³⁶⁸⁶ ARNETTE 2021, p. 37.

³⁶⁸⁷ ARNETTE 2021, p. 37-38.

³⁶⁸⁸ DUNN-VATURI, p. 86 ; DAVIS G. 2011 ; CRIST, DUNN-VATURI, DE VOOGT 2016, p. 121-122.

³⁶⁸⁹ DECKER, HERB 1994, pl. CCCLV, CCCLVIII-CCCLIX, CCCLXXVI-CCCLXXXVII.

sociale de la solidarité des employés avec le devenir funéraire de leur maître, selon une modalité ludique qui permet de raccourcir la distance qui sied d'ordinaire à de tels écarts sociaux.

Dans les scènes de l'Ancien comme du Moyen Empire, la caractérisation sociale des sports est faible. La vigueur physique ne distingue pas un groupe social, mais avant tout le dignitaire. Il serait ainsi exagéré de prétendre que l'élite égyptienne se présente collectivement comme un groupe au corps particulièrement vigoureux. Dans l'espace ludique, complémentaire des scènes de production, c'est une population qui est mise en scène : le choix de représenter des adolescents suggère leur malléabilité et la possibilité de leur inculquer des habitudes corporelles. Elle correspond aux employés du fonctionnaire et plus généralement aux habitants des zones sous son autorité, et forment en outre une source de la richesse du défunt. Les personnages des programmes nous permettent donc d'appréhender la construction d'une « population »³⁶⁹⁰, au sens d'un ensemble humain tel que pris dans des relations de pouvoir, mais qui est aussi objet de savoir et perçu dans sa dimension corporelle³⁶⁹¹. Elle est un élément de la construction du microcosme du domaine, bien qu'elle soit doublement limitée : d'une part, cette catégorisation est assez superficielle et comporte peu de variantes signifiantes au-delà des représentations stéréotypées, les images de personnages handicapés étant par exemple rares. De l'autre, elle est dénuée de valeur programmatique, loin d'un « biopouvoir »³⁶⁹² qui aurait les moyens d'agir sur la dimension physique des groupes. Il y a donc population dans la mesure où la collectivité est représentée dans ses dimensions physiques, qui ne se réduisent pas au travail.

Ce type de caractérisation des sujets comme une population dotée de caractéristiques biologiques et sociales n'est pas étranger au discours égyptien du pouvoir. Développée à partir du rôle nourricier du roi, dispensateur de vie à son pays³⁶⁹³, l'idée d'une implication du monarque dans l'état biologique de ses sujets se lit notamment dans le thème du renouvellement des naissances (*wḥm ms.wt*)³⁶⁹⁴, dont l'équivalent négatif tient à la revendication de Kamosé de rendre stériles les femmes d'Avaris³⁶⁹⁵. Si les sources plus précises sont rares, on pense au décret de Thoutmosis III inscrit sur un papyrus et qui prétend protéger son peuple de diverses maladies³⁶⁹⁶. Nous ne savons pas si des mesures concrètes furent décidées³⁶⁹⁷, mais le texte

³⁶⁹⁰ FOUCAULT 2004, p. 44-45.

³⁶⁹¹ ARNETTE 2021, p. 37.

³⁶⁹² FOUCAULT 2004, p. 3.

³⁶⁹³ GRIMAL 1986, p. 229-251.

³⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 586 ; BLUMENTHAL 1970, p. 438.

³⁶⁹⁵ HABACHI 1972, p. 32.

³⁶⁹⁶ VERNUS 1979, p. 177, 179-181.

³⁶⁹⁷ VERNUS 1979, p. 184.

témoigne d'une prétention royale à améliorer l'état de la population. Quelques rares mentions d'un intérêt du roi pour la santé de ses sujets ont été rassemblées par Georges Posener³⁶⁹⁸ : outre Neferirkarê (V^e dynastie) qui témoigne de son inquiétude que Rêour se soit blessé³⁶⁹⁹ ou qui permet à un vizir malade de se prosterner plus légèrement³⁷⁰⁰, un roi de l'Ancien Empire fournit à un dignitaire malade une chaise à porteurs³⁷⁰¹, tandis que la stèle prophylactique de Ramsès III vise à éloigner les dangers des caravanes du désert³⁷⁰². Ces exemples de préoccupation sanitaire sont cependant à replacer d'une part dans la recherche du bon fonctionnement de l'économie et des circuits de ressources du pays, de l'autre dans une mise en scène sociale des privilèges indiquant le rang du fonctionnaire.

Les jeux sportifs représentent la possession par une population de vertus dont le maître du domaine se vante à travers ses employés, selon le schéma d'un transfert de qualités d'un étage de l'échelle sociale vers l'autre : le mode de mise en scène de la vigueur du maître est individuel, focal et matérialisé par la chasse et la pêche, actions dangereuses et conflictuelles ; celui de ses sujets est collectif, placé en marge des scènes productives sous forme de jeux parfois adversatifs et violents, et nécessitant surtout de l'adresse. L'aspect collectif tient notamment à l'absence dans toutes ces scènes de légendes indiquant le nom ou le titre des joueurs. Ils créent ainsi une collectivité capable de collaborer, grâce à une appréhension collective de l'espace et du temps, comme lorsqu'une jongleuse attrape la balle lancée par une autre³⁷⁰³. Un grand nombre de ces jeux (types 2 et 3) requièrent une étroite collaboration et un esprit d'équipe pour parvenir à retenir le camarade lancé en arrière ou à le soutenir sur les épaules et lui permettre d'adopter les postures attendues. Les jeux purement individuels sont rares (type 6) : la population est figurée comme un ensemble solidaire et compact entourant l'individualité du défunt.

En conséquence, plusieurs jeux mettent en scène la coordination entre les différents participants, tel le rayon, le jonglage ou ceux où un groupe soutient un joueur en équilibre. La représentation des jeux est composée selon un subtil mariage de variations individuelles montrant la gratuité des pratiques et d'un tableau d'ensemble signe de la complémentarité des joueurs. Espace hétérotopique, les jeux n'en représentent pas moins un travail d'équipe où chacun est à sa place, occupant l'emplacement attendu où arrivera la balle ou prenant appui sur

³⁶⁹⁸ POSENER 1960, p. 63-65.

³⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

³⁷⁰⁰ Urk. I, p. 41, l. 15.

³⁷⁰¹ GOEDICKE 1959, p. 9, pl. II ; STAUDER-PORCHET 2017, p. 36-37.

³⁷⁰² DRIOTON 1939.

³⁷⁰³ DECKER, HERB 1994, pl. CCCXXXVIII-CCCXXXIX (P1.1-P1.6).

le corps de ses coéquipiers pour donner forme à des figures complexes. Tant au niveau référentiel qu'au sein du discours funéraire, la discipline passe par l'apprentissage du mouvement de groupe et de la régularité, tandis que les gestes, certes davantage sujets aux variations que dans le travail, témoignent de la précision, de l'agilité et de la force.

Ce sont en effet ces trois vertus dont font preuve les participants des jeux corporels. La première, attestée par les lancers de balle ou par les sauts des athlètes au-dessus de leurs coéquipiers assis en obstacle, témoigne de la maîtrise du corps dans chacun de ses organes et dans ses différentes potentialités. Ces compétences renvoient aux travaux productifs demandant une grande précision dans les gestes, comme l'artisanat, en particulier la fabrication de petits objets ou le tissage, activités dans lesquelles on retrouve à l'Ancien Empire un nombre élevé de femmes, témoignant d'une continuité des associations de genre qui descend jusqu'aux activités ludiques. La seconde vertu est l'agilité, dont font preuve les voltigeurs, qui démontrent la souplesse de leurs membres, leur sens de l'équilibre et la rapidité³⁷⁰⁴ d'exécution des mouvements. Elle se retrouve dans une part des travaux, dont la tenderie ou le foulage du raisin, qui exigent de la même façon une fine maîtrise corporelle et des acrobaties aériennes : chez Mererouka, la légende accompagnant le jeu du raisin évoque « accomplir la vigne » (*grḥ j3rr.t*)³⁷⁰⁵, comme si les jeunes gens se préparaient ainsi directement aux activités viticoles. Enfin, certains jeux mettent en scène la force de leurs participants³⁷⁰⁶, matérialisée par la hauteur ou la distance qu'ils arrivent à sauter ou par leur victoire dans une épreuve de force : cette population de jeunes gens est ainsi vigoureuse et capable d'exercer sa force contre des adversaires, avant de l'utiliser dans un contexte productif, dans les champs ou au contact du bétail. On voit ainsi l'éventail des compétences des joueurs, qui, malgré leur gratuité contextuelle, prennent leur place dans un discours qui met en scène une population de travailleurs vigoureux, agiles et capables de fonctionner en équipe.

2-2-2 Intelligence, expertise, sérieux : des capacités mentales

La part ludique des scènes funéraires ne se restreignant pas aux jeux corporels, elle exhibe aussi un ensemble de qualités que nous modernes avons pour habitude de désigner comme intellectuelles. Les jeux de plateau, du *mehen* au *senet*, nécessitent des compétences propres,

³⁷⁰⁴ La vitesse est d'ailleurs l'une des qualités revendiquée par les dignitaires belliqueux de la Première Période intermédiaire : LICHTHEIM 1988, p. 35-36, n.1.

³⁷⁰⁵ KANAWATI 2010B, pl. 76.

³⁷⁰⁶ DECKER 1987, p. 127.

dont les artisans avaient bien conscience, de sorte que face au discours de la corporalité maîtrisée se déploie celui d'une intelligence dévouée à déplacer les pions ou à participer aux jeux de mains, concernant deux adversaires assis qui s'affrontent par la parole et les gestes. Outre la capacité à se concentrer dans un espace-temps spécifique défini par des règles qui l'isolent des scènes environnantes et par des expressions propres (« la bonne maison », *pr nfr*)³⁷⁰⁷, les jeux de plateau nécessitent des qualités d'anticipation et de projection dans le futur, tout comme la capacité à calculer vite et efficacement. En témoignent les inscriptions récurrentes mentionnant des chiffres³⁷⁰⁸, qui font de ces jeux de plateau le contrepoint ludique du bureau des scribes : les deux contextes nécessitent l'emploi de qualités comptables et prennent la forme d'un groupe d'hommes assis levant leurs bras vers l'avant mais se différencient selon un schéma d'opposition. Le bureau des scribes emploie une comptabilité utilitaire et entièrement tournée vers la bonne marche du domaine, les chiffres renvoyant à des ensembles de choses bien existantes, tandis que dans le jeu, le calcul ne prend son sens qu'en lui-même, dans une immédiateté ludique qui ne survit pas au moment. En outre, le bureau des scribes fonctionne comme entité collective dédiée au service du défunt, tandis que le jeu brise cette unité et repose sur le principe de l'affrontement de deux joueurs. L'habileté aux jeux de plateau exige donc de se servir de compétences génériques, d'ordinaire à visée utilitaire, dans un cadre gratuit et adversatif, et d'ainsi démontrer un apprentissage achevé de techniques de jeu signes d'intelligence.

2-3 Un horizon social : jeux du peuple et plaisirs de l'élite

Les scènes ludiques prennent leur place, comme le reste du programme, dans l'exhibition d'un monde ordonné, où les comportements ne se contentent pas de renvoyer à des modèles généraux de compétence et d'obéissance, mais répondent aussi à des attentes socialement conditionnées. Les jeux de plateau font ainsi partie de la mise en scène distinctive d'une élite ayant accès à des plaisirs raffinés : ils sont les seuls jeux auxquels participe régulièrement le défunt, qu'il affronte sa femme ou l'un de ses employés représentés en petit. Dans le second cas, attesté dès l'Ancien Empire, le petit joueur est distingué par le statut d'adversaire du maître que l'organisation de la scène lui donne, tandis que le maître est inversement intégré aux scènes de plaisir sans renoncer aux signes de son importance, telle sa taille ou le fait qu'il est assis sur une chaise et non par terre. Lorsque le défunt affronte son épouse, le jeu signale l'accès à un

³⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 646 (Q3.11).

³⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 643-645 (Q3.3, Q3.4, Q3.7).

moment privé de la vie du maître, caractérisant son statut par le plaisir, comme en atteste la présence récurrente sur sa tête du cône d'onguent typique des banquets³⁷⁰⁹.

Les connotations distinctives des jeux de plateau sont plus vastes. Ils supposent, comme on l'a vu, la maîtrise de techniques de jeu, essentiellement comptables, et impliquent un entraînement : ces joueurs semblent appartenir plutôt au groupe des scribes qu'à celui des travailleurs manuels. Ils sont ensuite le résultat d'un travail artisanal³⁷¹⁰ : l'emploi d'objets manufacturés est relativement rare dans les scènes funéraires et témoigne aussi de la capacité d'un groupe social à faire travailler des artisans pour ses propres activités ludiques. Le caractère ludique est un troisième aspect de la distinction : les joueurs font usage de leurs compétences comptables en-dehors de tout cadre productif et pour leur seule réjouissance. La présence du jeu de *senet* sur un modèle de bateau (Figure 14.13)³⁷¹¹ témoigne de sa valeur de signe caractérisant un espace comme ludique : dans l'apparat du pouvoir du début du Moyen Empire, à côté des boucliers qui ornent la cabine, le jeu fait partie de la distinction du dignitaire face aux efforts de ses sujets pour ramer.

Les jeux de plateau, devant lesquels les défunts sont fréquemment représentés, appartiennent aux plaisirs de l'élite et établissent un espace distingué, de la même façon que les scènes de banquet. Au contraire, les jeux corporels sont le fait d'individus sans marqueurs sociaux clairs et que le public est invité à considérer comme proches du groupe des petits travailleurs. Ils sont d'ailleurs placés dans un contexte indifférencié, suggérant que les jeux se déroulent dehors³⁷¹², dans l'espace commun où vit la population des campagnes, alors que les jeux de plateau prolongent l'espace personnel du défunt et supposent donc des restrictions d'accès et d'usage. Les jeux violents enfin participent de la caractérisation des classes inférieures comme enclines à l'affrontement et comme marquées par une corporalité qui nécessite un apprentissage technique et qui se déploie sur un mode adversatif.

Le principe disciplinaire à l'œuvre dans les scènes ludiques repose d'abord sur l'exigence générale de maîtrise, à la fois mentale et physique, par l'apprentissage des bons gestes dans chaque situation et par la soumission à l'esprit du moment, lorsque l'on affronte le maître au *senet* ou que l'on participe à une figure d'équilibre avec ses coéquipiers. Les jeux opèrent ensuite une différenciation sociale reposant sur le type de compétences requises et la spatialité

³⁷⁰⁹ DECKER, HERB 1994, pl. CCCLXVII (Q3.27), CCCLXVIII (Q3.30,Q3.31), CCCLXIX (Q3.33).

³⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 648 (Q3.15-Q3.16).

³⁷¹¹ SPANEL 1985, pl. 22.

³⁷¹² HINSON 2018, p. 251-255 (à propos de Deir el-Medina).

de ces activités, en particulier leur proximité au défunt. Enfin, par le contrepoint que ces scènes minoritaires apportent dans le programme dominé par la production, elles rognent certes sur sa finalité productive, mais, en intégrant la dimension ludique de la vie humaine, en étendent la portée. L'intégration de jeux permet, par leur gratuité même, de compléter ce que les scènes productives ne montrent pas : caution au sein d'un univers tourné vers la production de provisions pour l'éternité, la représentation des jeux permet l'intégration de l'ensemble de la vie des inférieurs à l'ordre du défunt, jusque dans leurs plaisirs et leurs joies enfantines.

3 Corps, spatialité, temporalité

3-1 Danse et gymnastique : les corps au service des plaisirs du maître

Présentes dès l'Ancien Empire, les scènes de danse et de gymnastique, dont la distinction, arbitraire, tient essentiellement à la présence de musique, occupent une variété d'emplacements au sein des programmes, dont le plus significatif se situe dans le champ visuel du défunt, pour lequel elles forment un spectacle agréable. La danse apparaît dès les tombes de la V^e dynastie, telles celles d'Iymery³⁷¹³ et d'Akhetetep³⁷¹⁴, puis se prolonge au Moyen et au Nouvel Empire, tandis que les prouesses des gymnastes émergent dans la nécropole de Beni Hassan, et se déploient sur divers supports, des parois des sarcophages³⁷¹⁵ à celles des temples royaux³⁷¹⁶. Elles s'inscrivent souvent dans un contexte rituel : danses et acrobaties accompagnent les processions funéraires ou les cérémonies d'offrandes au défunt. Elles se distinguent ainsi des jeux corporels, placés dans des contextes très largement profanes : les danses retranscrivent sur les parois des tombes des événements temporaires et reproduisent un contexte de fête qui tranche avec la recherche générique de scènes intemporelles. La fidélité référentielle explique cette association récurrente : des danses accompagnaient notamment le transport des statues, comme chez Djaou (Figure 14.16)³⁷¹⁷. Ces scènes possèdent donc pour fonctions de renforcer la saturation rituelle des images et de construire un espace au sein du programme où les gestes s'émancipent de leur finalité productive et prennent leur sens en eux-mêmes, comme spectacle plaisant.

Comme les jeux, danse et acrobatie forment un catalogue de la maîtrise corporelle et des gestes variées qu'offre un entraînement poussé. Parmi les qualités requises pour effectuer les

³⁷¹³ *Ibid.*, p. 737-738 (S2.1).

³⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 739 (S2.3).

³⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 711 (R3.9).

³⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 712-713 (R3.14-R3.15).

³⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 745-746 (S2.9).

figures de gymnastique, on peut noter la capacité à rester en équilibre sur une jambe³⁷¹⁸, une souplesse suffisante pour effectuer un pont (Figure 14.15)³⁷¹⁹ ou pour replier les jambes jusque derrière la tête³⁷²⁰ et une coordination entre coéquipières pour que l'une projette l'autre dans un des deux sens sans la laisser tomber³⁷²¹. La danse proprement dite requiert des compétences moins spectaculaires mais utilise la souplesse, le sens du rythme et la coordination des participants, de sorte que l'on retrouve la même mise en scène d'une corporalité bien maîtrisée que dans les jeux. En effet, ces démonstrations physiques, présentes à chaque époque, signifient l'ordonnement des corps de la population du domaine au nom du défunt, en particulier lors des rites de ses funérailles. Dans le double contexte du spectacle plaisant et des cérémonies religieuses, c'est pour le maître que sont effectuées toutes les figures de danse.

Si le même processus de description d'une population des deux sexes vigoureuse et agile est à l'œuvre que dans les jeux, il s'agit aussi de montrer l'intégration des individus dans l'ordre du digne. C'est dans ce cadre qu'ils repoussent les limites du corps humain : le pont rompt l'ordre classique des figures, car il transforme les bipèdes en quadrupèdes et inverse le sens de la tête. On retrouve ici une part de nos analyses sur les redditions de comptes : ces prouesses physiques amenant à des poses non naturelles sont un signe de l'acceptation par les employés de l'ordre du domaine. Si les figures amènent les petits personnages à adopter des poses originales et contraires à l'idéal productif, c'est ici non pour établir un espace hétérotopique dominé par la gratuité, mais pour caractériser l'espace de la religiosité ou du loisir du maître. Dans le premier cas, plus fréquent à l'Ancien Empire, les danseurs accompagnent le transport de la statue et les rites qui lui sont dédiés et mettent en scène une variété de mouvements autour d'une effigie. Ces démonstrations d'agilité prennent ainsi leur sens parmi les rites d'éveil dynamique de la personne du défunt. Chez Djaou (Figure 14.16), l'énergie des danseurs projetant leur jambe en avant s'oppose au calme de ceux qui tirent le matériel funéraire, tous debout dans une pose identique. Si la cérémonie doit se dérouler selon un protocole strict, les danses qui l'entourent marquent la spécificité du moment dans les scènes productives, et l'association des figures corporelles avec des circonstances funéraires. Ce contexte religieux se retrouve aussi à la XVIII^e dynastie, que la danse accompagne l'érection d'un pilier-*dd*³⁷²² ou le transport de statues³⁷²³. À cette époque, il est en concurrence avec un contexte festif profane :

³⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 706 (R1.1).

³⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 715 (R3.18).

³⁷²⁰ *Ibid.*, p. 707 (R2.1).

³⁷²¹ *Ibid.*, p. 708 (R3.1).

³⁷²² *Ibid.*, p. 801-802 (S3.96).

³⁷²³ *Ibid.*, p. 803-804 (S3.98).

chez Mery (Figure 14.17)³⁷²⁴ ou Djoserkarêseneb³⁷²⁵, les danseuses entourent un banquet et contribuent à l'atmosphère festive et plus largement aux plaisirs des maîtres. Est représentée ici la faculté du maître et de ses proches à s'entourer de spécialistes des techniques du corps et de s'en servir hors de tout cadre productif, en les assignant à des pratiques purement récréatives.

Les danseurs forment aussi régulièrement des groupes de deux personnes ou plus, dans les figures acrobatiques où l'on prend appui sur le dos de l'autre pour se projeter en l'air ou dans le schéma plus courant des danseurs symétriques. Ce dernier est un trait récurrent dès l'Ancien Empire : chez Mererouka, quatre duos masculins accomplissent des figures presque entièrement symétriques³⁷²⁶, tandis qu'un ensemble féminin comparable pare la tombe d'Aba³⁷²⁷. À côté d'une disposition symétrique, les danseurs identiques peuvent aussi être juxtaposés en file, comme chez Debeheni³⁷²⁸ et Kahep-Tjetiiqer³⁷²⁹. Des schémas plus complexes existent aussi, comme chez Djaou, qui associe répétition de figures identiques (3 et 5 fois), couples symétriques, gestes isolés et ce même geste accompli devant un camarade immobile. Cette composition complexe, qui en appelle à l'engagement de l'audience, met en scène la variété d'usage d'un catalogue de mouvements assez restreint et contribue au spectacle du personnel dansant pour le devenir funéraire du maître.

Certaines images inscrivent enfin graphiquement des notions de temps. C'est le cas des représentations cinématographiques qui juxtaposent plusieurs étapes d'un même mouvement, telles les danseuses de Baqet III et Khety³⁷³⁰ figurées à différents instants du saut en train de replier les jambes, ou qui jouent sur la perception du temps en répétant la même figure, comme la frise de trois acrobates de Khety se tenant dans la même position³⁷³¹. Ces deux techniques, alliées aux signes de l'éphémère (cheveux détachés et pendant, talons relevés, positions instables), contribuent à caractériser les scènes de danse comme des moments en suspens, où les artisans ont figé une succession d'instantanés, à l'opposé de la répétition éternelle des gestes productifs. Ce jeu sur le temps a un double sens : d'une part, il permet de transmettre le caractère transitoire des scènes et donc de les ancrer dans un horizon distinct du fond productif. De l'autre, il indique que la maîtrise à l'œuvre dans ces démonstrations corporelles se comprend

³⁷²⁴ *Ibid.*, p. 815-816 (S4.23).

³⁷²⁵ *Ibid.*, p. 818-819 (S4.29).

³⁷²⁶ *Ibid.*, p. 740-742 (S2.6).

³⁷²⁷ *Ibid.*, p. 744-745 (S2.8).

³⁷²⁸ *Ibid.*, p. 354 (S3.2).

³⁷²⁹ *Ibid.*, p. 746 (S2.10).

³⁷³⁰ *Ibid.*, p. 706 (R1.1-R1.2).

³⁷³¹ *Ibidem.*

aussi dans un sens temporel, avec anticipation des mouvements des coéquipiers et capacité à dérouler des chorégraphies complexes en un schéma de plusieurs étapes, tout en obtenant une adéquation spatiale des différents participants.

Les scènes de danse et d'acrobatie forment ainsi, dès le niveau référentiel, un spectacle, bien que certaines gestuelles semblent posséder un sens rituel qui peut se passer de spectateur interne. Le spectacle est ensuite dédoublé grâce à l'audience extérieure qui fait le lien entre ces gestes et leur finalité – rituelle ou récréative – et admire l'éventail de figures que le défunt se vante d'avoir vues. Si leur herméneutique religieuse n'intéresse pas cette étude, les scènes appartiennent bien au discours de la corporalité propre au médium funéraire. Se dessine d'une part une corporalité exotique, celle des autres, qu'ils viennent de peuples étrangers comme les Nubiens de la fin de la XVIII^e dynastie, ou que, comme les danseuses des peintures de la XVIII^e dynastie, ils se différencient par leur tenue, leur nudité, leurs mouvements. L'usage du corps est un marqueur de pouvoir, selon l'endroit où l'on se positionne sur l'échelle des pôles du plaisir, selon que l'on danse pour des autres ou que l'on bénéficie d'un tel spectacle. La corporalité démontre la vigueur de la population des campagnes, ses capacités de concentration, sa cohésion et son adéquation au tempo, ainsi que la capacité du maître à orienter ces compétences au profit de son devenir *post mortem*. Ces scènes, par leur dynamisme, attirent enfin l'attention de l'audience et opposent aux scènes productives des variations distinctives.

3-2 *Le paysage sonore des scènes violentes*

Loin d'être des formes immobiles et appelant passivement le regard froid de leur audience, les images funéraires constituent un monde animé, dans lequel les personnages s'activent selon la croyance en la vie propre des représentations simulacres de leurs référents. De par cette vitalité, les images échappent à leur statut de systèmes de signes projetés et forment un tout sensoriel dans lequel la perception directe et matérielle – par le jeu des couleurs, les effets de la lumière naturelle et artificielle, les odeurs – se combine aux reconstitutions mentales que chaque visiteur était invité à faire. Les programmes funéraires peuvent ainsi être étudiées sous le prisme du paysage sonore. Cette notion, forgée par Raymond Murray Schaffer³⁷³², désigne « la représentation [...] d'un ensemble d'évènements sonores entendus en un lieu et un temps historiquement donné »³⁷³³, et situe l'analyse auditive au croisement des sons objectifs et de la perception subjective et culturelle propre aux catégories d'une société ou d'un individu. Objet

³⁷³² MURRAY SCHAFFER 1977.

³⁷³³ VINCENT 2015, p. 28.

d'études récentes dans le domaine de l'égyptologie³⁷³⁴, il appartient, par son caractère perceptif et subjectif, à l'ordre des représentations, ce qui rend légitime de s'interroger sur ce qu'un visiteur devait reconstruire mentalement comme paysage sonore devant des images évidemment muettes, comme on le ferait d'un texte³⁷³⁵. Au premier degré, existait bien un paysage sonore de la tombe, caractérisé par un silence plus ou moins fort, selon l'emplacement de la tombe dans la nécropole ou que l'on s'enfonçait dans les pièces les plus intérieures, mais aussi par les bruits des paroles et des gestes rituels.

Les images répondent fictivement à ce paysage sonore réel, de sorte que les deux dimensions de l'audition et du temps doivent être ajoutées dans l'appréhension de leur réception. Trois voies principales peuvent être employées pour faire résonner un ensemble iconographique : des inscriptions évoquant des sons³⁷³⁶, des images d'instruments de musique, des allusions plus subtiles telle une bouche ouverte ou une nuée d'oiseaux. Le premier procédé est fréquemment employé dans les scènes de fessée (C3-C7, C13), accompagnées d'ordres que l'on imagine criés ou du moins dictés par le supérieur. Par leur présence visuelle à côté de la punition, les mots occupent un espace qui devient sonore et fait du puni la cible de l'ordre comme des coups eux-mêmes. L'atmosphère la plus complexe se situe chez Ptahhotep, où les trois protagonistes parlent (C7) : le bourreau répond positivement à l'ordre du superviseur, tandis que la victime se plaint de sa souffrance. Les zones vides de figures sont ainsi emplies de signes qui saturent l'espace et renforcent l'impression d'encerclement que le puni subit : est suggéré un paysage engorgé de sons discordant et concomitants. À la XI^e dynastie, les scènes violentes de la tombe de Baqet III sont saturées de légendes orales – questions, ordres, remarques ironiques – qui les caractérisent comme des lieux de répartition et d'affrontement par le langage, et où les agents de l'ordre eux-mêmes discutent entre eux de façon directe : au contraire de la bastonnade restée muette, le paysage sonore de la reddition de comptes et de l'intervention policière (A44, B3) est bruyant, adversatif, mais assez libre et donc plutôt mobilisé pour suggérer la cacophonie que la cohérence de l'atmosphère. Les scènes de guerre sont enfin entièrement dénuées de légendes, même à Beni Hassan où les inscriptions sont légion : cette absence s'explique par le sérieux de scènes où l'on s'entretue, contraignant à éviter des annotations sonores parasites, et marque leur spécificité au sein de scènes plus quotidiennes saturées d'appels, de questions et de réponses.

³⁷³⁴ EMERIT 2015 ; MATIĆ 2018A ; MANASSA 2011 ; KASPARIAN 2012.

³⁷³⁵ JAMBON 2022 ; EMERIT 2015, p. 134-136 ; MANASSA 2011, p. 149-163.

³⁷³⁶ Voir notamment le corpus des chants du harpiste : LICHTHEIM 1945.

Les images funéraires de guerre sont de même dénuées de tout élément sonore, au contraire des scènes royales où défilent des fanfares militaires³⁷³⁷.

Le second procédé consiste en la représentation de musiciens, largement attestée dans les différents états du décorum funéraire. En général, elle se limite à la figuration de personnages tenant des instruments, mais il arrive que la musique soit graphiquement représentée, tel le vide devant le joueur de trompette dans la tombe de Meryrê II à Amarna³⁷³⁸. Le schéma classique représente des musiciens assis en train de jouer devant ou près de leur maître, contribuant à suggérer un paysage sonore à la fois agréable aux oreilles du défunt et raffiné, signe de sa capacité à regrouper et à entretenir des employés sans valeur productive : l'accès à des plaisirs élaborés et supposant une technique aboutie contribue à la mise en scène des classes supérieures, face aux inférieurs engagés dans un travail pour autrui. La présence de musique sert aussi d'opérateur graphique de transformation d'une scène productive en spectacle plaisant, tel le joueur de flûte au milieu des champs sur un relief de l'Ancien Empire à Cleveland³⁷³⁹.

Un schéma revient régulièrement rapprochant sur les deux murs opposés d'une pièce une punition et un ensemble musical : face à une fessée (C7), deux bastonnades de l'Ancien Empire (C9,C11) et l'une du Nouvel Empire (C14). Il en va de même pour certaines redditions de comptes de l'Ancien Empire (A18,A19,A38) : s'opposent deux mondes sociaux, l'un caractérisé par des relations physiques directes, parfois violentes et dans lesquelles les inférieurs sont caractérisés par leur souffrance et leur soumission, l'autre dominé par l'audition, sens où l'interaction se fait sans contact et qui connaît un état général de plaisir. En outre, certaines redditions de comptes se situent sur le même mur que des musiciens, comme chez Senedjemib Mehi (Figure 14.18) : l'opposition violence-jouissance est condensée dans un espace restreint, directement visible depuis un point de vue unique, et se double d'un contraste entre la passivité négative des inférieurs, tenus sur l'arrière de leur corps et soumis à la force et à la volonté des gardes, et le quiétisme du défunt, dont le regard et l'écoute ne signifient pas inertie mais légitime jouissance et calme contrôle sur son environnement. L'insistance des chants du harpiste sur l'absence de tout trouble pour celui qui en bénéficie³⁷⁴⁰ confirme ce jeu d'oppositions.

Les groupes de musiciens, souvent accompagnés de danseurs, qui ajoutent spectacle visuel et mouvement au plaisir des sons, contribuent au paysage sonore des images funéraires, en tant

³⁷³⁷ MATIĆ 2018A, p. 104-110.

³⁷³⁸ DAVIES N. DE G. 1905A, pl. XXXI ; MANASSA 2011, p. 165 ; EMERIT 2015, p. 121.

³⁷³⁹ BERMAN 1999, p. 136, fig. 77.

³⁷⁴⁰ LICHTHEIM 1945, p. 195, 197. Chez Paser (p. 203), est utilisée l'expression « musiciens de Maât » (*hs n M3't*).

que signe social de l'accès aux loisirs. Si les joueurs qui entourent les banquets du Nouvel Empire se situent loin de toute production, on constate ailleurs un contraste social marqué en termes de corporalité : à un pôle associant contrôle et jouissance, s'opposent d'une part les petits travailleurs soumis aux coups, à la contrainte et au labeur physique, de l'autre les musiciens et les danseurs, pour qui la maîtrise de gestes techniques vise directement le plaisir du maître. Un jeu comparable entre violence et jouissance musicale peut être repéré dans la tombe de Qenamou³⁷⁴¹ (F16), où le futur Amenhotep II reçoit trois jeunes filles, deux apportant à boire et l'une jouant du luth tandis qu'il pose les pieds sur un groupe de neuf prisonniers étrangers : leur soumission et leur inconfort font ressortir en contraste les plaisirs que goûte le prince et l'attention dont il bénéficie de la part des six personnes qui l'entourent.

La caractérisation sonore de scènes graphiques passe enfin par des signes plus ténus, dont les plus fréquents consistent en des gestes de la main, comme l'a montré B. Dominicus³⁷⁴². Devant ces derniers, on peut supposer que les visiteurs imaginaient un ensemble de paroles que les artisans n'avaient pas figurées, à la manière des spectateurs de films muets devant des gestes impliquant des sons³⁷⁴³. La bastonnade d'Aba (Figure 14.19) offre un exemple de paysage sonore complexe. Les légendes surplombantes y dominent, avec présence d'infinitifs (*jn.t*, *jr.t*, *hw.t*), de sorte que l'oralité s'y restreint à deux légendes. D'une part, la longue phrase ironique du 2nd registre, qui appartient à une oralité fictive de par l'incongruité d'un tel discours auto-dénigrant dans la bouche d'un individu bastonné. De l'autre, l'ordre que donne le responsable de l'inspection à l'un des contrôlés : « Dis-moi ce que tu donnes ! » (*dd n(=j) d[d]t=k*) ; le geste que ce dernier fait indique qu'il va répondre, mais c'est bien la parole de l'officier qui domine l'espace sonore de sorte à être représentée. La seule parole d'un contrôlé est ainsi ironique, écrite en caractères plus petits et coincée entre une légende surplombante et la bastonnade. La scène est en outre construite selon une opposition entre la sphère de l'écrit maîtrisé, incarnée par les scribes, muets et occupés à leur tâche, celle de l'oralité légitime, à travers l'ordre de l'officier et suggérée par son collègue de gauche tournant la tête vers le contrôlé qu'il mène, et celle de l'oralité incomplète, qu'elle ne soit pas représentée comme sur le 1^{er} registre ou qu'elle se dévoie en pastiche de l'autobiographie funéraire sur le second.

Le paysage sonore suggéré par ce type de détails est donc un marqueur social de la même façon que les signes visuels étudiés dans les parties précédentes. Au-delà de l'opposition travail-

³⁷⁴¹ EMERIT 2022, p. 52-54.

³⁷⁴² DOMINICUS 1994, p. 78 ; EMERY 2015, p. 122.

³⁷⁴³ THIÉRY 2000, p. 125-142.

plaisir, sa maîtrise par le maître (à travers les musiciens ou les agents de l'ordre) marque un contrôle de la temporalité des petits personnages du programme, c'est-à-dire l'ajout d'une dimension au discours disciplinaire qui y est à l'œuvre. En réponse au caractère peu narratif des scènes funéraires, l'évocation d'un paysage sonore, par essence transitoire et lié à un contexte non répliquable, implante les employés du domaine dans une temporalité répondant au contrôle du maître : le temps cyclique des scènes productives est ainsi couplé à une musique éphémère. Il est aussi possible que les concerts privés du dignitaire répliquent à son échelle le rôle bien attesté de la musique dans les cérémonies du pouvoir royal³⁷⁴⁴.

4 Scènes productives, travail et contrôle

4-1 L'horizon productif indépassable des scènes funéraires (IV^e-XVIII^e dynastie)

Si l'on résume la variété des motifs funéraires, on peut distinguer quatre genres d'images selon leur fonction dans la tombe. Le premier regroupe toutes les effigies du défunt et de ses proches et constitue le sujet du programme dans sa globalité : davantage qu'un motif, il s'agit de la figuration du cadre fonctionnel des autres images, le principe ordonnateur et légitimateur. Le second regroupe les scènes transitives, où l'action des individus est dirigée vers des objets, qu'il s'agit de produire par le travail ou de conduire dans les processions d'offrandes : la direction de ce type largement dominant est exclusivement le défunt. Les deux derniers genres regroupent les scènes intransitives, où l'action ne crée rien de tangible mais vaut en tant que telle ; on peut ainsi différencier les scènes intransitives où l'agent est le défunt lui-même, participant de la mise en scène de ses capacités, et celles qui concernent les autres personnages du programme. C'est dans cette catégorie que peuvent être rangées la grande majorité des scènes que nous avons étudiées, des redditions de comptes aux batailles ; en font aussi partie les jeux, les cérémonies religieuses, et plus largement les véritables images de vie quotidienne, des étals de marché à l'éducation des enfants. Si le premier et le troisième genre funéraire forment le cœur légitimant du programme, force est de constater que les autres personnages sont bien plus souvent engagés dans des actions transitives qu'intransitives, même en laissant de côté les processions d'offrandes.

La production apparaît ainsi comme l'occupation principale des personnages entourant le défunt, de sorte que le travail leur est assigné comme devenir dominant. Ce choix des propriétaires de tombes n'a rien d'évident et s'ancre dans les croyances et les habitudes de ces classes de la société égyptienne : si les temples funéraires des rois de l'Ancien Empire semblent

³⁷⁴⁴ KASPARIAN 2012, p. 58-64.

avoir été décorés de telles scènes, la tombe royale est au Nouvel Empire réservée aux images religieuses tandis que les temples mémoriels mettent essentiellement en scène des images de guerre et de cérémonies. En outre, une rapide comparaison avec d'autres contextes culturels met en évidence l'absence de toute universalité de ce schéma : si l'évocation du défunt se retrouve transculturellement de par la nature-même des monuments mémoriels, la représentation d'employés engagés dans leur travail est une spécificité égyptienne, que l'on ne retrouve par exemple ni en Étrurie ni en Chine ancienne. Outre la nécessité de produire magiquement et pour l'éternité des provisions pour le repas du défunt, cette dominante laborieuse témoigne d'une part de la réponse égyptienne à la volonté de représenter les liens entre macrocosme et microcosme, typique des ontologies analogistes³⁷⁴⁵ : le monde n'est cependant pas figuré comme un existant donné et fixe mais dans le processus d'appropriation conduit par ses habitants, de sorte que le travail fonctionne comme voie d'accès à la maîtrise des environnements. D'autre part, le travail prend sa place au sein du discours social déjà évoqué, dans lequel un groupe élitaire se définit par sa position passive dans la chaîne productive et son accès à des actions intransitives affirmant un statut (chasse dans les marais). Lieux d'acculturation à une idéologie dominante, les programmes montrent rarement les inférieurs dans leurs activités vitales ou récréatives, mais engagés dans la production pour leur maître, comme s'ils n'accédaient à une figuration éternelle qu'en tant qu'ils travaillent et qu'ils se rendent utiles, à la fois pour la survie *post mortem* (valeur rituelle), pour le service de son vivant (valeur économique) et pour l'appropriation des espaces naturels à l'ordre royal-administratif (valeur politique).

Cette focalisation sur le travail est presque contemporaine de l'apparition des tombeaux décorés privés : après la mise en place des codes de l'auto-thématisation à la III^e dynastie, la suivante voit apparaître cette structuration qui préfère travail des champs, élevage et artisanat à toutes les options qui auraient été possibles, de la guerre aux images mythologiques en passant par une reproduction des paysages naturels. Ni l'apogée numérique des tombeaux élitaires à la V^e dynastie ni les évolutions du pouvoir à la VI^e ne remettent en cause cette prédominance des motifs liés au travail. De même, le timide recul du genre à la Première Période intermédiaire ne connaît pas d'autres lendemains qu'un léger développement des scènes intransitives dans les nécropoles de la réunification. Si les scènes explicitement religieuses et curiales s'imposent dans le décorum de la XVIII^e dynastie, le travail constitue toujours l'une des trames essentielles des programmes : il faut attendre la restauration post-amarnienne et la rupture dans le décorum

³⁷⁴⁵ DESCOLA 2021, p. 327.

funéraire pour qu'il recule puis disparaisse presque entièrement³⁷⁴⁶, avant de resurgir par à-coups au I^{er} millénaire selon les modèles des artisans³⁷⁴⁷. Cette prédominance témoigne de la longévité de la logique disciplinaire dans l'iconographie funéraire et d'une mise en scène sociale en partie fondée sur la corporalité.

4-2 Le geste de travail et l'idéal funéraire

À côté du principe productif justifiant la représentation de travailleurs, les fonctions du travail dans les programmes sont plurielles et ont trait à l'ordonnement de l'univers fictif et à la démonstration de la position sociale, socles de la vertu disciplinaire de ces images. Le premier ressort de l'organisation interne que permet le travail est de l'ordre de la totalisation. Elle prend la forme d'une inclusion des différents types de corporalités et les adapte à des métiers adéquats, comme en témoignent les ateliers de nains joailliers. Chez Ankhmahor (Figure 14.20)³⁷⁴⁸, six nains occupent le tiers vertical d'un registre adapté à leur taille et démontrent des compétences dans un domaine qui leur est régulièrement attribué à l'Ancien Empire. Le service au défunt n'est donc pas réservé aux individus de grande stature, mais étendu à tout type de corps : des travaux spécialisés sont confiés à des individus de petite taille, peut-être moins apte à d'autres labeurs demandant plus de hauteur. La présence de travaux à dominante féminine, de travailleurs avec des caractéristiques physiques atypiques, tels les bouviers atteints de handicap, ou d'étrangers dans les scènes du Nouvel Empire, confirme cette extension de la discipline du travail vers toutes les composantes du peuple des campagnes.

Le second trait de cet ordonnancement par le travail est la maîtrise du temps déployée particulièrement dans les cycles agricoles dont V. Angenot a montré la complexité dès les programmes de l'Ancien Empire³⁷⁴⁹. Plusieurs schémas de vectorialités existent, dont certains impliquent des retours en arrière, des mouvements circulaires ou une symétrie inversée par rapport au texte. La coexistence, à la même époque, de plusieurs types de vectorialités empêche le spectateur d'appréhender immédiatement la succession entière des actions. Ce type de structure fait appel à différents degrés de lecture : à une appréhension rapide s'oppose une lecture plus fine du spectateur patient qui reconstruit des schémas non donnés à l'avance et dictés par la connaissance des travaux eux-mêmes³⁷⁵⁰. Ce type de lecture érudite devait être rare du fait des conditions réelles de vision et témoigne du renforcement herméneutique des scènes

³⁷⁴⁶ ASSMANN 2003.

³⁷⁴⁷ CHERPION, CORTEGGIANI, GOUT 2007.

³⁷⁴⁸ KANAWATI, HASSAN 1997, pl. 40.

³⁷⁴⁹ ANGENOT 1996 ; ANGENOT 2000.

³⁷⁵⁰ ANGENOT 2000, p. 13.

qui multiplient les effets de sens. Cette organisation, outre ses fonctions religieuses, permet d'une part de mettre à distance une lecture chronologique, pour former un ensemble agricole fait de vignettes avant de former une suite bien ordonnée d'étapes. La dislocation du cycle agricole soumet ainsi la temporalité à l'ordre spatial du programme : les programmes de l'Ancien Empire subordonnent la suite objective des actions à leur ordre interne. D'autre part, cette inclusion d'un principe chronologique introduit une dimension temporelle signe d'un pouvoir du dignitaire qui s'étend sur les activités de ses employés, leur distribution spatiale et temporelle et le tempo du travail sur son domaine.

À la fois reproductions mimétiques des artisans du domaine et figuration magique des producteurs de l'au-delà, les scènes de travail s'inscrivent dans une logique disciplinaire à travers trois critères : mise en scène de l'expertise, esthétisation et intégration aux logiques de pouvoir. Obéissant à une orthopraxie des gestes qu'a décrite B. Dominicus, les images de travail obéissent à un répertoire d'actions démontrant l'acquisition de techniques, processus qui est au contraire rarement figuré. La précision des gestes descend parfois jusqu'aux doigts des artisans. Chez Djehoutihetep (XII^e dynastie), le rendu du travail des fileuses est assez précis pour que l'on voie les deux doigts tenant le fil³⁷⁵¹, démontrant ainsi l'habileté qu'elles déploient, au milieu de machines finement reproduites. Le détail du geste n'est pas moindre à la XVIII^e dynastie : les artisans d'Amenhotep-Sise rivalisent de précision, les uns polissant délicatement un pilier miniature au moyen d'une petite herminette, d'autres peignant statues et vases grâce à un pinceau tenu entre les doigts³⁷⁵², un dernier employant un poinçon avec lequel il parachève la fabrication d'un char³⁷⁵³. Chez Rekhmirê (TT100), outre l'habile cordonnier représenté en train de passer une aiguille dans un trou minuscule, l'un de ses collègues utilise sa langue pour peaufiner une semelle³⁷⁵⁴. Cette expertise est ainsi maximale dans les scènes artisanales, où les travailleurs façonnent des objets en divers matériaux et doivent maîtriser des techniques nécessitant le bon équilibre entre force, adresse et rapidité. Un idéal de précision et de parfaite attention à la tâche à accomplir, qui dans le cas des artisans consiste le plus souvent en biens funéraires, se déploie dans les programmes : la discipline s'appuie sur l'excellence au travail et l'adéquation à un métier.

³⁷⁵¹ NEWBERRY 1895, pl. XXVI.

³⁷⁵² DAVIES 1923, pl. VIII.

³⁷⁵³ *Ibid.*, pl. X.

³⁷⁵⁴ DAVIES N. DE G. 1943, pl. XLIII.

Le deuxième ressort de ce discours du travail est son esthétisation, qui transforme des actions productives en chorégraphies collectives et les murs en fresques agençant les scènes par renvois et par parallélismes. Le trope le plus simple consiste en un agencement symétrique des travailleurs. Chez Ankhmahor, plusieurs groupes sont organisés selon une symétrie presque parfaite, tandis que d'autres se tiennent face-à-face dans des attitudes proches mais distinguées par de petites variations³⁷⁵⁵. De façon plus élaborée, l'organisation des corps peut être répartie sur plusieurs registres. Sur le mur est de Khafraankh (Figure 14.21)³⁷⁵⁶, un même thème du port d'objets longs sur les épaules se retrouve sur le 6^e registre (palanche d'un pêcheur), sur le 5^e (corde tirée par les pêcheurs des deux côtés des épaules), sur le 4^e (bâton de portage où pendent des poissons), auxquels pourraient répondre l'homme portant une large boîte sur le 3^e et ceux qui posent des sacs sur leur tête sur le 2^e. Ces rimes plastiques³⁷⁵⁷ unis par le type d'actions suivent un dégradé allant de bas en haut, de la charge la plus lourde sur les épaules à la plus légère. Outre la recherche de l'harmonie graphique, ces renvois unifient le mur de travail et relient les travailleurs entre eux, de sorte que des actions séparées forment un ensemble cohérent entièrement dévoué au service du défunt.

Le travail est enfin intégré aux logiques de pouvoir, ce que nous avons montré dans la 1^e partie, à travers le déplacement de scribes et d'officiers jusque sur les lieux de travail, par la juxtaposition de scènes de production et de comptabilité administrative, enfin par le genre des redditions de comptes. On ne doit cependant pas exagérer l'ampleur de ces éléments disciplinaires figurés près de la production, assez rares au milieu des travailleurs : la logique disciplinaire passe moins par la représentation des autorités encadrant la production que par l'accomplissement régulier des tâches attendues. La relative rareté des bureaux de scribes en fait des instances de surveillance générale sans que soit connotée une maîtrise de chaque instant ; en revanche, la précision et la régularité des gestes des paysans et artisans témoignent de l'acquisition des gestes efficaces.

³⁷⁵⁵ KANAWATI, HASSAN 1997, pl. 40.

³⁷⁵⁶ KORMYSHEVA, MALYKH, VETOKHOV 2010, fig. 33.

³⁷⁵⁷ GROUPE M 1992, p. 352.

Conclusion. Les scènes funéraires comme dispositif de contrôle

Arrivé presque au terme de notre réflexion, il nous faut faire retour sur la question de la discipline. Nous avons en effet proposé que les scènes funéraires puissent être interprétées comme des institutions disciplinaires, et partant qu'on pouvait analyser leur structuration sous le prisme de l'agence sociale. Si les images de violence en étaient un élément central, cette logique ne leur est pas propre. Un bref résumé s'impose donc quant au fonctionnement de la logique disciplinaire et son évolution dans la culture funéraire.

1 L'éthique du contrôle

La mise en scène de valeurs légitimes et d'un ordre social juste sont complémentaires dans la fonction disciplinaire des programmes. Il serait ainsi hasardeux de séparer un versant proprement éthique et un discours socio-politique qui en serait la traduction dans la réalité inégalitaire des campagnes égyptiennes, tant les deux sont intrinsèquement liés. Ce qu'il est commun d'appeler l'idéal de non-dangerosité des images funéraires peut aussi se lire, selon une ligne sociale, comme un désarmement des classes inférieures qui ne doivent en rien attenter à l'intégrité du dignitaire. L'idéal productif, qui sert avant tout à fournir des denrées pour l'éternité, prend aussi sa place dans une valorisation du travail au service des membres de l'élite.

Parmi les valeurs de l'éthique de la *maât* telle qu'elle a été reconstituée au-delà des particularités liées à l'époque ou au genre, le contrôle de soi et la retenue occupent une place importante, liée à l'impératif de l'écoute³⁷⁵⁸, ainsi qu'à la recherche de l'apaisement face aux conflits naissants et à l'évitement du bouillant. Cette éthique conditionne le décorum comme ensemble de règles et de stratégies adoptées par les défunts dans leur programme. Elle explique par exemple la quasi-absence d'affrontements guerriers ou interpersonnels. Le premier cas n'intègre le décorum qu'à la fin de la Première Période intermédiaire, du fait des évolutions éphémères des modes de présentation de soi et de légitimation. Le second est encore plus rare, restreint à une rixe dans la tombe de Baqet III, l'une des moins normées de l'histoire égyptienne, et à la bagarre entre les jeunes filles de Menna, détail isolé tendant à l'appogiature. Mais l'essentiel des personnages de l'univers funéraire sont occupés à un travail qu'ils effectuent correctement et n'ont ni temps pour se disputer ni capacité à contester un ordre qui fonctionne grâce au respect de la place de chacun.

³⁷⁵⁸ ASSMANN 1989, p. 42-51.

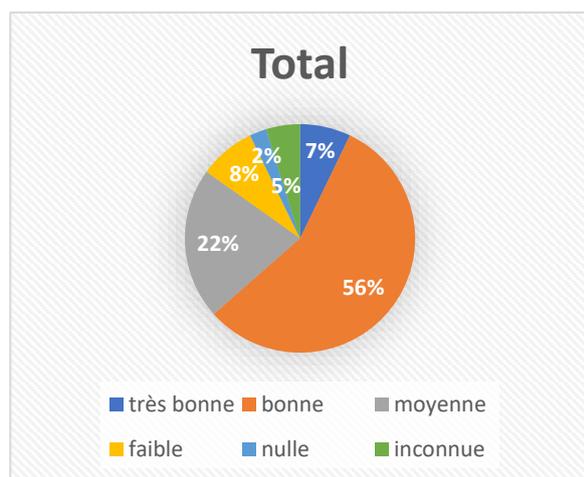
Cette éthique explique de même la rareté des scènes de répression, car la concession à la réalité des pratiques répressives dans la société égyptienne transgresse rarement l'idéal de maîtrise qui anime les tenants de l'autorité. Il est ainsi notable que, face à un modèle royal pour lequel la violence sur les ennemis est largement développée, de l'archétype du massacre aux mêlées des batailles, les membres de l'élite ne s'en inspirent jamais : la violence ne fait pas partie de leur auto-thématisation. Dans les rares scènes de punition, celle-ci est déléguée à des subordonnés, gardes du domaine ou aides de la justice, lorsqu'elle n'est pas le fait, dans les scènes de fessées, des collègues-mêmes de la victime. De toutes les scènes de guerre, seule celle d'Intef (D11) représente le défunt participant de loin à l'attaque. Le potentiel destructif du dignitaire est ainsi entièrement dirigé vers les animaux qu'il affronte dans les marais. Face au roi, principe actif de victoire sur le chaos, aux membres des classes inférieures parfois caractérisés comme belliqueux et aux agents intermédiaires chargés de faire respecter l'ordre du dignitaire, l'élite funéraire se définit par sa maîtrise, son contrôle de soi et une position essentiellement passive, faite de loisirs, de spectacle et de réception d'offrandes.

Dans ce contexte peu ouvert aux images de violence, l'idéal disciplinaire passe par plusieurs ressorts, dont l'aspect productif a déjà été évoqué. Le premier est la primauté du contrôle sur la violence, à l'origine de la fréquence des redditions de comptes plus qu'aucun autre motif répressif. Comme nous l'avons montré dans la 1^e partie, la contrainte comme différenciateur social, l'alliance de la force et du savoir et le différentiel d'agentivité sont au cœur d'une cérémonie qui démontre la soumission des travailleurs au projet ordonnateur du dignitaire. Face à l'idéal de maîtrise intégré par les élites, les couches inférieures de la société se voient inculquer les mêmes comportements par une action brutale mais dans laquelle la violence dépasse rarement le cadre de la contrainte et de la menace. L'autre canal de cet idéal est la domestication des potentialités violentes par la création d'espaces d'adversité maîtrisée, temporellement restreinte et conditionnée par des règles : les scènes de jeux ou de lutte participent d'un apprentissage de la corporalité domestiquée et d'une mise en scène d'interactions adversatives sans conséquence dangereuse ni affrontement réel. Tous ces paramètres participent donc du projet disciplinaire par lequel les visiteurs se voient rappeler un ensemble de valeurs qu'ils sont selon les contextes appelés à suivre individuellement ou à reconnaître comme signes de la supériorité de l'élite funéraire.

2 Matérialité de la tombe, accessibilité et violence

Notre choix d'analyser les tombes sur le modèle de l'institution disciplinaire se situe dans la lignée du travail de Michel Foucault pour penser des espaces tels la prison, l'école ou

l'hôpital, où les individus sont soumis à des contraintes matérielles. La chapelle funéraire n'est bien sûr pas un espace de privation de liberté ou d'apprentissage direct de règles coercitives. On y retrouve cependant un double processus disciplinaire, imposant une acculturation, qui pose les bases d'un contrôle social fondé sur une réaffirmation des hiérarchies et des positionnements légitimes, et d'une réélaboration des formes de subjectivation de leur audience. Si nous avons choisi de parler d'institution et de ne pas nous restreindre à une analyse des programmes comme systèmes de signes supportant un propos social, c'est que ce discours iconographique est implanté dans des matérialités, qu'il ne peut être extrait d'un contexte spatial, et que donc l'expérience physique de la tombe conditionne la réception du propos. Comme évoqué en introduction, toutes les pièces et les couloirs d'une chapelle ne sont pas accessibles au même degré, tandis que la lisibilité d'un motif dépend de sa hauteur, de son positionnement sur les axes de visite, sur le recul que le visiteur peut prendre, et de la lumière qui vient éclairer les murs.



Tab. 14.2. Répartition de l'ensemble des scènes par accessibilité (voir Annexe 3)

On peut donc regrouper les motifs selon le degré d'accessibilité, en simplifiant la variété des situations en quelques catégories simples (voir Annexe 3). Il apparaît ainsi qu', une fois regroupées, les scènes de violence ont à 63% une bonne ou une très bonne accessibilité, le reste étant partagé entre 22% d'accès moyen, 8% faible, 2% nul et 5% inconnu. Ce chiffre est significatif, dans la mesure où nous avons retenu comme critères d'une bonne accessibilité la position sur le mur focal ou à droite de la sortie, ainsi qu'à proximité des espaces de culte, tel le mur du serdab à l'Ancien Empire. Les scènes restent dans leur majorité bien accessibles à toutes les époques, hormis au Moyen Empire où la proportion tombe légèrement en-dessous de la moitié³⁷⁵⁹. Il en va de même selon le type de scènes, les corpus A,B,C et E étant au 2/3 bien accessibles³⁷⁶⁰, tandis que les images de guerre le sont presque toutes³⁷⁶¹, et que pour les motifs de domination la proportion descend légèrement au-dessus de la moitié³⁷⁶². Est ainsi confirmée, de façon générale, la valeur

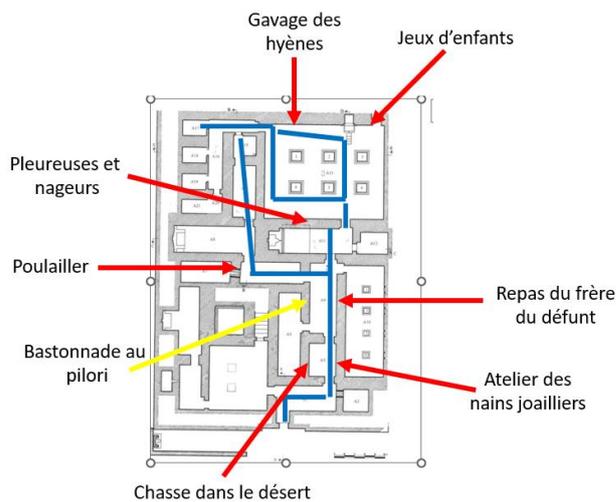
³⁷⁵⁹ Annexe 3 : Tab. 3.K.

³⁷⁶⁰ Annexe 3 : Tab. 3.M,N,O,Q.

³⁷⁶¹ Annexe 3 : Tab. 3.P.

³⁷⁶² Annexe 3 : Tab. 3.R.

distinctive de ces scènes, que nous avons supposée du fait de leur rareté. Lorsqu'elles sont sélectionnées, elles sont placées dans des espaces visibles du programme. C'est particulièrement le cas pour le thème de la guerre qui ne concerne que onze tombes parmi les centaines que nous avons conservées : à Beni Hassan, le siège est placé sur le mur focal de la pièce principale, où il reçoit la lumière du soleil couchant³⁷⁶³. Prolongeant probablement une habitude née à la Première Période intermédiaire, les artisans ont choisi l'espace le plus visible pour l'une des thématiques les plus originales du programme. Il en va de même pour les motifs médiés du Nouvel Empire, qui de par leur petite taille, étaient moins visibles que les autres, mais qui ont dans leur majorité été placés sur des murs accessibles. C'est le cas dans la tombe de Khaemouasé (F11), chez qui la minuscule décoration du bateau a tout de même été placée sur le mur focal³⁷⁶⁴. Quant aux nombreux motifs de Houy (F26), dont la taille devait restreindre la lecture, ils prennent place dans une zone bien visible³⁷⁶⁵.



Tab. 14.3. Schéma des mobilités et des motifs distinctifs dans la tombe de Mererouka (A33 : en bleu, les circulations préférentielles ; en rouge, les motifs les plus originaux, en jaune, le pilori)

se font plus grands, est recherchée la visibilité pour ce type de scènes, comme le démontre l'organisation du programme de Mererouka (Tab. 14.3), où tous les motifs rares et distinctifs ont été placés le long des axes de circulation vers les zones d'offrandes, alors que les pièces peu passantes ne sont couvertes que de figures stéréotypées de porteurs d'offrandes, signe que dans ces zones, l'image ignore réellement son spectateur et ne vaut que comme reconstitution

Certains schémas semblent émerger. La reddition de comptes est notamment, à la V^e dynastie, souvent placée sur le mur est, dernier espace que voient les visiteurs avant de sortir. Lorsque la scène est sur le côté droit, la visibilité en est accrue (A6,A8,A11,A14,A15,A18, A19,A23,A26)³⁷⁶⁶. Les autres positions optimales à l'Ancien Empire sont à proximité de la fausse-porte (A1,A2,A4), sur le mur des serdabs (A25b,A32), voire sur la paroi extérieure (A21). Lorsque les tombeaux

³⁷⁶³ Annexe 2 : 4.

³⁷⁶⁴ Annexe 2 : 14.

³⁷⁶⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶⁶ Annexe 2 : 1 et 2.

magique de provisions. Le pilori était ainsi placé sur le mur d'une petite pièce passante, dans laquelle il devait être difficile de le rater. On retrouve la même recherche de la visibilité lorsque les files de prisonniers apparaissent : chez Nebamon (E2) puis chez Houy (E7), elles sont placées sur le mur focal, tandis que celles d'Amarna prennent place sur des murs passants. Enfin, au Nouvel Empire, les motifs de domination accompagnant la figure du roi sont placés dans des endroits passants, sur le mur à droite de la sortie (F24,F27-F29,F31) ou sur le mur focal (F3,F6,F9a/c,F12,F1-F17,F19-F21,F30)³⁷⁶⁷.

