

en ligne en ligne

BIFAO 102 (2002), p. 189-210

Sibylle Emerit

À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724710922 Athribis X Sandra Lippert 9782724710939 Bagawat Gérard Roquet, Victor Ghica 9782724710960 Le décret de Saïs Anne-Sophie von Bomhard 9782724710915 Tebtynis VII Nikos Litinas 9782724711257 Médecine et environnement dans l'Alexandrie Jean-Charles Ducène médiévale 9782724711295 Guide de l'Égypte prédynastique Béatrix Midant-Reynes, Yann Tristant 9782724711363 Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE) 9782724710885 Musiciens, fêtes et piété populaire Christophe Vendries

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne

Sibylle EMERIT

ES ATTESTATIONS d'un tabou touchant la musique dans les documents de l'Égypte ancienne sont rares, ce qui rend leur interprétation délicate. Cet interdit est le plus souvent en relation avec Osiris – ou tout autre dieu mort ¹ – et, pour Serge Sauneron, il semblait vraisemblable « que ce silence rituel, au voisinage du tombeau d'Osiris, devait s'observer en tout lieu d'Égypte où reposait une relique du dieu défunt, comme aussi sur le territoire de toute butte sainte où étaient ensevelis les dieux initiaux témoins des premiers temps du monde ² ». Et il proposait l'explication suivante : «Le corps du "dieu qui aime le silence" devait reposer en toute quiétude loin de l'agitation du monde qui était l'indice de la vie, sans que rien d'extérieur ne vînt troubler la sérénité de son tombeau ³ ». Il a également montré pour quelle raison la trompette ⁴ était prohibée à Busiris, mais il ne s'agit que d'un seul des instruments de musique incriminés.

Reste un paradoxe non résolu : d'après plusieurs textes liturgiques à caractère funéraire, la musique n'est pas toujours proscrite dans le rituel osiriaque. Pour comprendre la nature de cette contradiction, il est nécessaire de revenir sur l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne et d'analyser de nouveau les différentes sources ⁵ dans lesquelles ce tabou est mentionné.

Je tiens à remercier pour leurs questions, suggestions, relectures et aides dans l'élaboration de cet article, mon directeur de thèse, Jean-Claude Goyon, ainsi qu'Annie Bélis, Laure Pantalacci, Isabelle Pernin, Laurent Coulon et Lilian Postel.

1 Rien ne permet d'affirmer que l'interdit musical du calendrier de Kôm Ombo 597, 5-6, étudié ci-dessous, soit en rapport avec un rituel funéraire. Voir *infra* à la hauteur de la note 91.

2 «L'Abaton de la campagne d'Esna », *MDAIK* 16, 1958, p. 272 = *Villes et légendes d'Égypte*², *BiEtud* 90, Le Caire, 1983, p. 20.

5 Elles ont toutes été publiées et ont fait l'objet de traductions de qualité. Il est utile de les retranscrire ici pour donner une meilleure compréhension du contexte dans lequel l'interdit cultuel de la musique intervient. Seuls les passages relatifs à ce tabou ont été retraduits et accompagnés du texte hiéroglyphique. Il faut également signaler la nouvelle interprétation donnée par P.G.P. MEYBOOM, *The Nile Mosaic of*

Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy, Leyde, 1995, de la procession, à laquelle prennent part des musiciens, représentée sur la mosaïque de Palestrina qui serait l'enterrement rituel au mois de Khoïak de la relique osirienne à l'abaton de l'île de Bigeh. Cette interprétation est totalement réfutée par F. BURKHALTER, «La mosaïque nilotique de Palestrina et les pharaonica d'Alexandrie », Topoi 9/1, 1999, p. 229-260, c'est pourquoi ce document ne sera pas pris en considération dans cette étude.

³ *Op. cit.*, p. 271 = p. 19.

^{4 «} Pourquoi la trompette est-elle interdite dans certains temples? », *BIFAO* 64, 1966, p. 2-4 et voir *infra* à la hauteur de la note 113.

Les documents

Le texte le plus connu est le décret divin du temple de Philae publié par H. Junker en 1912 ⁶. Gravé en deux exemplaires, dans le couloir de l'embarcadère conduisant à l'île de Bigeh, il codifie les conditions d'accès à l'*abaton* ainsi que les rites qui doivent être accomplis sur cette « terre interdite » abritant la sépulture d'Osiris.

Décret divin de l'abaton de Philae 7:

Concernant l'Île pure, le saint territoire d'or d'Osiris et de sa sœur Isis, il a été décrété à son sujet, dès le commencement, au profit d'Osiris qui avait été enfanté (?) à Thèbes:

On ne permettra pas que le lait fasse défaut à cette butte de l'arbre-mentè ni à (ce) temple où Osiris est inhumé.

On disposera 365 tables à libation autour de ce territoire, sur lesquelles seront posées des palmes.

On ne permettra pas que les libations y fassent jamais défaut, ni que l'eau y fasse jamais défaut. Le rituel divin sera accompli chaque jour par le grand ouâb de service mensuel et le choachyte d'Isis, dame de Philae, accomplira la libation sur elles (= les tables) chaque jour.

Version 1



Version 2





Il est interdit de battre du tambour-sh(r) et de chanter-hs accompagné de la harpebynt ou de la flûte-wdnyt (r tm rdi shy sh(r) hsi n bynt wdnyt 8).

Il est interdit à tout profane de jamais passer par là; on interdira (au grand et au) petit de passer par là.

Et il est interdit de capturer aucun oiseau ni aucun poisson (sur une distance de x + 1) 40 coudées vers le sud, le nord, l'ouest et l'est.

Il est interdit à tout profane d'élever la voix en contrebas, durant la période pure des jours qu'y passe Isis, dame de l'Île pure sur le Grand Siège, et lorsqu'on y accomplit la libation à chaque décade.

⁶ Das Götterdekret über das Abaton, DAWW 58, Vienne, 1913.

⁷ J. YOYOTTE, P. CHARVET, S. GOMPERTZ, *Strabon.* Le voyage en Égypte, Paris, 1997, p. 260-261.

⁸ Dans le relevé de cette inscription, il manque le bras armé d'un bâton chez H. JUNKER, *Götter dekret*, p. 21, nº 42.

On fera qu'Isis, dame de Philae accomplisse la traversée jusqu'à l'Île pure lors des trois jours de fête, à bord de la barque nommée (Gesdep?).

Rê a signé cet écrit, Shou a signé cet écrit, Geb a signé cet écrit Sur l'écrit de Thot lui-même.

Le deuxième texte est inscrit sur une colonne de la salle hypostyle du temple d'Esna et a été publié par S. Sauneron ⁹. Il décrit un rituel de nature funéraire qui avait lieu, durant la nuit du 19 au 20 *Epiphi*, dans les sanctuaires de Pi-nétjer et de Pi-Khnoum au nord d'Esna. À proximité de Pi-nétjer, dédié à Osiris et Isis, se trouvait un *abaton* ¹⁰. La liturgie qui s'y déroulait inaugurait une des grandes cérémonies annuelles en l'honneur de Khnoum afin de commémorer «la fête de prendre la houlette » ou «fête de la victoire ¹¹ ». Selon la théologie locale, le dieu Khnoum se rend à Pi-nétjer pour visiter son «père ¹² » vieillissant ou mort contre lequel les hommes se sont rebellés. Durant la nuit, Khnoum-Rê qui s'est couché dans l'horizon occidental se régénère au bord de l'Étang rouge, situé aux abords du temple. À l'aube, le 20 *Epiphi*, il réapparaît sous les traits de Khnoum-Shou, dieu héritier, jeune et guerrier, et livre combat aux hommes insurgés pour sauvegarder le legs de son père et assurer la pérennité du pouvoir souverain.

Esna III, nº 197, 24-26 13:

Quant à l'Enfer divin qui se trouve à cet endroit, c'est l'Enfer mystérieux de Kneph, ainsi que de Chou, Tefnout, et d'Atoum qui est enseveli avec eux; c'est l'antre des dieux morts, des 7 paroles matérialisées de Méthuéris, en leur aspect de faucon; on les appelle « dieux antérieurs », et on nomme (cet antre) le « Château des B3.w » pour cette raison. – C'est (aussi) la tombe d'Osiris, car c'est là que furent réunis ses membres au côté de son père, en tant que maître d'Ânkhet; combien plus grande est cette butte que toutes les (autres) buttes! Elle n'a pas sa pareille dans le pays, capable de susciter un tel étonnement (litt.: dont on puisse dire: Qu'est cela?).

Or, après le service alimentaire du soir, faire apparaître Khnoum-le-bon-protecteur; faire halte à son siège principal; allumer une torche à l'intérieur de ce temple, à la tombée de la nuit, pour les vêpres de la fête de « prendre la houlette »; ne pas allumer de lampe à l'extérieur de son temple en quelque point que ce soit de cette butte, sauf un brasero de bois à l'extérieur; – mais qu'on ne porte pas atteinte au bois sacré! Qu'on s'en garde bien soigneusement. Faire la grande offrande de toute bonne chose.

9 S. SAUNERON, *Esna* III, Le Caire, 1968, p. 14, nº 197, 24-26.

10 Id., MDAIK 16, p. 271-279 = Villes et légendes ², p. 18-29 et Esna V, Le Caire, 1962, p. 351.

11 *Id.*, *Esna* V, p. 309-378.12 En fait, il s'agit des aspects d'une seule divinité,

Khnoum étant à la fois le fils et le père, *ibid.*, p. 333-334, 337, 338 et 353.

13 *Id.*, *MDAIK* 16, p. 274-275 = *Villes et légendes* 2 , p. 22-23.

Chanter par les chanteurs masculins de ce temple, face à ce dieu, jusqu'à ce que la 4^e heure de la nuit soit en cours (ḥs(t) în ḥsww-tɔw n pr pn r ḥft-ḥr n ntr pn r phr wnwt 4 t n grḥ). Mais ne pas chanter-ḥsi sur la harpe-bnw, ni battre le tambour-shr, et que l'on n'accompagne pas des prières ¹⁴ à la trompette- nb dans l'enceinte de sa butte (nn wn ḥsi m bnw n sh shr n dd.tw nhwt m nb m hnw iɔt.f).

Le troisième texte relatif à un interdit musical est issu de l'un des calendriers des fêtes du temple double de Kôm Ombo. Dédié à Sobek et consacré aux fêtes de la nécropole et du mammisi, il est inscrit sur le soubassement de la partie droite de la salle des «apparitions», paroi ouest ¹⁵. Le contexte liturgique de la fête du 10 *Pharmouthi* dans lequel intervient cette prohibition n'est pas défini et aucun élément ne permet de la rattacher à une phase rituelle à caractère funéraire. C'est probablement pour cette raison que S. Sauneron n'a pas pris en compte ce document dans son étude sur l'abaton de la campagne d'Esna alors qu'il le connaissait ¹⁶. Cette prohibition a cependant un point commun avec le texte d'Esna étudié précédemment. En effet, la fête du 11 *Pharmouthi* ¹⁷, mentionnée dans la notice suivante du calendrier de Kôm Ombo, est certainement à mettre en rapport avec la procession silencieuse du 10 *Pharmouthi* ¹⁸. Dans ce cas, l'interdit musical précèderait, comme à Esna, la célébration de la naissance divine du dieu-fils, nommé Panebtaoui ¹⁹ à Kôm Ombo, auquel son père, Haroëris, transmet son « *titre de possession* ²⁰ », c'est-à-dire la royauté.

14 *Id.*, *MDAIK* 16, p. 277-278, n. o) = *Villes et légendes*², p. 27, n. o) signalait le problème de lecture des signes $\frac{1}{2}$, placés derrière gd.tw. Il est maintenant possible de dire que $\frac{1}{2}$ (N 21, liste de A.H. GARDINER, *Egyptian Grammar*, 3° éd., Oxford, 1957) vaut pour $\frac{1}{2}$ (F 18), $\frac{1}{2}$ (Valeurs $\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$)) $\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$)) $\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$) $\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$) $\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$)) $\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$ ($\frac{1}{2}$) $\frac{1}{2}$) $\frac{1}{2}$ ($\frac{1}$

15 Voir le plan dans A. GRIMM, *Die altägyptischen Festkalender in den Tempeln der griechischrömischen Epoche*, ÄAT 15, Wiesbaden, 1994, p. 7, n° C. Ce calendrier est le pendant de celui des fêtes d'Haroëris gravé sur la paroi est (n° B de A. Grimm).

16 S. SAUNERON, *MDAIK* 16, p. 277-278, n. o) = $Villes\ et\ l\'egendes\ ^2$, p. 27, n. o).

17 Sur cette fête et les différentes naissances divines au mois de *Pharmouthi*, A. Gutbub, *Textes fondamentaux de la théologie de Kôm Ombo, BiEtud* 47/1, 1973, p. 335-338, n. m) et A. GRIMM, *Festkalender*, p. 400-403.

18 Fr. DAUMAS, Les mammisis des temples égyptiens, Annales de l'université de Lyon, 3º série, fasc. 32, Paris, 1958, p. 241-242; A. GRIMM, Festkalender, p. 401.

19 Dans le temple double de Kôm Ombo,

Panebtaoui est le fils d'Haroëris (assimilé à Chou) et de Tasenetneferet (assimilée à Tefnout) tandis que Khonsou est l'enfant de Sobek (assimilé à Geb) et d'Hathor (assimilée à Nout). Au mammisi, ces deux dieux-fils sont identifiés l'un à l'autre et les déessesmères sont également confondues en une seule Tasenetneferet-Hathor, A. GUTBUB, Kôm Ombo, p. XVI-XVII, p. 519, voir plus particulièrement les monographies du mammisi, p. 321 sq. (ex.: p. 338, n. n), p. 355, n. v), p. 357, n. w) et p. 362).

