



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 en ligne

BIFAO 118 (2019), p. 403-440

Anne-Claire Salmas

Morceaux de bravoure et traits d'humour. À propos de deux peintures de Bernard Bruyère dans la maison de fouilles de Deir el-Medina

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

9782724711714	<i>La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne</i>	Sylvie Ayari
9782724711899	<i>BCAI 40</i>	
9782724711288	<i>Karnak-Nord XI</i>	Colin Hope
9782724711622	<i>BIFAO 126</i>	
9782724711059	<i>Les Inscriptions de visiteurs dans les Tombes thébaines</i>	Chloé Ragazzoli
9782724711455	<i>Les émotions dans l'Égypte Ancienne</i>	Rania Y. Merzeban (éd.), Marie-Lys Arnette (éd.), Dimitri Laboury, Cédric Larcher
9782724711639	<i>AnIsl 60</i>	
9782724711448	<i>Athribis XI</i>	Marcus Müller (éd.)

Morceaux de bravoure et traits d'humour

À propos de deux peintures de Bernard Bruyère dans la maison de fouilles de Deir el-Medina

ANNE-CLAIRE SALMAS*

RÉSUMÉ

Dans cet article, deux œuvres personnelles de Bernard Bruyère sont publiées. Toutes deux s'inspirent de décors funéraires de Deir el-Medina et ont été peintes par l'archéologue dans la maison de fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale. La première œuvre, conservée dans une des chambres de l'étage inférieur de la maison, est la reproduction d'un personnage de la tombe d'Ipouy (TT 217), tandis que la seconde, peinte dans la chambre de Bernard Bruyère, parodie la scène unique de l'embaumement d'un poisson conservée dans la tombe TT 2 – TT 2B. Cette parodie, ignorée du plus grand nombre mais communément appelée par ceux qui la connaissent la « recette de la bouillabaisse », témoigne des talents artistiques de Bernard Bruyère et d'une autre facette de sa personnalité, plus fantaisiste et plus drôle.

Mots-clés : Deir el-Medina, maison de fouilles de l'Ifao, Bernard Bruyère, TT 217 (Ipouy), TT 2 – TT 2B (Khâbekhnet), peinture, parodie, humour, « recette de la bouillabaisse », embaumement du poisson.

ABSTRACT

This article aims to publish two original and personal artworks by Bernard Bruyère. Both of them are inspired by some funerary scenes from Deir el-Medina's tombs and were painted by the archaeologist directly on the walls of the IFAO dig-house on-site. The first painting,

* Je tiens à adresser mes remerciements à plusieurs personnes qui m'ont prêté leur aide lors de la rédaction de cet article : J. Allen, G. Andreu, M.-L. Arnette, N. Cherpion, L. Depuydt, D. Driaux, C. Gobeil, H. Navrátilová, S. Polis, C. Ragazzoli et F. Zangani.

located in one of the lower-level rooms of the house, consists of a reproduction of a figure from Ipuy's tomb (TT 217), while the second, located in Bernard Bruyère's old room, parodies a unique scene from TT 2 – TT 2B: the embalming of a fish. This parody, little known outside the circle of "Deir el-Medina people" and French scholars, and usually called the "bouillabaisse recipe," bears witness to Bernard Bruyère's artistic skills and shows another side of his character, more playful and humorous.

Keywords: Deir el-Medina, IFAO dig-house, Bernard Bruyère, TT 217 (Ipuy), TT 2 – TT 2B (Khabekhnnet), painting, parody, humor, "bouillabaisse recipe", embalmed fish.



A LA LECTURE des carnets de fouilles¹ et des « rapports » publiés de Bernard Bruyère, ce n'est pas son caractère facétieux qui frappe d'emblée; tant s'en faut. Issu d'une famille de militaires, Bernard Bruyère ne se tourne vers les arts, l'architecture puis l'archéologie qu'après avoir été recalé au concours de Saint-Cyr². Il conservera de cet héritage familial et de sa formation initiale un maintien et une attitude quasi soldatesques, ainsi qu'en témoigne une description que Georges Posener a livrée de lui: « Vêtu d'une vareuse et de culottes de cheval, des leggings aux mollets et un casque colonial sur la tête, il avait une allure militaire et son aspect allait de pair avec sa façon de conduire la fouille et la maison sur laquelle flottait le drapeau tricolore³. »



© Griffith Institute, University of Oxford, archives Clère, MSS 2.17

FIG. 1. La maison de Deir el-Medina « sur laquelle flott[e] le drapeau tricolore » (avant 1928-1929).

¹ Les carnets de fouilles sont conservés au service Archives et Collections de l'Ifao et sont désormais consultables en ligne: <http://www.ifao.egnet.net/bases/archives/bruyere>, consulté le 12 janvier 2017.

² LECLANT 1981, p. 7-10, particulièrement p. 8; BIERBRIER 2012, p. 88; ANDREU 2017, p. 5.

³ POSENER 1981, p. 504-505. Il convient néanmoins de souligner que le costume « militaire » n'est pas propre à Bernard Bruyère: voir, par exemple, DRIAUX, ARNETTE 2016, photographies n^{os} 10, 52, 165 (chantier d'Edfou), 74, 86 (chantier de Deir el-Medina), 155 (chantier de Tôd) ou encore LAUER 2000, plusieurs photographies insérées au centre de l'ouvrage.

Deux photographies en noir et blanc, conservées au service Archives et Collections de l'Ifao, illustrent fort à propos le portrait dressé par Georges Posener.



FIG. 2. Bernard Bruyère posant sur la terrasse de la maison de fouilles à Deir el-Medina en « vareuse et [...] culottes de cheval, des leggings aux mollets et un casque colonial sur la tête » (sans doute dans les années 1940).

© Ifao, Archives et Collections

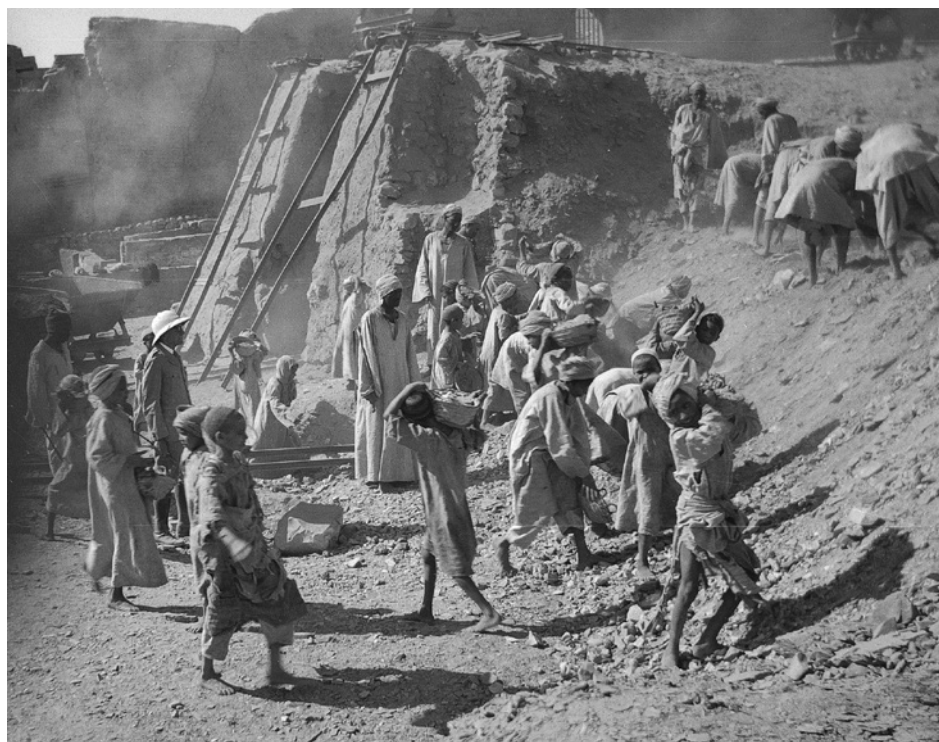


FIG. 3. Bernard Bruyère à gauche, en tenue militaire et casque colonial vissé sur la tête, supervisant la fouille de la zone culturelle (entre le 16 mars 1946 et le 20 janvier 1947, période durant laquelle le déversoir à 2 étages est en fonction).

© Ifao, Archives et Collections

Pourtant, d'autres documents évoquent un aspect moins rigide du caractère de Bernard Bruyère. Une photographie (Ifao – Archives et Collections), publiée dans l'ouvrage *Instantanés d'Égypte*, montre par exemple l'archéologue et son épouse en villégiature au bord de la mer, tous deux « en tenue de bain, poussant une barque⁴ ». Une autre photographie encore, également conservée au service Archives et Collections de l'Ifao, témoigne de moments de détente durant la saison archéologique même :



© Ifao, Archives et Collections

FIG. 4. Un café en terrasse, avec à droite Bernard Bruyère en robe de chambre (Deir el-Medina, sans doute dans les années 1940).

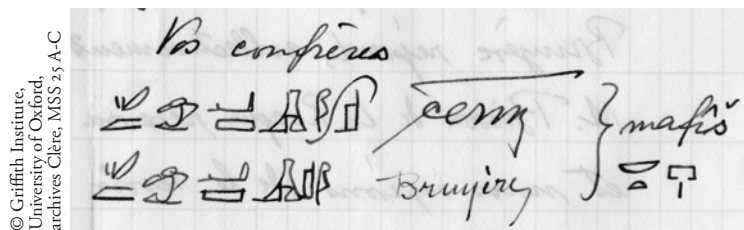
Dans sa correspondance, le caractère facétieux de Bernard Bruyère transparait également parfois. Ainsi, dans une lettre envoyée à Jacques Jean Clère et datée du 8 avril 1929, il écrit : « J'ai des excuses sans nombre et absolument plates à vous faire pour être resté si longtemps *Mer Seger* à votre égard », tandis que dans une autre, écrite sur du papier à en-tête de l'Institut français, il biffe la mention pré-imprimée « Le Caire » pour la remplacer par les hiéroglyphes *st-M3't* « la Place de Vérité », soit Deir el-Medina⁵. Enfin, dans une troisième lettre envoyée par Bernard Bruyère et son comparse Jaroslav Černý à leur cher « Kéniste⁶ », les auteurs signent : « Vos confrères, *sdm-š m st-M3't* Černý, *sdm-š m st-M3't* Bruyère », et ajoutent « *mafš nbt-pr* » (fig. 5). On aimerait s'imaginer à cette mention, qui mêle tout à la fois dialectal égyptien moderne et ancien égyptien et qu'il convient de traduire par « il n'y a pas de maîtresse de maison⁷ », les deux hommes prenant plaisir à leur célibat sur les hauteurs de Deir el-Medina.

⁴ DRIAUX, ARNETTE 2016, n° 172 et p. 334-335.

⁵ Les deux lettres sont conservées au Griffith Institute, University of Oxford : archives Clère, MSS 25 A-C.

⁶ La mention « Kéniste » fait référence à *Kn*, un des « serviteurs de la Place de Vérité », dont la tombe (TT 4) devait être publiée par J.J. Clère ; M. Yoyotte a aujourd'hui repris le dossier.

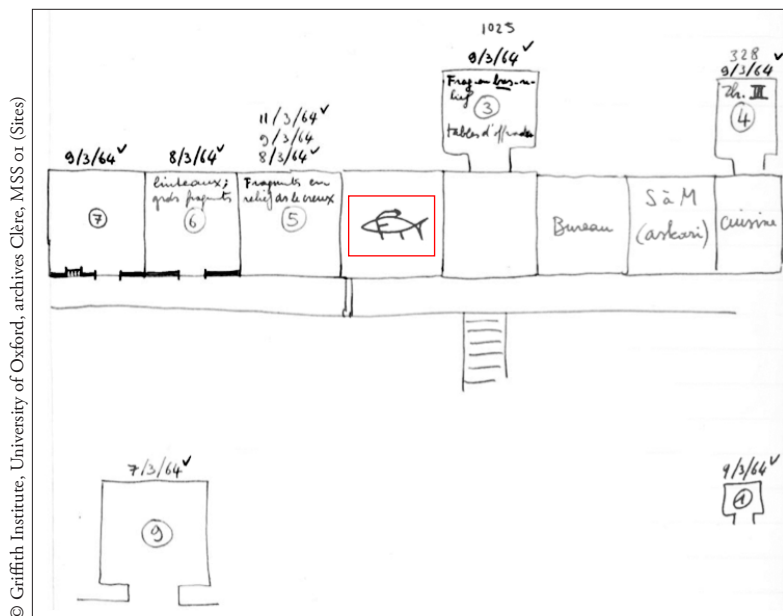
⁷ La mention « maîtresse de maison », dans cette lettre datée du 6 mars 1927, ne fait pas allusion, me semble-t-il, à Françoise Bruyère que Bernard Bruyère n'épouse que trois ans plus tard, en 1930, lors d'une cérémonie célébrée par l'abbé Drioton.