Si la recherche de l'accessibilité peut être établie pour les motifs rares, l'agence réelle de ces scènes est plus difficile à établir. Nous ne disposons en effet que de peu de témoignages de la réception de l'iconographie funéraire. Le développement de plus en plus poussé de l'étude des graffiti permet de confirmer le dialogue entre artisans et visiteurs³⁷⁶⁸ : derrière ces réponses actives au programme, on devine une variété de réactions dont la plupart devaient rester orales mais qui pouvaient laisser un impact dans les valeurs et les comportements de l'audience. Un graffito dans la tombe d'Aba à Deir el-Gebrawi, placé près du défunt dans un espace bien visible, représente son auteur un calame à la main³⁷⁶⁹, de façon identique à plusieurs employés représentés dans la même pièce³⁷⁷⁰ : le visiteur signale ainsi son rang social et démontre qu'il comprend bien à qui il doit se comparer au sein du programme. Le Nouvel Empire connaît aussi la pratique d'inscrire son nom³⁷⁷¹ et ses titres à côté d'une figure à laquelle le visiteur s'identifie, comme dans les nécropoles de Saqqarah³⁷⁷² et de Thèbes³⁷⁷³. Les inscriptions d'hommage au défunt reconnu comme maître³⁷⁷⁴ suggèrent de même l'interprétation sociale du programme. Enfin, certains visiteurs ont surenchéri sur les éléments administratifs et productifs des scènes, tel un scribe de l'Ancien Empire ayant inscrit un compte de grains dans la tombe de Pepyankh-Henikem à Meir³⁷⁷⁵ : une interaction existait bien entre le monde social projeté dans les programmes et les réalités dont les visiteurs et les artisans étaient familiers.

Le corpus que nous avons étudié contient peu de graffiti, de sorte que l'interprétation de l'agence des scènes reste hypothétique. On compte d'abord le graffito accompagnant les deux

³⁷⁶⁷ Annexe 4 : 14.

³⁷⁶⁸ DEN DONCKER 2010.

³⁷⁶⁹ RAGAZZOLI, HASSAN K. 2018-2021, p. 112, figs. 6-7.

³⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 113, figs. 8-9.

³⁷⁷¹ RAGAZZOLI 2013, p. 293-314 ; RAGAZZOLI 2017A, p. 56-70 ; VERHOEVEN 2020, p. 32-34, 42-45, 53-54, 68, 71-75, 80-83, 91-94 ; RAGAZZOLI, HASSAN K. 2023, p. 222-230.

³⁷⁷² VAN PELT, STARING 2019, p. 124-128.

³⁷⁷³ QUIRKE 1986, p. 79-80.

³⁷⁷⁴ VAN PELT, STARING 2019, p. 141-142 ; RAGAZZOLI 2017A, p. 102-106 ; VERHOEVEN 2020, p. 35

³⁷⁷⁵ RAGAZZOLI, HASSAN K., 2021.

filles s'affrontant chez Menna (B4, *m'ḥ3w*), probablement à peine postérieur à la tombe³⁷⁷⁶. L'inscription vient confirmer l'interprétation du détail, et certifier qu'il s'agit bien d'un affrontement, pour surmonter l'étonnement de l'audience peu habituée à un tel choix. Le scribe pourrait ainsi avoir désigné à ses successeurs le détail à remarquer, telle une annotation sur un passage important. De la même façon que le pilori figuré chez Mererouka fut repris par deux fois, on peut supposer que les visiteurs étaient invités à reconnaître les motifs les plus originaux et les plus soignés. Les inscriptions secondaires indiquent aussi la réinterprétation d'une scène d'une époque à l'autre. À Assiout, au sein d'une procession de soldats datant de la fin du III^e millénaire (N13.1), un texte produit sous Ramsès XI a été ajouté, qui honore les qualités de sa Majesté³⁷⁷⁷. Dans ce contexte, l'emphase est mise sur la force du souverain, avec récurrence de termes comme *nḥt* et *wsr*, ainsi que sur sa domination sur les neuf arcs³⁷⁷⁸ : une scène typique des affrontements entre dignitaires de Moyenne-Égypte et d'une époque de forte autonomie provinciale est réinterprétée comme affirmation de la puissance militaire du roi d'Égypte. Si l'on suppose que les scribes connaissaient peu ou prou la situation historique de la tombe où ils se trouvaient, cette exaltation du roi de guerre, à une époque de recul du pouvoir royal mais au début d'un règne, agirait comme un espoir de retour à la stabilité, digne de Montouhotep II.

3 Les évolutions du discours de la violence

En l'absence de preuves plus directes, l'agence disciplinaire du programme nécessite de retracer la chronologie thématique de la place de la violence dans la décoration funéraire. Le premier état du décorum, aux IV^e et V^e dynasties, propose une mise en scène du domaine personnel d'un dignitaire récompensé par le roi. Il n'est ainsi pas étonnant que le discours dominant y soit celui du contrôle, à travers les redditions de comptes et les agents de surveillance dispersés dans les programmes. La mise en scène de l'ordre social y est scrupuleuse et appuie sur la fonction productive des petits travailleurs, offrant les fruits de l'agriculture et de l'élevage en miroir du geste nourricier du défunt chassant dans les marais. Derrière la prétention au contrôle sur le travail des campagnes, on décèle la préoccupation d'un pouvoir se heurtant à un pays peu peuplé et fortement marqué par des singularités locales. Le danger pour la monarchie, soucieuse d'approvisionner ses chantiers de construction et son système de redistribution curial, réside moins dans des contre-pouvoirs institutionnels de grande échelle mais dans ce que la distance à la capitale apporte comme autonomie locale.

³⁷⁷⁶ HARTWIG 2013, p. 33.

³⁷⁷⁷ VERHOEVEN 2020, vol. I, p. 179 ; vol. II, pl. 15 et 127.

³⁷⁷⁸ VERHOEVEN 2020, p. 179

Ainsi s'explique le geste de la reddition de comptes, qui ne se contente pas de démontrer à tous que le travail est placé sous le regard acéré des scribes. Il s'agit aussi de dire que la hiérarchie dominante et pleinement légitime est celle qui tire son pouvoir du roi, et qui l'affirme par des titres et des tombes décorées. La cible de l'agence est donc moins le petit peuple illettré mais d'une part la fraction de l'élite dont la position est relativement indépendante du roi, et de l'autre l'élite extérieure, c'est-à-dire ceux qui secondent les grands dignitaires dans la gestion de la production. En conséquence, cet état du décorum est très largement irénique, car la potentialité de la déviance est niée par omission : les punitions sont déplacées vers les marais et les interventions policières vers les marchés, deux zones liminaires éloignées du cœur du programme. Dans l'ensemble, la violence joue un rôle cohérent avec les caractéristiques du pouvoir contemporain, à la fois appliqué à une population qu'il s'agit de contrôler, et de nature intégratrice, pour inclure dans le projet royal un nombre croissant d'individus.

Une première évolution a lieu avec la VI^e dynastie, époque d'émergence d'élites héréditaires stables et dont la maîtrise sur de vastes pans de territoires est consolidée. On voit d'abord apparaître des punitions plus violentes, indiquant que la potentialité de la déviance ne peut plus être ignorée et doit être exposée pour être réprimée. Si la visée intégratrice du contrôle persiste, un versant destructeur est ajouté, amorçant un discours sur la déviance, perceptible à travers les têtes sculptées sur le pilori de Mererouka (A33). Le deuxième changement tient à la redéfinition des élites, dont le statut social ne se résume plus au service du roi : émerge un discours de la distinction individuelle et du pouvoir du dignitaire. Ainsi s'explique le fait que les contrôlés cessent d'être des *ḥq3.w* génériques et deviennent des bergers, faisant de l'activité pastorale un modèle pour penser le pouvoir d'une classe affirmant sa légitimité à dominer un vaste ensemble de sujets. Dans les nécropoles de province, les scènes de violence participent de la propagande privée du dignitaire, désireux de se positionner en pôle supérieur du pouvoir dans sa région.

Si certaines de ces évolutions semblent se prolonger à la VIII^e dynastie, la Première Période intermédiaire marque une rupture d'autant plus difficile à analyser que le nombre de tombes conservées est restreint. Derrière le recul de la figure du roi, remplacée par les revendications d'autonomie des dignitaires locaux³⁷⁷⁹, apparaît une nouvelle centralité de la guerre dans le discours funéraire. Le rapport entre le dignitaire et ses sujets est redéfini, car ces derniers participent comme soldats à la défense d'un domaine local plus ou moins indépendant. Le monde social et politique, devenu moins stable et davantage marqué par des affrontements

³⁷⁷⁹ MORENO GARCÍA 1997, p. 45 ; DONNAT, MORENO GARCÍA 2014, p. 190-191.

égalitaires, est le lieu de rivalités entre potentats revendiquant d'enrôler sous leur protection des villes et leur hinterland. L'agence des scènes tient donc à la défense de la primauté de ces dignitaires et à la diffusion d'une culture martiale, pleine source de légitimité pour l'élite.

Dans les décennies qui suivent la réunification, le corpus de scènes de violence témoigne de la permanence des tendances issues de la Première Période intermédiaire, mais aussi du retour d'un décorum plus strict qui puise ses règles dans les tombes de l'Ancien Empire. Les scènes de guerre survivent ainsi comme des témoignages d'une époque de division à laquelle les rois thébains et leurs alliés ont mis fin ; elles rappellent le bien-fondé de l'ordre productif auquel tous doivent se soumettre, car il a mis fin aux désunions du pays. En revanche, le discours funéraire reste hermétique à la représentation des déviations et, après les scènes de Baqet III (A44, B3), il préfère des redditions de comptes rigoureusement normées où l'on retrouve la prétention plus ancienne à un contrôle efficace de l'État sur la production.

Lors de la Deuxième Période intermédiaire, les tombes décorées sont rares, tandis que les premiers règnes de la XVIII^e dynastie n'ont livré que peu de scènes de vie quotidienne. Le décorum issu des règnes d'Hatchepsout et de Thoutmosis III et allant jusqu'à Amenhotep III conserve une partie des motifs violents et en élimine certains. Le retour de la reddition de comptes la place à l'intersection entre le service du fonctionnaire au roi et la gestion de son domaine, de sorte que cette ambiguïté suggère la cohésion socio-idéologique du projet monarchique : de façon plus nette qu'à l'Ancien Empire, production privée et étatique sont soumises, dans l'iconographie funéraire, à un même processus de contrôle. Une légère différence réside dans le fait que les punitions et redditions de comptes soient placées plus proches de zones d'inspection de la production, notamment de tas de grains : si le pouvoir était au III^e millénaire fixé sur les hommes et recherchait leur fidélité et leur soumission, il vise désormais directement les ressources. Probable conséquence de la hausse de la population et d'un afflux de travailleurs captifs³⁷⁸⁰, qui rend moins aigu le besoin de contrôle de la main d'œuvre, cette évolution accompagne les témoignages d'exécution capitale liées à des fraudes.

L'autre caractéristique de cette période réside dans l'absence totale de scènes de guerre, alors que le pays connaît des expéditions militaires très fréquentes : il est difficile d'y voir autre chose qu'une interdiction plus ou moins explicite pesant sur le décorum privé. Les dignitaires trouvent un autre moyen pour démontrer leur participation au projet royal de victoire universelle, à travers les motifs médiés de violence, allant du massacre au piétinement des ennemis. Outre

³⁷⁸⁰ LANGER 2023, p. 96-97.

leur fonction dans l'appareil d'auto-thématisation d'une élite militarisée, ces motifs forment un discours du pouvoir, où les étrangers valent comme archétypes négatifs subissant la domination et signifient pour les visiteurs la stabilité et la toute-puissance de l'ordre impérial. Par les médiations qui réifient et naturalisent la domination royale, est construit un univers où celle-ci est évidente et où les visiteurs égyptiens sont invités à respecter les principes d'un ordre incontesté.

Si la principale rupture introduite par l'art amarnien et prolongée à l'époque ramesside tient au développement des scènes cultuelles au détriment de ce que l'on regroupe sous la catégorie de vie quotidienne, les images de violence ne disparaissent pas tout de suite. Les derniers règnes de la XVIII^e dynastie connaissent ainsi l'apogée des scènes de captivité, genre presque inexistant auparavant. Elles témoignent de la maturité de l'empire égyptien, de par leur centralité dans l'apport des ressources et dans la mise en scène de la monarchie. Projetant la domination égyptienne – cérémonielle sous Akhénaton, administrative sous les trois règnes qui suivent – sur les populations extérieures, elles apparaissent à la faveur des bouleversements de l'idéologie monarchique et pourraient découler d'un recentrement du discours du pouvoir sur le principe de la domination, à une époque où s'affaiblit le principe irénique de gestion parfaite du pays. Ce genre disparaît après Horemheb, tandis que les motifs médiés de domination persistent de façon discontinue jusqu'à la XX^e dynastie, mais fonctionnent davantage comme effets de réels au sein de l'apparat du pouvoir, au moment où le décorum se restreint de plus en plus à sa dimension cultuelle.

L'agence des scènes de violence est donc plurielle, selon les différents motifs et les évolutions à la fois internes au décorum et dépendant des changements socio-politiques du pays. À une idéologie cohérente du contrôle à l'Ancien Empire, ont ainsi succédé des états plus complexes du décorum où certaines scènes de violence avaient davantage trait à la mise en scène distinctive du défunt qu'à une logique disciplinaire. Néanmoins, les tombes de l'élite apparaissent à toutes les époques comme des véhicules de diffusion de l'idéologie, entendue à la fois comme système de valeurs mais aussi comme ensemble de pratiques et d'attitudes à respecter. Sans chercher une cohérence d'ensemble à tous les motifs étudiés, on peut donc interpréter la rupture dans l'ordre parfait qu'introduisent les images de violence comme une recherche par leurs auteurs d'une agence sur leur public, que nous avons appelée discipline.

Conclusion générale

1 Une définition égyptienne de la violence

La conclusion de la V^e partie s'étant concentrée sur la part proprement iconographique de nos interrogations, à savoir la fonction disciplinaire des programmes, il convient désormais de revenir à la violence, cœur de notre réflexion appuyée sur l'iconographie funéraire. Nous avons posé en introduction une double définition, à la fois étique – restreinte à la violence physique – et ético-émique – pensée comme atteinte à la définition culturelle de la personne. De la même façon, les termes égyptiens les plus proches d'un concept de violence démontrent la complexité de la perception du phénomène et son intégration dans des catégories politiques.

La première difficulté vient de la proximité entre violence et force, deux mots bien distingués en français mais très proches en égyptien. Le terme le plus répandu pour désigner la force est *nḥt*, concept axiologiquement neutre et régulièrement revendiqué par le roi ou les dignitaires pour évoquer leur puissance physique. Mais cette force peut dériver vers des emplois abusifs, comme le montre l'expression démotique *nḥt ʒmy.t*, « fort de caractère »³⁷⁸¹, dont le sens dérive tantôt vers le courage tantôt vers la regrettable impétuosité du tempérament, source de dégâts pour soi et pour les autres³⁷⁸². Un deuxième terme possède les mêmes ambiguïtés : *pr-ʿ*. Signifiant littéralement la « sortie » du bras³⁷⁸³, entendue comme son emploi pour accomplir une action énergique, qu'elle soit le fait légitime du roi, d'un dieu³⁷⁸⁴ ou d'un héros³⁷⁸⁵, ou qu'elle désigne la brutalité d'un individu faisant usage sans limite de sa force physique³⁷⁸⁶. Enfin, le terme *n'š* désigne la force brute possédée par un individu, sur le modèle du lion ou du taureau³⁷⁸⁷, mais qui peut dévier vers une utilisation négative lorsqu'elle sert à opprimer le faible³⁷⁸⁸ ; derrière les métaphores animales, point une conception de la violence comme déchainement non canalisé d'une énergie profonde qui est légitime lorsqu'elle est le fait du roi guerrier. Elle fait écho aux comparaisons du scribe à de nombreux animaux dans les *Miscellanées*, formant un discours sur la domestication plus ou moins réussie³⁷⁸⁹, qui passe par

³⁷⁸¹ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 24-25.

³⁷⁸² *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁸³ *Ibid.*, p. 26.

³⁷⁸⁴ *Ibidem*

³⁷⁸⁵ Sinouhé, B 52.

³⁷⁸⁶ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 27.

³⁷⁸⁷ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 22.

³⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 23 ; Amenémopé, 4.5.

³⁷⁸⁹ RAGAZZOLI 2019, p. 343-345.

la soumission des corps et l'obéissance aux précepteurs et aux modèles antérieurs. Nous avons là le premier élément de notre définition de la violence, l'emploi d'une force lorsque celle-ci n'est pas maîtrisée par un caractère équilibré et à l'écoute des préceptes du respect social.

L'autre élément définissant la violence est la contrainte, elle aussi présente dans le vocabulaire égyptien. Outre le terme démotique *htr*, désignant une nécessité d'ordre légal ou physique³⁷⁹⁰, c'est le vocable *hwr'* qui permet d'affiner notre compréhension de la violence³⁷⁹¹. Il désigne de façon générique le vol³⁷⁹², mais dépasse vite la question du respect de la propriété d'autrui. Le terme ajoute au vol une notion de violence, et c'est à travers deux autres de ses emplois que l'on peut confirmer qu'il évoque la rupture d'un consentement. Dans une lettre de Deir el-Medina qui dénonce un homme ayant fait battre le serviteur d'un autre³⁷⁹³, l'expression *qnqn m hwr'* suggère que ce qui pose problème n'est pas la bastonnade, exprimée par le terme générique *qnqn*³⁷⁹⁴, mais le fait qu'elle viole les droits du maître sur ses serviteurs et ne soit donc pas conforme aux usages sociaux. Enfin, dans le *Rituel de repousser l'agressif*, l'ennemi est accusé d'avoir « pénétré l'homme-femme avec force » (*nk=k 'h3wty-shm.t hwr'*)³⁷⁹⁵. Comme l'a montré Christine Hué-Arcé, il s'agit d'une très rare évocation de violence sexuelle comme refus d'un consentement et atteinte directe à la victime³⁷⁹⁶. Le terme *hwr'* évoque donc les actions illégales ou violentes qui, du fait d'une agressivité non maîtrisée, ne respectent ni les demandes des autres ni les normes sociales.

Enfin, *gns*, équivalent aux époques tardives du grec *Bía*, apparaît comme un terme général désignant la violence, alors que les textes égyptiens préfèrent des termes plus concrets (*'3g, sh.t, qnqn, hwj*). Avant de désigner au I^{er} millénaire la violence induite liée à la contrainte, aux atteintes sexuelles ou aux blessures³⁷⁹⁷, *gns* vaut comme injustice, en particulier les vols, comme en témoignent les plaintes du papyrus Pushkin 127³⁷⁹⁸ ou plus tard celles d'Irtourou déplorant ses spoliations³⁷⁹⁹. Sur un papyrus hiéroglyphique, il désigne la violence de façon générale, dont l'auteur promet de protéger son serviteur, après avoir cité de nombreux maux

³⁷⁹⁰ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 29-31.

³⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 27-29.

³⁷⁹² *Ibid.*, p. 27.

³⁷⁹³ *Ibid.*, p. 28.

³⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 145-153.

³⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 28-29.

³⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

³⁷⁹⁸ p Pushkin 127, 3.6 ; CAMINOS 1977, p. 37

³⁷⁹⁹ HUÉ-ARCÉ 2020, p. 32-33.

concrets³⁸⁰⁰. Le terme est présent dans l'*Enseignement d'Aménémopé*, dans trois sens différents. Il désigne d'une part le comportement injuste de celui qui triche sur les quantités de grains et les poids et mesures³⁸⁰¹ ; dans ce sens, *gns* s'inscrit dans l'idée de transgression (*th*), centrale au discours sapiential. Ailleurs, le mot signifie l'injustice permettant de s'accaparer des richesses indues, qui ne profiteront pas car chacun doit attendre sa part du dieu³⁸⁰² ; *gns* est donc à la fois injustice, triche et force. Le troisième emploi ne concerne pas les torts faits à autrui mais à soi-même : « Ne salue pas ton (interlocuteur) bouillant en te faisant violence, ni ne blesse toi-même ton cœur »³⁸⁰³. *Gns* apparaît là comme une désignation générique de la souffrance causée inutilement, cette fois-ci par excès de recherche de la conciliation sociale.

De cette brève réflexion lexicale émergent donc trois caractéristiques de la perception égyptienne de la violence : d'une part, elle est pensée comme l'emploi inapproprié et exagéré de la force, pourtant pleinement légitime dans d'autres contextes. Elle est d'autre part caractérisée comme une infraction, une atteinte à un ordre, sur le triple modèle spatial du franchissement (*th*), de la déviation (*tnm*) et du débordement (*wbn*). Elle suppose enfin parfois la rupture d'un consentement et donc l'imposition indue d'une volonté sur une victime passive. Le refus de la violence est ainsi thématiquement d'abord par une exigence de tempérance et de maîtrise de soi, ensuite de respect d'un ordre social plus ou moins affilié à la *maât*, enfin d'un respect des personnes à qui est reconnue une individualité.

C'est ainsi au concept de personne qu'il faut revenir en retraçant les atteintes possibles que pouvait subir un Égyptien. Comme nous le rappellerons plus bas, la définition de la personne dépend de la caractérisation de l'humanité³⁸⁰⁴ et de ses catégories³⁸⁰⁵. En effet, interdits et prescriptions dépendent du statut accordé aux différents individus et groupes, dont les contours sont hétérogènes³⁸⁰⁶. Le cas le plus singulier est le roi, défini par des qualités divines et une légitimation issue du monde céleste, et qui est non seulement autorisé à user de sa force pour le maintien de l'ordre, et mais peut aussi répondre féroce à la moindre atteinte de sa

³⁸⁰⁰ p BM 10587, verso, l. 47 ; EDWARDS 1960, vol. I, p. 43 et vol. II, pl. XIVa.

³⁸⁰¹ Aménémopé, 18.17 : « ne commets pas de violence en faisant trop déborder » (traduction LAISNEY 2007, p. 172), *m jr gns n wbn nht*.

³⁸⁰² Aménémopé, 8.20 : « Mieux vaut une mesure que t'a donnée le dieu, plutôt que cinq mille venant de l'injustice » (traduction LAISNEY 2007, p. 89), *zh jp.t jw dj sw n=k pz ntr r 5000 m gns*.

³⁸⁰³ Aménémopé, 13.11-12 (traduction LAISNEY 2007, p. 135) : *m jr wsd m pzy=k šmm m gns=k, mtw=k hq jb=k gs=k*.

³⁸⁰⁴ Sur ce concept, voir MEEKS 2012, p. 542.

³⁸⁰⁵ MEEKS 2012, p. 519-520.

³⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 520-521.

personne : ainsi s'explique que soit mise à mort celle qui vole ses biens funéraires³⁸⁰⁷. La seconde opposition distingue les habitants de la vallée du Nil de leurs voisins : si ces derniers forment des ennemis archétypaux que le roi est voué à vaincre militairement et symboliquement, ils s'opposent aux Égyptiens, lorsqu'ils sont nomades, par leur absence de structure stable, à la fois ville, agriculture et État. En conséquence, les limites de la personne égyptienne comprennent son village et sa région, comme en témoignent les éloges de la ville³⁸⁰⁸ et la promesse du vagabondage pour l'ennemi du roi³⁸⁰⁹, alors que l'étranger voué à l'errance ne possède à son milieu qu'une relation de défiance ou de passivité. Enfin, la société égyptienne étant fortement inégalitaire, les positions sociales déterminent les limites de la personne. Outre les différences de richesse qui font différer les seuils de tolérance au vol et à la rapine, la possession d'une tombe décorée recevant les hommages des vivants caractérise une élite qui perçoit comme violence les atteintes contre son monument. La possession de domaines et d'un personnel laborieux intègre aussi à la personne élitaires des préoccupations économiques à la différence d'une majorité de la population qui redoute surtout les affres de la faim.

Une définition de la violence doit ensuite tenir compte des différentes parties qui composent la personne égyptienne : si l'être humain émerge de l'unité de ses parties, pourra être caractérisée comme violence toute atteinte à l'une de ces composantes. La première entité est le corps, dont nous avons étudié en détail les atteintes et qui est le premier sujet de préoccupation des amulettes protectrices³⁸¹⁰. Derrière leurs effets concrets, ces atteintes s'insèrent dans des catégories culturelles : la médecine égyptienne distinguant les tissus mous, maternels, et les éléments durs hérités du père³⁸¹¹, on peut distinguer les peines abimant les chairs – jusqu'aux blessures ouvertes – et celles qui, touchant aux os, mettaient à mal la structure du corps (mutilation du nez, bastonnades visant à briser les membres). Le corpus d'amulettes inscrites nous permet de préciser les zones du corps sur lesquelles est demandée la protection : outre le cœur³⁸¹², on note la récurrence des formules liées aux yeux, au nez et à la bouche³⁸¹³, lieux de l'interface au monde et de la possibilité de communication³⁸¹⁴. Les atteintes

³⁸⁰⁷ BEDELL 1973, p. 344.

³⁸⁰⁸ RAGAZZOLI 2008, p. 32, 35, 40, 44, 50

³⁸⁰⁹ Loyaliste, 17-18 : « Celui qu'il déteste sera réduit à vagabonder » (*jw sf3.f r hr(j) šm3w*).

³⁸¹⁰ GRAMS 2017, p. 63-74 et 96.

³⁸¹¹ MATHIEU 2012, p. 500.

³⁸¹² GRAMS 2017, p. 68.

³⁸¹³ *Ibid.*, p. 66-67.

³⁸¹⁴ LOKTIONOV 2017, p. 278-295, VAN DE WALLE 1985, p. 369-373.

au corps constituent enfin une mise en danger de l'individu recherchant la survie après la mort, qui, s'il ne peut être momifié, risque la disparition.

La deuxième entité est le ba, à la fois incarnation de la puissance personnelle et fragment de la personnalité se dissociant du corps à la mort. Comme l'a montré Anne Landborg, c'est à travers le ba qu'est possible le contrôle sur d'autres individus³⁸¹⁵, alors qu'il est lui-même menacé d'être mis sous emprise³⁸¹⁶, la plupart du temps par des génies malfaisants³⁸¹⁷. Le ba peut aussi être mis en danger lors d'une forte émotion, telle celle qui saisit Sinouhé devant le roi³⁸¹⁸, tandis que dans les *Miscellanées* le comportement erratique du mauvais scribe est décrit comme un renversement du ba du fait de l'alcool³⁸¹⁹. On retrouve ici l'importance des mobilités dans la conception égyptienne de l'intégrité : ne pas être capable de se déplacer (dans le monde terrestre ou après la mort) fait partie des principaux dangers que court un être humain³⁸²⁰, de sorte que la violence contre le ba atteint la capacité à agir et à se mouvoir³⁸²¹.

Le cœur, à la fois organe corporel bien connu des médecins³⁸²², siège de la pensée et des émotions³⁸²³ et incarnation de la personne sur la balance divine³⁸²⁴, est présent dans de nombreuses expressions désignant les états émotionnels de la personne³⁸²⁵. Si l'on a croisé *shmh jb*, « se délecter de », et *d3r jb*, « contraindre son cœur »³⁸²⁶, on peut citer entre autres *'wn jb*, « avide » ou *h3kw jb*, « rebelle ». Il n'est cependant pas étonnant que certaines de ces expressions désignent une intériorité et d'autres un contrôle : le cœur comme partie du corps apparaît comme le lieu égyptien d'articulation entre désirs et pouvoir³⁸²⁷. Si le comportement d'un homme se juge en grande partie à la valeur de son cœur, celui-ci peut être victime d'atteintes, en particulier portées par la personne elle-même³⁸²⁸. Dans l'*Enseignement d'Aménémopé*, il est ainsi déconseillé de « lancer son cœur au-dehors »³⁸²⁹, c'est-à-dire de rechercher avidement les richesses, ce qui met à mal l'équilibre au sein de la personne ; le cœur

³⁸¹⁵ LANDBORG 2023, p. 46-47.

³⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

³⁸¹⁸ Sinouhé, B 25 ; LANDBORG 2023, p. 50-51.

³⁸¹⁹ p Anastasi IV, 11, 10 ; LANDBORG 2023, p. 51 ; DONNAT 2017, p. 29.

³⁸²⁰ TS 17 : *snhm~n=f nmt.wt sm3(.w) jt=f* (Il a empêché les déplacements de celui qui a tué son père).

³⁸²¹ TS 75.

³⁸²² PIANKOFF 1930, p. 14-18.

³⁸²³ *Ibid.*, p. 22-53 ; VAN DE WALLE 1985, p. 368-369

³⁸²⁴ PIANKOFF 1930, p. 80-83.

³⁸²⁵ *Ibid.*, p. 106-123 ; WINDUS-STAGINSKY 2006, p. 227-228.

³⁸²⁶ Sur la capacité à faire correspondre son cœur aux attendus sociaux, voir MAITLAND 2023, p. 166.

³⁸²⁷ FOUCAULT 1999A, p. 187-188.

³⁸²⁸ PARANT 1982, p. 129-137.

³⁸²⁹ Aménémopé, 9.10-13 (*qm3 jb=k/h3' n=k h3ty=k*).

peut aussi être « trompé par le corps »³⁸³⁰ afin d'accaparer les biens du pauvre, ou être blessé par un mensonge³⁸³¹. Centre d'une intériorité à préserver, le cœur peut être victime d'une violence dirigée par l'individu lui-même, parfois causée par la rencontre du méchant ou par des conditions sociales négatives.

La quatrième composante de la personne est le nom (*rn*), dont nous ne rappellerons pas les riches implications symboliques et religieuses. Doté d'une puissance d'action, comme l'indique sa position de massacreur sur des étiquettes protodynastiques³⁸³², il peut aussi être visé par une action destructrice. L'effacement du nom (*sjn rn=f*) est ainsi prescrit par l'*Enseignement de Merykarê* à destination du rebelle³⁸³³, ainsi que sur le papyrus Chester Beatty VIII³⁸³⁴. La privation de nom se retrouve sur le décret d'Antef VI à Coptos³⁸³⁵, dans les sentences prononcées après la conspiration du harem sous Ramsès III³⁸³⁶ puis pour des perturbateurs de l'époque ptolémaïque³⁸³⁷. De par les conséquences d'un tel effacement pour la survie *post mortem*, il apparaît comme une peine grave, empêchant la survie de la mémoire sur terre et partant de tout culte funéraire³⁸³⁸. D'un point de vue social, les atteintes à la réputation font aussi partie des violences vécues, tant les enseignements associent dans leurs prescriptions les injures et les agressions physiques³⁸³⁹.

L'ombre (*šwt*) est particulièrement liée au devenir funéraire de l'individu³⁸⁴⁰ et peut dans ce contexte être menacée. Le tribunal divin peut en effet sceller son sort³⁸⁴¹, tout comme plane la menace de la dévoration³⁸⁴². L'âme doit aussi veiller à ne pas être brûlée³⁸⁴³, ni découpée³⁸⁴⁴. Enfin, si l'âme doit échapper à l'annihilation complète³⁸⁴⁵, c'est bien sa mobilité qui doit être préservée³⁸⁴⁶. Un ensemble de formules funéraires est donc déployé pour préserver l'intégrité de l'ombre comme l'une des composantes les plus importantes de la survie de la personne.

³⁸³⁰ Aménémopé, 14.10 (*jw jb=f sh3 m ht=f*).

³⁸³¹ Aménémopé, 13.12 (*mtw=k hđ jb=k ds=k*).

³⁸³² BESTOCK 2018, p. 71-72 (figs. 3.17, 3.18).

³⁸³³ Merykarê, E 24.

³⁸³⁴ p Chester Beatty VIII, verso, 7.

³⁸³⁵ PETRIE 1896, pl. VIII, 6.

³⁸³⁶ POSENER 1940, p. 52-54.

³⁸³⁷ JUNKER 1913, p. 82-83 ; POSENER 1940, p. 51-52.

³⁸³⁸ POSENER 1940, p. 55-56.

³⁸³⁹ GRAMS 2017, p. 90-91.

³⁸⁴⁰ GEORGE 1970, p. 18-27.

³⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 31-35.

³⁸⁴² *Ibid.*, p. 36-40.

³⁸⁴³ *Ibid.*, p. 41-44.

³⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 42, 45-48.

³⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 49-54.

³⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 55-63.

Quant au kâ, double de la personne chargé notamment de recevoir les offrandes³⁸⁴⁷, et à l'akh, forme de l'individu une fois passées les épreuves de l'au-delà, s'ils doivent affronter des dangers immatériels, leur devenir est menacé ici-bas par les atteintes aux monuments funéraires. La dégradation de la décoration, le vol d'objets précieux ou l'arrêt du culte sont autant de facteurs mettant en danger la survie de la personne, partant de violences anticipées par les individus, comme en atteste le genre des appels aux vivants. Ce type de textes, comprenant parfois des menaces pour qui s'en prendrait à la tombe³⁸⁴⁸, suggère l'extension des limites de la personne à la demeure funéraire comme véhicule de la survie³⁸⁴⁹. La perte de la tombe est ainsi mentionnée dans plusieurs enseignements comme menace pour l'avide³⁸⁵⁰, pour le rebelle³⁸⁵¹ voire tout ennemi du roi³⁸⁵² et fait partie des plus hauts degrés de l'arsenal répressif égyptien³⁸⁵³. La privation des cérémonies funéraires apparaît aussi comme une punition pour les adversaires de l'ordre royal³⁸⁵⁴. Cette volonté de préserver intègre la demeure funéraire de l'individu est cependant à comprendre selon le besoin d'interaction sociale nécessaire à la survie de la mémoire : les graffiti inscrits en hommage au défunt portent bien moins tort à son intégrité que l'oubli de la tombe.

Les frontières de la personne dessinent donc un éventail de la violence qui ne se restreint pas aux atteintes physiques contre l'individu vivant. Les conséquences d'actes agressifs sur le devenir social et funéraire sont ainsi à catégoriser comme violence. Le fait que la personne égyptienne soit constituée de nombreuses entités renforce l'exigence d'équilibre qui pèse sur le sujet devant éviter les conflits internes mettant en danger l'une ou l'autre³⁸⁵⁵. Apparaît donc une définition de la violence qui ne suppose pas nécessairement des acteurs humains, car elle inclut les dieux³⁸⁵⁶ et les génies qui entourent les mondes des vivants et des morts³⁸⁵⁷, et qui peut atteindre directement les composantes internes de la personne sans toucher le corps. La personne défunte peut ainsi à la fois être victime de spoliations et causer du tort aux vivants³⁸⁵⁸.

³⁸⁴⁷ BOLSHAKOV 1997, p. 187-213.

³⁸⁴⁸ WILLEMS 1984 ; GOEDICKE 1992.

³⁸⁴⁹ Cette peur se voit aussi dans la description du cadavre sans sépulture dans Ipouet, 2,6-7.

³⁸⁵⁰ Ptahhotep, 315 : « Pas de tombe pour l'avide » (*nn wn js 'wn jb*).

³⁸⁵¹ Loyaliste, 19 : « Pas de tombe pour celui qui se rebelle contre sa majesté, son cadavre est jeté à l'eau » (*nn jz n sbj hr hm.f jw hzt=f m qm3 m mw*). Voir FAGBORE 2023B, p. 84.

³⁸⁵² Fils, 6,7 : « Pas de tombe pour qui prononce son nom » (*nn js n dm rn=f*).

³⁸⁵³ LORTON 1977, p. 14, n. 59.

³⁸⁵⁴ Fils, 6,8 : « Pas de libation pour celui que le roi maudit. » (*nn stj-mw n šnt sw*).

³⁸⁵⁵ Sur les dangers d'un conflit entre le ba et les autres composantes de la personne, voir DONNAT 2004, et les références qu'elle donne sur le dialogue du désespéré. Aussi, PARYS 2020, p. 219-221 et 233-234.

³⁸⁵⁶ MORENZ 1973, p. 26-27.

³⁸⁵⁷ GRAMS 2017, p. 84-89.

³⁸⁵⁸ DONNAT, MORENO GARCÍA 2014, p. 186-187.

Enfin, la séparation de l'humain avec les divinités, au premier rang desquelles le dieu solaire, ne peut provoquer que des errances et *in fine* le chaos social³⁸⁵⁹, tant la complétude de la personne humaine dépend de son rapport aux dieux.

2 *Les violences légitimes égyptiennes*

Issue d'une proposition elliptique de Max Weber, la notion de violence légitime n'a cessé d'être pensée en regard des mécanismes du pouvoir³⁸⁶⁰. Elle pose cependant de nombreuses questions, qui expliquent les interprétations hâtives voire erronées qui continuent à en être faites³⁸⁶¹. La première tient au lien avec l'État, car, comme l'a montré Catherine Colliot-Thélène³⁸⁶², cette théorie suppose une transition des droits particuliers vers les droits territoriaux, c'est-à-dire une unification juridique mettant fin aux privilèges. Selon cette définition, la monarchie égyptienne ne serait pas un État, tant les droits et les modalités de la justice sont discontinus et les particularismes sociaux et géographiques structurants dans la pratique égyptienne du pouvoir. La seconde difficulté tient à la formule de Weber, « revendique pour elle-même et parvient à imposer le monopole de la violence légitime »³⁸⁶³ : d'une part, quels critères doit-on choisir pour confirmer qu'un État est bien le seul à appliquer la violence qu'il juge légitime ? De l'autre, comment atteste-t-on que cette violence est bien légitime ? Le premier problème nécessite une étude sociale des faits de violence et des pratiques judiciaires, le second une histoire des mentalités difficile à réaliser dans les sociétés anciennes. Il nous faut donc séparer les deux termes de l'expression : la question de la prétention étatique à monopoliser la violence est une chose, son acceptation par la population en est une autre.

L'État égyptien revendique-t-il un monopole de la violence légitime ? À observer les innombrables scènes de roi massacreur ou à lire les comptes-rendus des campagnes militaires, on serait tenté de répondre positivement. Il ne faut cependant pas confondre la mise en scène du pouvoir et les fondements de l'État et de la pratique politique. La rareté des textes de lois conservés et des mentions textuelles d'exécutions capitales, suggère que, passés les archétypes iconographiques de la domination, la monarchie revendique peu d'appliquer sa violence dans le pays. Malgré l'étendue des sources royales conservées, on est en peine de trouver une revendication d'un monopole de la violence. Même les enseignements du Moyen Empire, issus

³⁸⁵⁹ PARYS 2018, p. 23

³⁸⁶⁰ WEBER 1959, p. 86-87.

³⁸⁶¹ Catherine Colliot-Thélène, « La violence n'est pas nécessairement "légitime" dès lors qu'elle est le fait de l'Etat », *Le Monde*, 19 février 2020.

³⁸⁶² COLLIOT-THÉLÈNE 2003, p. 15-21.

³⁸⁶³ WEBER 1959, p. 87.

d'un environnement curial, évoquent le rôle judiciaire du dignitaire, sans référence à une délégation de pouvoir royal. Dans une société où l'État est pensé sur le modèle du domaine personnel du roi, ce dernier apparaît donc non comme le seul détenteur de la violence, mais son archétype, par rapport auquel les rapports de pouvoir sont pensés. On voit là une première caractéristique de la violence légitime égyptienne, sa dépendance vis-à-vis des individus qui l'exercent : de par ses qualités divines, en particulier son lien à Horus, la violence royale est par essence légitime. Plutôt que d'un État détenteur du monopole, on parlera du roi comme pôle de la violence légitime.

Celle-ci ne se résume pas à la volonté d'un monarque incontesté qui pourrait appliquer sa force comme bon lui semble. Nous proposons donc quatre critères déterminant la violence légitime en Égypte : sa justification idéologique, son « isomorphisme » social, son inscription dans des règles qui la tempèrent, son rapport à des régimes de savoir. Nous passerons vite sur la première légitimation, déjà largement évoquée. En effet, la violence est légitime lorsqu'elle obéit aux principes de la *maât* et qu'elle est une défense du projet royal de maîtrise du pays et du monde. La victoire contre les peuples voisins de l'Égypte, prolongement du triomphe de l'ordre sur le chaos, le châtement pour le rebelle ou le pilleur de tombes, la contrainte sur les employés des domaines productifs, sont ainsi justifiés par leur objectif et l'horizon idéologique dans lequel ils s'insèrent. Il s'agit donc à la fois d'une légitimation par la fonction des violences et par leur insertion dans un univers culturel et religieux. D'une part, la défense de la production et sa maîtrise par l'élite administrative, en adéquation avec l'ordre de la *maât*, justifient la punition de ceux qui fraudent, volent, ou ne respectent pas leur place dans les hiérarchies professionnelles. De l'autre, les nombreux modèles divins du roi lui façonnent une légitimité qui fait de sa violence la répétition des victoires d'Horus ou des défenseurs de la barque solaire. La violence légitime n'a ainsi pas à être réactive, c'est-à-dire à se prétendre une réponse à une violence première négative : malgré des exemples textuels légitimant la guerre comme contre-attaque³⁸⁶⁴, la violence n'est dans l'iconographie funéraire que très rarement présentée comme une réaction.

Il serait cependant restrictif de prétendre extraire du concept de *maât* une définition complète de la violence légitime. Le deuxième critère nous semble être l'un des plus importants. L'« isomorphisme »³⁸⁶⁵, repris à la caractérisation par Foucault des comportements sexuels des anciens Grecs, décrit la cohérence sociologique d'une pratique qui reproduit les rapports et

³⁸⁶⁴ TALLET 2005A, p. 45.

³⁸⁶⁵ FOUCAULT 2014, p. 81.

les mécanismes de pouvoir attendus de chacun³⁸⁶⁶. Notre étude des programmes s'est efforcée de démontrer ce principe, de sorte que la violence légitime apparaît en Égypte, non comme un bien, mais comme un type de relation où ce qui compte est moins le statut ou l'essence des individus mais le rapport qui les lie. En nous appuyant sur les superviseurs des fessées et les cours locales habilitées à contraindre les chefs des équipes productives, on peut affirmer que tout responsable est théoriquement habilité à appliquer une violence sur ses subordonnés³⁸⁶⁷. En atteste un passage des *Miscellanées*, se plaignant sans jugement moral de la fuite de deux palefreniers battus (*qnqn*) par leur maître³⁸⁶⁸. Le pouvoir fonctionne en partie comme une délégation de l'autorité patrimoniale du roi sur ses représentants, qu'ils soient de hauts fonctionnaires détenteurs d'un *pr-d.t* ou des chefs d'équipes plus modestes. Les fonctions administratives, judiciaires et policières n'étant pas distinguées, il est abusif de rechercher un groupe social unique détenteur du monopole de la violence légitime : les fonctions de répression se font au nom de l'autorité de l'individu responsable de la zone géographique ou du domaine productif.

Bien que de ces deux premiers critères ressorte l'armature générale qui légitime la violence, il ne faut pas croire qu'elle s'y restreint entièrement et qu'aucune limite n'y est placée. Il ne s'agit pas de prétendre à la consistance de principes universels prolongeant une définition de la personne humaine, mais de constater que les discours sur la violence légitime sont conditionnés par un impératif de mesure. Celle-ci ne se réfère pas entièrement à un absolu qui aurait été donné une fois pour toutes par un texte religieux ou moral, mais dépend des exigences et des tabous contextuels, des acteurs impliqués et de l'idéal de non-conflictualité. Les exécutions capitales ne sont ainsi pas un sujet léger et, comme le rappelle le magicien Djédi dans un récit du papyrus Westcar³⁸⁶⁹, le roi lui-même ne peut condamner selon son bon vouloir. Ce discours hautement légitime reconnaît ainsi aux pratiques de violence une autre source de légitimité que la seule volonté royale ; si la contestation du roi est rendue possible par la caractérisation négative de Khéops, il s'agit bien d'une limite placée en littérature aux décisions royales. L'*Enseignement de Merykarê* professe lui aussi qu'il est préférable d'éviter les punitions létales et de les réserver aux cas extrêmes³⁸⁷⁰. Enfin, les longues plaintes du Paysan Éloquent et la conclusion du récit ne laissent pas de doute sur l'illégitimité des coups qu'il a reçus des différentes autorités. L'iconographie funéraire offre le même constat, par l'inexistence ou la

³⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 81-97.

³⁸⁶⁷ p Anastasi V, 16.

³⁸⁶⁸ p Bologna 1094, 4-5.

³⁸⁶⁹ p Westcar, 8.19.

³⁸⁷⁰ Merykarê, 48-53.

rareté de certains types de punitions et par les règles auxquelles semblent être tenues les armées égyptiennes dans le traitement des ennemis. La violence légitime n'est donc ni restreinte aux fins qu'elle poursuit, ni réduite à son cadre social, mais suppose le respect de principes dont rien n'assure qu'ils étaient appliqués quotidiennement mais qui transparaissent toutefois dans les sources les plus légitimes du pays, comme exigence que les puissants se conforment à un idéal de maîtrise qui concourt à leur position sociale.

Le dernier critère est rarement explicite mais nous semble constituer un soubassement récurrent aux actes de violence, à travers une distribution inégale de savoir. On a déjà évoqué le fait qu'une partie de l'autorité que le fonctionnaire applique sur son domaine est tirée d'un différentiel de savoir, qui se repère par des mises en scènes encyclopédiques d'animaux ou de techniques militaires. Les programmes sont aussi le lieu d'exhibition de la connaissance que le maître a de son domaine, de ses sujets et de leurs activités, restreints toutefois à ce qui intéresse son pouvoir, à savoir le travail. Les redditions de comptes sont de même dirigées par un conseil de scribes qui s'appuie sur une expérience comptable et probablement jurisprudentielle, de sorte que l'acte de pouvoir qu'est la violence est justifié par un différentiel de savoir. Il n'est pas jusqu'au roi qui puisse s'incliner devant un érudit : dans l'exemple déjà cité du papyrus Westcar, c'est en tant que sage que Djédi prononce l'interdiction de décapiter un sujet sans raison. La recherche induite d'un savoir mal placé fait enfin partie des fautes qu'un individu doit éviter de commettre³⁸⁷¹.

La violence légitime apparaît ainsi comme essentiellement relationnelle et dépendante du contexte dans lequel elle s'exerce. Reste enfin la question de l'acceptation de cette définition par la population égyptienne. Elle semble avoir été partagée par l'élite et les cercles royaux de façon assez large : dans les discours de la Première Période intermédiaire, malgré l'affaiblissement du rapport au roi et l'émergence d'une culture de la puissance individuelle, la conception de la violence ne semble pas changer drastiquement. De même, le corpus des *Miscellanées* contient plusieurs hymnes au roi guerrier³⁸⁷² assez semblables aux équivalents monumentaux. Pour le reste de la population, nous sommes condamné, de par la rareté des témoignages directs, à constater les efforts des autorités pour diffuser ce discours de la violence légitime. Les témoignages de corruption et d'inégalités judiciaires, que reconnaissent certains

³⁸⁷¹ LM 125, 8 : *n rḥ=j jwty.w* : je n'ai pas voulu savoir ceux qui n'existent pas.

³⁸⁷² p Anastasi II, 2-4 ;

enseignements³⁸⁷³, confirment simplement que le fonctionnement réel de la justice ne suivait pas les lignes idéales de la *maât*, sans nous dire comment le peuple les percevait.

La fréquence des vengeances interpersonnelles³⁸⁷⁴ signalerait une autre conception, qui justifie la violence selon les lignes de l'honneur et de la défense de la famille plus ou moins élargie. La rareté des mentions de ces phénomènes indique probablement un désintérêt des autorités tant qu'ils ne mettaient pas en danger la production et le service funéraire. Sans surinterpréter l'écart culturel entre les classes supérieures et inférieures de la société égyptienne, on peut supposer un relatif hermétisme du peuple aux idées projetées par le pouvoir. À propos des enseignements, dont le public – notamment oral – ne se limitait pas à l'élite, l'injonction à refuser les querelles et à faire taire les instincts bouillants pourrait ne pas uniquement s'adresser à l'éthique du dignitaire courageux issue de la Première Période intermédiaire. On la retrouve en effet aux époques postérieures, comme chez Aménémopé³⁸⁷⁵, qui enjoint son audience à ne pas répondre au bouillant et à se courber devant un adversaire : peut-on y déceler une éthique de la face sociale que les enseignements tâchent de soumettre à un modèle concurrent de règlement des conflits ? De la même façon, les biographies funéraires revendiquent d'avoir mis fin aux cycles de vendetta ; celles-ci ne sont pas qu'une rupture dans un ordre légal qui les refuse, mais pourrait avoir fait partie d'une définition populaire de la violence légitime. La scène des glaneuses se querellant chez Menna (B4) serait ainsi une rare trace de cette éthique concurrente, déformée à travers le regard distancié du dignitaire.

3 Les mondes sociaux de la violence

Derrière cette pluralité des soubassements idéologiques de la violence légitime apparaissent des expériences différenciées selon le statut social et économique, les régions, le genre ou les rapports personnels au pouvoir. Elles forment des régimes de violence, à travers lesquels sont définis les seuils d'acceptabilité et de normalité et les réponses adéquates aux atteintes, dépendant des « micro-mondes »³⁸⁷⁶ vécus par les anciens Égyptiens. Atteinte à la personne, la violence regroupe d'abord ce qui met en danger la vie et son fonctionnement normal. Outre les homicides, il s'agit des ruptures dans les cycles naturels³⁸⁷⁷, telles, à l'échelle du pays, les anomalies de la crue du Nil ou les famines, d'autant qu'elles sont attribuées à l'initiative d'agents divins. Les étapes et rites de passage dans la vie d'une personne sont aussi menacées

³⁸⁷³ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, p. 133-134.

³⁸⁷⁴ EYRE 2016, p. 173-176.

³⁸⁷⁵ Aménémopé, 5.10-13.

³⁸⁷⁶ FROOD 2010, p. 469.

³⁸⁷⁷ GRAMS 2017, p. 74-77.

par des ruptures, comme l'indiquent les très nombreuses sources apotropaïques protégeant la femme et l'enfant dans les cycles naturels³⁸⁷⁸. Enfin, face aux dangers vitaux, les textes égyptiens semblent faire peu de différence entre violence active et passive : en effet, le refus du secours à l'affamé est décrit comme une faute³⁸⁷⁹, de même que le mort qui n'apporte pas son aide à sa famille mise en danger sur terre³⁸⁸⁰. Dans les Textes des Pyramides, insulter (*šntt*), frapper (*hw*) et rejeter (*hsbb*) Atoum sont en outre des fautes aussi graves l'une que l'autre³⁸⁸¹. Plutôt qu'une définition par l'acte lui-même, ce sont les conséquences qui rendent un comportement violent, d'après un code de conduite social qui exige que le dignitaire secoure les nécessiteux. L'association, dans le genre des lamentations, de catastrophes que nous distinguerions en naturelles et en humaines, suggère la même conception de la violence comme condition subie par l'individu dont le destin est dans la main des dieux.

Bien qu'une stèle d'Ermant datée de la XI^e dynastie proclame que les hommes ont tous la même peau³⁸⁸², l'expérience pratique de la violence est conditionnée par le positionnement social et les conditions de vie. Le seuil de tolérance à la douleur n'est ainsi pas le même entre le travail éreintant des paysans ou des oiseleurs et les tâches administratives du dignitaire. Il s'agit même d'un des arguments récurrents de la *Satire des métiers*, qui présente toutes les occupations non-scribales comme des successions d'ecchymoses³⁸⁸³, de douleurs³⁸⁸⁴ et de fatigue³⁸⁸⁵ ; derrière l'exagération littéraire, on décèle des seuils de tolérance variables, non sans conséquence sur l'expérience de la violence. Les images de redditions de comptes jouent ainsi sur ce différentiel : destinées à une élite élargie éloignée des travaux les plus pénibles, elle fait signifier la contrainte comme un signe de pouvoir, qui aurait été de moins d'effet sur des pêcheurs ou des bouviers. Bien qu'il soit difficile d'établir une espérance de vie standardisée pour les anciens Égyptiens³⁸⁸⁶, certaines données paléopathologiques nous permettent de percevoir les effets du travail sur les corps. Il semble en effet que le pic de mortalité se soit situé entre 30 et 40 ans³⁸⁸⁷, probablement par effet de longues années de labeur³⁸⁸⁸, tandis que de

³⁸⁷⁸ ROBINS 1993, p. 85-88.

³⁸⁷⁹ MEEKS 2012, p. 542.

³⁸⁸⁰ DONNAT 2014, p. 105-107.

³⁸⁸¹ TP 312 (Pepy I^{er}).

³⁸⁸² GOEDICKE 1962 ; MEEKS 2012, p. 542 : « c'est une même peau pour les hommes » (*jnm pw w' rmt*)

³⁸⁸³ Khety, 4.8 (le forgeron), 5.6 (le cueilleur de roseaux), 6.8-9 (le cultivateur), 7.9 (le charbonnier)

³⁸⁸⁴ Khety, 6.1 (le maçon), 6.7-8 (le jardinier), 7.2-3 (le tisserand).

³⁸⁸⁵ Khety, 4.9 (l'artisan), 5.1-3 (le tailleur de pierres), 7.4-6 (le fabricant de flèches), 7.7-8 (le messager), 8.6 (l'oiseleur).

³⁸⁸⁶ ZAKRZEWSKI 2015 ; ANTOINE 2023.

³⁸⁸⁷ VASILYEV, IVANOV, BORUTSKAYA 2022.

³⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 9 ; ANTOINE 2023, p. 15-21.

nombreux squelettes étudiés présentent d'importantes déformations des os du dos résultant de charges trop lourdes³⁸⁸⁹. Le fait qu'un degré élevé de malnutrition ait été repéré, non dans une nécropole provinciale mais dans la capitale Amarna³⁸⁹⁰, permet d'étendre au peuple des villes l'insécurité alimentaire qui devait fortement contraindre le quotidien d'une vaste partie de la population. Entre le dignitaire s'inquiétant de l'arrivée de ses offrandes³⁸⁹¹ et le petit travailleur tourmenté par la faim³⁸⁹² et des tâches épuisantes, le rapport à la violence avait peu en commun.

Ce dernier varie aussi selon l'insertion dans des réseaux sociaux de protection et de fidélité, auxquels l'individu peut s'adresser face aux aléas de la vie³⁸⁹³. Le danger sur la survie de la maisonnée³⁸⁹⁴ est perçu comme une violence du fait d'une conception de la personne impliquant son appartenance à une famille³⁸⁹⁵ et étendue à un patrimoine³⁸⁹⁶ ; c'est alors vers le patron que l'on se tourne, selon un système de protection qui ne semble pas avoir été que théorique³⁸⁹⁷. Comme l'a montré Sylvie Donnat³⁸⁹⁸, les employés du domaine sont fréquemment appelés « enfants » (*hrd.w*) du maître dans les textes du Moyen Empire, ce qui implique des rapports de protection et d'obéissance réciproques, une délégation de l'agentivité – en particulier des réponses violentes – vers le supérieur, et une définition de la personne qui inclut des liens personnels inégalitaires, engageant à la fois le dignitaire et l'employé. L'individu souffre donc comme violence des atteintes qui touchent à son insertion dans des groupes plus vastes, tels la famille ou le domaine. Il est plus difficile de savoir si existait une défense collective du village ou de la communauté locale, même si plusieurs éléments des enseignements nous le laissent penser. D'une part, la critique des vendetta et des querelles, de l'autre, l'importance de l'opinion qui suit une déviance tel un adultère³⁸⁹⁹.

Se pose enfin la question des types sociaux associés à la violence et de l'interprétation que les témoins donnaient d'actes dont l'imprévisibilité devait être apprivoisée par des catégories culturelles. On a montré en 2^e partie que les scènes de fessée s'inscrivaient dans une description des travailleurs des marais et notamment des bouviers comme physiquement investis dans leur

³⁸⁸⁹ FRITSCH ET AL. 2015 ; KEMP, STEVENS, DABBS, ZABECKI, ROSE 2013, p. 72-74.

³⁸⁹⁰ KEMP, STEVENS, DABBS, ZABECKI, ROSE 2013, p. 71-72.

³⁸⁹¹ Par exemple, Ipouer, 3,6-10.

³⁸⁹² Khety, 5.4-5 (à propos du barbier).

³⁸⁹³ FRANKE 2006.

³⁸⁹⁴ DONNAT 2014, p. 99-103.

³⁸⁹⁵ OLABARRIA 2020, p. 182-188.

³⁸⁹⁶ LM 125, 7 : *n smꜣr=j wndw.t* : je n'ai pas appauvri les gens.

³⁸⁹⁷ DONNAT 2014, p. 173-179 ; OLABARRIA 2020, p. 158-167 ; MORENO GARCÍA 2014, p. 52-54.

³⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 175-176.

³⁸⁹⁹ Ani, 16.15-17.

métier et donc plus enclins à subir des actes de violence, ou à en accomplir, tels les bateliers revenant des récoltes. La scène des filles de Menna participe de même d'un discours social sur une infra-classe des campagnes, que le travail aux champs ne nourrit pas et qui, contrainte à glaner les restes de la récolte, en vient aux mains pour survivre. Enfin, la violence ludique est le propre d'adolescents, pour qui elle constitue un rite de passage et d'intégration.

Ces grilles d'interprétation culturelle font aussi appel à des figures individuelles incarnant dans la mémoire égyptienne des rapports spécifiques à la violence. Les contes du papyrus Westcar en donnent un exemple, lorsqu'ils opposent le bon roi Nebka, qui applique avec justice son devoir de châtement des criminels³⁹⁰⁰, et Khéops, incapable de reconnaître la valeur d'une vie humaine³⁹⁰¹. Bien qu'il soit difficile d'en repérer l'impact culturel, les personnages littéraires fictifs ou réels pourraient avoir formé des figures de référence pour appréhender les situations de violence : le Paysan comme type du pauvre battu et abusé sans raison par des administrateurs corrompus, ou Amenemhat I^{er}, le roi assassiné après un complot au sein de la capitale. Les efforts d'Amenhotep II pour mettre en scène son excellence sportive et ceux de Ramsès II à propager sa gloire militaire en font des incarnations d'un modèle monarchique par rapport auxquels leurs successeurs pouvaient se penser.

Les programmes funéraires privés ont ainsi constitué pour nous une porte d'entrée dans la perception égyptienne de la violence, du pouvoir et des pratiques coercitives. On ne peut cependant leur en demander plus que ce qu'ils recèlent, de sorte qu'une histoire égyptienne de la violence reste encore à écrire. Derrière les discours royaux et élitaires, se cache un continent de pratiques de violence, dont l'ampleur ne se laisse pas deviner. Doit-on croire les auteurs grecs et romains qui assurent que l'Égypte était le paradis des bandits et des égorgeurs ? Doit-on au contraire, en nous fondant sur la relative rareté des sources, décréter que les violences interpersonnelles y étaient épisodiques et la répression mesurée ? Ou doit-on se fier aux textes égyptiens eux-mêmes, dont la plupart associent montée de la violence et recul du pouvoir royal ? Si l'établissement de taux de criminalité semblent encore lointain pour l'Égypte ancienne, c'est par la confrontation des discours légitimes, des sources de la pratique et des données de la paléopathologie qu'un tableau plus équilibré des régimes égyptiens de violence pourra émerger.

³⁹⁰⁰ PARYS 2015, p. 74.

³⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 75. Contre cette interprétation, voir DERCHAIN 1996.

Bibliographie générale

ABAY, DEMIR, SEVIN 2021

Eşref Abay, Bülent Demir, Veli Sevin, « The Relief of Harput. A New Page in the Art History of Ancient Anatolia », *AOF* 48/1, 2021, p. 1-25.

ABBAS 2015

Mohamed Raafat Abbas, « The triumph scene and text of Merenptah at Karnak », *CK* 15, 2015, p. 243-252.

ABBAS 2017

Mohamed Raafat Abbas, « The town of Yenoam in the Ramesside war scenes and texts of Karnak », *CK* 16, 2017, p. 329-341.

ABDALLA 2005

Magda A. Abdalla, « The Amputated hands in Ancient Egypt », dans Khaled Daoud, Shafia Bedier, Sawsan Abd el-Fatah (éd.), *Studies in Honor of Ai Radwan*, CASAE 34/1, Le Caire, 2005, p. 25-34.

ABD EL-MAGD 2016

Ahmad Abd el Magd, « Dehumanization of the "Other": Animal Metaphors of Defeated Enemies in the New Kingdom Military Texts », *JARCE* 52, 2016, p. 329-341.

ABD EL-MAGUID 2015

Mohamed M. Abd el-Maguid, « La batellerie nilotique à l'époque pharaonique », dans Patrice Pomey (éd.), *La batellerie égyptienne: archéologie, histoire, ethnographie*, Alexandrie, 2015, p. 15-34.

ABD EL-MAKSOUH 1989

Mohamed Abd el-Maksoud, « Excavations on « The Ways of Horus ». Tell Heboua North Sinai (1986-1987) », dans Alessandra Nibbi (éd.), *Proceedings of colloquium "The archaeology, geography and history of the Egyptian Delta in pharaonic times": Wadham College, 29-31 August, 1988, Oxford*, DE-SN 1, Oxford, 1989, p. 172-186.

ABDELRAHEIM 2020

Mohamed Abdelraheim, *The Northern Soldiers-Tomb (H11.1) at Asyut*, TAP 13, Wiesbaden, 2020.

AGUT 2021

Damien Agut, « Manger pour se régénérer dans la civilisation pharaonique », dans Florent Quellier (éd.), *Histoire de l'alimentation. De la Préhistoire à nos jours*, Paris, 2021, p. 145-167.

AGUT-LABORDÈRE, CHAUVEAU 2011

Damien Agut-Labordère, Michel Chauveau, *Héros, Magiciens et Sages oubliés de l'Égypte ancienne. Une anthologie de la littérature démotique*, Paris, 2011.

AGUT-LABORDÈRE, MORENO GARCÍA 2016

Damien Agut-Labordère, Juan Carlos Moreno García, *L'Égypte des Pharaons. De Narmer à Dioclétien, 3150 av.J.-C.-284 ap. J.-C.*, Paris, 2016.

AHITUV 1984

Bibliographie

Shmuel Ahituv, *Canaanite Toponyms in Ancient Egyptian Documents*, Jerusalem, 1984.