20 Fr. DAUMAS, *Mammisis*, p. 241, n. 4 et A. GRIMM, *Festkalender*, p. 169, n. e) et f).

Kôm Ombo 597, 5-6²¹:



Quatrième mois de la saison peret, jour 10 : après la huitième heure, sortie en procession de Tasenetneferet-Hathor et de Panebtaoui. **Ne pas saisir la trompette-** nb. **Ne pas chanter-** hs(t) ²². S'arrêter au mammisi (3bd 4 (n) prt sw 10 m-ht wnwt 8 h'(t) n T3-snt-nfrt Ḥwt-Ḥr P(3)-nb-t3wy n t3(t) nb n hs(t) htp m pr-mst).

Jour 11: à l'aube, révélation de la face au mammisi, célébrer tous les rites de la naissance divine. Apparition processionnelle de Panebtaoui vers la maison d'Haroëris. Il lui donne son titre de possession. S'arrêter au mammisi.

Ce sont les trois seules sources rédigées en écriture hiéroglyphique qui aient trait à un interdit religieux frappant la musique. La première date du règne d'Hadrien (117-138), la deuxième probablement de celui de Trajan (98-117) et la troisième a été gravée sous le règne de Ptolémée VI-Philométor (180-145 av. J.-C.). Cet interdit est également mentionné par des auteurs grecs, tels que Strabon (v. 58 av. J.-C., entre 21 et 25 apr. J.-C.) et Plutarque (v. 50-v. 125). Dans l'extrait de Strabon, cette prohibition est clairement en relation avec le culte d'Osiris tandis que, dans les deux passages de Plutarque, le lien avec cette divinité ne se fait qu'à travers l'âne qui représente Seth, le frère.

Strabon, Géographie XVII, C 814, 44:

'Έν δὲ τῷ 'Αβύδῷ τιμῶσι τὸν "Οσιριν· ἐν δὲ τῷ ἱερῷ τοῦ 'Οσίριδος οὐκ ἔξεστιν οὕτε **ῷδὸν** οὕτε **αὐλητὴν** οὕτε **ψάλτην** ἀπάρχεσθαι τῷ θεῷ, καθάπερ τοῖς ἄλλοις θεοῖς ἔθος.

À Abydos on vénère Osiris; et dans le temple d'Osiris il n'est permis ni à un chanteur, ni à un aulète, ni à un harpiste de préluder aux rites en l'honneur de ce dieu, comme il est d'usage de le faire pour les autres dieux.

21 J. DE Morgan, Catalogue des monuments et inscriptions de l'Égypte antique, 1ère série, t. 3, Kôm Ombos II, Vienne, 1909, p. 53; Fr. Daumas, Mammisis, p. 240-241; A. Gutbub, Kôm Ombo, p. 335, n. m); A. Grimm, Festkalender, p. 92-95; S. El-Sabban, Temple Festival Calendars of Ancient Egypt, Trowbridge, 2000, p. 157, pl. 33.

22 Fr. DAUMAS, *op. cit.*, p. 241, traduit « Ne point jouer de la harpe ». À l'époque ptolémaïque le signe de la harpe peut avoir la valeur *ḥs*, Fr. DAUMAS, *Valeurs phonétiques des signes hiéroglyphiques d'époque gréco-romaine* IV, Montpellier, 1995, p. 823, n°s 65 et 71. Cependant, *hsi* n'est pas déterminé par la harpe dans ce texte, c'est pourquoi il

semble préférable de considérer que l'interdiction concerne ici le chant-hes. Sur l'expression hsi + un instrument de musique, voir infra à la hauteur de la note 151.

Plutarque, Moralia II, Banquet des Sept Sages, 150 F:

Ό δ΄ Αἴσωπος · «Εἴ γ΄, εἶπεν, εἰδείης, ὧ ξένε, τοὺς νῦν αὐλοποιοὺς ὡς προέμενοι τὰ νεβρεῖα χρῶνται τοῖς ὀνείοις καὶ βέλτιον ἠχεῖν λέγουσιν. [...] ὥστε θαυμάζειν τὸν ὄνον εἰ παχύτατος καὶ ἀμουσότατος ὤν τἄλλα λεπτότατον καὶ μουσικώτατον ὀστέον παρέχεται. » Καὶ ὁ Νειλόξενος · « ᾿Αμέλει ταῦτ΄, ἔφη, καὶ ἡμῖν τοῖς Ναυκρατίταις ἐγκαλοῦσι Βουσιρῖται · χρώμεθα γὰρ ἤδη τοῖς ὀνείοις εἰς τὸν αὐλόν. Ἐκείνοις δὲ καὶ σάλπιγγος ἀκούειν ἀθέμιτον, ὡς ὄνῷ φθεγγομένης ὅμοιον. "Ονον δ΄ ὑπ΄ ᾿Αἰγυπτίων ἴστε δήπου διὰ Τυφῶνα προπηλακιζόμενον.»

Et si tu savais, étranger, dit Ésope; les fabricants de flûtes d'aujourd'hui abandonnent les os de faon pour utiliser les os d'âne, et ils disent que leur sonorité est meilleure [...]. On peut être surpris que l'âne, si épais et si éloigné par ailleurs des Muses, offre un os si léger et si musical.

En vérité, dit Niloxénos, c'est exactement la critique que nous font à nous, habitants de Naucratis, les habitants de Busiris: en effet nous utilisions déjà les os d'âne pour la flûte; or, pour eux, c'est un sacrilège, rien que d'entendre la **trompette**, parce qu'elle ressemble au cri de l'âne. Et vous savez, n'est-ce pas? que chez les Égyptiens, l'âne est outrageusement méprisé à cause de Typhon.

Plutarque, Moralia V, Isis et Osiris, 362 F:

Βουσιρίται δὲ καὶ Λυκοπολίται **σάλπιγξιν** οὐ χρῶνται τὸ παράπαν ὡς ὄνῷ φθεγγομέναις ἐμφερές. Καὶ ὅλως τὸν ὄνον οὐ καθαρὸν ἀλλὰ δαιμονικὸν ἡγοῦνται ζῷον εἶναι διὰ τὴν πρὸς ἐκεῖνον ὁμοιότητα [...].

Les Busirites et les Lycopolitains ²³ ne font en aucun cas usage de **trompettes**, parce que leur son ressemble au cri de l'âne. Bref, les Égyptiens tiennent l'âne pour un animal impur et démoniaque, à cause de sa ressemblance avec Typhon.

23 Pour Chr. Froidefond, *op. cit.*, n. 9, p. 281, « Il s'agit sans doute d'une Lycopolis du Delta, proche

de Busiris et non de Lycopolis-Assiout ». Probablement Mesta = Tell Mostaï.

Les instruments de musique

Instrument à percussion

Il est admis de reconnaître dans le mot $sh(r)^{24}$ du décret de Philae et de l'inscription d'Esna, un tambour en forme de barillet de petite taille ²⁵, analogue à celui conservé au musée du Louvre ²⁶. Le déterminatif des deux versions du décret de Philae apporte peu d'indications sur cet instrument. Dans la première, le déterminatif n'est pas noté. Dans la deuxième, le signe du «flotteur» 27 vient sans doute d'une confusion entre cette forme et celle du barillet qui sont analogues. Au Mammisi d'Edfou, 32, 16, on retrouve ce déterminatif erroné (alors que le même mot est gravé correctement à Edfou VI, 61, 13 (). À Esna, l'idéogramme représente clairement un tambour en forme de barillet et, bien qu'utilisé seul (sans les compléments phonétiques), la lecture sh(r) paraît vraisemblable puisque l'instrument de musique est précédé, comme à Philae, du verbe sh 28. D'après les représentations iconographiques et les vestiges archéologiques des membranophones, les anciens Égyptiens possédaient deux modèles de base aux dimensions variables : le tambour en forme de barillet et le tambour sur cadre rond ou «rectangulaire». En revanche, les termes ²⁹ servant à les nommer sont beaucoup plus nombreux et l'association d'un nom à un type de tambour devient, de ce fait, délicate 30. Pour les tambours en forme de barillet, plusieurs mots sont attestés: kmkm, h', sh', tbn et sh3/shr. Les déterminatifs du mot shr ne renseignent pas sur la grandeur réelle de cet instrument et même si les représentations iconographiques du tambour en forme de barillet montrent qu'effectivement sa forme a pu être plus ou moins longue ou plus ou moins large ³¹, elles ne permettent pas de dresser une typologie qui établirait une distinction entre deux types d'instruments de grande et de petite taille. Le plus caractéristique, pour un petit gabarit, est celui du temple de Médamoud, dont joue une femme, mais malheureusement la légende ne précise pas son nom 32. Il n'est donc pas certain que sh3/shr désigne exclusivement un tambour en forme de barillet de petite taille et on ne peut pas s'appuyer, comme le fait H. Hickmann, sur les vestiges des instruments conservés aux musées du Louvre et du Caire pour justifier cette hypothèse 33. Le tambour en forme de barillet est

24 Enregistré sous *shat* au *Wb* IV, 207, 6-7. Sur le r final, cf. la remarque de M. Alliot, *Le culte d'Horus à Edfou au temps des Ptolémées*, II, *BiEtud* 20/2, Le Caire, 1954, p. 708, n. 1.

25 S. SAUNERON, MDAIK 16, n. n), p. 277.

26 N 1442, cf. Chr. ZIEGLER, *Les instruments de musique égyptiens au musée du Louvre*, Paris, 1979, p. 75-76 (IDM 100) avec planche, et du même auteur, « Tambours conservés au musée du Louvre », *RdE* 29, 1977, p. 203-204, pl. 17a.

27 V 32 de la liste de A. GARDINER, *Egyptian Grammar*, p. 526.

28 Le verbe $s\underline{b}$ est associé aussi au tambour-sr, au sistre-s t et aux battements des mains. Cf. H. JUNKER, $G\"{o}tterdekret$, p. 21.

29 <u>h</u>'w: Wb III, 243, 10 et AnLex I, 77.3015. sr: Wb IV, 191, 6-9, et AnLex I, 77.3701, AnLex II, 78.3663, AnLex III, 79.2659.

sha/shat: Wb IV, 207, 6-7, et AnLex I, 77.3739, AnLex III, 79.2677.

sḫ': AnLex I, 77.3790 et AnLex III, 79.2719. kmkm: Wb V, 40, 5 et AnLex I, 77.4402.

tbn: Wb V, 262, 5 et AnLex I, 77.4767, AnLex III,

dbdb: L. Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, MÄS 34, Münich, Berlin, 1975, p. 5.

30 K.R. Weeks a mis en garde contre cette démarche lexicographique qui correspond à une manière d'appréhender le monde et de le catégoriser qui n'est pas forcément la même dans toutes les cultures:

« Art, Word, and the Egyptian World View », dans K.R. WEEKS (éd.), *Egyptology and the Social Sciences*, Le Caire, 1979, p. 57-81.

31 De nombreuses références sont rassemblées par Chr. ZIEGLER, *Instruments*, p. 71-72; *RdE* 29, p. 204-209; L. MANNICHE, *Musical Instruments*, p. 7-9. 32 É. DRIOTON, *Les fouilles de Médamoud (1926). Les inscriptions*, *FIFAO* 4/2, Le Caire, 1927, fig. 8, p. 25.

33 H. HICKMANN, Instruments de musique, CGC, Le Caire, 1949, p. 109, n. 3 et « Terminologie musicale de l'Égypte ancienne », dans H. HICKMANN (éd), Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne, Kehl, 1956, p. 24-25 (article publié en 1955 dans le BIE 36, p. 583-618).

essentiellement l'apanage des soldats et des Nubiens au Nouvel Empire 34, mais dès cette période, des prêtres l'utilisent également dans les processions religieuses 35; par la suite, son emploi devient de plus en plus liturgique ³⁶ et s'étend au clergé féminin ³⁷. Le papyrus Sallier IV, verso 4, 1-2 38, qui date du règne de Ramsès II, fournit la plus ancienne attestation connue du mot sh3t 39. Il le fait apparaître dans un contexte intéressant, celui d'une foule-wpwt et de jeunes gens (d3mw) en pleine exaltation. Le sens du mot wpwt a été précisé par J.J. Janssen 40: c'est un attroupement d'hommes et de femmes acclamant le roi, la reine, un officiel ou une divinité. Dans une scène figurée de la tombe thébaine nº 40 de Houy (fin XVIIIe dynastie), des femmes forment un cortège, appelé par la légende. Elles dansent et frappent des tambourins rectangulaires pour ovationner Houy 41. L'inscription du Mammisi d'Edfou 32, 16, évoquée précédemment, où le tambour-shr est mentionné à côté du tambourin-sr, indique que les sept Hathors sont censées battre de ces deux instruments, mais, sur la paroi 42, elles ne tiennent dans leurs mains que le seul tambourin rond. L'identification du mot sh3/shr à une forme particulière de tambour ne semble donc pas très pertinente. Le barillet est certes le plus vraisemblable, mais en définitive, ce qu'il faut retenir, c'est surtout qu'il s'agit d'un tambour.

Instrument à cordes

Le mot *bnt*, mentionné également dans les deux textes hiéroglyphiques, est un terme générique bien connu du lexique égyptien qui désigne les harpes ⁴⁴. Représenté, dès l'Ancien Empire, sur les murs des mastabas ⁴⁵, dans les orchestres qui accompagnent les scènes conventionnelles d'offrandes funéraires au défunt, la harpe-*bnt* était certainement, avec le sistre, l'instrument le plus en faveur chez les anciens Égyptiens jusqu'à l'époque gréco-romaine.

