MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

BULLETIN
DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne 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

9782724711264	*La chapelle d'Osiris Ounnefer Neb-djefaou*	Laurent Coulon
9782724711752	*Guide du Caire Islamique*	Hadrien Collet
9782724711660	*Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41*	Adrien Candiard (éd.)
9782724711745	*Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*	
9782724711271	*Du côté de chez Zeus*	Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677	*La Description de l'Égypte*	Paul-Marie Grinevald
9782724711714	*La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne*	Sylvie Ayari
9782724711899	*BCAI 40*	

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

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

Sibylle EMERIT

LES 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.

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.

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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 :

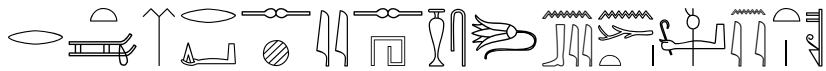
*On ne permettra pas que le lait fasse défaut à cette butte de l'arbre-*mentè *ni à (ce) temple où Osiris est inhumé.*

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-*ḥs *accompagné de la harpe-*bynt *ou de la flûte-*wḏnyt (r tm rdỉ sḫy sh(r) ḥsỉ n bynt wḏnyt [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 +) 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, *Götterdekret*, p. 21, nº 42.

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 Bȝ.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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net



Chanter par les chanteurs masculins de ce temple, face à ce dieu, jusqu'à ce que la 4e heure de la nuit soit en cours (ḥs(t) ỉn ḥsww-ṯ3w n pr pn r ḫft-ḥr n nṯr pn r pḏr wnwt 4 t n grḥ). ***Mais ne pas chanter-ḥsỉ 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 ḥsỉ m bnw n sḏ shr n ḏd.tw nḥwt m nb m ḫnw ỉ3t.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 placés derrière *ḏd.tw*. Il est maintenant possible de dire que (N 21, liste de A.H. Gardiner, *Egyptian Grammar*, 3e éd., Oxford, 1957) vaut pour (F 18), *Wb* II, 289, 12-13 (valeurs *nḏḥ(t) / nḥd = nḥt*).

15 Voir le plan dans A. Grimm, *Die altägyptischen Festkalender in den Tempeln der griechisch-römischen Epoche*, *ÄAT* 15, Wiesbaden, 1994, p. 7, no C. Ce calendrier est le pendant de celui des fêtes d'Haroëris gravé sur la paroi est (no B de A. Grimm).

16 S. Sauneron, *MDAIK* 16, p. 277-278, n. o) = *Villes et légendes* [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.

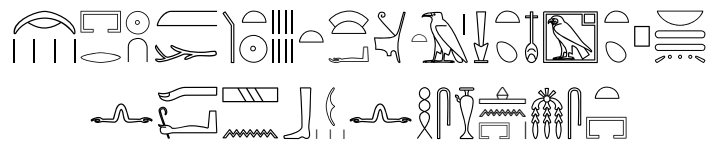
18 Fr. Daumas, *Les mammisis des temples égyptiens, Annales de l'université de Lyon*, 3e série, fasc. 32, Paris, 1958, p. 241-242 ; A. Grimm, *Festkalender*, p. 401.

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 déesses-mères 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).

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

Kôm Ombo 597, 5-6 [21] :



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-ḫs(t)*** [22]. *S'arrêter au mammisi* (ꜣbd 4 (n) prt sw 10 m-ḫt wnwt 8 ḫʿ(t) n Tꜣ-snt-nfrt Ḥwt-Ḥr P(ꜣ)-nb-tꜣwy n ṯꜣ(t) nb n ḫs(t) ḥtp 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 :

Ἐν δὲ τῇ Ἀβύδῳ τιμῶσι τὸν Ὄσιριν· ἐν δὲ τῷ ἱερῷ τοῦ Ὀσίριδος οὐκ ἔξεστιν οὔτε **ᾠδὸν** οὔτε **αὐλητὴν** οὔτε **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 *ḫs*, Fr. DAUMAS, *Valeurs phonétiques des signes hiéroglyphiques d'époque gréco-romaine* IV, Montpellier, 1995, p. 823, nos 65 et 71. Cependant, *ḫsi* 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 *ḫsi* + un instrument de musique, voir *infra* à la hauteur de la note 151.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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