AL-AYEDI 2006

Abdel Rahman Al-Ayedi, *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*, Ismailia, 2006.

AL-AYEDI 2008

Abdel Rahman Al-Ayedi, *The Libération War. The Expulsion of the Hyksos from Egypt*, Ismailia, 2008.

ALBERT, MIDANT-REYNES 2005

Jean-Pierre Albert & Béatrix Midant-Reynes (éd.), *Le sacrifice humain en Égypte ancienne et ailleurs*, EdE 6, Paris, 2005.

ALBRIGHT 1934

William Foxwell Albright, *The Vocalization of the Egyptian Syllabic Orthography*, New Haven, 1934.

ALCALDE 2016

Ángel Alcalde, « La tesis de la brutalización (George L. Mosse) y sus críticos: un debate historiográfico », *Pasado y Memoria* 15, 2016, p. 28-37.

ALDRED 1968

Cyril Aldred, *Old Kingdom Art in Ancient Egypt*, Londres, 1968.

ALDRED 1973

Cyril Aldred, *Akhenaten and Nefertiti*, New York, 1973.

ALDRED 1977

Cyril Aldred, « The sheyba in ancient Egypt », *JEA* 63, 1977, p. 176-177.

ALLAM 1978

Schafik Allam, « Un droit pénal existait-il stricto sensu en Égypte pharaonique ? », *JEA* 64, 1978, p. 65-68.

ALLAM 1983

Schafik Allam, « La justice dans un village de l'Égypte ancienne », dans *La vie quotidienne en Égypte ancienne*, Prisme : Série Archéologique 1, Gizah, 1983, p. 37-64.

ALLAM 1986

Schafik Allam, « L'Administration locale à la lumière du décret du roi Horemheb », *JEA* 72, 1986, p. 194-195.

ALLAM 1989

Schafik Allam, « Some Remarks on the Trial of Mose », *JEA* 75, 1989, p. 103-112.

ALLAM 1991

Schafik Allam, « Egyptian Law Courts in Pharaonic and Hellenistic Times », *JEA* 77, 1991, p. 109-127.

ALLAM 1995

Schafik Allam, « *Quenebete* et administration autonome en Égypte pharaonique », *RIDA* 42, 1995, p. 11-70.

ALLAM 1996

Schafik Allam, « Aspects de la vie sociale, juridique et municipal à Deir el-Médineh », *Méditerranées* 6-7, 1996, p. 195-231.

ALLAM 2004

Bibliographie

Schafik Allam, « Une classe ouvrière : les merit », dans Bernadette Menu (éd.), *La dépendance rurale dans l'Antiquité égyptienne et proche-orientale*, BdE 140, Le Caire, 2004, p. 123-155.

ALLAM 2012

Schafik Allam, « Strafrechtliches im pharaonischen Ägypten », dans Robert Rollinger, Martin Lang, Heinz Barta (éd.), *Strafe und Strafrecht in den antiken Welten. Unter Berücksichtigung von Todesstrafe, Hinrichtung und peinlicher Befragung*, Philippika 51, Wiesbaden, 2012, p. 129-145.

ALLEN D.S. 2000

Danielle S. Allen, *The World of Prometheus. The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Princeton, 2000.

ALLEN J.P. 1996

James P. Allen., « Some Theban Officials of the Early Middle Kingdom », dans Peter Der Manuelian (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, vol. 1, Boston, 1996, p. 1-26.

ALLEN 2000

James P. Allen, *Middle Egyptian. An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge, 2000.

ALLEN J.P. 2002

James P. Allen, *The Heqanakht Papyri*, New York, 2002.

ALLIOT 1946

M. Alliot, « Les rites de la chasse au filet, aux temples de Karnak, d'Edfou et d'Esneh », *RdE* 5, 1946, p. 57-118.

ALLON 2019

Niv Allon, *Writing, Violence and the Military, Images of Literacy in Eighteenth Dynasty Egypt (1550-1295 BCE)*, Oxford, 2019.

ALLON 2021

Niv Allon, « War and order in eighteenth dynasty Egypt (1550-1295 BCE) », *ZÄS* 148/1, 2021, p. 18-30.

ALLON, NAVRATILOVA 2017

Niv Allon, Hana Navratilova, *Ancient Egyptian Scribes. A Cultural Exploration*, Londres & New York, 2017.

ALMANSA-VILLATORO 2016

Victoria Almansa-Villatoro, « La Tumba de Meryra II en Tell el-Amarna (AT 2) : Una Nueva Aproximación Arqueológico-Filológica », *ETP* 29, 2016, p. 99-121.

ALONSO GARCÍA 2009

José F. Alonso García, *Los hombres del faraón. El ejército a finales del Reino Nuevo en el Antiguo Egipto*, Bilbao, 2009.

ALTENMÜLLER 1982

Hartwig Altenmüller, « Arbeiten am Grab des Neferherenptah in Saqqara (1970-1975) Vorbericht », *MDAIK* 38, 1982, p. 1-16.

ALTENMÜLLER 1998

Hartwig Altenmüller, *Die Wanddarstellungen im Grab des Mehu in Saqqara*, AV 42, Le Caire, 1998.

ALTENMÜLLER 2005A

Bibliographie

Hartwig Altenmüller, « Fisch und Vogel für den Grabherrn », dans Khaled Daoud, Shafia Bedier, Sawsan Abd el-Fatah (éd.), *Studies in Honor of Ai Radwan*, CASAE 34/1, Le Caire, 2005, p. 69-78.

ALTENMÜLLER 2005B

Hartwig Altenmüller, « ‚Wasservögel sollen zu dir kommen zu Tausenden.‘ Aspekte der Fisch- und Volgeljagd im Papyrusdickicht », *Nikephoros* 18, 2005, p. 39-52.

ALTENMÜLLER 2015

Hartwig Altenmüller, *Zwei Annalenfragmente aus dem frühen Mittleren Reiches*, SAK-B 16, Hambourg, 2015.

ALTENMÜLLER 2017

Hartwig Altenmüller, « Zu den Feindbildern auf den Zauberstäben des Mittleren Reiches und der Zweiten Zwischenzeit », *ET* 30, 2017, p. 73-94.

ALTENMÜLLER 2018

Hartwig Altenmüller, « Im Bemühen um musikalische Perfektion », dans Peter Jánosi, Hana Vymazalova (éd.), *The Art of Describing, The World of Tomb Decoration as Visual Culture of the Old Kingdom. Studies in Honour of Yvonne Harpur*, Pribram, 2018, p. 35-51.

ALTENMÜLLER 2019

Hartwig Altenmüller, « Kinderspiel und Gottestanz – zum sogenannten ‚Nomadenspiel‘ des Alten Reiches », dans Sandrine Vuilleumier, Pierre Meyrat (éd.), *Sur les pistes du désert. Mélanges offerts à Michel Valloggia*, Gollion, 2019, p. 1-10.

ALY 2005

Mohamed Ibrahim Aly, « The scenes of the local market in pharaonic Egypt (an analytic study) », dans Khaled Daoud, Shafia Bedier, Sawsan Abd el-Fatah (éd.), *Studies in Honor of Ai Radwan*, CASAE 34/1, Le Caire, 2005, p. 79-100.

ANDREU 1978

Guillemette Andreu, *Enquête sur la police en Égypte pharaonique. Étude de titres apparus avant la fin du Moyen Empire*, thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne, Paris, 1978.

ANDREU 1980

Guillemette Andreu, « Sobek comparé à un policier », *MIFAO* 104, 1980, p. 3-7.

ANDREU 1982

Guillemette Andreu, « Polizei », dans *LÄ* IV, 1982, p. 1068-1071

ANDREU 1987

Guillemette Andreu, « Les titres de policier formés sur la racine šn' », *CRIPPEL* 9, 1987, p. 17-24.

ANDREU 2001

Guillemette Andreu, « Le maître-chien au Moyen-Empire », *EAO* 23, 2001, p. 3-6.

ANDREWS 1997

Carol A.R. Andrews, « Pharaoh Trampler of Egypt's Enemies. A New Amuletic Form », dans Jacke Phillips (éd.), *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East. Studies in Honour of Martha Rhoads Bell*, San Antonio, 1997, p. 39-42.

ANGENOT 1996

Valérie Angenot, « Lire la paroi. Les vectorialités dans l'imagerie des tombes privées de l'Ancien Empire Égyptien », *AHAA* 18, 1996, p. 7-21.

ANGENOT 1997

Bibliographie

Valérie Angenot, « La marge de créativité de l'artiste égyptien. Quelques exemples de jeux rhétoriques sur le code », *Recherches Poïétiques* 6, 1997, p. 122-129.

ANGENOT 2000

Valérie Angenot, « La vectorialité de la scène des travaux des champs chez Mérérouka. Étude sur le sens de lecture des parois de mastabas de l'Ancien Empire », *GM* 176, p. 2000, p. 5-20.

ANGENOT 2003

Valérie Angenot, *La formule m33 (« regarder ») dans les tombes privées de la Dix-huitième dynastie. Approche sémiotique et herméneutique*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Libre de Bruxelles, 2003.

ANGENOT 2005

Valérie Angenot, « Pour une herméneutique de l'image égyptienne », *CdE* 80, 2005, p. 11-35.

ANGENOT 2010A

Valérie Angenot, « Cadre et organisation de l'espace figuratif dans l'Égypte ancienne », dans Thierry Lenain, Rudy Steinmetz (éd.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, 2010, p. 21-50.

ANGENOT 2010B

Valérie Angenot, « Le texte en écriture rétrograde de la tombe de Sennefer et les scribes 'montrant du doigt' – Etude sur les vectorialités », dans Valérie Angenot, Eugène Warmembol (éd.), *Thèbes aux 1001 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, MA 12, Turnhout, 2010, p. 11-25.

ANGENOT 2011

Valérie Angenot, « A Method for Ancient Egyptian Hermeneutics (with application to the Small Golden Shrine of Tutankhamun) », dans Alexandra Verbovsek, Burkhard Backes, Catherine Jones (éd.), *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie*, Munich, 2011, p. 255-286.

ANGENOT 2015

Valérie Angenot, « Semiotics and Hermeneutics », dans Melinda Hartwig (éd.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Chichester, 2015, p. 98-119.

ANGENOT 2018A

Valérie Angenot, « Rébus, calembours et images subliminales dans l'iconographie égyptienne », dans Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora, Marianne Simon-Oikawa (éd.), *Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe*, Paris, 2018, p. 85-103.

ANGENOT 2018B

Valérie Angenot, « Sémiotique et herméneutique de l'art égyptien ancien », dans J. Lalonde, È. Lamoureux et T. St-Gelais (éd.), *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM, Montréal*, Montréal, 2018, p. 10-17.

ANTHES 1928

Rudolf Anthes, *Die Felseninschriften von Hatnub*, UGAÄ 9, Leipzig, 1928.

ANTHES 1930

Rudolf Anthes, « Die Vorführung der gefangenen Feinde vor der König », *ZÄS* 65, 1930, p. 26-35.

ANTHES 1940

Rudolf Anthes, « Das Bild einer Gerichtsverhandlung und das Grab des Mes aus Saqqara », *MDAIK* 9, 1940, p. 93-119.

ANTOINE 2023

Bibliographie

Jean-Christophe Antoine, « What can we learn from the turnover of workmen at Deir el-Medina ? », dans Benedict G. Davies (éd.), *Dispatches from Deir el-Medina*, Wallasey, 2023, p. 1-39.

ARASSE 1987

Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, 1987.

ARENDET 2012

Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, dans *L'Humaine condition*, Paris, éd. fr. 2012.

ARMIJO NAVARRO-REVERTER, PINO FERNÁNDEZ, SÁNCHEZ RODRÍGUEZ 2006

Teresa Armijo Navarro-Reverter, Cristina Pino Fernández y Ángel Sánchez Rodríguez, *Ineni. La Tumba Tebana n°81*, Séville, 2006.

ARNETTE 2014

Maris-Lys Arnette, « Purification du post-partum et rites des relevailles dans l'Égypte ancienne », *BIFAO* 114/1, 2014, p. 19-71.

ARNETTE 2021

Marie-Lys Arnette, « Deux jeux, un astre, les yeux: sur un plateau de *senet* biface inédit », *BIFAO* 121, 2021, p. 23-63.

ARNOLD 1971

Dieter Arnold, *Das Grab des Jnj-jtj.f, Band I. Die Architektur*, AV 4, Mayence, 1971.

ARNOLD 1981

Dieter Arnold, *Der Tempel des Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari*, Berlin, 1981.

ARNOLD 1991

Dieter Arnold, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, Oxford, 1991.

ARNOLD 1999

Dieter Arnold, *When the Pyramids were Built. Egyptian Art of the Old Kingdom*, New York, 1999.

ARNOLD, SETTGAST 1965

Dieter Arnold, Jünger Settgast, « Erster Vorbericht über die vom Deutschen Archäologischen Institut Kairo im Asasif unternommen Arbeiten », *MDAIK* 20, Wiesbaden, 1965, p. 47-61.

ARQUIER, GUILHOU 2013

Bernard Arquier, Nadine Guilhou, « Guerre et Paix dans l'Égypte ancienne: des représentations d'ordre symbolique », dans Michel Cadé, Martin Galinier (éd.), *Images de Guerre. Guerre des Images. Paix des Images. La Guerre dans l'Art, l'Art dans la Guerre*, Perpignan, 2013, p. 51-65.

ARROYO 2017

Fernando E. Arroyo, « Projectiles de Honda: ¿Tensiones y conflictos en la Protohistoria del Próximo Oriente », *AO* 15, 2017, p. 223-241.

ASENSI AMORÓS 2022

Victoria Asensi Amorós, « Wood Types Found on Egyptian Weapons at the Louvre Museum », dans Bassem Gehad, Anita Quiles (éd.), *Proceedings of the First International Conference on the Science of Ancient Egyptian Materials and Technologies (SAEMT)*, BiGen 64, Le Caire, 2022, p. 21-33.

ASENSI AMORÓS, ESCHENBRENNER, LAVIER ET AL. 2012

Bibliographie

Victoria Asensi Amoros, Gersande Eschenbrenner, Catherine Lavier et al., « Study and Identification of Ancient Egyptian Polychrome Woods : the Funerary Models of the Museum of Fine Arts of Lyon (France) », *Hathor : Studies of Egyptology* 1, 2012, p. 11-29.

ASHER-GREVE, SWEENEY 2006

Julia M. Asher-Greven Deborah Sweeney, « On Nakedness, Nudity, and Gender in Egyptian and Mesopotamian Art », dans Silvia Schroer (éd.), *Images and Gender. Contributions to the hermeneutics of reading ancient art*, Fribourg, 2006, p. 125-167.

ASSMANN 1979

Jan Assmann, « Weisheit, Loyalismus and Frömmigkeit », dans Erik Hornung, Othmar Keel (éd.), *Studien zu altägyptischen Lebenslehren*, Fribourg & Göttingen, 1979, p. 11-72.

ASSMANN 1982

Jan Assmann, « Parodie », *LÄ* IV, 1982, p. 911-912.

ASSMANN 1987A

Jan Assmann, « Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der ägyptischen Kunst und Literatur », dans Jürgen Osing, Günter Dreyer (éd.), *Form und Mass. Beiträge zu Sprache, Literatur und Kunst des alten Ägypten*, Wiesbaden, 1987, p. 18-42.

ASSMANN 1987B

Jan Assmann, « Sepulkrale Selbstthematization im Alten Ägypten », dans Alois Hahn, Volker Kapp (éd.), *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Francfort, 1987, p. 208-232.

ASSMANN 1989

Jan Assmann, *Maât, l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale*, Paris, 1989.

ASSMANN 1992

Jan Assmann, « When Justice fails : Jurisdiction and Imprecation in ancient Egypt and the Near East », *JEA* 78, 1992, p. 149-162.

ASSMANN 1995

Jan Assmann, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten*, Munich, 1991, 2^e édition 1995.

ASSMANN 1996

Jan Assmann, *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs*, New York, 1996.

ASSMANN 2003A

Jan Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, Munich, trad. fr. 2003.

ASSMANN 2003B

Jan Assmann, « The Ramesside tomb and the construction of sacred space », dans Nigel Strudwick, John H. Taylor (éd.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*, Londres, 2003, p. 46-52.

ASSMANN 2010

Jan Assmann, *La mémoire culturelle*, Stuttgart, 2005, trad. fr. 2010.

ASSMANN 2015

Jan Assmann, « Le pouvoir des images. De la performativité en Égypte ancienne », dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon, 2015, p. 173-206.

ASSMANN 2016

Bibliographie

Jan Assmann, *Totale Religion : Ursprünge und Formen puritanischer Verschärfung*, Vienne, 2016.

ASSMANN 2018

Jan Assmann, *Le monothéisme et le langage de la violence*, Paris, 2018.

ATTARDO 2000

Salvatore Attardo, « Irony as relevant inappropriateness ». *Journal of Pragmatics* 32(6), 2000, p. 793-826.

AUBERT 2017

Isabelle Aubert, « Foucault *versus* Kirchheimer et Rusche. Deux approches critiques de la peine », dans Isabelle Fouchard, Danièle Lorenzini (éd.), *Sociétés carcérales. Relecture(s) de Surveiller et Punir*, Paris, 2017, p. 31-44.

AUDOUIT 2020

Clémentine Audouit, « Bodily fluids in Ancient Egypt: vital waters but dangerous flows. Concerning an ongoing research project », dans Alice Mouton (éd.), *Flesh and Bones : The Individual and his Body in the Ancient Mediterranean Basin*, Turnhout, 2020, p. 39-67.

AUDOUIT 2022

Clémentine Audouit, « Women's Intimacy : Blood, Milk, and Women's Conditions in the Gynecological Papyri of Ancient Egypt », dans Mariam F. Ayad (éd.), *Women in Ancient Egypt. Revisiting Power, Agency, and Autonomy*, Le Caire & New York, 2022, p. 381-393.

AUENMÜLLER 2018

Johannes Auenmüller, « Society and Iconography. On the sociological Analysis of iconographic Programs of Old Kingdom Elite Tombs », dans Kamil O. Kuraskiewicz, Edyta Kopp, Daniel Tacács (éd.), *The Perfection that endures...*, *Studies on Old Kingdom Art and Archaeology*, Varsovie, 2018, p. 15-41.

AUENMÜLLER 2021

Johannes Auenmüller, « Gräberbilder und Soziales Kapital – Die Ikonografie sozialer Charakterisierung in der Mastaba des Ti », *GM* 264, 2021, p. 53-74.

AUFRÈRE 2000A

Sydney Aufrère, « Le nomarque Ankhtyfy », *EAO* 18, 2000, p. 7-14.

AUFRÈRE 2000B

Sydney Aufrère, « L' « archer » dans l'au-delà à la PPI », *EAO* 19, 2000, p. 37-48.

AUFRÈRE 2000C

Sydney Aufrère, « Les vétérans de Montouhotep Nebhépetrê », *EAO* 19, 2000, p. 9-16.

AUFRÈRE 2007A

Sydney Aufrère, « La fronde et les frondeurs dans l'Égypte ancienne », dans Pierre Sauzeau, Thierry Van Compernelle, *Les armes de l'Antiquité, De la technique à la métaphore*, Montpellier, 2007, p. 353-366.

AUFRÈRE 2007B

Sydney Aufrère, « Dieux combattants et génies armés dans les temples de l'Égypte de l'époque tardive : archers, piquiers et lanciers », dans Pierre Sauzeau, Thierry Van Compernelle, *Les armes de l'Antiquité, De la technique à la métaphore*, Montpellier, 2007, p. 297-314.

AYRTON, CURRELLY, WEIGALL 1904

Edward Russell Ayrton, Charles Trick Currelly, Arthur E.P. Weigall, *Abydos. Part III*, EEF 25, Londres, 1904.

Bibliographie

BADAWY 1966

Alexander Badawy, *The History of Egyptian Architecture. The First Intermediate Period, the Middle Kingdom and the Second Intermediate Period*, Berkeley & Los Angeles, 1966.

BADAWY 1968

Alexander Badawy, *A History of Egyptian Architecture*, III, Los Angeles, 1968.

BADAWY 1976

Alexander Badawy, *The tombs of Iteti, Sekhem'ankh, and Kaemnofret at Giza*, Berkeley, 1976.

BAGG 2016

Ariel M. Bagg, « A new look at the brutality scenes in Assyrian Art », dans Laura Battini (éd.), *Making Pictures of War*, AANE 1, 2016, p. 57-82.

BAHRANI 2004

Zainab Bahrani, « The King's Head », *Iraq* 66, 2004, p. 115-119.

BAHRANI 2008

Zainab Bahrani, *Rituals of War. The Body and Violence in Mesopotamia*, New York, 2008.

BAILLET 1907

Jules Baillet, « Les noms de l'esclave en égyptien », *RecTrav* 29, 1907, p. 193-217.

BAINES 1985

John Baines, *Fecundity Figures. Egyptian Personification and the Iconology of a Genre*, Warminster, 1985.

BAINES 1987

John Baines, « Stela of Khusobek », dans Jürgen Osing, Günter Dreyer (éd.), *Form und Mass : Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten : Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag am 6. Februar 1987*, ÄAT 12, Wiesbaden, 1987, p. 43-61.

BAINES 1990

John Baines, « Restricted knowledge, hierarchy and decorum: modern perceptions and ancient institutions », *JARCE* 27, 1990, p. 1-23.

BAINES 1994

John Baines, « On the status and purposes of ancient Egyptian art », *CAJ* 4/1, 1994, p. 67-94.

BAINES 1999

John Baines, « Feuds or Vengeance ? Rhetoric and Social Norms », dans Emily Teeter, John A. Larson (éd.), *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honor of Edward F. Wente*, Chicago, 1999, p. 11-20.

BAINES 2007

John Baines, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, 2007.

BAINES 2011

John Baines, « Egyptology and the Social Sciences: thirty years on », dans Alexandra Verbovsek, Burkhard Backes, Catherine Jones (éd.), *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie*, Munich, 2011, p. 573-597.

BAINES 2013

John Baines, *High Culture and Experience in Ancient Egypt*, Sheffield, 2013.

BAINES 2023

John Baines, « Ancient Egyptian Decorum. Demarcating and Presenting Social Action », dans Danielle Candelora, Nadia Ben-Marzouk, Kathlyn M. Cooney (éd.), *Ancient Egyptian Society. Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, Londres & New York, 2023, p. 74-89.

Bibliographie

BAINES, EYRE 1963

John Baines, Christopher Eyre, « Four notes on literacy », *GM* 61, 1963, p. 65-96.

BAINES, YOFFEE 1998

John Baines, Norman Yoffee, « Order, Legitimacy and Wealth in Ancient Egypt and Mesopotamia », dans Gary M. Feinman, Joyce Marcus (éd.), *Archaic States*, Santa Fe, 1998, p. 199-260.

BAKER 1997

Brenda J. Baker, « Contributions of Biological Anthropology to the Understanding of Ancient Egyptian and Nubian Societies », dans Judith Lustig (éd.), *Anthropology & Egyptology, A Developing Dialogue*, Sheffield, 1997, p. 106-116.

BAKIR 1943

Abd el-Mohsen Bakir, « A Donation Stela of the Twenty-Second Dynasty », *ASAE* 43, 1943, p. 75-81.

BAKIR 1952

Abd el-Mohsen Bakir, *Slavery in pharaonic Egypt*, CASAE 18, Le Caire, 1952.

BÁNYAL 2020

Michael Bányai, « Retenu : between the Fifteenth and the Nineteenth Dynasties, with an appendix on the chronology of Tell el-Dab'a », *JA EI* 28, 2020, p. 1-36.

BARBOTIN 2005

Christophe Barbotin, « II : guerre civile et guerre étrangère d'après la stèle de Nysoumontou (Louvre C 1) », *RdE* 56, 2005, p. 193-194.

BARBOTIN 2008

Christophe Barbotin, *Âhmosis et le début de la XVIII^e dynastie*, Paris, 2008.

BARBOTIN 2022

Christophe Barbotin, « Meurtre sous Thoutmosis III : le papyrus Chassinat VII (Louvre E 25357) », dans Florence Albert, Frédéric Servajean (éd.), *Esquisses égyptiennes. Recueil de textes offerts à Annie Gasse par ses collègues et amis*, CENiM 32, Montpellier, 2022, p. 19-35.

BARBOTIN, CLÈRE 1991

Christophe Barbotin, Jacques-Jean Clère, « L'inscription de Sésostris Ier à Tod », *BIFAO* 91, 1991, p. 1-32.

BARBOTIN, FAROUT 2019

Christophe Barbotin, Dominique Farout, « Le Poème de Qadesh », *EAO* 93, 2019, p. 23-32.

BARDINET 1995

Thierry Bardinet, *Les Papyrus médicaux de l'Égypte pharaonique*, Paris, 1995.

BARKER 2019

Georgia Barker, « Classification of a Funerary Model : the Rendering of Accounts Theme », *JARCE* 55, 2019, p. 5-13.

BARKER 2020

Georgia Barker, « Animate Decoration in the Burial Chamber : A Comparison of Funerary Models and Wall Scenes », *JARCE* 56, 2020, p. 71-81.

BARKER 2022

Georgia Barker, *Preparing for Eternity. Funerary Models from the Egyptian Old and Middle Kingdoms*, BAR IS 3070, Oxford, 2022.

BARNETT, FORMAN 1959

Bibliographie

Richard D. Barnett, Werner Forman, *Assyrische Palastreliefs*, Prague, 1959.

BAROCAS 1990

Claudio Barocas, « La décoration des chapelles funéraires égyptiennes », dans Gherardo Gnoli, Jean-Pierre Vernant (éd.) *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, 1990, p. 429-440.

BÁRTA 2010

Miroslav Bárta, « Borderland Dynamics in the Era of the Pyramid Builders in Egypt », dans William Zartman (éd.), *Understanding Life in the Borderlands: Boundaries in Depth and Motion*, Athènes & Londres, 2010, p. 21-39.

BARTHES 1968

Roland Barthes, « *L'Effet de réel* », *Communications* 11, 1968, p. 84-89.

BARTOS 2017

Zoltán Bartos, « *wbA* vs. *wdpw* : a lexicological study on their usage from the earliest times until the Middle Kingdom », dans Bori Németh (ed.), *Now behold my spacious kingdom: studies presented to Zoltán Imre Fábíán on the occasion of his 63rd birthday*, Paris, Budapest & Turin, 2017, p. 265-267.

BARUCQ, DAUMAS 1980

André Barucq, François Daumas, *Hymnes et Prières de l'Égypte ancienne*, Paris, 1980.

BASCH 1976

Lucien Basch, « Les bateaux-corbeilles des Haou Nebout », *CRIPEL* 4, 1976, p. 11-51.

BASHFORD 2022

Lydia Bashford, « Primate behavior in Ancient Egypt. The Iconography of Baboons and Other Monkeys in the Old Kingdom », dans Bernardo Urbai, Dionisios Youlatos, Andrzej T. Antczak (éds.), *World Archaeoprimatology. Interconnections of Humans and Nonhuman Primates in the Past*, Cambridge, 2022, p. 283-309.

BASSIR 2019

Hussein Bassir (éd.), *Living Forever. Self-Presentation in Ancient Egypt*, Le Caire & New York, 2019.

BASTIEN 2011

Pascal Bastien, *Une Histoire de la peine de mort*, Paris, 2011.

BATS 2014

Adeline Bats, « La loi-*hp* dans la pensée et la société du Moyen Empire », *NeHet* 1, 2014, p. 95-113.

BAUD MA. 1935

Marcelle Baud, *Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine (au temps du Nouvel Empire)*, MIFAO 63, Le Caire, 1935.

BAUD MA. 1967

Marcelle Baud, « Le tombeau de Khâemouaset (No. 261 à Thèbes) », *RdE* 19, 1967, p. 21-28.

BAUD MI. 1999

Michel Baud, *Famille royale et pouvoir sous l'Ancien Empire égyptien*, BdE 126 / 1-2, 2 vol., Le Caire, 1999.

BAUSCHATZ 2013

John Bauschatz, *Law and Enforcement in Ptolemaic Egypt*, New York, 2013.

BAVAY 2007

Bibliographie

Laurent Bavay, « La tombe thébaine d'Aménémopé, vizir d'Amenhotep II », *EAO* 45, 2007, p. 7-20.

BAYART 2022

Jean-François Bayart, « Chicotte », dans Isabelle Poutrin, Elisaeth Lusset (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée, Corriger et punir*, Paris, 2022, p. 151-153.

BAYER 2014

Christian Bayer, *Die den Herrn Beider Länder mit ihrer Schönheit erfreut. Teje. Eine ikonographische Studie*, Ruhpolding, 2014.

BAZIN 2004

Laure Bazin, « Enquête sur les lieux d'exécution dans l'Égypte ancienne », *EAO* 35, 2004, p. 31-40.

BEARD 2014

Mary Beard, *Laughter in Ancient Rome*, Oakland, 2014.

BEAUREGARD 1890

Olivier Beauregard, « La justice et les tribunaux dans l'ancienne Égypte », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 1, 1890, p. 716-735.

BEAUX 1991

Nathalie Beaux, « Ennemis étrangers et malfaiteurs égyptiens. La signification du châtement au pilori », *BIFAO* 91, 1991, p. 33-53.

BECCARIA 1773

Cesare Beccaria, *Traité des délits et des peines*, Paris, 1773.

BECK 2000

Joan Beck, « Fencing in Ancient Egypt », *BACE* 11, 2000, p. 7-15.

BECKER 2020

Howard S. Becker, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, New York, 1963, trad. fr. 2020.

BEDELL 1973

Ellen Dailey Bedell, *Criminal Law in the Egyptian Ramesside Period*, thèse de doctorat soutenue à la Brandeis University, 1973.

BEDERMAN 2001

David J. Bederman, *International Law in Antiquity*, Cambridge, 2001.

BEGON 2016

Matthieu Bégon, « Nédia, Dia ou bien plutôt Ida ? La 'campagne asiatique' d'Inti de Deshasha (fin de la V^e dynastie) et le littoral sud de la Palestine durant la seconde moitié du III^e millénaire (Bronze Ancien III) », *NeHet* 4, 2016, p. 1-24.

BEHRENS 1983

Peter Behrens, « Reichseinigung », dans *LÄ* V, 1983, p. 208-211.

BEINLICH-SEEBER, GHAFFAR SHEDID 1987

Christine Beinlich-Seeber, Abdel Ghaffar Shedid, *Das Grab des Userhat (TT 56)*, AV 50, Mayence, 1987.

BELL 1985

Lanny Bell, « Aspects of the Cult of the Deified Tutankhamun », dans Paule Posener-Kriéger (éd.), *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar*, BdE 97, Le Caire, 1985, p. 31-59.

BELL 1997

Bibliographie

Lanny Bell, « Two Ceremonial Manacles from Ancient Egypt », dans Jacqueline Sharon Phillips (éd.), *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East. Studies in Honour of Martha Rhoads Bell*, San Antonio, 1997, p. 81-86.

BELLAMY 2006

Alex J. Bellamy, *Just Wars. From Cicero to Iraq*, Malden, 2006.

BELLANGER 2010

Christine Bellanger, « La figure du sergent dans l'enluminure à la fin du Moyen-Âge : entre justice et maintien de l'ordre », dans François Foronda, Christine Barralis, Bénédicte Sère (éd.), *Violences souveraines au Moyen Âge. Travaux d'une école historique*, Paris, 2010, p. 79-89.

BELTING 2004

Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Munich, 2001, trad. fr. 2004.

BEN-TOR 1981

Amnon Ben-Tor, « The Relations between Egypt and the Land of Canaan in the Third Millennium BC », *AJA* 85, 1981, p. 449-452.

BERDAN 1999

Frances Berdan, « Crime and control in Aztec society », dans Keith Hopwood (éd.), *Organized Crime in Antiquity*, Londres, 1999, p. 255-2698.

BERLEV 1971

Oleg D. Berlev, « Les prétendus 'citadins' au Moyen Empire », *RdE* 23, 1971, p. 23-48.

BERMAN 1999

Lawrence M. Berman, *The Cleveland Museum of Art. Catalogue of Egyptian Art*, New York, 1999.

BERNI, CHIAPPELLI 2008

Widmer Berni, Antonella Chiapelli, *Haou-Nebout, I Popoli del Mare*, Bologne, 2008.

BERSANI, DUTOIT 1985

Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence. Narrative in Assyrian Art and Modern Culture*, New York, 1985.

BERTINI, IKRAM 2020

Louise Bertini, Salima Ikram, « Food for the Forces : An Investigation of Military Subsistence Strategies in New Kingdom Border Regions », dans Richard E. Averbeck, K. Lawson Younger (éd.), « *An Excellent Fortresses for His Armies, a Refuge for the People* ». *Egyptological, Archaeological, and Biblical Studies in Honor of James K. Hoffmeier*, University Park, 2020, p. 29-49.

BERTRAND J.-M. 2005

Jean-Marie Bertrand, « Reddition des comptes », dans Jean Leclant (éd.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, 2005, p. 1871-1872.

BERTRAND R. 2013

Régis Bertrand, « Le cadavre comme victime. Pierre-Paul Prud'hon, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime* (1804-1808) », dans Anne Carol, Isabelle Renaudet, *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix en Provence, 2013, p. 113-125.

BESTOCK 2018

Laurel Bestock, *Violence and Power in Ancient Egypt. Image and Ideology before the New Kingdom*, Exeter, 2018.

BESTOCK 2020

Bibliographie

Laurel Bestock, « Egyptian Fortresses and the Colonization of Lower Nubia in the Middle Kingdom », dans Geoff Emberling, Bruce Beyer Williams (éd.), *The Oxford Handbook of Ancient Nubia*, Oxford, 2020, p. 271-288.

BICKEL 2016

Suzanne Bickel, « Concepts of Peace in Ancient Egypt », dans Kurt A. Raaflaub (éd.), *Peace in the Ancient World. Concepts and Theories*, Chichester, 2016, p. 43-66.

BICKERSTAFFE 2014

Dylan Bickerstaffe, « The death of two kings on the battlefield: Seqenenre Tao & Richard III », *KMT* 25/2, 2014, p. 58-72.

BIETAK 1985

Manfred Bietak, « Zu den nubischen Bogenschützen aus Asiut. Ein Betrag zur Geschichte der Ersten Zwischenzeit », dans Paule Posener-Kriéger (éd.), *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar I*, BdE 97, Le Caire, 1985, p. 87-97.

BIETAK 1988

Manfred Bietak, « Zur Marine des Alten Reiches », dans John Baines, T.G.H. James, Anthony Leahy, A.F. Shore (éd.), *Pyramid Studies and other Essays presented to I.E.S. Edwards*, Londres, 1988, p. 35-40.

BIETAK 2012

Manfred Bietak, « The archaeology of the ‘gold of valour’ », *EA* 40, 2012, p. 32-33.

BIETAK, MATH, MÜLLER 2012-2013

Manfred Bietak, Nicola Math, Vera Müller, « Report on the Excavations of a Hyksos Palace at Tell el-Dab‘a/Avaris (23rd August-15th November 2011) », *Ä&L* 22-23, 2012-2013, p. 17-53.

BIRCH 1874

Samuel Birch, « Tablets of the twelfth dynasty », *ZÄS* 12, 1874, p. 111-114.

BISSON DE LA ROQUE, CLÈRE 1928

Fernand Bisson de la Roque, Jacques-Jean Clère, *Rapport sur les fouilles de Médamoud*, FIFAO 5/1, Le Caire, 1928.

BLACKMAN A.M. 1913

Aylward M. Blackman, *Les temples immergés de Nubie. The Temple of Derr*, Le Caire, 1913.

BLACKMAN A.M. 1914

Aylward M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir, Part I. The Tomb-Chapel of Ukh-Ḥotp’s Son Senbi*, ASE 22, Londres, 1914.

BLACKMAN A.M. 1915A

Aylward M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir. Part II. The Tomb-Chapel of Senbi’s Son Ukh-ḥotp*, ASE 23, Londres, 1915.

BLACKMAN A.M. 1915B

Aylward M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir, Part III*, ASE 24, Londres, 1915.

BLACKMAN A.M. 1915C

Aylward M. Blackman, « An indirect Reference to Sesostriis III’s Syrian Campaign in the Tomb-Chapel of *Dḥwty-ḥtp* at El-Bersheh », *JEA* 2, 1915, p. 13-14.

BLACKMAN A.M. 1924

Aylward M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir, Part IV. The Tomb-chapel of Pepi’onkh the Middle, Son of Sebkhopte and Pekhernefert*, ASE 25, Londres & Boston, 1924.

BLACKMAN A.M. 1925

Bibliographie

- Aylward M. Blackman, « Oracles in Ancient Egypt », *JEA* 11, 1925, p. 249-255.
- BLACKMAN A.M. 1953
- Aylward M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir, Part V*, ASE 28, Londres & Boston, 1953.
- BLACKMAN W. 1927
- Winifred Blackman, *The Fellāḥīn of Upper Egypt*, Londres, Bombay & Sydney, 1927.
- BLANCHARD ET AL. 2018
- Pascal Blanchard et alii, *Sexe, Race et Colonies*, Paris, 2018.
- BLEIBERG 1985-1986
- Edward Bleiberg, « Historical Texts as Political Propaganda During the New Kingdom », *BES* 7, 1985-1986, p. 5-14.
- BLEIBTREU 2002
- Erika Bleibtreu, « Zum Schema der Kriegsdarstellungen auf Neuassyrischen Wandreliefs des 9.-7. Jahrhunderts v. Chr. », dans Manfred Bietak, Mario Schwarz (éd.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägyptischen bis ins Mittelalter*, Vienne, 2002, p. 69-80.
- BLUMENTHAL 1970
- Elke Blumenthal, *Untersuchungen zum Ägyptischen Königtum des Mittleren Reiches, I. Die Phraseologie*, Berlin, 1970.
- BLUMENTHAL 2004
- Elke Blumenthal, « Sinuhes Feinbilder », Heinz Felber (éd.), *Feinde und Auführer. Konzepte von Gegnerschaft in ägyptischen Texten besonders des Mittleren Reiches*, ASAWL 78/5, Leipzig, 2004, p. 32-61.
- BOESPFLUG 2019
- François Boespflug, *La Crucifixion dans l'art – un sujet planétaire -*, Montrouge, 2019 .
- BOGOSLOVSKAYA 1980
- I.V. Bogoslovskaya, « Одежда оседлых народов Ханаана по древнеегипетским изображениям XVI-XII вв. до н. э. (опыт исторической этнографии). *Вестник Древней Истории* », *VDI* 153/3, 1980, p. 117-141.
- BOLSHAKOV 1993
- Andrey O. Bolshakov, « The Scene of the Boatmen Jousting in Old Kingdom Tomb Representations », *BSEG* 17, 1993, p. 29-39.
- BOLSHAKOV 1997
- Andrey O. Bolshakov, *Man and his Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, Wiesbaden, 1997.
- BOLSHAKOV 2006
- Andrey O. Bolshakov, « Arrangement of Murals as a Principle of Old Kingdom Tomb Decoration », dans Martin Fitzenreiter, Michael Herb (éd.), *Dekorierete Grabanlagen in Alten Reich, Methodik und Interpretation*, IBAES VI, Londres, Golden House Publications, 2006, p. 37-60.
- BONATZ 2004
- Dominik Bonatz, « Ashurbanipal's headhunt: An anthropological perspective », *Iraq* 66, 2004, p. 93-101.
- BONFIL 2012
- Ruhama Bonfil, « Did Thutmose III's Troops Encounter Megiddo X ? », dans Mayer Gruber, Shmuel Aḥituv, Gunnar Lehmann, Zipora Talshir (éd.), *All the Wisdom of the East. Studies in*

Bibliographie

- Near Eastern Archaeology and History in Honor of Eliezer D. Oren*, OBO 255, Fribourg, 2012, p. 129-155.
- BONGIOANNI, CROCE 2002
Alessandra Bongioanni, Maria Sole Croce, *Les trésors de l'Égypte ancienne au Musée égyptien du Caire*, Le Caire, 2002.
- BONNET 1926
Hans Bonnet, *Die Waffen der Völker des alten Orients*, Leipzig, 1926.
- BONNY, DE QUEIROZ, NEVEU 2003
Yves Bonny, Jean-Manuel de Queiroz, Erik Neveu, *Norbert Elias et la théorie de la civilisation, Lectures et critiques*, Rennes, 2003.
- BONTTY 1995
Monica Bontty, « Les Habunebu », *GM* 145, 1995, p. 45-58.
- BOOCHS 1983
Wolfgang Boochs, « Über den Strafzweck des Pfählens », *GM* 69, 1983, p. 7-10.
- BOOCHS 1985
Wolfgang Boochs, « Strafen », *LÄ* VI, 1985, p. 68-72.
- BOOCHS 1989
Wolfgang Boochs, « Das altägyptische Strafverfahren bei Straftaten von besonderem staatlichem Interesse », *GM* 109, 1989, p. 21-26.
- BOOCHS 1993
Wolfgang Boochs, *Strafrechtliche Aspekte im altägyptischen Recht*, Sankt Augustin, 1993.
- BORCHARDT L. 1905
Ludwig Borchardt, « Statuen von Feldmessern », *ZÄS* 42, 1905, p. 70-72.
- BORCHARDT L. 1907
Ludwig Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-re*, Leipzig, 1907.
- BORCHARDT 1910
Ludwig Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs S'ahū-re', Band I. Der Bau*, Leipzig, 1910.
- BORCHARDT L. 1911
Ludwig Borchardt, *CGC, Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo, Nr. 1-1294, Teil I*, Berlin, 1911.
- BORCHARDT L. 1913
Ludwig Borchardt, *Das Grabdenkmal der König Sahure, vol. II, Die Wandbilder*, Leipzig, 1913.
- BORCHARDT L. 1937
Ludwig Borchardt, *CGC n° 1295-1808. Denkmäler des Alten Reiches (ausser den Statuen). Teil I*, Berlin, 1937.
- BORCHARDT L. ET AL. 1964
Ludwig Borchardt, *Denkmäler des Alten Reiches, Teil II*, Le Caire, 1964.
- BORCHARDT J. 2002
Jürgen Borchardt, « Narrative Ereignis- und Historienbilder im Mediterranen Raum von der Archaik bis in den Hellenismus », dans Manfred Bietak, Mario Schwarz (éd.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägyptischen bis ins Mittelalter*, Vienne, 2002, p. 81-136.
- BORGHOUTS 1980
Joris Frans Borghouts, « Month », dans *LÄ* IV, 1980, p. 200-204.

Bibliographie

BOTHMER 1982

Bernard V. Bothmer, « On Realism in Egyptian Funerary Sculpture », *Expedition of the Univ. Museum of Pennsylvania* 24/2, 1982, p. 27-39.

BOTTI 1955

Giuseppe Botti, « A Fragment of the Story of a Military Expedition of Thutmosis III to Syria », *JEA* 41, 1955, p. 64-71.

BOURDIEU 1972

Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, 1972.

BOURDIEU 1979

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

BOURDIEU 1997

Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, 1997.

BOURDIEU, PASSERON 1970

Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *La Reproduction*, Paris, 1970.

BOURIANT 1887

Urbain Bouriant, « Petits Monuments et Petits Textes recueillis en Égypte », *RecTrav* 9, 1887, p. 81-100.

BOURIANT, LEGRAIN, JÉQUIER 1903

Urbain Bouriant, Georges Legrain, Gustave Jéquier, *Monuments pour servir à l'étude du culte d'Atonou en Égypte*, MIFAO 8, 1903.

BOURKE J. 2014

Joanna Bourke, *The Story of Pain. From Prayer to Painkillers*, Oxford, 2014.

BOURKE 2017A

Joanna Bourke (éd.), *War and Art. A Visual History of Modern Conflict*, Londres, 2017.

BOURKE 2017B

Joanna Bourke, « Rape in the Art of War », dans Joanna Bourke (éd.), *War and Art. A Visual History of Modern Conflict*, Londres, 2017, p. 316-323.

BOURKE J.B. 1969

J.B. Bourke, « Trauma and Degenerative Diseases in Ancient Egypt and Nubia », *London Hospital Medical College*, Londres, 1969, p. 225-232.

BOUSSAC 1896

Hippolyte Boussac, *Le tombeau d'Anna, Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire, tome XVIII*, Paris, 1896.

BRACK 1977

Annelies & Artur Brack, *Das Grab des Tjanuni. Theben Nr. 74, AV 19*, Mayence, 1977.

BRACK 1980

Annelies & Artur Brack, *Das Grab des Haremheb. Theben Nr. 78, AV 35*, Mayence, 1980.

BRAND 2011

Peter Brand, « The date of the war scenes on the south wall of the Great Hypostyle Hall and the west wall of the *Cour de la Cachette* at Karnak and the history of the late Nineteenth Dynasty », dans Mark Collier, Steven Snape (éd.), *Ramesside studies in honour of K. A. Kitchen*, Bolton, 2011, p. 51-84.

BRAUN 2020

Bibliographie

Nadja S. Braun, *Bilder erzählen. Visuelle Narrativität im alten Ägypten*, ÄSL 2, Heidelberg, 2020.

BREASTED 1901

James Henry Breasted, « The Wadi Halfa Stela of Senwosret I », *PSAB* 23, 1901, p. 230-235.

BREASTED 1906A

James Henry Breasted, *Ancient Records of Egypt, vol. I*, Chicago, 1906.

BREASTED 1906B

James Henry Breasted, *Ancient Records of Egypt, vol. IV*, Chicago, 1906.

BREASTED 1930

James Henry Breasted, *The Edwin Smith Surgical Papyrus, vol. I*, OIP 3, Chicago, 1930.

BREDEKAMP 2010

Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, Berlin, 2010.

BRÉLAZ, DUCREY 2007

Cédric Brélaz, Pierre Ducrey, « Réalités et images de la fronde en Grèce ancienne », Pierre Sauzeau, Thierry Van Compernelle, *Les armes de l'Antiquité, De la technique à la métaphore*, Montpellier, 2007, p. 325-351.

BREMMER 2021

Jan Bremmer, « The First Pogrom? Religious Violence in Alexandria in 38 CE ? », dans Benjamin Schliesser, Jan Rügge-meier, Thomas Kraus, Jörg Frey (éd.), *Alexandria, Hub of the Hellenistic World*, Tübingen, 2021, p. 245-259.

BRÉMONT 2016

Axelle Brémont, « 'Aspectivité' ou plutôt 'multispective' ? Les leçons du paradoxe de la chèvre », *NeHet* 4, p. 25-44.

BRÉMONT 2018

Axelle Brémont, « Into the Wild ? Rethinking the Dynastic Conception of the Desert Beyond Nature and Culture », *JAEl* 17, 2018, p. 1-17.

BRÉMONT 2021

Axelle Brémont, *L'envers du décor. Perspectives archéologiques et anthropologiques sur l'iconographie animale nagadienne (ca. 3800-3100 av. J.-C.) : Production, Consommation, Représentations*, thèse de doctorat soutenue à Sorbonne Université, Paris, 2021.

BROADHURST 1989

Clive Broadhurst, « An artistic interpretation of Sety I's war reliefs », *JEA* 75, 1989, p. 229-234.

BROOK 2013

Timothy Brook, « Our Very Own Chinese Postcards From Hell », dans Maria Di Bella, James Elkins (éd.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York & Abingdon, 2013, p. 108-121.

BROVARSKI 2001

Edward Brovarski, *The Senedjemib Complex, Part I (2 vol.)*, *Giza Mastabas* vol. 7, Boston, 2001.

BROVARSKI 2010

Edward Brovarski, « The Hare and Oryx Nomes in the First Intermediate Period and the Early Middle Kingdom », *CASAE* 38, 2010, p. 31-85.

BROVARSKI 2018

Bibliographie

Edward Brovarski, *Naga ed-Dêr in the First Intermediate Period*, Boston, 2018.

BROVARSKI, MURNANE 1969

Edward Brovarski, William J. Murnane, « Inscriptions from the Time of Nebhepetre Mentuhotep II at Abisko », *Serapis* 1, 1969, p. 11-33.

BROWN 2015

Nicholas R. Brown, *Come My Staff, I Lean Upon You: an Iconographic and Contextual Study of Sticks and Staves from 18th Dynasty Egypt*, thèse de doctorat soutenue à l'Université américaine du Caire, 2015.

BRUNNER 1937

Hellmut Brunner, *Die Texte aus den Gräbern der Herakleopolitenzeit von Siut*, ÄF 5, Glückstadt, 1937.

BRUNNER 1939

Hellmut Brunner, « Das Fragment eines Schutzdekretes aus dem Neuen Reich », *MDAIK* 8, p. 161-167.

BRUNNER 1957

Hellmut Brunner, *Altägyptische Erziehung*, Wiesbaden, 1957.

BRUNNER-TRAUT 1955

Emma Brunner-Traut, « Ägyptische Tiermärchen », *ZÄS* 80, 1955, p. 12-32.

BRUNNER-TRAUT 1964-1965

Emma Brunner-Traut, « Aspektivische Kunst », *Antaios* 6/4, 1964-1965, p. 309-330.

BRUNNER-TRAUT 1975

Emma Brunner-Traut, « Affe », *LÄ* I, 1975, p. 83-86.

BRUNNER-TRAUT 1976

Emma Brunner-Traut, « Gesten », dans *LÄ* II, 1976, p. 573-585.

BRUNNER-TRAUT 1968

Emma Brunner-Traut, *Altägyptische Tiergeschichte und Fabel Gestalt und Strahlkraft*, Darmstadt, 1968.

BRUNNER-TRAUT 1980

Emma Brunner-Traut, « Lotos », *LÄ* III, 1980, p. 1091-1096.

BRUNNER-TRAUT 1993

Emma Brunner-Traut, « Neger- und Zwergentänze im Alten Ägypten », *Nikephoros* 6, 1993, p. 23-32.

BRUYÈRE 1952

Bernard Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1935-1940)*, FIFAO 20/3, Le Caire, 1952.

BRYAN 1996

Betsy M. Bryan, « The Disjunction of Text and Image in Egyptian Art », dans Peter Der Manuelian (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, vol. 1, Boston, 1996, p. 161-168.

BRYAN 2000

Betsy M. Bryan, « The Egyptian perspective on Mittani », dans Raymond Cohen, Raymond Westbrook (éd.) *Amarna diplomacy: the beginnings of international relations*, Baltimore, 2000, p. 71-84.

BRYAN 2001

Bibliographie

Betsy M. Bryan, « Painting Techniques and Artisan Organization in the Tomb of Suemniwet, Theban Tomb 92 », dans W. Vivian Davies (éd.), *Colour and Painting in Ancient Egypt*, Londres, 2001, p. 63-72.

BRYAN 2002

Betsy M. Bryan, « Royal Barque of Thutmosis III », dans Erik Hornung, Betsy M. Bryan, *The Quest for Immortality. Treasures of Ancient Egypt*, Washington, 2002, p. 89.

BRYANT 2021

Michael S. Bryant, *A World History of War Crimes. From Antiquity to the Present*, Londres, 2021.

BRYEN 2013

Ari Z. Bryen, *Violence in Roman Egypt. A Study in Legal Interpretation*, Philadelphie, 2013.

BURCHARDT 1914

M. Burchardt, « Die Einnahme von Satuna », *ZÄS* 51, 1914, p. 56-59.

BURGESS 1958

E. Martin Burgess, « An ancient Egyptian sling reconstructed », *Journal of Arms and Armour Society*, 2/10, 1958, p. 226-230.

BURKE 2008

Aaron A. Burke, *'Walled up to Heaven': The Evolution of Middle Bronze Age Fortification Strategies in the Levant*, Winona Lake, 2008.

BURKE 2009

Aaron A. Burke, « More Lights on Old Reliefs : New Kingdom Egyptian Siege Tactics and Asiatic Resistance », dans J. David Schloen (éd.), *Exploring the Longue Durée : Essays in Honor of Lawrence E. Stager*, Winona Lake, 2009, p. 57-68.

BURKE 2010

Aaron A. Burke, « Canaan under Siege. The History and Archaeology of Egypt's War in Canaan during the Early Eighteenth Dynasty », dans Jordi Vidal (éd.), *Studies on War in the Ancient Near East. Collected Essays on Military History*, AOAT 372, Münster, 2010, p. 43-66.

BURMEISTER 2013

Stefan Burmeister, « Die Sicherung der ethnischen Ordnung : Das Wandbild eines eigenartigen nubischen Streitwagens im Grab des Huy, Vizekönig von Kusch (Neues Reich) », *JEH* 6, 2013, p. 131-151.

BUSSMANN 2014

Richard Bussmann, « Krieg und Zwangsarbeit im pharaonischen Ägypten », dans Kerstin von Lingen, Klaus Getwa (éd.), *Zwangsarbeit als Kriegsressource in Europa und Asien*, Paderborn, 2014, p. 57-72.

BUZON 2008

Michèle R. Buzon, « A Bioarchaeological Perspective on Egyptian Colonialism in Nubia during the New Kingdom », *JEA* 94, 2008, p. 165-181.

BUZON, RICHMAN 2007

Michèle R. Buzon, Rebecca Richman, « Traumatic injuries and imperialism: The effects of Egyptian control strategies at Tombos in Upper Nubia », *AJPA* 133/2, 2007, p. 783-791.

CABROL 1993

Bibliographie

Agnès Cabrol, « Remarques au sujet d'une scène de la tombe de Neferhotep (TT 49) : Les fonctions de Neferhotep, la représentation des abords Ouest de Karnak et son contexte », *CRIPPEL* 15, 1993, p. 19-30.

CABROL 2001

Agnès Cabrol, *Les voies processionnelles de Thèbes*, OLA 97, Louvain, 2001.

CAILLIAUD 1823

Frédéric Cailliaud, *Atlas du Voyage à Méroé, au fleuve Blanc, au-delà de Fâzoq, dans le midi du royaume du Sennar...*, t. 2, Paris, 1823.

CAILLIAUD 1826

Frédéric Cailliaud, *Voyage à Méroé, au fleuve Blanc, au-delà de Fâzoq, dans le midi du royaume du Sennar...*, t. 3, Paris, 1826.

CAILLOIS 1958

Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, 1958.

CAILLY 2007

Laurent Cailly, « Capital spatial, stratégies résidentielles et processus d'individuation », *Annales de Géographie* 654/2, 2007, p. 169-187.

CALLENDER 2004

Vivienne G. Callender, « Queen Tausret and the End of Dynasty 19 », *SAK* 32, 2004, p. 81-104.

CAMINOS 1977

Richard Caminos, *A Tale of Woe*, Oxford, 1977.

CAMPAGNO 2021

Marcelo Campagno, « Une réflexion sur le sacrifice de l'ennemi et l'émergence de l'état en Égypte prédynastique », dans Nathalie Buchez, Yann Tristant (éd.), *Égypte antérieure: mélanges de préhistoire et d'archéologie offerts à Béatrix Midant-Reynès par ses étudiants, collègues et amis*, Paris, Louvain & Bristol, 2021, p. 151-159.

CAMPBELL 2020

Roselyn A. Campbell, « Smiting Pharaohs : Violence and Power in Ancient Egypt », dans Anna J. Osterholz (éd.), *The Poetics of Processing : Memory Formation, Identity, and the Handling of the Dead*, Louisville, 2020, p. 123-144.

CAMPBELL 2023

Roselyn A. Campbell, « Hidden Violence. Reassessing Violence and Human Sacrifice in Ancient Egypt », dans Danielle Candelora, Nadia Ben-Marzouk, Kathlyn M. Cooney (éd.), *Ancient Egyptian Society. Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, Londres & New York, 2023, p. 17-28.

CANDELORA 2019

Danielle Candelora, « Trophy or punishment: reinterpreting the Tell el-Dab'a hand cache within Middle Bronze Age legal traditions », dans Manfred Bietak, Silvia Prell (éd.), *The Enigma of the Hyksos, volume I: ASOR conference Boston 2017 - ICAANE conference Munich 2018 - Collected papers*, Wiesbaden, 2019, p. 95-106.

CANDELORA 2021

Danielle Candelora, « Grisly trophies: severed hands and the Egyptian military reward system », *NEA* 84/3, 2021, p. 192-199.

CANGUILHEM 1998

Bibliographie

Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, éd. 1998.

CANNUYER 1994

Christian Cannuyer, « A propos du code d'honneur de la guerre dans la stèle triomphale de Piyé », dans Christian Cannuyer, Julien Ries, Aloïs van Tongerloo (éd.), *Guerre & Paix*, AOB 9, Bruxelles & Louvain, 1994, p. 43-58.

CANNUYER 2002

Christian Cannuyer, « À propos de l'expression égyptienne šḥmḥ-'ib, 'se divertir' », dans Christian Cannuyer et al., *L'autre, l'étranger – Sports et Loisirs*, AOB 16, Bruxelles & Louvain, 2002, p. 123-134.

CANNUYER 2017

Christian Cannuyer, compte-rendu de Claude Vandersleyen, *L'Égypte au temps de Moïse: l'invasion des étrangers nomades: Keftiou, Hébreux, Philistins, etc.; l'Exode: le retour en scène des pharaons égyptiens*, CdE 92, 2017, p. 92-96.

CAPART 1898

Jean Capart, « Note sur la décapitation en Égypte », *ZÄS* 36, 1898, p. 125-126.

CAPART 1900

Jean Capart, « Encore un mot sur la décapitation dans l'Égypte ancienne », *OLZ* 3, 1900, p. 52-54.

CAPART 1931A

Jean Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, II, Paris, 1931.

CAPART 1931B

Jean Capart, « Note sur un fragment de bas-relief au British Museum [avec 1 planche] », *BIFAO* 30, 1931, p. 73-75.

CAPART, GARDINER, VAN DE WALLE 1936

Jean Capart, Alan Henderson Gardiner, Baudouin Van de Walle, « New Light on the Ramesside Tomb-Robberies », *JEA* 22, 1936, p. 169-193.

CAPELIER 2022

Flore Capelier, « Violences éducatives ordinaires », dans Isabelle Poutrin, Elisaeth Lusset (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée, Corriger et punir*, Paris, 2022, p. 719-722.

CAPOVILLA 1958

Giovanni Capovilla, « Aegyptiaca: contributo all'espansione culturale dell'Egitto antico, 2 », *Aegyptus* 38/1-2, 1958, p. 69-108.

CARROLL 1988

Scott T. Carroll, « Wrestling in Ancient Nubia », *Journal of Sport History* 15/2, 1988, p. 121-137.

CARTER 1903

Howard Carter, « Report on general Work done in the Southern Inspectorate », *ASAE* 4, 1903, p. 43-50.

CARTER, NEWBERRY 1904

Howard Carter, Percy E. Newberry, *The Tomb of Thutmosis IV*, Westminster, 1904.

SÁNCHEZ CASADO 2020

Raúl Sánchez Casado, *El servidor del ka en el Reino Antiguo. Funciones y espacios de actuación*, BAR-IS 2997, Oxford, 2020.

CASE, CROWFOOT-PAYNE 1962

Bibliographie

Humphrey Case, Joan Crowfoot-Payne, « The Decorated Tomb at Hierakonpolis », *JEA* 48, 1962, p. 5-18.

CASTETS 2011

Philippe Castets, « Agressivité », dans Michela Marzano (éd.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, 2011, p. 31-38.

CAVILLIER 2005

Giacoma Cavillier, *Gli Shardana nell'Egitto Ramesside*, BAR-IS 1438, Oxford, 2005.

CÈBE 1966

Jean-Pierre Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, 1966.

ČERNÝ 1927

Jaroslav Černý, « Quelques ostraca hiératiques inédits de Thèbes au musée du Caire », *ASAE* 27, 1927, p. 182-210.

ČERNÝ 1929

Jaroslav Černý, « Papyrus Salt 124 (Brit. Mus. 10055) », *JEA* 15, 1929, p. 243-258.

ČERNÝ 1934

Jaroslav Černý, « Parchemin du Louvre n° AF 1577 », dans *Mélanges Maspéro I*, MIFAO 66/1, Le Caire, 1934, p. 233-239.

ČERNÝ 1935

Jaroslav Černý, « Questions adressées aux oracles », *BIFAO* 35, p. 41-58.

ČERNÝ 1937

Jaroslav Černý, « Restitution of, and Penalty attaching to, stolen property in Ramesside Times », *JEA* 23, 1937, p. 186-189.

ČERNÝ 1958

Jaroslav Černý, « Stela of Ramesses II from Beisan », *Eretz-Israel* 5, 1958, p. 75-82.

ČERNÝ 1972

Jaroslav Černý, « Troisième série de questions adressées aux oracles », *BIFAO* 1972, p. 49-69.

CHABAS 1873

François Chabas, *Mélanges égyptologiques*, 3^e série, vol. 1, Paris, 1873.

CHABAS, BIRCH 1873

François Chabas, Samuel Birch, « Plainte contre un malfaiteur. D'après un Papyrus hiératique du Musée Britannique », dans François Chabas, *Mélanges égyptologiques*, 3^e série, vol. 1, Paris, 1873, p. 173-201.

CHAMPOLLION 1986

Jean-François Champollion, *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, Paris, éd. 1986.

CHAPAUX 1894

Albert Chapaux, *Le Congo historique, diplomatique, physique, politique, économique, humanitaire & colonial*, Bruxelles, 1894.

CHAUVAUD 1991

Frédéric Chauvaud, *De Pierre Rivière à Landru. La violence apprivoisée au XIXe siècle*, Turnhout, 1991.