34 Exemples:

- A. et A. Brack, Das Grab des Haremheb. Theben
 Nr. 78, ArchVer 35, Mayence, 1980, pl. 47b, 51c, et
 87;
- A. et A. BRACK, Das Grab des Tjanuni. Theben
 Nr. 74, ArchVer 19, Mayence, 1977, pl. 9 et 33;
- The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall, (The Epigraphic Survey), OIP 112, Chicago, 1994, pl. 17, 18, 25, 68, 70, 91 et 94;
- É. NAVILLE, The Temple of Deir el Bahari VI, Londres, 1908, pl. CLV.
- 35 *The Festival Procession of Opet*, pl. 4, 12, 14, 35-38, 100, 101, 103, 104.
- 36 Cf. n. 32, É. DRIOTON, *Médamoud*. Références supplémentaires :
- Papyrus Louvre E 3308, Chr. Ziegler, *Instruments*,
 p. 73:
- M.F.L. MACADAM, *The Temples of Kawa* II, Londres, 1955, pl. XIIIa-XIVb.
- 37 Cf. n. 32, É. DRIOTON, *Médamoud*. Références supplémentaires :
- CI. ROBICHON, P. BARGUET, J. LECLANT, Karnak-Nord IV, FIFAO 25/2, Le Caire, 1954, pl. CXIV, C 355;

- relief Cleveland nº 1914.542, L.M. BERMAN *et al.* (éd.), *Catalogue of Egyptian Art: The Cleveland Museum of Art*, New York, 1999, p. 419, nº 314;
- relief Alexandrie 380, G. MASPERO, *Le musée égyptien* II, Le Caire, 1907, pl. XL.
- Les deux derniers reliefs ont été publiés par C.R. WILLIAMS, «The Egyptian Collection in the Museum of Art at Cleveland, Ohio », *JEA* 5, 1918, n° 23, p. 280-284, pl. XXXIX-XL.
- 38 Londres BM 10184, A.H. GARDINER, *Late-Egyptian Miscellanies, BiAeg* VII, Bruxelles, 1937, p. 91,I. 6-7: *iw shat m wpwt m ḥat.sn damw ḥr nhmw m sa.sn.*
- 39 R.A. CAMINOS, *Late-Egyptian Miscellanies*, Londres, 1954, p. 335 et 346-347, traduit ce mot par « drummer », mais il n'est pas attesté ailleurs ; il s'agit en fait du nom d'action substantivé du verbe à radical faible *sh.i.*
- 40 Two Ancient Egyptian Ship's Logs, Leyde, 1961, p. 48-49, V 10.
- 41 N. DE GARIS DAVIES, A.H. GARDINER, *The Tomb* of *Huy*, Londres, 1926, pl. XV et XXXIX/8; PM I²/1, p. 75 (1)

- 42 É. CHASSINAT, *Le mammisi d'Edfou*, *MIFAO* 16, Le Caire, 1939, pl. XV.
- 43 Wb I, 457, 5-10, AnLex I, 77.1216.
- 44 Sur la grande variété de modèles de harpe dans l'Égypte ancienne, voir H. HICKMANN, « Les harpes de l'Égypte pharaonique, essai d'une nouvelle classification », *BIE* 35, 1954, p. 309-368; M. DUCHESNE-GUILLEMIN, « Sur la typologie des harpes égyptiennes », *ChronEg* 87, janvier 1969, p. 60-68; Chr. ZIEGLER, *Instruments*, p. 99-115; L. MANNICHE, *Musical Instruments*, p. 36-69; K. KRAH, *Die Harfe im pharaonischen Ägypten. Ihre Entwicklung und Funktion*, Göttingen, 1991.
- 45 Exemples:
- tombe de Sechemnefer [III], Giza G 5170, Tübingen Inv. Nr. 3, E. Brunner-Traut, *Die altägyptische Grabkammer Seschemnofers III. aus Gisa*, Mayence, 1977, pl. coul. I, pl. 27 a et b, fig. 4;
- tombe de Nefer [I], Giza G 4761, H. JUNKER, *Gîza* VI, Vienne, 1943, fig. 13, p. 57;
- tombe de Redi, Giza G 2086, A.M. Rотн, *A Cernetery* of Palace Attendants, Giza Mastabas 6, Boston, 1995, pl. 16 et 140;

Son nom s'est d'ailleurs maintenu dans la langue copte sous l'appellation, BOINE (S°) 46 même si la harpe, en tant qu'instrument emblématique du paganisme, a disparu d'Égypte avec les avancées du christianisme puis de l'islam. Quant au psaltès dont parle Strabon, il ne joue pas forcément de la harpe, car ce mot ne donne aucune indication sur le type d'instrument à cordes que le musicien tient dans ses mains 47. Cependant, en utilisant ce mot, Strabon a pu chercher à rendre une réalité égyptienne, alors qu'en Grèce c'est la cithare qui tenait une place équivalente dans la société ⁴⁸, la harpe étant beaucoup moins répandue et réservée aux femmes ⁴⁹. Cette observation est importante car, si l'inscription de Kôm Ombo est plus ancienne, le passage du texte de Strabon constitue le premier témoignage formel d'une prescription rituelle contre un instrument de musique dans le culte osirien et, pour cette raison, il aurait pu soulever la question d'une substitution, voire d'une influence culturelle grecque sur la civilisation égyptienne, notamment parce que de tels interdits des instruments de musique, dans les processions mortuaires, se rencontrent dans certaines cités helléniques ⁵⁰. Ainsi, il semble bien que Strabon ait eu accès à une source d'origine égyptienne. De surcroît, la harpe-bnt intervient fréquemment dans des cadres liturgiques même à connotation funéraire ⁵¹. Elle appartient aux fournitures des sanctuaires ⁵² et son caractère précieux est souligné dans la description de la harpe offerte par Thoutmosis III au temple d'Amon: «une harpe-bnt vénérable travaillée en argent, or, lapis-lazuli et turquoise 53 ». Au premier abord, elle semble se différencier de la harpe-d2d2t54, deuxième appellation connue pour ce type d'instrument dans le lexique égyptien 55. En effet, ces deux harpes sont mentionnées côte à côte dans les Lamentations d'Ipouour 56 qui décrivent une période de décadence et d'inversion des valeurs. Ipouour se plaint que celui qui ignorait la harpe-d3d3t possède maintenant une harpe-bnt et que celui qui ne pratiquait pas le chant adresse dorénavant des louanges à la déesse Meret ⁵⁷.

relief de la tombe de Ourirenptah, Saqqara, BM
 710, T.G.H. JAMES, Hieroglyphic Texts from Egyptian
 Stelae, etc. in the British Museum I, Londres, 1961
 (2º éd.), pl. 28.

46 W. VYCICHL, Dictionnaire étymologique de la langue copte, Louvain, 1983, p. 26.

47 A. BÉLIS, «Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales», *RPLHA* 62/2, 1988, p. 244-246.

48 Nous sommes très reconnaissante à Annie Bélis pour cette précieuse indication. Pour le nom de la cithare en copte, cf. W. VYCICHL, *loc. cit.*

49 A. BÉLIS, *loc. cit.* et D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris, 1984, p. 191-192.

50 M.L. WEST, *Music in Greek Life*, Oxford, 1992, p. 23-24.

51 Harpiste en tête d'une procession conduisant le défunt à sa dernière demeure dans la tombe thébaine n° 277 d'Amoneminet (XX° dynastie), J. VANDIER D'ABBADIE, *Deux tombes ramessides à Gournet-Mourraï, MIFAO* 87, Le Caire, 1954, pl. VIII. 52 Exemples:

- tombe thébaine nº 75 de Amenhotep, N. DE GARIS

Davies, *Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth*, Londres, 1923, pl. XII;

– temple de Medinet Habou, PM II², p. 507, Room 10, (132g), photo dans H. HICKMANN Musikgeschichte in Bildern. Ägypten II/1, Leipzig, 1961, pl. 93, p. 127; – temple de Séthi Ier à Abydos, A.-H. ZAYED, «The Archives and Treasury of the Temple of Sety I at Abydos », ASAE 65, 1983, p. 20 et 32.

– stèle de donation de Taharqa au temple de Kawa, Ny Carlsberg Glyptotek, M.F.L. Macadam, *The temples of Kawa* I, Londres, 1949, pl. 5-6, col. 4.

53 Urk. IV, 174, 13-14: bnt pst bak.ti m ḥd nwb hsbd mfkat. Autres exemples:

stèle d'Âhmosis, Caire CG 34001, Urk. IV, 23, 7;
 statuette d'Amenemheb, surnommé Mâh, Londres BM 22557, il portait le titre de chanteur-hesou à la harpe vénérable d'Amon (hsw m bnt pst nt 'lmn),
 I.E.S. EDWARDS, Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc. in the British Museum VIII, Londres,
 1939, pl. XXX, cintre.

54 Wb V, 533, 5-6, Anlex II, 78.4880 et Anlex III, 79.3625. Pour H. HICKMANN, BIE 35, p. 359-367, Chr. Ziegler, Instruments, p. 101 et L. Manniche,

Musical Instruments, p. 55, ces deux mots correspondraient à des harpes de forme différente. Pour J.-Cl. Goyon, le mot dzdzt est certainement à l'origine du terme copte xογxογ«s'agiter joyeusement, animer, réjouir (?)», R. KASSER, Compléments au dictionnaire copte de Crum, BEC 7, Le Caire, 1964, p. 110, ce qui justifierait que le mot pour l'instrument ait disparu au profit de κοινε (communication personnelle).

55 H. HICKMANN, «Terminologie musicale», dans *id.* (éd), *Musicologie pharaonique*, p. 41-42.

56 Recto du papyrus Leyde I 344. Il date de la XIX^e dynastie mais sa composition remonte certainement au Moyen Empire ou à la Deuxième Période intermédiaire.

57 Admon. 7, 13-7,14: mtn hm dsdst m nb bnt tm hsyw n.f hr swhs Mrt. A.H. Gardiner, The Admonitions of an Egyptian Sage from a Hieratic Papyrus in Leiden, Leipzig, 1909, p. 59; W. Helck, Die "Admonitions" Pap. Leiden I 344 recto, KÄT 11, Wiesbaden, 1995, p. 36 (c21). M. LICHTHEIM, Ancient Egyptian Literature I, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1973, p. 156.

Cette plainte établit une distinction entre une élite d'initiés et une plèbe de profanes; ce qui appartenait à une élite devient accessible à tous 58. Mais cette différence entre la harpe-bnt et la harpe-d3d3t va s'amoindrir et leur usage finit par se confondre puisque cette dernière devient aussi un instrument de musique rituel 59. Le papyrus Leyde T 32, III, 28, du Ier siècle apr. J.-C., juxtapose à nouveau ces deux harpes. Chacune est alors jouée par une divinité, l'une par Khentyenirty, l'autre, par « Celui qui préside à Qous », Haroëris 60. La harpe-bnt n'a donc plus de caractéristiques particulières par rapport à la harpe-d3d3t, à la période gréco-romaine.

Instrument à vent

L'identification de l'instrument wdnyt 62, cité dans le décret de l'abaton, est délicate. Plusieurs types de flûtes ont coexisté dans l'ancienne Égypte dès les époques les plus reculées 62. Les typologies dressées distinguent les flûtes proprement dites, sans anche (flûte à jeu oblique, uffâtab et flûte de Pan), des vents pourvus d'une anche (hautbois, double hautbois, double clarinette et aulos). Là encore, la langue égyptienne offre de nombreuses dénominations pour ces instruments 63. Rarement attesté dans les textes, le mot wdny(t) apparaît pour la première fois au Nouvel Empire dans le papyrus Anastasi IV, 12, 2 64 qui date du règne de Séthi II. Le contexte est intéressant puisqu'il s'agit de récriminations adressées à un scribe qui délaisse l'écriture pour s'adonner aux délices de l'alcool et de la luxure dans les endroits publics, parmi les prostituées 65. Alors qu'il se livre à cette débauche, on lui apprend à jouer de différents instruments de musique, dont la flûte-wdny 66. Dans ce passage, sont nommés deux autres instruments à vent dont l'identification n'est pas plus aisée 67. Toujours dans le but d'attribuer un nom à chaque type d'instrument, on donne actuellement à wdny le sens de « pipeau ⁶⁸ », traduction qui pourrait être appropriée au contexte du papyrus Anastasi IV. De cette manière, la flûte-wdny(t) se différencierait de la longue flûte oblique, type nay, appelée m3t et de la double clarinette, type zoummara, nommée mmt 69. Toutes deux sont fréquemment représentées dans les scènes musicales des mastabas de particuliers dans les nécropoles de l'Ancien Empire, avec leurs noms parfois en légende 70, et, globalement, leur

58 W. GUGLIELMI, Die Göttin Mr.t, Entstehung und Verehrung einer Personifikation, ProblÄg VII, Leyde, 1991 n 60

59 M.F.L. MACADAM, The temples of Kawa II, Londres, 1955, pl. XIVb. Deux harpistes portent les titres de dadawy dans la tombe de Ramsès III dans un contexte lié à la douat, H. HICKMANN, « Miscellanea Musicologica VII: les harpes de la tombe de Ramsès III », ASAE 50, 1950, p. 521-536.

60 Fr.R. HERBIN, Le livre de parcourir l'éternité, OLA 58, Louvain, 1994, p. 56 et 168.

61 Wb I, 409, 9, et 407, 15 (wd'), AnLex III, 79.0822. p. 79-89; 62 Chr. ZIEGLER, Instruments, L. MANNICHE, Musical Instruments, p. 12-31; H. HICKMANN, « Classement et classification des flûtes, clarinettes, et hautbois de l'Égypte ancienne », ChronEg 51, 1951, p. 17-27.