> Ὁ δ᾽ Αἴσωπος· « Εἴ γ᾽, εἶπεν, εἰδείης, ὦ ξένε, τοὺς νῦν αὐλοποιοὺς ὡς προέμενοι τὰ νεβρεῖα χρῶνται τοῖς ὀνείοις καὶ βέλτιον ἠχεῖν λέγουσιν. [...] ὥστε θαυμάζειν τὸν ὄνον εἰ παχύτατος καὶ ἀμουσότατος ὢν τἄλλα λεπτότατον καὶ μουσικώτατον ὀστέον παρέχεται. » Καὶ ὁ Νειλόξενος· « Ἀμέλει ταῦτ᾽, ἔφη, καὶ ἡμῖν τοῖς Ναυκρατίταις ἐγκαλοῦσι Βουσιρῖται· χρώμεθα γὰρ ἤδη τοῖς ὀνείοις εἰς τὸν αὐλόν. Ἐκείνοις δὲ καὶ **σάλπιγγος** ἀκούειν ἀθέμιτον, ὡς ὄνῳ φθεγγομένης ὅμοιον. Ὄνον 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 :

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

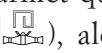
Les Busirites et les Lycopolitains[23] *ne font en aucun cas usage de* ***trompettes****, parce que leur son ressemble au cri de l'âne. Bref, les Égyptiens tiennent l'âne pour un animal impur et démoniaque, à cause de sa ressemblance avec Typhon.*

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.

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les instruments de musique

Instrument à percussion

Il est admis de reconnaître dans le mot *sḫ(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 *sḫ* [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 : *ḳmḳm, ḫʿ, sḫʿ, tbn* et *shȝ/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 *shȝ/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 *shꜣt* 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 *sḫ* est associé aussi au tambour-*sr*, au sistre-*s t* et aux battements des mains. Cf. H. Junker, *Götterdekret*, p. 21.

29 *ḫ'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.
shꜣ/shꜣt : *Wb* IV, 207, 6-7, et *AnLex* I, 77.3739, *AnLex* III, 79.2677.
sḫʿ : *AnLex* I, 77.3790 et *AnLex* III, 79.2719.
ḳmḳm : *Wb* V, 40, 5 et *AnLex* I, 77.4402.
tbn : *Wb* V, 262, 5 et *AnLex* I, 77.4767, *AnLex* III, 79.3381.
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).

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 *shɔt* [39]. Il le fait apparaître dans un contexte intéressant, celui d'une foule-*wpwt* et de jeunes gens (*ḏɔmw*) 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 *shɔ/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 :
– Cl. 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, nº 23, p. 280-284, pl. XXXIX-XL.

38 Londres BM 10184, A.H. Gardiner, *Late-Egyptian Miscellanies*, *BiAeg* VII, Bruxelles, 1937, p. 91, l. 6-7 : *iw shɔt m wpwt m ḥɔt.sn ḏɔmw ḥr nhmw m sɔ.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 *shɔ̈*.

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 Gîsa*, 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. Roth, *A Cemetery of Palace Attendants*, *Giza Mastabas* 6, Boston, 1995, pl. 16 et 140 ;

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

Son nom s'est d'ailleurs maintenu dans la langue copte sous l'appellation, ⲃⲟⲓⲛⲉ (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-*ḏꜣḏꜣt* [54], 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-*ḏꜣḏꜣt* 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 (2e 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 nº 277 d'Amoneminet (XXe 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 bꜣk.tỉ m ḥḏ nwb ḫsbḏ mfkꜣt*. 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 (*ḥsw m bnt pst nt 'Imn*), 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 *ḏꜣḏꜣt* est certainement à l'origine du terme copte ϫⲟⲩϫⲟⲩ « 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 ⲃⲟⲓⲛⲉ (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 XIXe dynastie mais sa composition remonte certainement au Moyen Empire ou à la Deuxième Période intermédiaire.