CHAUVAUD, RAUCH, TSIKOUNAS 2016

Bibliographie

Frédéric Chauvaud, André Rauch, Myriam Tsikounas, *Le sarcasme du mal. Histoire de la cruauté de la Renaissance à nos jours*, Rennes, 2016.

CHAUVEAU 1996

Michel Chauveau, « Violence et répression dans la ‘Chronique de Pétéisé’ », *Méditerranées* 6-7, 1996, p. 233-246.

CHAUVET 2004

Violaine Chauvet, *The Conception of Private Tombs in the Late Old Kingdom*, thèse de doctorat soutenue à l’Université John Hopkins, Baltimore, 2004.

CHERPION 1984

Nadine Cherpion, « De quand date la tombe du nain Seneb ? », *BIFAO* 84, 1984, p. 34-54.

CHERPION 1989

Nadine Cherpion, *Mastabas et hypogées d’Ancien Empire*, Bruxelles, 1989.

CHERPION, CORTEGGIANI, GOUT 2007

Nadine Cherpion, Jean-Pierre Corteggiani, Jean-François Gout, *Le Tombeau de Pétoisiris à Touna el-Gebel. Relevé photographique*, BiGen 27, Le Caire, 2007.

CHESNAIS 1981

Jean-Claude Chesnais, *Histoire de la Violence en Occident de 1800 à nos jours*, Paris, 1981.

CHEVEREAU 1994

Pierre-Marie Chevereau, *Prosopographie des cadres militaires égyptiens du Nouvel Empire*, *EME* 3, Paris, 1994.

CHEVEREAU 2016

Pierre-Marie Chevereau, « L’art et la science militaires dans l’Égypte ancienne », *Stratègique (ISC)* 74/5, 2016.

CHEVRIER 1928

Henri Chevrier, « Rapport sur les travaux de Karnak 1927-1928 », *ASAE* 28, 1928, p. 114-128.

CHEVRIER 1955

Henri Chevrier, « Rapport sur les travaux de Karnak 1952-1953 », *ASAE* 53, 1955, p. 7-19.

CIFOLA 1991

Barbara Cifola, « The terminology of Ramesses III's historical records, with a formal analysis of the war scenes » *Orientalia* 60/2, 1991, p. 9-57.

CLAIR 2010

Jean Clair (dir.), *Crime et châtement*, Paris, 2010.

CLASTRES 1997

Pierre Clastres, *Archéologie de la violence. La guerre dans les sociétés primitives*, Paris, 1997.

CLAYTON, DE TRAFFORD, BORDA 2008

John Clayton, Aloisa De Trafford, Mark Borda, « A hieroglyphic inscription found at Jebel Uweinat mentioning Yam and Tekhebet ». *Sahara* 19, 2008, p. 129-134.

CLEDAT 1923

Jean Clédat, « Notes sur l’Isthme de Suez (suite) », *BIFAO* 21, 1923, p. 55-106.

CLÈRE 1950A

Jacques-Jean Clère, « La stèle d’un commissaire de police (*mr-šnt*) de la Première Période intermédiaire », *RdE* 7, 1950, p. 19-32.

CLÈRE 1950B

Bibliographie

Jacques-Jean Clère, « Nouveaux documents relatifs au culte des colosses de Ramsès II dans le Delta », *Kêmi* 11, 1950, p. 24-46.

CLÈRE 1958

Jacques-Jean Clère, « Fragments d'une Nouvelle Représentation du Monde », *MDAIK* 16, 1958, p. 30-46.

CLÈRE 1995

Jacques-Jean Clère, *Les chauves d'Hathor*, OLA 63, Louvain, 1995.

CLÈRE, VANDIER 1948

Jacques-Jean Clère, Jacques Vandier, *Textes de la Première Période Intermédiaire et de la XIème dynastie*, BiblAeg 10, Bruxelles, 1948.

COHEN 2015

Susan Cohen, « Interpretative Uses and Abuses of the Beni Hasan Tomb Painting », *JNES* 74/1, 2015, p. 19-38.

COLLIER, QUIRKE 2004

Mark Collier, Stephen Quirke, *The UCL Lahun Papyri: Religious, Literary, Legal, Mathematical and Medical*, BAR-IS 1209, Oxford, 2004.

COLLINS 2014

Paul Collins, « Gods, Heroes, Rituals, and Violence : Warfare in Neo-Assyrian Art », dans Brian A. Brown, Marian H. Feldman (éd.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*, Boston & Berlin, 2014, p. 619-644.

COLLIOT-THÉLÈNE 2003

Catherine Colliot-Thélène, « La fin du monopole de la violence légitime? », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* 34/1, 2003, p. 5-31.

COLLOMBERT 2010

Philippe Collombert, *Le tombeau de Mererouka. Paléographie*, IFAO PH 4, Le Caire, 2010.

CONNEY 1952

John D. Cooney, *Egyptian Art in the Brooklyn Museum Collection*, New York, 1952.

COONEY 1965

John D. Cooney, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, New York, 1965.

CONNOR 2018

Simon Connor, « Mutiler, tuer, désactiver les images en Égypte pharaonique », *Perspective* 2, 2018, p. 147-166.

COOPER 2012

Julien Cooper, « Reconsidering the location of Yam », *JARCE* 48, 2012, p. 1-21.

CORBIN 1990

Alain Corbin, *Le Village des « cannibales »*, Paris, 1990.

COTTRELL 1968

Leonard Cottrell, *The Warrior Pharaohs*, Londres, 1968.

COULON 1997

Laurent Coulon, « Véracité et rhétorique dans les autobiographies égyptiennes de la Première Période Intermédiaire », *BIFAO* 97, 1997, p. 109-138.

COULON 2008

Laurent Coulon, « Famine », *UCLA Encyclopaedia of Egyptology*, 2008, 6 p.

COULON 2009-2010

Bibliographie

Laurent Coulon, « Célébrer l'élite, louer pharaon : éloquence et cérémonial de cour au Nouvel Empire », *CRIPÉL* 28, 2009-2010, p. 211-238.

COUTON-PERCHE 2021

Nathalie Couton-Perche, *Les armes de l'Égypte ancienne. La collection du musée du Louvre*, Paris, 2021.

COX 2017

Rory Cox, « Expanding the History of the Just War : the Ethics of War in Ancient Egypt », *ISQ* 61, 2017, p. 371-384.

CRIST, DUNN-VATURI, DE VOOGT 2016

Walter Crist, Anne-Elizabeth Dunn-Vaturi, Alex De Voogt, *Ancient Egyptians at Play. Board Games Across Borders*, Londres & New York, 2016.

CURTO 1984

Silvio Curto, *L'antico Egitto nel Museo Egizio di Torino*, Turin, 1984.

CURTIS, READE 1995

John E. Curtis, Julian E. Reade (éd.), *Art and Empire. Treasures from Assyria in the British Museum*, Londres, 1995.

DABBS, ZABECKI 2015

Gretchen R. Dabbs et Melissa Zabecki, « Slot-type Fractures of the Scapula at New Kingdom Tell el-Amarna, Egypt », *IJP* 11, 2015, p. 12-22.

DADOUN 1993

Roger Dadoun, *La violence. Essai sur l'« homo violens »*, Paris, 1993.

DAOUD 2000

Khaled Daoud, « The mastaba of Kairer. Preliminary report on the field work seasons 1995-8 », *ASAE* 75, 2000, p. 91-106.

DARESSY 1902

Georges Daressy, *Fouilles de la Vallée des Rois (1898-1899)*, CGC 24001-24990, Le Caire, 1902.

DARESSY 1906

Georges Daressy, « Un poignard du temps des rois pasteurs », *ASAE* 7, 1906, p. 115-120.

DARESSY 1911

Georges Daressy, « Plaquettes émaillées de Medinet-Habou », *ASAE* 11, 1911, p. 49-63.

DARLOW 2017

Steven Darlow, *A Chronological Investigation of the Middle Kingdom Tombs at Meir*, thèse de doctorat soutenue à la Macquarie University, Sydney, 2017.

DARNELL 1986

John Coleman Darnell, « Irem and the ghost of Kerma », *GM* 94, 1986, p. 17-23.

DARNELL 1997

John Coleman Darnell, « The Message of King Wahankh Antef II to Khety, Ruler of Heracleopolis », *ZÄS* 124, 1997, p. 101-108.

DARNELL 2004

John Coleman Darnell, « The Route of Eleventh Dynasty Expansion into Nubia An Interpretation Based on the Rock Inscriptions of Tjehemau at Abisko », *ZÄS* 131, 2004, p. 23-37.

DARNELL, MANASSA 2007

Bibliographie

John Coleman Darnell, Colleen Manassa, *Tutankhamun's Armies. Battle and Conquest during Ancient Egypt's Late Eighteenth Dynasty*, Hoboken, 2007.

DAS CANDEIAS SALES 2012

José das Candeias Sales, « The smiting of the enemies scenes in the mortuary temple of Ramses III at Medinet Habu », *OS-JOAH* 1, 2012, p. 85-116.

DAS CANDEIAS SALES 2017

José das Candeias Sales, « The ritual scenes of smiting the enemies in the pylons of Egyptian temples: symbolism and functions », dans Joanna Poelska-Grzybowska, Jadwiga Iwaszcuk (éd.), *Thinking symbols: interdisciplinary studies*. AAP 6, Pułtusk, 2017, p. 257-262.

DASEN 1993

Véronique Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993.

DAVID 2021

Arlette David, *Renewing Royal Imagery. Akhenaten and Family in the Amarna Tombs*, HES 11, Leyde & Boston, 2021.

DAVIES B.G., TOIVARI 2000

Bénédict G. Davies, Jaana Toivari, « A letter of reproach (O. DeM 314): corruption in the administration of the washing service at Deir el-Medina », dans R.J. Demarée, A. Egberts (éd.), *Deir el-Medina in the third millennium AD: a tribute to Jac. J. Janssen*, Leyde, 2000, p. 65-77.

DAVIES G. 2021

Gwyn Davies, « 'Dig for Victory' ! Competitive Fieldwork in Classical Siege Operations », dans Michael Eisenberg, Rabei Khamisy (éd.), *The Art of Siege Warfare and Military Architecture from the Classical World to the Middle Ages*, Oxford, 2021, p. 45-53.

DAVIES N. DE G. 1900

Norman de Garis Davies, *The Tomb of Ptahhetep and Akhethetep, Part. I*, ASE 8, Londres, 1900.

DAVIES N. DE G. 1901

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Sheikh Saïd*, ASE 10, Londres & Boston, 1901.

DAVIES N. DE G. 1902A

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Deir el-Gebrawi, vol. I*, ASE 11, Londres & Boston, 1902.

DAVIES N. DE G. 1902B

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of Deir el-Gebrawi, vol. II*, ASE 12, Londres & Boston, 1902.

DAVIES N. DE G. 1903

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna. Part I.-The Tomb of Meryra*, ASE 13, Londres, 1903.

DAVIES N. DE G. 1905A

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna, Part II.-The Tombs of Panehesy and Meryra II*, ASE 14, Londres, 1905.

DAVIES N. DE G. 1905B

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna. Part III-The Tombs of Huya and Ahmes*, ASE 15, Londres, 1905.

DAVIES N. DE G. 1906

Bibliographie

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna, Part IV.-The Tombs of Pentu, Mahu and others*, ASE 16, Londres, 1906.

DAVIES N. DE G. 1908

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna. Part V- Smaller Tombs and Boundary Stelae*, ASE 17, Londres, 1908.

DAVIES N. DE G. 1913

Norman de Garis Davies, *Five Theban Tombs*, ASE 21, Londres, 1913.

DAVIES N. DE G. 1915

Norman de Garis Davies, « The Egyptian Expedition 1914-15. I. The Work of the Robb De Peyster Tytus Memorial Fund », *BMMA* 10/11, 1915, p. 228-236.

DAVIES N. DE G. 1918

Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna, Part VI.-The Tombs of Parennefer, Tutu and Aj*, ASE 18, Londres, 1918.

DAVIES N. DE G. 1920

Nina & Norman de Garis Davies, *The Tomb of Antefoker, vizier of Sesostris I, and of his wife, Senet*, Londres, 1920.

DAVIES N. DE G. 1922

Nina & Norman de Garis Davies, *The Tomb of Puyemrê at Thebes, vol. I. The Hall of Memories*, New York, 1922.

DAVIES N. DE G. 1923A

Nina & Norman de Garis Davies, *The Tombs of Two Officials of Thutmosis the Fourth (Nos. 75 and 90)*, TTS 3, Londres, 1923.

DAVIES N. DE G. 1923B

Norman de Garis Davies, « Akhenaten at Thebes », *JEA* 9, 1923, p. 132-152.

DAVIES N. DE G. 1926

Nina de Garis Davies, *The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the reign of Tut'ankhamun*, TTS 4, Londres, 1926.

DAVIES N. DE G. 1927

Nina & Norman de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs*, New York, 1927.

DAVIES N. DE G. 1929

Norman de Garis Davies, « The Graphic Work of the Expedition », *MMA Bull.*, Nov. 1929, p. 35-49.

DAVIES N. DE G. 1930

Nina & Norman de Garis Davies, *The Tomb of Ken-Amun at Thebes*, New York, 1930.

DAVIES N. DE G. 1933

Nina & Norman de Garis Davies, *The Tombs of Menkheperasonb, Amenmosë, and another (Nos. 86, 112, 42, 226)*, TTS 5, Londres, 1933.

DAVIES N. DE G. 1934

Norman de Garis Davies, « Foreigners in the Tomb of Amenemḥab (No. 85) », *JEA* 20, 1934, p. 189-192.

DAVIES N. DE G. 1935

Norman de Garis Davies, « The Work of the Graphic Branch of the Expedition », *BMMA* 30/11/2, 1935, p. 46-57.

DAVIES N. DE G. 1941A

Bibliographie

- Norman de Garis Davies, *The Tomb of the Vizier Ramose*, Londres, 1941.
- DAVIES N. DE G. 1941B
- Nina & Norman de Garis Davies, « Syrians in the Tomb of Amunedjeh », *JEA* 27, 1941, p. 96-98.
- DAVIES N. DE G. 1943
- Nina & Norman de Garis Davies, *The Tomb of Rekh-mi-re at Thebes*, New York, 1943.
- DAVIES N. DE G. 1948
- Norman de Garis Davies, *Seven Private Tombs at Kurnah*, Londres, 1948.
- DAVIES N. DE G. 1953
- Norman de Garis Davies, *Paintings from the Tomb of Rekh-Mi-Rē' at Thebes*, New York, 1935.
- DAVIES N. DE G. 1963
- Nina de Garis Davies, *Scenes from Some Theban Tombs (nos 38, 66, 162, with excerpts from 81)*, Oxford, 1963.
- DAVIES N. DE G. 1973
- Nina & Norman de Garis Davies, *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*, New York, 1973.
- DAVIES N. DE G., FAULKNER 1947
- Norman de Garis Davies, Raymond O. Faulkner « A Syrian Trading Venture to Egypt », *JEA* 33, 1947, p. 40-46.
- DAVIES V. 2012
- Vanessa Davies, « The Treatment of Foreigners in Seti's Battle Reliefs », *JEA* 98, 2012, p. 73-85.
- DAVIES V. 2018
- Vanessa Davies, *Peace in Ancient Egypt*, HES 5, Leyde & Boston, 2018.
- DAVIES W.V. 1987
- William Vivian Davies (éd.), *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum, VII Tools and Weapons I, Axes*, Londres, 1987.
- DAVIES W.V., EL-KHOULI, LLOYD & SPENCER 1984
- William Vivian Davies, Ali El-Khouli, Alan Brian Lloyd, Alan Jeffrey Spencer, *Saqqara Tombs I, The Mastabas of Mereri and Wernu*, Londres, 1984.
- LLOYD, SPENCER, EL-KHOULI 2008
- A. B. LLOYD, A.J. SPENCER & A. EL-KHOULI, *Saqqara Tombs III: The Mastaba of Neferseshemtah*, ASE 41, Londres, 2008.
- DAVIS G. 2011
- Graeme Davis, « Hounds & Jackals. Reconstructing an Ancient Egyptian Board Game », *KMT* 22/1, 2011, p. 71-74.
- DAVIS W. 1982
- Whitney Davis, « The Canonical Theory of Composition in Egyptian Art », *GM* 56, 1982, p. 9-26.
- DAVIS W. 1992
- Whitney Davis, *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Los Angeles, 1992.
- DEAN 2013
- Rebecca Dean, *Women, weaponry and warfare A multidisciplinary study of the use of weapons by women in Dynastic Egypt*, thèse de master soutenue à l'Université de York, 2013.

Bibliographie

DEAN 2017

Rebecca Dean, *Warfare & Weaponry in Dynastic Egypt*, Barnsley, 2017.

DE BACKER 2013

Fabrice De Backer, *L'art du siège néo-assyrien*, Leyde, 2013.

DE BUCK 1937

Adriaan De Buck, « The Judicial Papyrus of Turin », *JEA* 23, 1937, p. 152-165.

DE BUCK 1939

Adriaan De Buck, « Een sportief Egyptisch koning », *JEOL* 6, 1939, p. 9-14.

DE RODRIGO 1988

Alicia Daneri De Rodrigo, « Further Notes on the War Reliefs at Aksha », *JSSEA* 18, 1988, p. 99-105.

DECKER 1982

Wolfgang Decker, « Panzer(hemd) », dans *LÄ* IV, 1982, p. 665-666.

DECKER 1983

Wolfgang Decker, « Schild », dans *LÄ* V, 1983, p. 626-627.

DECKER 1986

Wolfgang Decker, « Wurfholz », dans *LÄ* VI, 1986, p. 1299-1300.

DECKER 1991

Wolfgang Decker, « Ägyptischer Sport und Afrika », dans Daniela Mendel, Ulrike Claudi (éd.), *Ägypten im Afro-Orientalischen Kontext: Aufsätze zur Archäologie, Geschichte und Sprache eines unbegrenzten Raumes: Gedenkschrift Peter Behrens*, Cologne, 1991, p. 95-108.

DECKER 1992

Wolfgang Decker, *Sports and Games in Ancient Egypt*, New Haven & Londres, 1992.

DECKER 1993

Wolfgang Decker, « Le sport dans la décoration murale des tombes privées de l'Égypte pharaonique », dans École française de Rome, *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde italo-étrusque. 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, 1993, p. 443-462.

DECKER 2004A

Wolfgang Decker, « Égypte », dans Wolfgang Decker, Jean-Paul Thuillier, *Le sport dans l'Antiquité*, Paris, 2004, p. 9-61.

DECKER 2004B

Wolfgang Decker, « Vorformen griechischer Agone in der Alten Welt », *Nikephoros* 17, 2004, p. 9-25.

DECKER 2006

Wolfgang Decker, *Pharao und Sport*, Mayence, 2006.

DECKER 2011

Wolfgang Decker, « Zuschauer beim altägyptischen Sport », dans Zahi Hawass, Khaled Daoud, Ramadan B. Hussein (éd.), *Scribe of justice: Egyptological studies in honour of Shafik Allam*, Le Caire, 2011, p. 119-126.

DECKER 2012

Wolfgang Decker, *Sport am Nil. Texte aus drei Jahrtausenden ägyptischer Geschichte*, Hildesheim, 2012.

DECKER, FÖRSTER 2011

Bibliographie

Wolfgang Decker, Frank Förster, « Sahures trainierte Truppe. Sporthistorische Bemerkungen zu einem Relief aus der Pyramidenanlage des ägyptischen Königs Sahure (2496-2483 v. C) », *Nikephoros* 24, 2011, p. 17-70.

DECKER, HERB 1994

Wolfgang Decker, Michael Herb, *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten*, Leyde, 1994.

DECKER, KURTH 1999

Wolfgang Decker, Dieter Kurth, « Eine Ruderregatta zur Zeit des Tutanchamun », *Nikephoros* 12, 1999, p. 19-31.

DELVAUX 1995

Luc Delvaux, « Le coffre peint de Toutankhamon », *Scriba* 4, 1995, p. 49-63.

DELVAUX 2013

Luc Delvaux, « Écriture et dessin », dans Guillemette Andreu-Lanoë (dir.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2013, p. 68-73.

DEMARÉE 1999

Robert Johannes Demarée, « A letter of reproach », dans Emily Teeter, John A. Larson (éd.), *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honor of Edward F. Wente*, Chicago, 1999, p. 75-82.

DE MEULENAERE 1949

Herman De Meulenaere, « Over vier Egyptische Bronzen beeldjes uit de Saitische tijd », *OMRO* 30, 1949, p. 10-15.

DE MIROSCHEJJI 1998

Pierre de Miroschedji, « Les Égyptiens au Sinaï du nord et en Palestine au Bronze ancien », dans Dominique Valbelle, Charles Bonnet (éd.), *Le Sinaï durant l'Antiquité et le Moyen-Âge : 4000 ans d'histoire pour un désert. Actes du Colloque « Sinaï » qui s'est tenu à l'UNESCO du 19 au 21 septembre 1997*, Paris, 1998, p. 20-32.

DE MIROSCHEJJI 2012

Pierre de Miroschedji, « Egypt and Southern Canaan in the Third Millennium BCE : Uni's Asiatic Campaigns Revisited », dans Mayer Ruber, Shmuel Ahituv, Gunnar Lehmann, Zipora Talshir (éd.), *All the Wisdom of the East. Studies in Near Eastern Archaeology and History in Honor of Eliezer D. Oren*, OBO 255, Fribourg, 2012, p. 265-292.

DE MIROSCHEJJI, SADEK 2001

Pierre de Miroschedji, Moain Sadek, « Gaza et l'Égypte de l'époque prédynastique à l'Ancien Empire. Premiers résultats des fouilles à Tell es-Sakan », *BSFE* 152, 2001, p. 28-52.

DEMISCH 1977

Heinz Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1977.

DE MORGAN, BOURIANT, LEGRAIN, JÉQUIER, BARSANTI 1894

Jacques de Morgan, Urbain Bouriant, Georges Legrain, Gustave Jéquier, Alexandre Barsanti, *Catalogue des Monuments et Inscriptions de l'Égypte antique*, 1ere série, T. 1, Vienne, 1894.

DEN DONCKER 2010

Alexis Den Doncker, « Prélude à une étude de la réception de l'image égyptienne par les anciens Égyptiens », dans Valérie Angenot, Eugène Warmembol (éd.), *Thèbes aux 1001 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, MA 12, Turnhout, 2010, p. 79-89.

DEN DONCKER 2017

Bibliographie

Alexis Den Doncker, « Identifying-copies in the private Theban necropolis. Tradition as reception under the influence of self-fashioning processes », dans Todd Gillen (éd.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, Proceedings of the Conference held at the University of Liège, 6th-8th February 2013*, Liège, 2017, p. 333-370.

DEPEYROT 2008

Georges Depeyrot, *Légions romaines en campagne. La colonne Trajane*, Paris, 2008.

DERCHAIN 1974

Philippe Derchain, « « Miettes », §2- L'objet kḫ », *RdE* 26, p. 9-12.

DERCHAIN 1975

Philippe Derchain, « La perruque et le cristal », *SAK* 2, Hambourg, 1975, p. 55-77.

DERCHAIN 1996

Philippe Derchain, « La clémence de Khéops déjouée », *BSEG* 20, 1996, p. 17-18.

DERCHAIN-URTEL 1986

Maria-Theresia Derchain-Urtel, « Vereinigung beider Länder », *LÄ* VI, 1986, p. 974-976.

DER MANUELIAN 1987

Peter Der Manuelian, *Studies in the Reign of Amenophis II*, *HÄB* 26, Hildesheim, 1987.

DER MANUELIAN 1996

Peter Der Manuelian, « Presenting the Scroll : Papyrus Documents in Tomb Scenes of the Old Kingdom », dans Peter Der Manuelian (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, vol. 2, Boston, Museum of Fine Arts, 1996, p. 561-588.

DER MANUELIAN 1999A

Peter Der Manuelian, « Semi-literacy in Egypt : Some erasures from the Amarna Period », dans Emily Teeter, John A. Larson (éd.), *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honor of Edward F. Wente*, Chicago, 1999, p. 285-298.

DER MANUELIAN 1999B

Peter Der Manuelian, dans Christiane Ziegler (éd.), *L'Art égyptien au temps des pyramides*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

DE ROUGÉ 1863-1864

Emmanuel de Rougé, *Album photographique de la mission remplie en Égypte*, Paris, 1863-1864.

DESBORDES 2010

Christelle Desbordes, *Travail et société dans l'Égypte du III^e millénaire. Les enseignements du système hiéroglyphique*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Lumière Lyon 2, 2010.

DESCOLA 2005

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005.

DESCOLA 2015

Philippe Descola, « La double vie des images », dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon, 2015, p. 131-145.

DESCOLA 2021

Philippe Descola, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, 2021.

DESROCHES-NOBLECOURT 1995

Christiane Desroches-Noblecourt, *Amours et fureurs de La Lointaine: clés pour la compréhension de symboles égyptiens*, Paris, 1995.

DESROCHES-NOBLECOURT 1996

Bibliographie

Christiane Desroches-Noblecourt, « Les Déesses et le Sema-Taouy », dans Peter Der Manuelian (éd.), *Studies in honor of William Kelly Simpson*, vol. 1, Boston, 1996, p. 191-197.

DETIENNE 2000

Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, 2000.

DE VAUX 1971

Roland de Vaux, « Palestine in the Early Bronze Age », dans Iorwerth E.S., Cyril John Gadd, Nicholas G.L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History I, Part 2*, Cambridge, 1971, 33 p.

DE WIT 1951

Constant De Wit, *Le rôle et le sens du lion dans l'Égypte ancienne*, Leyde, 1951.

DIAS-MEIRINHO, CRÈVECOEUR, ANTOINE, BON 2020

Marie-Hélène Dias-Meirinho, Isabelle Crèvecoeur, Daniel Antoine, François Bon, « Le cimetière de Jebel Sahaba (site 117, Nubie) : nouvel examen des traces de violences interpersonnelles », *ArchéoNil* 30, 2020, p. 17-36.

DÍAZ HERNÁNDEZ 2014

Roberto A. Díaz Hernández, « The role of the war chariot in the formation of the Egyptian empire in the early 18th Dynasty », *SAK* 43, 2014, p. 109-122.

DIELEMAN 1998

Jacco Dieleman, « Fear of women ? Representations of women in demotic wisdom texts », *SAK* 25, 1998, p. 7-46.

DILLON 2006

Sheila Dillon, « Women on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius and the Visual Language of Roman Victory », dans Sheila Dillon, Katherine E. Welch (éd.), *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge, 2006, p. 244-271.

DI TEODORO 2018

Micòl Di Teodoro, *Labour Organisation in Middle Kingdom Egypt*, MKS 7, Londres, 2018.

DOCHNIAK 1991

Craig C. Dochniak, « An early First Dynasty adaptation of the *nar* hieroglyph to the smiting posture as a possible precursor to hieroglyph A24 », *VarAeg* 7/2-3, 1991, p. 101-107.

LES DOCUMENTS DE MARI 1998

Les documents épistolaires du palais de Mari, présentés et traduits par Jean-Marie Durand, Paris, 1998.

DOLCE 2004

Rita Dolce, « The 'head of the enemy' in the sculptures from the palaces of Nineveh: An example of "cultural migration"? », *Iraq* 66, 2004, p. 121-132.

DOLCE 2014

Rita Dolce, « *Perdere la Testa* ». *Aspetti e valori della decapitazione nel Vicino Oriente Antico*, CAS 3, Rome, 2014.

DOMINICUS 1993

Brigitte Dominicus, *Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches*, SAGA 10, Heidelberg, 1993.

DONADONI ROVERI 1989

Anna Maria Donadoni Roveri (éd.), *La civilisation des Égyptiens. Les arts de la célébration*, Milan, 1989.

Bibliographie

DONADONI RIVERI, D'AMICONE, LEOSPO 1994

Anna Maria Donadoni Roveri, Elvira D'Amicone, Enrichetta Leospo (éd.), *Gebelein. Il villaggio et la necropoli*, Turin, 1994.

DONNAT 1999

Sylvie Donnat, « Les jardins d'orfèvrerie des tombes du Nouvel Empire : essai d'interprétation », dans Sydney H. Aufrère éd.), *Encyclopédie religieuse de l'univers végétal : croyances phytoreligieuses de l'Égypte ancienne* 1, *Orientalia Monspelensia* 10, 1999, p. 209-218.

DONNAT 2004

Sylvie Donnat, « Le dialogue d'un homme avec son ba à la lumière de la formule 38 des Textes des Sarcophages », *BIFAO* 104, 2004, p. 191-205.

DONNAT 2012A

Sylvie Donnat, « Une éthique de la partialité ou un nouvel exemple de question rhétorique dans deux lettres aux morts ? », *LingAeg* 20, p. 29-49.

DONNAT 2012B

Sylvie Donnat, « Donner à voir la différence: détail et singularité dans la chapelle de Khnournhotep II à Béni Hassan (XIXe siècle av.n.è., Égypte) », *Ktèma* 37, 2012, p. 145-159.

DONNAT 2014

Sylvie Donnat, *Écrire à ses morts. Enquête sur un usage rituel de l'écrit dans l'Égypte pharaonique*, Grenoble, 2014.

DONNAT 2017

Sylvie Donnat, « L'ivresse-tekhet et le sens », *Mythos* 11, 2017, p. 21-35.

DONNAT, MORENO GARCÍA 2014

Sylvie Donnat, Juan Carlos Moreno García, « Intégration du mort dans la vie sociale égyptienne à la fin du troisième millénaire av. J.-C. », dans Alice Mouton, Julie Patrier (éd.), *Life, death and coming of age in antiquity: individual rites of passage in the ancient Near East and adjacent regions*, Leyde, 2014, p. 181-207.

DONOHUE 1992

V.A. Donohue, « A gesture of submission », dans Alan B. Lloyd (éd.), *Studies in pharaonic religion and society in honour of J. Gwyn Griffiths*, Londres, 1992, p. 82-114.

DORLÉAC 2014

Laurence Dorléac (dir.), *Les désastres de la guerre. 1800-2014*, Paris & Lens, 2014.

DORMAN 1991

Peter F. Dorman, *The Tombs of Senenmut. The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353*, New York, 1991.

DORMAN, HARPER, PITTMAN 1987

Peter F. Dorman, Prudence Oliver Harper, Holly Pittman, *Egypt and the Ancient Near East. The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1987.

DOUGHERTY 2004

Sean P. Dougherty, « A Little More Off the Top », *Nekhen News* 16, 2004, p. 11-12.

DOUGHERTY, FRIEDMANN 2008

Sean P. Dougherty, Renée F. Friedmann, « Sacred or Mundane : Scalping and Decapitation at Predynastic Hierakonpolis », dans Béatrix Midant-Reynes, Yann Tristant (dir.), *Egypt at its Origins 2. Proceedings of the International Conference "Origin of the state, Predynastic and*

Bibliographie

Early Dynastic Egypt", Toulouse (France), 5th-8th September 2005, Louvain & Paris, 2008, p. 309-335.

DRIOTON 1939

Étienne Drioton, « Une statue prophylactique de Ramsès III », *ASAE* 39, 1939, p. 57-89.

DUELL 1938

Prentice Duell, *The Mastaba of Mereruka*, OIP 31, Chicago, 1938.

DUHARD 2016

Arnault Duhard, *La reine Tiye de la XVIIIème dynastie : catalogue des documents-commentaires et étude critique*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paul Valéry, Montpellier, 2016.

DUHOUX 2003

Yves Duhoux, *Des Minoens en Égypte ? « Keftiou » et « les îles au milieu du Grand Vert*, *PIOL* 52, Louvain, 2003.

DUMONT 2009

Hervé Dumont, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Lausanne, 2009.

DUNHAM, SIMPSON 1974

Dows Dunham, William Kelly Simpson, *The Mastaba of Queen Mersyankh III*, Boston, 1974.

DUNN-VATURI

Anne Elizabeth Dunn-Vaturi, « Aux sources du 'jeu du chien et du chacal' », *Archimède* 6, 2019, p. 75-88.

DUPOUY 1998

Alexandre Dupouy, *Anthologie de la fessée et de la flagellation*, Paris, 1998.

DUPRAS ET AL. 2010

Tosha L. Dupras et alii, « Evidence of Amputation as Medical Treatment in Ancient Egypt », *IJO* 20, 2010, p. 405-423.

DURKHEIM 1960

Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, 1960.

DZIOBEK 1992

Eberhard Dziozbek, *Das Grab des Ineni, Theben n° 81*, AV 68, Mayence, 1992.

DZIOBEK 1994

Eberhard Dziozbek, *Die Gräber des Vezirs User-Amun. Theben Nr. 61 und 131*, AV 84, Mayence, 1994.

DZIOBEK, ABDER-RAZIQA 1990

Eberhard Dziozbek, Mahmoud Abdel-Raziq, *Das Grab des Sobekhotep Theben Nr. 63*, AV 71, Mayence, 1990.

EATON-KRAUSS 1988

Marianne Eaton-Krauss, « Tutankhamun at Karnak », *MDAIK* 44, 1988, p. 1-11.

EBERS 1868

Georg Moritz Ebers, « 1. Mennus-Mallus. 2. Eine Hathor-Astarte-Spur in Assyrien. 3. Παμόλης-Min. 4. Der Gott *χeld* », *ZÄS* 6, 1868, p. 70-72.

EBERS 1876

Georg Moritz Ebers, « Das Grab und die Biographie des Feldhauptmanns Amen em heb », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 30, 1876, p. 391-416.

EDEL 1955-1964

Bibliographie

Elmar Edel, *Altägyptische Grammatik*, AO 34-39, Rome, 1955-1964.

EDEL 1956

Elmar Edel, « Beiträge zum ägyptischen Lexikon II », *ZÄS* 81, 1956, p. 11-13.

EDGERTON 1947

William Edgerton, « The Nauri Decree of Seti I. A translation and analysis of the legal portion », *JNES* 6/4, 1947, p. 219-230.

EDWARDS 1960

I.E.S. Edwards, *Hieratic Papyri in the British Museum. Fourth Series*, Londres, 1960.

EDWARDS 1982

I.E.S. Edwards, « The Bankes Papyri I and II », *JEA* 68, 1982, p. 126-133.

EDZARD 1960

Dietz Otto Edzard, « Die Beziehungen Babyloniens und Ägyptens in der mittelbabylonischen Zeit und das Gold », *JESHO* 3/1, 1960, p. 38-55.

EICHLER E. 1993

Eckhard Eichler, *Untersuchungen zum Expeditionswesen des ägyptischen Alten Reiches*, GO 26, Wiesbaden, 1993, p. 198-234.

EICHLER 2000

Selke Susan Eichler, *Die Verwaltung des « Hauses des Amun » in der 18. Dynastie*, SAK-B 7, Hambourg, 2000.

EIGNER 1983

Diethelm Eigner, « Das thebanische Grab des Amenhotep, Wesir von Unterägypten: die Architektur », *MDAIK* 39, 1983, p. 39-50.

EINAUDI 2021

Silvia Einaudi, *La Rhétorique des tombes monumentales tardives (XXVe-XXVIe dynasties). Une vue d'ensemble de leur architecture et de leur programme décoratif*, Montpellier, 2021.

EISERMANN 1995

Sigrid Eisermann, « Die Gräber des Imenemheb und des Pehsucher – Vorbild und Kopie ? », dans Jan Assmann, Eberhard Dzierzek, Heike Guksch, Friederike Kampp (éd.), *Thebanische Beamtenekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9.-13.6.1993*, SAGA 12, Heidelberg, 1995, p. 65-80.

EL AWADY 2009

Tarek El Awady, *Abusir XVI : Sahure - The Pyramid Causeway : History and Decoration Program in the Old Kingdom*, Prague, 2009.

EL BARDANOHI, DIEL 2004

Naser Fawzi Khalil El Bardanohi, Helga Diel, « Freizeit und Spiele bei den Kopten der Gegenwart », dans Harald Froschauer, Hermann Harrauer (éd.), *Spiel am Nil. Unterhaltung im alten Ägypten*, Vienne, 2004, p. 75-87.

EL DALY 2003

Okasha N. El Daly, *Ancient Egypt in Medieval Moslem/Arabic Writings*, thèse de doctorat soutenue à l'University College, Londres, 2003.

EL-DIN SHAHEEN 1988

Alaa El-Din Shaheen, *Historical Significance of Selected Scenes involving Western Asiatics and Nubians in the Private Theban Tombs of the XVIIIth Dynasty*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Pennsylvanie, 1988.

Bibliographie

ELIAS 1973

Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, trad. fr. 1973.

ELIAS 1975

Norbert Elias, *La dynamique de l'Occident*, Paris, trad. fr. 1975

ELIAS, DUNNING 1994

Norbert Elias, Eric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris, trad. fr. 1994.

EL-KHADRAGY 2006

Mahmoud El-Khadragy, « The Northern Soldiers-Tomb at Asyut », *SAK* 35, 2006, p. 147-164.

EL-KHADRAGY 2007A

Mahmoud El-Khadragy, « Some Significant Features in the Decoration of the Chapel of Iti-ibi-*i*qer at Asyut », *SAK* 36, 2007, p. 105-135.

EL-KHADRAGY 2007B

Mahmoud El-Khadragy, « The Shrine of the Rock-Cut Chapel of Djefaihapi I at Asyut », *GM* 212, 2007, p. 41-62.

EL-KHADRAGY 2008

Mahmoud El-Khadragy, « The Rock-Cut Chapel of Khety II at Asyut », *SAK* 37, 2008, p. 219-241.

EL-KHADRAGY 2012

Mahmoud El-Khadragy, « The Nomarchs of Asyut during the First Intermediate Period and the Middle Kingdom », dans Jochem Kahl, Mahmoud El-Khadragy, Ursula Verhoeven, Andrea Kilian (éd.), *Seven Seasons at Asyut. First Results of the Egyptian-German Cooperation in Archaeological Fieldwork. Proceedings of an International Conference at the University of Sohag, 10th-11th of October, 2009*, TAP 2, Wiesbaden, 2012, p. 31-43.

EL-KHADRAGY 2022

Mahmoud El-Khadragy, *Tomb N13.1 of the Nomarch Iti-ibi(-i)qer at Asyut*, TAP 17, Wiesbaden, 2022.

EL-KILANY 2016

Engy El-Kilany, « Foot Care : Uncommon Scenes in Ancient Egypt », *Journal of the Faculty of Tourism and Hotels*, 2016, 21 p.

ELLIOTT 2017

Paul Elliott, *Warfare in New Kingdom Egypt*, Oxford & Charleston, 2017.

EL-MENSHAWY 2003

Sherine El-Menshawy, « Manicure and pedicure in the Old Kingdom », dans Christian Leblanc (éd.), *Parfums, onguents et cosmétiques dans l'Égypte ancienne: actes des rencontres pluridisciplinaires tenues au Conseil National de la Culture, Le Caire 27-29 avril 2002*, Le Caire, 2003, p. 37-49.

EL-SAADY 1992

Hassan El-Saady, « The wars of Sety I at Karnak: a new chronological structure », *SAK* 19, 1992, p. 285-294.

EL-SADDIK 2011

Wafaa el-Saddik, « Gartendarstellungen in Gräbern », dans Christian Tietze (éd.), *Ägyptische Gärten*, Weimar, 2011, p. 88-101.

ELSAYED 2019

Bibliographie

Mohamed Elsayed, « Lion as Epithet of Horus of Behdety at Edfu », *EJARS* 9/2, 2019, p. 207-218.

EMANUEL 2021

Jeffrey P. Emanuel, *Naval Warfare and Maritime Conflict in the Late Bronze and Early Iron Age Mediterranean*, Leyde, 2021.

EMBER 1992

Carol M. & Melvin Ember, « Resource Unpredictability, Mistrust and War. A cross-cultural study », *JCR* 36/2, 1992, p. 242-262.

ÉMERIT 2015

Sibylle Émerit, « Autour de l'ouïe, de la voix et des sons: approche anthropologique des "paysages sonores" de l'Égypte ancienne », dans Sibylle Emerit, Sylvain Perrot, Alexandre Vincent (eds), *Le paysage sonore de l'antiquité: méthodologie, historiographie et perspectives. Actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, Le Caire, 2015, p. 115-154.

ÉMERIT 2022

Sibylle Émerit, « 'Un bruit de chant, de musique, de danse et d'acclamation' (pWestcar 12,1-12,2) », dans Sibylle Émerit, Sylvain Perrot, Alexandre Vincent (éd.), *De la cacophonie à la musique: la perception du son dans les sociétés antiques. Actes des journées d'études tenues à l'École française d'Athènes, 12-14 juin 2014*, Le Caire, 2022, p. 35-62.

EMERY 1938

Walter B. Emery, *The Tomb of Hemaka*, Le Caire, 1938.

EMERY, SMITH, MILLARD 1979

Walter B. Emery, Henry Sidney Smith, Alan Ralph, *The Fortress of Buhen. The Archaeological Report*, ExcMem 49, Londres, 1979.

ENDESFELDER 1984

Erika Endesfelder, « Social and Economic Development towards the End of the Predynastic Period in Egypt », dans Lech Krzyzaniak, Michał Kobusiewicz, *Origin and Early Development of Food-Producing Cultures in North-Eastern Africa*, Poznań, 1984, p. 95-100.

ENGELMAN VON CARNAP 2014

Barbara Engelmann von Carnap, « Unconventional Versions : The Theban Tomb of Puiemra, Second Prophet of Amun under Hatshepsut », dans José M. Galán, Betsy M. Bryan, Peter F. Dorman (éd.), *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, Chicago, 2014, p. 337-359.

ENGELS 1950

Friedrich Engels, « Théorie de la Violence », dans *Anti-Dühring*, Leipzig, 1878-1880, trad. fr. 1950.

EP'HAL 2009

Israel Ep'hal, *The City Besieged. Siege and Its Manifestations in the Ancient Near East*, CHANE 36, Leyde & Boston, 2009.

THE EPIGRAPHIC SURVEY 1930

The Epigraphic Survey, *Medinet Habu, volume 1: Earlier historical records of Ramses III*, OIP 8, Chicago, 1930.

THE EPIGRAPHIC SURVEY 1932

Bibliographie

The Epigraphic Survey, *Medinet Habu, volume 2: Later historical records of Ramses III*, OIP 9, Chicago, 1932.

THE EPIGRAPHIC SURVEY 1940

The Epigraphic Survey, *Medinet Habu IV, Festival Scenes of Ramesses III*, OIP 51, Chicago, 1940.

THE EPIGRAPHIC SURVEY 1979

The Epigraphic Survey, *Scenes of King Herihor in the Court*, OIP 100, Chicago, 1979.

THE EPIGRAPHIC SURVEY 1980

The Epigraphic Survey, *The tomb of Kheruef: Theban Tomb 192*, OIP 102, Chicago, 1980.

THE EPIGRAPHIC SURVEY 1986

The Epigraphic Survey, *The Battle Reliefs of King Sety I*, OIP 107, Chicago, 1986.

ERALLY 2015

Alain Eraly, *Autorité et légitimité. Le sens du collectif*, Toulouse, 2015.

ERFAN ET AL. 2009

Moushira Erfan, Aly el-Sawaf, Muhammad Al-Tomahy Soliman, Azza Sarry el-Din, Wafaa A. Kandeel, Rokia Abd el-Shaffy El-Banna, Ayman Azab, « Cranial Trauma in Ancient Egyptians from the Bahriyah Oasis, Greco-Roman Period », *RJMMS* 4/1, 2009, p. 78-84.

ERMAN 1919

Adolf Erman, *Reden, Rufe und Lieder auf Gräberbildern des Alten Reiches*, Berlin, 1919.

ERTMAN 2006

Earl L. Ertman, « Smiting the enemy in the reign of Akhenaten: a family affair », *KMT* 17/4, 2006, p. 59-65.

ESPINEL 2011

Andres Diego Espinel, « Blocks from the Unas causeway recorded in Černý's notebooks at the Griffith Institute, Oxford », dans N. & H. Strudwick (éd.), *Old Kingdom, New Perspectives, Egyptian Art and Archaeology, 2750-2150 BC*, Oxford, 2011, p. 50-70.

ESPINEL 2024

Andres Diego Espinel, « Killing the Nubian – A Study on a Neglected Ritual Depicted in Two Theban Tombs (TT11, TT20) and its Possible Relation to Execration Rituals », à paraître.

ESPOSITO 2017

Serena Esposito, « Malfaiteurs et juges. Crimes et châtements dans les sources égyptiennes du IIIe millénaire avant J.-C. », *Camenuae* 16, 2017, p. 1-11.

EVANS 2010

Linda Evans, *Animal Behaviour in Ancient Egyptian Art. Representations of the Natural World in Memphite Tomb Scenes*, ACE-Studies 9, Oxford, 2010.

EVIAN 2016

Shirley Ben-Dor, « The battles between Ramesses III and the "Sea-Peoples": when, where and who? An iconic analysis of the Egyptian reliefs », *ZÄS* 143/2, 2016, p. 151-168.

EYRE 1984

Christopher J. Eyre, « Crime and Adultery in Ancient Egypt », *JEA* 70, 1984, p. 92-105.

EYRE 1994

Christopher J. Eyre, « Feudal Tenure and Absentee Landlords », dans Schafik Allam (éd.), *Grund und Boden in Altägypten (Rechtliche und sozio-ökonomische Verhältnisse)*, Akten des internationalen Symposions Tübingen 18.-20. Juni 1990, Tübingen, 1994, p. 107-133.

Bibliographie

EYRE 1996

Christopher J. Eyre, « Ordre et désordre dans la campagne égyptienne », *Méditerranées* 6-7, 1996, p. 179-193.

EYRE 2000

Christopher J. Eyre, « Pouvoir central et pouvoirs locaux : problèmes historiographiques et méthodologiques », dans Bernadette Menu (éd.), *Égypte pharaonique : déconcentration, cosmopolitisme*, *Méditerranées* 24, Paris, 2000, p. 15-39.

EYRE 2004

Christopher J. Eyre, « How Relevant was Personal Status to the Functioning of the Rural Economy in Pharaonic Egypt ? », dans Bernadette Menu (éd.), *La dépendance rurale dans l'Antiquité égyptienne et proche-orientale*, BdE 140, Le Caire, 2004, p. 157-186.

EYRE 2016

Christopher J. Eyre, « Reciprocity, Retribution and Feud », dans Philippe Collombert, Dominique Lefèvre, Stéphane Polis, Jean Winand (éd.), *Aere perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus*, Louvain, 2016, p. 163-179.

EYRE 2017

Christopher J. Eyre, « Calculated frightfulness and the display of violence », dans Tamás A. Bacz, Horst Beinlich (éds), *Constructing authority: prestige, reputation and the perception of power in Egyptian kingship, Budapest, May 12-14, 2016. 8. Symposium zur ägyptischen Königsideologie / 8th symposium on Egyptian royal ideology*, Wiesbaden, 2017, p. 89-122.

EYRE 2019

Christopher J. Eyre, « Egyptian Self-Presentation. Dynamics and Strategies », dans Hussein Bassir (éd.), *Living Forever. Self-Presentation in Ancient Egypt*, Le Caire & New York, 2019, p. 9-23.

EZZAMEL 2002

Mahmoud Ezzamel, « Accounting for Private Estates and the Household in the Twentieth-Century BC Middle Kingdom, Ancient Egypt », *ABACUS* 38/2, 2002, p. 235-262.

EZZAMEL 2004

Mahmoud Ezzamel, « Work Organization in the Middle Kingdom, Ancient Egypt », *Organization* 11, 2004, p. 497-537.

EZZAMEL, HOSKIN 2002

Mahmoud Ezzamel, Keith Hoskin « Retheorizing Accounting, Writing and Money with Evidence from Mesopotamia and Ancient Egypt », *Critical Perspectives on Accounting* 13, 2002, p. 333-367.

FAGBORE 2023A

Adam S. Fagbore, « Punishment, Patronage, and the Revenue Extraction Process in Pharaonic Egypt », *IRSH* 68, 2023, p. 1-19.

FAGBORE 2023B

Adam Fagbore, « Fort-building and Violence as the Mode of Control of the Margins in Late Middle Kingdom Nubia », dans Alexander Loktionov (éd.), *Compulsion and Control in Ancient Egypt: Proceedings of the Third Lady Wallis Budge Egyptology Symposium*, Oxford, 2023, p. 74-95.

FAIRMAN 1921

H.W. Fairman, « The Myth of Horus at Edfu-I », *JEA* 21, p. 26-36.

Bibliographie

FAKHRY 1943A

Ahmed Fakhry, « A Note on the Tomb of Kheruef at Thebes », *ASAE* 42, 1943, p. 449-508.

FAKHRY 1943B

Ahmed Fakhry, « Tomb of Nebamun, Captain of Troops (No. 145 at Thebes) », *ASAE* 43, 1943, p. 370-388.

FALK 2019

David A. Falk, « Violence in Ancient Egyptian Religious Iconography: Purpose and Meaning », communication à la conférence Religion and Violence, Vancouver School of Theology, 2019, 14 p.

FARGE 1986

Arlette Farge, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, 1986.

FARIGOULE, JAGOT 2015

Jérôme Farigoule, Hélène Jagot (éd.), *Visages de l'effroi. Violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, 2015.

FARINA 1931

Giulio Farina, *Il Regio Museo di Antichità di Torino, Sezione Egizia*, Rome, 1931.

FARINA 1943

Giulio Farina, « La primera pintura di negro », *Rassegna di Studi Etiopici* 3/2, 1943, p. 139-147.

FAROUT 2008

Dominique Farout, « Quelques activités artisanales dans le mastaba de Ti », *EAO* 49, 2008, p. 19-36.

FAROUT 2013

Dominique Farout, « Sens dessus dessous ou comment montrer ce qui est caché », *Pallas* 92, 2013, p. 57-70.

FASSIN 2017

Didier Fassin, *Punir, une passion contemporaine*, Paris, 2017.

FAULKNER 1941

Raymond O. Faulkner, « Ancient Egyptian Standards », *JEA* 27, 1941, p. 12-18.

FAULKNER 1947

Raymond O. Faulkner., « The Wars of Sethos I », *JEA* 33, 1947, p. 34-39.

FAULKNER 1956

Raymond O. Faulkner, « The Man who was tired of life », *JEA* 42, 1956, p. 21-40.

FAULKNER 1969

Raymond O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, Oxford, 1969.

FAVARD-MEEKS 1989

Christine Favard-Meeks, « Le Delta égyptien et la mer jusqu'à la fondation d'Alexandrie », *SAK* 6, 1989, p. 39-63.

FAVRY 2004

Nathalie Favry, *Le nomarque sous le règne de Sésostris I^{er}*, Paris, 2004.

FAZZINI, BIANCHI, ROMANO, SPANEL 1989

Richard A. Fazzini, Robert S. Bianchi, James F. Romano, Donald B. Spanel, *Ancient Egyptian Art in the Brooklyn Museum*, New York, 1989.

Bibliographie

FECHHEIMER 1921

Hedwig Fechheimer, *Kleinplastik der Ägypter*, Berlin, 1921.

FEIXAS 2019

Jean Feixas, *Histoire de la fessée. De la sévère à la voluptueuse*, Paris, 2019.

FELBER 2004

Heinz Felber, « 'Ich werde dir zeigen, wie ein Sohn zum Gegner wird, ein Bruder zum Feind...' Konzepte von Gegnerschaft in literarischen Reden des Mittleren Reiches », dans Heinz Felber (éd.), *Feinde und Aufrehrer. Konzepte von Gegnerschaft in ägyptischen Texten besonders des Mittleren Reiches*, ASAWL 78/5, Leipzig, 2004, p. 62-73.

FELDMANN 2004

Marian H. Feldman, « Nineveh to Thebes and back : Art and politics between Assyria and Egypt in the seventh century BCE », *Iraq* 66, 2004, p. 141-150.

FEUCHT 1995

Erika Feucht, *Das Kind im alten Ägypten*, Francfort & New York, 1995.

FIELDS 2007

Nic Fields, *Soldier of the Pharaoh. Middle Kingdom Egypt 2055-1650 BC*, Oxford, 2007.

FILER 1992

Joyce M. Filer, « Head Injuries in Egypt and Nubia: A Comparison of Skulls from Giza and Kerma », *JEA* 78, 1992, p. 281-285.

FINET 2004

André Finet, *Le Code de Hammurabi*, Paris, 2004.

FIRTH, GUNN 1926

Cecil M. Firth, Battiscombe Gunn, *Teti Pyramid Cemeteries, vol. II. Plates*, Le Caire, 1926.

FISCHER E. 2013

Erika Fischer, « Sphingen in Ägypten und in der Levante: Variationen eines vielseitigen Motivs », *AOF* 40, 2013, p. 220-281.

FISCHER G.N. 2020

Gustave-Nicolas Fischer, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Malakoff, 2020.

FISCHER H.G. 1959

Henry George Fischer, « A Scribe of the Army in a Saqqara Mastaba of the Early Fifth Dynasty », *JNES* 18, 1959, p. 233-272.

FISCHER H.G. 1961

Henry George Fischer, « The Nubian Mercenaries of Gebelein during the First Intermediate Period », *Kush* 9, 1961, p. 44-80.

FISCHER H.G. 1962

Henry George Fischer, « The Cult and Nome of the Goddess Bat », *JARCE* 1, 1962, p. 7-23.

FISCHER H.G. 1963

Henry George Fischer, « Varia aegyptiaca », *JARCE* 2, 1963, p. 15-51.

FISCHER H.G. 1964

Henry George Fischer, *Inscriptions from the Coptite Nome. Dynasties VI-XI*, AnOr 40, Rome, 1964.

FISCHER H.G. 1968

Bibliographie

Henry George Fischer, *Dendera in the Third Millenium B.C. down to the Theban Domination of Upper Egypt*, New York, 1968.

FISCHER H.G. 1976

Henry George Fischer, « Notes, Mostly Textual, on Davies' Deir el Gebrawi », *JARCE* 13, 1976, p. 9-20.

FISCHER H.G. 1978

Henry George Fischer, « Notes on Sticks and Staves in Ancient Egypt », *MMJ* 13, 1978, p. 5-32.

FISCHER H.G. 1980

Henry George Fischer, « Deux stèles villageoises du Moyen Empire », *CdE* 55, 1980, p. 13-16.

FISCHER H.G. 1985

Henry George Fischer, « Stöcke und Stäbe », *LÄ* VI, 1985, p. 49-57.

FISCHER H.G. 1986

Henry George Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, 1986, p. 11-46.

FISCHER H.G. 1989

Henry George Fischer, *Egyptian Women of the Old Kingdom and of the Heracleopolitan Period*, New York, 1989.

FISCHER H.G. 1996

Henry George Fischer, *Varia Nova, Egyptian Studies III*, New York, 1996.

FISCHER-ELFERT 2005

Hans Werner Fischer-Elfert, *Abseits von Ma'at, Fallstudien zu Aussenseiten in Alten Ägypten*, Würzburg, 2005.

FISCHER-ELFERT 1996

Hans Werner Fischer-Elfert, « The Hero of Retjenu: An Execration Figure », *JEA* 82, 1996, p. 198-199.

FJERSTAD 2011

Branden Fjerstad, *The 'Window of Appearance' re-opened : New Perspectives on a New Kingdom Royal Venue*, thèse de master soutenue à l'Université de Memphis, 2011.

FLAUBERT 1973

Gustave Flaubert, « Voyage en Orient : Égypte », dans *Œuvres Complètes. Tome 10*, Paris, éd. 1973, p. 433-551.

FLENTYE 2018

Laurel Flentye, « The Rock-Cut Tombs of Meresankh III (G 7530sub) and Her Family in the Late Fourth and Early Fifth Dynasties », dans Peter Jánosi, Hana Vymazalová (éd.), *The Art of Describing, The World of Tomb Decoration as Visual Culture of the Old Kingdom. Studies in Honour of Yvonne Harpur*, Pribram, 2018, p. 127-163.

FLETCHER 1995

Joann Fletcher, *Ancient Egyptian Hair : a Study in Style, Form and Function*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Manchester, 1995.

FLORÈS 2015

Jérémie Florès, *Les céréales. Analyse d'une gestion au Protodynastique et à l'Ancien Empire*, SAK-B 17, Hambourg, 2015.

FLUCK 2004

Bibliographie

Cäcilia Fluck, « Puppen – Tiere – Bälle », dans Harald Froschauer, Hermann Harrauer (éd.), *Spiel am Nil. Unterhaltung im alten Ägypten*, Vienne, 2004, p. 1-21.

FLUSSER 2015

Vilém Flusser, « L'image-calcul. Pour une nouvelle imagination », dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon, 2015, p. 43-55.

FORONDA, BARRALIS, SÈRE 2010

François Foronda, Christine Barralis, Bénédicte Sère (éd.), *Violences souveraines au Moyen Âge. Travaux d'une école historique*, Paris, 2010.

FORSHAW 2020

Roger J. Forshaw, « Why was a minor dislocation included amongst the more serious cases listed in the Edwin Smith papyrus ? », dans Carl Graves (éd.), *Proceedings of the Fourth British Egyptology Congress. University of Manchester, 7-9 September 2018*, Londres, 2020, p. 71-85.

FÖRSTER 2005A

Frank Förster, « Altägyptische Ausdrücke für Ringen' und ‚Stockfechten‘ », *Nikephoros* 18, 2005, p. 71-83.

FÖRSTER 2005B

Frank Förster, « Ringende Frauen im Alten Ägypten ? », *GM* 205, 2005, p. 37-45.

FÖRSTER, HENDRICKX, MATIĆ 2022

Frank Förster, Stan Hendrickx, Uroš Matić, « Violence, Sex and Humiliation in a Unique Dynasty 0 Rock Art Scene at Wadi Ameyra, SW-Sinai », dans Gunnar Sperveslage (éd.), *Early Egyptian Miscellanies Discussions and Essays on Predynastic and Early Dynastic Egypt*, IBAES 26, Berlin & Londres, 2022, p. 89-105.

FORSTNER-MÜLLER 2013

Irène Forstner-Müller, « City Wall(s) in Avaris », dans Friederike Jesse, Carola Vogel (éd.), *The Power of Walls – Fortifications in Ancient Northeast Africa. Proceedings of the International Workshop held at the University of Cologne, 4th-7th August 2011*, Cologne, 2013, p. 241-249.

FÓTHI, BERNERT, KÖRÖSI 2010

Erzsébet Fóthi, Zsolt Bernert, Andrea Körösi, *Human and Faunal Remains from Theban Tomb 32*, SA 19, Budapest, 2010.

FOUCART 1922

Georges Foucart, *La stèle de Koubân*, BdE 9, Le Caire, 1922.

FOUCART 1935

Georges Foucart, *Le tombeau d'Amonmos*, MIFAO 57/4, Le Caire, 1935.

FOUCAULT 1975

Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975.

FOUCAULT 1984

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, Paris, 1984.

FOUCAULT 1994A

Michel Foucault, *Dits et Écrits. III 1976-1979*, Paris, 1994.

FOUCAULT 1994B

Michel Foucault, *Dits et Écrits. IV 1980-1988*, Paris, 1994.

FOUCAULT 1997

Bibliographie

Michel Foucault, *‘Il faut défendre la société’*. Cours au Collège de France, 1975-1976, Paris, 1997.

FOUCAULT 1999A

Michel Foucault, *Les Anormaux*. Cours au Collège de France, 1974-1975, Paris, 1999.

FOUCAULT 1999B

Michel Foucault, « Pastoral Power and Political Reason », dans Jérémy R. Carrette (éd.), *Religion and Culture by Michel Foucault*, Manchester, 1999, p. 135-152.

FOUCAULT 2003

Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*. Cours au Collège de France. 1973-1974, Paris, 2003.

FOUCAULT 2004

Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*. Cours au Collège de France. 1977-1978, Paris, 2004.

FOUCAULT 2012A

Michel Foucault, *Du Gouvernement des vivants*. Cours au Collège de France. 1979-1980, Paris, 2012.

FOUCAULT 2012B

Michel Foucault, *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, Cours de Louvain, 1981, Louvain, 2012.

FOUCAULT 2013

Michel Foucault, *La société punitive*. Cours au Collège de France. 1972-1973, Paris, 2013.

FOUCAULT 2014

Michel Foucault, *Subjectivité et vérité*. Cours au Collège de France. 1980-1981, Paris, 2014.

FOUCAULT 2015

Michel Foucault, *Théories et institutions pénales*. Cours au Collège de France. 1971-1972, Paris, 2015.

FRANKE 2006

Detlef Franke, « Arme und Geringe im Alten Reich Altägyptens. ‘Ich gab Speise dem Hungernden, Kleider dem Nackten’ », *ZÄS* 133, 2006, p. 104-120.

FRANKE 2004

Detlef Franke, « Schlagworte. Über den Umgang mit Gegnern in Memorialtexten des Mittleren Reiches », Heinz Felber (éd.), *Feinde und Aufführer. Konzepte von Gegnerschaft in ägyptischen Texten besonders des Mittleren Reiches*, ASAWL 78/5, Leipzig, 2004, p. 89-110.

FRANDSEN 1997

Paul John Frandsen, « On Categorization and Metaphorical Structuring : Some Remarks on Egyptian Art and Language », *CAJ* 7/1, 1997, p. 71-104.

FRANKFORT 1926

Henri Frankfort, « Egypt and Syria in the First Intermediate Period », *JEA* 12/1, 1926, p. 80-99.