63 wz(n)r: Wb I, 252, 13.

wd': Wb I, 407, 15, AnLex III, 79.0822. II s'agit probablement d'une variante de wdny.

mst: Wb II, 6, 8-10, AnLex I, 77.1575, AnLex II, 78.1594, AnLex III, 79.1096.

mmt: Wb II, 59, 1, AnLex I, 77.1687, AnLex III,

64 BM 10249, A.H. GARDINER, Late-Egyptian Miscellanies, BiAeg VII, 1937, p. 47-48; R.A. CAMINOS, Late-Egyptian Miscellanies, p. 182 et 186; noter que want signifie « tuyau » de la clepsydre. 65 P. GRANDET, Contes de l'Égypte ancienne, Paris,

66 A.H. GARDINER, LEM, p. 47, I. 12,2: «On t'a appris à chanter accompagné de la flûte-wdny» (shs.tw.k(r) hsy m-ss wdny).

67 W3(n)r et wd', supra, n. 63.

68 AnLex III, 79.0822.; P. GRANDET, Contes, p. 12; B. MATHIEU, La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne, BiEtud 115, Le Caire, 1996, p. 134, n. 456; sauf M. ÉTIENNE avec la collaboration de D. FAROUT, « La stèle 26.1.19 retrouvée », RdE 44, 1993, p. 25(b) qui traduit « double-hautbois ».

69 H. HICKMANN, «Terminologie musicale», dans H. HICKMANN (éd), Musicologie pharaonique, p. 28-29; E. Brunner-Traut, Der Tanz im Alten Ägypten, ÄgForsch 6, Glückstadt, Hamburg, New York, 1958, p. 17-18; Chr. ZIEGLER, Instruments, p. 83-88 et L. Manniche, Musical Instruments, p. 12-16, 18-31. 70 Exemples:

- tombe de Nykaouher, Saggara S 915, J.E. QUIBELL, Excavations at Saggara 1907-1908, Le Caire, 1909, pl. 64:

forme correspond à la différenciation lexicale. Cependant, elle n'est pas toujours aussi marquée. Les graphies et les déterminatifs sont quelquefois ambigus ⁷¹. Le terme sb(3)/s(3)b, identifié généralement comme un verbe signifiant «jouer de la flûte ⁷²», peut avoir aussi un emploi nominal applicable aux différents types de flûtes ⁷³ et à l'instrumentiste ⁷⁴. Enfin, un nouveau mot, mwb, utilisé dans des expressions bien attestées par ailleurs ⁷⁵, découvert récemment dans la tombe de Nefermesdjerkhoufou à Giza ⁷⁶, au-dessus de deux joueurs de nay représentés au sein d'un orchestre, classique à l'Ancien Empire, prouve que la question terminologique pour les instruments de musique n'est pas encore définitivement réglée. Le déterminatif double du terme wdny au temple de Mout à Karnak ⁷⁷ et l'instrument lui-même, composé de deux tuyaux droits, tenu par Ânkhhorpakhered, flûtiste-wdny ⁷⁸, permettent néanmoins d'affirmer qu'il s'agit d'un double hautbois. L'aulète d'Abydos, dont parle Strabon, n'autorise pas à imaginer que l'instrument joué était nécessairement l'aulos double si souvent figuré sur les vases grecs ⁷⁹, car il s'agit d'un terme générique pour les musiciens professionnels. Strabon aurait pu éventuellement utiliser celui de monaulos ⁸⁰.

- tombe de Niânkhkhnoum et Khnoumhotep,
 Saqqara, A.M. Moussa, H. Altenmüller, Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep, ArchVer 21,
 Mayence, 1977, fig. 25, pl. 68-69;
- tombe de lymery, Giza G 6020, K.R. WEEKS, *Mastabas of Cemetery G 6000, Giza Mastabas* 5, Boston, 1994, fig. 37, pl. 19a et 20b;
- tombe de Nefer [I], Giza G 4761, H. JUNKER, Gîza VI, fig. 13, p. 57;
- tombe de Nebkaouher, Saqqara, S. HASSAN, *Excavations at Saqqara 1937-1938*, Le Caire, 1975, fig. 3, p. 17;
- relief de la tombe de Nenkhefetka, Saqqara, D. 47, CGC 1533, L. BORCHARDT, *Denkmäler des Alten Reiches (ausser den Statuen) im Museum von Kairo*, CGC I, Berlin, 1937, p. 231-232, pl. 47;
- tombe de Kaesoudja, Giza, G 5340, H. JUNKER,
 Gîza VII, Vienne, 1944, pl. XXXV b, fig. 71, p. 171;
 relief de la tombe de Neferirtenef, Saqqara D 55,
 Bruxelles E 2465, B. VAN DE WALLE, La chapelle funéraire de Neferirtenef, Bruxelles, 1978, pl. 6.
 71 Exemples:
- tombe de Kaemânkh à Giza, G 4561, H. JUNKER,
 Gîza IV, Vienne, 1940, fig. 9, p. 38-40;
- tombe de Nykaouher, Saqqara S 915, J.E. Quibell, op. cit.; les trois déterminatifs sont identiques sur le relevé;
- tombe de Niânkhkhnoum et Khnoumhotep, Saqqara, A.M. Moussa, H. Altenmüller, $\mathit{op.\ cit.},$ fig. 25, pl. 68-69; troisième flûtiste en partant de la gauche: $\mathit{hst}\ n\ \mathit{sb}$;
- tombe d'lymery, Giza G 6020, K.R. WEEKS, $op.\ cit.$, fig. 37, pl. 19a et 20b; lecture $hst\ sb$ en comparaison avec le registre inférieur $hst\ mmt.$
- 72 Voir, *infra*, n. 145-146.
- 73 Exemples:
- tombe de Niânkhkhnoum et Khnoumhotep,

- Saqqara, A.M. Moussa, H. Altenmüller, $op.\ cit.$, troisième flûtiste en partant de la gauche: harphist n ab;
- tombe d'lymery, Giza G 6020, K.R. WEEKS, *op. cit.*, fig. 37, pl. 19a et 20b; lecture en comparaison avec le registre inférieur *hst mmt*;
- relief de la tombe de Nenkhefetka, Saqqara, D. 47, CGC 1533, L. BORCHARDT, $op.\ cit.$, p. 231-232, pl. 47 ; voir les deux déterminatifs de sb pour la flûte longue et la double clarinette ;
- tombe de Redi, Giza G 2086, A.M. Roтн,
 A Cemetery of Palace Attendants, pl. 16 et 140, le mot sb est utilisé indifféremment pour les deux types de flûte
- Copte chk€, R. Kasser, *Compléments*, *BEC* 7, n. 52

Ces exemples indiquent que le mot sbɔ ne désigne pas uniquement la flûte oblique longue en roseau. Sur cette erreur d'interprétation, voir en dernier lieu M. ÉTIENNE, RdE 44, 1993, p. 25(b).

- 74 D. JONES, An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom, BAR S866 (II), Oxford, p. 829-830, nos 3028-3029. Exemples:
- statue d'Ipi, Saqqara S 16589, H. SOUROUZIAN,
 «La statue du musicien Ipi jouant de la flûte », dans
 Chr. ZIEGLER (éd.), L'art de l'Ancien Empire, Paris,
 1999, p. 154-156;
- statue d'Ipi, Munich ÄS 1600, S. SCHOSKE (éd.), Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München, ZBA 31, Mayence, 1995, p. 71, fig. 78 et 79 et H. HICKMANN, «Le métier de musicien au temps des pharaons », CHE 6, 5/6 (I), p. 263, fig. 3 et 4;
- statuette de Senânkhour, Toronto 949.42,
 W. NEEDLER, « A Statuette of the Egyptian Sixth Dynasty about 2400 B.C.», *Bulletin of the Royal* Ontario Museum of Archeology 18 (mars 1952), p. 9-12, fig. 4-5;
- P. Posener-Kriéger, Les archives du temple funé-

- raire de Néferirkarê-Kakaï II, BiEtud 65/2, 1976, p. 386 (15), et p. 605;
- fausse-porte de Khoufouânkh, Boston
 MFA 21.3081, G.A. REISNER, A History of the Giza
 Necropolis I, Cambridge, 1942, p. 505, pl. 65b;
- table d'offrandes mentionnant Khenou, A.M.
 Moussa, H. Altenmüller, SAK 9, p. 289-294, pl. IX.
 75 1. [sbs] mwh nfr ks pour:
- sb n k3.k r' nb, Hassan, Excavations at Saqqara 1937-1938, fig. 2, p. 17;
- ḥst n k.z.k, relief de la tombe de Insnefrouishtef,
 Dahshour, CGC 1778, L. BORCHARDT, CGC,
 Denkmäler des Alten Reiches I, p. 200, pl. 106;
- *ibɔw nfrw n kɔ*, tombe de Ourirni, Sheikh Saīd 2, N. De GARIS DAVIES, *The Rock Tombs of Sheikh Saīd*, Londres, 1901, pl. X;
- même expression, tombe de Rêhepses, Saqqara
 LS 16, K. R. LD II, pl. 61 a.
- 2. *ḥst n mwḫ* pour *ḥst n mɔt* ou *ḥst n mmt*, voir *infra*, n. 141-142.
- 76 G 2240, A.M. ROTH, A Cemetery of Palace Attendants, pl. 125 et 205.
- 77 Wb I, 409, 9, Belegstellen.
- 78 Brooklyn Museum 67.118, cintre, K. KITCHEN, «Two Donation Stelae in the Brooklyn Museum», *JARCE* 8, 1969-1970, p. 59-63, fig. 1; D. MEEKS, «Les donations aux temples dans l'Égypte du ler millénaire avant J.-C.», dans E. LIPIŃSKI (éd.), *State and Temple Economy in the Ancient Near East* II, *OLA* 6, Louvain, 1979; et M. ÉTIENNE, *RdE* 44, p. 25(b).
- 79 D. PAQUETTE, L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique, p. 24-61.
- 80 Nous remercions de nouveau Annie Bélis pour son aide dans la compréhension de ce texte et renvoyons, pour les flûtistes, à son article dans *RPLHA* 62/2, p. 230-242.

Le double hautbois est un instrument qu'on trouve très fréquemment entre les mains de musiciennes dans les scènes de banquet dans les tombes du Nouvel Empire. De ce fait, H. Hickmann le considère comme un instrument profane et justifie son interdiction dans le temple d'Osiris à Bigeh ⁸¹. Mais ce vent est aussi utilisé dans un contexte cultuel au temple de Mout à Karnak ⁸², et surtout, Ânkhhorpakhered, bénéficiaire d'une stèle de donation sous le règne de Chechanq III, était flûtiste-*wdny* d'Harpocrate tandis que son père portait le titre de chef des flûtistes-*wdny* du Bélier-maître-de-Mendès ⁸³. De plus, à Deir al-Medina, dans la tombe n° 219 de Nebenmaât, qui date de la XIX^e dynastie, une femme joue du double hautbois pour Osiris ⁸⁴. L'origine de la prohibition du double hautbois-*wdnyt* dans le décret de l'*abaton* de Philae ne peut donc pas résider uniquement dans l'argument avancé par H. Hickmann.

Quant à l'instrument *nb* ⁸⁵ prohibé à Kôm Ombo, Esna, Busiris et Lycopolis du Delta, son identification avec la trompette ne fait aucun doute et il n'existe pas d'autre mot pour cette variété d'aérophone. Plusieurs études ayant été publiées sur cet instrument ⁸⁶, il suffit de rappeler brièvement qu'il est apparu en Égypte au Nouvel Empire. D'usage exclusivement masculin, il est employé avant tout dans un cadre militaire ⁸⁷ mais aussi dans des grandes festivités religieuses ⁸⁸ puis à l'intérieur même du temple ⁸⁹. Enfin, plusieurs titres de trompettistes sont associés à des noms de divinités ⁹⁰.

L'origine des interdits musicaux

Le contexte de l'interdit est similaire dans cinq des six documents rassemblés. Il s'agit de sanctuaires où une relique d'Osiris est censée être inhumée. Des rites doivent y être dédiés à ce dieu, ainsi qu'aux divinités funéraires qui, à Esna, lui sont associées. Osiris n'est pas le dieu tutélaire de Philae, Esna, et Lycopolis, et pourtant chacune de ces villes abrite sur son territoire un *abaton* qui lui est consacré, comme à Busiris et Abydos.

À partir de cette observation, il est possible d'émettre une hypothèse concernant l'interdit musical de Kôm Ombo susceptible de mieux définir le cadre liturgique dans lequel il intervient. Il a déjà été signalé que cette prohibition a lieu, comme à Esna, la veille de la naissance

81 « Terminologie musicale », dans H. HICKMANN (éd), *Musicologie pharaonique*, p. 30.

82 Nous remercions vivement le professeur J.-Cl. Goyon de nous avoir proposé de consulter son manuscrit sur les inscriptions du temple de Mout qui devrait paraître prochainement.

83 Brooklyn Museum 67.118, K.A. KITCHEN, *JARCE* 8, p. 59 et fig. 1, l. 2-3 de la stèle.

84 Ch. Maystre, *La tombe de Nebenmât*, *MIFAO* 71, Le Caire, 1936, pl. VI, scène 36.

85 Wb IV, 514, 6-7, AnLex III 79.3042.

86 H. HICKMANN, La trompette dans l'Égypte ancienne, CASAE 1, Le Caire; Chr. ZIEGLER, Instruments, p. 90-91; L. MANNICHE, Musical Instruments, p. 31-35;

S. Sauneron, *BIFAO* 64, p. 2-4 et *MDAIK* 16, p. 274-275, n. o) = *Villes et légendes* ², p. 27, n. o); H.G. FISCHER, «The Trumpet in Ancient Egypt », dans J. Baines *et al.* (éd.), *Pyramid Studies and other Essays presented to I. E. S. Edwards, Occasional Publications* 7, Oxford, 1988, p. 103-109, pl. 18. J. Vandier, «Ouadjet et l'Horus léontocéphale de Bouto. À propos d'un bronze du musée de Chaalis », *MonPiot* 55, 1967, p. 66-70.