© Griffith Institute,
University of Oxford,
archives Clère, MSS 25 A-C

FIG. 5. Signatures de Bernard Bruyère et Jaroslav Černý dans une lettre envoyée de Deir el-Medina à Jacques Jean Clère et datée du 6 mars 1927.

À Deir el-Medina toujours, dans l'intimité de la maison du fouilleur, des indices tant de ses talents artistiques que de son humour sont par ailleurs présents sous la forme de deux tableaux peints par l'archéologue. L'un d'entre eux en particulier, la parodie d'une scène de la tombe de l'ouvrier Khâbekhnet (TT 2 – TT 2B), est familier des initiés de Deir el-Medina et des chercheurs de l'Ifao. En témoigne un croquis de la maison et des différents magasins attenants dressé par Jacques Jean Clère en 1964; la parodie, dont la figure centrale est un poisson, sert clairement de repère :



© Griffith Institute, University of Oxford, archives Clère, MSS 01 (Sites)

FIG. 6. Croquis de la maison de Deir el-Medina et des magasins attenants; un poisson marque l'emplacement de la pièce où est peinte la parodie.

En revanche, ces peintures étaient plutôt méconnues du plus grand nombre⁸. Cet article vise par conséquent à faire partager deux pièces importantes du patrimoine de l'Ifao et, dans le même temps, à lever le voile sur une autre facette de la personnalité de Bernard Bruyère.

⁸ La parodie a été mentionnée récemment par G. Andreu (2017, p. 6) dans un article consacré à Bernard Bruyère. Toutefois, à ma connaissance, elle n'a été reproduite en photographie qu'à une seule reprise dans les publications sur Deir el-Medina : voir ANDREU, GOMBERT 2002, p. 86.

LA JEUNE FILLE SANS LA PERLE

La première des œuvres personnelles de Bernard Bruyère se trouve dans une des deux chambres situées au niveau inférieur du logement de Deir el-Medina (anciennement chambre 9 ou « villa »⁹, aujourd'hui sans numéro). La chambre a été construite en 1928, afin d'accueillir l'hébergement de Jacques Jean Clère qui travaillait alors non loin, dans la tombe n° 4¹⁰. La date de construction de la chambre donne donc un *terminus post quem* pour la date de la réalisation de la peinture.

Dans le tableau, situé sur le mur est, moitié nord, Bernard Bruyère a reproduit, avec un art consommé, un des personnages secondaires du décor de la tombe d'Ipouy (TT 217).



© O. Onézime

FIG. 7. Reproduction par Bernard Bruyère de la figure de *Im-m-hb* représentée dans la tombe d'Ipouy (TT 217). Anciennement chambre 9 de la maison de fouilles de Deir el-Medina.

⁹ Pour la numérotation ancienne des chambres, voir par exemple la « Note sur la fermeture de la maison de fouilles » rédigée par J. Yoyotte lors de la mission Deir el-Medina 1955-1956 (copie au Griffith Institute, archives Clère, MSS 01-Sites).

¹⁰ Voir archives Clère MSS 27.15 (Griffith Institute), en particulier une note de J.J. Clère où il écrit : « Janvier [= 1928] : début des travaux pour ma chambre à DelM. où j'emménage le 2/02 », et une photographie datée du 19 mars 1928, où l'égyptologue pose devant sa chambre nouvellement construite; elle ne possède alors pas encore l'auvent qu'on lui connaît aujourd'hui.

La peinture de petite taille¹¹ se fonde sur une scène d'adoration et d'offrandes, qui se déploie sur deux des murs de la chapelle de la tombe d'Ipouy. Sur le mur ouest, Ipouy fait face à Osiris, protégé par Hathor, déesse de l'Occident; il est accompagné de sa femme et de leur fille, *Īm-m-hb*¹², dont les représentations se trouvent quant à elles sur le mur sud¹³.



FIG. 8. Déroulé de la scène d'adoration et d'offrandes (TT 217, murs sud et ouest). Tiré de Davies 1927, pl. XXIV (peinture de H.R. Hoggood).

La jeune fille, dont l'image a servi d'inspiration à Bernard Bruyère, est figurée debout, pieds joints; elle tient d'une main une tige de papyrus et de l'autre un canard. Elle a le crâne rasé et porte encore la mèche de l'enfance, dont deux retombées – détail inhabituel – sont visibles; sa coiffure est par ailleurs agrémentée d'un bandeau, d'une fleur de lotus et d'un «cône d'onguent¹⁴». À la manière de ses parents, elle est richement vêtue et parée: elle porte un large collier floral et une longue tunique plissée à manches.

¹¹ H. max. 54 cm × l. max. 34 cm.

¹² Dans la scène, le nom est en partie tronqué, mais il est complet dans d'autres inscriptions de la tombe.

¹³ PM I, 316, 4.

¹⁴ Sur cet élément, voir CHERPION 1994, p. 79-106.

De cette jeune fille, Bernard Bruyère a choisi de ne représenter qu'une partie. La peinture n'est pas exactement conforme à l'original, ni même à la reproduction exécutée par Hugh R. Hoggood pour la publication de la tombe¹⁵. La palette de couleurs utilisée par Bernard Bruyère est plus pâle, comme s'il s'était plutôt inspiré de la photogravure en noir et blanc fournie dans la publication¹⁶.



FIG. 9. Mise en parallèle de la peinture de Bernard Bruyère (gauche), de l'original peint dans la TT 217 (milieu) et de la photographie donnée dans l'ouvrage de N. de G. Davies (droite).

LA PARODIE DE LA « SCÈNE AU POISSON »

Plus personnelle encore est la parodie d'une des scènes du caveau de la tombe traditionnellement attribuée à l'artisan Khâbekhenet¹⁷; ce pastiche est peint dans la chambre que Bernard Bruyère occupa à Deir el-Medina pendant près d'une trentaine d'années.

¹⁵ DAVIES 1927, pl. XXIV.

¹⁶ DAVIES 1927, pl. XXXII (B).

¹⁷ L'Ifao m'a chargée de la publication du monument, et l'étude que j'y ai menée m'a conduite à formuler l'hypothèse suivante. L'ensemble est en réalité une tombe double, réalisée sans doute à l'initiative de deux frères Khâbekhenet (i) et Khonsou (ii), tous deux fils de Sennedjem (i). Seuls une des chapelles (TT 2) et un des caveaux (TT 2B), chacun situé dans une partie distincte du monument, sont décorés. Si l'histoire ne conserve traditionnellement que le nom de Khâbekhenet comme propriétaire de la tombe, c'est parce que ce dernier semble s'être approprié la chapelle de son frère et en a achevé la décoration. Khonsou a été inhumé dans la tombe de Sennedjem (TT 1), située en contrebas, dans la nécropole de l'ouest.



© A.-C. Salmas

FIG. 10. Parodie de la « scène au poisson » (TT 2B), peinte par Bernard Bruyère dans la chambre qu'il occupa au sein de la maison de fouilles de Deir el-Medina.

Le tableau original (fig. 11)¹⁸, qui fait en partie la renommée de la tombe et qui lui vaut parfois le surnom de « tombe au poisson », représente, en « style monochrome »¹⁹, le dieu Anubis embaumant, en lieu et place d'une momie, un poisson figuré sur un lit funéraire à pattes de lion²⁰. Le poisson, identifié comme *ꜥbt²¹ pw n ḥsbd mꜣ{t}* « ce poisson-*abdjou* de lapis-lazuli véritable », est une hypostase d'Osiris, qui, grâce aux soins et aux passes magiques d'Anubis, retrouve l'intégrité de son corps.

¹⁸ Le tableau a été restauré en 2016 par A. Winkels; la restauration des autres tableaux du caveau peint est programmée pour les campagnes suivantes, avec un soutien financier de l'American Research Center in Egypt.

¹⁹ Sur la question des tombes monochromes (mais ne devrait-on pas dire « style quadrichrome »?), on consultera par exemple: BRUYÈRE 1952, p. 7-21; CHERPION 1988, p. 19-20; GABER 2002, p. 211-230.

²⁰ Pour une description plus détaillée de la scène, voir BRUYÈRE 1952, p. 39.

²¹ Les sources du Nouvel Empire livrent le plus souvent *ꜥbd/t* en lieu et place de l'étymologique *ꜥbdw*.



© A. Winkels

FIG. II. La scène originale. Anubis embaumant un poisson (TT 2B, mur sud). Photographie après restauration.

La parodie peinte par Bernard Bruyère, de plus grande taille que l'original, se trouve sur le mur du fond de la chambre. Elle est souvent dénommée par les gens qui la connaissent « la recette de la bouillabaisse » ; nous verrons pourquoi. Cette peinture présente un intérêt en soi, parce que, d'une part, elle révèle tout autant les qualités artistiques qu'un trait du caractère *a priori* peu connu de Bernard Bruyère, et que, d'autre part, elle laisse deviner en filigrane ce que pouvait être la vie quotidienne à Deir el-Medina en dehors du seul travail de chantier. Dans cette vétille de la petite histoire incluse dans la « grande Histoire », l'archéologue se joue des seules préoccupations scientifiques et laisse libre cours à son imagination par pur plaisir et amusement²². Dans le cadre de cet article, la parodie de Bernard Bruyère sera traitée et éditée à la manière scientifique, sorte de contre-pied – et de clin d'œil – au geste même de l'archéologue : l'arroseur arrosé en quelque sorte.

Fiche muséologique

Provenance : Deir el-Medina, maison de fouilles de l'Ifao, chambre de Bernard Bruyère (anciennement chambre 2²³, aujourd'hui chambre 6), mur ouest, moitié nord.

Technique : peinture (gouache ?) sur enduit ; palette de couleurs restreinte (noir, jaune et rouge) sur fond gris-brun²⁴ ; imitation partielle du « style monochrome ».

²² Dans la même veine, on peut citer une pseudo-stèle (ou un grand *ostrakon*) réalisée par J. Černý à Deir el-Medina, dans les années 1930 (information recueillie auprès de H. Navrátilová). Sur un morceau de calcaire, l'égyptologue tchèque a inscrit un texte humoristique en hiéroglyphes et à l'encre noire. L'objet, connu sous le nom de « Coffee-House of the Tomb » ou « Coffee-Stela », ne semble pas avoir été conservé, mais une photographie en noir et blanc existe dans les archives Černý au Griffith Institute (MSS 2, lot reçu en août 2011 de Mrs Anna Allott, une des belles-filles de J. Černý).

²³ Pour la numérotation ancienne des chambres, voir *supra*, n. 9.

²⁴ En lieu et place du traditionnel fond blanc que l'on trouve généralement pour les peintures « monochromes ».

Dimensions : H. 127,5 cm × l. max. 130 cm.

Lieu de conservation : *in situ* (sans numéro d'inventaire) ; bon état de conservation²⁵.


Datation : sans doute autour de 1930²⁶. Le texte de la parodie, émaillé d'erreurs, invite toutefois à s'interroger sur la date avancée pour la réalisation de la peinture²⁷.

Description

Le pastiche de Bernard Bruyère reprend les traits principaux de la scène originale de l'embaumement du poisson osirien par Anubis : ses caractéristiques techniques d'une part – peinture sur enduit, imitation du « style monochrome » –, ses traits iconographiques de l'autre. Sous un abri sans doute temporaire, le dieu Anubis, à tête de chacal, accompagné des déesses Isis et Nephthys, s'affaire autour d'un poisson posé sur un lit funéraire. De nombreux éléments varient néanmoins d'une représentation à l'autre, entre original et copie, et certaines parties de l'original sont largement détournées dans la copie, dans un but humoristique. L'original n'est accompagné que de quelques colonnes de texte insérées dans l'édicule au-dessus de la scène principale. Dans la copie en revanche, la partie textuelle est beaucoup plus développée et consiste en de courtes légendes, inscrites en colonnes autour de la scène principale, ainsi que, sous la scène principale, en dix-huit colonnes enchâssées entre deux lignes de texte.

La représentation figurée

Délimitée par une ligne de sol et placée sous le signe du ciel, la scène parodique se tient en grande partie à l'abri d'un édicule éphémère, dont la charpente est constituée de poutres liées les unes aux autres au moyen de cordes. Il s'agit sans nul doute de la « tente de la momification » (*sh-ntr*). Trois saynètes, particulièrement humoristiques, voire caustiques, agrémentent la représentation de l'édifice funéraire.