FRANKOVIĆ, MATIĆ 2022

Filip Francović, Uroš Matić, « Boy, You Fight Like a Woman... Representations of Defeated Enemies, Boys and Male Nudity in the Late Bronze Age Aegean Iconography and Their Role in the Expression of Masculinity », *Men and Masculinities* 0, 2022, p. 1-25.

FRAYNE 2015

Bibliographie

Douglas Frayne, « Thutmose III's Great Syrian Campaign: Tracing the Steps of the Egyptian Pharaoh in Western Syria Part I: From Idlib to Aleppo », dans Timothy P. Harrison, Edward B. Banning, Stanley Kassen (éd.), *Walls of the Prince: Egyptian Interactions with Southwest Asia in Antiquity Essays in Honour of John S. Holladay, Jr.*, Leyde & Boston, 2015, p. 74-88.

FREEDBERG 1998

David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Chicago, 1989, trad. fr. 1998.

FREUD 1981

Sigmund Freud, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, Vienne, 1915, trad. fr 1981.

FREUD 2014

Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Vienne, 1920, trad. fr. 2014.

FRITSCH ET AL. 2015

Klaus O. Fritsch, Heshem Hamoud, Adel H. Allam, Alexander Grossmann, Abdel-Halim Nur el-Din, Gomaa Abdel-Maksoud, Muhammad al-Tohamy Soliman, Ibrahim Badr, James D. Sutherland, M. Linda Sutherland, Mahmoud Akl, Caleb E. Finch, Gregory S. Thomas, L. Samuel Wann, Randall C. Thompson, « The orthopedic diseases of ancient Egypt », *The Anatomical Record* 298/6, 2015, p. 1036-1046.

FRITZ 2006

Ulrike Fritz, « 'Echnaton. Der in der Wahrheit lebt' Der Schriftsteller Nagib Machfus und seine Interpretation der Amarnazeit », dans Karola Zibelius-Chen, Hans-Werner Fischer-Elfert (éd.), « Von reichliche ägyptischem Verstande » *Festschrift für Waltraud Guglielmi zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, 2006.

FROMM 1975

Erich Fromm, *La Passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, 1975.

FROOD 2010

Elizabeth Frood, « Social structure and daily life: pharaonic », dans Alan B. Lloyd (éd.), *A companion to ancient Egypt* 1, Chichester, 2010, p. 469-490.

FROSCHAUER 2004

Harald Froschauer, « Brett- und Würfelspiele als traditionelle Freizeitvergnügungen », dans Harald Froschauer, Hermann Harrauer (éd.), *Spiel am Nil. Unterhaltung im alten Ägypten*, Vienne, 2004, p. 23-34.

FUCHS 2009

Andreas Fuchs, « Waren die Assyrer grausam ? », dans Martin Zimmermann (éd.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, Munich, 2009, p. 65-119.

GABALLA 1969

Gaballa Ali Gaballa, « Minor war scenes of Ramesses II at Karnak » *JEA* 55, 1969, p. 82-88.

GABALLA 1976

Gaballa Ali Gaballa, *Narrative in Egyptian Art*, Mayence, 1976.

GABALLA 1977

Gaballa Ali Gaballa, *The Memphite Tomb-Chapel of Mose*, Warminster, 1977.

GABRA 1976

Gawdat Gabra, « Preliminary Report on the Stela of Htpi from El-Kab from the Time of Wahankh Inyôtef II », *MDAIK* 32, 1976, p. 45-56.

GALÁN 1994

José M. Galán, « Bullfight Scenes in Ancient Egyptian Tombs », *JEA* 80, 1994, p. 81-96.

Bibliographie

GALÁN 2002

José M. Galán, « Mutilation of Pharaoh's enemies », dans Mamdouh Eldamaty, May Trad (éd.), *Egyptian Museum and Collections around the World. Studies for the Centennial of the Egyptian Museum, Cairo*, vol. 1, Le Caire, 2002, p. 441-451.

GALÁN 2014

José M. Galán, « The Inscribed Burial Chamber of Djehuty (TT 11) », dans José M. Galán, Betsy M. Bryan, Peter F. Dorman, *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, Chicago, 2014, p. 247-272.

GALINIER 2007

Martin Galinier, *La colonne trajane et les forums impériaux*, CEFR 382, 2007.

GARCÍA ROMERO 2001

Fernando García Romero, *El deporte en los provierbos griegos antiguos*, Nikophoros-Beihefte 7, Hildesheim, 2001.

GARCÍA-VENTURA 2014

Agnès Garcia-Ventura, « Ur III Biopolitics. Reflections on the Relationship between War and Work Force Management », dans Davide Nadali, Jordi Vidal (éd.), *The Other Face of the Battle. The Impact of War on Civilians in the Ancient Near East*, AOAT 413, Munster, 2014, p. 9-24.

GARDINER 1905

Alan H. Gardiner, *The inscription of Mes : a contribution to the study of Egyptian judicial procedure*, UGAÄ 4/3, Leipzig, 1905.

GARDINER 1916

Alan H. Gardiner, « An Ancient List of the Fortresses of Nubia », *JEA* 3, 1916, p. 184-192.

GARDINER 1927

Alan H. Gardiner, « An administrative Letter of Protest », *JEA* 13, 1927, p. 75-78.

GARDINER 1931

Alan H. Gardiner, « Two hieroglyphic signs and the Egyptian words for «Alabaster» and «Linen», etc. », *BIFAO* 30, 1931, p. 161-183.

GARDINER 1932

Alan H. Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, BiAeg 1, Bruxelles, 1932.

GARDINER 1935

Alan H. Gardiner, « A Lawsuit arising from the purchase of two slaves », *JEA* 21, 1935, p. 140-146.

GARDINER 1947

Alan H. Gardiner, *Ancient Egyptian Onomastica*, Oxford, 1947.

GARDINER, PEET 1952

Alan H. Gardiner, Thomas Eric Peet, *The Inscriptions of Sinai, Part I, Introduction and Plates*, Londres, 1952.

GARDINER 1958

Alan H. Gardiner, « Only one King Siptah and Twosre not his Wife », *JEA* 44, 1958, p. 12-22.

GARDINER 1969

Alan H. Gardiner, *The Admonitions of an Egyptian Sage*, Hildesheim, 1969.

GARFINKEL 1956

Bibliographie

Harold Garfinkel, « Conditions of successful degradation ceremonies », *American Journal of Sociology* 61, 1956, p. 420-424.

GARLAND D. 2001

David Garland, *The Culture of Control. Crime and Social Order in contemporary Society*, Oxford, 2001.

GARLAND Y. 1975

Yvon Garland, *War in the Ancient World : A Social History*, New York, 1975.

GARTMANN 2018

T.E. Gartmann, « The Kahun/el-Lahun sling : Analysis and Pointers for Reconstruction Approaches », 2018, p. 1-17.

GAUTHIER 1925

Henri Gauthier, *Dictionnaire des Noms Géographiques*, vol. 3, Le Caire, 1925.

GAUTIER 1993

Patrick Gautier, « Analyse de l'espace figuratif par dipôles. La tombe décorée n°100 de Hiérakonpolis », *ArchéoNil* 3, 1993, p. 35-47.

GAUVARD 1991

Claude Gauvard, *'De grace especial' Crime, État et Société en France à la fin du Moyen Age*, Paris, 1991.

GAYET 1886

Albert J.M.P. Gayet, *Musée du Louvre: Stèles de la XIIe dynastie*, Paris 1886.

GAYUBAS 2015

Augusto Gayubas, « Guerra y sociedad en el valle del Nilo durante los períodos Predinástico y Dinástico Temprano », *ADEH* 27, 2015, p. 83-110.

GAYUBAS 2017

Antonio Gayubas, *Guerra y sociedad en el antiguo Egipto desde el período Predinástico hasta la Dinastía III (c. 5500-2600 a.C.)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Buenos Aires, 2017.

GAYUBAS 2020

Antonio Gayubas, « Captura, ejecución, decapitación : reflexiones sobre guerra y poder en el antiguo Egipto durante los períodos Predinástico y Dinástico Temprano », *Rihao* 21, 2020, p. 27-53.

GAYUBAS 2023

Antonio Gayubas, « Elogio faraónico de la crueldad : la representación de emociones en imágenes de guerra y posguerra del Reino Antiguo », *Rihao* 24, 2023, p. 69-87.

GELL 2009

Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Oxford & New York, 1998, trad. fr. 2009.

GELTNER 2014

Guy Geltner, *Flogging Others. Corporal Punishment and Cultural Identity from Antiquity to the Present*, Amsterdam, 2014.

GEORGE 1970

Beate George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele*, Bonn, 1970.

GERMER 1986

Renate Germer, « Zypresse », dans *LÄ* VI, 1986, p. 1456-1457

Bibliographie

GERMOND 1981

Philippe Germond, *Sekhmet et la protection du monde*, AegHelv 9, Genève, 1981.

GIDDY 1987

Lisa L. Giddy, *Egyptian Oases*, Warminster, 1987.

GILBERT 2004

Gregory Philip Gilbert, *Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt*, BAR IS 1208, Oxford, 2004.

GILLEN 2007

Todd Gillen, « 'His horses are like falcons': war imagery in Ramesside texts », dans Kata Endreffy, András Gulyás (eds), *Proceedings of the Fourth Central European Conference of Young Egyptologists: 31 August - 2 September 2006, Budapest*, Budapest, 2007, p. 1-14.

GILLEN 2017

Todd Gillen, « Writing productive traditions. The emergence of the monumental Triumph Scene at Thebes », Todd Gillen (éd.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, Proceedings of the Conference held at the University of Liège, 6th-8th February 2013*, Liège, 2017, p. 511-536.

GIRARD 1972

René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, 1972.

GIRARD 1982

René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, 1982.

GIVEON 1971

Raphael Giveon, *Les bédouins shosou des documents égyptiens*, DMOA 18, Leyde, 1971.

GNIRS 1996

Andrea Maria Gnirs, *Militär und Gesellschaft. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Neuen Reiches*, SAGA 17, Heidelberg, 1996.

GNIRS 1999

Andrea Maria Gnirs, « Ancient Egypt », dans Kurt Raaflaub, Nathan Rosenstein (éd.), *War and Society in the Ancient and Medieval Worlds*, Cambridge, Mass. & Londres, 1999, p. 71-104.

GNIRS 2004A

Andrea Maria Gnirs, « Die gesellschaftliche Rezeption des Krieges », dans Suzanne Petschel, Martin von Falck (dir.), *Pharaoh siegt immer. Krieg und Frieden im alten Ägypten*, Bonn, 2004, p. 75-76.

GNIRS 2004B

Andrea Maria Gnirs, « Militärwesen », dans Suzanne Petschel, Martin von Falck (dir.), *Pharaoh siegt immer. Krieg und Frieden im alten Ägypten*, Bonn, 2004, p. 72-74.

GNIRS, LOPRIENO 2009

Andrea Maria Gnirs, Antonio Loprieno, « Krieg und Literatur », dans Rolf Gundlach, Carola Vogel (éd.), *Militärgeschichte des pharaonischen Ägypten. Altägypten und seine Nachbarkulturen im Spiegel aktueller Forschung*, Munich, 2009, p. 243-308.

GODENHO 2007

Glenn Godenho, *Manifestations of Elite Culture in Egypt's First Intermediate Period*, thèse de doctorat à l'Université de Liverpool, 2007.

GOEDICKE 1959

Bibliographie

- Hans Goedicke, « A Fragment of a Biographical Inscription of the Old Kingdom », *JEA* 45, 1959, p. 8-11.
- GOEDICKE 1962
- Hans Goedicke, « A Neglected Wisdom Text », *JEA* 48, 1962, p. 25-35.
- GOEDICKE 1963A
- Hans Goedicke, « The alleged military campaign in Southern Palestine in the reign of Pepi I (VIth dynasty) », *revista degli studi orientali* 38/3, 1963, p. 187-197.
- GOEDICKE 1963B
- Hans Goedicke, « Was Magic used in the Harem Conspiracy against Ramesses III ? », *JEA* 49, 1963, p. 70-92.
- GOEDICKE 1966
- Hans Goedicke, « Die Laufbahn des *Mṯn* », *MDAIK* 21, 1966, p. 1-71.
- GOEDICKE 1971
- Hans Goedicke, *Re-used Blocks from the Pyramid of Amenemhet I at Lisht*, New York, 1971.
- GOEDICKE 1992
- Hans Goedicke, « Ankhtify's Threat », dans *Individu, société et spiritualité dans l'Égypte pharaonique et copte. Mélanges offerts au Professeur Aristide Théodoridès*, Bruxelles, 1992, p. 111-122.
- GOEDICKE 1996
- Hans Goedicke, « A Special Toast », dans Peter Der Manuelian (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson, vol. 1*, Boston, 1996, p. 353-359.
- GOEDICKE 1998
- Hans Goedicke, « Ankhyfy's Fights », *CdE* 73, 1998, p. 29-41.
- GOFFMAN 1968
- Erving Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, 1968.
- GOHARY 1992
- Jocelyn Gohary, *Akhenaten's sed-festival at Karnak*, New York & Londres, 1992.
- GOMAÀ 1980
- Farouk Gomaà, *Ägypten während der Ersten Zwischenzeit*, Wiesbaden, 1980.
- GÓMEZ, VERDÚ, GONZÁLEZ-MEGÍAS, MENDEZ 2016
- José María Gómez, Miguel Verdú, Adela González-Megías, Marcos Méndez, « The Phylogenetic Roots of Human Lethal Violence », *Nature* 538, 2016, p. 233-237.
- GONTHIER 1992
- Nicole Gonthier, *Cris de haine et rites d'unité. La violence dans les villes, XIIIe-XVIe siècle*, Turnhout, 1992.
- GOOD 1967
- Edwin M. Good, « Capital Punishment and Its Alternatives in Ancient near Eastern Law », *Stanford Law Review*, 19/5, 1967, p. 947.
- GOODMAN 1969
- Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Londres, 1969.
- GOYON 1975
- Jean-Claude Goyon, « Les révélations du mystère des quatre boules. Papyrus New-York 35.9.21 », *BIFAO* 75, 1975, p. 353-399.

Bibliographie

GRAHAM 2003

Clare Graham, *Ordering Law. The Architectural and Social History of the English Law Court to 1914*, Aldershot, 2003.

GRAJETZKI 2003

Wolfram Grajetzki, *Die Höchsten Beamten der ägyptischen Zentralverwaltung zur Zeit des Mittleren Reiches*, Achet Verlag 2, Berlin, 2003.

GRAJETZKI 2013

Wolfram Grajetzki, « Setting a State Anew : The Central Administration from the End of the Old Kingdom to the End of the Middle Kingdom », dans Juan Carlos Moreno García (éd.), *Ancient Egyptian Administration*, Leyde & Boston, 2013, p. 215-258.

GRAMS 2017

Alina Grams, « Der Gefahrenkatalog in den Oracular Amuletic Decrees », *SAK* 46, 2017, p. 55-100.

GRANDET 2000

Pierre Grandet, « L'exécution du chancelier Bay, O. IFAO 1864 », *BIFAO* 100, 2000, p. 339-342.

GRANDET 1993

Pierre Grandet, *Ramsès III. Histoire d'un règne*, Paris, 1993.

GRANDET 1994

Pierre Grandet, *Le Papyrus Harris I (BM 9999)*, BdE 109, Le Caire, 1994.

GRANDET 1995

Pierre Grandet, *Hymnes de la religion d'Aton*, Paris, 1995.

GRANDET 2008

Pierre Grandet, *Les pharaons du Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.) Une pensée stratégique*, Monaco, 2008.

GRAND PALAIS 1975

Grand Palais, *Jean-François Millet. Catalogue d'exposition*, Paris, 1975.

GRAPE 1994

Wolfgang Grape, *La Tapisserie de Bayeux. Monument à la gloire des Normands*, Munich & New York, 1994.

GRAPOW 1912

Hermann Grapow, « Zur Bedeutung und Geschichte einer Hieroglyphe », *ZÄS* 49, 1912, p. 116-119.

GRAVES-BROWN 2015

Carolyn Graves-Brown, « Flint and Forts: The Role of Flint in Late Middle-New Kingdom Egyptian Weaponry », dans Timothy P. Harrison, Edward B. Banning, Stanley Klassen (éd.), *Walls of the Prince: Egyptian Interactions with Southwest Asia in Antiquity Essays in Honour of John S. Holladay, Jr.*, Leyde & Boston, 2015, p. 37-59.

GRAYSON 1991

Albert Kurt Grayson, *Assyrian Rulers of the Early First Millenium BC I*, Toronto, 1991.

GRDSELOFF 1943

Bernhard Grdseloff, « Deux inscriptions juridiques de l'Ancien Empire », *ASAE* 42, 1943, p. 25-70.

GRECO 2015

Bibliographie

Christian Greco (éd.), *Museo Egizio*, Modène, 2015.

GREEN M. 1983

Michael Green, « The Syrian and Lebanese topographical data in the story of Sinuhe », *CdE* 58, 1983, p. 38-59.

GREEN L. 1988

Lyn Green, *Queens and Princesses of the Amarna Period*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Toronto, 1988.

GREENBLATT 1980

Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago & Londres, 1980.

GREENFELD 2001

Judy Greenfeld, « Secrets of the Ancient World Revealed Through DNA: A Lecture presented to the ESS by Dr. Scott Woodward, Professor of Microbiology, Brigham Young University, 20 April 2001 », *The Ostrakon, Bulletin for the Egyptian Study Society* 12, 2001/1, p. 21-23.

GRESKY, ROUMELIS, KOZAK, SCHULTZ 2013

Julia Gresky, Nicolaos Roumelis, Alexandra Kozak, Michael Schultz, « 'Folter' im Alten Reich ? Untersuchungen zu den Ursachen und der Häufigkeit von Traumata bei der altägyptischen Population von Elephantine », dans Dietrich Raue, Stephan J. Seidlmayer, Philipp Speiser (éd.), *The First Cataract of the Nile. One Region- diverse perspectives*, SDAIK 36, Berlin, 2013, p. 77-89.

GRESKY, BIETAK, PETITI, SCHEFFLER, SCHULZ 2023

Julia Gresky, Julia, Manfred Bietak, Emmanuele Petiti, Christiane Scheffler, and Michael Schultz, « First osteological evidence of severed hands in ancient Egypt », *Scientific Reports* 13, 2023.

GRIESHAMMER 1975

Reinhard Grieshammer, « Feuer », *LÄ* II, 1975, p. 206.

GRIFFIN 2018

Kenneth Griffin, "All the Rhyt-people adore". *The Role of the Rekhyt-People in Egyptian Religion*, GHP 29, Londres, 2018.

GRIFFITH 1889

Francis Llewellyn Griffith, *The Inscriptions of Siût and Rîfeh*, Londres, 1889.

GRIFFITH 1927

Francis Llewellyn Griffith, « The Abydos Decree of Seti I at Nauri », *JEA* 13, 1927, p. 193-208.

GRIFFITH, NEWBERRY

Francis Llewellyn Griffith, Percy E. Newberry, *El Bersheh. Part II*, ASE 4, Londres.

GRIFFITHS 1958

J. Gwyn Griffiths, « The Tekenu, the Nubians and the Butic Rituals », *Kush* 6, 1958, p. 106-121.

GRIMAL 1981

Nicolas Grimal, *La stèle triomphale de Pi('ankh)y au Musée du Caire*, MIFAO 105, Le Caire, 1981.

GRIMAL 1986

Bibliographie

Nicolas Grimal, *Les termes de la propagande royale égyptienne de la XIXe dynastie à la conquête d'Alexandre*, MAIBL 6, Paris, 1986.

GRIMM 1987

Alfred Grimm, « Ein Käfig für einen Gefangenen in einem Ritual zur Vernichtung von Feinden », *JEA* 73, 1987, p. 202-206.

GROENEWEGEN-FRANKFORT 1987

Henriette Antonia Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Mouvement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Cambridge & Londres, 1987.

GROS 2011

Frederic Gros, « Foucault, Michel », dans Michela Marzano (éd.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, 2011, p. 500-506.

GROUPE M 1992

Groupe μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, 1992.

GRUMACH-SHIRUN 1975

Irene Grumach-Shirun, « Federn und Federkrone », *LÄ* II, 1975, p. 142-145.

GRUNERT 1977

Stephan Grunert, « Kulturelle Vergesslichkeit ? Zu obsoleten Wörtern aus Texten des Alten Reiches », dans Stephan Johannes Seidlmayer (éd.), *Texte und Denkmäler des ägyptischen Alten Reiches*, TLA 3, 1977, p. 125-142.

GUGLIELMI 1973

Walter Guglielmi, *Reden, Rufe und Lieder auf altägyptischen Darstellungen der Landwirtschaft, Viehzucht, des Fisch- und vogelfangs vom Mittleren Reich bis zur Spätzeit*, TÄB 1, Bonn, 1973.

GUGLIELMI 1983

Walter Guglielmi, « Eine ‚Lehre‘ für einen reiselustigen Sohn », *Die Welt des Orients* 14, 1983, p. 147-166.

GUILAINE, ZAMIT 2001

Jean Guilaine, Jean Zammit, *Le sentier de la guerre. Visages de la violence préhistorique*, Paris, 2001.

GUIMAREY-DUARTE, RUBIO-SALVADOR, ALEM DUARTE, RUBIO-SALVADOR, ALEMÁN-AQUILERA & BOTELLA-LÓPEZ 2021

Rosario Guimarey-Duarte, A. Rubio-Salvador, Inmaculada Alemán-Aquilera, Miguel Cecilio Botella-López, « Cranial trauma at the southern border of Upper Egypt », *CA* 22, 2021, p. 517-526.

GUKSCH 1994

Heike Guksch, *Königsdienst Zur Selbstdarstellung der Beamten in der 18. Dynastie*, SAGA 11, Heidelberg, 1994.

GUNDLACH 1994

Rolf Gundlach, *Die Zwangsumsiedlung auswärtiger Bevölkerung als Mittel ägyptischer Politik bis zum Ende des Mittleren Reiches*, FAS 26, Stuttgart, 1994.

GUNDLACH 2009

Rolf Gundlach, « Ägyptische Militärgeschichte im Rahmen des pharaonischen Staates : der ägyptische König als ‚roi de guerre‘ und ‚roi connétable‘ », dans Rolf Gundlach, Carola Vogel

Bibliographie

(éd.), *Militär-geschichte des pharaonischen Ägypten. Altägypten und seine Nachbarkulturen im Spiegel aktueller Forschung*, Munich, 2009, p. 49-66.

GUNN 1926

Battiscombe Gunn, « Inscriptions from the Step Pyramid Site », *ASAE* 26, 1926, p. 177-202.

GUTGUB 1973

Adolphe Gutgub, *Textes fondamentaux de la théologie de Kom Ombo*, BdE 47/1, 1973.

GUTH 2018

Sonja Guth, *Hirtenbilder. Untersuchungen zur kulturimmanenten Sicht auf eine altägyptische Personengruppe*, SAK-B 21, Hambourg, 2018.

GUTTMANN 1978

Allen Guttmann, *From Ritual to Record. The Nature of Modern Sports*, New York, 1978.

HABACHI 1972

Labib Habachi, *The Second Stela of Kamosis*, ADAIK 8, Glückstadt, 1972.

HAGENMÜLLER 2023

Matthieu Hagenmüller, « Images of Control and Submission in Old Kingdom Funerary Iconography: The Egyptian Tomb as a 'Disciplinary Institution' », dans Alexander Loktionov (éd.), *Compulsion and Control in Ancient Egypt: Proceedings of the Third Lady Wallis Budge Egyptology Symposium*, Oxford, 2023, p. 148-160.

HAIDER 1988

Peter W. Haider, « Trainingsanlagen im Alten Ägypten », *Nikephoros* 1, 1988, p. 1-27.

HAIKAL 2004

Faiza M. H. Haikal, « Le travail de la terre d'après les textes littéraires », dans Bernadette Menu (éd.), *La dépendance rurale dans l'Antiquité égyptienne et proche-orientale*, BdE 140, Le Caire, 2004, p. 37-49.

HALL 1986

Emma Swan Hall, *The Pharaoh Smites his Enemies. A Comparative Study*, MÄS 44, Munich & Berlin, 1986.

HALLMANN 2006

Silke Hallmann, *Die Tributszenen des Neuen Reiches*, ÄAT 66, Wiesbaden, 2006.

HAMBLIN 2006

William James Hamblin, *Warfare in the ancient Near East to 1600 BC: holy warriors at the dawn of history*, Londres & New York, 2006.

HAMILTON 2015

Caleb R. Hamilton, « Aspects of the Judiciary in the Egyptian Old Kingdom », dans Jessica Cox, Caleb R. Hamilton, Katherine R. L. McLardy, Amy J. Pettman, David Stewart (éd.), *Ancient Cultures at Monash University. Proceedings of a Conference held between 18-20 October 2013 on Approaches to Studying the Ancient Past*, BAR IS 2764, Oxford, 2015, p. 29-38.

HAMILTON 2016

Caleb R. Hamilton, « Conflict in the Iconography of the Protodynastic and Early Dynastic Periods », dans Renata Landgráfová, Jana Mynářová (éd.), *Rich and Great, Studies in Honour of Anthony J. Spalinger on the Occasion of his 70th Feast of Thoth*, Prague, 2016, p. 99-113.

HAMPSON 2022

Bibliographie

Michelle Hampson, *'Make it According to Plan'. Workshop scenes in Egyptian tombs of the Old Kingdom*, BAR IS 2083, Oxford, 2022.

HAMZA 1930

Mahmud Hamza, « Excavations of the Department of Antiquities at Qantâr (Faqûs District) », *ASAE* 30, 1930, p. 31-68.

HARAN 1988

Adina Haran, « Nationalism and the sin of conquest in the texts of Kamose (*K3-ms*) : Carnarvon tablet no. 1, stela no. I and stela no. II », dans Irene Shirun-Grumach (ed.), *Jerusalem Studies in Egyptology, ÄAT* 40., Wiesbaden, 1988, p. 265-269.

HARPUR 1987

Yvonne Harpur, *Decoration in the Egyptian Tombs of the Old Kingdom, Studies in orientation and scene content*, Londres, 1987.

HARPUR 2001

Yvonne Harpur, *The Tombs of Nefermaat and Rahotep at Maidum. Discovery, Destruction and Reconstruction*, Oxford, 2001.

HARPUR, SCREMIN 2006

Yvonne Harpur, Paolo Scremin, *The Chapel of Kagemni : Scene Details*, Oxford, 2006.

HARPUR, SCREMIN 2008

Yvonne Harpur, Paolo Scremin, *The Chapel of Ptahhotep : Scene Details*, Oxford, 2008.

HARPUR 2009

Yvonne Harpur, « Re-used Blocks in the Eighteenth Dynasty Tomb of Maya at Saqqara : A Preview of Nine Reliefs from an Unpublished Corpus », dans Diana Magee, Janine Bourriau, Stephen Quirke, *Sitting beside Lepsius. Studies in Honour of Jaromir Malek at the Griffith Institute*, OLA 185, Louvain, Paris & Walpole, 2009, p. 203-225.

HARPUR, SCREMIN 2010

Yvonne Harpur, Paolo Scremin, *The Chapel of Niankhkhnum and Khnumhotep. Scene Details*, Oxford, 2010.

HARPUR, SCREMIN 2015

Yvonne Harpur, Paolo Scremin, *The Chapel of Neher & Kahay. Scene details*, Oxford, 2015.

HARPUR, SCREMIN 2017

Yvonne Harpur, Paolo Scremin, *The Chapel of Neferherentah. Scene details*, Oxford, 2017.

HARRIS 1960

J. R. Harris, « A New Fragment of the Battlefield Palette », *JEA* 46, 1960, p. 104-105.

HARRISON 2006

Chris Harrison, « The Sling in Medieval Europe », *Bulletin of Primitive Technology* 31, 2006, p. 74-79.

HARTMANN 2022

Hartwig Hartmann, *Ein heiliger Ort in der Ostwüste. Beitrag zur altägyptischen Religion am Beispiel eines Hirtenbildes*, BAR IS 3086, Oxford, 2022.

HARTWIG 2001

Melinda Hartwig, « The Tomb of Menna », dans Kent R. Weeks (éd.), *The Treasures of the Valley of the Kings. Tombs and temples of the Theban West Bank in Luxor*, Le Caire, 2001.

HARTWIG 2004

Bibliographie

Melinda Hartwig, *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*, MA 10, Turnhout, 2004.

HARTWIG 2013

Melinda Hartwig, *The tomb chapel of Menna*, Le Caire & New York, 2013.

HARTWIG 2015

Melinda Hartwig, (éd.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Chichester, 2015.

HASEL 1998

Michael G. Hasel, *Domination and Resistance. Egyptian Military Activity in the Southern Levant, ca. 1300-1185 B.C.*, PdÄ 11, Leyde, Boston & Cologne, 1998.

HASEL 2011

Michael G. Hasel, « The Battle of Kadesh : Identifying New Kingdom Polities, Places and Peoples in Canaan and Syria », dans Shay Bar, Dan'el Kahn, Judith J. Shirley (éd.), *Egypt, Canaan and Israel : History, Imperialism, Ideology and Literature, Proceedings of a Conference at the University of Haifa, 3-7 May 2009*, Leyde & Boston, 2011, p. 65-85.

HASSAN A. 1976

Ali Hassan, *Stöcke und Stäbe im Pharaonischen Ägypten*, MÄS 33, Munich & Berlin, 1976.

HASSAN K. 2016

Khaled Hassan, « The Visitors' Graffiti in Two Tombs of Beni Hassan (Ameny and Khnumhotep II) », *JARCE* 52, 2016, p. 33-53.

HASSAN S. 1936

Selim Hassan *Excavations at Gîza III. 1930-1931*, Le Caire, 1936.

HASSAN S. 1937

Selim Hassan, « The Great Limestone Stela of Amenhotep II », *ASAE* 37, 1937, p. 129-134.

HASSAN S. 1938

Selim Hassan, « Excavations at Saqqara. 1937-1938 », *ASAE* 38, 1938, p. 503-521.

HASSAN S. 1943

Selim Hassan, *Excavations at Giza, IV*, Le Caire, 1943.

HASSAN S. 1944

Selim Hassan, *Excavations at Giza, V*, Le Caire, 1944.

HASSAN S. 1955

Selim Hassan, « The causeway of *Wnis* at Sakkara », *ZÄS* 80, 1955, p. 136-139.

HAWASS 2013

Zahi Hawass, « The pyramid builders : the tomb of *Tntj*, Overseer of the Linen (G.S.E 2011) », *ET* 26, 2013, p. 245-256.

HAWASS, VERNER 1996

Zahi Hawass, Miroslav Verner, « Newly Discovered Blocks from the Causeway of Sahure », *MDAIK* 52, 1996, p. 177-186.

HAYES 1934

William C. Hayes, « The Egyptian Expedition : The Excavation at Lisht », *BMMA* 29/11, 1934, p. 4-41.

HAYES 1960

William C. Hayes, « A Selection of Thutmoside Ostraca from Der el-Bahri », *JEA* 46, 1960, p. 29-52.

HAYES 1937

Bibliographie

William C. Hayes, *Glazed Tiles from a Palace of Ramesses II at Kantir*, New York, 1937.

HAYES 1953

William C. Hayes, *The Scepter of Egypt*, Cambridge (Mass.), 1953.

HAYES 2007

William C. Hayes, « Egypt : Internal Affairs from Tuthmosis I to the death of Amenophis III », dans I.E.S. Edwards, C.J. Gadd, N.G.L. Hammond, E. Sollberger (éd.), *The Cambridge Ancient History, vol. II. Part I*, Cambridge, 1973, éd. 2007, p. 313-416.

HEAGREN 2016

Brett H. Heagren, « ‘Siege Warfare’ in Ancient Egypt, as Derived from Select Royal and Private Battle Scenes », dans Jeremy Armstrong (éd.), *Circum Mare : Themes in Ancient Warfare*, MS 388, Leyde & Boston, 2016, p. 237-261.

HEAGREN 2019

Brett H. Heagren, « The ‘development’ of Egyptian Assault Warfare (Late Predynastic Period to Dynasty XX) », dans Jeremy Armstrong, Matthew Trundle (éd.), *Brill’s Companion to Sieges in the Ancient Mediterranean, Warfare in the Mediterranean 3*, Leyde & Boston, 2019, p. 69-110.

HEATH 2020

Julian Heath, « The slain soldiers of Tomb 507 : An Egyptological Mystery », *AE* 20/4 (118), 2020, p. 28-33.

HEIMPEL 2003

Wolfgang Heimpel, *Letters to the Kings of Mari : A New Translation, with Historical Introduction, Notes and Commentary*, Winona Lake, 2003.

HEINZ 2001

Suzanna Constanze Heinz, *Die Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches. Eine Bildanalyse*, DÖAWW 18, Vienne, 2001.

HEINZ 2002

Suzanna Constanze Heinz, « Wie wird ein Feldzug erzählt ? Bildrepertoire, Anbringungschema und Erzählform der Feldzugsreliefs im Neuen Reiches », dans Manfred Bietak, Mario Schwarz (éd.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägyptischen bis ins Mittelalter*, Vienne, 2002, p. 43-67.

HELCK 1939

Hans Wolfgang Helck, *Der Einfluss der Militärführer in der 18. ägyptischen Dynastie*, UGAÄ 14, Leipzig, 1939.

HELCK 1955

Hans Wolfgang Helck, « Eine Stele des Vizekönigs Wsr-Št.t », *JNES* 14, 1955, p. 22-31.

HELCK 1958

Hans Wolfgang Helck, *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reichs*, Leyde & Cologne, 1958.

HELCK 1968

Hans Wolfgang Helck, *Geschichte des alten Ägypten*, Leyde, 1968.

HELCK 1971

Hans Wolfgang Helck, *Die Beziehungen Ägyptens zu vorderasien im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr.*, Wiesbaden, 1971.

HELCK 1977

Bibliographie

Hans Wolfgang Helck, « Hinrichtungsgesäß », *LÄ* II, 1977, p. 1219.

WELCK 1982

Hans Wolfgang Helck, « ‘Korruption’ im Alten Ägypten », dans Wolfgang Schuller (éd.), *Korruption im Altertum. Konstanzer Symposium Oktober 1979*, Munich, 1982, p. 65-70.

HELCK 1983

Hans Wolfgang Helck, « Rad », dans *LÄ* V, 1983, p. 76-78.

HELCK 1996

Hans Wolfgang Helck, « Ein verlorenes Grab in Theben-West : TT 145 des Offiziers Neb-Amun unter Thutmosis III », *AW* 27, 1996, p. 73-85.

HELLER 2013

Peter W.F. Heller, *Die Macht der Pharaonen. Waffen und Militär im alten Ägypten*, Leipzig, 2013.

HENDRICKX, FÖRSTER 2020

Stan Hendrickx, Frank Förster, « Violence and the early Egyptian state », *Ä&L* 30, 2020, p. 77-83.

HERB 2001

Michael Herb, *Der Wettkampf in den Marschen. Quellenkritische, naturkundliche und sporthistorische Untersuchungen zu einem altägyptischen Szenentyp*, Hildesheim, 2001.

HERB 2005

Michael Herb, « Der Jäger der Wüste. Zur kulturgeschichtlichen Entwicklung der Jagd im Alten Ägypten », *Nikephoros* 18, 2005, p. 21-37.

HERB 2006

Michael Herb, « Ikonographie - Schreiben mit Bildern: ein Essay zur Historizität der Grabdekorationen des Alten Reiches », dans Martin Fitzenreiter, Michael Herb (éd.), *Dekorierte Grabanlagen im Alten Reich: Methodik und Interpretation*, Londres, 2006, p. 111-213.

HÉRITIER 1995

Florence Héritier (dir.), *De la Violence*, Paris, 1995.

HÉRITIER 1999

Florence Héritier (dir.), *De la Violence II*, Paris, 1999.

HERMANN 1963

Alfred Hermann, « Jubel bei der Audienz. Zur Gebärdensprache in der Kunst des Neuen Reichs », *ZÄS* 90, 1963, p. 49-66.

HEROLD 2009

Anja Herold, « Aspekte ägyptischer Waffentechnologie – von der Frühzeit bis zum Ende des Neuen Reiches », dans Rolf Gundlach, Carola Vogel (éd.), *Militärgeschichte des pharaonischen Ägypten. Altägypten und seine Nachbarkulturen im Spiegel aktueller Forschung*, Munich, 2009, p. 187-216.

HILLERS 1964

Delpert R. Hillers, *Treaty-Curses and the Old Testament Prophets*, *Biblica et Orientalia* 16, Rome, 1964.

HINSON 2018

Bibliographie

Benjamin Samuel Paul Hinson, *Coming of age or an age of becoming. The role of childhood in identity formation at Deir el-Medina, New Kingdom Egypt*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Cambridge, 2018.

HJELMSLEV 1971

Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Copenhague, 1943, trad. fr. 1971.

HOBBS 1651

Thomas Hobbes, *Leviathan*, Londres, 1651.

HOCH, OREL 1992

James Hoch, Sara E. Orel, « Murder in Ancient Egypt », dans Sara E. Orel (éd.), *Death and Taxes in the ancient Near East*, Lewiston, Queenston & Lampeter, 1992, p. 87-128.

HODGIN 2006

Rebecca Marie Hodgkin, *Trauma at Akhetaten (Tell el-Amarna) : Interpersonal Violence or Occupational Hazard*, thèse de master soutenue à l'Université de Portland, 2006.

HODJASCH, BERLEV 1980

Svetlana Hodjash, Oleg Berlev, « A Market Scene in the Mastaba of *D3d3-m- 'nh* (*Tp-m- 'nh*) », *AOF* 7, 1980, p. 31-49.

HODJASCH, BERLEV 1982

Svetlana Hodjash, Oleg Berlev, *The Egyptian Reliefs and Stelae in the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow*, St-Petersbourg, 1982.

HOFFMANN 2008

Friedhelm Hoffmann, « Warlike Women in Ancient Egypt », *CRIPPEL* 27, 2008, p. 49-57.

HOFFMEIER 2006

James K. Hoffmeier, « 'The Walls of the Ruler' in Egyptian Literature and the Archaeological Record: Investigating Egypt's Eastern Frontier in the Bronze Age », *BASOR* 343, 2006, p. 1-20.

HOFFMEIER, DAVIS, HUMMEL 2016

James K. Hoffmeier, Thomas W. Davis, Rexine Hummel, « New archaeological evidence for ancient Bedouin (Shasu) on Egypt's eastern frontier at Tell el-Borg », *Ä&L* 26, 2016, p. 285-311.

HÖLSCHER 1941

Uvo Hölscher, *The Excavations of Medinet Habu, Vol. III: The Mortuary Temple of Ramses III, Part I*, OIP 54, Chicago, 1941.

HÖLSCHER 1951

Uvo Hölscher, *The Mortuary Temple of Ramesses III. Part II*, OIP 55, Chicago, 1951.

HONOUR 1989

Hugh Honour, *L'Image du Noir dans l'art occidental. Tome 4/1*, Paris, 1989.

HORNUNG 1980

Erik Hornung, « Nacktheit », dans *LÄ* IV, 1980, p. 292-294.

HORNUNG 1981

Erik Hornung, « Pharao Ludens », *EJ* 51, 1981, p. 479-516.

HORNUNG 1990

Erik Hornung, *Zwei Ramessidische Königsgräber : Ramses IV. und Ramses VII.*, Theben 11, Mayence, 1990.

HORNUNG, STAEHELIN 1974

Bibliographie

Erik Hornung, Elisabeth Staehelin, *Studien zum Sedfest*, AegHelv 1, Bâle, 1974.

HORNUNG, STAEHELIN 1976

Erik Hornung, Elisabeth Staehelin, *Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen*, Mayence, 1976.

HORNUNG & STAEHELIN 2006

Erik Hornung, Elisabeth Staehelin, *Neue Studien zum Sedfest*, AegHelv 20, Bâle, 2006.

HOULIHAN 1997

Patrick Francis Houlihan, « Harvesters or Monkey Business ? », *GM* 157, 1997, p. 31-47.

HOULIHAN 2011

Patrick Francis Houlihan, *Wit and Humour in Ancient Egypt*, Londres, 2001.

HUDAKOVA 2019

L'ubica Hudáková, *The Representations of Women in the Middle Kingdom Tombs of Officials*, HES 6, Leyde & Boston, 2019.

HUÉ-ARCÉ 2017A

Christine Hué-Arcé, « Quand l'artisan-chef Paneb sévissait à Deir el-Medina : considérations sur la corruption dans l'Égypte du Nouvel Empire (début du XIIe s. av. notre ère) », *rGRASCO* 20, 2017, p. 64-69.

HUÉ-ARCÉ 2017B

Christine Hué-Arcé, « Hiérarchies socio-professionnelles et violence interpersonnelle dans l'Égypte du Nouvel Empire et d'époque hellénistique », *Archimède: archéologie et histoire ancienne* 4, 2017, p. 174-183.

HUÉ-ARCÉ 2018

Christine Hué-Arcé, « The legal treatment of interpersonal violence in Deir el-Medina », dans Andreas Dorn, Stéphane Polis (éd.), *Outside the box: selected papers from the conference "Deir el-Medina and the Theban Necropolis in Contact" Liège, 27–29 October 2014*, Liège, 2018, p. 266-279.

HUÉ-ARCÉ 2020

Christine Hué-Arcé, *La violence interpersonnelle en Égypte au Nouvel Empire et à l'époque gréco-romaine*, Wallasey, 2020.

HUGONOT 1989

Jean-Claude Hugonot, *Le jardin dans l'Égypte ancienne*, Francfort, 1989.

HUIZINGA 1951

Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, trad. fr. 1951.

HUSSEIN A.M. 2007

Angela Murock Hussein, « The chief of the Keftiu », *GM* 214, 2007, p. 33-37.

HUSSEIN H.M. 2020

Hesham M. Hussein, « Sety I's Military Relief at Karnak and the Eastern Gate of Egypt : A Brief Reassessment », dans Richard E. Averbeck, K. Lawson Younger (éd.), « *An Excellent Fortress for His Armies, a Refuge for the People* ». *Egyptological, Archaeological, and Biblical Studies in Honor of James K. Hoffmeier*, University Park, 2020, p. 156-166.

HUSSEIN ALI ATTIA 2022

Amani Hussein Ali Attia, *Tomb of Kha-em-hat of the Eighteenth Dynasty in Western Thebes (TT 57)*, ArchEg 35, Oxford, 2022.

HUSSON, VALBELLE 1992

Bibliographie

Geneviève Husson, Dominique Valbelle, *L'Etat et les institutions en Égypte des premiers pharaons aux empereurs romains*, Paris, 1992.

IBRAHIM, TALLET 2008

Moustafa Rezk Ibrahim, Pierre Tallet, « Trois bas-reliefs de l'époque thinite au Ouadi el-Humur: aux origines de l'exploitation du Sud-Sinaï par les Égyptiens », *RdE* 59, 2008, p. 155-180.

ILICH 1998

Mellita Ilich, « A Study of Punishment Scenes in the Old Kingdom », dans T.W. Hillard, Rosalinde A. Kearsley, Charles E.V. Nixon (éd.), *Ancient History in a Modern University, vol. 1. The Ancient Near East, Greece and Rome*, Grand Rapids & Cambridge, 1998, p. 66-74.

ISRAELI 2015

Shlomit Israeli, *Ceremonial Speech Patterns in the Medinet Habu War Inscriptions*, ÄAT 79, Munster, 2015.

IVERSEN 1987

Erik Iversen, « Some remarks on the *h3w-nbw.t* », *ZÄS* 114, 1987, p. 54-59.

IVERY 2000

Julie Ivery, « Crime and Punishment », dans Leonie Donovan, Jim McCorquodale (éd.), *Egyptian Art. Principles and Themes in Wall Scenes*, Gizah, 2000, p. 207-223.

JACOB 1994

Robert Jacob, *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen-Âge à l'époque classique*, Paris, 1994.

JACOB, MARCHAL-JACOB 1992

Robert Jacob, Nadine Marchal-Jacob, « Chapitre 1. Jalons pour une Histoire de l'architecture judiciaire », dans *La Justice en ses temples* (coll.), Paris, 1992, p. 60-67.

JACOBS 2009

Bruno Jacobs, « Grausame Hinrichtungen – friedliche Bilder. Zum Verhältnis der politischen Realität zu den Darstellungsszenarien der achämenischen Kunst », dans Martin Zimmermann (éd.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, Munich, 2009, p. 121-153.

JACQ-HERGOUALC'H 1979

Michel Jacq-Hergoualc'h, *L'armement et l'organisation de l'armée khmère aux XIIIe et XIIIe siècles, d'après les bas-reliefs d'Angkor Vat, du Bâyon et de Banteay Chmar*, Publications du Musée Guimet 12, Paris, 1979.

JÄGER 2004

Stephan Jäger, *Altägyptische Berufstypologien*, LingAeg. Studia Monographica 4, Göttingen, 2004.

JAMBON 2022

Emmanuel Jambon, « Paroles du ciel, bourdonnement des abeilles: aspects de l'univers sonore des textes funéraires des anciens Égyptiens », dans Sibylle Émerit, Sylvain Perrot, Alexandre Vincent (éd.), *De la cacophonie à la musique: la perception du son dans les sociétés antiques. Actes des journées d'études tenues à l'École française d'Athènes, 12-14 juin 2014*, Le Caire, 2022, p. 125-150.

JAMES P. 2017

Peter James, « The Levantine War-Records of Ramesses III : Changing Attitudes, Past, Present and Future », *AO* 15, 2017, p. 57-148.

Bibliographie

JAMES T.G.H. 1953

T.G.H. James, *The Mastaba of Khentika called Ikhekhi*, ASE 30, Londres, 1953.

JAMES T.G.H. 1961

T.G.H. James, *Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, Part I*, Londres, 1961.

JAMES T.G.H. 1974

T.G.H. James, *Corpus of Hieroglyphic Inscriptions in the Brooklyn Museum, I, Brooklyn*, 1974.

JANSEN-WINKELN 2014

Karl Jansen-Winkel, « Die Siegesstele des Amasis », ZÄS 141, 2014, p. 132-153.

JANSSEN J. 1975A

Jac J. Janssen, *Commodity Prices from the Ramessid Period*, Leyde, 1975.

JANSSEN J. 1975B

Jac J. Janssen, « The Rules of Legal Proceeding in the Community of Necropolis Workmen at Deir el-Medîna », *BiOr* 32, 1975, p. 291-296.

JANSSEN R. & J. 1989

Rosalind & Jac J. Janssen, *Egyptian Household Animals*, Aylesbury, 1989.

JANSSEN R. & J. 1990

Rosalind & Jac J. Janssen, *Growing up in Ancient Egypt*, Londres, 1990.

JANSSEN R. & J. 1996

Rosalind & Jac J. Janssen, *Getting Old in Ancient Egypt*, Londres, 1996.

JANZEN 2013

Mark D. Janzen, *The Iconography or Humiliation: the Depiction and Treatment of bound Foreigners in New Kingdom Egypt*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Memphis, 2013.

JAROŠ-DECKERT 1984

Brigitte Jaroš-Deckert, *Grabung im Asasif 1963-1970, V: Das Grab des Jnj-jtj.f: Die Wandmalereien der XI. Dynastie*, AV 12, Mainz, 1984.

JAROSI, ARNOLD 1983

Peter Jaroši, Dieter Arnold, « Säule », *LÄ V*, 1983, p. 343-348.

JASNOW 2003

Richard Jasnow, « Old Kingdom and First Intermediate Period » (p. 93-140), « Middle Kingdom and Second Intermediate Period » (p. 255-288) et « New Kingdom » (p. 289-359), dans Raymond Westbrook (éd.), *A History of Ancient Near Eastern Law, vol. I*, HdO 72/1, Leyde, 2003.

JEANGÈNE VILMER 2011

Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « Animal/Les violences à l'égard des animaux », dans Michela Marzano (éd.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, 2011, p. 48-52.

JENKINS 2000

Michael R. Jenkins, « Notes on the Tombs of Setka at Qubbet el-Hawa, Aswan », *BACE* 11, 2000, p. 67-81.

JÉQUIER 1921

Gustave Jéquier, *Les frises d'objets des sarcophages du Moyen Empire*, MIFAO 47, Le Caire, 1921.

JÉQUIER 1937

Gustave Jéquier, *Le monument funéraire de Pepi II. Tome II, Le temple*, Le Caire, 1937.

Bibliographie

JÉQUIER 1940

Gustave Jéquier, *Douze Ans de Fouilles dans la nécropole Memphite, 1924-1936*, Neuchatel, 1940.

JESI 2010

Furio Jesi, « Bès initiateur. Éléments d'institutions préhistoriques dans le culte et la magie de l'ancienne Égypte », *Aegyptus* 38/3-4, 2010, p. 193-207.

JEU 1987

Bernard Jeu, *Analyse du sport*, Paris, 1987.

JIN 2014

Jin Shoufu, *Richten und Schlichten. Formen, Normen und Werte der altägyptischen Rechtskultur*, *Xenia* 50, Constance & Munich, 2014.

JOHNSON 1992

W. Raymond Johnson, *An Asiatic Battle Scene of Tutankhamun from Thebes : A Late Amarna Antecedent of the Ramesside Battle-Narrative Tradition*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Chicago, 1992.

JOHNSON 2009-2010

W. Raymond Johnson, « Tutankhamen-Period Battle Narratives at Luxor », *KMT* 20/4, 2009-2010, p. 20-33.

JONES D. 1995

Dilwyn Jones, *Boats*, Londres, 1995.

JONES D. 2000

Dilwyn Jones, *An index of ancient Egyptian titles, epithets and phrases of the Old Kingdom*, BAR IS 866, 2 vols., Oxford, 2000.

JONES P.J. 2021

Paul Leonard Jones, *Animal Husbandry in Ancient Egypt during the Old and Middle Kingdoms*, Wallasey, 2021.

JØRGENSEN 1996

Mogens Jørgensen, *Catalogue Egypt I (3000-1500 B.C.) NY Carlsberg Glyptothek*, Copenhagen, 1996.

JOSEPH 2018

Amgad Joseph, « Pain Infliction, Inflictors and Healers in Egyptian Religious, Magical and Literary Perceptions », *ET* 18, 2018, p. 67-99.

JUDAS 2014/2015

Beth Ann Judas, « At the edge of the world : the keftiu as a liminal people in early New Kingdom Egypt », *Newsletter SSEA*, 2014/2, p. 6-9 et 2015, p. 123-134.

JUDD 2000

Margaret A. Judd. *Trauma and Interpersonal Violence in Ancient Nubia during the Kerma Period (ca. 2500-1500 BC)*, Edmonton, 2000.

JUDD 2010

Margaret A. Judd, « Pubic Symphyseal Face Eburnation: An Egyptian Sport Story ? », *IJO* 20, 2010, p. 280-290.

JUNGE 1990

Bibliographie

Friedrich Junge, « Versuch zu einer Ästhetik der Ägyptischen Kunst », dans Erhart Graefe, Marianne Eaton-Krauss (éd.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, HÄB 29, Hildesheim, 1990, p. 1-25.

JUNKER 1913

Hermann Junker, *Das Götterdekret über das Abaton*, Vienne, 1913.

JUNKER 1938

Hermann Junker, *Giza III. Die Mastabas der vorgeschrittenen V. Dynastie auf dem Westfriedhof*, Vienne & Leipzig, 1938.

JUNKER 1940

Hermann Junker, *Giza IV, Die Mastaba des Kꜣjm'nh̄ (Kai-em-anch)*, Vienne & Leipzig, 1940.

JUNKER 1941

Hermann Junker, *Giza V, Die Mastaba des Snb (Seneb) und die umliegenden Gräber*, Vienne & Leipzig, 1941.

JUNKER 1950

Hermann Junker, *Giza IX*, Vienne, 1950.

JUNKER 1953

Hermann Junker, *Giza XI*, Vienne, 1953.

KADISH 1996

Gerald E. Kadish, « Observations on Time and Work-Discipline in Ancient Egypt », dans Peter Der Manuelian (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, vol. 2, Boston, 1996, p. 439-449.

KADRY 1986

Ahmed Kadry, « The social status and Education of Military Scribes in Egypt during the 18th Dynasty », *Oikumene* 5, 1986, p. 155-162.

KAHL 2007

Jochem Kahl, *Ancient Asyut. The First Synthesis after 300 Years of Research*, TAP 1, Wiesbaden, 2007.

KAHL 2019

Jochem Kahl, *Die Statue Assiut S10/16. Ein Regionalstil und seine Bewertung*, TAP 11, Wiesbaden, 2019.

KAHL 2022

Jochem Kahl, « Asyut – The Capital That Never Was », dans Jochem Kahl, Andrea Kilian (éd.), *Asyut – The Capital That Never Was*, TAP 18, Wiesbaden, 2022, p. 1-35.

KAHL ET AL. 2016

Jochem Kahl et alii, *Asyut, Tomb III : Objects*, TAP 3, Wiesbaden, 2016.

KAHL, EL-KHADRAGY, VERHOEVEN, ZÖLLER 2007

Jochem Kahl, Mahmoud El-Khadragy, Ursula Verhoeven, Monika Zöller, « The Asyut Project : Fourth Season of Fieldwork (2006) », *SAK* 36, 2007, p. 81-103.

KAMAL 1938

Moharram Kamal, « The Stela of Sehetepibrê in the Egyptian Museum », *ASAE* 38, 1938, p. 285-296.

KAMBOUROVA 2009

Bibliographie

Tania Kambourova, « Modalités du don. Temporalité et tradition dans les mosaïques de Sainte-Sophie », dans Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt, Carlo Severi (éd.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, 2009, p. 49-71.

KAMPP 1992

Friederike Kampp, « Bemerkungen zur Datierung der Gräber TT 80 und TT 104 nach topographischen und architektonischen Gesichtspunkten », dans Eberhard Dziobek, Thomas Schneyer, Norbert Semmelbauer (éd.), *Eine ikonographische Datierungsmethode für thebanische Wandmalereien der 18. Dynastie*, SAGA 3, Heidelberg, 1992, p. 66-85.

KAMPP 1996

Friederike Kampp, *Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens bis der XVIII. zu der XX. Dynastie*, Theben 13, Mayence, 1996.

KAMRIN 1999

Janice Kamrin, *The Cosmos of Khnumhotep II at Beni Hassan*, Londres & New York, 1999.

KANAWATI 1977

Naguib Kanawati, *The Egyptian Administration in the Old Kingdom*, Warminster, 1977.

KANAWATI 1980

Naguib Kanawati, *The Rock Tombs of El-Hawawish, the Cemetery of Akhmim*, vol. I, Sydney, 1980.

KANAWATI 1981

Naguib Kanawati, *The Rock Tombs of El-Hawawish, the Cemetery of Akhmim*, vol. II, Sydney, 1981.

KANAWATI 1982

Naguib Kanawati, *The Rock Tombs of El-Hawawish, the Cemetery of Akhmim*, vol. III, Sydney, 1982.

KANAWATI 1983

Naguib Kanawati, *The Rock Tombs of El-Hawawish, the Cemetery of Akhmim*, vol. IV, Sydney, 1983.

KANAWATI 1987

Naguib Kanawati, *The Rock Tombs of El-Hawawish, the Cemetery of Akhmim*, vol. VII, Sydney, 1987.

KANAWATI 1992

Naguib Kanawati, *Akhmim in the Old Kingdom. Part I : Chronology and Administration*, ACE-Studies 2, Sydney, 1992.

KANAWATI 1995

Naguib Kanawati, *The Tombs of el-Hagarsa, vol. III*, ACE-Reports 7, Sydney, 1995.

KANAWATI 2002

Naguib Kanawati, *Tombs at Giza, vol. II*, ACE Reports 18, Warminster, 2002.

KANAWATI 2006

Naguib Kanawati, *The Teti Cemetery at Saqqara, vol. VIII. The Tomb of Inumin*, ACE-Reports 24, 2006.

KANAWATI 2007A

Naguib Kanawati, *Mereruka and King Teti. The Power behind the Throne*, Le Caire, 2007.

KANAWATI 2007B

Naguib Kanawati, *Deir el-Gebrawi, vol. I : The Northern Cliff*, ACE-Reports 23, Oxford, 2007.

Bibliographie

KANAWATI 2007C

Naguib Kanawati, *Deir el-Gebrawi, II The Southern Cliff. The tomb of Ibi and others*, ACE-Reports 25, Oxford, 2007.

KANAWATI 2009A

Naguib Kanawati, *The Teti Cemetery at Saqqara, vol. IX. The Tomb of Remni*, ACE-Reports 28, Oxford, 2009.

KANAWATI 2009B

Naguib Kanawati, « Specificity in Old Kingdom Tomb Scenes », *ASAE* 83, 2009, p. 261-278.

KANAWATI 2010A

Naguib Kanawati, *Mereruka and his Family*, Part III : 1, ACE Reports 29, Oxford, 2010.

KANAWATI 2010B

Naguib Kanawati, *Mereruka and his Family*, Part III : 2, ACE Reports 30, Oxford, 2010.

KANAWATI 2012

Naguib Kanawati, *The Cemetery of Meir, vol. I : The tomb of Pepyankh the Middle*, ACE-Records 31, Oxford, 2012.

KANAWATI, ABDER-RAZIQ 1998

Naguib Kanawati, Mahmoud Abder-Raziq, *The Teti Cemetery at Saqqara III: The Tomb of Neferseshemre and Seankhuiptah*, ACE-Reports 11, Warminster, 1998.

KANAWATI, ABDER-RAZIQ 2000

Naguib Kanawati, Mahmoud Abder-Raziq, *The Teti Cemetery at Saqqara, vol. VI. The Tomb of Nikauisesi*, ACE-Reports 14, 2000.

KANAWATI, ABDER-RAZIQ 2003

Naguib Kanawati, Mahmoud Abder-Raziq, *The Unis Cemetery at Saqqara, vol. II : The Tombs of Inefert and Ihy (reused by Idut)*, ACE-Reports 19, Oxford, 2003.

KANAWATI, EVANS 2014A

Naguib Kanawati, Linda Evans, *The Cemetery of Meir, vol. II : The Tomb of Pepyankh the Black*, ACE-Records 34, Oxford, 2014.

KANAWATI, EVANS 2014B

Naguib Kanawati, Linda Evans, *Beni Hassan, Vol. I, The Tomb of Khnumotep II*, ACE-Reports 36, Oxford, 2014.

KANAWATI, EVANS 2016

Naguib Kanawati, Linda Evans, *Beni Hassan vol. III : The Tomb of Amenemhat*, ACE-Reports 40, Oxford, 2016.

KANAWATI, EVANS 2018

Naguib Kanawati, Linda Evans, *Beni Hassan, Vol. IV. The Tomb of Baqet*, ACE Reports 42, Oxford, 2018

KANAWATI, EVANS 2020

Naguib Kanawati, Linda Evans, *Beni Hassan, vol. VI. The Tomb of Khety*, ACE-Reports 44, Sydney, 2020.

KANAWATI, HASSAN 1997

Naguib Kanawati, Ali Hassan, *The Teti Cemetery at Saqqara, vol II. The Tomb of Ankhmahor*, ACE-Reports 9, Sydney, 1997.

KANAWATI, MCFARLANE 1993

Bibliographie

- Naguib Kanawati, Ann McFarlane, *Deshasha The Tombs of Inti, Shedu and Others*, ACE Reports 5, Sydney, 1993.
- KANAWATI, SWINTON 2018
- Naguib Kanawati, Joyce Swinton, *Egypt in the Sixth Dynasty. Challenges and Responses*, Wallasey, 2018.
- KANAWATI, WOODS 2009
- Naguib Kanawati, Alexandra Woods, *Artists in the Old Kingdom. Techniques and achievements*, Le Caire, 2009.
- KANAWATI, WOODS 2010
- Naguib Kanawati, Alexandra Woods, *Beni Hassan, Art and Daily Life in an Egyptian Province*, Le Caire, 2010.
- KANAWATI, KHALIFA, BOMMAS 2021
- Naguib Kanawati, Eman Khalifa, Martin Bommas, « Governor Baqet II at Beni Hassan », *EA* 59, 2021, p. 37-41.
- KANTOR 1960
- Helene J. Kantor, « A Fragment of Relief from the Tomb of Mentuemhat at Thebes (No. 34) », *JNES* 19, 1960, p. 213-216.
- KAREV 2002
- Ella Karev, « 'Mark them with my Mark' : Human Branding in Egypt », *JEA* 108, 2022, p. 191-203.
- KARLSSON 2019
- Mattias Karlsson, « Babylon in Egyptian hieroglyphs », dans Mattias Karlsson (éd.), *The rod and measuring rope: Festschrift for Olof Pedersén*, Wiesbaden, 2019, p. 38-44.
- KASPARIAN 2012
- Burt Kasparian, « Les sons du pouvoir dans l'Égypte ancienne », dans Maria Theresa Schettino, Sylvie Pittia (éd.), *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*, Besançon, 2012, p. 47-68.
- KATARY 2011
- Sally L.D. Katary, « Taxation (until the End of the Third Intermediate Period) », *UCLA EE*, 2011, p. 1-25.
- KAYSER 1964
- Hans Kayser, *Die Mastaba des Uhemka, Ein Grab in der Wüste*, Hanovre, 1964.
- KEEL 1972
- Othmar Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das alte Testament*, Cologne, 1972.
- KEEL 1977
- Othmar Keel, « Der Bogen als Herrschaftssymbol: einige unveröffentlichte Skarabäen aus Ägypten und Israel zum Thema ‚Jagd und Krieg‘ », *ZDPV* 93/2, 1977, p. 141-177.
- KEIMER 1940
- Ludwig Keimer, « Sur un monument égyptien du musée du Louvre. Contribution à l'histoire de l'égyptologie », *RdE* 4, 1940, p. 45-65.
- KEIMER 1954
- Ludwig Keimer, « Das Bildhauser-Modell eines Mannes mit abgeschnittener Nase », *ZÄS* 79, 1954, p. 140-143.
- KEIMER 1957

Bibliographie

Ludwig Keimer, « Notes de lecture (suite) », V, *BIFAO* 56, 1957, p. 104-107.