87 Exemples:

 A. et A. Brack, Das Grab des Tjanuni, pl. 9 et 33;
 Medinet Habu. Earlier Historical Records of Ramses III, OIP 8, Chicago, 1930, pl. 15, 16 et 29;

- Medinet Habu. Later Historical Records of

Ramses III OIP 9, Chicago, 1932, pl. 62, 88, 109. 88 Exemple: *The Festival Procession of Opet*, OIP 12, pl. 68, 91.

89 Exemple: M.F.L. MACADAM, *The temples of Kawa* II, pl. XIIIa-XIVb. Sur la stèle de donation de Taharqa au temple de Kawa, M.F.L. MACADAM, *op. cit.*, I, pl. 5-6, col. 16-17, ce n'est pas une trompette en or qui est offerte mais un vase à kôhl, cf. J. MALEK « Trumpets and kohl-tubes », *JEA* 77, 1991, p. 185-186.

90 W. SPIEGELBERG, « Varia. 1 - Ein Titel des Neuen Reiches », ZÄS 53, 1917, p. 91-92; H.G. FISCHER, op. cit., p. 107-108.

divine du dieu-fils 91. Bien qu'il ne soit pas rare que des fêtes unissent la nécropole au mammisi 92, il est impossible de savoir si la fête de naissance du 11 *Pharmouthi* qui se tient au mammisi commence ou non par une visite aux dieux morts de la nécropole puisque le lieu de départ de la procession du 10 Pharmouthi n'est pas indiqué dans le calendrier. Cette omission rend donc délicate une comparaison avec les cinq autres documents. Cependant, l'une des particularités du calendrier Kôm Ombo 597 est que la plupart des fêtes énumérées sont en liaison avec la nécropole divine de Beg 93. Ce fait n'est probablement pas fortuit, le cycle liturgique, bien que décrit succinctement dans ce calendrier, devant être cohérent. De plus, sur bien des aspects, cette nécropole divine de Beg peut être identifiée à un abaton. Elle se trouve à proximité du temple majeur de Kôm Ombo 94, au sud-est, et un édifice, dont il ne reste aucune trace, devait probablement s'y dresser 95. Sur sa butte divine poussait l'arbre sacré du district ⁹⁶, et les «dieux ancêtres» Rê, Geb et Osiris y étaient inhumés ⁹⁷. Osiris est «le dieu dans Beg» et «le nom même de Ched-Beg désigne la nécropole comme lieu sacré attribué à Osiris » 98. Quant à Hathor «dame de Shed-Beg », parèdre de Sobek « seigneur de la Place », c'est Isis qui accomplit des rites décadaires de libations et d'offrandes alimentaires à Rê, qui se trouve dans la Douat, et à Osiris 99. Enfin, Sobek «qui réside à Beg » est assimilé à Osiris en tant que « seigneur de Shed-Beg » et « seigneur de la Place 100 ». Pour A. Gutbub «Panebtaoui représente certainement Sobek renaissant» qui, «en tant que seigneur du Double Pays », succède à son père sur le trône 101. Mais à la différence d'Esna où Khnoum se rend à l'abaton de Pi-nétjer la veille de la naissance/renaissance du dieu-fils, les processions qui conduisent Panebtaoui et sa mère Tasenetneferet-Hathor 102 à Beg, se déroulent six mois plus tôt, dans les premiers jours du mois de Paophi 103. S'il paraît bien difficile de débrouiller les nombreuses mythologies de Kôm Ombo et d'établir des liens entre elles, l'étude des monographies de ce temple par A. Gutbub l'a amené à considérer que tous les mythes, qui ont pour objet la résurrection d'un dieu, peuvent, sans exception, «s'appliquer à Sobek, dont l'animal sacré est enterré dans la nécropole 104 ». « Le thème général osirien est donc réinterprété en fonction de la mythologie locale 105 ». À partir de l'ensemble de ces éléments, il paraît donc possible de supposer que l'interdit musical du 10 Pharmouthi pourrait

⁹¹ Voir supra à la hauteur de la note 9.

⁹² Pour d'autres exemples de fêtes qui unissent la nécropole au mammisi, A. GUTBUB, *Kôm Ombo*, p. 368, n. b).

⁹³ Aussi appelée Shed-beg «Celle-qui-sauve-lenoyé » ou Gebgeb. «Beg est le nom de la nécropole par rapport à Sobek », A. GUTBUB, *op. cit.*, p. 274, n. m), voir aussi p. 151, n. c) et p. 525.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 104-105, n. ac) et p. 267, n. l), 4°). 95 *Ibid.*, p. 9, n. ab), p. 263, n. k), et p. 273, n. k), 4°)

⁹⁶ *Ibid.*, p. 55, n. bv). À propos des arbres et de l'*abaton*, voir J. Yoyotte, « Études géographiques. I-La "cité des Acacias" (Kafr Ammar) », *RdE* 13, 1961, p. 101-103.

⁹⁷ A. GUTBUB, *Kôm Ombo*, p. 102, n. y). Sur l'ensemble des dieux enterrés dans la nécropole voir

A. GUTBUB, *Kôm Ombo. Index, BiEtud* 47/2, 1973, p. 14, nº 14. Sur les « dieux antérieurs » enterrés à Esna, cf. *supra* traduction du texte Esna III, nº 197, 24, 26

⁹⁸ A. GUTBUB, *Kôm Ombo*, p. 449-450, n. h) et p. 151, n. c).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 451, n. i) et p. 489, n. i). Sur la libation à chaque décade à l'abaton de Philae, cf. supra traduction du décret divin de l'abaton de Philae.

¹⁰⁰ lbid., p. 101-102, n. y), p. 104, n. ac), p. 265-267, n. l), et p. 274, n. m). $T_{\mathcal{S}}$ st « La Place », est certainement l'équivalent de st $\mathcal{S}t$, la « Grande Place », nom générique qui désigne à Kôm Ombo, Esna et Karnak, le lieu où se dressait la butte divine sur laquelle poussait l'arbre sacré afin de protéger la

dépouille du dieu, *ibid.*, p. 36, p. 55, n. bv) et Fr. LECLÈRE, L. COULON, «La nécropole osirienne de la "Grande Place" à Karnak », dans *Proceedings of the Seventh Internantional Congress of Egyptologists, OLA* 82, Louvain, 1998 p. 655-658. 101 A. GUTBUB, *Kôm Ombo*, p. 519 et voir p. 143-144, n. ad), p. 191, n. l), p. 374, n. c) et p. 486-487, n. a) et d). Panebtaoui est aussi assimilé au dieu-fils Khonsou (cf. *supra*, n. 19) qui est identifié à Osiris, *ibid.*, p. 489-490, n. j).

¹⁰² Ces deux déesses ne constituent qu'une seule déesse-mère au mammisi, cf. *supra*, n. 19.

¹⁰³ Sur cette fête, voir A. GUTBUB, *Kôm Ombo*, p. 92-93, p. 101, n. w) et p. 266, n. l), 1°) -3°). 104 *Ibid.*, p. 519.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 519 et p. 15, n. ba).

se rapporter à une commémoration de la mort du dieu, précédant les rituels de renaissance, bien que rien ne le spécifie dans ce passage du calendrier. Cette hypothèse se trouve confortée par le fait que le caractère solennel de la naissance divine ne saurait justifier cet interdit musical ¹⁰⁶; d'autant que la venue au monde s'accompagne d'ordinaire de manifestations où la joie s'exprime bruyamment ¹⁰⁷. Ainsi, dans les six documents étudiés, les contextes rituels dans lesquels intervient la prohibition de la musique apparaissent toujours semblables.

Il nous faut maintenant imaginer différentes hypothèses pour arriver à définir les raisons pour lesquelles le tambour-*shr*, la harpe-*bnt*, le double hautbois-*wdnyt* et la trompette-*nb* seraient bannis du culte osiriaque – ou de cultes assimilables – à Philae, Esna, Kôm Ombo, Abydos, Busiris et Lycopolis.

Dans ce contexte cultuel, cette interdiction pourrait provenir des tabous liturgiques qui, déterminés en fonction de la théologie locale, sont spécifiques à chaque province. Dans les nomes Ombite, Latopolite, Thinite, Busirite et Lycopolite du Nord, la forme de l'instrument de musique, ses intonations, son usage habituel ou les matériaux ayant servi à sa fabrication étaient peut-être considérés comme des abominations envers Osiris. Malheureusement, aucun des éléments énumérés ne figure aux rubriques consacrées aux interdits (bwt) dans les monographies des nomes, mais il faut rappeler que celles-ci sont le plus souvent incomplètes ¹⁰⁸. L'étude des instruments de musique, ci-dessus, a montré qu'aucun d'entre eux ne peut être incriminé à cause d'une destination exclusivement profane ou militaire, d'un emploi restreint à certains rites de nature festive ou d'une pratique instrumentale qui incomberait aux seuls hommes ou femmes et pour qui l'accès à ces temples serait réglementé ¹⁰⁹. Il est difficile de savoir si les bois, peaux, boyaux, métaux, végétaux composant ces instruments sont à l'origine de ce tabou. Le sujet de la discussion entre Ésope et Niloxénos, rapportée par Plutarque, tourne autour de l'os d'âne qui a remplacé l'os de faon pour la fabrication des flûtes alors que cette matière est jugée impure par les Égyptiens. Cette remarque est à retenir car la matière première pourrait effectivement jouer un rôle dans cet interdit. Les anciens Égyptiens pensaient peut-être qu'utiliser des ossements pour fabriquer un instrument à vent était un acte sacrilège. D'ailleurs tous les instruments à vent des catalogues du musée du Louvre et du British Museum 110 sont en roseau, en bois ou en bronze. Au musée du Caire, seules trois flûtes sont en os 111 deux de la période copte et une de date incertaine. Si le signe de la tête de harpon en os 11 (T 19) notant le déterminatif du mot $w \underline{d} n y(t)$ dans le papyrus Anastasi IV, la stèle d'Ânkhhorpakhered et dans les deux versions du décret de Philae, pourrait indiquer que ce double hautbois était en os, il faudrait que la touffe d'herbe 🐧 (M 2) qui entre également dans la graphie du papyrus Anastasi IV corresponde à l'anche

106 À propos des recommandations aux prêtres de Kôm Ombo, A. Gutbub présente différents contextes dans lesquels le silence est requis et établit une distinction entre les interdits musicaux qui sont en rapport avec la nécropole et le silence qu'exigent certains moments du culte, *Ibid.*, p. 172-174, n. ak).

107 *Ibid.*, p. 325, n. d), p. 357-361, n. x-y) et p. 364-365, n. a).

108 S. Aufrère, «Les interdits religieux des nomes dans les monographies en Égypte: un autre regard », dans J.-M. Marconot, S. Aufrère (éd.), L'interdit et le sacré dans les religions de la Bible et de l'Égypte, Actes du colloque Montpellier 20 mars 1998, Montpellier, 1999, p. 53-111.

109 Sur les conditions d'accès au temple, cf. S. Sauneron, *Esna* V, p. 340-349.

110 Chr. ZIEGLER, Instruments, p. 92-97; R.D. ANDERSON, Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum III: Musical Instruments, Londres. 1976.

111 CG 69811, 69812 et 69813, H. HICKMANN, *Instruments de musique*, CGC, p. 114-116, pl. LXXXII B et pl. LXXXII A et B.

de l'instrument. Cependant, le mot sbt 112, «roseau», dont la racine est certainement à l'origine du mot sb(3)/s(3)b, qui, comme il a été dit antérieurement, s'applique à la fois aux flûtes, aux flûtistes et au jeu instrumental, s'écrit aussi bien avec la tête de harpon en os, la touffe d'herbe ou encore la branche d'arbre \longrightarrow (M 3), sans que ces déterminatifs autorisent à tirer des conclusions relatives à la matière dont est fait l'instrument. La stèle d'Ânkhhorpakhered qui donne la seule représentation du double hautbois wdny(t) avec mention du nom de l'instrument montre des tuyaux dont la longueur exclut, si l'échelle est exacte, la possibilité de l'os comme matériau. Aucun élément ne permet donc d'affirmer que l'instrument wdny(t) soit en os. La flûte, le roseau et la tête de harpon ont peut-être en commun une forme tubulaire qui, par simple analogie, pourrait rappeler la relique de la jambe gauche d'Osiris vénérée à Philae, mais ce motif ne s'applique pas aux deux autres instruments, la harpe-bynt et le tambour-sh(r), prohibés dans ce nome. Pour S. Sauneron, le bannissement de la trompette à Busiris, dont la sonorité, d'après les sources grecques, rappelait le cri de l'âne, «serait né du développement de la propagande anti-séthienne, donc à une date relativement tardive 113 ». Le sacrifice de l'âne, animal assimilé à Seth est, en effet, représenté dans les chapelles de Dendara 114 consacrées à Osiris où chaque année étaient célébrées les différentes étapes du cycle de régénération du dieu. Il est compréhensible que l'évocation sonore du frère fratricide était susceptible de heurter les oreilles d'Osiris, mais cela ne concerne que la trompette.