57 *Admon.* 7, 13-7,14 : *mtn ḥm ḏꜣḏꜣt m nb bnt tm ḥsyw n.f ḥr swḥꜣ 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 (c 21). M. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* I, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1973, p. 156.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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-*ḏ ḏ ḏ t* 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 I^er^ 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-*ḏ ḏ ḏ t*, à la période gréco-romaine.

Instrument à vent

L'identification de l'instrument *wḏnyt* [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, *uffâtah* 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 *wḏny(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-*wḏny* [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 *wḏny* le sens de « pipeau [68] », traduction qui pourrait être appropriée au contexte du papyrus Anastasi IV. De cette manière, la flûte-*wḏny(t)* se différencierait de la longue flûte oblique, type *nay*, appelée *mꜣt* 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, p. 60.

59 M.F.L. Macadam, *The temples of Kawa* II, Londres, 1955, pl. XIVb. Deux harpistes portent les titres de *ḏꜣḏꜣwy* 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 (*wḏ*ʿ), *AnLex* III, 79.0822.

62 Chr. Ziegler, *Instruments*, p. 79-89 ; 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 *wꜥ(n)r* : *Wb* I, 252, 13.
*wḏ*ʿ : *Wb* I, 407, 15, *AnLex* III, 79.0822. Il s'agit probablement d'une variante de *wḏny*.
mꜣt : *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, 79.1185.

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 *wḏnt* signifie « tuyau » de la clepsydre.

65 P. Grandet, *Contes de l'Égypte ancienne*, Paris, 1998, p. 12.

66 A.H. Gardiner, *LEM*, p. 47, l. 12,2 : « On t'a appris à chanter accompagné de la flûte-*wḏny* » (*sḫꜣ.tw.k (r) ḥsy m-sꜣ wḏny*).

67 *Wꜥ(n)r* et *wḏ*ʿ, *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, Saqqara S 915, J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara 1907-1908*, Le Caire, 1909, pl. 64 ;

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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(ɜ)/s(ɜ)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, *mwḫ*, 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 *wḏny* au temple de Mout à Karnak [77] et l'instrument lui-même, composé de deux tuyaux droits, tenu par Ânkhhorpakhered, flûtiste-*wḏny* [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 Iymery, 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, *op. cit.*, fig. 25, pl. 68-69 ; troisième flûtiste en partant de la gauche : *ḥst n sb* ;
– tombe d'Iymery, Giza G 6020, K.R. WEEKS, *op. cit.*, fig. 37, pl. 19a et 20b ; lecture *ḥst sɔb* en comparaison avec le registre inférieur *ḥst 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 : *ḥst n sb* ;
– tombe d'Iymery, Giza G 6020, K.R. WEEKS, *op. cit.*, fig. 37, pl. 19a et 20b ; lecture en comparaison avec le registre inférieur *ḥst 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. ROTH, *A Cemetery of Palace Attendants*, pl. 16 et 140, le mot *sb* est utilisé indifféremment pour les deux types de flûte.
– Copte ⲥⲏⲃⲉ, R. KASSER, *Compléments*, *BEC* 7, p. 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 funéraire 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. *[sbɔ]mwḫ nfr kɔ* pour :
– *sb n kɔ.k r' nb*, HASSAN, *Excavations at Saqqara 1937-1938*, fig. 2, p. 17 ;
– *ḥst n kɔ.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 Saïd 2, N. DE GARIS DAVIES, *The Rock Tombs of Sheikh Saïd*, 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 Ier 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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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-*wḏny* d'Harpocrate tandis que son père portait le titre de chef des flûtistes-*wḏny* 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-*wḏnyt* 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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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-le-noyé » 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 Philæ.

100 *Ibid.*, p. 101-102, n. y), p. 104, n. ac), p. 265-267, n. l), et p. 274, n. m). *T3 st* « La Place », est certainement l'équivalent de *st ꜥ3t*, 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).