KEMBOLY 2010

Mpay Kemboly, *The Question of Evil in Ancient Egypt*, Londres, 2010.

KEMP 1976

Barry J. Kemp, « The Window of Appearance at El-Amarna, and the Basic Structure of this City », *JEA* 62, 1976, p. 81-99.

KEMP ET AL. 2004

Barry J. Kemp. et alii, « Egypt's Invisible Walls », *CAJ* 14/2, 2004, p. 259-288.

KEMP 2018

Barry J. Kemp, *Ancient Egypt, Anatomy of a Civilization*, Abingdon & New York, 3e éd. 2018.

KEMP, STEVENS, DABBS, ZABECKI, ROSE 2013

Barry Kemp, Anna Stevens, Gretchen Dabbs, Melissa Zabecki, Jerome Rose, « Life, death and beyond in Akhenaten's Egypt : Excavating the South Tombs Cemetery at Amarna », *Antiquity* 87, 2013, p. 64-78.

KENDALL 2007

Timothy Kendall, « Mehen : the ancient Egyptian game of the serpent », dans Irving L. Finkel (éd.), *Ancient board games in perspective: papers from the 1990 British Museum colloquium, with additional contributions*, Londres, 2007, p. 33-45.

KERN 1999

Paul Bentley Kern, *Ancient Siege Warfare*, Bloomington, 1999.

KESSLER 1979

Dieter Kessler, « Leiter », dans *LÄ* III, 1979, p. 1002-1005

KESSLER 1987A

Dieter Kessler, « Die Asiatenkarawane von Beni Hassan », *SAK* 14, 1987, p. 147-165.

KESSLER 1987B

Dieter Kessler, « Zur Bedeutung der Szenen des täglichen Lebens in den Privatgräbern (I): Die Szenen des Schiffsbaues und der Schifffahrt », *ZÄS* 114, 1987, p. 59-88.

KILLEN 1994

Geoffrey Killen, *Ancient Egyptian furniture 4000-1300 BC, vol. 2*, Oxford & Philadelphie, 1994.

KINNEY 2014

Lesley J. Kinney, « Dance dating in the Old Kingdom; Formal Rules, Step 1 : Know thy Dances. Establishing a Typology of Old Kingdom Dance », dans Kathryn Soar, Christina Aamodt (éd.), *Archaeological Approaches to Dance Performance*, BAR IS 2622, Oxford, 2014, p. 31-46.

KISER-GO 2006

Deanna Kiser-Go, *A stylistic and iconographic analysis of private Post-Amarna Period tombs at Thebes*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Berkeley, 2006.

KITCHEN 1964

Kenneth A. Kitchen, « Some New Light on the Asiatic Wars of Ramesses II », *JEA* 50, 1964, p. 47-70.

KITCHEN 1969-1970

Kenneth A. Kitchen, « Two Donation Stelae in the Brooklyn Museum », *JARCE* 8, 1969-70, p. 59-67.

KITCHEN 1977

Bibliographie

- Kenneth A. Kitchen, « Historical Observations on Ramesside Nubia », dans Erika Endesfelder, Karl Heinz Priese, Friedrich Reineke, Steffen Wenig (éd.), *Ägypten und Kusch*, Berlin, 1977, p. 213-225.
- KITCHEN 1999
- Kenneth A. Kitchen, « Further thoughts on Punt and its neighbours », dans Anthony Leahy, John Tait (éd.), *Studies on ancient Egypt in honour of H. S. Smith*, Londres, 1999, p. 173-178.
- KJØRUP 1978
- Søren Kjølrup, « Pictorial Speech Acts », *Erkenntnis* 12, 1978, p. 55-71.
- KLEBS 1915
- Luise Klebs, *Die Reliefs und Malereien des alten Reiches*, Heidelberg, 1915.
- KLEBS 1922
- Luise Klebs, *Die Reliefs und Malereien des Mittleren Reiches*, Heidelberg, 1922.
- KLEBS 1934
- Luise Klebs, *Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches*, Heidelberg, 1934.
- KOEFOED-PETERSEN 1996
- Otto Koefoed-Petersen, *Catalogue des bas-reliefs et peintures égyptiennes*, Copenhague, 1956.
- KOENIG 1996
- Yvan Koenig, « Droit et magie », *Méditerranées* 6/7, 1996, p. 139-157.
- KÖLLER 1996
- Klaus Köller, « A Symbol of Egypt's Might – eine Nachbetrachtung », *GM* 152, 1996, p. 35-42.
- KÖLLER 2002
- Klaus Köller, « Noch einmal : A Symbol of Egypt's Might », *GM* 187, 2002, p. 83-90.
- KONDO, KAWAI 2017
- Jiro Kondo, Nozomou Kawai, « Discovered, lost, rediscovered : Userhat and Khonsuemheb », *EA* 50, 2017, p. 22-26.
- KONSTAN, RAVAL 2018
- David Konstan, Shilpa Raval, « Comic Violence and the Citizen Body », dans Monica R. Gale, J.H.D. Scourfield (éd.), *Texts and Violence in the Roman World*, Cambridge, 2018, p. 44-62.
- KONSTANTINOV, SOENOV, CHEREMISIN 2016
- Nikita Konstantinov, Vasilii Soenov, Dimitry Cheremisin, « Battle and Hunting Scenes in Turkic Rock Art of the Early Middle Ages in Altai », *RAR* 33/1, 2016, p. 8-18.
- KORFMANN 1973
- Manfred Korfmann, « The sling as a weapon », *Scientific American* 229/4, 1973, p. 34-46.
- KORMYSHEVA, MALYKH, VETOKHOV 2010
- Eleonora E. Kormysheva, Svetlana Malykh, Serguei Vetokhov, *The Tomb of Khafraankh. G 7948, Giza Eastern Necropolis I*, Moscou, 2010.
- KOZLOFF 1983
- Arielle P. Kozloff, « Symbols of Egypt's Might », *BES* 5, 1983, p. 61-66.
- KOTHAY 2013
- Katalin Anna Kothay, « Categorization, Classification and Social Reality: Administrative Control and Interaction with the Population », dans Juan Carlos Moreno García (éd.), *Ancient Egyptian Administration*, Leyde, 2013, p. 479-520.
- KRAUSS 1977

Bibliographie

Rolf Krauss, « Helm », dans *LÄ II*, 1977, p. 1113-1115.

KROENKE 2010

Karin Roberta Kroenke, *The Provincial Cemeteries of Naga ed-Deir: A Comprehensive Study of Tomb Models Dating from the Late Old Kingdom to the Late Middle Kingdom*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Berkeley, Californie, 2010.

KUBISCH 2000

Sabine Kubisch, « Die Stelen der I. Zwischenzeit aus Gebelein », *MDAIK* 56, 2000, p. 239-265.

KUENTZ 1928

Charles Kuentz, *La bataille de Qadesh. Les textes (« Poème de Pentaour » et « Bulletin de Qadesh ») et les bas-reliefs*, MIFAO 55, Le Caire, 1928.

KUHLMANN 1977

Klaus P. Kuhlmann, *Der Thron im alten Ägypten: Untersuchungen zu Semantik, Ikonographie und Symbolik eines Herrschaftszeichens*, ADAIK 10, Glückstadt, 1977.

KÜHNERT-EGGEBRECHT 1969

Eva Kühnert-Eggebrecht, *Die Axt als Waffe und Werkzeug im alten Ägypten*, MÄS 15, Munich, 1969.

KYLE 2008

Donald G. Kyle, « Herodotus an Ancient Athletics, Olympia, and Egypt », dans Peter Mauritsch, Werner Petermandl, Robert Rollinger, Christoph Ulf (éd.), *Antike Lebenswelten: Konstanz - Wandel - Wirkungsmacht. Festschrift für Ingomar Weiler zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, 2008, p. 149-159.

LA PEINE 1991

La Peine, *Recueils de la Société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions (4 tomes), LV-LVIII*, Bruxelles, 1991.

LABOURY 1990

Dimitri Laboury, « Réflexions sur les vases métalliques des tributaires Keftiou », *Aegaeum* 6, 1990, p. 93-115.

LABOURY 1997

Dimitri Laboury, « Une relecture de la tombe de Nakht (TT52, Cheikh 'Abd el-Gourna) », dans Roland Tefnin, *La Peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, MA 7, Bruxelles, 1997, p. 48-81.

LABOURY 1998A

Dimitri Laboury, *La statuaire de Thoutmosis III Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique*, AegLeod 5, Louvain, 1998.

LABOURY 1998B

Dimitri Laboury, « Fonction et signification de l'image égyptienne », *BCBA*, 6^e série-IX, 1998, p. 131-148.

LABOURY 2007

« L'art selon Akhénaton, une révolution dans la tradition et l'histoire de l'art pharaonique », dans J.-L. Chappaz *et al.* (éds.), *Akhénaton et Néfertiti. Soleil et ombres des pharaons, Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, Genève, 2008.

LABOURY 2017

Bibliographie

- Dimitri Laboury, « Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egypt », dans Todd Gillen (éd.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, Proceedings of the Conference held at the University of Liège, 6th-8th February 2013*, Liège, 2017, p. 228-258.
- LABOURY, TAVIER 2010
- Dimitri Laboury, Hugues Tavier, « A 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 Eugène Warmenbol, Valérie Angenot (éd.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, MA 12, Turnhout, 2010, p. 91-106.
- LABROUSSE, LAUER, LECLANT 1977
- Audran Labrousse, Jean-Philippe Lauer, Jean Leclant, *Le Temple haut du complexe archéologique du roi Ounas*, BdE 73, Le Caire, 1977.
- LABROUSSE, MOUSSA 2002
- Audran Labrousse, Ahmed Moussa, *La chaussée du complexe funéraire du roi Ounas*, BdE 134, Le Caire, 2002.
- LACAU 1913
- Pierre Lacau, « Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires », *ZÄS* 51, 2013, p. 1-64.
- LACAU 1971
- Pierre Lacau, « Les verbes *wbn*, 'poindre', et *psd*, 'culminer' », *BIFAO* 69, 1971, p. 1-9.
- LAISNEY 2007
- Vincent Pierre-Michel Laisney, *L'Enseignement d'Aménémopé*, Rome, 2007.
- LALANNE, MÉTRA 2017
- Bernard Lalanne, Gérard Métra, *Nouvelle Transcription du Papyrus médical Ebers*, Langues et cultures anciennes 28, Bruxelles, 2017.
- LAMB 2013
- Anthony Lamb, *Ethics and the Laws of War. The moral justification of legal norms*, Abingdon, 2013.
- LANDBORG 2023
- Anne Landborg, « 'You shall not constrain my b}'. Control through and of the b}.(w) », dans Alexander Loktionov (éd.), *Compulsion and Control in Ancient Egypt: Proceedings of the Third Lady Wallis Budge Egyptology Symposium*, Oxford, 2023, p. 44-53.
- LANE 1863
- Edward William Lane, *Arabic-English Lexicon*, Londres, 1863.
- LANG 2013
- Anthony F. Lang Jr., « Chapter 8. Narrative Authority », dans Anthony F. Lang Jr., Cian O'Driscoll, John Williams (éd.), *Just War. Authority, Tradition and Practice*, Washington, 2013, p. 135-154.
- LANGER 2013
- Christian Langer, *Aspekte des Imperialismus in der Außenpolitik der 18. Dynastie*, Nordostafrikanisch-westasiatische Studien 7, Francfort, 2013.
- LANGER 2018
- Christian Langer, « The Concept of 'Frontier' in New Kingdom Egypt. A Comparative Approach to the Spatiality of Ideology », dans Gaëlle Chantrain, Jean Winand (éd.), *Time and Space at Issue in Ancient Egypt*, LingAeg Studia Monographica 19, Hambourg, 2018, p. 47-70.

Bibliographie

LANGER 2021

Christian Langer, *Egyptian Deportations of the Late Bronze Age. A Study in Political Economy*, Berlin & Boston, 2021.

LANGER 2023

Christian Langer, « Compulsory Foreign Labour in Late Bronze Age Egypt: Towards Understanding a Forced Migration-Unfree Labour Nexus », dans Alexander Loktionov (éd.), *Compulsion and Control in Ancient Egypt: Proceedings of the Third Lady Wallis Budge Egyptology Symposium*, Oxford, 2023, p. 93-102.

LARCHER 2015

Christian Langer, « Le sens des rites §1 – La scène du découpage rituel des armes dans la tombe de Montouherkhepechef, à Dra Abou el-Naga (TT20) », *SAK* 44, 2015, p. 191-214.

LARCHER 2016

Christian Langer, « Quand Thot devient babouin. Essai de datation et d'interprétation de l'apparition de la forme simiesque du dieu », *ZÄS* 143/1, 2016, p. 60-76.

LAROCHE 2016

Josepha Laroche, *La brutalisation du monde. Du retrait des États à la décivilisation*, Paris, 2016.

LASHIEN 2013

Miral Lashien, *The Chapel of Kahai and his Family*, ACE-Reports 33, Oxford, 2013.

LASHIEN 2016

Miral Lashien, *Beni Hassan, vol. II : Two Old Kingdom Tombs*, ACE-Reports 39, Oxford, 2016.

LASHIEN 2020

Miral Lashien, « Donkeys in the Old and Middle Kingdom according to the Representations and livestock counts from private tombs », *ET* 33, 2020, p. 121-137.

LASHIEN, MOURAD 2019

Miral Lashien, Anna-Latifa Mourad, *Beni Hassan, vol. V. The Tomb of Khnumhotep I*, ACE-Reports 43, Oxford, 2019.

LAUER 1969

Jean-Philippe Lauer, « Travaux et découvertes à Saqqarah (1968-1969) », *BSFE* 56, 1969, p. 11-24.

LAUER 1971

Jean-Philippe Lauer, « Travaux et découvertes à Saqqarah (1970-1971) », *BSFE* 62, 1971, p. 30-48.

LAUER 1976

Jean-Philippe Lauer, *Saqqarah, la nécropole royale de Memphis*, Thames & Hudson, 1976.

LAUER, LECLANT 1969

Jean-Philippe Lauer, Jean Leclant, « Découverte de statues de prisonniers au temple de la pyramide de Pépi Ier », *RdE* 21, 1969, p. 55-62.

LAUER, LECLANT 1972

Jean-Philippe Lauer, Jean Leclant, *Le temple haut du complexe funéraire du roi Téti*, BdE 51, 1972.

LAZARIDIS 2018

Bibliographie

Nicolaos Lazaridis, « Action and Private Space in Ancient Egyptian Narrative », dans Gaëlle Chantrain, Jean Winand (éd.), *Time and Space at Issue in Ancient Egypt*, LingAeg Studia Monographica 19, Hambourg, 2018, p. 71-80.

LEACH 1958

Edmund R. Leach, « Magical Hair », *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 88/2, 1958, p. 147-164.

LEAHY 1984

Anthony Leahy, « Death by Fire in ancient Egypt », *JESHO* 27, 1984, p. 199-206.

LEBEDEV, DOBROVOLSKAYA, MEDNIKOVA 2018

Maksim Lebedev, Maria Dobrovolskaya, Maria Mednikova, « A case of decapitation from Giza », *PES* 21, 2018, p. 106-119.

LEBLANC 2011

Marc Jeremy Leblanc, *"In accordance with the documents of ancient times" : the origins, development, and significance of the ancient Egyptian Sed Festival (jubilee festival)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Yale, New Haven, 2011.

LE BLAY 2006

Frédéric Le Blay, « Penser la douleur dans l'Antiquité : enjeu médical ou enjeu philosophique ? », dans Francis Prost, Jérôme Wilgaux (éd.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, 2006, p. 79-82.

LECLANT 1980

Jean Leclant, « La 'famille Libyenne' au temple haut de Pepi 1^{er} », dans Jean Vercoutter (éd.), *Le Livre du Centenaire*, MIFAO 104, 1980, p. 49-54.

LEE 2022

Lee Sunwoo, *Exploring Pain in Ancient Egypt*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Chicago, 2022.

LEFÉBURE 1900

Eugène Lefébure, « Le sacrifice humain d'après les rites de Busiris et d'Abydos », *Sphinx* 3, 1900, p. 129-164.

LEGRAS 2011

Bernard Legras, « Corps grec, corps égyptiens. Une double tradition de châtiments dans l'égypte ptolémaïque », dans Lydie Bodiou, Véronique Mehl, Myriam Soria (éd.), *Corps outrages, corps ravages de l'antiquité au Moyen Âge*, CSM 21, Turnhout, p. 173-187.

LEHNER, LACOVARA 1985

Mark Lehner, Peter Lacovara, « An enigmatic object explained », *JEA* 71, 1985, p. 169-174.

LEIBOVITCH 1943

Joseph Leibovitch, « Une Nouvelle Représentation d'une sphinge de la reine Tiy », *ASAE* 42, 1943, p. 93-105.

LEMOINE 2013

Simon Lemoine, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, Rennes, 2013.

LEOSPO 1985

Enrichetta Leospo, « Un cantiere torinese : la tomba dipinta di Gebelein », dans *Egitto e Società antica. Atti del convegno. Torino 8/9 VI – 23/24 XI 1984*, Milan, 1985, p. 9-25.

LEPROHON 2015

Bibliographie

Ronald J. Leprohon, « Ideology and Propaganda », dans Melinda Hartwig (éd.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Chichester, 2015, p. 309-327.

LEPSIUS 1855

Richard Lepsius, « Über den Namen der Ionier auf den ägyptischen Denkmälern », *Bericht über die zur Bekanntmachung geeigneten Verhandlungen der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlin, 1855, p. 497-512.

LEVY, LUSSAULT 2013

Jacques Levy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la Géographie*, Paris, 2013.

LICHTHEIM 1945

Miriam Lichtheim, « The Songs of the Harpists », *JNES* 4, 1945, p. 178-212.

LICHTHEIM 1988

Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom: A Study and an Anthology*, Fribourg, 1988.

LICHTHEIM 1992

Miriam Lichtheim, *Maât in Egyptian Autobiographies and Related Studies*, OBO 120, Fribourg, 1992.

LIEBLEIN 1894

Jens Lieblein, « = ἰῖ = Ἰά Φορεῖς », *RecTrav* 16, 1894, p. 133-134.

LIPPERT 2008

Sandra Lippert, *Einführung in die altägyptische Rechtsgeschichte*, EQÄ 5, Berlin, 2008.

LISSARAGUE 1990

François Lissarague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris & Rome, 1990.

LISSARAGUE 2009

François Lissarague, « Le temps des boucliers », dans Giovanni Careri, François Lissarague, Jean-Claude Schmitt, Carlo Severi (éd.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, 2009, p. 21-31.

LISZKA 2012

Kate Liszka, « *We Have Come to Serve Pharaoh* »: *A Study of the Medjay and Pangrave as an Ethnic Group and as Mercenaries from c. 2300 BCE until c.1050 BCE*. thèse de doctorat soutenue à l'Université de Pennsylvanie, 2012.

LITTAUER, CROUWEL 1985

M.A. Littauer, Joost H. Crouwel, *Chariots and Related Equipment from the Tomb of Tut'ankhamun*, Oxford, 1985.

LIVINGSTONE 1866

David & Charles Livingstone, *Narrative of an Expedition to the Zambesi*, New York, 1866.

LIVINGSTONE-THOMAS 2011

Jason Livingstone-Thomas, « The Old Kingdom market-place scenes revisited: with special reference to Tep-em-ankh II (tp-m-anx) », dans Miroslav Bárta, Filip Coppens, Jaromír Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the year 2010*, Prague, 2011, p. 551-569.

LLOYD, SPENCER, EL-KHOULI 2008

Alan B. Lloyd, Alan J. Spencer, Ali el-Khouli, *Saqqara Tombs III: The Mastaba of Neferseshemtah*, ASE 41, Londres, 2008.

Lo 2015

Bibliographie

Ping-Cheung Lo, « Varieties of statecraft and warfare ethics in early China. An overview », dans Ping-Cheung Lo, Sumner B. Twiss, *Chinese Just War Ethics. Origin, development, and dissent*, Abingdon, 2015, p. 3-25.

LOHWASSER 2008

Angelika Lohwasser, « Schwimmen: eine Kulturtechnik und ihre Darstellung im Land am Nil. Mit einem Exkurs zu den so genannten "Schwimmerinnen als Löffelgriff" », *Nikephoros* 21, 2008, p. 53-80.

LOKTIONOV 2015

Alexandre Loktionov, « Convincing great criminals. A New Look at Punishment in the Turin Judicial Papyrus », *ENiM* 8, 2015, p. 103-111.

LOKTIONOV 2017

Alexandre Loktionov, « May my nose and ears be cut off: Practical and 'supra-practical' Aspects of Mutilation in the Egyptian New Kingdom », *JESHO* 60/3, 2017, p. 263-291.

LOKTIONOV 2019

Alexandre Loktionov, « Tortured, banished, forgotten (and frequently ripped off)? Experience of ancient Egyptian criminal judgement and its consequences through the 2nd millenium BCE », dans Loretta Kilroe (ed.), *Invisible archaeologies: hidden aspects of daily life in ancient Egypt and Nubia*, Oxford, 2019, p. 6-16.

LOPEZ 1966

Jesus Lopez, « Inscriptions de l'Ancien Empire à Khor el-Aquiba », *RdE* 19, 1966, p. 51-66.

LOPRIENO 1988

Antonio Loprieno, *Topos und Mimesis. Zum Ausländer in der Ägyptischen Literatur*, ÄA 48, Wiesbaden, 1988.

LOPRIENO 1996

Antonio Loprieno, « Defining Egyptian Literature », dans Antonio Loprieno (éd.), *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*, PdÄ 10, Leyde, New York & Cologne, 1996, p. 39-58.

LORAND 2008

David Lorand, « Une base de statue fragmentaire de Sésostris Ier provenant de Dra Abou el-Naga », *JEA* 94, 2008, p. 267-274.

LORAND 2010

David Lorand, « Les relations texte-image dans la tombe thébaine de Khérouef (TT 192). Les scènes de jubilé d'Amenhotep III en l'an 37 », dans Valérie Angenot, Eugène Warmembol (éd.), *Thèbes aux 1001 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, *Monumenta Aegyptiaca* XII, Turnhout, 2010, p. 119-133.

LORENZ K. 1977

Konrad Lorenz, *L'agression. Une histoire naturelle du mal*, Vienne, 1963, trad. fr. 1977.

LORENZ J., SCHRACKAMP 2014

Jürgen Lorenz, Ingo Schrakamp, « 'Our Master ! Do not destroy us !' The Fate and Role of Non-Combatants in the War of the Hittites », dans Davide Nadali, Jordi Vidal (éd.), *The Other Face of the Battle. The Impact of War on Civilians in the Ancient Near East*, AOAT 413, Munster, 2014, p. 37-64.

LORET 1889

Victor Loret, « La tombe de Khâ-m-hâ », *MMAF* 1/1, Le Caire, 1889, p. 113-132.

Bibliographie

LORET 1899

Victor Loret, « Fouilles dans la nécropole memphite (1897-1899) », *BIE*, 3^e sér. 10, 1899, p. 85-100.

LORET 1901

Victor Loret, « La grande inscription de Mes à Saqqarah », *ZÄS* 39, 1901, p. 1-10.

LORTON 1974

David Lorton, « Terminology Related to the Laws of Warfare in Dyn. XVIII », *JARCE* 11, 1974, p. 53-68.

LORTON 1977

David Lorton, « The Treatment of criminals in Ancient Egypt through the New Kingdom », *JESHO* 20, 1977, p. 2-64.

LOUANT 2000

Emmanuel Louant, *Comment Pouiemrê triompha de la mort*, LO 6, Louvain, 2000.

LOURIE 1931

Izidor M. Lourie, « A Note on Egyptian Law-Courts », *JEA* 17, 1931, p. 62-64.

LOURIE 1971

Izidor M. Lourie, *Studien zum altägyptischen Recht*, Weimar, 1971.

LOWENSTAM 2008

Steven Lowenstam, *The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore, 2008.

LUCE 2009

Jean-Marc Luce, « De l'Égypte à la Grèce archaïque. La question de l'aspectivité », *EAO* 55, 2009, p. 35-42.

LUISELLI 2011

Maria Michela Luiselli, « The Ancient Egyptian scene of 'Pharaoh smiting his enemies': an attempt to visualize cultural memory? », dans Martin Bommas (éd.), *Cultural Memory and Identity in Ancient Societies*, Londres & New York, 2011, p. 10-25.

LUNDH 2002

Patrik Lundh, *Actor and Event. Military Activity in Ancient Egyptian Narrative Texts from Thutmosis II to Merenptah*, USE 2, Uppsala, 2002.

LUTZ 1927

Henry Frederick Lutz, *Egyptian Tomb Steles and Offering Stones*, Leipzig, 1927.

LYNCH 2000

Mona Lynch, « On-Line Executions : The Symbolic Use of the Electric Chair in Cyberspace », *Political and Legal Anthropology Review* 23/2, 2000, p. 1-20.

LYTHGOE, DAVIES N. DE G. 1928

Albert M. Lythgoe, Norman de Garis Davies, « The Egyptian Expedition 1925-1927: The Graphic Work of the Expedition », *BMMA* 23/2, 1928, p. 59-72.

MACE, WINLOCK 1916

Arthur C. Mace, Herbert E. Winlock, *The Tomb of Senebtisi at Lisht*, New York, 1916.

MACKAY 1916

Ernest Mackay, « Note on a New Tomb (No. 260) at Dra Abu'l Naga », *JEA* 3, 1916, p. 125-126.

MACKENZIE

Bibliographie

John MacKenzie, « La chasse, un sport impérial ? », dans Pierre Singaravélou, Julien Sorez (éd.), *L'Empire des sports. Une histoire de la mondialisation culturelle*, Paris, 2010, p. 139-152.

MACLEOD 2023

Caroline Arbuckle MacLeod, « The Value of Children in Ancient Egypt », dans Danielle Candelora, Nadia Ben-Marzouk, Kathlyn M. Cooney (éd.), *Ancient Egyptian Society. Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, Londres & New York, 2023, p. 140-151.

MACRAMALLAH 1935

Rizkallah Macramallah, *Le mastaba d'Idout*, Le Caire, 1935.

MADERNA 2005

Caterina Maderna, « Zum Feindbild der Ptolemäer (Kat. 152-159) », dans Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling (éds), *Ägypten Griechenland Rom: Abwehr und Berührung*, Francfort, 2005, p. 258-266.

MAHER-TAHA 2002

Mahmoud Maher-Taha (éd.), *Le tombeau de Menna (TT. N°69)*, Le Caire, 2002.

MAHFOUZ 1998

Naguib Mahfouz, *Akhénaton le renégat*, Le Caire, 1985, trad. fr. 1998

MAHRAN, KAMAL 2016

Heba Mahran, Samar Mostafa Kamal, « Physical Disability in Old Kingdom Tomb Scenes », *AJH* 2/3, 2016, p. 173-181.

MAINGUENEAU 1987

Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, 1987.

MAITLAND 2018

Margaret Maitland, « Dirt, purity, and spatial control: anthropological perspectives on ancient Egyptian society and culture during the Middle Kingdom », *JAEG* 17, 2018, p. 47-72.

MAITLAND 2023

Margaret Maitland, « Social Control in Middle Kingdom Egypt: Embodied Experience and Symbolic Violence », dans Alexander Loktionov (éd.), *Compulsion and Control in Ancient Egypt: Proceedings of the Third Lady Wallis Budge Egyptology Symposium*, Oxford, 2023, p. 161-178.

MAITRE 2018

Jonathan Maitre, « 'Malin comme un babouin' Le rôle des singeries comme faire-valoir de l'idéal de vie à l'égyptienne dans la chapelle du mastaba d'Hétepet à Gîza », *EAO* 87, 2018, p. 43-52.

MALEK 1981

Jaromir Malek, « Two problems connected with New Kingdom tombs in the Memphite area », *JEA* 67, 1981, p. 157-165.

MALEK 1986

Jaromir Malek, *In the Shadow of the Pyramids. Egypt during the Old Kingdom*, Londres, 1986.

MALEK 1988

Jaromir Malek, « The royal butler Hori at northern Saqqâra », *JEA* 74, 1988, p. 125-136.

MALEK 1997

Bibliographie

Jaromir Malek, « The Locusts on the Daggers of Ahmose », dans Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (éd.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, Londres & New York, 1997, p. 207-219.

MANASSA 2011

Colleen Manassa, « Soundscapes in ancient Egyptian literature and religion », dans Erika Meyer-Dietrich (ed.), *Laut und Leise: der Gebrauch von Stimme und Klang im historischen Kulturen*, Bielefeld, 2011, p. 147-172.

MANASSA 2013A

Colleen Manassa, *Imagining the Past. Historical Fiction in New Kingdom Egypt*, Oxford, 2013.

MANASSA 2013B

Colleen Manassa, « The Chariot that plunders Foreign Lands : ,the Hymn to the King in His Chariot‘ », dans André J. Veldmeijer, Salima Ikram (éd.), *Chasing chariots: proceedings of the First International Chariot Conference (Cairo 2012)*, Leyde, 2013, p. 143-156.

MANDER 2016

Pietro Mander, « War in Mesopotamian Culture », dans Krzysztof Ulanowski (éd.), *The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece, and Rome*, CHANE 84, Leyde & Boston, 2016, p. 5-22.

MANNICHE 1988A

Lisa Manniche, *Lost tombs: a study of certain Eighteenth Dynasty monuments in the Theban necropolis*, Londres, 1988.

MANNICHE 1988B

Lisa Manniche, *The Wall Decoration of Three Theban Tombs (TT 77, 175 and 249)*, Copenhagen, 1988.

MANNICHE 2003A

Lisa Manniche, « Ancient Scent – An Evaluation of the Sources », dans Christian Leblanc (éd.), *Parfums, onguents et cosmétiques dans l'Égypte ancienne: actes des rencontres pluridisciplinaires tenues au Conseil National de la Culture, Le Caire 27-29 avril 2002*, Le Caire, 2003, p. 27-29.

MANNICHE 2003B

Lisa Manniche, « The so-called scenes of daily life in the private tombs of the Eighteenth Dynasty : an overview », dans Nigel Strudwick, John H. Taylor (éd.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*, Londres, 2003, p. 42-45.

MARIETTE 1878

Auguste Mariette, *Voyage dans la Haute-Égypte, Entre Le Caire et la Première Cataracte*, tome 1er, Paris & Le Caire, 1878.

MARIETTE 1880

Auguste Mariette, *Abydos : description des fouilles (Band 2)*, Paris, 1880.

MARIETTE 1889

Auguste Mariette, *Les Mastabas de l'Ancien Empire*, Paris, 1889.

MAROCCHETTI 2010

Elisa Fiore Marochetti, *The Reliefs of the Chapel of Nebhepetra Mentuhotep at Gebelein (CGT 7003/1-277)*, CHANE 39, Leyde et Boston, 2010.

MARTIN 1979

Bibliographie

Geoffrey Thorndike Martin, *The Tomb of Hetepka and Other Reliefs and Inscriptions from the Sacred Animal Necropolis North Saqqâra 1964-1973*, Londres, 1979.

MARTIN 1987A

Geoffrey Thorndike Martin, *Corpus of Reliefs of the New Kingdom from the Memphite Necropolis and Lower Egypt*, vol. 1, Londres, 1987.

MARTIN 1987B

Geoffrey Thorndike Martin, « A Throwstick of Nefertiti in Manchester », *ASAE* 71, 1987, p. 151-152.

MARTIN 1989

Geoffrey Thorndike Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-In-Chief of Tut'ankhamûn, vol. I, The Reliefs, Inscriptions and Commentary*, ExcMem 55, Londres, 1989.

MARTIN 1991

Geoffrey Thorndike Martin, *The Hidden Tombs of Memphis, New Discoveries from the Time of Tutankhamun and Ramesses the Great*, Londres, 1991.

MARTINET 2011

Émilie Martinet, *Le nomarque sous l'Ancien Empire*, Paris, 2011.

MARTINET 2019

Émilie Martinet, *L'administration provinciale sous l'Ancien Empire égyptien*, PdÄ 38/1, Boston, 2019.

MARTINET 2022

Émilie Martinet, « The Causes of the Emergence of Provincial Élites with Inscribed Monuments in the Late Old Kingdom : Case Studies and Methodology », *JEH* 15/2, 2022, p. 207-242.

MARTINEZ, MILLEPIED, VIGARELLO 2016

Jean-Luc Martinez, Benjamin Millepied, Georges Vigarello, *Corps en mouvement. La danse au musée*, Paris, 2016.

MARTÍNEZ-BABÓN 2003

Javier Martínez Babón, *Historia Militar de Egipto durante la Dinastía XVIII*, Barcelone, 2003.

MARTNEZ MORALES 2019

Jennifer Martinez Morales, « Women on the Walls? The Role and Impact of Women in Classical Greek Sièges », dans Jeremy Armstrong, Matthew Trundle (éd.), *Brill's Companion to Sieges in the Ancient Mediterranean*, Warfare in the Mediterranean 3, Leyde & Boston, 2019, p. 150-168.

MARTZOLFF 2011

Laetitia Martzloff, « Un bas-relief de l'Université de Strasbourg appartenant à une scène de massacre des ennemis (IES 2427 A) », *JEA* 97, 2011, p. 87-101.

MARUÉJOL 2014

Florence Maruejol, *Thoutmosis III et la corégence avec Hatchepsout*, Paris, 2014.

MASPERO 1893

Gaston Maspero, « Tombeau de Montouhikhopshouf », *MMAF* 5/3, 1893, p. 435-468.

MASQUELIER-LOORIUS 2006

Julie Masquelier-Loorius, « Le fouet à double lanière », *RdE* 57, 2006, p. 95-107.

MASSAFRA 2012

Angela Massafra, *Le harpai nel vicino Oriente antico. Cronologia e distribuzione*, ROSAPAT 9, Rome, 2012.

Bibliographie

MASSART 1957

Adhéma Massart, « The Egyptian Geneva Papyrus MAH 15274 », *MDAIK* 15, 1957, p. 172-185.

MATHIEU 2012

Bernard Mathieu, « *Et tout cela exactement selon sa volonté*. La conception du corps humain (*Esna* n°250, 6-12) », dans Annie Grasse, Frédéric Servajean, Christophe Thiers (éd.), *Et in Ægypto et ad Ægyptum. Recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier*, CENiM 5, 2012, p. 499-516.

MATHIEU 2021

Bernard Mathieu, *La littérature de l'Égypte ancienne. I Ancien Empire et Première Période intermédiaire*, Paris, 2021

MATIĆ 2012

Uroš Matić, « Out of the word and out of the picture? Keftiu and materializations of 'Minoans' », dans Ing-Marie Back Danielsson, Fredrik Fahlander, Ylva Sjöstrand (éd.), *Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations*, Stockholm, 2012, p. 235-253.

MATIĆ 2017A

Uroš Matić, « Her striking but cold beauty: Gender and violence in depictions of Queen Nefertiti smiting the enemies », dans Uroš Matić & Bo Jensen (éd.), *Archaeologies of gender and violence*, Oxford, 2017, p. 103-121.

MATIĆ 2017B

Uroš Matić, « Scorched earth: violence and landscape in New Kingdom Egyptian representations of war », *IJHR* 28, 2017, p. 7-28.

MATIĆ 2017C

Uroš Matić, « Enemies hanged upside (head) do », dans Mladen Tomorad, Joanna Popielska-Grzybowska (éd.), *Egypt 2015: perspectives of research: proceedings of the Seventh European Conference of Egyptologists, 2nd-7th June 2015, Zagreb, Croatia*, AE 18, Oxford, 2017, p. 319-327.

MATIĆ 2018A

Uroš Matić, « 'They were like lions roaring upon the mountain-crests': soundscapes of war in New Kingdom Egypt », dans Ilaria Incordino, Stefania Mainieri, Elena D'Itria, Maria Diletta Pubblico, Francesco Michele Rega, Anna Salsano (eds), *Current research in Egyptology 2017: proceedings of the eighteenth annual symposium, University of Naples "L'Orientale" 3-6 May 2017*, Oxford, 2018, p. 103-115.

MATIĆ 2018B

Uroš Matić, « Traditionally unharmed? Women and children in New Kingdom battle scenes », dans Andrea Kahlbacher, Elisa Priglinger (éd.), *Tradition and transformation in ancient Egypt: proceedings of the Fifth International Congress for Young Egyptologists, 15-19 September, 2015*, Vienne, 2018, p. 245-260.

MATIĆ 2019A

Uroš Matić, *Body and Frames of War in New Kingdom Egypt. Violent Treatment of Enemies and Prisoners*, Wiesbaden, 2019.

MATIĆ 2019B

Uroš Matić, Recension de Laurel Bestock, *Violence and Power in Ancient Egypt. Image and Ideology before the New Kingdom*, 2019, p. 1-5.

Bibliographie

MATIĆ 2019C

Uroš Matić, « Are Aegeans depicted on relief block 1985.328.13 in the Metropolitan Museum of Art in New York? », *JA EI* 22, 2019, p. 1-10.

MATIĆ 2020

Uroš Matić, *Ethnic Identities in the Land of the Pharaohs, Past and Present Approaches in Egyptology*, Cambridge, 2020.

MATIĆ 2021A

Uroš Matić, *Violence and Gender in Ancient Egypt*, Abingdon, 2021.

MATIĆ 2021B

Uroš Matić, « He Is Looking at Bowmen Like Women? ». Gender as a Frame of War in New Kingdom Egypt (ca. 1539–1077 BC) », dans Andrea Stieldorf, Linda Dohmen, Irina Dumitrescu, Ludwig D. Morenz (éd.) *Geschlecht macht Herrschaft – Interdisziplinäre Studien zu vormoderner Macht und Herrschaft*, MH 15, Göttingen, 2021, p. 113–134.

MATIĆ 2021C

Uroš Matić. « Gender-based Violence », UCLA EE, 2021, 20 p.

MATIĆ 2022A

Uroš Matić, « Gender of Violence and Violence of Gender in Ancient Egypt », *ANET* 10/2, 2022, p. 1-5.

MATIĆ 2022B

Uroš Matić, « Pecados y castigos en el Antiguo Egipto », *Grandes Misterios de Egipto, Muy Historia Coleccionista* 25, 2022, p. 72-81.

MATIĆ 2022C

Uroš Matić, « Basic Instinct ? Violent mothers in ancient Egypt », communication pour l'Österreiches Institut der Wissenschaften, 2022, youtube.

MATIĆ 2022D

Uroš Matić, « Déesses et Guerre dans l'Égypte ancienne », *EAO* 106, 2022, p. 45-52.

MAUSS 1950

Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1950.

MAZAR 2011

Amihai Mazar, « The Egyptian Garrison Town at Beth-Shean », dans Shay Bar, Dan'el Kahn, Judith J. Shirley (éd.), *Egypt, Canaan and Israel : History, Imperialism, Ideology and Literature, Proceedings of a Conference at the University of Haifa, 3-7 May 2009*, Leyde & Boston, 2011, p. 155-189.

MAZÉ 2016

Christelle Mazé, « A la recherche des classes moyennes. Les espaces de la différenciation sociale dans l'Égypte du III^e millénaire av. J.-C. », *BIFAO* 116, Le Caire, 2016, p. 123-175.

MAZIÈRE 2005

Francine Mazière, *L'analyse de discours*, Paris, 2005.

MCCARTHY 2003

Heather Lee McCarthy, « The function of "emblematic" scenes of the king's domination of foreign enemies and narrative battle scenes in Ramesses II's Nubian temples », *JSSEA* 30, 2003, p. 59-90.

MCCREESH, GIZE, DAVID 2010

Bibliographie

Nathalie McCreesh, A.P. Gize, Rosalie David, « A Cure for Baldness : Ancient Egyptian Pharmacological Remedies for the Hair and Scalp », dans Jenefer Cockitt, Rosalie David, *Pharmacy and Medicine in Ancient Egypt, Proceedings of the Conferences held in Cairo (2007) and Manchester (2008)*, BAR IS 2141, Oxford, 2010, p. 105-107.

MCDERMOTT 2002

Bridget McDermott, *Ancient Egyptian Footsoldiers And Their Weapons: A study of military iconography and weapon remains*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Manchester, 2002.

MCDERMOTT 2004

Bridget McDermott, *Warfare in Ancient Egypt*, Thrupp, 2004.

MCDONALD 2002

Angela McDonald McDONALD A., « An Evil Influence? - Seth's Role as a Determinative, to the Dead Particularly in Letters », *LingAeg* 10, 2002, p. 283–291.

MCDOWELL 1987

Andrea McDowell, *Jurisdiction in the Workmen's Community of Deir El-Medina*, EU 5, Leyde, 1990.

MCDOWELL 2001

Andrea McDowell, « Crime and Punishment in Ancient Egypt », dans Donald B. Redford (éd.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Oxford, 2001, p. 30-34.

MCFARLANE 2003

Ann McFarlane, *Mastabas at Saqqara*, ACE-Reports 20, Oxford, 2003.

MCFARLANE 2012

Ann McFarlane, « Occupied Carrying Chairs at Memphis in the Old Kingdom », dans Linda Evans (éd.), *Ancient Memphis, 'Enduring is the Perfection'*, OLA 214, Louvain, 2012, p. 349-370.

MCFARLANE, MOURAD 2012

Ann McFarlane, Anna-Latifa Mourad (éd.), *Behind the Scenes. Daily Life in Old Kingdom Egypt*, ACE-Studies 10, Oxford, 2012.

MCGINNIS 2014

John McGinnis, « Minions to the Rule of Erra. The Impact of War on the Civilian Population of Babylonia in the First Millennium BC », dans Davide Nadali, Jordi Vidal (éd.), *The Other Face of the Battle. The Impact of War on Civilians in the Ancient Near East*, AOAT 413, Munster, 2014, p. 113-125.

MEEKS 2012

Dimitri Meeks, « La hiérarchie des êtres vivants selon la conception égyptienne », dans Annie Grasse, Frédéric Servajean, Christophe Thiers (éd.), *Et in Ægypto et ad Ægyptum. Recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier*, CENiM 5, 2012, p. 517-543.

MEGALLY 1977A

Mounir Megally, *Notions de comptabilité à propos du papyrus E. 3226 du musée du Louvre*, BdE 72, Le Caire, 1977.

MEGALLY 1977B

Mounir Megally, *Recherches sur l'Economie, l'Administration et la Comptabilité égyptienne à la XVIIIe dynastie d'après le papyrus E. 3226 du Louvre*, BdE 71, 1977, Le Caire.

MEHL 1990

Bibliographie

Jean-Michel Mehl, *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, 1990.

MEKHITARIAN 1978

Arpag Mekhitarian, *La peinture égyptienne*, Genève, 1978.

MENU 1982

Bernadette Menu, *Recherches sur l'Histoire juridique, économique et sociale de l'ancienne Égypte*, Versailles, 1982.

MENU 1995

Bernadette Menu, « Principes fondamentaux du droit égyptien », *CdE* 70, 1995, p. 99-100.

MENU 1996

Bernadette Menu, « Le tombeau de Pétoiris (3) Culpabilité et responsabilité », *BIFAO* 96, 1996, p. 343-357.

MENU 1998

Bernadette Menu, *Recherches sur l'Histoire juridique, économique et sociale de l'ancienne Égypte II*, BdE 122, Le Caire, 1998.

MENU 2004

Bernadette Menu, « Captifs de guerre et dépendance rurale dans l'Égypte du Nouvel Empire », dans Bernadette Menu (éd.), *La dépendance rurale dans l'Antiquité égyptienne et proche-orientale*, BdE 140, Le Caire, 2004, p. 187-209.

MENU 2018

Bernadette Menu, *Histoire sociale et économique de l'ancienne Égypte*, vol. 1, t. 1, Paris, 2018.

MERCER 1942

Samuel A.B. Mercer, *Horus Royal God of Egypt*, Grafton, 1942.

MERDRIGNAC 2002

Bernard Merdrignac, *Le sport au Moyen Âge*, Rennes, 2002.

MERRIMAN 2011

Ann Merriman, *Egyptian Watercraft Models from the Predynastic to Third Intermediate Periods*, BAR IS 2263, Oxford, 2011.

MESKELL 2002

Lynn Meskell, *Private Life in New Kingdom Egypt*, Princeton, 2002, p. 57-62.

MEURER 1996

Georg Meurer, *Nubier in Ägypten bis zum Beginn des Neuen Reiches. Zur Bedeutung der Stele Berlin 14753*, ADAIK 13, Berlin, 1996.

MEYER 1913

Eduard Meyer, *Bericht über eine Expedition nach Ägypten zur Erforschung der Darstellungen der Fremdvölker*, Berlin, 1913.

MEYER-DIETRICH 2009

Erika Meyer-Dietrich, « Dance », *UCLA EE*, 14 p.

MICALE, NADALI 2004

Maria Gabriella Micale, Davide Nadali, « The Shape of Sennacherib's Camps : Strategic Functions and Ideological Space », *Iraq* 66, 2004, p. 163-175.

MICHALSKI 2017

Sergiusz Michalski, « War Imagery between the Crimean Campaign and 1914 », dans Joanna Bourke (éd.), *War and Art. A Visual History of Modern Conflict*, Londres, 2017, p. 44-79.

Bibliographie

MICHAUD 2004

Yves Michaud, *La Violence*, Paris, 1986, édition revue 2004.

MICHAUX-COLOMBOT 2022

Danielle Michaux-Colombot, « The Medjay in context: visual and verbal narratives pieced together », dans Susanne Töpfer, Paolo Del Vesco, Federico Poole (éd.), *Deir el-Medina: through the kaleidoscope. Proceedings of the international workshop, Turin 8th-10th October 2018*, Modène, 2022, p. 250-297.

MICHEL 2016

Marianne Michel, « Les batailles de Megiddo du roi Thoutmosis III et du general Allenby. Questions d'itinéraires », dans Christina Karlhausen, Claude Obsomer (éd.), *De la Nubie à Qadech. La guerre dans l'Égypte ancienne*, Bruxelles, 2016, p. 9-42.

MIDANT-REYNES, TRISTANT 2020

Béatrix Midant-Reynes, Yann Tristant, « La violence à l'époque prédynastique », *ArchéoNil* 30, 2020, p. 37-56.

MILLER 2018

Paul Allen Miller, « Discipline and Punish. Horatian Satire and the Formation of the Self », dans Monica R. Gale, J.H.D. Scourfield, *Texts and Violence in the Roman World*, Cambridge, 2018, p. 87-109.

MITTMANN 1983

Siegfried Mittmann, « Die 'Handschelle' der Philister (2Sam 8,1) », dans Manfred Görg (éd.), *Fontes atque Pontes. Eine Festgabe für Hellmut Brunner*, ÄAT 5, Wiesbaden, 1983, p. 327-341.

MITTON 2016

Kieran Mitton, *Rebels in a Rotten State. Understanding Atrocity in Sierra Leone*, Oxford, 2016.

MIYUKI BABCOCK 2022

Jennifer Miyuki Babcock, *Ancient Egyptian Animal Fables. Tree Climbing Hippos and Ennobled Mice*, CHANE 128, Leyde & Boston, 2022.

MOELLER 2004

Nadine Moeller, « Evidence for Urban Walling in the Third Millennium BC », *CAJ* 14/2, 2004, p. 260-265.

MOENS 1984

Marie-Francine Moens, « The ancient Egyptian garden in the New Kingdom: a study of representations », *OLP* 15, 1984, p. 11-53.

MOGENSEN 1921

Maria Mogensen, *Le Mastaba égyptien de la Glyptothèque NY Carlsberg*, Copenhagen, 1921.

MOGENSEN 1930

Maria Mogensen, *La Glyptothèque NY Carlsberg. La Collection égyptienne*, Copenhagen, 1930.

MOHAMMED 2020

Fawziah Abdullah Mohammed, « Early Evidence of Boxing in Ancient Egypt and Mesopotamia : A Comparative Study », *Shedet* 7, 2020, p. 74-86.

MOHR 1940

Herta Theresa Mohr, « Een vechtpartij te Leiden. Vorm en inhoud van een reliëf in de mastaba van *Htp-Hr-3ḥtj* », *JEOL* 7, 1940, p. 534-541.

Bibliographie

MOHR 1943

Herta Theresa Mohr, *The Mastaba of Hetep-Her-Akhti*, Leyden, 1943.

MOMBO 2017

Michel-Alain Mombo, « La violence, le mal et l'agressivité dans la civilisation de l'Égypte pharaonique: enquêtes dans les corpus funéraires et analyse des vocables et pictogrammes hiéroglyphiques (3000-1580 av. notre ère) », *RA* 14, 2017, p. 187-203.

MOND, MYERS 1940

Robert Mond, Oliver H. Myers (éd.), *Temples of Armant. A preliminary survey*, Londres, 1940.

MONNIER 2010

Franck Monnier, *Les forteresses égyptiennes. Du Prédynastique au Nouvel Empire*, Bruxelles, 2010.

MONNIER 2011

Franck Monnier, « La signification des enceintes à redans dans les forteresses nubiennes du Moyen Empire », *GM* 228, 2011, p. 33-49.

MONNIER 2012-2013

Franck Monnier, « Proposition de reconstitution d'une tour de siège de la XI^e dynastie », *JSSEA* 39, 2012-2013, p. 125-138.

MONNIER 2013

Franck Monnier, « La houe et la forteresse... Finalement, acte de fondation ou de destruction ? », *ENiM* 6, 2013, p. 243-256.

MONNIER 2014A

Franck Monnier, « Une possible scène d'arpentage dans la tombe du chef des Medjaou Mahou », *GM* 241, 2014, p. 37-44.

MONNIER 2014B

Franck Monnier, « Une iconographie égyptienne de l'architecture défensive », *ENiM* 7, 2014, p. 173-219.

MONNIER 2022A

Franck Monnier, « Les techniques de siège décrites dans la documentation pharaonique », *ENiM* 15, 2022, p. 51-72.

MONNIER 2022B

Franck Monnier, « De grandes voiles dans les descriptions de villes assiégées à l'époque pharaonique », *EAO* 106, 2022, p. 17-26.

MONTET 1911

Pierre Montet, « Notes sur les tombeaux de Béni-Hassan [avec 14 planches] », *BIFAO* 9, 1911, p. 1-36.

MONTET 1924

Pierre Montet, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, Paris, 1924, p. 147-149.

MONTET 1933

Pierre Montet, « Contribution à l'étude des mastabas de l'Ancien Empire », *Kêmi* 4, 1933, p. 161-189.

MONTET 1936

Pierre Montet, « Les tombeaux dits de Kasr el-Sayad », *Kêmi* 6, 1936, p. 84-127.

MONTET 1938

Bibliographie

Pierre Montet, « Les fouilles de Tanis en 1933 et 1934 », *Kêmi* 5, 1938, p. 1-18.

MONTET 1947

Pierre Montet, « Le nom des Grecs en ancien égyptien et l'antiquité des Grecs en Égypte », *RA* 28, 1947, p. 129-144.

MONTET 1949

Pierre Montet, « Nouvelle étude sur les Hérou-Nebout » et sur leur activité », *RA* 34, 1949, p. 129-144.

MONTET 1956

Pierre Montet, « Nouvelle Etude sur les Hérou-Nebout », *RA* 48, 1956, p. 129-154.

MORAN 2004

William M. Moran, *Les Lettres d'Amarna*, Paris, 1987, trad. fr. 2004.

MORENO GARCÍA 1997

Juan Carlos Moreno García, *Etudes sur l'administration, le pouvoir et l'idéologie en Égypte, de l'Ancien au Moyen Empire*, *AegLeod* 4, Liège, 1997.

MORENO GARCÍA 1998

Juan Carlos Moreno García, « La population *mrt* : Une approche du problème de la servitude dans l'Égypte du III^e millénaire (I) », *JEA* 83, 1998, p. 71-83.

MORENO GARCÍA 1999A

Juan Carlos Moreno García, *Hwt et le milieu rural égyptien du III^e millénaire. Économie, administration et organisation territoriale*, Paris, 1999.

MORENO GARCÍA 1999B

Juan Carlos Moreno García, « *J'ai rempli les pâturages de vaches tachetées... Bétail, économie royale et idéologie en Égypte, de l'Ancien au Moyen Empire* », *RdE* 50, Paris, 1999, p. 241-257.

MORENO GARCÍA 2000

Juan Carlos Moreno García, « Acquisition de serfs durant la Première Période Intermédiaire: une étude d'histoire sociale dans l'Égypte du III^e millénaire », *RdE* 51, 2000, p. 123-139.

MORENO GARCÍA 2003

Juan Carlos Moreno García, « Production alimentaire et idéologie: les limites de l'iconographie pour l'étude des pratiques agricoles et alimentaires des Égyptiens du III^e millénaire avant J.-C », *DHA* 29/2, 2003, p. 73-95.

MORENO GARCÍA 2005

Juan Carlos Moreno García, « Élités provinciales, transformations sociales et idéologie à la fin de l'Ancien Empire et à la Première Période Intermédiaire », Dans Laure Pantalacci, Catherine Berger-El-Naggar (éd.), *Des Néferkarê aux Montouhotep: travaux archéologiques en cours sur la fin de la VI^e dynastie et la première période intermédiaire; actes du colloque CNRS-Université Lumière-Lyon 2, tenu le 5-7 juillet 2001*, Lyon & Paris, 2005, p. 215-228.

MORENO GARCÍA 2006

Juan Carlos Moreno García, « La gestion sociale de la mémoire dans l'Égypte du III^e millénaire : Les tombes des particuliers, entre emploi privé et idéologie publique », dans Martin Fitzenreiter, Michael Herb (éd.), *Dekorierte Grabanlagen in Alten Reich, Methodik und Interpretation*, *IBAES* 6, Londres, 2006, p. 215-242.

MORENO GARCÍA 2009-2010

Bibliographie

Juan Carlos Moreno García, « Introduction. Élités et états tributaires : le cas de l'Égypte pharaonique », *CRIPPEL* 28, Lille, 2009-2010, p. 11-50.

MORENO GARCÍA 2010A

Juan Carlos Moreno García, « War in Old Kingdom Egypt (2686-2125 BCE) », dans Jordi Vidal (éd.), *Studies on War in the Ancient Near East. Collected Essays on Military History*, AOAT 372, Münster, 2010, p. 1-43.

MORENO GARCÍA 2010B

Juan Carlos Moreno García, « La gestion des aires marginales : *phw*, *gs*, *tnw*, *sht* au III^e millénaire », dans Alexandra Woods, Ann McFarlane, Susanne Binder (ed.), *Egyptian Culture and Society. Studies in Honor of Naguib Kanawati, vol. II*, CASAE 38, Le Caire, 2010, p. 49-69.

MORENO GARCÍA 2013A

Juan Carlos Moreno García (éd.), *Ancient Egyptian Administration*, Leyde et Boston, 2013.

MORENO GARCÍA 2013B

Juan Carlos Moreno García, « Limits of Pharaonic Administration : Patronage, Informal Authorities, 'Invisible' Elites and Mobile Populations », dans Miroslav Bárta, Hella Küllmer (éd.), *Diachronic Trends in Ancient Egyptian History. Studies Dedicated to the Memory of Eva Pardey*, Prague, 2013, p. 88-101.

MORENO GARCÍA 2013C

Juan Carlos Moreno García, « The Territorial Administration of the Kingdom in the 3rd Millennium », p. 124-129, dans Juan Carlos Moreno García (éd.), *Ancient Egyptian Administration*, Leyde & Boston, 2013, p. 85-151.

MORENO GARCÍA 2014

Juan Carlos Moreno García, « L'organisation sociale de l'agriculture pharaonique. Quelques cas d'étude », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 69/1, 2014, p. 39-74.

MORENO GARCÍA 2016

Juan Carlos Moreno García, « Social inequality, private accumulation of wealth, and new ideological values in late 3rd millennium BC Egypt », dans Harald Meller, Hans Peter Hahn, Reinhard Jung, Roberto Risch (éd.), *Arm und Reich – Zur Ressourcenverteilung in prähistorischen Gesellschaften. 8. Mitteldeutscher Archäologentag vom 22. bis 24. Oktober 2015 in Halle*, Halle, 2016, p. 491-511.

MORENO GARCÍA 2021

Juan Carlos Moreno García, « Changes and Limits of Royal Taxation in Pharaonic Egypt (2300-2000 BCE) », dans Jonathan Valk, Irene Soto Marín (éd.), *Ancient Taxation. The Mechanics of Extraction in Comparative Perspective*, New York, 2021, p. 289-324.

MORENZ 1973

Ludwig D. Morenz, *Egyptian Religion*, Oxford, trad. ang. 1973.

MORENZ 2004

Ludwig D. Morenz, « Anchtifi gegen andere. Zur Profilierung eines Übermenschen durch Kontrastfigur », Heinz Felber (éd.), *Feinde und Auführer. Konzepte von Gegnerschaft in ägyptischen Texten besonders des Mittleren Reiches*, ASAWL 78/5, Leipzig, 2004, p. 189-197.

MORENZ 2010

Ludwig D. Morenz, *Die Zeit der Regionen im Spiegel der Gebelein-Region. Kulturgeschichte und Re-Konstruktionen*, PdÄ 27, Leyde, 2010.

Bibliographie

MORET 1901

Alexandre Moret, « Un procès de famille sous la XIXe dynastie », *ZÄS* 39, 1901, p. 11-39.

MORKOT 1986

Robert Morkot, « Violent images of queenship and the royal cult », *Wepwawet* 2, 1986, p. 1-9.

MORRIS 2013

Ellen Morris, « Propaganda and performance at the dawn of the state Hill », dans Jane A. Hill, Philip Jones, Antonio J. Morales (éd.), *Experiencing power, generating authority: cosmos, politics, and the ideology of kingship in ancient Egypt and Mesopotamia*, Philadelphie, 2013, p. 33-64.

MORRIS 2014A

Ellen Morris, « Mitanni enslaved : Prisoners of War, Pride and Productivity in a New Imperial Regime », dans José M. Galán, Betsy M. Bryan, Peter F. Dorman (éd.), *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, Chicago, 2014, p. 361-379.

MORRIS 2014B

Ellen Morris, « (Un)dying loyalty : Meditations on Retainer Sacrifice in Ancient Egypt and elsewhere », dans Roderick Campbell (éd.), *Violence and Civilization. Studies of Social Violence in History and Prehistory*, Oxford, 2014, p. 61-93.

MORRIS 2018

Ellen Morris, *Ancient Egypt Imperialism*, Medford, 2018.

MORRIS 2020A

Ellen Morris, « Machiavellian Masculinities : Historicizing and Contextualizing the ‘Civilizing Process’ in Ancient Egypt », *JEH* 13, 2020, p. 127-168.

MORRIS 2020B

Ellen Morris, « Writing Trauma : Ipower and the Curation of Cultural Memory », dans Richard E. Averbeck, K. Lawson Younger (éd.), « *An Excellent Fortresses for His Armies, a Refuge for the People* ». *Egyptological, Archaeological, and Biblical Studies in Honor of James K. Hoffmeier*, University Park, 2020, p. 231-252.

MORRIS 2022

Ellen Morris, « Daggers and axes for the Queen: considering Ahhotep's weapons in their cultural context », dans Gianluca Miniaci, Peter Lacovara (éd.), *The treasure of the Egyptian queen Ahhotep and international relations at the turn of the Middle Bronze Age (1600-1500 BCE)*, MKS 11, Londres, 2022, p. 165-186.

MORRIS 2023

Ellen Morris, « Reassessing the value of autobiographical inscriptions from the First Intermediate Period and ‘Pessimistic Literature’ for understanding Egypt’s social history », dans Danielle Candelora, Nadia Ben-Marzouk, Kathlyn M. Cooney (éd.), *Ancient Egyptian Society. Challenging Assumptions, Exploring Approaches*, Londres & New York, 2023, p. 265-278.

MORSCHAUSER 1987

Scott Morschauser, *Threat Formulae in Ancien Egypt*, thèse de doctorat soutenue à l’université John Hopkins, Baltimore, 1987.

MORSCHAUSER 2018

Scott Morschauser, « "War cry" or war atrocity? A note on *Sinuhe* B 140 », *JEA* 104/1, 2018, p. 99-101.

MOSSE 1999

Bibliographie

George Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, 1999.

MOTTE 2017A

Aurore Motte, « A (Re)investigation of Middle Kingdom Speech Captions in Wrestling Scenes », *JEA* 103/1, 2017, p. 53-70.

MOTTE 2017B

Aurore Motte, « *Reden und Rufe*, a neglected genre? Towards a definition of the speech captions in private tombs », *BIFAO* 117, 2017, p. 293-317.

MOTTE 2021

Aurore Motte, « Un appel à la vigilance dans les scènes de vie quotidienne », *RdE* 71, 2021, p. 239-246.

MOURAD 2011

Anna-Latifa Mourad, « Siege Scenes of the Old Kingdom », *BACE* 22, 2011, p. 135-158.

MOURAD 2015

Anna-Latifa Mourad, *Rise of the Hyksos. Egypt and the Levant from the Middle Kingdom to the Early Second Intermediate Period*, Oxford, 2015.