La diversité des instruments exclus de ces sanctuaires reliquaires invite plutôt à penser que c'est le bruit en général qui était rejeté. Cela justifierait que l'interdit ait été étendu à tous les instruments ou, plus précisément, aux sons qu'ils émettaient quand ils étaient joués. Au demeurant, dans le décret de l'abaton de Philae, il est défendu à tout profane d'élever la voix à proximité de l'île de Bigeh et P.J. Frandsen a montré récemment qu'avant l'époque récente, le bruit était condamné dans certains lieux ¹¹⁵. La plus ancienne attestation concerne le royaume d'Osiris dans les Textes des Sarcophages. Le défunt qui pousse des cris ne peut y accéder car ce dieu abomine tout bruit ¹¹⁶. Un passage du conte du Paysan éloquent confirme cette idée; pour faire taire les récriminations de l'oasien, Djehoutinakht, qui lui a volé ses biens, lui ordonne de ne pas élever la voix car il se trouve près de la demeure du «seigneur du silence», une des épithètes significatives attribuées à Osiris ¹¹⁷. Plus tard, à Philae, un sanctuaire, réservé aux lamentations d'Isis et Nephthys se nomme «la demeure du silence ¹¹⁸». P.J. Frandsen cite également l'autobiographie d'un prêtre d'Akhmîm

112 Wb IV, 82, 3-5.

113 S. SAUNERON, BIFAO 64, p. 4.

114 S. CAUVILLE, Dendara. Chapelles osiriennes X/1, Le Caire, 1997, p. 53, X/2, pl. 15 et 31, mais la tête de l'animal n'est pas figurée. Dès le Nouvel Empire, l'âne « avaleur de péchés » figure dans la vignette du chapitre 40 du Livre des Morts, mis à mort en même temps que le « serpent du mal », E. HORNUNG, Das Totenbuch der Ägypter, Zürich, 1979, p. 111; P. BARGUET, Le Livre des morts des anciens

Égyptiens, LAPO 1, Paris, 1967, p. 82; J.G. GRIFFITHS, De Iside et Osiride, Cambridge, 1970, p. 409-411; E. BRUNNER-TRAUT, « Esel », LÄ II/1, 1975, col. 27-30. 115 « On the Avoidance of Certain Forms of Loud Voices and Access to the Sacred », dans Egyptian Religion The Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur II, OLA 85, Louvain, 1998, p. 975-1000.

116 Loc. cit., p. 976 (CT spell 36).

117 m k.s. hrw.k shty mk tw r dmi n nb sgr, R.B. PARKINSON, Tale of the Eloquent Peasant, Oxford, 1991, B1 57-58 = B1 27-28 et R 11, 6-7. Sur l'identification du « seigneur du silence » avec Osiris, cf. G. LEFEBVRE, Romans et contes égyptiens, Paris, 1949 (réimp. 1976), p. 50, n. 24, et M. LICHTHEIM, Literature I, p. 183, n.7. P.J. FRANDSEN, op. cit., p. 980.

118 P.J. FRANDSEN, op. cit., p. 983.

qui se vante de ne pas avoir parlé haut dans le «temple du silence ¹¹⁹». Une déclaration identique est faite par Hornefer dont la statue, provenant d'Athribis, date également de l'époque ptolémaïque ¹²⁰. P. J. Frandsen termine son article en concluant que la prescription de garder le silence, à proximité des espaces funéraires et des temples associés à Osiris, remonte au moins au Moyen Empire et qu'elle s'est étendue par la suite à l'ensemble des temples et autres terres sanctifiées, l'application de cette règle devenant un signe de la sacralité du lieu ¹²¹. Les interdits musicaux viendraient donc du fait qu'Osiris, dieu de l'Occident, de la nécropole, seigneur du silence, abhorre le bruit; il ne faudrait donc pas les rechercher dans la codification, somme toute récente, de ce qui est perçu comme abomination-*bwt* dans chaque nome.

D'autres sources viennent toutefois contredire cette explication. En effet, selon plusieurs auteurs grecs, Osiris entretiendrait, à l'inverse, un lien privilégié avec la musique. Pour Plutarque, il se servait de la musique pour attirer vers lui les hommes afin de les civiliser 122 et pour Diodore de Sicile, il emmenait avec lui une foule de musiciens car il adorait la musique et la danse ¹²³. Quant à Juba, Eustathe et Pollux, ils attribuent à ce dieu l'invention de plusieurs flûtes : le monaule, la photinx et la polyphtongue 124. Eustathe 125 lui impute même la découverte de la trompette-salpinx. Ce lien privilégié est également décrit par le poète latin Tibulle dans l'hymne qu'il adresse à Osiris: le vin fabriqué par le dieu de la vigne suscita la découverte de l'art de mettre des mots sur une mélodie et de se mouvoir en cadence. Tibulle ajoute que ce qui convient pour célébrer le culte de ce dieu sont la danse, les chants et la flûte 126. S'il est vrai qu'on ne trouve pas de telles affirmations dans la documentation égyptienne ¹²⁷, celle-ci établit qu'on joue de la musique en son honneur. Sur une stèle du Nouvel Empire conservée au Louvre, un harpiste joue devant Osiris et, dans un papyrus d'époque tardive, Isis elle-même déclare éveiller la maison de ce dieu au son de la harpe ¹²⁸. Avec sa sœur Nephthys, elles frappent le tambourin-sr 129, et agitent sistres et menit 130 lors de l'accomplissement des rites funéraires. Dans le caveau de la tombe n° 219 de Nebenmaât à Deir al-Medina 131, une musicienne joue du double hautbois pour le «Grand dieu» et c'est

119 *Ibid.*, p. 984, stèle de Tjainekhet, CG 22054, 9-11

120 P. VERNUS, Athribis, BiEtud 74, Le Caire, 1978,

121 P.J. FRANDSEN, op. cit., p. 983.

122 Plutarque, *Moralia V, Isis et Osiris*, 356 A-B, Chr. FROIDEFOND, *Plutarque. Œuvres morales V*/2, Les Belles Lettres, Paris, 1988, p. 188.

123 Diodore de Sicile, *B. H.*, Livre I, XVIII, 4-5, F. CHAMOUX, P. BERTRAC, Y. VERNIÈRE, *Diodore de Sicile. Bibliothèque historique* I, Les Belles Lettres, Paris, 1993, p. 51.

124 Cf. V. Loret, «Les flûtes égyptiennes antiques », Journal asiatique, 8° série, vol. 14, 1889, p. 112-113. 125 T. Hoffner, Fontes historiae religionis aegyptiacae, fasc. II/5, Bonn, 1925, p. 754, ib. XVIII, 219. 126 Élégies I, 7, I. 37, 44 et 47, M. PONCHONT, Tibulle. Élégies, Les Belles Lettres, Paris, 1931, p. 55. Cet hymne a été étudié en détail par P. GRIMAL, «Le dieu Sérapis et le genius de Messalla», BSFE 53-54, 1969, p. 42-51.

127 Les diverses inventions musicales attribuées au dieu égyptien peuvent provenir de l'identification qui a été faite par les Grecs entre Osiris à Dionysos mais, l'assimilation entre ces deux divinités est si forte qu'il est difficile de déterminer avec certitude quels sont les éléments mythologiques empruntés respectivement par chacune de ces divinités, G. CLERC et J. LECLANT, «Osiris », *LIMC* VII/1, Zurich, Munich, 1994, p. 108-110; A. BURTON, *Diodorus Siculus. Book I. A commentary, EPRO* 29, 1972, p. 16-17; J.G. GRIFFITHS, *De Iside et Osiride*, p. 309-310 et p. 429-436; P. GRIMAL, *BSFE* 53-54, p. 42-51 et M. STRACMANS, «Osiris-Dionysos et les chants de harpistes égyptiens», *Mélanges L. Th. Lefort*.

Le Muséon. Revue d'études orientales 59, Louvain, 1946, p. 209-214.

128 Stèle reproduite dans le catalogue d'exposition La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale, exposition du 29 mai - 29 août 1999, Cité de la musique, Paris, p. 159 et 313, pl. l. J.-Cl. Goyon, Le papyrus d'Imouthès, fils de Psintaês (MMA 35.9.21), New York, 1999, p. 32, col. 5, 14.

129 R.O. FAULKNER, *The Papyrus Bremner-Rhind*, *BiAeg* III, Bruxelles, 1933, p. 1, l. 1, 2-4.

130 Papyrus Louvre N. 3176 (S), col. III, 7, P. BARGUET, *Le papyrus N. 3176* (S) *du musée du Louvre, BiEtud* 37, Le Caire, 1962, p. 9-10; Papyrus Dodgson, Ashmolean Museum 1932-1159, verso I. 17, Fr. DE CENIVAL, «Le papyrus Dodgson », *RdE* 38, 1987, p. 5 et 8.

131 Exemple déjà mentionné supra, n. 78.

également cet instrument que tient Ânkhhorpakhered sur sa stèle de donation devant Osiris et trois autres divinités ¹³². Sur un fragment de cercueil d'époque romaine ¹³³, c'est un trompettiste qui fait sonner son instrument devant le «Premier des Occidentaux». L'inscription d'une stèle de la XXVI^e dynastie, découverte dans la nécropole nord d'Abydos, mentionne deux membres du clergé d'Osiris, l'un est «supérieur des chanteurs-shemâou du temple d'Osiris à Busiris et Abydos», l'autre est «chanteur-shemâou du temple d'Osiris ¹³⁴». Dans cette nécropole, également appelée «nécropole des chanteuses», les noms de vingttrois chanteuses-shemâyt d'Osiris, dont la majorité ont officié en l'honneur de ce dieu sous la XX^e dynastie, ont pu être répertoriés ¹³⁵. Un dénommé Penhoutbit, connu par une statue à son effigie, portait le titre de «chef des chanteurs-hesou d'Osiris le souverain ¹³⁶», fonction qu'il exerçait probablement à Saïs, sous les règnes de Nékao I^{er} ou de Psammétique I^{er}. Enfin, dans le papyrus New York MMA 35.9.21, col. 11, 14, Osiris est «celui qui aime le chant ¹³⁷».

Pour essayer de résoudre ce paradoxe, il faut revenir aux documents dans lesquels les interdits musicaux sont mentionnés.

Dans le texte d'Esna, alors que les instruments de musique sont réduits au silence, des chanteurs-hesou, appartenant au personnel du temple de Pi-nétjer, continuent de psalmodier des litanies jusqu'à la quatrième heure de la nuit. L'inscription ne dit pas ce qui se passait ensuite jusqu'à l'aube. Pour S. Sauneron, les chants devaient s'interrompre lorsque le sanctuaire était plongé dans l'obscurité ¹³⁸. À cette veillée funéraire silencieuse succède le lendemain, au lever du soleil, le tumulte du combat de Khnoum-Shou contre les rebelles. En revanche, dans l'inscription de Kôm Ombo et le passage de Strabon, l'expression vocale est proscrite en même temps que le jeu instrumental. Mais l'interdiction de la musique ne toucherait chez Strabon que la phase initiale du rituel, à moins qu'ἀπάρχεσθαι, dans ce contexte, ait un sens plus large que celui de «prémices». Dans ce cas, c'est pendant l'accomplissement de la cérémonie tout entière que musique et chant seraient défendus. Une autre interprétation de ce texte est possible: le rituel décrit n'est qu'une étape d'une liturgie plus longue et cette phase correspondrait au moment où le bruit est banni. Cette explication pourrait également être valable pour Kôm Ombo. Enfin, à Bigeh, il semble que la proscription des instruments de musique ne concerne pas le chant 139 puisque c'est l'accompagnement sur la harpe-bynt ou sur la flûte-wdnyt qui est défendu. Cependant, l'expression bsi + un instrument de musique peut aussi se traduire par «jouer d'un instrument 140 ». Ainsi, selon la façon d'interpréter le

132 Exemple déjà mentionné *supra*, n. 83. Il faut encore signaler la stèle de donation 26.1.19 en relation avec Osiris mais il n'est pas certain que le bénéficiaire, Pasheri(en)aset soit flûtiste, cf. M. ÉTIENNE, *RdE* 44, p. 25(b).

133 H. HICKMANN, *La trompette*, p. 16, fig. 22 et photo de l'objet dans J.H. BREASTED, *Geschichte Aegyptens*, Vienne, 1936.

134 A. MARIETTE, Catalogue général des monuments d'Abydos, Paris, 1880, p. 489, nº 1296 ḥry m'(ww) n pr-Wsjr n Ddw Jbdw et m'(w) n pr-Wsjr.

135 S. Onstine, *The Role of the Chantress (m'yt) in Ancient Egypt*, University of Toronto, thesis supervisor, Dr. N.B. Millet, Toronto, UMI, 2001, p. 150-154 et voir catalogue p. 214, 222, 224, 225, 226, 227, 231.

136 H. De Meulenaere, «Une statuette égyptienne à Naples », *BIFAO* 60, 1960, p. 117-129, pl. XI-XIII.
 137 J.-Cl. GOYON, *op. cit.*, p. 39.