1. Au faite de l'édicule, deux yeux-*wdꜣt* encerclés sont figurés en symétrie autour d'un petit vase-*j'ḅ* (fig. 12). De nombreux exemples d'un tel arrangement iconographique sont connus dans le répertoire pharaonique. Ce qui l'est moins, ce sont les larmes qui coulent de ces yeux : elles se trouvent à l'emplacement traditionnel de la plume (ou de la tache) sous l'œil du faucon, laquelle a donné le signe hiéroglyphique  (Gardiner D16). On pourrait croire ici à un détournement, si ce n'était de la scène originale, où des lignes de points, censées sans doute représenter des fluides (larmes ?), sortent d'yeux-*wdꜣt* placés aux extrémités de l'édifice funéraire, faute de place.

²⁵ Des mesures de restauration et de protection de la peinture ont été prises en 2004-2005 par N. Cherpion, alors directrice de la mission de Deir el-Medina. Le travail de restauration et de protection, réalisé par S. Duberson et L. Blondeau, a consisté en : « dégagement des contours, nettoyage de surface, refixage de la couche picturale, consolidation des fissures, comblement des lacunes, exécution de quelques restitutions, et mise à distance en vue d'assurer la protection ». Sur ces mesures, voir PANTALACCI 2005, p. 448.

²⁶ Communications personnelles de N. Cherpion et G. Andreu ; voir aussi GRIMAL, ADLY, ARNAUDIÈS 2006, p. 257 où la peinture est citée et est dite datée « sans doute de 1930 ». S'il n'est guère étonnant de ne trouver aucune mention de cette peinture dans les « rapports » publiés par B. Bruyère, il est en revanche plus surprenant qu'elle ne figure dans aucun de ses carnets de fouilles, où pourtant certains événements, parfois truculents, de la vie quotidienne à Deir el-Medina sont évoqués.

²⁷ Voir *infra*.



FIG. 12. Comparaison du traitement des yeux-*wdꜣt* entre la parodie de Bernard Bruyère (haut) et la peinture originale (bas).

Cela étant, la forme adoptée dans le dessin des yeux-*wdꜣt* au sein de la parodie est surprenante, les yeux étant en effet entourés d'un cercle. Un tel traitement iconographique évoque un appareil correcteur de vue²⁸ : le lorgnon, aussi appelé « face-à-main », voire binocle. Ce type d'instrument pouvait être soit « maintenu sur le nez par une pince à ressort (pince-nez) », soit « tenu à la main, devant les yeux, par un manche²⁹ ». Et c'est sans doute à ce manche – dédoublé ici – que les deux lignes obliques se terminant en volute font allusion.

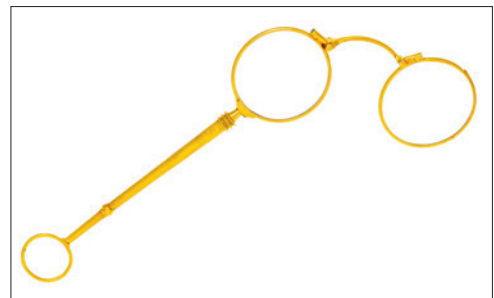




FIG. 13. Les yeux-*wdꜣt* dans la parodie de Bernard Bruyère comparés à un lorgnon à manche (<https://www.pinterest.com/pin/734227545476658068>, consulté le 20 avril 2019).

D'une manière générale, la combinaison des larmes et des volutes présente un jeu graphique avec le modèle original de l'œil-*wdꜣt*, sur lequel est fondé le signe hiéroglyphique  (Gardiner D17, valeur *tjt*).

²⁸ Je dois à M.-L. Arnette d'avoir attiré mon attention sur ce détail iconographique.

²⁹ CNRTL, *s.v.* « Lorgnon ».

2. À droite, à la jonction des madriers de la toiture et d'un des murs est assis un chat, dont le corps est enserré dans une gaine funéraire. Il maintient entre ses pattes le signe hiéroglyphique de l'Occident (Gardiner R14), qui se transforme en caisse de tambour sur laquelle l'animal s'apprête à frapper au moyen de deux baguettes.

La présence de l'animal personnifié permet de rapprocher cette saynète de certains *ostraca* figurés, qualifiés traditionnellement de satiriques. Plus encore, la forme donnée au chat engainé rappelle celle du signe  (Gardiner A52) ; ce détail montre tout à la fois la connaissance qu'avait le scribe des signes du système hiéroglyphique et le plaisir qu'il prend à les détourner. Un (faux) graffito, en copte, a été inscrit en dessous (voir *infra*).

3. À gauche, à la jonction des madriers de la toiture et de l'autre mur, est assis un personnage coiffé d'une plume et dont le corps est également enserré dans une gaine : il s'agit d'une version masculine de la déesse Maât. Tout en pêchant, ce personnage fume tranquillement une pipe³⁰, dont le dessin détourne celui d'une barbe postiche ; au bout de sa ligne, il y a une boîte de conserve de sel ouverte. Elle participe du signe hiéroglyphique du siège/trône (Gardiner Q1), qui sert tout à la fois à la représentation de la couronne de la déesse Isis, figurée juste au-dessous, et à l'écriture de son nom.



FIG. 14. Le « chat perché » battant tambour dans la parodie de Bernard Bruyère.



FIG. 15. Le pêcheur et sa boîte de conserve dans la parodie de Bernard Bruyère.

³⁰ Accessoire très en vogue, en particulier dans les années 1930, chez les jeunes pensionnaires de l'Institut français, qui l'arborent fièrement sur les photographies d'archives. Certains pensent que le visage du pêcheur prend les traits de celui de G. Posener (communication personnelle de G. Andreu) ; une comparaison avec des photographies d'époque n'a pas permis de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse.

L'élément principal du décor est composé d'une figuration du dieu Anubis s'apprêtant à découper au couteau – détail qui n'apparaît pas dans la scène originale (TT 2B) – un énorme poisson couché sur un lit funéraire. Sous ce dernier, trois jarres ont été déposées³¹. Deux d'entre elles, à panse incurvée et fermées par un bouchon, sont étiquetées : elles contiennent respectivement des *pickles* et de la moutarde. Quant à la troisième, à panse arrondie, elle est aussi fermée par un bouchon, mais ne porte pas d'étiquette. Néanmoins, son contenu est représenté en transparence selon la norme aspective propre au dessin égyptien³² ; les denrées sont difficilement identifiables en l'état, mais on se demande s'il ne s'agit pas à nouveau de légumes (des cornichons ?) conservés dans du vinaigre (*pickles*).



FIG. 16. Détail des jarres sous le lit funéraire dans la parodie de Bernard Bruyère.

La forme du lit funéraire reprend celle de modèles pharaoniques connus par ailleurs³³ ; les pieds sont en forme de pattes de lion, tandis que la tête et le pied du lit sont respectivement ornés de la tête, à l'air plutôt goguenard (voir fig. 21), et de la queue du même animal³⁴. Au pied et à la tête du lit ont été posées quatre figurines momiformes, qui figurent également aux extrémités du lit dans la scène originale (TT 2B) ; ce sont les quatre fils d'Horus, protecteurs des viscères. Dans chaque paire, les pieds d'une des figures chevauchent ceux de l'autre.



FIG. 17. Détail des quatre fils d'Horus figurés sur le lit funéraire dans la parodie de Bernard Bruyère.

³¹ Trois jarres, de forme identique, sont également figurées au même endroit sous le lit funéraire, dans la scène originale (TT 2B). Elles sont toutefois accompagnées d'un quatrième récipient posé sur un présentoir.

³² Un des referees anonymes de cet article a également proposé d'y voir une représentation du matériau dans lequel le vase est fait, dans la même veine de ce que l'on trouve dans la scène originale (TT 2B). Néanmoins, dans la parodie, le motif ne couvre pas l'ensemble du vase, mais seulement la panse, ce qui suggère qu'il s'agit plutôt d'une représentation du contenu.

³³ Parmi les exemples les mieux connus, on citera un des lits funéraires découverts dans la tombe de Toutânkhamon (Caire JE 62012). Sur les lits qui figurent tout ou partie d'un animal, lion ou autre, voir par exemple JÉQUIER 1923, p. 205-210.

³⁴ Si l'on établit une comparaison avec le lit funéraire de Toutânkhamon cité ci-avant, il se pourrait qu'il s'agisse non pas d'une tête de lion, mais d'une tête de lionne.

D'un côté, on trouve Qebhsenouf (normalement à tête de faucon, mais ressemblant plutôt ici à un perroquet) et Hâpy (normalement à tête de babouin, mais ressemblant plutôt ici à un chien³⁵), de l'autre Douamoutef (à tête de canidé) et Amset (à visage humain et ici taquin). La barbe de ce dernier est si longue qu'elle entre littéralement dans la gueule de Douamoutef, dont la silhouette est dangereusement penchée et dont les pieds touchent à peine le sol ; en réalité, Douamoutef cherche clairement à se rattraper en croquant dans ladite barbe !

Sur le lit funéraire gît un poisson de grande taille, au dessin détaillé (nageoires, queue, écailles, œil et bouche). Deux particularités méritent d'emblée d'être notées, puisqu'elles peuvent contribuer à identifier le poisson avec une rascasse (rouge)³⁶ : la bouche relativement grande de l'animal, ainsi que sa nageoire dorsale épineuse. Le poisson est momifié, ce que souligne la présence de l'armature extérieure des bandelettes funéraires ; sur la bandelette horizontale, on lit la mention « TOUJOURS AMIEUX ».



FIG. 18. Détail du poisson dans la parodie de Bernard Bruyère.

Il s'agit d'une référence à la devise de la conserverie Amieux Frères, fondée à Nantes en 1866, qui se distingua, entre autres, par son art de la réclame à laquelle travaillèrent les grands affichistes de l'époque, mais également certains artistes³⁷. Si la publicité pour Amieux Frères est belle, elle est également efficace, notamment par ses emblèmes qui deviennent de véritables leitmotifs : la sardine-fourchette et le cuisinier-marmite, ou encore la devise « Toujours Amieux ». Cette dernière, qui n'apparaît qu'en 1930, donne un *terminus post quem* pour la réalisation de la parodie.

³⁵ Les Égyptiens, grands observateurs de la nature, avaient bien noté la ressemblance entre le museau du babouin et celui du chien ; l'artiste a peut-être poussé le trait ici, jusqu'à faire se confondre la face des deux animaux. Sur le babouin, *Papio hamadryas*, *Papio anubis doguera* et *Papio cynocephalus*, voir VERNUS, YOYOTTE 2005, p. 615-627, en particulier p. 615 sur les caractéristiques physiques de l'animal.

³⁶ Sur cette identification, voir les arguments avancés *infra* (texte 7, note a).

³⁷ Voir <http://devpatrimoine.paysdelaloire.fr/linventaire/detail-notices/LA44005210>, consulté le 11 avril 2019. Voir aussi <http://kapricorn8.blogspot.com/eg/2015/01/les-etablissements-amieux-freres.html>, consulté le 14 janvier 2017, où est reproduit un exemple de boîte de sardine (en chocolat), avec un décor Art déco, conçu par Mathurin Méheut.

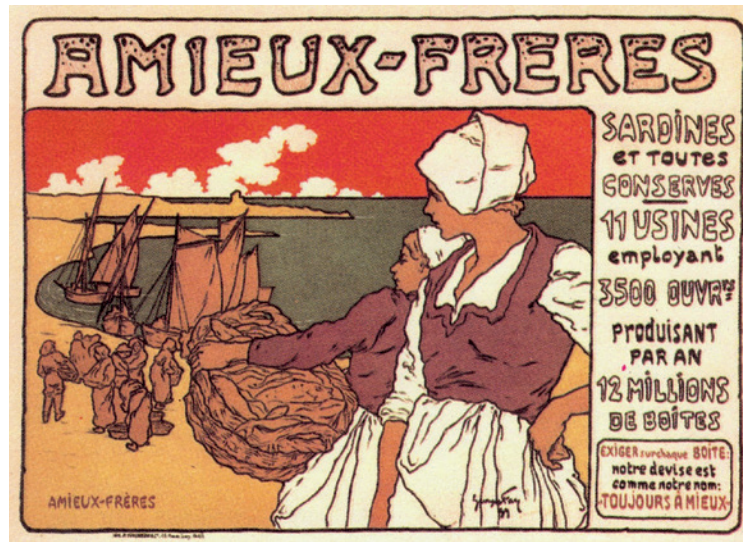


FIG. 19. Un exemple d'affiche publicitaire de la conserve Amieux Frères avec la mention en bas à droite de la devise «Toujours Amieux» (en ligne, <http://kapricorn8.blogspot.com.eg/2015/01/les-etablissements-amieux-freres.html>, consulté le 14 janvier 2017).