MOURAD 2020

Anna-Latifa Mourad, « Foreigners at Beni Hassan: Evidence from the Tomb of Khnumhotep I (No. 14) », *BASOR* 384, 2020, p. 105-132.

MOUSSA, ALTENMÜLLER 1971

Ahmed Moussa, Hartwig Altenmüller, *The Tomb of Nefer & Ka-Hay*, AV 5, Mayence, 1971.

MOUSSA, ALTENMÜLLER 1977

Ahmed Moussa, Hartwig Altenmüller, *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep*, AV 21, Mayence, 1977.

MOUSSA, ALTENMÜLLER 1981

Ahmed Moussa, Hartwig Altenmüller, « Die Inschriften der Taharkastele von der Dahshurstrasse », *SAK* 9, 1981, p. 57-84.

MOUSSA, JUNGE 1975

Ahmed Moussa, Friedrich Junge, *Two Tombs of Craftsmen*, AV 9, Mayence, 1975.

MOXEY 1994

Keith P.F. Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, Ithaca & Londres, 1994.

MUCHEMBLED 2008

Robert Muchembled, *Une Histoire de la violence*, Paris, 2008.

MUHLESTEIN 2003

Kerry Muhlestein, « Death by Water : the Role of Water in Ancient Egypt's Treatment of enemies and juridical Process », dans Alessia Amenta, Maria Michela Luiselli, Maria Novella Sordi (éd.) *L'Acqua Nell'Antico Egitto, Proceedings of the First International Conference for Young Egyptologists*, Chianciano Terme, 2003, p. 173-179.

MUHLESTEIN 2008

Kerry Muhlestein, « Royal Executions : Evidence Bearing on the Subject of Sanctioned Killing in the Middle Kingdom », *JESHO* 51/2, 2008, p. 181-206.

MUHLESTEIN 2011

Bibliographie

Kerry Muhlestein, *Violence in the Service of Order : The Religious Framework for Sanctioned Killing in Ancient Egypt*, Oxford, 2011.

MUHLESTEIN 2015A

Kerry Muhlestein, « Sacred violence : when ancient Egyptian punishment was dressed in ritual trappings », *NEA* 78/4, 2015, p. 244-251.

MUHLESTEIN 2015B

Kerry Muhlestein, « Those who speak rebellion : redefining our understanding of the words used to describe ‘rebellion’ », dans Panagiotos Kousoulis, Nikolaos Lazaridis (éd.), *Proceedings of the Tenth Congress of Egyptologists*, OLA 241, vol. II, Louvain, 2015, p. 1473-1482.

MUHLESTEIN 2015C

Kerry Muhlestein, « Violence », UCLA EE, 2015, p. 1-18.

MUHS 2016

Brian Muhs, *The Ancient Egyptian Economy*, Cambridge, 2016.

MÜLLER C. 1978

Christa Müller, « Kahlkopfigkeit », *LÄ* III, 1978, p. 291-299.

MÜLLER H.W. 1959

Hans Wolfgang Müller, « Ein neues Fragment einer reliefgeschmückten Schminkpalette aus Abydos », *ZÄS* 84, 1959, p. 68-70.

MÜLLER 1987

Hans Wolfgang Müller, *Der Waffenfund von Balâta-Sichem und die Sichelschwerter*, Bayerische Akademie der Wissenschaften 97, Munich, 1987.

MÜLLER M. 2001

Marcus Müller, « "Kein Land weiß vor ihm standzuhalten. . .": die Kriegführung der Pharaonen im Neuen Reich », *AW* 32/6, 2001, p. 599-605.

MÜLLER M. 2009A

Marcus Müller, « Bildliche Quellen zur Militärgeschichte », dans Rolf Gundlach, Carola Vogel (éd.), *Militärgeschichte des pharaonischen Ägypten. Altägypten und seine Nachbarkulturen im Spiegel aktueller Forschung*, Munich, 2009, p. 217-242.

MÜLLER M. 2009B

Marcus Müller, « Facing up to cruelty », *BACE* 20, 2009, p. 115-142.

MÜLLER M. 2011

Marcus Müller, « A View to a Kill : Egypt's Grand Strategy in her Northern Empire », dans Shay Bar, Dan'el Kahn, Judith J. Shirley (éd.), *Egypt, Canaan and Israel : History, Imperialism, Ideology and Literature, Proceedings of a Conference at the University of Haifa, 3-7 May 2009*, Leyde & Boston, 2011, p. 236-251.

MÜLLER M. 2015

Maya Müller, « Iconography and Symbolism », dans Melinda Hartwig (éd.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Chichester, 2015, p. 78-97.

MÜLLER W.M. 1893

W. Max Müller, *Asien und Europa nach altägyptischen Denkmälern*, Leipzig, 1893.

MÜLLER-WOLLERMANN 1986

Renate Müller-Wollermann, *Krisenfaktoren im ägyptischen Staat des ausgehenden Alten Reiches*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Tübingen, Tübingen, 1986.

Bibliographie

MÜLLER-WOLLERMANN 2004

Renate Müller-Wollermann, *Vergehen und Strafen, Zur Sanktionierung abweichenden Verhaltens im Alten Ägypten*, PdÄ 21, Leyde et Boston, 2004.

MÜLLER-WOLLERMANN 2009

Renate Müller-Wollermann, « Symbolische Gewalt im Alten Ägypten », dans Martin Zimmermann (éd.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, Munich, 2009, p. 47-64.

MÜLLER-WOLLERMANN 2012

Renate Müller-Wollermann, « Todesstrafe und Folter im pharaonischen Ägypten », dans Robert Rollinger, Martin Lang, Heinz Barta (éd.), *Strafe und Strafrecht in den antiken Welten. Unter Berücksichtigung von Todesstrafe, Hinrichtung und peinlicher Befragung*, Philippika 51, Wiesbaden, 2012, p. 147-161.

MÜLLER-WOLLERMANN 2015

Renate Müller-Wollermann, « Crime and Punishment in Pharaonic Egypt », *NEA* 78/4, 2015, p. 228-235.

MÜLLER-WOLLERMANN 2021

Renate Müller-Wollermann, *Einführung in die altägyptische Wirtschaft*, EQÄ 13, Münster, 2021.

MÜNCH 2013

Hans-Hubertus Münch, « Warum Pharaos immer siegt : Bemerkungen zum Ikon des ‚Erschlagen der Feinde‘ aus wissenssoziologischer Perspektive », dans Elizabeth Froom, Angela McDonald (éd.), *Decorum and Experience, essays in ancient culture for John Baines*, Oxford, 2013, p. 264-268.

MUÑO A HOYOS 2020

Ugaitz Muñoz Hoyos, « Violencia física contra el infante en el antiguo Egipto: una realidad o una mala interpretación », *TdE-PAE* 11, 2020, p. 225-239.

MUNRO 1961

Peter Munro, « Bemerkungen zu einem Sedfest-Relief in der Stadtmauer von Kairo », *ZÄS* 86, 1961, p. 61-76.

MUNRO 1993

Peter Munro, *Der Unas-Friedhof Nord-West I*, Mayence, 1993.

MURRAY SCHAFFER 1977

Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York, 1977.

MURNANE 1985

William J. Murnane, *The Road to Kadesh. A Historical Reinterpretation of the Battle Reliefs of King Seti I at Karnak*, SAOC 42, Chicago, 1985.

MURNANE 1987

William J. Murnane, « The Gebel Sheikh Suleiman Monument : Epigraphic Remarks », *JNES* 46, 1987, p. 282-285.

MURNANE, VAN SICLEN 1993

William J. Murnane, Charles C. van Siclen, *The Boundary Stelae of Akhenaten*, Londres & New York, 1993.

MUTH 2009

Bibliographie

Susanne Muth, « Zur historischen Interpretation medialer Gewalt. Darstellungen von Leiden und Sterben im Athen des späten 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. », dans Martin Zimmermann (éd.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, Munich, 2009, p. 193-229.

NADALI 2009

Davide Nadali, « Representations of Battering Rams and Siege Towers in Early Bronze Age Glyptic Art », *Historiae* 6, 2009, p. 44-52.

NADALI 2010

Davide Nadali, « Assyrian Open Field Battles. An Attempt to Reconstruction and Analysis », dans Jordi Vidal (éd.), *Studies on War in the Ancient Near East. Collected Essays on Military History*, AOAT 372, Münster, 2010, p. 117-152.

NADALI 2019

Davide Nadali, « Images of Assyrian Sieges: What They Show, What We Know, What Can We Say », dans dans Jeremy Armstrong, Matthew Trundle (éd.), *Brill's Companion to Sieges in the Ancient Mediterranean*, Warfare in the Mediterranean 3, Leyde & Boston, 2019, p. 53-68.

NADOT 2012

Sébastien Nadot, *Le spectacle des joutes. Sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Rennes, 2012.

NASR 1988

Mohammed W. Nasr, « The Theban Tomb of Kha'emwese in Dra' Abu el-Naga' », *SAK* 15, 1988, p. 233-242.

NASSIET 2011

Michel Nassiet, *La violence, une histoire sociale. France, XVIe-XVIIIe siècles*, Seyssel, 2011.

NAVILLE 1898

Edouard Naville, *The Temple of Deir el-Bahari, Part III*, Londres, 1898.

NAVILLE 1907

Edouard Naville, *The XIth dynasty temple at Deir el-Bahari I*, ExcMem 28/1, Londres, 1907.

NEEDLER 1952

Winifred Needler, « An Egyptian battle-axe », *Archaeology* 5/1, 1952, p. 48-50.

NERLICH, ZINK, HAGEDORN, SZEIMIS, WEYSS 2000

Andreas N. Nerlich, Albert R. Zink, Hjalmar Hagedorn, Ulrike Szeimies, Christine Weyss, « Anthropological and palaeopathological analysis of the human remains from three "Tombs of the Nobles" of the necropolis of Thebes-West, Upper Egypt », *AA* 58/4, 2000, p. 321-343.

NETHERSOLE 2018

Scott Nethersole, *Art and Violence in early Renaissance Florence*, New Haven & Londres, 2018.

NEWBERRY 1893A

Percy E. Newberry, *Beni Hassan, Part I*, ASE 1, Londres, 1893.

NEWBERRY 1893B

Percy E. Newberry, *Beni Hassan, Part II*, ASE 2, Londres, 1893.

NEWBERRY 1895

Percy E. Newberry, *El-Bersheh, Part I, The Tomb of Tehutihetep*, ASE 3, Londres, 1895.

NEWBERRY 1900

Bibliographie

Percy E. Newberry, *The Life of Rekhmara, Vizier of Upper Egypt under Thothmes III and Amenhetep III*, Westminster, 1900.

NEWBERRY 1906

Percy E. Newberry, *Egyptian Antiquities Scarabs*, Londres, 1906.

NEWBERRY 1929

Percy E. Newberry, « The Shepherd's Crook and the so-called 'Flail' or 'Scourge' of Osiris », *JEA* 15, 1929, p. 84-94.

NIBBI 1974

Alessandra Nibbi, « Further remarks on w3d wr, Sea People and Keftiu », *GM* 10, 1974, p. 35-40.

NIBBI 1978

Alessandra Nibbi, « The Hoe as the Symbol of Foundation in Some Early Egyptian Reliefs », *GM* 29, 1978, p. 89-94.

NIBBI 1986

Alessandra Nibbi, *Lapwings and Libyans in Ancient Egypt*, Oxford, 1986.

NIBBI 1989

Alessandra Nibbi, « Some further remarks on the Haunebut », *ZÄS* 116, 1989, p. 165-172.

NIBBI 1993

Alessandra Nibbi, « *Shat* of the Nine Bows: a speculative note », *DE* 26, 1993, p. 59-70.

NIBBI 2003

Alessandra Nibbi, « Some Remarks on the Ancient Egyptian Shield », *ZÄS* 130, 2003, p. 170-181.

NIKOLAIDOU, KOKKINIDOU 1997

Marianna Nikolaidou, Dimitra Kokkinidou, « The Symbolism of Violence in Late Bronze Age Palatial Societies of the Aegean : a Gender Approach », dans John Carman (éd.), *Material Harm. Archaeological Studies of War and Violence*, 1997, p. 174-197.

NYORD 2020

Rune Nyord, *Seeing Perfection. Ancient Egyptian Images beyond Representation*, Cambridge, 2020.

OBSOMER 2016

Claude Obsomer, « La bataille de Qadech de Ramsès II. Les *n'arin*, *sekou tepy* et questions d'itinéraires », dans Christina Karlhausen, Claude Obsomer (éd.), *De la Nubie à Qadech. La guerre dans l'Égypte ancienne*, Bruxelles, 2016, p. 80-170.

O'CONNOR 1986

David O'Connor, « The locations of Yam and Kush and their historical implications », *JARCE* 23, 1986, p. 39-46.

O'CONNOR 1987

David O'Connor, « The location of Irem », *JEA* 73, 1987, p. 99-136.

O'CONNOR 1987-1988

David O'Connor, « Demarcating the Boundaries : An Interpretation of a Scene in the Tomb of Mahu, El-Amarna », *BES* 9, 1987-1988, p. 41-51.

O'CONNOR 2011

Bibliographie

David O'Connor, « Satire or Parody ? The Interaction of the Pictorial and the Literary in Turin Papyrus 55001 », dans Mark Collier, Steven Snape (éd.), *Ramesside Studies in Honour of K.A. Kitchen*, Bolton, 2011, p. 361-380.

O'DELL 2008

Emily O'Dell, *Excavating the Emotional Landscape of Ancient Egyptian Literature*, thèse de doctorat soutenue à la Brown University, 2008.

ODLER 2016

Martin Odler, *Old Kingdom Copper Tools and Model Tools*, ArchEg 14, Oxford, 2016.

ODLER 2023

Martin Odler, *Copper in Ancient Egypt. Before, during and after the Pyramid Age (c. 4000-1600 BC)*, CHANE 132, Leyde & Boston, 2023.

OLABARRIA 2014

Leire Olabarria, *Materialising kinship, constructing relatedness: kin group display and commemoration in First Intermediate Period and Middle Kingdom Egypt (ca 2150–1650 BCE)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Oxford, 2014.

OLABARRIA 2020

Leire Olabarria, *Kinship and Family in Ancient Egypt Archaeology and Anthropology in Dialogue*, Cambridge, 2020.

OLSEN 2013

Rune Olsen, « The Medjay leaders of the New Kingdom », dans Carl Graves, Gabrielle Hefferman, Luke McGarrity, Emily Millward, Marsia Sfakianou Bealby (éd.), *Current research in Egyptology 2012: proceedings of the thirteenth annual symposium, University of Birmingham 2012*, Oxford, 2013, p. 145-156.

OLSEN 2023

Rune Olsen, « Bureaucratic Control of New Kingdom Tomb Building Projects », dans Alexander Loktionov (éd.), *Compulsion and Control in Ancient Egypt: Proceedings of the Third Lady Wallis Budge Egyptology Symposium*, Oxford, 2023, p. 138-146.

OMLIN 1973

Jos Omlin, *Der Papyrus 55001 und seine Satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften*, Turin, 1973.

ORRIOLS-LLONCH 2007

Marc Orriols-Llonch, « La violencia contra las mujeres en el antiguo Egipto », dans Maria Dolors Molas i Font (éd.), *Violencia deliberada : Las raíces de la violencia patriarcal*, Barcelone, 2007, p. 57-70.

ORRIOLS-LLONCH 2017

Marc Orriols-Llonch, « Crimen y castigo. El adulterio femenino en el antiguo Egipto », dans Borja Antela-Bernárnez, Clàudia Zaragoza-Serrano, Ariadna Guimerà Martínez (éd.), *Placer y dolor. Las mujeres en la Antigüedad*, Alcalá, 2017, p. 13-30.

OSING 1979

Jürgen Osing, « Libyen, Libyer », *LÄ* III, 1979, p. 1017-1033.

OTTO 1975

Eberhard Otto, « Ball, Schlagen des », *LÄ* I, 1975, p. 609-610.

PADRÓ 2010

Josep Padró, « El mal, el pecado y el castigo en el antiguo Egipto », *Cadmo* 20, 2010, p. 11-28.

Bibliographie

PANAGIOTOPOULOS 2001

Diamantis Panagiotopoulos, « Keftiu in Context : Theban Tomb-Paintings as a Historical Source », *OJA* 20/3, 2001, p. 263-283.

PANAGIOTOPOULOS 2011

Diamantis Panagiotopoulos, « Bunte Barbaren : Zu den thebanischen Fremdvölkerdarstellungen und ihren historischen Voraussetzungen », dans Hartmut Matthäus, Norbert Oettinger, Stephan Schröder (éd.), *Der Orient und die Anfänge Europas. Kulturelle Beziehungen von der Späten Bronzezeit bis zur Frühen Eisenzeit*, Philippika 42, Wiesbaden, 2011, p. 31-47.

PANAGIOTOPOULOS 2015

D. Panagiotopoulos, « Keftiu and griffins: an exploration of the liminal in the Egyptian worldview », dans Massimiliano Pinarello, Justin Yoo, Jason Lundock, Carl Walsh (éd.), *Current research in Egyptology 2014: proceedings of the Fifteenth Annual Symposium, University College London and King's College London, April 9-12, 2014*, Oxford, 2015, p. 123.

PANTALACCI 2013

Laure Pantalacci, « Broadening horizons: distant places and travels in Dakhla and the Western Desert at the end of the 3rd millennium », dans Frank Förster, Heiko Riemer (éd.), *Desert road archaeology in Ancient Egypt and beyond*, Cologne, 2013, p. 283-296.

PARANT 1982

Robert Parant, *L'affaire Sinouhé. Tentative d'approche de la justice égyptienne au début du II^e millénaire av. J.C.*, Aurillac, 1982.

PARKER, LECLANT, GOYON 1979

Richard E. Parker, Jean Leclant, Jean-Claude Goyon, *The Edifice of Taharqa by the Sacred Lake of Karnak*, BES 8, Providence & Londres, 1979.

PARKINSON 1997

Richard Bruce Parkinson, *The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems. 1940-1640 BC*, Oxford, 1997.

PARKINSON 2004

Richard Bruce Parkinson, « 'No One is Free From Enemies' Voicing Opposition in Literary Discourse », dans Heinz Felber (éd.), *Feinde und Aufrihrer. Konzepte von Gegnerschaft in ägyptischen Texten besonders des Mittleren Reiches*, ASAWL 78/5, Leipzig, 2004, p. 11-31.

PARKINSON 2008A

Richard Bruce Parkinson, *The painted tomb-chapel of Nebamun*, Londres, 2008.

PARKINSON 2008B

Richard Bruce Parkinson, « "Boasting about Hardness": Constructions of Middle Kingdom Masculinity. », dans Carolyn Graves-Brown (ed.), *'Don Your Wig for a Happy Hour': Sex and Gender in Ancient Egypt*, Swansea, 2008, p. 115-142.

PARSCHE, BETZ, NERLICH 1996

Franz Parsche, Peter Betz, Andreas G. Nerlich, « Possible Evidence for Homicide in an Egyptian Mummy Head », *IJO* 6, 1996, p. 326-332.

PARTRIDGE 1996

Robert B. Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, Londres, 1996.

PARTRIDGE 2002

Bibliographie

Robert B. Partridge, *Fighting Pharaohs. Weapons & Warfare in Ancient Egypt*, Manchester, 2002.

PARYS 2015

Laura Parys, « La naissance merveilleuse des futurs rois de la 5e dynastie dans le conte du *Papyrus Westcar* », dans Christian Cannuyer, Catherine Vialle (éd.), *Les naissances merveilleuses en Orient: Jacques Vermeulen (1942-2014) in memoriam*, Bruxelles, 2015, p. 67-86.

PARYS 2017

Laura Parys, *Le récit du Papyrus Westcar: texte, traduction et interprétation*. Textes égyptiens 1, Bruxelles, 2017.

PARYS 2018

Laura Parys, « Aux origines du chaos: analyse du concept d'*Isfet* dans la *Prophétie de Néferty* », *BABELAO* 7, 2018, p. 1-30.

PARYS 2020

Laura Parys, « La conception du monde inversé dans le *Dialogue d'un homme avec son ba* », *Égypte Nilotique et Méditerranée* 13, 2020, p. 217-235.

PATHOU-MATHIS 2013

Marylène Pathou-Mathis, *Préhistoire de la Violence et de la Guerre*, Paris, 2013.

PECK C.N. 1958

Caroline N. Peck, *Some Decorated Tombs of the First Intermediate Period*, 1958.

PECK W.H. 1978

William H. Peck, *Dessins égyptiens*, Paris, 1978.

PEET 1914

T. Eric Peet, *The Stela of Sebek-khu*, Manchester, 1914.

PEET 1925

T. Eric Peet, « The Legend of the Capture of Joppa and the Story of the Foredoomed Prince », *JEA* 11, 1925, p. 225-229.

PEET 1926

T. Eric Peet, « Two Eighteenth Dynasty Letters. Papyrus Louvre 3230 », *JEA* 12, 1926, p. 70-74.

PEET 1977

T. Eric Peet, *The Great Tomb-Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty*, Hildesheim & New York, 1977.

PEIRCE 2021

Laura Peirce, « Name Rings Associated with the “Royal Kiosk Icon” in the Theban Tombs during the Eighteenth Dynasty », *JEH* 14, 2021, p. 18-48.

PELLICER MOR 1997

José Luis Pellicer Mor, « El combate singular en la historia de Sinuhé: un estudio comparativo », *Nilus. Butlletí de la Societat Catalana d'Egiptologia* 6, 1997, p. 10-14.

PERDUE 1981

Léo G. Perdue, « Liminality as a social setting for wisdom instructions », *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 93/1, 1981, p. 114-126.

PEREIRA, FANTECHIS, ZINGARELLI 2007

Bibliographie

Violeta Pereira, Silvana Fantechi, Andrea Zingarelli, « Figuration of an Egyptian Theban Tomb Belonging to Ay's Reign : TT49 », dans Jean-Claude Goyon, Christine Cardin (éd.), *Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists, Grenoble, 6-12 septembre 2004*, OLA 151, vol. II, Louvain, Paris & Dudley, 2007, p. 1485-1494.

PERRAUD 1999

Milena Perraud., « Un nouveau type de cuillère ornée : les prisonniers étrangers au pilori », *BIFAO* 99, 1999, p. 369-375.

PERROT, CHIPIEZ 1882

Georges Perrot, Charles Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité, tome I : l'Égypte*, Paris, 1882.

PETRIE 1896

William M.F. Petrie, *Koptos*, Londres, 1896.

PETRIE 1897

William M.F. Petrie, *Deshasheh*, ExcMem 17, Londres, 1897.

PETRIE 1900

William M.F. Petrie, *Dendereh 1898*, MEEF 17, Londres, 1900.

PETRIE 1907

William M.F. Petrie, *Gizeh and Rifeh*, BSAE 13, Warminster, 1907.

PETRIE 1909

William M.F. Petrie, *Qurneh*, Londres, 1909.

PETRIE 1917

William M.F. Petrie, *Tools and Weapons*, Londres, 1917.

PETRIE 1925

William M.F. Petrie, *Tombs of the courtiers and Oxyrhynchos*, BSAE 37, Londres, 1925.

PETSCHER 2011

Susanne Petschel, *Den Dolch betreffend. Typologie der Stichwaffen in Ägypten von der prädynastischen Zeit bis zur 3. Zwischenzeit*, Philippika 36, Wiesbaden, 2011.

PETSCHER, FALCK 2004

Susanne Petschel, Marton von Falck (dir.), *Pharaoh siegt immer. Krieg und Frieden im alten Ägypten*, Bonn, 2004.

PFLÜGER 1946

Kurt Pflüger, « The Edict of King Haremhab », *JNES* 5, 1946, p. 260-276.

PHILIP-STEPHAN 2008

Alexandra Philip-Stephan, *Dire le droit en Égypte pharaonique*, Bruxelles, 2008.

PHILIP-STEPHAN 2009

Alexandra Philip-Stephan, « Les archives judiciaires égyptiennes : la mémoire du crime et l'oubli du criminel », dans Patrizia Piacentina, Christian Orsenigo (éd.), *Egyptian Archives. Proceedings of the First Session of the International Congress Egyptian Archives / Egyptological Archives. Milano, September 9-10, 2008*, QdA 111, Milan, 2009, p. 31-43.

PHILLIPS 2002

J. Peter Phillips, *The Columns of Egypt*, Manchester, 2002.

PHILLIP 2010

Stephen R. Philipps, « The splitting headache: a case of interpersonal violence in Graeco-Roman era human cranium from Meydûm, Egypt », dans Zahi Hawass, Jennifer Hasuer Wegner

Bibliographie

(eds), *Millions of jubilees: studies in honor of David P. Silverman*, CASAE 39-2, Le Caire, 2010, p. 81-92.

PIACENTINI 1994

Partizia Piacentini, « On the Titles of the ḥqꜣw ḥwt », dans Schafik Allam (éd.), *Grund und Boden in Altägypten (Rechtliche und sozio-ökonomische Verhältnisse), Akten des internationalen Symposions Tübingen 18.-20. Juni 1990*, Tübingen, 1994, p. 235-249.

PIACENTINI 2002

Patrizia Piacentini, « Les 'préposés aux écrits' dans l'Égypte du IIIe millénaire av. J.-C. », *RdE* 53, Paris, 2002, p. 179-196.

PIACENTINI, ORSENIGO 2009

Patrizia Piacentina, Christian Orsenigo, « The Discovery of the Tomb of Mose and its 'Juridical' Inscription », dans Patrizia Piacentina, Christian Orsenigo (éd.), *Egyptian Archives. Proceedings of the First Session of the International Congress Egyptian Archives / Egyptological Archives. Milano, September 9-10, 2008*, QdA 111, Milan, 2009, p. 83-102.

PIA DI BELLA 2011

Maria Pia Di Bella, *Essai sur les supplices. L'état de victime*, Paris, 2011.

PIANKOFF 1930

Alexandre Piankoff, *Le « cœur » dans les textes égyptiens depuis l'Ancien jusqu'à la fin du Nouvel Empire*, Paris, 1930.

PICARDO 2006

Nicholas S. Picardo, « Dealing with decapitation diachronically », *Nekhen News* 16, 2006, p. 13-14.

PICARDO 2007

Nicholas S. Picardo, « "Semantic Homicide" and the So-Called Reserve Heads : the Theme of Decapitation in Egyptian Funerary Religion and Some Implications for the Old Kingdom », *JARCE* 43, 2007, p. 221-252.

PICCIONE 1990

Peter A. Piccione, « Mehen, Mysteries, and Resurrection from the Coiled Serpent », *JARCE* 27, 1990, p. 43-52.

PICCIONE 1994

Peter A. Piccione, « The gaming episode in the *Tale of Setne Khamwas* as religious metaphor », dans David P. Silverman (éd.), *For his ka: essays offered in memory of Klaus Baer*, Chicago, 1994, p. 197-204.

PICCIONE 1999

Peter A. Piccione, « Sportive Fencing as a Ritual for Destroying the Enemies of Horus », dans Emily Teeter, John A. Larson (éd.), *Gold of praise: studies on ancient Egypt in honor of Edward F. Wente*, Chicago, 1999, p. 335-349.

PICCIONE 2007

Peter A. Piccione, « The Egyptian game of senet and the migration of the soul », dans Irving L. Finkel (éd.), *Ancient board games in perspective: papers from the 1990 British Museum colloquium, with additional contributions*, Londres, 2007, p. 54-63.

PIEHL 1886-1888

K. PIEHL, *Inscriptions hiéroglyphiques recueillies en Europe et en Égypte, 1^e Partie : Planches*, Stockholm & Leipzig, 1886-1888.

Bibliographie

PIEHL 1901

Karl Fredrik Piehl, « La stèle 1774 du Musée de Florence », *Sphinx* 4, 1901, p. 15-17.

PIEKE 2017

Gabriele Pieke, « Lost in Transformation. Artistic creation between permanence and change », dans Todd Gillen (éd.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, Proceedings of the Conference held at the University of Liège, 6th-8th February 2013*, Liège, 2017, p. 258-304.

PIER 1905

Garrett Chatfield Pier, « A New Historical Stela of the Intefs », *AJSL* 21, 1905, p. 159-162.

PIETRI 2019

Renaud Pietri, « Le char et les relations égypto-hittites », *EAO* 93, 2019, p. 33-38.

PINO 2005

Cristina Pino, « The Market Scene in the Tomb of Khaemhat (TT57) », *JEA* 91, 2005, p. 95-105.

PIRENNE 1964

Jaques Pirenne, « La Preuve dans la civilisation de l'Égypte pharaonique », dans *La Preuve*, Recueils de la Société Jean Bodin pour l'Histoire comparative des institutions 16, Bruxelles, 1964, p. 9-42.

PITKIN 2017

Melanie Pitkin, *New Perspectives for Dating Egyptian False Doors and Funerary Stelae from the First Intermediate Period*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Macquarie, Sydney, 2017.

PITKIN 2023

Melanie Pitkin, *Egypt in the First Intermediate Period. The History and Chronology of its False Doors and Stelae*, MKS 13, Londres, 2023.

PLOUX 2007

François Ploux, « La violence des jeunes dans les campagnes du Sud-Ouest au XIX^{ème} siècle : ethos agonistique et masculinité », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* 9, 2007, p. 79-89.

POLIAKOFF 1987

Michael B. Poliakoff, *Combat Sports in the Ancient World*, Yale, 1987.

POLLASTRINI 2013

Alberto Maria Pollastrini, « La poliorcetica in Egitto dall'Antico Regno alla XXV dinastia », dans Paolo Gallo (éd.), *Egittologia a Palazzo Nuovo: studi e ricerche dell'Università di Torino*, Novi Ligure, 2013, p. 237-258.

POLLASTRINI 2017

Alberto Maria Pollastrini, « Some remarks on the Egyptian reception of foreign military technology during the 18th dynasty: a brief survey of the armour », dans Gloria Rosati, Maria Cristina Guidotti (eds), *Proceedings of the XI International Congress of Egyptologists, Florence Egyptian Museum, Florence, 23-30 August 2015*, Oxford, 2017, p. 513-518.

POLLASTRINI 2022

Alberto Maria Pollastrini, « Les artisans armuriers et leurs ateliers au Nouvel Empire », *EAO* 106, 2022, p. 37-44.

POLZ 1990

Bibliographie

Daniel Polz, « Bemerkungen zur Grabbenutzung in der thebanischen Nekropole », *MDAIK* 46, 1990, p. 301-336.

POMA DE AYALA 2015

Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Lima, 2015.

POMORSKA 1987

Irena Pomorska, *Les flabellifères à la droite du roi en Égypte ancienne*, Varsovie, 1987.

POSENER 1940

Georges Posener, « Les criminels débaptisés et les morts sans noms », *RdE* 5, 1940, p. 51-56.

POSENER 1958A

Georges Posener, « *Nḥsy.w* et *Mḏzy.w* », *ZÄS* 83, 1958, p. 38-43.

POSENER 1958B

Georges Posener, « Pour une localisation du pays de Koush au Moyen Empire », *Kush* 6, 1958, p. 39-68.

POSENER 1960

Georges Posener, *De la divinité du Pharaon*. Cahiers de la Société Asiatique 15, Paris, 1960.

POSENER-KRIÉGER 1976

Paule Posener-Kriéger, *Les archives du temple funéraire de Néferirkarê-Kakai (les papyrus d'Abousir). Traduction et commentaire I*, BdE 65/1, 1976.

POUTRIN 2022

Isabelle Poutrin, « Fessée », dans Isabelle Poutrin, Elisabeth Lusset (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée, Corriger et punir*, Paris, 2022, p. 322-325.

POUTRIN 2022B

Isabelle Poutrin, « Châtiment des quatre piquets dans les colonies », dans Isabelle Poutrin, Elisabeth Lusset (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée, Corriger et punir*, Paris, 2022, p. 142-146.

POUTRIN, LUSSET 2022A

Isabelle Poutrin, Elisabeth Lusset (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée, Corriger et punir*, Paris, 2022.

POUTRIN, LUSSET 2022B

Isabelle Poutrin, Elisabeth Lusset, « Introduction », dans Isabelle Poutrin, Elisabeth Lusset (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée, Corriger et punir*, Paris, 2022, 26 p.

PRAKASH 2021

Tara Prakash, « Everybody Hurts : Understanding and Visualizing Pain in Ancient Egypt », dans Shih Wei Hsu, Jaume Llop Radua (éd.), *The Expression of Emotions in Ancient Egypt and Mesopotamia*, Leyde & Boston, 2021, p. 103-125.

PRAKASH 2022

Tara Prakash, *Ancient Egyptian prisoner statues: fragments of the late Old Kingdom*, Columbus, 2022.

PREVOST 2021

Mathilde Prevost, *Les ânes en Égypte ancienne : Élevage, usages et représentations (IIIe-IIe millénaires avant J.-C.)*, thèse de doctorat soutenue à Sorbonne Université, 2021.

PRIESE 1974

Karl-Heinz Priese, « 'rm and '3m, das Land Irame. Ein Beitrag zur Topographie des Sudan im Altertum », *AOF* 1, 1974, p. 7-41.

Bibliographie

PRISSE D'AVENNES 1847

Émile Prisse d'Avennes, *Monuments Égyptiens*, Paris, 1847.

PRISSE D'AVENNES 1981

Émile Prisse d'Avennes, *Atlas de l'art égyptien*, Le Caire, 1891.

PROST 2004

Antoine Prost, « Les limites de la brutalisation. Tuer sur le front occidental, 1914-1918 », *Vingtième Siècle* 81, 2004, p. 5-20.

PULAK 1998

Cemal Pulak, « The Uluburun shipwreck: an overview », *The International Journal of Nautical Archaeology* 27/3, 1998, p. 1-37.

QUACK 1994

Joachim Friedrich Quack, *Studien zur Lehre für Merykare*, GO 4/23, Wiesbaden, 1992.

QUACK 1994

Joachim Friedrich Quack, *Die Lehren des Ani. Ein neuägyptischer Weisheitstext in seinem kulturellen Umfeld*, OBO 141, Fribourg, 1994.

QUACK 2001

Joachim Friedrich Quack, « Ein neuer Versuch zum Moskauer literarischen Brief », *ZÄS* 128, 2001, p. 167-181.

QUACK 2007

Joachim Friedrich Quack, « Das Problem der Ḥ3w-nb.wt », dans Robert Rollinger, Andreas Luther, Josef Wiesehöfer (éd.), *Getrennte Wege ? Kommunikation, Raum und Wahrnehmung in der alten Weg*, Oikumene SaW 2, Francfort, 2007, p. 331-362.

QUACK 2010

Joachim Friedrich Quack, compte-rendu de Claude Vandersleyen, *Ouadj our. w3d wr. Un autre aspect de la vallée du Nil*, CEA 10, Bruxelles, 1999, OLZ 105/2, 2010, p. 153-162.

QUAEGEBEUR 1992

Jan Quaegebeur, « La Justice à la porte des temples et le toponyme Premit », dans Christian Cannuyer, Jean-Marie Kruchten (éd.), *Individu, société et spiritualité dans l'Égypte pharaonique et copte. Mélanges offerts au Professeur Aristide Théodoridès*, Bruxelles, 1992, p. 201-220.

QUIBELL 1912

J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1908-9, 1909-10). The Monastery of Apa Jeremias*, Le Caire, 1912.

QUIBELL 1927

J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara. Teti Pyramid, North Side*, Le Caire, 1927.

QUIRKE 1986A

Stephen Quirke, « The regular titles of the Late Middle Kingdom », *RdE* 37, 1986, p. 107-130.

QUIRKE 1986

Stephen Quirke, « The Hieratic Texts in the Tomb of Nakht the Gardener, at Thebes (no. 161) as Copied by Robert Hay », *JEA* 72, 1986, p. 79-90.

QUIRKE 1990

Stephen Quirke, *The Administration of Egypt in the Late Middle Kingdom. The Hieratic Documents*, Whitstable, 1990.

RABEHL 2003

Bibliographie

Silvia Rabehl, *Das Grab des Amenemhet (Jmmy) in Beni Hassan, oder der Versuch eine Symbiose*, thèse de doctorat soutenue à l'université Ludwigs-Maximilians, Munich, 2003.

RADEMAKERS, REHREN, PUSCH 2018

Frederik W. Rademakers, Thilo Rehren, Edgar B. Pusch, « Bronze production in Pi-Ramesse: alloying technology and material use », dans Erez Ben-Yosef (éd.), *Mining for ancient copper: essays in memory of Beno Rothenberg*, Winona Lake & Tel Aviv, 2018, p. 503-525.

RAGAZZOLI 2008

Chloé Ragazzoli, *Éloges de la ville en Égypte ancienne. Histoire et littérature*, Paris, 2008.

RAGAZZOLI 2013

Chloé Ragazzoli, « The social creation of a scribal place: The visitors' inscriptions in the tomb attributed to Antefiqer (TT 60) (With newly recorded graffiti) », *SAK* 42, 2013, p. 269-323.

RAGAZZOLI 2017A

Chloé Ragazzoli, *La grotte des scribes à Deir el-Bahari. La tombe MMA 504 et ses graffiti*, MIFAO 135, Le Caire, 2017.

RAGAZZOLI 2017B

Chloé Ragazzoli, « Présence divine et obscurité de la tombe au Nouvel Empire: à propos des graffiti des tombes TT 139 et TT 112 à Thèbes (avec édition et commentaire) », *BIFAO* 117, 2017, p. 357-407.

RAGAZZOLI 2017C

Chloé Ragazzoli, « L'hommage au patron en Égypte ancienne : sur la présentation de soi du scribe comptable du grain Amenemhat (TT 82) et d'autres administrateurs intermédiaires à la XVIII^e dynastie », dans Nathalie Favry, Chloé Ragazzoli, Claire Somaglino, Pierre Tallet (éd.), *Du Sinai au Soudan: itinéraires d'une Égyptologue. Mélanges offerts au Professeur Dominique Valbelle*, Paris, 2017, p. 195-217.

RAGAZZOLI 2019

Chloé Ragazzoli, *Scribes. Les artisans du texte de l'Égypte ancienne (1550-1000)*, Paris, 2019.

RAGAZZOLI, HASSAN K. 2018-2021

Chloé Ragazzoli, Khaled Hassan, « New Kingdom Visits to the Necropolis of Deir el-Gebrawi. The Case of Tomb S8 (Ibi) », *NeHet* 6, 2018-2021, p. 101-117.

RAGAZZOLI, HASSAN K., 2021

Chloé Ragazzoli, Khaled Hassan, « Un compte hiéroglyphique de grains *exposé* dans la chapelle de Pépyânkh-Hénikem (A2) à Meir », dans Philippe Collombert, Pierre Tallet (éd.), *Les archives administratives de l'Ancien Empire*, Louvain, Paris & Bristol, p. 281-296.

RAGAZZOLI, HASSAN K. 2023

Chloé Ragazzoli, Khaled Hassna, « The survey of secondary epigraphy in the private necropoleis of Middle Egypt: the case of Meir », dans Chloé Ragazzoli, Khaled Hassan, Chiara Salvador (éd.), *Graffiti and rock inscriptions from ancient Egypt: a companion to secondary epigraphy*, Le Caire, p. 217-238.

RAMOS-IQUIERDO, SCHOBER 2007

Eduardo Ramos-Izquierdo, Angelika Schober, « La représentation érotique rare dans le contexte funéraire » dans Eduardo Ramos-Izquierdo, Angelika Schober (éd.), *L'espace de l'Éros : représentations textuelles et iconiques*, Limoges, 2007.

RANKE 1935

Hermann Ranke, *Die altägyptischen Personennamen*, Glückstadt, 1935.

Bibliographie

RAVEN 1991

Maarten J. Raven, *The Tomb of Iurudef. A Memphite Official in the Reign Of Ramesses II*, Londres, 1991.

RAVEN 2017

Maarten J. Raven, « What the butler saw: the life and times of Ptahemwia, royal butler at Memphis », dans Miroslav Bárta, Filip Coppens, Jaromír Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the year 2015*, Prague, 2017, p. 583-591.

RAVEN 2020

Maarten J. Raven, *The Tombs of Ptahemwia and Sethnakht*, PALMA 22, Leyde, 2020.

REAK 1996

Paul Reak, « Aegean breechcloths, kilts, and the Keftiu paintings », *AJA* 100, 1996, p. 35-51.

REDFORD D. 1983

Donald B. Redford, « A Head-Smiting Scene from the 10th Pylon », dans Manfred Görg (éd.), *Fontes atque Pontes. Eine Festgabe für Hellmut Brunner*, ÄAT 5, Wiesbaden, 1983, p. 362-373.

REDFORD D. 1988

Donald B. Redford, « Foreigners (especially Asiatics) in the talatat », dans Donald B. Redford (éd.), *The Akhenaten Temple Project, II : Rwd-mnw, Foreigners and Inscriptions*, Toronto, 1988, p. 13-28.

REDFORD D. 1992

Donald B. Redford, *Egypt, Canaan and Israel in Ancient Times*, Princeton, 1992.

REDFORD D. 1997A

Donald B. Redford, « The war reliefs at Medinet Habu », *ATP-Newsletter*, 1997/2, p. 1-4.

REDFORD D. 1997B

Donald B. Redford, « Textual Sources for the Hyksos Period », dans Eliezer D. Oren (éd.), *The Hyksos : New Historical and Archaeological Perspectives*, Philadelphie, 1996, p. 1-44

REDFORD D. 2003

Donald B. Redford, *The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III*, Leyde & Boston, 2003.

REDFORD D. 2006

Donald B. Redford, « The Northern Wars of Thutmose III », dans Eric H. Cline, David O'Connor (éd.), *Thutmose III. A New Biography*, Ann Arbor, 2006, p. 29-47.

REDFORD D. 2018

Donald B. Redford, *The Medinet Habu Records of the Foreign Wars of Ramesses III*, CHANE 91, Leyde & Boston, 2018.

REDFORD S. 2022

Susan Redford, *The Tomb of Parennefer, Butler of Pharaoh Akhenaten*, University Park, 2022.

REDFORD D. & S. 1994

Susan & Donald B. Redford, *The Akhenaten Temple Project, vol. 4 : The Tomb of Re'a (TT 201)*, ATP III, Toronto, 1994.

REEVES 1980

Nicholas Reeves, *The Complete Tutankhamon*, Londres, 1980.

REISNER 1904

Georges Andrew Reisner, « Work of the Expedition of the University of California at Naga ed-Der », *ASAE* 5, 1904, p. 105-109.

Bibliographie

REISNER 1942

Georges Andrew Reisner, *A History of the Giza Necropolis I*, Cambridge (Mass.), 1942.

REVEZ 2003

Jean Revez, « Une stèle inédite de la Troisième Période Intermédiaire à Karnak: une guerre civile en thébaïde ? », *CK* 11/2, 2003, p. 535-569.

REY R. 1993

Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, Paris, 1993.

REY S. 2012

Sébastien Rey, *Poliorcétique au Proche-Orient à l'Âge du Bronze*, Bibliothèque Archéologique et Historique 197, Beyrouth, 2012.

RICHARDS 2005

Janet E. Richards, *Society and Death. Mortuary Landscapes of the Middle Kingdom*, Cambridge, 2005.

RICKE, HUGHES, WENTE 1967

Herbert Ricke, Georges Robert Hughes, Edward Frank Wente, *The Beit el-Wali Temple of Ramesses II*, Chicago, 1967.

RIEFSTAHL 1956

Elizabeth Riefstahl, « A wounded warrior », *Brooklyn Museum Bulletin* 17/4, 1956, p. 2-6.

RINGELBERG 2013

Kirstin Ringelberg, « The Faked Pain of the Artist. Empathy or Sympathy, Compassion or Concealment ? », dans Maria Pia Di Bella, James Elkins (éd.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York & Abingdon, 2013, p. 28-38.

RINGHEIM 2019

Hannah L. Ringheim, « The pharaoh's fighters: early mercenaries in Egypt », dans Jana Mynářová, Marwan Kilani, Sergio Alivernini (eds), *A stranger in the house - the crossroads III: proceedings of an international conference on foreigners in ancient Egyptian and Near Eastern societies of the Bronze Age held in Prague, September 10-13, 2018*, Prague, 2019, p. 341-354.

RITNER 1994

Robert K. Ritner, « Enigmatic Throne Element is Probably a Manacle », *KMT* 5/1, 1994, p. 2.

ROBERTSON 2010

Joshua Roberson, « The trampled foe: Two new examples of a rare amuletic form », *JEA* 96, 2010, p. 219-222.

ROBINS 1980

Gay Robins, *Egyptian queens in the 18th dynasty up to the end of the reign of Amenhotpe III, vol. 1 : Text*, thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Oxford, 1980.

ROBINS 1993

Gay Robins, *Women in Ancient Egypt*, Londres, 1993.

ROBINS 1999

Gay Robins, « Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt », *JARCE* 36, 1999, p. 55-69.

ROEDER 1924-1932

Günther Roeder, « Neunbogenvölker (Ägypten) », dans Max Ebert (dir.), *Reallexikon der Vorgeschichte*, vol. 8, Berlin, 1924-1932, p. 478.

Bibliographie

ROEDER 1938

Günther Roeder, *Der Felsentempel von Bet el-Wali*, Le Caire, 1938.

ROEDER 1939

Günther Roeder, « Freie Plastik aus Ägypten in dem Rijksmuseum van Oudheden. Mit 18 Abbildungen », *OMRO* 20, 1939, p. 1-23.

ROEDER, IPPEL 1921

Günther Roeder, Albert Ippel, *Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim*, Berlin, 1921.

ROETEN 2021

Leo Roeten, *Doors, Entrances and Beyond... Various Aspects of entrances and doors of the tombs in the Memphis necropolis during the Old Kingdom*, *ArchEg* 33, Oxford, 2021.

ROGNER 2022

Fredrik Rogner, *Bildliche Narrativität – Erzählen mit Bildern. Rezeption und Verwendung figürlicher Darstellungen im ägyptischen Neuen Reich*, *SES* 3, Bâle & Francfort, 2022.

ROLLINGER 1994

Robert Rollinger, « Aspekte des Sports im Alten Sumer. Sportliche Betätigung und Herrschaftsideologie im Wechselspiel », *Nikephoros* 7, 1994, p. 7-64.

ROMEIO 2000

Pierluigi Romeo, « Il territorio di Š3sw », dans Simona Russo (éd.), *Atti del V Convegno Nazionale di Egittologia e Papirologia: Firenze, 10-12 dicembre 1999*, Florence, 2000, p. 217-245.

ROSE 2006

Jerome C. Rose, « Paleopathology of the commoners at Tell Amarna, Egypt, Akhenaten's capital city », *MIOC* 101, suppl. 2, 2006, p. 73-76.

ROTH 1988

Ann Macy Roth, « The Social Aspects of Death », dans Sue H. D'Auria, Peter Lacovara, Catharine H. Roehrig (éd.), *Mummies and Magic, The Funerary Arts of Ancient Egypt*, Boston, 1988, p. 53-55.

ROTH 1995

Ann Macy Roth, *A Cemetery of Palace Attendants, Giza Mastabas 6*, Boston, 1995.

ROTH 2006

Ann Macy Roth, « Multiple Meanings in Carrying Chair Scenes », dans Martin Fitzenreiter, Michael Herb (éd.), *Dekorierete Grabanlagen in Alten Reich, Methodik und Interpretation*, *IBAES* 6, Londres, 2006, p. 243-254.

ROTH R. 2009

Randolph Roth, *American Homicide*, Londres & Cambridge (Mass.), 2009.

ROUSSEAU 1755

Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*, Amsterdam, 1755.

ROWE 1939

Alan Rowe, « Three New Stelae from the Southeastern Desert », *ASAE* 39, 1939, p. 187-194.

ROWE 1958

Alan Rowe, *New Light on Aegypto-Cyanean Relations*, *CASAE* 12, Le Caire, 1958.

RUFFINI 2018

Bibliographie

Giovanni R. Ruffini, *Life in an Egyptian Village in Late Antiquity. Aphrodito Before and After the Islamic Conquest*, Cambridge, 2018.

RUGGIERO 1980

Guido Ruggiero, *Violence in Early Renaissance Venice*, New Jersey, 1980.

RUSCHE, KIRCHHEIMER 1994

Georg Rusche, Otto Kirchheimer, *Peine et structure sociale*, New York, 1939, trad. fr. 1994.

SAAD 1943

Zaki Yusef Saad, « Preliminary report on the excavation of the Department of Antiquities at Saqqara 1942–1943 », *ASAE* 43, 1943, p. 449-457.

SACCO 2013

Arianna Sacco, « Art and Imperial Ideology : Remarks on the Depiction of Royal Chariots on Wall Reliefs in New-Kingdom Egypt and the Neo-Assyrian Empire », dans André J. Veldmeijer, Salima Ikram (éd.), *Chasing chariots: proceedings of the First International Chariot Conference (Cairo 2012)*, Leyde, 2013, p. 203-215.

SAHLINS 2013

Marshall Sahlins, *What Kinship Is – And Is Not*, Chicago & Londres, 2013.

SALES 2018

José das Candeias Sales, « Strike, Smite and Terrify : Reflexions on Physical, Ritual and Psychological Violence in Ancient Egypt », dans Maria Pimentel, Nuno Simões Rodrigues (éd.), *Violence in the Ancient and Medieval Worlds*, ISACR 19, Louvain, 2018, p. 295-313.

SANCHEZ 2003

Gonzalo M. Sanchez, « Injuries in the Battle of Kadesh », *KMT* 14/1, 2003, p. 58-65.

SANCHEZ, MELTZER 2012

Gonzalo M. Sanchez, Edmund S. Meltzer, *The Edwin Smith Papyrus. Updated Translation of the Trauma Treatise and Modern Medical Commentaries*, Atlanta, 2012.

SÁNCHEZ-CASADO, ORTIZ-GARCÍA 2023

Raúl Sánchez-Casado, Jónathan Ortiz-García, « The Overseer of Linen (*jmj-r sšrw*) in the Old Kingdom », *JEH* 16/1, 2023, p. 83-126.

SARETTA 2016

Phyllis Saretta, *Asiatics in Middle Kingdom Egypt. Perceptions and Reality*, Londres, 2016.

SASS, USSISKHIN 2004

Benjamin Sass, David Ussishkin, « Section B: Spears, Armour Scales and Slingstones », dans Gabriella Bachi, David Ussishkin (eds.), *The Renewed Archaeological Excavations at Lachish (1973–1994)*, Vol. 4, Tel Aviv, 2004, p. 1970-1984.

SAUNERON 1954

Serge Sauneron, « La manufacture d'armes de Memphis », *BIFAO* 54, 1954, p. 7-12.

SAUNERON 1968

Serge Sauneron, « Les désillusions de la guerre asiatique (Pap. Deir el-Médinéh 35) », *Kêmi* 18, 1968, p. 17-27.

SÄVE-SÖDERBERGH 1946

Torgny Säve-Söderbergh, *The Navy of the Eighteenth Egyptian Dynasty*, Uppsala & Leipzig, 1946.

SÄVE-SÖDERBERGH 1957

Torgny Säve-Söderbergh, *Four Eighteenth Dynasty Tombs*, Oxford, 1957.

Bibliographie

SÄVE-SÖDERBERGH 1975

Torgny Säve-Sörderbergh, « Bogenvölker », dans *LÄ I*, 1975, p. 844-845.

SCHACHTER 2014

Batyah Schachter, « Who is the Ancient Egyptian Dancer ? », dans Kathryn Soar, Christina Aamodt (éd.), *Archaeological Approaches to Dance Performance*, BAR IS 2622, Oxford, 2014, p. 15-29.

SCHÄFER 1918

Heinrich Schäfer, « Der König im Fenster. Ein Beitrag zum Nachleben von Tell-el Amarna », *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen* 40/ 3, p. 1-11

SCHÄFER 1943

Heinrich Schäfer, « Die ‘Vereinigung der beiden Länder’. Ursprung, Gehalt und Form eines ägyptischen Sinnbildes im Wandel der Geschichte », *MDAIK* 12, 1943, p. 73-95.

SCHÄFER 1986

Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, Wiesbaden, 1963, trad. ang. 1986.

SCHAPIRO 2000

Meyer Schapiro, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, trad. fr. 2000.

SCHARFF 1928

Alexander Scharff, « Eine Kalksteingruppe zweier an einen Pfahl gebundener Männer », *ZÄS* 63, 1928, p. 123-125.

SCHEELE-SCHWEITZER 2014

Katrin Scheele-Schweitzer, *Die Personennamen des Alten Reiches. Atlägypische Onomastik unter lexikographischen und sozio-kulturellen Aspekten*, Wiesbaden, 2014.

SCHEIL 1891

Vincent Scheil, « Le Tombeau d’Apoui », *MMAF* 5/2, Paris, 1891.

SCHEIL 1894

Vincent Scheil, « Le tombeau de Djanni », *MMAF* 5/4, Le Caire, 1894.

SCHENKEL 1962

Wolfgang Schenkel, *Frühmittelägyptische Studien*, Bonne, 1962.

SCHNAPP-GOURBEILLON 2002

Annie Schnapp-Gourbeillon, « Aux origines de l’art occidental : l’imagerie de la guerre dans le monde mycénien (XVI^e-XII^e siècles avant notre ère) », dans Philippe Buton (éd.), *La guerre imaginée. Actes du Colloque de Reims d’avril 1998*, Paris, 2002, p. 17-32

SCHNEIDER H.D. 1996

Hans Dieterik Schneider, *The Memphite Tomb of Horemheb, commander in chief of Thutankhamun*, vol. II, Turnhout, 1996.

SCHNEIDER T. 1998

Thomas Schneider, *Ausländer in Ägypten während des Mittleren Reiches und der Hyksoszeit I: Die ausländischen Könige*, Wiesbaden, 1998.

SCHOFIELD, PARKINSON 1993

Louise Schofield, Richard Bruce Parkinson, « Akhenaten’s Army ? », *EA* 3, 1993, p. 34-35.

SCHOFIELD, PARKINSON 1994

Louise Schofield, Richard Bruce Parkinson, « Of helmets and heretics: a possible Egyptian representation of Mycenaean warriors on a papyrus from el-Amarna », *ABSA* 89, 1994, p. 157-171.

Bibliographie

SCHOFIELD, PARKINSON 1995

Louise Schofield, Richard Bruce Parkinson, « Images of Mycenaeans. A Recently Acquired Painted Papyrus from El-Amarna », dans W. Vivian Davies, Louise Schofield, *Egypt, the Aegean and the Levant Interconnections in the Second Millennium BC*, Londres, 1995, p. 125-126.

SCHOSKE 1994

Sylvia Schoske, *Das Erschlagen der Feinde : Ikonographie und Stilistik der Feindvernichtung im alten Ägypten*, thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Heidelberg, 1994.

SCHOTT 1952

Siegfried Schott, *Das schöne Fest vom Wüstantale*, Wiesbaden, 1952.

SCHOTT 1957

Siegfried Schott, *Wall Scenes from the Mortuary Chapel of the Mayor Paser at Medinet Habu*, Chicago, 1957.

SCHULMAN 1964A

Alan Richard Schulman, *Military Rank, Title, and Organization in the Egyptian New Kingdom*, MÄS 6, Berlin, 1964.

SCHULMAN 1964B

Alan Richard Schulman, « Siege Warfare in Pharaonic Egypt », *NH* 73/3, 1964, p. 12–21.

SCHULMAN 1964C

Alan Richard Schulman, « Some Observations on the Military Background of the Amarna Period », *JARCE* 3, 1964, p. 51-69.

SCHULMAN 1968

Alan Richard Schulman, « A Private Triumph in Brooklyn, Hildesheim and Berlin », *JARCE* 7, 1968, p. 27-35.

SCHULMAN 1982

Alan Richard Schulman, « The Battle Scenes of the Middle Kingdom », *JSSEA* 12/4, 1982, p. 165-183.

SCHULMAN 1988A

Alan Richard Schulman, *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae*, OBO 75, Fribourg, 1988.

SCHULMAN 1988B

Alan Richard Schulman, « Hittites, helmets and Amarna: Akhenaten's first Hittite war », dans Donald B. Redford (éd.), *The Akhenaten Temple Project, volume 2: rwd-mnw, foreigners and inscriptions*, Toronto, 1988, p. 53-79.

SCHULZ 2000

Regine Schulz, « Remarks on the Composition of Hunting and Battle Scenes on the Chest of Tutankhamun », dans Susan Sherratt (éd.), *Proceedings of the First International Symposium. The Wall Paintings of Thera*, Athènes, 2000, p. 247-266.

SCHULZ 2002

Regine Schulz, « Der Sturm auf die Festung. Gedanken zu einigen Aspekten des Kampfbildes im alten Ägypten vor dem Neuen Reich », dans Manfred Bietak, Mario Schwarz (éd.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägyptischen bis ins Mittelalter*, Vienne, 2002, p. 19-41.

SCHWEINFURTH 1873

Bibliographie

Georg Schweinfurth, *The Heart of Africa*, Londres, 1873.

SCHWEITZER 1948

Ursula Schweitzer, *Löwe und Sphinx im alten Ägypten*, ÄF 15, Glückstadt & Hambourg, 1948.

SEIDL 1951

Erwin Seidl, *Einführung in die ägyptische Rechtsgeschichte bis zum Ende des Neuen Reiches*, ÄF 10, Glückstadt, Hambourg & New York, 1951.

SEIDLMAYER 2009

Stephan J. Seidlmayer, « Archäologische Befunde militärgeschichtlicher Aussagekraft », dans Rolf Gundlach, Carola Vogel (éd.), *Militärgeschichte des pharaonischen Ägypten. Altägypten und seine Nachbarkulturen im Spiegel aktueller Forschung*, Munich, 2009, p. 147-164.

SENELLART 2016

Michel Senellart, « Michel Foucault : Le Problème de l'acceptabilité du pouvoir », dans Emmanuel Droit, Pierre Karila-Cohen (éd.), *Qu'est-ce que l'autorité ? France-Allemagne(s), XIXe-XXe siècles*, Paris, 2016, p. 49-65.

SENK 1957

Herbert Senk, « Zur Darstellung der Sturmleiter in der Belagerungsszene des Kaemhesit », *ASAE* 54, 1957, p. 207-211.

SEROVA 2018

Dina Serova, « Entblößte Gestalten: Multifunktionale Nacktheit in Privatgräbern des Alten Reiches », dans Alexandra Verbovsek, Burckhard Backes, Jan Aschmoneit (éd.), *Funktion/en: Materielle Kultur – Sprache – Religion, Beiträge des siebten Berliner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (BAJA 7)*, 2.–4.12.2016, GO IV/64, Wiesbaden, 2018, p. 241-260.

SEROVA 2023

Dina Serova, « Pain and punishment: new perspectives on a selected iconographic motif in Old Kingdom tomb decoration », dans *Ancient Egypt 2021. Perspectives of Research*, TICMO 14, Varsovie & Wiesbaden, 2023, p. 133-153.

SERRES 1987

Michel Serres, *Statues*, Paris, 1987.

SERVAJEAN 2012

Frédéric Servajean, *Quatre Études sur la Bataille de Qadesh*, CENiM 6, Montpellier, 2012.

SETHE 1916

Kurt Sethe, *Von Zahlen und Zahlworten bei den alten Ägyptern und was für andere Völker und Sprachen daraus zu lernen ist*, Strasbourg, 1916.

SETHE 1920

Kurt Sethe, « Die ägyptischen Bezeichnungen für die Oasen und ihre Bewohner », *ZÄS* 56, 1920, p. 49-53.

SETHE 1926

Kurt Sethe, *Die Ächtung feindlicher Fürsten, Völker und Dinge auf altägyptischen Tongefässscherben des Mittleren Reiches*, Berlin, 1926.

SETTGAST 1969

Jürgen Settgast, « Zu ungewöhnlichen Darstellungen von Bogenschützen », *MDAIK* 25, Wiesbaden, 1969, p. 136-138.

SHARPE 1991

Bibliographie

James Anthony Sharpe, « Changes in judicial Punishment in sixteenth and seventeenth century England », dans *La peine. Deuxième partie. Recueil de la société Jean Bodin* 56, 1991.

SHAW 1996

Ian Shaw, « Battle in ancient Egypt: the triumph of Horus or the cutting edge of the temple economy ? », dans Alan B. Lloyd (ed.), *Battle in antiquity*, Londres, 1996, p. 239-269.

SHAW 2012

Ian Shaw, *Ancient Egyptian Technology and Innovation*, Londres, 2012.

SHAW 2019

Ian Shaw, *Ancient Egyptian warfare: tactics, weapons and ideology of the pharaohs*, Oxford, 2019.

SHAW, BOATRIGHT 2018

Ian Shaw, Daniel Boatright, « L'arte della guerra nell'antico Egitto », dans Philip de Souza (éd.), *La guerra nel mondo antico*, Rome, 2018, p. 28-45.

SHEBAB 2022

Naglaa Fathy Shebab, « The Identity of the Cattle Herdsman. A Study in Ancient Egyptian Private Tomb Scenes », *JGUAA* 7/1, 2022, p. 84-107.

SHEDID 1988

Abdel Ghaffar Shedid, *Stil der Grabmalereien in der Zeit Amenophis' II. Untersucht an den thebanischen Gräbern Nr. 104 und Nr. 80*, AV 66, Mayence, 1988.

SHEDID 1994

Abdel Ghaffar Shedid, *Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten*, Mayence, 1994.