138 Esna V, p. 352-353.

139 Cela paraît confirmé par Diodore de Sicile, *B. H.*, Livre I, XXII, 5, F. CHAMOUX, P. BERTRAC, Y. VERNIÈRE,

op. cit., p. 57: « Chaque jour les prêtres chargés de cet office remplissent de lait ces vases et chantent des thrènes en invoquant les dieux par leur nom ». 140 AnLex I 77.2837, AnLex II 78.2809. Cf. la traduction de J. Yoyotte du décret de l'abaton de Philae, cité supra, n. 7; H. HICKMANN, « Une scène de musique pharaonique », Revue belge de musicologie X, 1-2, 1956, p. 20-22 et 24-25.

texte de l'abaton de Philae, le chant y est absent ou non. En réalité, les anciens Égyptiens différenciaient parfaitement le jeu instrumental du chant. Les nombreuses scènes de musique de l'Ancien Empire permettent de le démontrer. Deux types de locutions verbales légendent les actions des musiciens et chanteurs:

- 1. hst n/m m3t ¹⁴¹
 hst n/m mmt ¹⁴²
 hst n/m s(3)b/ sb(3) ¹⁴³
 hst n/m bnt ¹⁴⁴
- 2. s(3)b/ sb(3) n/m m3t ¹⁴⁵ s(3)b/ sb(3) n/m mmt ¹⁴⁶ skr n/m bnt ¹⁴⁷

La première locution est toujours gravée au-dessus des chanteurs et la deuxième au-dessus des musiciens; c'est pourquoi l'une se lit «chanter-hst accompagné soit des flûtes m3t, mmt, s(3)b/sb(3) ou de la harpe-bnt», et l'autre «jouer des flûtes m3t et mmt» ou «jouer/frapper de la harpe-bnt. Quelques rares exemples viennent à première vue contredire ces traductions. Dans la tombe d'Idou à Giza 148 , le terme hst est gravé au-dessus des troisième et quatrième harpistes et signifierait alors «jouer de la harpe 149 ». En fait, la solution se trouve ailleurs

141 Wb II, 6, 9; Exemples:

- J.E. QUIBELL, Excavations at Saqqara 1907-1908, pl. 64; registre supérieur, quatrième personnage, en partant de la droite;
- H. JUNKER, *Gîza* VII, pl. XXXV b, fig. 71, p. 171; registre médian, à droite;
- tombe de Nykaourê, Giza LG 87, K.R. LEPSIUS, Denkmäler. Ergänzungsband, Leipzig, 1913, pl. 35; registre inférieur, au-dessus du chanteur et du flûtiste.
 142 K.R. WEEKS, Mastabas of Cemetery G 6000, fig. 37, pl. 19a et 20b; registre inférieur, entre le flûtiste et le chanteur.

143 Exemples:

- A.M. MOUSSA, H. ALTENMÜLLER, Nianchchnum und Chnumhotep, fig. 25, pl. 68-69; registre médian, cinquième et sixième personnages, en partant de la gauche;
- K.R. WEEKS, *op. cit*, fig. 37, pl. 19a et 20b; registre supérieur, entre le flûtiste et le chanteur;
- А.М. Roth, *A Cemetery of Palace Attendants*, pl. 16 et 140.

144 Exemples:

- J.E. QUIBELL, op. cit., pl. 64; registre supérieur, sixième personnage, en partant de la droite;
- L. Borchardt, Denkmäler des Alten Reiches, CGC, I,
 p. 231-232, pl. 47; registre médian, entre les deux chanteurs et le harpiste;
- H. JUNKER, Gîza VII; registre médian, au centre;

- LD II, pl. 61a; registre inférieur, personnage assis derrière le harpiste;
- tombe de Kadoua, Giza, S. HASSAN, Excavations at Gîza, VI/3, Le Caire, 1950, p. 105, fig. 83, pl. XLVII; K.R. LEPSIUS, Ergänzungsband, pl. 35; registre inférieur, au-dessus du chanteur et du harpiste.

145 Wb II, 6, 9; Exemples:

- J.E. QUIBELL, *op. cit.*, pl. 64; registre supérieur, troisième personnage, en partant de la droite;
- A.M. Moussa, H. Altenmüller, op. cit., fig. 25, pl. 68-69; registre médian, troisième personnage, en partant de la gauche;
- H. JUNKER, *Gîza* VI, fig. 13, p. 57; registre médian, deuxième personnage, en partant de la droite;
- B. VAN DE WALLE, La chapelle funéraire de Neferirtenef, pl. 6; registre médian, au-dessus du flûtiste;
- N. DE GARIS DAVIES, *The Rock Tombs of Sheikh Saïd*, pl. X; au-dessus du flûtiste;
- L. BORCHARDT, op. cit., p. 200, pl. 106;
- LD II, pl. 61a; registre inférieur, devant le flûtiste. 146 Wb II, 59, 1; Exemples:
- J.E. QUIBELL, *op. cit.*, pl. 64; registre supérieur, premier personnage, en partant de la droite;
- A.M. Moussa, H. Altenmüller, op. cit., fig. 25,
 pl. 68-69; registre médian, premier personnage,
 en partant de la gauche;

- S. HASSAN, Excavations at Saqqara 1937-1938, fig. 3, p. 17;
- L. BORCHARDT, op. cit., p. 231-232, pl. 47, registre médian, au-dessus du flûtiste situé au milieu de la scène.

147 Wb I, 457, 6; Exemples:

- J.E. QUIBELL, *op. cit.*, pl. 64; registre supérieur, cinquième personnage, en partant de la droite;
- A.M. Moussa, H. Altenmüller, op. cit., fig. 25,
 pl. 68-69; registre médian, septième personnage, en partant de la gauche;
- K.R. WEEKS, op. cit., fig. 37, pl. 19a et 20b;
 au-dessus des deux harpistes;
- H. JUNKER, *Gîza* IV, fig. 9, p. 38-40; harpiste médian:
- Tombe de Ti, Saqqara D 22, H. WILD, *Le tombeau de Ti, MIFAO* 65/2, Le Caire, 1953, pl. CXL A; entre les deux harpistes;
- L. BORCHARDT, op. cit., p. 231-232, pl. 47; registre médian, derrière le harpiste;
- B. VAN DE WALLE, $\it{op.\ cit.},\, pl.\ 6$; registre médian, au-dessus du harpiste ;
- LD II, pl. 61a; registre inférieur, devant le harpiste.
 148 G 7102, W.K. SIMPSON, The Mastabas of Qar and Idu, Giza Mastabas 2, Boston, 1976, pl. XXIV-XXVI, fig. 38.
- 149 La lecture de la harpe est sous entendue par la figure d'une harpiste adjointe.

dans cette scène. L'expression *hst skr* ¹⁵⁰ est inscrite devant la cinquième harpiste et doit être lue «chanter-*hst* et jouer de la harpe-*bnt*», ces deux actions étant effectuées par la même personne. Le texte de la première colonne de hiéroglyphes, située en face d'Idou, confirme cette interprétation *m33 hst skr m bnt* «contempler le chant et le jeu de la harpe». À partir du Moyen Empire, le harpiste sera appelé *hsw m bnt* ¹⁵¹, artiste accompagnant son chant sur la harpe, et, au Nouvel Empire, il interprétera le fameux «chant du harpiste», portant soit simplement le titre de chanteur-*hsy*, ou celui plus complet de *hsy m bnt* ¹⁵². De cela, on peut déduire que même si chant et musique n'étaient pas censurés de la même manière, il apparaît clairement qu'à certains moments le silence complet était de rigueur.

La question de l'origine des interdits musicaux trouve sa réponse dans la doctrine osiriaque et les rites funéraires qui en découlent.

Comme l'avait très bien compris S. Sauneron, on observait certainement un silence rituel dans tous les sanctuaires qui abritaient une relique d'Osiris 153. Selon la tradition, chaque nome conservait une partie du corps de ce dieu et il est vraisemblable que l'ensemble du territoire égyptien devait être jalonné par ces abatons, même si peu sont réellement connus et localisés ¹⁵⁴. Mais cette proscription du bruit ne durait probablement pas toute l'année ¹⁵⁵. À Kôm Ombo, elle est associée à un jour précis du calendrier des fêtes. On remarquera d'ailleurs que la mention r'nb, qui suit la plupart des prescriptions du décret de Philae et notifie une interdiction permanente, est absente après l'énumération des instruments de musique incriminés ¹⁵⁶. De plus, l'interdiction « à tout profane d'élever la voix en contrebas » n'est valable que « durant la période pure des jours qu'y passe Isis (...) et lorsqu'on y accomplit la libation à chaque décade 157 ». Ce silence sacral devait prendre place avec la mort tragique d'Osiris et se prolongeait sans doute pendant la veillée funèbre qui suivait 158. Cette hypothèse est étayée, d'une part, par les «calendriers des jours fastes et néfastes» où certains jours de l'année, réservés aux gémissements d'Isis et Nephthys, il était interdit d'écouter les chanteuses *hswt* et m'yt, et d'autre part, par le papyrus Dodgson, verso l. 15-19, où, parmi les préjudices commis contre Osiris, figure celui d'avoir fait du bruit pendant le temps de sommeil de ce dieu quand les déesses étaient en deuil 160.

150 Également dans la tombe de Nimaâtrê usurpée par Isesimernetjer, Giza, G 2097, A.M. ROTH, A Cemetery of Palace Attendants, pl. 92 et 187.

151 Wb III, 165, 6 et 13; stèles Louvre C 5 et C 17, W.K. SIMPSON, The Terrace of the Great God at Abydos, PPYE 5, New Haven, Philadelphia, 1974, pl. 3 et 70. Sous la Ve dynastie, Neferrenpet était à la fois harpiste et « directeur des chanteurs-hesou » (sḥḍ ḥsw(w)), E. BRUNNER-TRAUT, Die altägyptische Grabkammer Seschemnofers III., fig. 4.

152 Cf. H. GOEDICKE, «The Date of the "Antef-song" », dans J. ASSMANN, E. FEUCHT, R. GRIESHAMMER (éd.), Fragen an die Altägyptische Literatur, Studien zum Gedenken an Eberhard Otto, Wiesbaden, 1977, p. 189-190, rassemble plusieurs parallèles de la formule d'introduction de ces chants dans laquelle le titre du musicien est souvent indiqué.

153 Cf. introduction, supra, n. 2.

154 E. WINTER, « Abaton », LÄ I, 1972, col. 1-2. 155 L'interdit musical, par son caractère transitoire, doit donc être distingué du tabou qui, par son aspect permanent, entre dans les monographies des nomes. Il se peut qu'à Busiris et à Lycopolis, la propagande anti-séthienne, qui s'est développée à l'époque tardive, ait fini par transformer l'interdit préexistant

et, sans doute, passager, à l'encontre de la

trompette, en un tabou constant.

156 Se reporter au texte hiéroglyphique publié par H. JUNKER, *Götterdekret*, p. 21 et 31.

157 Cf. supra, texte du décret de l'abaton de Philæ.
158 Concernant le manque de documentation décrivant la mort d'Osiris voir la remarque de S. CAUVILLE, Le temple de Dendara. Les chapelles osiriennes, BiEtud 118, Le Caire, 1997, p. 210.
159 Chr. LEITZ, Tagewählerei, ÄgAbh 55, Wiesbaden, 1994, I, p. 208-209, II, pl. 21 (10-11) et pl. 68 (5) parallèle du P. Sallier r° XIV. À comparer I, p. 126-127 avec la déploration du III Akhet 17 en Abydos.

160 Fr. DE CENIVAL, RdE 38, p. 5-6 et 8.

Ainsi, c'est seulement après une période de deuil empreinte de silence que pourra commencer la mise en œuvre du rituel capable de ramener le corps d'Osiris à la vie. Musique et chant accompagnaient certaines étapes de cette longue cérémonie mais il est difficile de comprendre lesquelles.

À partir de cet instant, les deux sœurs éplorées ne cessent plus de solliciter l'écoute de leur frère. Le début du *Grand décret mis en œuvre à l'égard du nome d'Igeret* ¹⁶¹ commence par imposer le «silence-quatre fois » ¹⁶² car « Osiris vient » ¹⁶³. Les appels se succèdent inlassablement et aucun son n'est autorisé en dehors de ceux produits par le chœur qui s'adonne à quelque chose qui pourrait être proche d'un *zikr* – les pieds frappent le sol et les mains martèlent la poitrine pour donner la cadence ¹⁶⁴. Tout au long du cérémonial, Osiris est exhorté à revenir dans le monde des vivants par les cris d'appel lancés par Isis et sa sœur. Là encore, les anciens Égyptiens marquaient une différence entre l'expression vocale et le jeu instrumental : le seul instrument de musique autorisé était un instrument ¹⁶⁵ dont les sonorités rappelaient la voix d'Isis et apaisaient ainsi le dieu ¹⁶⁶. Cependant Osiris, dont les jambes sont entravées, ne trouve pas de moyen de réponse aux lamentations d'Isis ¹⁶⁷. Il se peut que le silence ait été imposé à ce moment précis dans l'espoir qu'en surgisse la manifestation tant attendue ¹⁶⁸.

Il semble que pour les anciens Égyptiens les organes de perception sont des vecteurs par lesquels pénètrent la vie et la mort ¹⁶⁹. La mort entraîne la perte des facultés sensorielles coupant le défunt du contact qui le relie au monde ¹⁷⁰. C'est pourquoi la réanimation des sens, dont l'ouïe, est un passage obligé pour la vie *post mortem*. La première étape consiste à embaumer le corps afin de lui rendre son intégrité et de rétablir en lui l'activité sensorielle. Le papyrus Leyde T 32, V, 17-20 ¹⁷¹ retrace ce qui se passait à l'entrée de la *ouabet* :

Tu te rassasies des larmes de Iouhyt, et ton ba vit du chant des complaintes; tu entends les lamentations de la bouche des musiciens, quand ils t'acclament avec le chant de la harpe. Tes oreilles entendent le roseau en train de jouer (un air), à l'extérieur de la tombe dans la nécropole; tu vois les chanteurs marchant en train de chanter, et les gémissants (?) debout en train de gémir (?).

```
161 J.-Cl. GOYON, Le papyrus d'Imouthès, p. 27-47. Ce papyrus est antérieur au IV <sup>e</sup> siècle av. J.-C., ibid. p. 4.
```

162 Ibid., p. 27, col. 1, 8.

163 *Ibid.*, p. 28, col. 2, 5.

164 Ibid., p. 30, col. 4, 6-7.

165 *Ibid.*, p. 32, col. 5, 14. Sur la nature de cet instrument, voir aussi *ibid.*, p. 32, n. 30.