Immobilisé sur le lit funéraire, le poisson est en passe d'être découpé, une perspective qui ne semble guère le réjouir, ainsi que semble l'indiquer son œil tourné vers l'instrument de cuisine et son air apeuré (fig. 18). Le cuisinier de la scène n'est autre que le dieu Anubis, dont la représentation suit l'iconographie traditionnelle : tête de chacal sur corps d'homme, perruque, large collier, armbands et bracelets, corselet décoré de motifs de plume, pagne « archaïque » et enfin queue animale. Tout à son affaire, Anubis est cependant dérangé par la facétieuse Isis, laquelle a attaché une casserole à la queue du dieu. Anubis se retourne d'un air interdit, voire courroucé, vers la déesse qui n'en a que faire : au contraire, elle semble s'esclaffer.



FIG. 20. Détail d'Anubis et d'Isis dans la parodie de Bernard Bruyère.

Le geste de lamentation d'Isis, un bras replié, main tournée vers son visage, l'autre bras tendu³⁸, est ici détourné, puisque de sa main, la déesse tente de dissimuler son hilarité. En pendant de la déesse Isis se trouve la déesse Nephthys, reconnaissable à sa couronne.



FIG. 21. Détail de Nephthys dans la parodie de Bernard Bruyère.

Elle est placée dans une position quelque peu différente de celle d'Isis, mais elle est coiffée, parée et vêtue (ou dévêtue?) presque comme sa (con)sœur. Comme Isis, Nephthys devrait normalement se lamenter; toutefois elle ne semble guère affligée par l'événement qui se déroule sous ses yeux, tout occupée qu'elle est à taquiner le lion/la lionne dont la face constitue la tête du lit funéraire.

Les textes

Aucune rupture n'est apparente dans la *manière*, entre le dessin de la scène et celui des signes d'écriture; dans ces conditions, l'ensemble du décor a certainement été réalisé par un seul et même personnage, celui-là même qui signe l'œuvre dans la seconde ligne du registre inférieur (voir *infra*, texte 10). Autant le trait du scribe des contours est sûr, autant le texte est émaillé d'erreurs: peut-être l'artiste travaillait-il avec une copie défective?

³⁸ Pour un exemple de ce geste de lamentation dans l'art pharaonique, voir une statuette en bois stuqué et peint de la déesse Isis datée de l'époque ptolémaïque et conservée au Metropolitan Museum of Art (*Metropolitan Museum of Art*, 12.182.23b).



FIG. 22. Plan de positionnement des textes dans la parodie de Bernard Bruyère.

1. Registre supérieur, moitié gauche, colonne de texte se rapportant au « pêcheur ».

*dd-mdw jn wh^c
nfr.wy b(3)b pn n hmzt*

*Dire les paroles par le^a pêcheur:
« Combien belle est cette prise de sel! »*

- a. L'absence de l'article défini *p3* nécessiterait de traduire *wh^c* par « un pêcheur », à moins de considérer, comme ici, qu'il s'agit d'égyptien de tradition.

2. Registre supérieur, moitié gauche, colonne de texte se rapportant à Isis.

Le texte aurait dû être orienté dans l'autre sens, suivant en cela la disposition de la figure de la déesse.

Jr 3st r^a Jnpw rm 3bd 4 (sw I ?)^b

Isis a fait à (litt. contre) Anubis un poisson d'avril (litt. du premier jour? du quatrième mois)^c.

- a. La tournure *r* + substantif est ici employée pour désigner celui aux dépens duquel est faite la blague³⁹.
 - b. La phrase, fort concise, n'est pas correcte d'un point de vue grammatical ; on attendrait en effet l'accusatif avant le complément circonstanciel : *jr ʒst rm ʒbd 4 r Jnpw*.
On se demande par ailleurs si le trait vertical en fin de colonne est dû à un coup de pinceau, ou bien s'il correspond à une mention abrégée du premier jour du mois.
 - c. Cette pratique qui consiste, durant le premier jour du quatrième mois de l'année, à plaisanter aux dépens d'un autre, n'est pas attestée dans la documentation proprement pharaonique.
3. Registre supérieur, moitié gauche, deux colonnes au-dessus de l'abri.

nn ḥmʒt nn nfr rm^a

Sans (litt. pas de) sel, le poisson n'est pas bon^b.

- a. On a là une prédication d'existence, suivie d'une prédication adjectivale niée de type *bnl nn nfr A*. On se serait toutefois attendu, d'un point de vue syntaxique, à la formulation suivante : *nn nfr rm nn ḥmʒt*, voire même *bjn nfr rm nn ḥmʒt* en raison de la réticence à nier avec la prédication adjectivale.
 - b. La mention renvoie à l'image de la boîte de conserve, censée justement contenir du sel et pêchée par la version masculine de Maât. Il est commun, dans toute recette, de goûter pour s'assurer de l'assaisonnement, en sel en particulier. Dans le cas précis de la bouillabaisse, la recette dont il va être question (voir texte 4), l'assertion évoque cependant une des phrases de la recette de la bouillabaisse à la marseillaise donnée par Joseph Favre, certes cuisinier suisse, mais également journaliste gastronomique et théoricien de la cuisine française. Dans son *Dictionnaire universel de cuisine pratique*, il mentionne en effet que, durant une des étapes de la préparation, « on déguste [...] pour s'assurer si elle [= la préparation] est d'un bon sel⁴⁰ ». Rien n'indique toutefois que le scribe ait eu accès à ce document.
4. Registre supérieur, moitié droite, deux colonnes au-dessus de l'abri.

jrt tʒ bwyʒbs^a

Faire (de) la bouillabaisse^b.

- a. Le terme *bwyʒbs* a été traduit phonétiquement par « bouillabaisse ». Il s'agit d'une mention inédite, dans un texte égyptien, de la fameuse recette de poissons, ainsi que l'indiquent tout à la fois la présence du double déterminatif du poisson et du pluriel à la fin du mot *bwyʒbs* (𓆎𓆏𓆑), et la scène figurée où Anubis, apprenti cuisinier, est sur le point de préparer un poisson. De là, l'appellation « recette de la bouillabaisse » par laquelle la parodie, dans son ensemble, est connue.

³⁹ Sur cet emploi de l'allatif, voir GROSSMANN, POLIS 2012, p. 213-214.


⁴⁰ FAVRE 1905, p. 389, seconde colonne.

- b. Si ce court énoncé-titre constitue bien une légende, on se demande cependant à quel élément du décor il se rapporte. D'emblée, on penserait à la légende de la scène principale qui figure Anubis s'apprêtant à découper (évider?) un poisson, pour faire une bouillabaisse donc. Néanmoins, la position du texte, isolé du tableau, et son orientation, dans le même sens que le « chat perché », laissent penser qu'il s'agit plutôt des paroles de l'animal personnifié. Ce dernier annoncerait, tambour battant, l'idée qui préside à la figure centrale.
5. Registre supérieur, moitié droite, colonne de texte se rapportant sans doute au poisson, bien que le texte soit mal orienté.
En raison de l'espace réduit, certains des signes hiéroglyphiques sont légèrement tronqués.

*dd-mdw jn p3 wn(w)^a
jw.j m[j]^b rm 3bd 4^c*

*Dire les paroles par celui qui est ouvert (litt. l'ouvert):
« Je suis le poisson du mois d'avril (litt. du quatrième mois) ».*

- a. En l'absence de déterminatif, il est difficile de comprendre le terme *wn*. J'ai choisi d'y voir la forme substantivée passive du verbe *wn* et de traduire le mot par « celui qui est ouvert ». Dans ces conditions, le terme se rapporte au poisson et fait écho au geste même d'Anubis qui s'apprête à « ouvrir » (*wn*) le poisson.
- b. La formulation de la prédication d'identité est erronée : *jw.j mj* pour *jw.j m* (= *mk wj m rm*). Cela étant, même formulée ainsi, la prédication d'identité reste équivoque ; elle dénote en effet une identité acquise et/ou temporaire, qui va souvent de pair avec une évolution dans une fonction ou une occupation. À moins de considérer que la phrase adverbiale souligne un changement dans le statut du poisson – de simple poisson à poisson du mois d'avril –, une séquence nominale de type *jnk p3 rm*, qui dénote quant à elle une identité totale, originelle et irrévocable, aurait été préférable, le poisson restant un poisson, que ce soit au mois d'avril ou durant tout autre mois de l'année.
- c. La séquence *3bd 4* fonctionnerait comme un génitif direct.
À comparer avec le texte 8, où la séquence est formulée différemment (*rm nfr r 3bd 4*).
6. Registre supérieur, quatre colonnes de texte inscrites à l'intérieur de l'édifice, moitié gauche, paroles du dieu Anubis.

*dd-mdw jn Jnpw
jb^a p3y.t mr ()^b r^c sd.j*

*Dire les paroles par Anubis :
« Pourquoi attaches-tu [un récipient/lune casserole] à ma queue ? » (litt. « Qu'est-ce que ton fait d'attacher [un récipient/lune casserole] à ma queue ? »)*

- a. *jb* (pronom interrogatif en fonction de prédicat) + phrase nominale : construction interrogative standard en néo-égyptien⁴¹.
 - b. L'image vaut pour le mot⁴² : il s'agit donc ici de désigner un récipient, lequel ressemble fortement à une casserole. Ce signe néanmoins est tout à fait particulier, unique même à ma connaissance.
 - c. Le verbe *mr* se construit avec un objet + un complément introduit par la préposition *m* (litt. « attacher quelque chose dans quelque chose »). Dans ces conditions, le scribe aurait dû écrire : *jb p3y.t mr (𓆎) m sd.j*.
7. Registre supérieur, cinq colonnes de texte inscrites à l'intérieur de l'édifice, moitié droite, paroles du poisson.

dd-mdw jn p3 rm^a nfr
jn jw.j r bpr^b m s3rdyn^c m ddt (𓆎)^d n Jm3ryq3n^e r-pw^f

Dire les paroles par le beau poisson :

« Vais-je me transformer en sardine à l'huile ou en homard à l'américaine ? »

- a. L'idéogramme utilisé pour écrire « poisson » (𓆎) est différent du signe générique du poisson (Gardiner K1) que l'on trouve ailleurs dans le texte. L'animal y est en effet plus détaillé et semble se rapporter à une espèce spécifique. Il pourrait s'agir d'une rascasse, plus précisément d'une rascasse rouge⁴³.



FIG. 23. La rascasse rouge (en ligne, http://academiedugout.fr/ingredients/rascasse_695, consulté le 12 avril 2017).

Cette variété de poissons de roche est dotée, entre autres, d'une large bouche et d'une nageoire dorsale épineuse – bien matérialisée dans le dessin –, laquelle n'est toutefois pas aussi développée que celle des rascasses dites volantes. D'une manière générale, les rascasses appartiennent principalement à la famille des *Scorpaenidae* (plus communément appelés poissons scorpions), et certains de ses spécimens sont vraisemblablement représentés dans les reliefs de Pount au


⁴¹ NEVEU 1998, p. 290-291.

⁴² Sur l'emploi productif des pictogrammes, voir POLIS, ROSMORDUC 2015, p. 158-161.

⁴³ Ce poisson est également appelé en provençal *lou Capoun* (voir REBOUL 2006, p. 26). Sur une autre mention relative à un poisson rouge dans la parodie, voir la « confession négative ».

temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari⁴⁴. Si l'on revient au texte de la parodie, la rascasse rouge, qui pourrait fort bien être la variété de poisson figurée dans le tableau central⁴⁵, entre justement dans la composition de la bouillabaisse. En témoigne le passage d'un poème consacré à la recette, écrit par l'auteur marseillais Joseph Méry (1797-1866) :

À ce plat phocéén, accompli sans défaut,
Indispensablement, même avant tout, il faut
La rascasse, poisson, certes, des plus vulgaires
Isolé sur un gril, on ne l'estime guère ;
Mais dans la bouille-abaisse aussitôt il répand
De merveilleux parfums d'où le succès dépend [...] ⁴⁶.