SHIRLEY 2011

Judith J. Shirley, « What's in a Title ? Military and Civil Officials in the Egyptian 18th Dynasty Military Sphere », dans Shay Bar, Dan'el Kahn, Judith J. Shirley (éd.), *Egypt, Canaan and Israel : History, Imperialism, Ideology and Literature, Proceedings of a Conference at the University of Haifa, 3-7 May 2009*, Leyde & Boston, 2011, p. 291-319.

SHIRLEY 2013

Judith J. Shirley, « Crisis and Restructuring of the State : From the Second Intermediate Period to the Advent of the Ramesses », dans Juan Carlos Moreno García (éd.), *Ancient Egyptian Administration*, Leyde et Boston, 2013, p. 521-606.

SHIRLEY 2022

Judith J. Shirley, « Defining the *ḥ3 n t3ty* ; Or, Where Did the Vizier Conduct His Work ? », dans Betsy Bryan, Mark Smith, Christina Dicerbo, Marina Escolano-Poveda, Jill S. Waller (éd.), *One Who Loves Knowledge. Studies in Honor of Richard Jasnow*, Columbus, 2022, p. 357-383.

SIGNORILE 2012

Marc Signorile, *Art et Propagande*, Cabris, 2012.

SIMON 2016

Camille Simon, « Les campagnes militaires de Ramsès III à Médinet Habou. Entre vérité et propagande », dans Christina Karlhausen, Claude Obsomer (éd.), *De la Nubie à Qadech. La guerre dans l'Égypte ancienne*, Bruxelles, 2016, p. 171-194.

SIMPSON 1974

William Kelly Simpson, « Ptolemaic-Roman Cartonnage Footcases with Prisoners Bound and Tied », *ZÄS* 100, 1974, p. 50-54.

Bibliographie

SIMPSON

William Kelly Simpson, « Egyptian Sculpture and Two-dimensional Representation as Propaganda », *JEA* 68, p. 266-271.

SIMPSON 1976

William Kelly Simpson, *The Mastabas of Qar and Idu*, Boston, 1976.

SIMPSON 1978

William Kelly Simpson, *The Mastabas of Kawab, Khafkhufu I & II*, Giza Mastabas Vol. 3, Boston, 1978.

SIMPSON 1980

William Kelly Simpson, *Mastabas of the Western Cemetery, Part 1*, Giza Mastabas Vol. 4, Boston, 1980.

SIMPSON 1992

William Kelly Simpson, *The offering Chapel of Kayemnofret in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1992.

SIMPSON 2001

William Kelly Simpson, « Studies in the Twelfth Egyptian Dynasty, IV: The early Twelfth Dynasty False-Door/Stela of Khety-anekh/Heni from Matariya/Ain Shams (Heliopolis) », *JARCE* 38, 2001, p. 9-20.

SKODA 2013

Hannah Skoda, *Medieval Violence. Physical Brutality in Northern France 1270-1330*, Oxford, 2013.

ŚLIWA 1974

Joachim Śliwa, « Some remarks concerning victorious ruler representations in Egyptian art », *FB-SMB* 16, 1974, p. 97-117.

ŚLIWA 2011

Joachim Śliwa, « Pharaoh triumphing over an enemy: remarks on a scene from Aksha », *SAAC* 15, 2011, p. 91-99.

SMITH G.E. 1912

G. Elliot Smith, *The royal mummies. CGC n° 61051-61100*, Le Caire, 1912.

SMITH H.S. 1968

H.S. Smith, « A Note on Amnesty », *JEA* 54, 1968, p. 209-214.

SMITH S.T. 1991

H.S. Smith, « A Model for Egyptian Imperialism in Nubia », *GM* 122, 1991, p. 77-102.

SMITH S.T. 2018

Stuart Tyson Smith, « Ethnicity: Constructions of Self and Other in Ancient Egypt », *JEH* 11, 2018, p. 113-146.

SMITH W.S. 1942

William Stevenson Smith, « The origin of some unidentified Old Kingdom Reliefs », *AJA* 46, 1942, p. 509-531.

SMITH W.S. 1946

William Stevenson Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Oxford, 1946.

SMITH W.S. 1965

Bibliographie

William Stevenson Smith, *Interconnections in the ancient near east : A study of the Arts of Egypt, the Aegean and Western Asia*, Londres, 1965.

SMITHER 1948

Paul C. Smither, « The Report concerning the slave-girl Senbet », *JEA* 34, 1948, p. 31-34.

SOLEIMAN 2014

Saleh Soleiman, « The hair-shaving and nail-cutting scenes in Ptahshepses' tomb at Saqqara », *JARCE* 50, 2014, p. 31-39.

SOLEIMAN 2016

Saleh Soleiman, « Ptahshepses being transported in a palanquin, in his recently discovered tomb at Saqqara », *MDAIK* 72, 2016, p. 227-238.

SOMAGLINO, TALLET 2014

Claire Somaglino, Pierre Tallet, « Une Campagne en Nubie sous la Ire dynastie. La scène nagadienne du Gebel Sheikh Suleiman comme prototype et modèle », *NeHet* 1, 2014, p. 1-46.

SOUKASSIAN, WUTTMANN, PANTALACCI 2002

Georges Soukassian, Michel Wuttman, Laure Pantalacci (éd.), *Balat VI. Le palais des gouverneurs de l'époque de Pépy II. Les sanctuaires de ka et leurs dépendances*, FIFAO 46, Le Caire, 2002, p. 9-20.

SOURDIVE 1994

Claude Sourdive, *La main dans l'Égypte pharaonique*, Berne, 1994.

SOWADA 2009

Karin N. Sowada, *Egypt in the Eastern Mediterranean during the Old Kingdom. An Archaeological Perspective*, OBO 237, Fribourg, 2009.

SPALINGER 1982

Anthony Spalinger, *Aspects of the Military Documents of the Ancient Egyptians*, New Haven & Londres, 1982.

SPALINGER 1985

Anthony Spalinger, « Notes on the reliefs on the battle of Kadesh », dans Hans Goedicke (ed.), *Perspectives on the battle of Kadesh*, Baltimore, 1985, p. 1-42.

SPALINGER 2003

Anthony Spalinger, « The battle of Kadesh: the chariot frieze at Abydos », *Ä&L* 13, 2003, p. 163-199.

SPALINGER 2005

Anthony Spalinger, *War in Ancient Egypt*, Malden (Mass.), 2005.

SPALINGER 2006

Anthony Spalinger, *Five Views on Egypt*, LingAeg Studia Monographica 6, Göttingen, 2006.

SPALINGER 2008

Anthony Spalinger, « Chauvinism in the First Intermediate Period », dans Hana Vymazalová, Miroslav Bárta (eds.), *Chronology and archaeology in ancient Egypt (the third millennium B.C.)*, Prague, 2008, p. 240-260.

SPALINGER 2011A

Anthony Spalinger, *Icons of Power. A Strategy of Reinterpretation*, Prague, 2011.

SPALINGER 2011B

Anthony Spalinger, « Re-Reading Egyptian Military Reliefs », dans Mark Collier, Steven Snape (eds.), *Ramesside studies in honour of K. A. Kitchen*, Bolton, 2011, p. 475-491.

Bibliographie

SPALINGER 2016

Anthony Spalinger, « Simple Worlds, Simple Pictures : The Link between the Snapshots of Battle and the War Diary Entries in Ancient Egypt », dans Jeremy Armstrong (éd.), *Circum Mare : Themes in Ancient Warfare*, MS 388, Leyde & Boston, 2016, p. 13-33.

SPALINGER 2017

Anthony Spalinger, « The trope issue of Old Kingdom war reliefs », dans Miroslav Bárta, Filip Coppens, Jaromír Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the year 2015*, Prague, 2017, p. 401-417.

SPALINGER 2020

Anthony Spalinger, *Leadership under fire : the pressures of warfare in Ancient Egypt. Four Lessons at the Collège de France, Paris, June 2019*, Paris, 2020.

SPALINGER 2021

Anthony Spalinger, *The Books behind the Masks. Sources of Warfare Leadership in Ancient Egypt*, CHANE 124, Leyde & Boston, 2021.

SPALINGER 2022A

Anthony Spalinger, « Decision Making and Leadership in Egyptian Warfare », *ANET* 10/7, 2022.

SPALINGER 2022B

Anthony Spalinger, « Le positionnement des troupes sur les champs de bataille du Nouvel Empire », *EAO* 106, 2022, p. 3-16.

SPANEL 1984

Donald B. Spanel, « The Date of Ankhtifi of Mo'alla », *GM* 78, 1984, p. 87-96.

SPANEL 1985

Donald B. Spanel, « Ancient Egyptian Boat Models of the Herakleopolitan Period and Eleventh Dynasty », *SAK* 12, 1985, p. 243-254.

SPANEL 1989

Donald B. Spanel, « The Herakleopolitan Tombs of Kheti I, Jt(.j)jb(.j), and Kheti II at Asyut », *Orientalia* 58, 1989, p. 301-314.

SPENCE 2004

Kate Spence, « Royal Walling Projects in the Second Millennium BC: Beyond an Interpretation of Defence », *CAJ* 14/2, 2004, p. 265-271.

SPENCER 1997

Patricia Spencer, *Amara-West I. The Architectural Report*, Londres, 1997.

SPENCER 2016

Patricia Spencer, *Amara West III*, ExcMem 114, Londres, 2016.

SPERVESLAGE 2011

Gunnar Sperveslage, « Die Stele Ramses' II. von Tell er-Rataba und die vermeintlichen Städte der Shasu », *JEH* 4, 2011, p. 118-128.

SPIEGELBERG 1892

Wilhelm Spiegelberg, *Studien und Materialien zum Rechtswesen des Pharaonenreiches der Dynast. XVIII-XXI (C. 1500-1000 V. CHR.)*, Hanovre, 1892.

SPIEGELBERG 1906

Wilhelm Spiegelberg, « LXXXI. Das Wort für 'Pavian' », *RecTrav* 28, 1906, p. 162-163

SPIEGELBERG 1927

Bibliographie

Wilhelm Spiegelberg, « Ein Gerichtsprotokoll aus der Zeit Thutmosis' IV », *ZÄS* 63, 1927, p. 105-114.

SPIESER 2007

Cathie Spieser, « Le sang et la vie éternelle dans le culte solaire amarnien », dans Jean-Claude Goyon, Christine Cardin (éd.), *Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists*, vol. II, Paris, Louvain & Dudley, 2007, p. 1719-1728.

STARING 2017

Nico Staring, « Toward a prosopography of New Kingdom tomb owners in the Memphite necropolis », dans Miroslav Bárta, Filip Coppens, Jaromír Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the year 2015*, Prague, 2017, p. 593-611.

STAUDER-PORCHET 2011

Julie Stauder-Porchet, « Les autobiographies événementielles de la Ve dynastie : premier ensemble de textes continus en Égypte », dans Miroslav Bárta, Filip Coppens, Jaromír Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the Year 2010-2*, Prague, 2011, p. 747-766.

STAUDER-PORCHET 2017

Julie Stauder-Porchet, *Les autobiographies de l'Ancien Empire égyptien. Etudes sur la naissance d'un genre*, OLA 255, Louvain, 2017.

STEFANOVIĆ 2006

Danijela Stefanović, *The Holders of Regular Military Titles in the Period of the Middle Kingdom : Dossiers*, Londres, 2006.

STEINDORFF 1901

Georg Steindorff, *Grabfunde des Mittleren Reichs II*, Berlin, 1901.

STEINDORFF 1913

Georg Steindorff, *Das Grab des Ti*, Leipzig, 1913.

STEINDORFF 1937

Georg Steindorff, *Aniba*, 2 vol., Glückstadt, Hambourg & New York, 1937.

STEPHENS 2012

Michael Allen Stephens, *A Categorisation and Examination of Egyptian Ships and Boats from the Rise of the Old to the End of the Middle Kingdoms*, Bar IS 2358, Oxford, 2012.

STOCKER 2014

Max Stocker, « The ancient Egyptian legal system: in life and in death », *AE* 83,14/5, 2014, p. 40-45.

STÖRK 1978

Lothar Störk, « Kastration », dans *LÄ* III, 1978, p. 354-356.

STRACMANS 1935

Maurice Stracmans, « La carrière du gouverneur de la Haute-Égypte Ouni », *AIPHOS* 3, 1935, p. 509-544.

STRACMANS 1955

Maurice Stracmans, « À propos d'un texte relatif à la circoncision égyptienne », *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves* 13, 1955, p. 631-639.

STRACMANS 1985

Maurice Stracmans, « Les fêtes de la circoncision chez les anciens Égyptiens », *CdE* 60, 1985, p. 292-297.

STRANGE 1973

Bibliographie

John Strange, « A 'new' proposal for the identity of Keftiu / Caphthor : a preliminary account », *GM* 8, 1973, p. 47-51.

STRANDBERG 2009

Åsa Strandberg, *The Gazelle in Ancient Egyptian Art Image and Meaning*, USE 6, Uppsala, 2009.

STRATHERN 1988

Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift, Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1988.

STRAUSS 1975

Christine Strauss, « Ertrinken/Entränken », dans *LÄ II*, 1975, p. 17-19.

STRUDWICK 1985

Nigel Strudwick, *The Administration of Egypt in the Old Kingdom*, Londres, 1985.

STRUDWICK 1996

Nigel Strudwick, *The Tombs of Amenhotep, Khnummose, and Amenmose at Thebes*, Oxford, 1996.

STRUDWICK 2003

Nigel Strudwick, *The Tomb of Amenemopet called Tjanefer at Thebes (TT 297)*, ADAIK 19, Berlin, 2003.

STRUDWICK 2016

Nigel Strudwick, *The Tomb of Pharaoh's Chancellor Senneferi at Thebes (TT99)*, Oxford, 2016.

SWEENEY 2004

Deborah Sweeney, « Illness and Healer in Combat in Middle Kingdom and early New Kingdom Medical Texts », dans Heinz Felber (éd.), *Feinde und Aufriührer. Konzepte von Gegnerschaft in ägyptischen Texten besonders des Mittleren Reiches*, ASAWL 78/5, Leipzig, 2004, p. 142-158.

SWINTON 2012

Joyce Swinton, *The Management of Estates and their Resources in the Egyptian Old Kingdom*, BAR IS 2392, Oxford, 2012.

TACON, CHIPPINDALE 1994

Paul Tacon, Christopher Chippindale, « Australia's Ancient Warriors : Changing Depictions of Fighting in the Rock Art of Arnhem Land, NT », *CAJ* 4/2, 1994, p. 211-248.

TALLET 2005A

Pierre Tallet, *Sésostris III et la fin de la XII^e dynastie*, Paris, 2005.

TALLET 2005B

Pierre Tallet, « Un nouveau témoin des 'Devoirs du Vizir' dans la tombe d'Aménémopé (Thèbes, TT 29) », *CdE* 80, 2005, p. 66-75.

TALLET 2010

Pierre Tallet, « Le roi Den et les lountiou. Les Égyptiens au Sud-Sinaï sous la 1^{re} dynastie », *ArchéoNil* 20, 2010, p. 97-105.

TALLET 2017

Pierre Tallet, « Des serpents et des lions : la flotte stupéfiante de Chéops en Mer Rouge », dans Nathalie Favry, Chloé Ragazzoli, Claire Somaglino, Pierre Tallet (éd.), *Du Sinaï au Soudan* :

Bibliographie

itinéraires d'une Égyptologue. Mélanges offerts au Professeur Dominique Valbelle, Paris, p. 243-253.

TALLET 2019

Pierre Tallet, « Des nains, des étoffes et des bijoux. Le papyrus de Nefer-irou au ouadi el-Jarf », dans Sandrine Vuilleumier, Pierre Meyrat (éd.), *Sur les pistes du désert. Mélanges offerts à Michel Valloggia*, Gollion, 2019, p. 217-226.

TALLET, PAYRAUDEAU, RAGAZZOLI, SOMAGLINO 2019

Pierre Tallet, Frédéric Payraudeau, Chloé Ragazzoli, Claire Somaglino, *L'Égypte pharaonique. Histoire, société, culture*, Paris, 2019.

TASSIE 2000

Geoffrey J. Tassie, « Bulls, Hair and the teknu: An Enigmatic Egyptian Custom Revisited (Burial of the Black Hairs) », *Papers from the Institute of Archaeology* 11, 2000, p. 27-46.

TASSIE 2017

Geoffrey J. Tassie, « The ancient Egyptian hairdresser in the Old Kingdom », *MDAIK* 73, 2017, p. 135-255.

TE VELDE 1967

Herman Te Velde, *Seth, God of Confusion. A Study of his Role in Egyptian Mythology and Religion*, Leyde, 1967.

TEFNIN 1979

Roland Tefnin, « Image et histoire: réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne », *CdE* 54, 1979, p. 218-244.

TEFNIN 1981

Roland Tefnin, « Image, Écriture, Récit. À propos des représentations de la bataille de Qadesh », *GM* 47, 1981, p. 55-76.

TEFNIN 1984

Roland Tefnin, « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *GM* 79, 1984, p. 55-71.

TEFNIN 1991

Roland Tefnin, « Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne », *CdE* 66, 1991, p. 60-88.

TEFNIN 1993

Roland Tefnin, « L'image et son cadre, Réflexions sur la structure du champ figuratif en Égypte prédynastique », *ArchéoNil* 3, 1993, p. 7-22.

TESTA 2019

Pietro Testa, *La Guerra nell'antico Egitto*, Montevarchi, 2019.

THÉODORIDÈS 1969

Aristide Théodoridès, *Les artisans-“magistrats” en Égypte à l'époque ramesside (XIXe-XXe dyn. ; 13e-10e s. av. J.-C.)*, RIDA 16, Bruxelles, 1969.

THÉODORIDÈS 1981

Aristide Théodoridès, « Dénonciation de malversations ou Requête en destitution ? (Papyrus Salt 124 = Pap. Brit. Mus. 10055) », RIDA 28, 1981, p. 11-79.

THÉODORIDÈS 1989

Aristide Théodoridès, « L'individu face au pouvoir dans l'Égypte pharaonique », dans *L'individu face au pouvoir (coll.)*, Recueils de la Société Jean Bodin pour l'Histoire comparative des institutions 46, Bruxelles, 1989, p. 23-31.

Bibliographie

THÉODORIDÈS 1991

Aristide Théodoridès, « La peine dans l'Égypte pharaonique », dans *La peine. Première partie : Antiquité*. Recueil de la société Jean Bodin 55, Bruxelles, 1991, p. 21-36.

THÉODORIDÈS 1992

Aristide Théodoridès, « L'esprit de tolérance, la philosophie et l'humanisme », dans Aristide Théodoridès, Paul Naster, Julien Ries, Aloïs van Tongerlo (éd.), *Philosophie-Tolérance*, AOB 7, Bruxelles & Louvain, 1992, p. 5-29.

THIÉRY 2000

Natacha Thiéry, « La parole dans le cinéma muet. Quelle écoute pour le spectateur ? », *Labyrinthe* 7, 2000, p. 125-142.

THOMAS 2016

Ariane Thomas, *La Mésopotamie au Louvre : de Sumer à Babylone*, Paris, 2016.

THOMPSON 1991

Edward P. Thompson, *Les Usages de la coutume. Traditions et résistances populaires en Angleterre, XVIIe-XIXe siècle*, Londres, 1991.

TOIVARI 1997

Jaana Toivari, « Man versus Woman : Interpersonal Disputes in the Workmen's Community of Deir el-Medina », *JESHO* 40-2, 1997, p. 153-173.

TOMKIEWICZ, VIVET 1991

Stanislas Tomkiewicz, Pascal Vivet, *Aimer mal, châtier bien. Enquêtes sur les violences dans les institutions pour enfants et adolescents*, Paris, 1991.

TOUNY, WENIG 1969

A.D. Touny, Steffen Wenig, *Der Sport im alten Ägypten*, Leipzig, 1969.

TRAPANI 2004

Marcella Trapani, « Un cas d'abus de pouvoir dans l'administration royale. Le P. Turin 1882 v° », dans Bernadette Menu (éd.), *La dépendance rurale dans l'Antiquité égyptienne et proche-orientale*, BdE 140, Le Caire, 2004, p. 211-225.

TRESSON 1938

Paul Tresson, « La stèle triomphale de Thoutmosis III : un glorieux bilan de règne », *Revue Biblique (1892-1940)* 47/4, 1938, p. 539-554.

TRIGGER, KEMP, O'CONNOR, LLOYD 1989

Bruce G. Trigger, Barry J. Kemp, David O'Connor, Alan B. Lloyd (éd.), *Ancient Egypt. A Social History*, Cambridge, 1989.

TRIMM 2017

Charlie Trimm, *Fighting for the King and the Gods. A Survey of Warfare in the Ancient Near East*, Atlanta, 2017.

TROST 2012

Franz Trost, « Die Hatua von Tjehenu », *Almogaren* 43, 2012, p. 179-183.

TURCOT 2016

Laurent Turcot, *Sports et Loisirs. Une histoire des origines à nos jours*, Paris, 2016.

TURNER V. 1974

Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, 1974.

TURNER E.G. 1955

Bibliographie

Eric G. Turner, *The Hibeh Papyri. Part II*, Londres, 1955.

TURNER E.G., COCKLE 1982

Eric G. Turner, Walter E.H. Cockle, « Complaint against a policeman », *JEA* 68, 1982, p. 272-276.

TURRIZIANI 2018

Valeria Turriziani, « Delimiting, fighting and embracing the other. Liminality in the Egyptian divine world », *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 84/1, 2018, p. 91-108.

TYLDESLEY 2000

Joyce Tyldesley, *Judgement of the Pharaoh: Crime and Punishment in Ancient Egypt*, Londres, 2000.

TYLOR 1900

Joseph John Tylor, *Wall Drawings and Monuments of El Kab. The Tomb of Renni*, Londres, 1900.

TYLOR, GRIFFITH 1894

Joseph John Tylor, Francis Llewellyn Griffith, *The Tomb of Paheri at El-kab*, ExcMem 11, Londres, 1894.

UPHILL 1967

Eric Uphill, « The Nine Bows », *JEOL* 19, 1967, p. 393–420.

VACHALA 1995

Břestilav Vachala, « Eine Darstellung des Senet-Brettspiels aus der Ptahshepses-Mastaba in Abusir », *GM* 148, 1995, p. 105-108.

VACHALA 2004

Břestilav Vachala, *Die Relieffragmente aus des Mastaba des Ptahshepses in Abusir*, 2004.

VALBELLE 1999

Dominique Valbelle, « Conception et expression de la guerre dans la littérature égyptienne », dans Laïla Nehmé (ed.), *Guerre et conquête dans le Proche-Orient ancien: actes de la table ronde du 14 novembre 1998 organisée par l'URA 1062, "Études Sémitiques"*, Paris, 1999, p. 23-32.

VALBELLE 2012

Dominique Valbelle, « Comment les Égyptiens de la XVIIIe dynastie désignaient les Kouchites et leurs alliés », *BIFAO* 112, 2012, p. 447-464.

VALBELLE 2019

Dominique Valbelle, « *'Inbt, snbt et mnnw* : des dispositifs défensifs particuliers aux frontières de l'Égypte », dans Sandrine Vuilleumier, Pierre Meyrat (éd.), *Sur les pistes du désert. Mélanges offerts à Michel Valloggia*, Gollion, 2019, p. 242-253

VALERIO 2019

Marta Valerio, « The Egyptians' Ambivalent Relations with Foreigners : The Case of the Prisoners of War in the New Kingdom », dans Jana Mynářová, Marwan Kilani, Sergio Alivernini (eds.), *A stranger in the house - the crossroads III: proceedings of an international conference on foreigners in ancient Egyptian and Near Eastern societies of the Bronze Age held in Prague, September 10-13, 2018*, Prague, 2019, p. 371-385.

VALERIO 2022

Marta Valerio, « Un exemplaire inédit de menotte conservé au Musée de Berlin (ÄM 15130) », *JEA* 108, 2022, p. 205-211.

Bibliographie

VALERIO 2023

Marta Valerio, « Human Branding Practices during the New Kingdom: A Form of Control between Metaphor and Reality », dans Alexander Loktionov (éd.), *Compulsion and Control in Ancient Egypt: Proceedings of the Third Lady Wallis Budge Egyptology Symposium*, Oxford, 2023, p. 179-194.

VALLOGGIA 1976

Michel Valloggia, *Recherche sur les « messagers » (wpwtyw) dans les sources égyptiennes profanes*, Genève, 1976.

VAN COMPERNOLLE 2007

Thierry Van Compernelle, « L'arme : au centre ou aux marges de la cité ? », dans Pierre Sauzeau, Thierry Van Compernelle, *Les armes de l'Antiquité, De la technique à la métaphore*, Montpellier, 2007, p. 585-596.

VAN DEN BOORN 1985

G.P.F. Van Den Boorn, « *Wd'-ryt* and Justice at the Gate », *JNES* 44, 1985, p. 1-25.

VAN DEN BOORN 1988

G.P.F. Van Den Boorn, *The Duties of the Vizier. Civil Administration in the Early New Kingdom*, Londres, 1988.

VANDERSLEYEN 1971

Claude Vandersleyen, *Les guerres d'Amosis, Fondateur de la XVIIIe dynastie*, MRE 1, Bruxelles, 1971.

VANDERSLEYEN 1977

Claude Vandersleyen, « Haunebu », *LÄ* II, 1977, p. 1053-1054

VANDERSLEYEN 1985

Claude Vandersleyen, « L'Égypte pharaonique et ses symboles : l'eau, les colonnes lotiformes et papyrifformes », dans Julien Ries, *Le symbolisme dans le culte des grandes religions. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 4-5 octobre 1983*, Louvain, 1985, p. 117-123.

VANDERSLEYEN 1999

Claude Vandersleyen, *Ouadj our. w3d wr. Un autre aspect de la vallée du Nil*, CEA 10, Bruxelles, 1999.

VANDERSLEYEN 2002

Claude Vandersleyen, « Keftiou = Crète? Objections préliminaires », *GM* 188, 2002, p. 109.

VANDERSLEYEN 2016

Claude Vandersleyen, *L'Égypte au temps de Moïse*, Paris, 2016.

VAN DE WALLE 1938

Baudouin van de Walle, « Les rois sportifs de l'ancienne Égypte », *CdE* 13, 1938, p. 234-257.

VAN DE WALLE 1969

Baudouin van de Walle, *L'humour dans la littérature et l'art de l'ancienne Égypte*, Leyde, 1969.

VAN DE WALLE 1985

Baudouin van de Walle, « Le sens de la vue et la vertu du regard dans la mentalité égyptienne », dans Francis Geus, Florence Thill (éd.), *Mélanges offerts à Jean Vercoutter*, Paris, 1985, p. 365-374.

VANDE WALLE 2020

Etienne Vande Walle, *Matériel pour servir à l'étude de la reddition de comptes*, en ligne.

Bibliographie

VANDIER 1934

Jacques Vandier, « La stèle 20.001 du Musée du Caire », dans *Mélanges Maspéro*, MIFAO 66, Le Caire, 1934, p. 137-145.

VANDIER 1936

Jacques Vandier *La famine dans l'Égypte ancienne*, RAPH 7, Le Caire, 1936.

VANDIER 1943

Jacques Vandier, « Quelques stèles de soldats de la Première Période intermédiaire », *CdE* 18, 1943, p. 21-29.

VANDIER 1950

Jacques Vandier, *Mo'alla. La tombe d'Ankhtifi et la tombe de Sebekhotep*, BdE 18, Le Caire, 1950.

VANDIER 1951

Jacques Vandier, « A propos d'un bas-relief fragmentaire de la fin de la XVIIIe dynastie », *RdE* 8, 1951, p. 199-206.

VANDIER 1952-1979

Jacques Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne*, Paris, 1952-1979.

VANDIER 1964

Jacques Vandier, « Une inscription historique de la Première Période intermédiaire », dans H.B. Rosén, *Studies in Egyptology and Linguistics in Honour of H.J. Polotsky*, Jerusalem, 1964, p. 9-16.

VANDIER D'ABADIE 1937

Jeanne M.T. Vandier d'Abbadie, *Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh (n° 2256-2722)*, DFIFAO 2/2, Le Caire, 1937.

VANDIER D'ABADIE 1940

Jeanne M.T. Vandier d'Abbadie, « Deux nouveaux ostraca figurés », *ASAE* 40/2, 1940, p. 467-488.

VANDIER D'ABADIE 1964

Jeanne M.T. Vandier d'Abbadie, « Les singes familiers dans l'ancienne Égypte », *RdE* 16, 1964, p. 147-177.

VAN DIJK 2022A

Jacobus Van Dijk, « Chapter 3. Ritual Homicide in ancient Egypt », dans Karel C. Innemée (éd.), *The Value of a Human Life. Ritual Killing and Human Sacrifice in Antiquity*, PALMA 26, Leyde, 2022, p. 42-52.

VAN DIJK 2002B

Jacobus Van Dijk, « Ritual Homicide in Ancient Egypt », dans Karel C. Innemée, *The Value of a Human Life. Ritual Killing and Human Sacrifice in Antiquity*, Leyde, 2022, p. 41-52.

VAN GENNEP 1909

Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909.

VANHULLE 2021

Dorian Vanhulle, « L'image comme vecteur de discours idéologique : analyse diachronique des représentations de bateau dans l'art pré- et protodynastique », dans E. Christiana Köhler, Nora Kuch, Friederike Junge, Ann-Kathrin Jeske (éd.), *Egypt at its Origins 6. Proceedings of the Sixth International Conference 'Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt' Vienna, 10th-15th September 2017*, Louvain, Paris & Bristol, 2021, p. 762-793.

Bibliographie

VAN PELT, STARING 2019

Paul Van Pelt, Nico Staring, « Interpreting graffiti in the Saqqara New Kingdom necropolis as expressions of popular customs and beliefs », *Rivista del Museo Egizio* 3, 2019, p. 120-168.

VAN REETH 2018

Jan M.F. Van Reeth, compte-rendu de Claude Vandersleyen, *L'Égypte au temps de Moïse: l'invasion des étrangers nomades: Keftiou, Hébreux, Philistins, etc.; l'Exode: le retour en scène des pharaons égyptiens*, *BiOr* 75/1-2, 2018, p. 83-86.

VAN SICLEN III 1987

Charles Van Siclen, compte-rendu de Emma Swan Hall, *The Pharaoh Smites his Enemies. A Comparative Study*, *MÄS* 44, Munich & Berlin, 1986, *VarAeg* 3/2, 1987, p. 171-176.

VAN WALSEM 2005

René Van Walsem, *Iconography of Old Kingdom Elite Tombs. Analysis & Interpretation, Theoretical and Methodological Aspects*, Leyde, 2005.

VAN WALSEM 2020

René Van Walsem, « (Auto-) "bioconographies" versus (auto-)biographies in Old Kingdom elite tombs: complexity expansion of image and word reflecting personality traits by competitive individuality », dans Julie Stauder-Porchet, Elizabeth Froid, Andreas Stauder (éd.), *Ancient Egyptian biographies: contexts, forms, functions*, Atlanta, 2020, p. 117-159.

VARILLE 1938

Alexandre Varille, *La tombe de Ni-ankh-pepi à Zâouyet el-Mayetîn*, *MIFAO* 70, Le Caire, 1938.

VARILLE 1942

Alexandre Varille, « La grande stèle d'Aménophis II à Giza », *BIFAO* 41, 1942, p. 31-38.

VASSILIEV 2007

Alexandre Vassiliev, « The localization of the Shasu-land of Ramesses II's rhetorical texts », dans Maria Cannata, Christina Adams (éd.), *Current research in Egyptology 2006: proceedings of the seventh annual symposium which took place at the University of Oxford, April 2006*, Oxford, 2007, p. 162-168.

VASILIEV 2020

Alexandre Vassiliev, « Upper Retenu and Lower Retenu », dans Carl Graves (éd.), *BEC 4: proceedings of the fourth British Egyptology Congress*, Londres, 2020, p. 7-9.

VASILYEV, IVANOV, BORUTSKAYA 2022

S.V. Vasilyev, S.V. Ivanov, S.B. Borutskaya, « Половозрастной анализ остеологических материалов из гробницы TT-23 (Луксор, Египет) » *Egypt and neighbouring countries* 4, 2022, p. 1-10.

VEÏSSE 2004

Anne-Emmanuelle Veïsse, « Surveiller ou punir ? Le contrôle des fonctionnaires dans l'Égypte ptolémaïque », dans Laurent Feller (éd.), *Contrôler les agents du pouvoir*, Limoges, 2004, p. 103-111.

VELASCO PÍREZ 2009

Aroa Velasco Pérez, « El arco en el antiguo Egipto. Evolución y sus distintas representaciones », *BAEdE* 19, 2009, p. 123-146.

VELASCO 2017

Aroa Velasco, « Mehen, el juego de la serpiente », *Egiptología 2.0* 8, 2017, p. 35-38.

Bibliographie

VERCOUTTER 1947

Jean Vercoutter, « Les haou-nebout », *BIFAO* 46, 1947, p. 125-158.

VERCOUTTER 1949

Jean Vercoutter, « Les Haou-Nebout (suite) », *BIFAO* 48, 1949, p. 107-209.

VERCOUTTER 1954

Jean Vercoutter, *Essai sur les Relations entre Égyptiens et Préhellènes*, Paris, 1954.

VERCOUTTER 1956

Jean Vercoutter, *L'Égypte et le monde égéen préhellénique*, BdE 22, Le Caire, 1956.

VERCOUTTER 1962

Jean Vercoutter, « Preliminary Report of the Excavations at Aksha by the Franco-Argentine Archaeological Expedition, 1961 », *Kush* 10, 1962, p. 109-117.

VERCOUTTER 1976

Jean Vercoutter, « L'iconographie du Noir dans l'Égypte ancienne des origines à la XXVe dynastie », dans Jean Vercoutter et al., *L'image du Noir dans l'art occidental*, Paris, 1976, p. 33-88.

VERCOUTTER 1980

Jean Vercoutter, « Le pays Irem et la pénétration égyptienne en Afrique (stèle de Saï S. 579) », dans Jean Vercoutter (éd.), *Livre du centenaire: 1880-1980*, Le Caire, 1980, p. 157-178.

VERGNIEUX, GONDRAN 2011

Robert Vergnieux, Michel Gondran, *Amenophis IV : Et les Pierres du Soleil*, Paris, 1997.

VERHOEVEN 2020

Ursula Verhoeven (éd.), *Dipinti von Besuchern des Grabes N13.1 in Asiut*, 2 vol., TAP 15, Wiesbaden, 2020.

VERNANT 1989

Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

VERNER 1985

Miroslav Verner, « Les statuettes de prisonniers en bois d'Abousir », *RdE* 36, 1985, p. 145-152.

VERNUS 1979

Pascal Vernus, « Un décret de Thoutmosis III relatif à la santé publique (P.Berlin 3049, vo 18-19) », *Orientalia* 48, 1979, p. 176-184.

VERNUS 1995

Pascal Vernus, *Essai sur la conscience de l'Histoire dans l'Égypte pharaonique*, Paris, 1995.

VERNUS 1997

Pascal Vernus, *Affaires et scandales sous les Ramsès*, Paris, 1997.

VERNUS 2009-2010

Pascal Vernus, « Comment l'élite se donne à voir dans le programme décoratif de ses chapelles funéraires. Stratégie d'épuration, stratégie d'appogiature et le frémissement du littéraire », dans Juan Carlos Moreno García (éd.), *CRIPPEL* 28, Lille, 2009-2010, p. 67-115.

VERNUS 2012

Pascal Vernus, « Stratégie d'épuration et stratégie d'appogiature dans les productions dites « artistiques » à l'usage des dominants. Le papyrus dit « érotique » de Turin et la mise à distance des dominés », dans *Art and Society, Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art*,

Bibliographie

Proceedings of the International Conference held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010, Budapest, 2012, p. 109-122.

VERNUS 2013

Pascal Vernus, « Les parodies animalières », dans Guillemette Andreu (éd.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2013.

VERNUS 2015

Pascal Vernus, « Autobiographie et scènes dites 'de la vie quotidienne' », dans Rémi Legros (éd.), *50 ans d'éternité*, BdE 162, 2015, p. 309-321.

VERNUS, YOYOTTE 2005

Pascal Vernus, Jean Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, Paris, 2005.

VERSTEEG 2002

Russ Versteeg, *Law in Ancient Egypt*, Durham, 2002.

VEYNE 1990

Paul Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », *L'Homme* 30, 1990, p. 7-26.

VIDAL C. 2003

Claudine Vidal, « La brutalisation du champ politique ivoirien, 1990-2003 », *African Review of Sociology* 7/2, 2003, p. 45-57.

VIDAL J. 2014

Jordi Vidal, « Violence against Non-Combatant Population in the Levant in the Late Bronze Age », dans Davide Nadali, Jordi Vidal (éd.), *The Other Face of the Battle. The Impact of War on Civilians in the Ancient Near East*, AOAT 413, Munster, 2014, p. 65-77.

VIDAL-NAQUET 1981

Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, 1981.

VIGARELLO 1998

George Vigarello, *Histoire du Viol. XVIe-XXe siècle*, Paris, 1998.

VIGARELLO 2002

George Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif. Naissance d'un mythe*, Paris, 2002.

VIGARELLO 2018

George Vigarello, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, 2018.

VILA 1970

André Vila, « L'armement de la forteresse de Mirgissa-Iken », *RdE* 22, 1970, p. 171-199.

VINCENT 2015

Alexandre Vincent, « Paysage sonore et sciences sociales. Sonorités, sens, histoire », dans Sibylle Emerit, Sylvain Perrot, Alexandre Vincent (eds), *Le paysage sonore de l'antiquité: méthodologie, historiographie et perspectives. Actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, Le Caire, 2015, p. 9-40.

VINSON 1994

Steve Vinson, *Egyptian Boats and Ships*, SES 20, Princes Risborough, 1994.

VINSON 1998

Steve Vinson, *The Nile Boatman at Work*, MÄS 48, Mayence, 1998.

VIREY 1889

Pierre Virey, *Le Tombeau de Rekhmara*, MMAF 5/1, Paris, 1889.

VIREY 1891

Bibliographie

Pierre Virey, « Le tombeau de Pehsukher », *MMAF* 5/2, Paris, 1891.

VISCHAK 2003

Deborah Vischak, « Common ground between Pyramid Texts and Old Kingdom tomb design: the case of Ankhmahor », *JARCE* 40, 2003, p. 133-157.

VISCHAK 2006

Deborah Vischak, « Agency in Old Kingdom elite tomb programs: traditions, locations, and variable meanings », dans Martin Fitzenreiter, Michael Herb (éd.), *Dekorierete Grabanlagen in Alten Reich, Methodik und Interpretation*, IBAES 6, Londres, 2006, p. 255-276.

VISCHAK 2015

Deborah Vischak, *Community and Identity in Ancient Egypt. The Old Kingdom Cemetery at Qubbet el-Hawa*, New York, 2015.

VIVAS SAINZ 2018

Inmaculada Vivas Sainz, « Representaciones de enemigos extranjeros y cautivos de guerra del reinado de Tutankhamon: historicidad y nuevos modelos iconográficos », dans Carmona Fernández, Fernando & José Miguel García Cano (éd.), *Guerra y violencia en la literatura y en la historia, Universidad de Murcia I*, ER 27, 2018, p. 17-25.

VOGEL 2003

Carola Vogel, « Fallen Heroes ? – Winlock's 'Slain Soldiers' Reconsidered », *JEA* 89, 2003, p. 239-245.

VOGEL 2004

Carola Vogel, *Ägyptische Festungen und Garnisonen bis zum Ende des Mittleren Reiches*, HÄB 45, Hildesheim, 2004.

VOGEL 2009

Carola Vogel, « Das ägyptische Festungssystem bis zum Ende des Neuen Reiches », dans Rolf Gundlach, Carola Vogel (éd.), *Militärsgeschichte des pharaonischen Ägypten. Altägypten und seine Nachbarkulturen im Spiegel aktueller Forschung*, Munich, 2009, p. 165-185.

VOGEL 2010

Carola Vogel, *The Fortifications of Ancient Egypt, 3000-1780 BC*, Oxford, 2010.

VOGEL 2013A

Carola Vogel, « Keeping the Enemy Out – Egyptian Fortifications of the Third and Second Millenium BC », dans Friederike Jesse, Carola Vogel (éd.), *The Power of Walls – Fortifications in Ancient Northeast Africa. Proceedings of the International Workshop held at the University of Cologne, 4th-7th August 2011*, Cologne, 2013, p. 73-100.

VOGEL 2013B

Carola Vogel, « Icon of propaganda and lethal weapon: further remarks on the Late Bronze Age sickle sword », dans Stephen O'Brien, Daniel Boatright (éd.), *Warfare and society in the ancient eastern Mediterranean: papers arising from a colloquium held at the University of Liverpool, 13th June 2008*, Oxford, 2013, p. 71-87.

VOGEL 2020

Carola Vogel, « The Egyptian Fortress Commander : A Career Check Based on Selected Middle and New Kingdom Examples », dans Richard E. Averbeck, K. Lawson Younger (éd.), « *An Excellent Fortresses for His Armies, a Refuge for the People* ». *Egyptological, Archaeological, and Biblical Studies in Honor of James K. Hoffmeier*, University Park, 2020, p. 384-391.

Bibliographie

VOGELSANG-EASTWOOD 1993

Gillian Vogelsang-Eastwood, *Pharaonic Egyptian Clothing*, STCH 2, Leyde, New York & Cologne, 1993.

VOLOKHINE 2004

Youri Volokhine, *Le porc en Égypte ancienne. Mythes et histoire à l'origine des interdits alimentaires*, Liège, 2004.

VOLOKHINE 2013A

Youri Volokhine, « Dessins atypiques : entorses aux proportions classiques et frontalité », dans Guillemette Andreu-Lanoë (dir.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2013, p. 58-63.

VOLOKHINE 2013B

Youri Volokhine, « Observations sur l'anthropoctonie. Le débat sur les 'sacrifices humains' en Égypte ancienne », dans Agnès A. Nagy, Francesca Prescendi (éd.), *Sacrifices humains. Dossiers, discours, comparaisons. Actes du colloque tenu à l'Université de Genève, 19-20 mai 2011*, Turnhout, 2013, p. 39-64.

VOLTEN 1937

Aksel Volten, *Studien zum Weisheitsbuch des Ani*, Copenhague, 1937, p. 176.

VON BISSING 1923

Friedrich W.F. von Bissing, *Das Re-Heiligtum des Königs ne-Woser-Re (Rathures), Band II*, Leipzig, 1923.

VON LIEVEN 2012

Alexandra von Lieven, compte-rendu de Claude Vandersleyen, *Ouadj our. wꜣd wr. Un autre aspect de la vallée du Nil*, CEA 10, Bruxelles, 1999, *JNES* 71/2, 2012, p. 382-383.

VON LIEVEN 2015

Alexandra von Lieven, « Antisocial Gods ? On the Transgression of Norms in Ancient Egyptian Mythologie », dans Rune Nyord, Kim S.B. Ryhold (éd.), *Lotus and Laurel : Studies on Egyptian Language and Religion in Honour of Paul John Frandsen*, Copenhague, 2015, p. 181-207.

VONK 2015

Thomas Vonk, « Von Betrügnern und schimpfenden Hirten. Über den Humor einiger 'Reden und Rufe' », *GM* 245, 2015, p. 79-95.

VUILLEUMIER 2019

Sandrine Vuilleumier, « Le « sang qui mange » (*wnm snf*), un mal imaginaire ? », dans Sandrine Vuilleumier, Pierre Meyrat (éd.), *Sur les pistes du désert. Mélanges offerts à Michel Valloggia*, Gollion, 2019, p. 281-290

WACHSMANN 1987

Shelley Wachsmann, *Aegeans in the Theban tombs*, OLA 20, 1987, Louvain.

WACKER 1997

Christian Wacker, « Wo trainierten die Athleten in Olympia », *Nikephoros* 10, 1997, p. 103-117.

WAINWRIGHT 1954

G.A. Wainwright, « Keftiu and Karamania (Asia Minor) », *Anatolian Studies* 4, 1954, p. 33-48.

WANG 2022

Bibliographie

Wang Ziting, « Spectacles of imperial splendour : the presentation of gifts and tributes ceremony in the 18th dynasty », dans Electra Apostola, Christos Kekes (éd.), *Current Research in Egyptology 2021. Proceedings of the Twenty-First Annual Symposium, University of the Aegean, 9-16 May 2021*, Oxford, 2022, p. 40-61.

WARBURTON 2003

David Warburton, « Love and War in the Late Bronze Age : Egypt and Hatti », dans Roger Matthews, Cornelia Roemer (éd.), *Ancient Perspectives on Egypt*, Londres, 2003, p. 75-100.

WARD 1972

William A. Ward, « The Shasu-‘Bedouin’. Note on a Recent Publication », *JESHO* 15/1-2, 1972, p. 35-60.

WARD 1982

William A. Ward, *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*, Beyrouth, 1982

WARD 1992

William A. Ward, compte-rendu de Alan Richard Schulman, *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae*, OBO 75, Fribourg, 1988, *JNES* 51, 1992, p. 152-155.

WAZIRY 2019

Ayman Waziry, « An unpublished Pedestal of Ramses II from Antinoopolis with Reference to the Nine Bows », *JAHA* 6/1, 2019, p. 14-29.

WEBER 1959

Max Weber, *Le Savant et le Politique*, Berlin, 1919, trad. fr. 1959.

WEEKS 1970

Kent R. Weeks, *The anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art*, thèse de doctorat soutenue à l’Université de Yale, New Haven, 1970.

WEEKS 1994

Kent R. Weeks, *Mastabas of Cemetery G 6000*, Giza Mastabas vol. 5, Boston, 1994.

WEGNER 1933

Max Wegner, « Stilentwicklung der thebanischen Beamtengräber », *MDAIK* 4, 1933, p. 38-92.

WEILER 1989

Ingomar Weiler, « Langzeitperspektiven zur Genese des Sports », *Nikephoros* 2, 1989, p. 7-26.

WEILL 1900

Raoul Weill, *L’art de la fortification dans la Haute Antiquité égyptienne*, Paris, 1900.

WEILL 1961

Raoul Weill, *Recherches sur la Ire dynastie et les temps prépharaoniques. 2e partie*, BdE 38/2, Le Caire, 1961.

WEISS 1985

Harvey Weiss (éd.), *Ebla to Damascus, Art and Archaeology of Ancient Syria, Exhibition Catalogue*, Washington, 1985.

WELLS 1986

J. W. Wells, *War in Ancient Egypt*, thèse de doctorat soutenue à l’Université John Hopkins, Baltimore, 1986.

WEN 2023

Bibliographie

Wen Jing, *The Iconography of Family Members in Egypt's Elite Tombs of the Old Kingdom*, HES 19, Leyde.

WERNER 1986

Edward K. Werner, « Montu and the "Falcon Ships" of the Eighteenth Dynasty », *JARCE* 23, 1986, p. 107-123.

WERNICK 2014

Nicholas Wernick, « Slings in the Ancient Near East with Reference to the Egyptian Material », *ZÄS* 141, 2014, p. 97-103.

WERNICK 2014-2015

Nicholas Wernick, « Ancient Egyptian Shields and their Handles : A Functional Explanation of New Kingdom Developments », *JSSEA* 41, 2014-2015, p. 47-83.

WERNICK 2016A

Nicholas Wernick, « Once More Unto the Breach A Re-Evaluation of Beni Hasan's 'Battering Ram' and 'Glacis' », *ZÄS* 143/1, 2016, p. 106-128.

WERNICK 2016B

Nicholas Wernick, « Ancient Near Eastern Battering Rams Questioning their Penetrative Power and Target Location », *UF* 47, 2016, p. 371-413.

WEST 2019

Glennise West, *The Tekenu and Ancient Egyptian Funerary Ritual*, ArchEg 23, Oxford, 2019.

WESTENDORF 1999

Wolfhart Westendorf, *Handbuch der altägyptischen Medizin 1. Band*, Leyde, 1999.

WESTERN, MCLEOD 1995

A.C. Western, Wallace McLeod, « Woods used in Egyptian Bows and Arrows », *JEA* 81, 1995, p. 77-94.

WHEELER, WILLIAMS, BEAUCHESNE, DUPRAS 2013

Sandra M. Wheeler, Lana Williams, Patrick Beauchesne, Tosha L. Dupras, « Shattered lives and broken childhoods : Evidence of physical child abuse in ancient Egypt », *IJP* 3, 2013, p. 71-82.

WIDMAIER 2017

Kai Widmaier, *Bilderwelten : Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst. Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie*, PdÄ 35, Leyde & Boston, 2017.

WIEVIORKA 2004

Michel Wievorka, *La Violence*, Paris, 2004.

WILD 1966

Henri Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65, Le Caire, 1966.

WILDUNG 1973

Dietrich Wildung, « Der König Ägyptens als Herr der Welt? Ein seltener ikonographischer Typus der Königsplastik des Neuen Reiches », *AfO* 24, 1973, p. 108-116.

WILDUNG 1975

Dietrich Wildung, « Feindsymbolik », *LÄ* II, 1975, p. 146-148.

WILDUNG 1987

Dietrich Wildung, *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, Fribourg, 1987.

WILKINSON R.H. 1987

Bibliographie

- Richard H. Wilkinson, « The Turned Bow as a Gesture of Surrender in Egyptian Art », *JSSEA* 17/3, 1987, p. 128-133.
- WILKINSON R.H. 1988
- Richard H. Wilkinson, « The Turned Bow in Egyptian Iconography », *VarAeg* 4/2, 1988, p. 181-187.
- WILKINSON R.H. 1991
- Richard H. Wilkinson, « The Representation of the Bow in the Art of Egypt and the Ancient Near East », *JANES* 20/1, 1991, p. 83-99.
- WILKINSON R.H. 1994
- Richard H. Wilkinson, *Symbol and Magic in Egyptian Art*, Londres, 1994.
- WILKINSON T.A.H. 2000
- Toby A.H. Wilkinson, *Royal Annals of Ancient Egypt*, Londres, 2000.
- WILLEMS 1984
- Harco Willems, « Crime, Cult and capital Punishment », *JEA* 76, 1984, p. 27-54.
- WILLEMS 1985
- Harco Willems, « The nomarchs of the Hare nome », *JEOL* 28, 1985, p. 80-102.
- WILLEMS 2008
- Harco Willems, *Les textes des sarcophages et la démocratie*, Paris, 2008.
- WILLEMS 2014
- Harco Willems, *Historical and Archaeological Aspects of Egyptian Funerary Culture. Religious Ideas and Ritual Practice in Middle Kingdom Elite Cemeteries*, CHANE 73, Leyde & Boston, 2014.
- WILLIAMS 1999
- Bruce Williams, « Serra East and the Mission of Middle Kingdom Fortresses in Nubia », dans Emily Teeter, John A. Larson (éd.), *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honor of Edward F. Wente*, Chicago, 1999, p. 435-453.
- WILLIAMSON 2022
- Jacquelyn Williamson, « Power, Piety, and Gender in Context : Hatshepsut and Nefertiti », dans Mariam F. Ayad (éd.), *Women in Ancient Egypt. Revisiting Power, Agency, and Autonomy*, Le Caire & New York, 2022, p. 122-145.
- WILSDORF 1939
- Helmut Wilsdorf, *Ringkampf im alten Ägypten*, Würzburg, 1939.
- WILSON 1931
- John A. Wilson, « Ceremonial Games of the New Kingdom », *JEA* 17, 1931, p. 211-220.
- WILSON 1948
- John A. Wilson, « The Oath in Ancient Egypt », *JNES* 7, 1948, p. 129-156.
- WINDUS-STAGINSKY 2006
- Elka Windus-Staginsky, *Der Ägyptische König im Alten Reich. Terminologie und Phraseologie*, Wiesbaden, 2006.
- WINLOCK 1912
- Herbert E. Winlock, « The Work of the Egyptian Expedition », *BMMA* 7/10, 1912, p. 184-189.
- WINLOCK 1923
- Herbert E. Winlock, *The Egyptian Expedition 1922-1923, BMMA part II*, 1923.
- WINLOCK 1945

Bibliographie

Herbert E. Winlock, *The Slain Soldiers of Neb-Hepet-Re Mentu-Hotpe*, PMMAE 16, New York, 1945.

WINLOCK 1947

Herbert E. Winlock, *The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes*, New York, 1947.

WINLOCK 1955

Herbert E. Winlock, *Models of Daily Life in Ancient Egypt from the tomb of Meket-Re at Thebes*, New York, 1955.

WINTER 1985

Irene J. Winter, « After the Battle is Over : The Stele of the Vultures and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East », dans Herbert L. Kessler, Marianna Shreve Simpson, *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, Washington, 1985, p. 11-32.

WOLF 1926

Walther Wolf, *Die Bewaffnung des altägyptischen Heeres*, Leipzig, 1926.

WOLF 1957

Walther Wolf, *Die Kunst Aegyptens*, Stuttgart, 1957.

WOODS 1938

Alexandra Woods, « A date for the tomb of Seneb at Giza : revisited », dans Alexandra Woods, Ann McFarlane, Susanne Binder (éd.), *Egyptian Culture and Society, Studies in Honour of Naguib Kanawati*, CASAE 38, vol. 1, 1938, p. 301-331.

WRESZINSKI 1935A

Walter Wreszinski, *Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte, Gräber der alten Reiches, Teil I*, Leipzig, 1935.

WRESZINSKI 1935B

Walter Wreszinski, *Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte, Gräber der alten Reiches, Teil II*, Leipzig, 1935.

WRESZINSKI 1936

Walter Wreszinski, *Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte, Gräber der alten Reiches, Teil III*, Leipzig, 1936

WRIGHT 1988

Mary Wright, « Contacts between Egypt and Syro-Palestine during the Old Kingdom », *The Biblical Archaeologist* 51/3, 1988, p. 143-161.

WYLER, HUET 2023

Stéphanie Wyler, Valérie Huet, « Que font les spectateurs dans les images romaines ? », avec Valérie Huet, dans Emmanuelle Valette, Stéphanie Wyler (éd.), *Spectateurs grecs et romains. Corps, modalités de présences, régimes d'attention*, Paris, 2023, p. 151-179.

YADIN 1955

Yigael Yadin, « Hyksos Fortifications and the Battering-Ram », *BASOR* 137, 1955, p. 23-32.

YADIN 1963

Yigael Yadin, *The Art of Warfare in Biblical Lands in the light of archaeological discovery*, New York, 1963.

YEIVIN 1959

Shmuel Yeivin, « Topographic and Ethnic Notes », *Atiqot* 2, 1959, p. 75-80.

YOUSSEF, LEBLANC, TAHA 1977

Bibliographie

Aḥmad ʿAbd el-Ḥamīd Youssef, Christian Leblanc, Mahmoud Maher Taha, *Le Ramesseum IV. Les batailles de Tounip et de Dapour*, Le Caire, 1977.

YOYOTTE 1952

Jean Yoyotte, « Un corps de police dans l'Égypte pharaonique », *RdE* 9, 1952, p. 139-151.

YOYOTTE 1953

Jean Yoyotte, « Pour une localisation du pays de *Iam* », *BIFAO* 52, 1953, p. 173-178.

YOYOTTE 1980

Jean Yoyotte, « Héra d'Héliopolis et le sacrifice humain », *Annuaire de l'EPHE* 89, 1980, p. 31-102.

YUHONG 1994

Yuhong Wu, *A Political History of Eshnunna, Mari and Assyria during the Early Old Babylonian Period*, Changhun, 1994.

ZAKI, KATAMESH 2003

Jihane Zaki, Amani Katamesh, « Quelques remarques sur les soins de beauté d'après les textes médicaux du Nouvel Empire », dans Christian Leblanc (éd.), *Parfums, onguents et cosmétiques dans l'Égypte ancienne: actes des rencontres pluridisciplinaires tenues au Conseil National de la Culture, Le Caire 27-29 avril 2002*, Le Caire, 2003, p. 133-146.

ZAKRZEWSKI 2015

Sonia Zakrzewski, « Life expectancy », *UCLA EE*, 2015, 14 p.

ZANDEE 1960

Jan Zandee, *Death as an Enemy*, Leyde, 1960.

ZAYED 1985

Abdel Hamid Zayed, « Une Représentation inédite des Campagnes d'Amenophis II », dans Paule Posener-Kriéger (éd.), *Mélanges Gamel Eddin Mokhtar*, BdE 97/1, Le Caire, 1985, p. 5-18.

ZEIDLER 1999

Jürgen Zeidler, *Pfortenbuchstudien. Teil 1: Textkritik und Textgeschichte des Pfortenbuches. Teil 2: Kritische Edition des Pfortenbuches nach den Versionen des Neuen Reiches*, GO 4/36, Wiesbaden, 1999.

ZIBELIUS-CHEN 1988

Karola Zibelius-Chen, *Die ägyptische Expansion nach Nubien*, TAVO 78, Wiesbaden, 1988.

ZIEGLER 1993

Christiane Ziegler, *Le Mastaba d'Akhetetep. Une chapelle funéraire de l'Ancien Empire*, Paris, 1993.

ZIEGLER 1999

Christiane Ziegler (éd.), *L'Art égyptien au temps des pyramides*, Paris, 1999.

ZIEGLER 2007

Christiane Ziegler (éd.), *Le mastaba d'Akhetetep*, Paris, 2007.

ZIMMERMANN 2009A

Martin Zimmermann, « Extreme Formen physischer Gewalt in der antiken Überlieferung », dans Martin Zimmermann (éd.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, Munich, 2009, p. 156-192.

ZIMMERMANN 2009B

Bibliographie

Martin Zimmermann, « Zur Deutung von Gewaltdarstellungen », dans Martin Zimmermann (éd.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, Munich, 2009, p. 7-46.

ZITMAN 2010

Marcel Zitman, *The Necropolis of Assiut I*, OLA 180/1, Louvain, 2010.

ZIVIE 1997

Alain Zivie, « Seth, échanton royal, et sa tombe de Saqqara », dans Jacobus van Dijk (ed.), *Essays on ancient Egypt in honour of Herman te Velde*, Groningue, 1997, p. 373-382.

ZLATOHLÁVEK, RÄTSCH, MÜLLER-EBELING 2001

Martin Zlatohlávek, Christian Rättsch, Claudia Müller-Ebeling, *Le Jugement dernier*, Paris, 2001.

ZÖLLER-ENGELHARDT 2022

Monika Zöller-Engelhardt, « Correlations of Wooden Model Equipment and Wall Decorations in Asyut », dans Jochem Kahl, Andrea Kilian (éd.), *Asyut – The Capital That Never Was*, TAP 18, Wiesbaden, 2022, p. 155-198.

Discours de l'autorité et du pouvoir. L'iconographie funéraire de la violence dans l'Égypte des III^e et II^e millénaires avant J.-C.

Résumé

L'un des traits les plus constants des programmes décoratifs des tombes de l'élite égyptienne est l'idéal de non-dangerosité qui opère une sélection sur les motifs pouvant être intégrés à l'univers productif et culturel déployé sur les murs. La présence de scènes de violence y est le résultat d'une sélection dont les objectifs vont de la recherche de la distinction du défunt, à travers un détail original ou la reprise de motifs royaux, à l'intégration de logiques de contrôle dans le monde projeté sur les murs. Les motifs de violence se différencient selon la réalité à laquelle ils se réfèrent, leur chronologie ou les connotations qu'ils portent dans l'économie générale du programme : les grands types en sont les redditions de comptes et les scènes de police, les punitions, les images de guerre, les processions de prisonniers et l'insertion de motifs royaux médiés. Émerge une logique disciplinaire, dont l'étude nécessite de croiser approche sémiologique et théorie de l'agence, à travers laquelle est mis en scène un ordre fait de relations de pouvoir et de contrôle. La violence y fonctionne ainsi comme un opérateur de définition des positions sociales, de hiérarchisation et de création d'habitus. Au-delà d'une analyse sur les conceptions égyptiennes de la violence légitime, de ses conditions et de ses limites, il s'agit donc d'interroger sa place dans l'un des discours les plus riches, ainsi que la revendication élitaine d'une appropriation de la violence.

Mots-clés : Violence – Iconographie – Tombes – Guerre – Punitions – Images – Discipline

A discourse on authority and power. Violence in ancient Egyptian funerary iconography (3rd-2nd millennia B.C.E.)

Summary

One of the most constant features of the iconography in the tombs of the Egyptian elite was the absence of any element that would harm the deceased's integrity in the afterlife, which explains how the motifs that could be integrated into the universe displayed on the walls were selected. The presence of images of violence results from a selection whose aims range from seeking to distinguish the deceased, through an original detail or the imitation of royal motifs, to the integration of logics of control into the world represented on the walls. The violent motifs are differentiated according to the reality to which they refer, their chronology or the connotations they carry within the general economy of the tomb : the main types are rendering of accounts, police scenes, punishments, images of war, prisoner processions and mediated royal motifs. What emerges is a disciplinary logic, the study of which requires to combine a semiological approach and the agency theory: an order based on relations of power and control is thus staged. Violence functions as a means of defining social positions, establishing hierarchies and creating habitus. In addition to an analysis of Egyptian conceptions of legitimate violence, its conditions and limits, the aim is to examine its place in one of the richest discourses, as well as the elite's claim to an appropriation of violence.

Keywords : Violence – Iconography – Punishment – Tombs – War – Images – Control

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 22 Mondes antiques et médiévaux

Maison de la Recherche. 28, rue Serpente. 75006 PARIS

DISCIPLINE : Histoire de l'Antiquité