166 Ibid., p. 32, col. 5, 14-15.

167 Ibid., p. 47, col. 17, 15.

168 Pour J.-Cl. Goyon, ce rituel, lié au « retour » du dieu, ne peut être que verbal. La seule musique

possible est la voix des deux sœurs et le récitatif des officiants. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une «liturgie» ou d'une «fête» car il n'y a pas d'hymnes (communication personnelle).

169 Papyrus Ebers, université de Leipzig, début de la XVIIIe dynastie. H. GRAPOW, *Die Medizinischen Texte, Grundriss der Medizin* 5, Berlin, 1958, p. 3, 854f, parallèle, p. 16, Eb. 856g « II y a deux vaisseaux en lui (allant) à son oreille droite: en eux entre le souffle de la vie. Il y a deux vaisseaux en lui (allant) à son oreille gauche: en eux entre le souffle de la mort » (iw mt 2 n msdr.f wnmy 'k tzw n 'nh im.sn.

iw mt 2 im.f n msdr.f i.zby 'k t.zw n m(w)t im.sn).

170 Papyrus Berlin 3008, 2, 11-12, II^e siècle av. J.-C. Isis s'adresse à Osiris: « Je t'appelle dans les pleurs jusqu'à la hauteur du ciel, sans que tu entendes ma voix » (iw.i hr nis n.k m mm r k.z n hrt nn sdm.k hrw.i). R.O. FAULKNER, « The Lamentations of Isis and Nephthys », Mélanges Maspéro I/2, MIFAO 66/2, Le Caire, 1934, pl. I; P. VERNUS, Chants d'amour de l'Égypte antique, Paris, 1992, p. 97.

171 II date du I^{er} siècle apr. J.-C., Fr.-R. HERBIN, Le livre de parcourir l'éternité, OLA 58, Louvain, 1994, p. 61, 206-208.

Ces paroles récitées par les deux sœurs sont autant de vœux funéraires à destination du défunt/Osiris. Au cours de l'acte crucial de la momification, une attaque de Seth était à craindre car le cadavre d'Osiris n'avait pas encore recouvré toutes ses capacités. Pour la conjurer, le sanctuaire était mis sous la protection de nombreuses divinités armées. Quant aux déesses et aux dieux du pavillon divin, les instruments à percussion 172, qu'ils font résonner, ont certainement un rôle prophylactique susceptible de tenir l'ennemi à distance. Dans la procession qui menait la momie à sa sépulture, les instruments de musique et le vocero des chanteurs avaient encore leur place comme l'établissent le papyrus Leyde T 32 et quelques autres documents 173. Enfin, devant la tombe, les rites de glorification-s3hw et l'Ouverture de la bouche, par l'attouchement des sept ouvertures de la tête avec les sept herminettes ¹⁷⁴, redonnaient au défunt l'usage de ses sens et parachevaient sa résurrection. Dans les rituels funéraires osiriaques, à l'annonce de la victoire du dieu sur la mort, le pays tout entier dansait et poussait des exclamations joyeuses. L'Osiris de l'année entrait alors dans sa tombe, équipé maintenant pour sa survie dans son nouveau royaume. Mais pour que le mystère de la renaissance se perpétue, il était nécessaire de scander à nouveau les formules de glorification ou szhw, ce qui avait lieu lors de grandes fêtes, comme pendant le pèlerinage à Abydos, quand Osiris était mené en procession jusqu'à la nécropole des hommes pour rendre visite aux morts. De nombreuses stèles ¹⁷⁵ témoignent que les musiciens participaient à cette festivité tout comme à celle de la Belle Fête de la Vallée à Thèbes. Les cimetières, plongés dans le silence pendant une grande partie de l'année, connaissaient alors une importante animation évoquée par les scènes de banquets où le défunt assiste, en compagnie de convives, aux chants, musiques et danses exécutés en son honneur ¹⁷⁶. Bien que les sources sur les interdits musicaux soient d'époque tardive, quelques indices, offerts par la documentation, permettent de penser qu'ils devaient être en usage dans la vallée du Nil depuis l'Ancien Empire. L'offrande funéraire d'invocation du nom prt-brw, le rite de « déposer

172 Tambourin: S. CAUVILLE, *Dendara* X/2, pl. 37 et 54; Fr.-R. HERBIN, *op. cit.*, VI, 5; R.O. Faulkner, *The Papyrus Bremner-Rhind*, p. 1, l. 1-4. Sistre: P. BARGUET, *Le papyrus N. 3176 (S)*, p. 9-10.

173 H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», SourcOr VI, Paris, 1963, p. 90-91; P.E. NEWBERRY, Beni Hassan II, Londres, 1893, pl. 7; R. Koch, Die Erzählung des Sinuhe, BiAeg XVII, Bruxelles, 1990, p. 62, B. 194; N. DE Garis Davies, The Tomb of Ken-Amun at Thebes, New York, 1930, pl. 39-40; J. VANDIER D'ABBADIE, Deux tombes ramessides à Gournet-Mourraï, MIFAO 87, Le Caire, 1954, pl. VIII; J.-Cl. GOYON, «Le cérémonial pour faire sortir Sokaris », RdE 20, 1968, p. 96, n. 74.

174 J.-Cl. Goyon, « Nombre et univers : réflexions sur quelques données numériques de l'arsenal magique de l'Égypte pharaonique », dans A. ROCCATI,

A. SILIOTTI (éd.), *La Magia in Egitto ai tempi dei Faraoni*, Milan, 1987, p. 62.

175 Exemples dans W.K. SIMPSON, The Terrace of the Great God at Abydos, pl. 64 (Caire CG 20809), pl. 70 (Louvre C 17), pl. 81 (AEIN 964); H.O. LANGE, H. SCHAËFER, Grab- und Denksteine des Mittleren Reiches, CGC I, Le Caire, 1902, p. 33-34 (CGC 20026), p. 143-144, IV, pl. IX (CG 20121); P.A.A. BOESER, Beschreibung der Aegyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. Die Denkmäler der Zeit zwischen dem alten und mittleren Reich und des mittleren Reiches. Erste Abteilung. Stelen, Haag, 1909, pl. V (Leyde V 68), pl. VI, (Leyde V 2), pl. IX, (Leyde V 71).

176 Exemples réunis par S. SCHOTT, Das schöne Fest vom Wüstentale. Festbraüche einer Totenstadt,

HAAW Mainz., Wiesbaden, 1952/11, p. 870-871 (= 106-107), p. 876-878 (= 112-114), p. 892-897 (= 128-133); à noter le chant de harpiste de la tombe thébaine n° 163 d'Amenemhat qui commence par le mot szhw relief, Londres BM 55337, J. ASSMANN, « Harfnerlied und Horussöhne », JEA 65, 1979, p. 56-67, pl. IX. Les contextes dans lesquels apparaissent les « chants de harpiste » ne sont pas toujours clairs. On rencontre deux opinions: pour certains, c'était à l'occasion des banquets funéraires associés à la Fête de la Vallée, pour d'autres, au cours de fêtes mondaines, cf. J. OSING, « Les chants du harpiste au Nouvel Empire », dans Aspects de la culture pharaonique: quatre leçons au Collège de France, Paris, 1992, p. 15.

l'offrande» (w3ḥ-iḥt 177) et le découpage du taureau, qui font partie des rites osiriaques à la période gréco-romaine 178, sont déjà représentés dans les mastabas de la IVe dynastie 179. Les nombreux instrumentistes figurés dans ces mastabas sont souvent associés aux actes rituels que l'on vient d'évoquer 180. Notons enfin l'architecture du serdab anépigraphe de la tombe d'Ounas qui symboliserait, pour la première fois, la demeure silencieuse d'Osiris 181.

Une étude plus précise sur la fonction de la musique dans les rituels funéraires abordés ici reste à faire. On peut cependant déjà constater que même si le silence était imposé par moments dans les rituels osiriens, la musique n'y était pas pour autant complètement proscrite. Il semble même qu'elle jouait, avec le chant, un rôle dans les rites de renaissance du défunt/ Osiris ¹⁸² que des recherches ultérieures pourraient préciser. Toutefois, les interdits musicaux sont intrinsèquement liés au deuil ¹⁸³ dont ils ponctuent certaines étapes et leur origine s'enracine manifestement dans les plus vieilles croyances égyptiennes en un cycle qui oppose sans fin le néant à la création, la mort à la vie, le silence au bruit ¹⁸⁴; de cette lutte éternelle, Osiris sort triomphant à jamais, incarnant tous les défunts justifiés dont il est le modèle.

177 Dans la tombe de Debehen, Giza LG 90, des femmes dansent autour de la table-dudut, sur laquelle des offrandes sont déposées, et chantent-hs, pour le défunt, une mélopée-hut, inscrite au-dessus d'elles dont le début est : « Déploration! Sa chair est complète » (hut iwf.f tmī), S. Hassan, Excavations at Gîza IV, Le Caire, 1943, fig. 122, p. 176, E. EDEL, Das Akazienhaus und seine Rolle in den Begräbnisriten, MÄS 24, Berlin, 1970, p. 9-11 et 14 n. 8, fig. 1 et Chr. Favard-MEEKS, Le temple de Behbeit el-Hagara, SAK Beihefte 6, Hambourg, 1991, p. 402-405.

178 S. CAUVILLE, *Le temple de Dendara. Les chapelles osiriennes, BiEtud* 117, Le Caire, 1997, p. 51. 179 Exemples:

- tombe de Debehen, S. Hassan, *op. cit.*, fig. 122, p. 176;
- tombe de lasen, Giza G 2196, W.K.
 SIMPSON, Mastabas of the Western Cemetery, Giza Mastabas 4, Boston, 1980, pl. XL c, fig. 32.
 180 Exemples:
- S. HASSAN, op. cit., fig. 119, p. 170;
- tombe de Nounetjer, Vienne ÄS 8028, H. JUNKER, *Gîza* X, Vienne, pl. XVIII, fig. 44-46 et Chr. ZIEGLER (éd.), *L'art égyptien au temps des pyramides*, Paris, 1999, n° 93, p. 254, fig. 152;
- tombe de Serefka, Sheikh Saïd 1, N. DE GARIS DAVIES, *The Rock Tombs of Sheikh Saïd*, pl. IV;
- J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara 1907-1908*, pl. 64 ;
- K.R. WEEKS, *Mastabas of Cemetery G 6000*, fig. 37, pl. 19a et 20b;

- N. De Garis Davies, *The Rock Tombs of Sheikh Saïd*, pl. X;
- T.G.H. James, *Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae* I, pl. 28;
- S. Hassan, *Excavations at Gîza* VI/3, p. 105, fig. 83, pl. XLVII;
- fragment du tombeau de Tepemânkh, Louvre E 25 408, rite funéraire exécuté par Kaenitef, chanteur-ḥsw du palais, agenouillé devant la table d'offrande, Chr. ZIEGLER, Catalogue des stèles, peintures et reliefs égyptiens de l'Ancien Empire et de la Première Période Intermédiaire, Paris, 1990, n° 47, p. 258-261.

181 B. Mathieu, «La signification du serdab dans la pyramide d'Ounas», C. Berger, B. Mathieu (éd.), Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqâra dédiées à Jean-Philippe Lauer, OrMonsp IX, 1997, p. 294.

182 L'idée de renaissance attaché au collier-menit et au sistre a déjà été soulignée par P. BARGUET, « L'origine et la signification du contrepoids de collier-menat », BIFAO 52, 1953, p. 103-111. Voir récemment, S.E. FANTECHI, A.P. ZINGARELLI, « Singers and Musicians in New Kingdom Egypt », GöttMisz 186, 2002, p. 32-34

183 On trouve un prolongement de cette idée dans le mythe de l'œil du soleil. L'exil volontaire de la déesse hors d'Égypte plonge ses temples dans le deuil et les musiciens ne jouent plus de leurs instruments: « Ô celle des beaux chanteurs, leurs tambours se taisent, leurs harpes, elles sont couvertes

de poussière! Tes danseurs, ils tiennent les tambourins mais ils ne les secouent pas de leurs mains! [...] Tes tambourineurs ne sont pas venus aux portiques de la rue! Tes flûtistes sont dans le deuil!», Fr. DE CENIVAL, Le mythe de l'œil du soleil, DemStud 9, Sommerhausen, 1988, p. 28-29.

184 « II (Amon) articula les paroles créatrices au milieu de ce qui est silencieux (...). Il commença à crier alors que la terre était dans le silence » (wp.f mdwt m-hnw n gr (...) 3'.f sbh iw t3 m sg3), Papyrus Leyde I 350, Chapitre 90, ligne IV, 6, il date de la XIXe dynastie (J. ZANDEE, De hymnen aan Amon van Papyrus Leiden I-350, OMRO 28, Leyde, 1947, p. 71); A. BARUCQ, Fr. DAUMAS, Hymnes et prières de l'Égypte ancienne, LAPO 10, Paris, 1980, p. 222. À l'inverse, les Lamentations d'Ipouour prédisent qu'avec la disparition de l'humanité, « la terre cesserait de faire du bruit et le tumulte n'existerait plus » (A.H. GARDINER, The Admonitions, p. 44, pl. VI, 1). Un texte gravé dans la tombe nº 25 d'Aÿ à Amarna, compare la disparition du soleil dans l'horizon à une fin du monde possible « (Quand) tu vas te coucher dans l'horizon occidental, le pays est dans les ténèbres, dans l'aspect de la mort (...). La terre est dans le silence car son créateur (litt.: Celui qui les fait) se couche dans son horizon » (m.k htp.k m sht imnt ts m kkw m shr(w) n m(w)t (...) ta m sgr pa irw sn htpm 3ht.f), N. DE GARIS DAVIES, Amarna VI, Londres, 1908, pl. XXVII, col. 3-4; M. SANDMAN, Texts from the Time of Akhenaten, BiAeg VIII, Bruxelles, 1938, p. 93 (17).