- L'allusion à la rascasse ferait sens, d'autant que ce poisson semble être le poisson-roi – le « ictus » (voir *infra*) en quelque sorte – de la recette.
- b. La formulation du futur par *ju.j r hpr m* est récente ; une formulation du type *ju SN r SN*, qui deviendra le futur III analogique en néo-égyptien, aurait été sans doute préférable⁴⁷. D'un point de vue sémantique, l'emploi du futur induit que le sort du poisson est scellé, ce qui ne semble guère faire de doute, aucun élément du décor ne suggérant que le poisson connaîtra en fin de compte un sort plus heureux.
 - c. *srdyn* : *hapax* pour un nom de poisson certainement, ainsi qu'incite à le penser le déterminatif employé. En l'absence de parallèle, le terme est rendu phonétiquement dans la traduction par « sardine ».
 - d. L'image () sert à écrire de manière idéogrammatique le signifié⁴⁸. Dans la mesure où il s'agit de l'unique attestation de ce signe dans le système hiéroglyphique, rien ne permet d'en donner une translittération. On trouve néanmoins, dans les reliefs de Pount au temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari, une représentation similaire, mais pas identique : le crustacé n'a pas de pinces, mais possède en revanche de longues antennes. Dans ce cas, l'image, qui n'est pas un signe d'écriture, correspond à une langouste⁴⁹. Dans le texte de la parodie, le signe évoqué plus haut renvoie quant à lui à la désignation du homard, ce que confirme la présence du groupe substantival « à l'américaine » qui suit immédiatement (voir note e). Le scribe fait donc mention de la recette du « homard à l'américaine », en plus de celle de la bouillabaisse qui a été évoquée précédemment et dans la composition de laquelle entre parfois la langouste⁵⁰.

⁴⁴ NAVILLE 1898, pl. LXIX (registre inférieur, huitième poisson en partant de la gauche) et pl. LXXIX (registre inférieur, troisième poisson en partant de la gauche) ; il convient de souligner qu'aucun texte ne se réfère aux poissons représentés, si bien que le nom égyptien de la rascasse, si tant est qu'il y en eût un, n'est pas connu. Sur l'identification de la rascasse dans les reliefs de Pount, voir DANIELIUS, STEINITZ 1967, p. 20.

⁴⁵ Voir *supra*.

⁴⁶ Voir FAVRE 1905, p. 389.

⁴⁷ WINAND 1996.

⁴⁸ Sur ce point, voir *supra*, texte 6, note b pour un emploi similaire d'un signe hiéroglyphique (celui du récipient).

⁴⁹ NAVILLE 1898, pl. LXIX (registre supérieur, troisième animal marin en partant de la gauche) et pl. LXXIII (premier animal marin en partant de la droite) ; il convient de noter qu'aucun des textes ne fait référence à l'animal marin, si bien que sa dénomination en égyptien, s'il y en eût bien une, n'est pas connue. Sur l'identification du crustacé dans les reliefs de Pount, voir DANIELIUS, STEINITZ 1967, p. 20, ainsi que VERNUS, YOYOTTE 2005, p. 192.

⁵⁰ La présence de la langouste dans la recette de la bouillabaisse est litigieuse. D'aucuns pensent que le crustacé a, pendant un temps, été considéré comme peu appréciable et laissé dans le panier des pêcheurs ; à ce titre, il entrerait dans la composition

- e. Ce terme fait référence à une région étrangère, ainsi que l'indique la présence des déterminatifs du bâton et du désert (respectivement Gardiner T14 et Gardiner N25). Néanmoins, il s'agit de la seule attestation de ce toponyme, qui a été transcrit de manière phonétique. Le lieu a donné son nom à une préparation spécifique du homard, le « homard à l'américaine », qui en réalité ne doit rien à cette région qu'est l'**Jm3ryq*⁵¹. Il convient de souligner par ailleurs que le nom de la recette a été déformé en « homard à l'armoricaine », par confusion entre les dénominations aux sonorités proches de deux régions, l'**Jm3ryq* et l'**Jrm3ryq*.
- f. L'orientation du texte est incorrecte, ce dernier devant normalement être inversé de manière à être positionné dans le même sens que la figure du poisson.
8. Registre inférieur, ligne de texte, *a priori* paroles du poisson et légende générale de l'ensemble de la scène.

jw.j (m)^a p3 rm nfr r^b 3bd 4 sw I n rnpt^c

Je suis le beau poisson du quatrième mois de l'année, le premier jour (litt. du quatrième mois, le premier jour de l'année)^d.

- a. Il faut restituer la préposition *m* dans l'expression d'identité.
Pour un commentaire sur la formulation de la prédication d'identité, voir texte 5, note b.
- b. La formulation *r 3bd 4* n'est pas en soi incorrecte, dans la mesure où la préposition *r* peut effectivement être employée pour former des compléments de temps. Cela étant, en tant qu'allatif, elle dénote souvent une relation dans le temps⁵². Or, ici, l'idée de translation n'est guère évidente. Dans ces conditions, l'utilisation d'un génitif indirect (*p3 rm nfr n 3bd 4*) aurait probablement été plus appropriée.
- c. La formulation *3bd 4 sw I n rnpt* n'est guère égyptienne ; le scribe était-il d'origine étrangère et, de fait, aurait-il transposé une tournure de sa propre langue en égyptien ? On penserait d'emblée ici à un gallicisme.
- d. Le texte, qui rapporte les paroles du poisson, est à première vue mal orienté. Néanmoins, il occupe un statut particulier dans la mise en espace, encadrant avec la signature de la composition (voir *infra*) la « confession négative ».
La mise en page de cette ligne de texte, ainsi que de la signature inscrite en miroir, est relativement déconcertante ; linéaire, évitant les quadrats, elle ne correspond pas aux usages traditionnels de l'écriture hiéroglyphique.

de la bouillabaisse, faite des restes et invendus de pêche. La langouste est, par ailleurs, présente dans la recette donnée dans la « Bible » de la cuisine provençale écrite par J.-B. Reboul (2006, recette n° 99). Toutefois, Paul Alexis, écrivain et « culinographe » autoproclamé, écrivait : « Mais, à Paris, hélas ! on est obligé de remplacer les *favouilles* par des moules, des rascasses et les *canadelles* par une modeste « langouste » et ainsi de suite », suggérant que la langouste constituait une sorte de « substitut citadin ». Voir ALEXIS 1906, p. 135. En réalité, quand bien même la recette de la bouillabaisse a été fixée par J.-B. Reboul, il existe autant de variations que de cuisiniers/cuisinières.

51 Sur le « homard à l'américaine », voir par exemple VITAUX s.d.

52 MALAISE, WINAND 1999, p. 161-162.

9. Registre inférieur, dix-huit colonnes de texte.



FIG. 24. Détail de la parodie de Bernard Bruyère. La « confession négative ».

Ces colonnes de texte transcrivent une « confession négative » ou une « déclaration d'innocence », un passage qui relève du chapitre 125 du *Livre des morts*⁵³. Ce texte, parfois accompagné de vignettes, est souvent reproduit sur les parois des tombes, sur des stèles et sur des papyrus, dans des proportions plus ou moins importantes. Il illustre le fait que « le mort se débarrassait de toutes charges et se purifiait de toutes les nuisances morales qui pouvaient entraîner son anéantissement afin d'accéder à l'autre monde dans un état de pureté inaltérable⁵⁴ ». Les paroles transcrites sont prononcées dans l'au-delà, devant le tribunal d'Osiris, face au dieu des morts et à quarante-deux assesseurs, lesquels représenteraient la totalité du pays devant laquelle le défunt se décharge, de manière sacralisée, de ses fautes⁵⁵.

La « confession négative » qui nous occupe est quelque peu différente, par son contexte et par son contenu. Elle a en effet été inscrite dans un cadre qui n'est pas funéraire, mais domestique. Dans ces conditions, les juges ne seraient pas ceux qui président au tribunal de l'au-delà, mais plutôt des hommes, ceux qui se succèdent dans la maison. Par ailleurs, la confession négative du poisson – puisque c'est bien lui qui se défend de fautes qui pourraient lui être imputées – s'éloigne du modèle canonique : les déclarations ne correspondent pas aux déclarations « traditionnelles », généralement adressées à des entités divines dûment nommées, et leur sens est à première vue plutôt confus. En réalité, hormis la première qui fonctionne un peu comme une introduction, chacune des déclarations, rubriquées, est l'occasion d'un jeu de mots / de sens fondé sur un élément du milieu aquatique (mention d'un poisson rouge, d'un maquereau, d'un merlan, ou encore d'une moule ; mention du poisson-*ἰχθύς* comme symbole chrétien ; mention du port de Marseille ; mention de l'histoire biblique de Jonas ; allusion au phallus d'Osiris, avalé par un poisson dans une des versions du mythe osirien).

⁵³ Sur « la confession négative » et sur les attestations de la composition, voir MAYSTRE 1937 ; LAPP 2008 ; aussi *Totenbuch-Projekt* (avec une bibliographie exhaustive).

⁵⁴ ASSMANN 2003, p. 132. Sur la « confession négative » et le jugement des morts d'une manière plus large, voir ASSMANN 2003, p. 126-140.

⁵⁵ ASSMANN 2003, p. 136.

NN dd.j ht hr-ntt nn mdw.j rsy m ššr mʒʿ
NN dd.j
jnk (Jktws)| n nʒ-n Nʒdʒrnʒ^a
NN ʿm.j Ywnʒʒʒ^b pʒ yhwwdy^c
NN dp.j ht n Wsjr ntr ʒ jwty hnn.f
NN dbʒ.j mryt n Mʿzylyʒ^d
NN jr.j mj tʒ mwl^e hr hʒrw njwt
NN wnm.j t hmwat mj pʒ mʒqr(ʒ)^f
NN hpr.j m rm dʒr swzyʒlyst^g
NN šʿd.j (?)^h šnw n z (?)ⁱ mj pʒ (?) mrlʒn^j

Je NE dirai RIEN, car je ne dis absolument rien de vrai (litt. car je suis absolument incapable de parler de manière vraie).

Je NE dirai PAS :

« Je suis le poisson-roi de ceux de Nazareth. »

Je N'avalerais PAS Jonas, le Juif.

Je NE goûterais RIEN d'Osiris (litt. pas de choses venant d'Osiris), le grand dieu, qui n'a pas de phallus.



Je NE bloquerais PAS le port de Massilia.

Je N'en moulerais PAS sur les trottoirs (litt. je ne ferai pas comme la moule sur les rues) de la ville.

Je NE mangerai PAS le pain des femmes comme (le fait) le maquereau.

Je NE deviendrai PAS un poisson rouge socialiste.

Je NE couperai PAS les cheveux d'un homme (?) comme (le fait) le (?) merlan.

- a. *nʒ n Nʒdʒrnʒ*: expression relative à la dénomination d'une peuplade étrangère, ainsi que l'indiquent les déterminatifs du bâton, du désert et du groupe de personnes. En l'état des connaissances, le toponyme *Nʒdʒrnʒ*, que j'ai choisi de rendre par « Nazareth », est unique dans la documentation égyptienne. On se demande si l'écriture du toponyme n'aurait pas été contaminée par celle d'un autre toponyme mieux attesté: , également écrit , *N(ʒ)hryn(ʒ)* (*Wb* II, 287, 1). Cela étant, la peuplade de *Nʒdʒrnʒ* semble vénérer *Jktws*, un roi-dieu (?), dont une des formes serait le poisson; son nom, déterminé par le signe générique du poisson (Gardiner K1), est en effet inscrit dans un cartouche. Sur *Jktws* en tant que symbole chrétien, voir *infra* dans le commentaire du (faux) graffiti copte.
- b. *Ywnʒʒʒ*: cet anthroponyme, qui n'est attesté ni dans le *PN*, ni dans les additions de Madeleine Bellion, a été rendu phonétiquement par « Jonas ». La référence à l'Ancien Testament et à l'histoire de Jonas (Jonas, I, 1 – 4, II) est explicite. Après avoir désobéi à Dieu qui lui avait ordonné d'aller sauver Ninive, Jonas fuit par la mer, mais le bateau sur lequel il a trouvé refuge essuie une grosse tempête. Cette dernière ne s'apaise que lorsque le fautif, Jonas en l'occurrence, est jeté à la mer. Il est ensuite recueilli dans le ventre d'un gros poisson (une baleine?) pendant trois jours et trois nuits, avant d'être recraché sur le rivage pour accomplir finalement la volonté divine.

Le lien entre Jonas et le roi-dieu *Jktws* de ceux de Nazareth, le Christ, est bien établi dans le Nouveau Testament: « Car, comme Jonas fut dans le ventre du poisson trois jours et trois nuits, ainsi le fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre » (Matthieu, 12, 40).

L'histoire de Jonas, comme celle du roi-dieu de ceux de Nazareth du reste, pourrait trouver écho dans la scène de l'embaumement du poisson, figurée au-dessus du texte qui nous occupe. Le poisson est en effet un des symboles du dieu Osiris qui est également revenu à la vie, dans des circonstances différentes toutefois.

c. *p3 yhwwdy*: adjectif nisbé substantivé.