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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-*wḏnyt* 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  (T 19) notant le déterminatif du mot *wḏny(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. LXXXIII A et B.

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

de l'instrument. Cependant, le mot *sbt* [112], « roseau », dont la racine est certainement à l'origine du mot *sb(ꜣ)/s(ꜣ)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  (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 *wḏny(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 *wḏny(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 ḳꜣ ḫrw.k sḫty mk tw r dmỉ 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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 nº 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, p. 203.

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*, 8e 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, l. 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. I. 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 l. 17, Fr. de Cenival, « Le papyrus Dodgson », *RdE* 38, 1987, p. 5 et 8.

131 Exemple déjà mentionné *supra*, n. 78.

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 vingt-trois 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-*wḏnyt* qui est défendu. Cependant, l'expression *ḥsỉ* + 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, n° 1296 *ḥry m'(ww) n pr-Wsjr n Ḏdw Ꜣbḏw* 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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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. *ḫst n/m mɜt* [141]
   ḫst n/m mmt [142]
   ḫst n/m s(ɜ)b/ sb(ɜ) [143]
   ḫst n/m bnt [144]

2. *s(ɜ)b/ sb(ɜ) n/m mɜt* [145]
   s(ɜ)b/ sb(ɜ) n/m mmt [146]
   sḳr 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-*ḫst* accompagné soit des flûtes *mɜt, mmt, s(ɜ)b/ sb(ɜ)* ou de la harpe-*bnt* », et l'autre « jouer des flûtes *mɜt* 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 *ḫst* 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 ;
– A.M. 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 ;
– L*D* 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 ;
– L*D* 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, *op. cit.*, pl. 6 ; registre médian, au-dessus du harpiste ;
– L*D* 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.

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

dans cette scène. L'expression *ḥst sḳr* [150] est inscrite devant la cinquième harpiste et doit être lue « chanter-*ḥst* 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 *mɜɜ ḥst sḳr m bnt* « contempler le chant et le jeu de la harpe ». À partir du Moyen Empire, le harpiste sera appelé *ḥsw 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-*ḥsy*, ou celui plus complet de *ḥsy 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 *rʿnb*, 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 *ḥswt* et *mʿyt*, 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* » (*sḫḏ 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 rº 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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 IVe 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 « Il 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 msḏr.f wnmy ʿḳ ṯꜣw n ʿnḫ ỉm.sn. iw mt 2 ỉm.f n msḏr.f ỉꜣby ʿḳ ṯꜣw n m(w)t ỉm.sn*).
170 Papyrus Berlin 3008, 2, 11-12, IIe 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.ỉ ḥr nỉs n.k m rmw r kꜣ n ḥrt nn sḏm.k ḥrw.ỉ*). 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 Il date du Ier siècle apr. J.-C., Fr.-R. Herbin, *Le livre de parcourir l'éternité, OLA* 58, Louvain, 1994, p. 61, 206-208.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

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-*sꜣḫw* 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 *sꜣḫw*, 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-ḫrw*, 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 nº 163 d'Amenemhat qui commence par le mot *sꜣḫw* 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.

© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'offrande » (*wꜣḫ-ỉḫt* [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-*ḏ.ḏt*, sur laquelle des offrandes sont déposées, et chantent-*ḥs*, pour le défunt, une mélopée-*ḥꜣt,* inscrite au-dessus d'elles dont le début est : « Déploration ! Sa chair est complète » (*ḥꜣt ỉwf.f tmỉ*), 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 Iasen, 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, nº 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, nº 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 « Il (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-ḫnw n gr (...) ꜥ.f sbḥ ỉw tꜣ m sgꜣ*), 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 ḥtp.k m ꜣḫt ỉmnt tꜣ m kkw m ṯhr(w) n m(w)t (...) tꜣ m sgr pꜣ ỉrw sn ḥtp m ꜣḫt.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).

BIFAO 102 (2002), p. 189-210 Sibylle Emerit
À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net