Le terme, un *hapax*, présente une graphie curieuse, avec un redoublement de la semi-consonne *w*. D'un point de vue sémantique, il renvoie à la dénomination d'un individu appartenant à un groupe spécifique; j'ai choisi de traduire par « le Juif ». Ce groupe est étranger à la Vallée du Nil, ainsi que l'attestent les déterminatifs du bâton et du désert. Néanmoins, un rapprochement doit sans doute être opéré ici entre les **yhwwdyw* et les gens de Nazareth, pour lesquels on imagine à tout le moins une proximité géographique.

d. *M'zyly3*: nom d'une localité, ainsi que l'atteste le déterminatif de la ville (Gardiner O49).



Toutefois, la présence de ce signe hiéroglyphique est un peu déroutante. En effet, il renvoie normalement au fait urbain égyptien. Or, aucune ville du nom de *M'zyly3* n'est connue dans l'histoire de l'Égypte pharaonique. Dans ces conditions, il faut considérer que le scribe n'a pas nécessairement été précis dans le choix du déterminatif employé et que le terme renvoie plutôt à la dénomination d'une localité étrangère, qui a été rendue phonétiquement dans la traduction par « Massilia ». On se demande si le terme ne fait pas référence à une colonie grecque fondée autour de 600 avant notre ère, en Méditerranée occidentale, et qui est devenue célèbre, entre autres, pour sa recette de la bouillabaisse. Une galéjade, connue depuis le XVIII^e siècle, fait écho à la confession négative qui nous occupe; elle dit: « C'est la sardine qui a bloqué le port de Marseille ». Bien connue dans la région provençale, et au-delà du reste, l'expression a également fait l'objet d'illustrations, par exemple sur des cartes postales:




FIG. 25. Carte postale ancienne illustrant la galéjade selon laquelle une sardine a un jour bloqué le port de Marseille (en ligne, <http://madeinmarseille.net/13950-sardine-bouche-vieux-port>, consulté le 12 avril 2017).

L'expression, bien représentative du goût marseillais pour le lyrisme et l'exagération, est née en réalité d'une coquille typographique ou encore d'une faute d'orthographe. Le *Sartine* – plutôt qu'une sardine – a bien bloqué un jour le Vieux-Port de la ville⁵⁶. L'histoire débute en 1779, quand le navire *Sartine*, baptisé du nom d'Antoine de Sartine, alors ministre de la Marine, fut affecté au retour de prisonniers de guerre depuis l'océan Indien, après une série de combats contre les Anglais au large de Pondichéry. En vertu des accords concernant les prisonniers, le *Sartine* est affrété pour rapatrier ceux qui avaient été capturés. Au large du cap Saint-Vincent, le *Sartine* est, par erreur, pris pour cible par la marine anglaise qui contrôle alors une bonne partie de la Méditerranée; le capitaine de bord et plusieurs hommes d'équipage sont tués. Le *Sartine* est toutefois autorisé à reprendre la mer, mais sans capitaine. En mai 1780, devant Marseille, une erreur de navigation envoie le navire s'échouer sur les rochers, paralysant pendant un moment l'entrée du port.

- e. τ *mwl*: le terme *mwl*, un *hapax*, est problématique. En apparence masculin, il semble cependant être de genre féminin, si l'on en juge d'une part par l'emploi de l'article défini τ , d'autre part par un des déterminatifs qui le qualifie, une femme.

D'un point de vue sémantique, le mot, que j'ai choisi de rendre phonétiquement par « moule », renvoie dans un premier temps à un élément du milieu aquatique; il est en effet déterminé au premier chef par un signe hiéroglyphique représentant un poisson (). Cette image fonctionne, semble-t-il, à la manière d'un déterminatif hyperonyme ou superordonné, selon la nomenclature d'Orly Goldwasser, soit un signe général qualifiant une large catégorie d'éléments⁵⁷. Dans ces conditions, la *mwl* ne serait pas nécessairement un poisson, mais pourrait tout aussi bien être un crustacé ou un mollusque, solution que j'ai choisi de conserver ici. Le terme semble prendre, dans un second temps, un autre sens, puisqu'il est également déterminé par un autre signe hiéroglyphique, unique: celui d'une femme, poitrine et fessier bombés, « faite au moule » ou « roulée au moule »⁵⁸, s'avancant un sac à la main (). Si, pour *mwl*, le sens second qui vient immédiatement à l'esprit est celui par lequel on désigne en argot les parties génitales féminines, on doute toutefois que le scribe, autant qu'on puisse juger de sa personnalité, ait pu être aussi cru, voire vulgaire. Aussi l'expression *nn jr.j mj \tau mwl* doit-elle plutôt être comprise autrement et traduite par « je n'en moulerai pas », « en mouler » signifiant dans le langage argotique, peu fréquemment toutefois, « se prostituer »⁵⁹. Ce que suggère par ailleurs le déterminatif de la femme « bien moulée »⁶⁰, autrement dit « bien faite », une image fantasmée – et stéréotypée – de celle qui fait commerce de son corps.

- f. $p\omega$ *m\omega qr(\omega)*: tout comme le terme *mwl*, le terme *m\omega qr(\omega)*, rendu ici phonétiquement par « maquereau », est un *hapax* qui possède un double sens, induit par la présence d'un double déterminatif. Le mot est d'abord déterminé par le signe d'un poisson () – ce qui suggère






⁵⁶ Cet épisode est connu par le récit d'un témoin direct, Paul François Jean Nicolas de Barras, dit le Vicomte de Barras, puis Paul Barras (1755-1829): voir BARRAS 1895-1896, chap. III, p. 24-25.

⁵⁷ Par exemple GOLDWASSER 2002, p. 29-32.

⁵⁸ Sur la première expression, dans un répertoire de langage familier, voir CNRTL, s.v. « Moule ». Sur la seconde expression, probablement « d'argot-de-bouche », voir GIRAUD 1981; aussi *L'argot avec Bob*, s.v. « Roulée au moule: belle femme, bien faite, bien conformée ».

⁵⁹ GIRAUD 1981; aussi *L'argot avec Bob*, s.v. « En mouler: se prostituer ».

⁶⁰ Voir CNRTL, s.v. « Moulé, -ée ».

- qu'il désigne, dans un premier temps, une espèce de poisson –, et ensuite par une autre image, unique à nouveau, représentant un homme. Ce dernier, coiffé d'un couvre-chef inhabituel – à moins qu'il ne s'agisse de la représentation de son nez pointu dans un style très « cartoonique » – attend, visiblement les mains dans les poches, quelque chose qu'il n'est pas possible de déterminer en l'état (). D'après la leçon du texte, cet homme, ce « maquereau », « mange le pain des femmes » ; dans ces conditions, il leur prélève une partie de leur salaire, en tant que souteneur, second sens à donner au terme *mꜣqr*()⁶¹.
- g. *rm dšr swzyꜣlyst*: la couleur du poisson, en plus d'être explicitement mentionnée par l'adjectif qualificatif *dšr*, a été notée par l'ajout de rouge dans le dessin même de l'animal : (). Il y aurait peut-être un lien à faire entre ce poisson rouge et le poisson qui gît sur le lit funéraire, lequel pourrait fort bien être une rascasse rouge, ainsi que cela a été mentionné plus haut⁶². Quant au terme *swzyꜣlyst*, que j'ai choisi de rendre phonétiquement par « socialiste », c'est un *hapax*. Il est déterminé par un signe hiéroglyphique unique () , montrant soit un homme portant un drapeau rouge (un manifestant ?), soit un homme se frappant la tête au moyen d'une hache (ou d'un marteau ?) dont le centre est peint en rouge. Dans ce cas, il s'agirait d'une variante particulière du signe du mort ou de l'ennemi (Gardiner A14), représentant un homme tombant et saignant de la tête. L'expression *rm dšr swzyꜣlyst* serait alors la métaphore d'une entité (politique ?) *a priori* adverse, sinon hostile, dont la couleur de ralliement serait le rouge. Une autre interprétation est possible cependant, selon laquelle le *rm dšr swzyꜣlyst* se référerait à une personne bien particulière : Ernest Philippe Auguste Poisson (1882-1942)⁶³. Ce dernier, personnalité politique et économique socialiste de la Manche, fut rédacteur à *L'Humanité* et proche de Jean Jaurès, dont il fut par ailleurs l'un des témoins directs de l'assassinat. Or Jaurès fut tué d'au moins une balle dans le crâne, ce à quoi pourrait faire allusion le déterminatif de l'homme frappé à la tête. La femme d'Ernest Poisson aurait été, à croire le témoignage de Poisson lui-même, la première à crier : « Ils ont tué Jaurès » (ou « Jaurès est tué » selon les versions), des mots aujourd'hui passés à la postérité⁶⁴.
- h. La dernière stance de la « confession négative » est plus difficile à déchiffrer, en raison du fait que la seconde colonne de texte est tronquée.
- š'd*: le verbe est doublement déterminé, d'une part par un signe unique, renvoyant sans doute à un objet coupant () composé de deux branches montées sur un pivot (des ciseaux donc, selon toute vraisemblance), d'autre part par le signe du bras armé (Gardiner D40) en lien avec l'activité, l'effort, la force⁶⁵. Dans la culture pharaonique, l'activité de celui qui coupe les cheveux (voir *infra* pour la mention des cheveux) ou taille la barbe a parfois été perçue comme pénible, coûtant en efforts. Ainsi, dans *l'Enseignement de Chéty*, peut-on lire⁶⁶ :

⁶¹ Sur le terme « maquereau » employé pour évoquer le souteneur, voir *CNTRL*, s.v. « Maquereau : homme qui débauche et prostitue les femmes et qui reçoit d'elles l'argent qu'elles tirent de la prostitution » ; *L'argot avec Bob*, s.v. « Maquereau : souteneur de prostituée... », avec de nombreuses références.

⁶² Sur ce point, voir texte 7, en particulier la note a.

⁶³ Je dois ce rapprochement à M.-L. Arnette.

⁶⁴ Sur cet événement, voir POISSON 1920.

⁶⁵ MALAISE, WINAND 1999, p. 702 ; ALLEN 2000, p. 427.

⁶⁶ Version Papyrus BM EA 10182 (p. *Sallier II*) : voir HELCK 1970, p. 46 (transcription hiéroglyphique), ainsi que BRUNNER 1944, p. 22 ; BRUNNER 1988, p. 160 ; PARKINSON 1991, p. 186 ; VERNUS 2001, p. 183 (sélection de traductions). La traduction donnée ici suit celle de P. Vernus. Le texte peut être rapproché d'une scène de la tombe d'Ouserhat (TT 56) (salle transversale, mur sud, moitié ouest, registres inférieurs), illustrant deux barbiers au travail ; voir BEINLICH-SEEGER, SHEDID 1987, p. 68-69 et pl. 29.

LE BARBIER EST (ENCORE) EN TRAIN DE RASER EN FIN DE SOIRÉE.

Se donne-t-il à une gorge qu'il s'y donne à tour de bras (litt. il se donne s'agissant de ses bras).

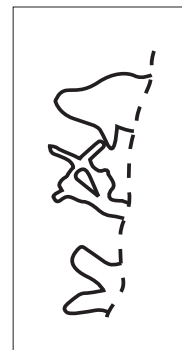
S'il se donne de rue en rue, c'est pour chercher < un homme > à raser.

S'il rend raides ses bras, c'est pour remplir son ventre, comme une abeille qui mange à proportion de son travail.

Entre les termes *š'd* et *snw* se trouve un signe de forme étrange (𐤔𐤍), qu'il est difficile d'identifier au premier abord, si bien qu'on se demande s'il fait partie de l'écriture du verbe *š'd*, de celle du substantif *snw*, ou bien s'il fonctionne seul comme idéogramme. En toute logique, c'est la troisième solution qui paraît la meilleure; il faut y voir le signe de l'homme assis (Gardiner A1) et le lire comme le pronom suffixe de la première personne du singulier. Un examen minutieux de la zone, en lumière rasante, montre deux couches de matière picturale de couleur noire: la première, légèrement plus claire, correspond au signe de l'homme assis, la seconde, plus épaisse et plus foncée, se superpose à la première et correspond au dessin d'une forme ovoïde qui pourrait fort bien n'être qu'une tache de peinture que le scribe n'aurait pas effacée.

- i. La lecture *z* pose quelque difficulté, dans la mesure où un des signes disparaît dans l'angle des deux parois; néanmoins, les signes Gardiner O34 et A1 sont bien visibles. Le terme *z* pour dire « l'homme » n'est peut-être pas le plus approprié dans ce contexte; *rmṯ* comme collectif aurait sans doute été plus pertinent.
- j. *mj p3 (?) mrlṯn*: Le terme *mrlṯn* est un *hapax*; il a été transcrit phonétiquement par « merlan » dans la traduction. Le mot est déterminé par deux signes, tous deux tronqués: un poisson et, attestation unique, un homme assis tenant l'instrument coupant dont il a été fait mention plus haut (note h).

Dans ces conditions et selon un procédé idéographico-sémantique employé à plusieurs reprises dans le texte, le mot revêt un double sens: il désigne d'une part une espèce de poisson, d'autre part un type d'homme particulier ou plus spécifiquement un homme exerçant un type d'activité particulier. En se fondant sur la première séquence de la strophe, ainsi que sur le second signe déterminant le terme, il semble juste d'y voir la désignation d'un barbier ou d'un coiffeur. Le rapport entre le « merlan » et le coiffeur est à nouveau à chercher du côté du langage familier, au sein duquel les termes sont synonymes. La raison de ce rapprochement vient d'une pratique ancienne, lorsque le perruquier poudrait les cheveux/postiches de ses clients et ressortait alors de l'opération blanc de poudre comme le merlan que l'on enfarine avant de le cuire à la poêle⁶⁷.



© A.-C. Salmas

FIG. 26.

Les déterminatifs du terme *mrlṯn*.

⁶⁷ Voir *L'argot avec Bob*, s.v. « Merlan: coiffeur, garçon coiffeur, perruquier, barbier », avec de nombreuses références. Il convient de souligner que dans le langage argotique, le terme « merlan » peut également renvoyer, beaucoup moins fréquemment, à un souteneur: voir *L'argot avec Bob*, s.v. « Merlan: souteneur ». Une telle signification ne fait guère sens dans le contexte qui nous occupe.

10. Registre inférieur, ligne en dessous de la confession négative, signature du scribe.

jr.n^a sdm-š m st-Mš^ct^b sš-qdw^c sšš (n) {m} db^cw.f^d Brwyr mš^c-hrw^e

Fait par le serviteur (litt. celui qui entend l'appel) dans la Place de Vérité, le scribe des contours, aux doigts habiles, Brwyr, « juste-de-voix ».

- Sur la formule *jr.n* comme introduction de signature, voir Dorn 2017, p. 593-621.
- Sur ce titre, qui est celui que portent les artisans/artistes de Deir el-Medina, voir Černý 2001, chap. IV-VI; Valbelle 1985, p. 100.
- Expression que Jean Yoyotte (2011, p. 101-102) a parfaitement rendue par « scribe ès formes », mais qui est toutefois généralement traduite par « scribe des contours » ou « scribe des formes »⁶⁸.
- sšš*: métathèse de *sš*.
La tournure ainsi qu'elle a été inscrite – *sš(s)š m db^cw.f* – n'est pas correcte. Le scribe aurait dû écrire *sš(s)š n db^cw.f* ou, plus simplement encore, *sš(s)š db^cw.f*⁶⁹.
L'épithète la plus courante est néanmoins *jqr (n) db^cw*⁷⁰. Les épithètes *jqr (n) db^cw* et *sš(s)š (n) db^cw*, bien que de sens assez proche, revêtent des différences de nuances. En contexte scribal, où elles servent précisément à la *self-presentation* du scribe, la première épithète se réfère à des compétences professionnelles et à un savoir-faire de manière assez large, tandis que la seconde a plutôt trait à l'expérience et l'expertise⁷¹.
- Les signatures d'artistes sont rares dans l'art pharaonique⁷².

Le (faux) graffiti copte

Traduction : Leo Depuydt; commentaires : Leo Depuydt et Anne-Claire Salmas

Tout comme les textes hiéroglyphiques, le graffiti n'est pas sans poser de difficultés. Le scribe a cherché à écrire en bohaïrique, mais des éléments propres au sahidique se sont glissés dans le texte. Le mélange entre les deux dialectes coptes, l'un, le sahidique, s'imposant presque naturellement étant donné le contexte géographique du graffiti – à Deir el-Medina, dans le Saïd précisément –, fournit d'emblée des informations sur le niveau de

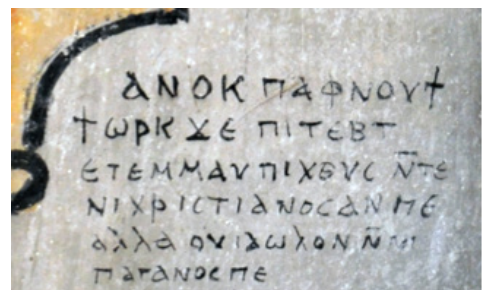


FIG. 27. Détail de la parodie de Bernard Bruyère. Le graffiti en copte.

⁶⁸ Sur ce point, voir ANDREU (éd.) 2013, p. 15-18.

⁶⁹ Sur cette construction, voir MALAISE, WINAND 1999, p. 71-73. Pour un autre exemple de *sš(s)š (n) db^cw*, voir pBM9994 (= pLansing), 3.1.

⁷⁰ Sur *jqr (n) db^cw*, épithète qui traverse toute l'histoire pharaonique, voir, entre autres, COULON 1998, p. 218; RICKAL 2005, p. 59-62 et 69, cités dans RAGAZZOLI 2011.

⁷¹ RAGAZZOLI 2010, p. 164-166 (avec des références antérieures); RAGAZZOLI 2011, p. 209-411 (avec des références antérieures); RAGAZZOLI 2016a, p. 171 (avec des références antérieures).

⁷² Sur la notion d'artiste et sur son individualité, voir récemment LABOURY 2013, p. 28-35 et p. 36-41; pour les artistes de Deir el-Medina qui ont signé leurs travaux, voir CHERPION, CORTEGGIANI 2010, p. 226 (Hormin) et p. 143, 259 et 262 (Nebnefer).

connaissance en copte du scribe et sur son identité. D'aucuns affirment que ce graffiti est d'une autre main que celle qui a peint la composition principale et avancent le nom d'un certain *ΜΑΛΙΝΗ⁷³. Ce dernier fut en effet attaché, à titre étranger, à l'Ifao et travailla durant trois ans, entre 1932 et 1935, sur le chantier de Deir el-Medina⁷⁴. Cependant, on peut légitimement se demander si ce spécialiste de la langue copte aurait pu d'une part confondre les deux dialectes, et d'autre part commettre les erreurs qui vont être soulignées dans la suite du commentaire.

ΑΝΟΚ ΠΑΦΝΟΥΤ^a
 𐤀𐤓𐤓𐤕 𐤆𐤈𐤅𐤓𐤓
 𐤈𐤐𐤈𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 𐤓𐤓𐤈𐤓𐤓𐤓^b 𐤓𐤓𐤐𐤓^c
 𐤓𐤓𐤈𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 𐤓𐤓 𐤓𐤓
 𐤓𐤓𐤓𐤓 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 𐤓𐤓𐤓^d
 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓^e 𐤓𐤓

Je suis Paphnuti(us). Je jure que ce poisson-là^f n'est pas le poisson^g des Chrétiens. Mais c'est une idole des Païens.

- a. Deux candidats sont possibles pour Paphnuti(us) : Paphnuti(us) l'Ascète (ou l'Ermite), un anachorète du IV^e siècle, disciple de saint Macaire, ou Paphnuti(us) de Thèbes (ou le Confesseur), disciple de saint Antoine et évêque en Thébaïde au début du IV^e siècle. Néanmoins, à considérer la suite du texte, on se demande si le choix de ce nom propre précisément n'est pas à double sens. En effet, le nom se traduit littéralement par « celui qui appartient à Dieu ». Par là, le scribe déclarerait sa foi de manière détournée, insistant sur le fait qu'il est, lui, un suiveur du dieu « véritable », à l'opposé de ce que représente le tableau peint, reflet d'une croyance païenne.
- b. À la place de 𐤓𐤓𐤈𐤓𐤓𐤓, il aurait fallu écrire 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓. Sur l'emploi du double article défini en bohaïrique, voir Depuydt 1985, p. 51-63.
- c. Pour le *djinkim*, l'auteur emploie la surligne ou le macron (𐤓𐤓𐤐𐤓 et 𐤓𐤓𐤓), qui est un tracé propre au sahidique, tandis qu'en bohaïrique, le *djinkim* est constitué d'un point suscrit ou d'un accent grave⁷⁵. En tenant compte d'une volonté d'écrire selon le système « classique » bohaïrique⁷⁶, le *djinkim* aurait dû se trouver dans les termes suivants : 𐤓𐤓𐤓𐤓, 𐤈𐤐𐤈𐤓𐤓𐤓𐤓, 𐤓𐤓𐤐𐤓, 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 et 𐤓𐤓𐤓.
 - d. Le terme *𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 est un emprunt direct au grec (εἶδωλον, ου (τὸ)). L'expression 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 est incorrecte. Il aurait fallu écrire 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 𐤓𐤓𐤐𐤓 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 (avec *djinkim* en point suscrit au-dessus du 𐤓 de 𐤓𐤓𐤐𐤓 dans un système d'écriture bohaïrique), dans la mesure où le terme 𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓𐤓 est indéfini. Sur ce point de grammaire, voir en dernier lieu Depuydt 1985, p. 52 ; Depuydt 2010, p. 43-77.

⁷³ Renseignement recueilli auprès de G. Andreu. Sur ce savant, voir BIERBRIER 2012, p. 352 ; CENIVAL, POSENER 1983, p. v-ix.

⁷⁴ Voir CENIVAL, POSENER 1983, p. vi.

⁷⁵ Sur ce trait de l'écriture bohaïrique, voir l'étude classique de H.J. Polotsky (1949, p. 25-35).

⁷⁶ À propos des deux systèmes, « classique » et postérieur, l'un revêtant deux emplois, l'autre six dont les deux du système « classique », voir, par exemple, POLOTSKY 1949, p. 25. Un septième emploi au sein du système postérieur a été identifié par L. Depuydt (1993, p. 359-362).

tout à la fois héritage et réserve d'identité⁸². Cela transparaît nettement dans l'emploi systématique du titre à connotation géographique *sdm-š m st-Mꜣt* (et certaines de ses variantes) par les artisans de la communauté à l'époque pharaonique. En se définissant avant tout comme « ceux qui entendent l'appel *dans la Place de Vérité* », ils s'approprient un lieu et font valoir un fort sentiment d'appartenance à ce lieu, qui n'est pas le village (*pꜣ dmj*), mais le domaine de la Tombe (*st-Mꜣt*), soit un espace chargé de sens. Revendiquer le titre de *sdm-š m st-Mꜣt* revient par conséquent, pour les artisans, à signaler leur identité, celle d'individus vivant et travaillant dans un endroit spécifique, investi d'importantes qualités symboliques, et à souligner qu'ils appartiennent à un « monde social » particulier⁸³. Ce titre est largement privilégié dans les textes des monuments laissés à Deir el-Medina par les artisans (décoration de tombes, stèles, statues, huisseries, etc.) ; il l'est également dans les graffiti laissés dans la montagne thébaine, relevant spatialement du domaine de la Tombe. Ces signatures dans le paysage sacré (*place-marking*) jouent un rôle fondamental dans l'appropriation de cet espace et, en bout de ligne, dans la construction d'un autre espace, « vécu » celui-ci (*place-making*)⁸⁴. Le lien entre appartenance territoriale (revendiquée) et identité sociale, entre une partie de la nécropole thébaine et la communauté des artisans royaux est encore manifeste à l'extrême fin du Nouvel Empire et au début de la Troisième Période intermédiaire, à un moment où la communauté ne réside plus à Deir el-Medina, au cœur du domaine de la Tombe. À cette époque, plusieurs scribes de l'institution, tous issus d'une même famille, Djehoutymose, Boutehamon, Akhefenamon et Pakhy, reviennent sur le site « historique » de la communauté (Deir el-Medina) pour y inscrire des graffiti votifs⁸⁵ ; ils signalent par cette pratique, qui relève de l'« épigraphie secondaire »⁸⁶, que le lieu est intrinsèquement lié à ce qu'ils sont, socialement.

Sans aller jusqu'à affirmer qu'une telle habitude épigraphique est encore opératoire plus de deux millénaires après le passage de ces scribes, il convient cependant de souligner que le scribe *Brwyr* choisit de signer sa parodie en utilisant, lui aussi, le titre *sdm-š m st-Mꜣt*. Si rien ne permet d'exclure l'imitation d'une pratique ancienne, en guise de clin d'œil, le scribe ne s'en approprie pas moins, par l'emploi de ce titre, un lieu, comme l'avaient fait avant lui les ouvriers et scribes de la Tombe. Tout fonctionne comme si, d'une certaine manière, *Brwyr* revendiquait également son attachement territorial et faisait de Deir el-Medina son monde, en redéfinissant toutefois les contours du paysage culturel et social du lieu. En ce sens, sa performance graphique relèverait de l'« épigraphie tertiaire »⁸⁷.

⁸² Sur le lien fort entre territoire et identité, voir LUSSAULT 2007, p. 93-98 ; SEGAUD 2010, p. 169 ; SALMAS 2018, p. 437-441 (sur Deir el-Medina particulièrement).

⁸³ Sur les mondes sociaux, voir STRAUSS 1991, p. 233-244.

⁸⁴ SALMAS 2018, p. 439-440.

⁸⁵ Un graffiti est particulièrement intéressant (graffito TT 1331.2, 1-2), puisque l'idée d'un « retour aux sources » est très nette : « J'étais ici l'année passée ; regarde, je suis revenu cette année ! » (trad. C. Ragazzoli) ; sur cette série de graffiti, voir RAGAZZOLI 2016b, p. 41-46.

⁸⁶ Expression et concept forgés par C. Ragazzoli.

⁸⁷ Selon la définition donnée par C. Ragazzoli (2016b, p. 9), les œuvres personnelles du scribe *Brwyr* pourraient entrer dans la catégorie de « l'épigraphie secondaire », qui définit des « inscriptions qui n'appartiennent pas à l'état, à la définition et la fonction originelle du lieu, naturel ou construit, où elles apparaissent, mais qui contribuent à le transformer en le redéfinissant ». Cependant, les œuvres de *Brwyr*, temporellement et culturellement autres, enregistrent une autre forme d'expérience.

Nouvelle performance graphique à Deir el-Medina

Un autre scribe, « visiteur » celui-là, est venu ajouter sa pierre à l'édifice, cette fois au cœur même du « monde » du scribe *Brwyr*, dans la maison de fouilles. Ce graffito, que l'on pourrait également classer dans la catégorie de l'« épigraphie tertiaire », est situé sur le mur est, moitié nord de la chambre qui porte actuellement le numéro 3, et a été inscrit en hiéroglyphes, à l'encre noire.

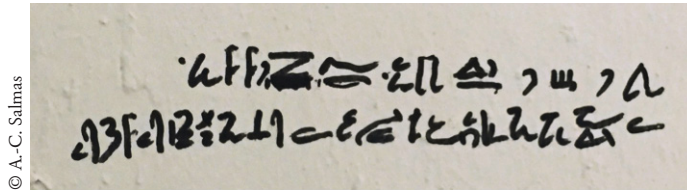


FIG. 28. Le graffito de visiteur (Deir el-Medina, maison de fouilles, chambre 3).



jwt pw jr(t).n sst^a K{-r}-n-r-w-y
r m33 st tn nfrt r sḏ3-ḥr.st jm.st^b

Ceci est une visite accomplie par la scribe K-l-w-y^c
pour voir cette belle place pour s'y distraire.

- Le titre est féminisé, *sst*, et déterminé par le signe de la femme (Gardiner B1), d'où la traduction par « la scribe ».
- sḏ3-ḥr*: la formule de la promenade (*stroll-formula*) est habituelle dans le lexique des inscriptions de visiteurs; voir Navrátilová 2006, p. 91-92.
 Quand bien même le texte emploie une formulation traditionnelle, le choix de l'expression *sḏ3-ḥr* est intéressant, surtout lorsque l'on sait que la scribe visite Deir el-Medina dans le cadre de son activité professionnelle, et non par simple plaisir.
- En écriture syllabique, pour écrire des mots étrangers, il est fréquent d'avoir recours à la combinaison *n + r* pour noter un *l*. Toutefois, le premier *r* est superfétatoire. Cette erreur n'est en rien la marque d'un éventuel statut de « semi-lettré » de la scribe, mais prouve simplement qu'elle est parfois étourdie. Cela pourrait également expliquer – en partie seulement – certaines des erreurs qui émaillent les textes de la parodie du scribe *Brwyr*; toutefois, ce dernier, en dépit de son statut autoproclamé de scribe, ne s'est jamais spécialisé dans le domaine linguistique.

L'examen des œuvres personnelles de Bernard Bruyère nous a entraînés sur plusieurs chemins, lesquels témoignent d'un empilement d'expériences et de pratiques « lettrées » à Deir el-Medina: depuis celles des ouvriers de la communauté originale à celles de visiteurs contemporains, en passant par celles des derniers représentants de l'institution de la Tombe ou encore par celle d'un *sḏm-š m st-M3't* des temps modernes. Toutes illustrent sinon la revendication d'un lieu particulier, du moins un fort attachement à ce dernier, pour des motifs variables.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXIS 1906

P. Alexis, « La bouillabaisse des pêcheurs » in *L'art du bien manger, suivi de L'art de choisir les vins et de les servir à table, etc.*, Paris, 1906, p. 133-135, en ligne sur Gallica (BnF), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203897f/ff.item>, consulté le 30 août 2018.

ALLEN 2000

J. Allen, *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge, New York, 2000.

ANDREU (éd.) 2013

G. Andreu (éd.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Paris, 19 avril – 22 juillet 2013, Paris, 2013.

ANDREU 2017

G. Andreu, « Bernard Bruyère (1879-1971) », *EAO* 87, 2017, p. 3-8.

ANDREU, GOMBERT 2002

G. Andreu, F. Gombert, *Deir el-Médineh. Les artisans de Pharaon*, L'Atelier du monde, Paris, 2002.

L'argot avec Bob

L'argot avec Bob, l'autre trésor de la langue, dictionnaire d'argot, de français familier et de français populaire en ligne, <http://www.languefrancaise.net/Bob/Introduction>, consulté le 26 mars 2017.

ASSMANN 2003

J. Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, Champollion, Monaco, 2003.

BARRAS 1895-1896

P. Barras, *Mémoires de Barras, membre du Directoire*, t. I: *Ancien Régime, Révolution*, éd. G. Duruy, Paris, 1895-1896, disponible en ligne sur Gallica (BnF), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k494300/ff.image.r=memoires%20de%20barras.langFR>, consulté le 26 mars 2017.

BEINLICH-SEEBER, SHEDID 1987

C. Beinlich-Seeber, A.G. Shedid, *Das Grab des Userhat (TT 56)*, ArchVer 50, Mayence, 1987.

BIERBRIER 2012

M. Bierbrier, *Who was who in Egyptology*, Londres, 2012 (4^e éd.).

BRUNNER 1944

H. Brunner, *Die Lehre des Cheti, Sohnes des Dnauf, ÄgForsch* 13, Glückstadt, Hambourg, 1944.

BRUNNER 1988

H. Brunner, *Altägyptische Weisheit: Lehren für das Leben*, Zurich, Munich, 1988.

BRUYÈRE 1952

B. Bruyère, *Tombes thébaines de Deir el-Médineh à décoration monochrome*, MIFAO 86, Le Caire, 1952.

CENIVAL, POSENER 1983

F. de Cenival, G. Posener, « [Nécrologie.] Michel Malinine, 1900-1977 », *BIFAO* 83, 1983, p. v-ix.

ČERNÝ 2001

J. Černý, *A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*, BiEtud 50, Le Caire, 2001 (2^e éd.).

CHERPION 1988

N. Cherpion, « Note sur l'emploi des fonds jaunes dans la peinture thébaine », *GM* 101, 1988, p. 19-20.

CHERPION 1994

N. Cherpion, « Le "cône d'onguent", gage de survie », *BIFAO* 94, 1994, p. 79-106.

CHERPION, CORTEGGIANI 2010

N. Cherpion, J.-P. Corteggiani, *La tombe d'Inherkhâouy (TT 359) à Deir el-Medina*, MIFAO 128, Le Caire, 2010.

CNRTL

Centre national de ressources textuelles et lexicales, en ligne, <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 10 avril 2017.

COULON 1998

L. Coulon, *Le discours en Égypte ancienne. Éloquence et rhétorique à travers les textes de l'Ancien au Nouvel Empire*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 1998.

CRUM 1939

W.E. Crum, *A Coptic Dictionary, Compiled with the Help of Many Scholars*, Oxford, 1939.

- DANELIUS, STEINITZ 1967
E. Danelius, H. Steinitz, «The Fishes and Other Aquatic Animals on the Punt-Reliefs at Deir el-Bahri», *JEA* 53, 1967, p. 15-24.
- DAVIES 1927
N. de G. Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, RPTMS 5, New York, 1927.
- DEPUYDT 1985
L. Depuydt, «The Double Definite Article in Bohairic», *Enchoria* 13, 1985, p. 51-63.
- DEPUYDT 1993
L. Depuydt, «On Coptic Sounds», *Orientalia* 62, 1993, p. 338-375.
- DEPUYDT 2010
L. Depuydt, «The Double Genitive Particle in Latest Late Egyptian, Demotic, and Coptic», *RdE* 61, 2010, p. 43-77.
- DORN 2017
A. Dorn, «The *iri.n* Personal-Name-Formula in Non-Royal Texts of the New Kingdom: A Donation-Mark or a Means of Self-Presentation?» in T. Gillen (éd.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt: Proceedings of the Conference Held at the University of Liège, 6th–8th February 2013*, AegLeod 10, Liège, 2017, p. 593-621.
- DRIAUX, ARNETTE 2016
D. Driaux, M.-L. Arnette, *Instantanés d'Égypte. Trésors photographiques de l'Institut français d'archéologie orientale*, BiGen 50, Le Caire, 2016.
- FAVRE 1905
J. Favre, *Dictionnaire universel de la cuisine pratique. Encyclopédie illustrée d'hygiène alimentaire*, vol. 1, Paris, 1905 (2^e éd.), en ligne sur Gallica (BnF), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57300438.r=Dictionnaire+universel+de+cuisine+pratique+.lang%20EN>, consulté le 30 août 2018.
- GABER 2002
H. Gaber, «Différences thématiques dans la décoration des tombes thébaines polychromes et monochromes de Deir al-Médina», *BIFAO* 102, 2002, p. 211-230.
- GIRAUD 1981
R. Giraud, *L'argot tel qu'on le parle. Dictionnaire illustré d'argot moderne*, Paris, 1981.
- GOLDWASSER 2002
O. Goldwasser, *Prophets, Lovers and Giraffes: A Wor(l)d Classification in Ancient Egypt*, GOF IV Reihe, Ägypten 38, Wiesbaden, 2002.
- GRIMAL, ADLY, ARNAUDIÈS 2006
N. Grimal, E. Adly, A. Arnaudès, «Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 2004-2005», *Orientalia* 75/3, 2006, p. 189-286.
- GROSSMANN, POLIS 2012
E. Grossmann, S. Polis, «Navigating Poly-functionality in the Lexicon: Semantic Maps and Ancient Egyptian Lexical Semantics» in E. Grossmann, S. Polis, J. Winand (éd.), *Lexical Semantics in Ancient Egyptian*, LingAeg, Studia Monographica 9, 2012, p. 175-225.
- HELCK 1970
W. Helck, *Die Lehre des Duw-Htjj*, KÄT 3, Wiesbaden, 1970.
- JÉQUIER 1923
G. Jéquier, «À propos des grands lits de Toutânkhamon», *Rec Trav* 40, 1923, p. 205-210.
- LABOURY 2013
D. Laboury, «L'artiste égyptien, ce grand méconnu de l'égyptologie» et «De l'individualité de l'artiste dans l'art égyptien» in ANDREU (éd.) 2013, p. 28-35 et p. 36-41.
- LAPP 2008
G. Lapp, *Totenbuch Spruch 125*, Totenbuchttexte 3, Bâle, 2008.
- LAUER 2000
J.-P. Lauer (avec la collaboration de C. Le Tourneur d'Ison), *Je suis né en Égypte il y a 4700 ans*, Paris, 2000.
- LECLANT 1981
J. Leclant, «Hommage à Bernard Bruyère», *BSFE* 92, 1981, p. 7-10.
- LUSSAULT 2007
M. Lussault, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, La Couleur des idées, Paris, 2007.

- MALAISE, WINAND 1999
M. Malaise, J. Winand, *Grammaire raisonnée de l'égyptien classique*, AegLeod 6, Liège, 1999.
- MAYSTRE 1937
C. Maystre, *Les déclarations d'innocence* (Livre des Morts, chapitre 125), RAPH 8, Le Caire, 1937.
Metropolitan Museum of Art, 12.182.23b
Metropolitan Museum of Art, 12.182.23b, en ligne, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/566487?sortBy=Relevance&ft=Isis&offset=0&rpp=20&pos=5>, consulté le 30 août 2018.
- NAVILLE 1898
É. Naville, *The Temple of Deir el Bahari*, t. III: *Plates LVI–LXXXVI: End of Northern Half and Southern Half of the Middle Platform*, ExcMem 29, Londres, 1898.
- NAVRÁTILOVÁ 2006
H. Navrátilová, «The Phraseology of Visitors' Graffiti» in M. Bárta, F. Coppens, J. Krejčí (éd.), *Abusir and Saqqara in the Year 2005: Proceedings of the Conference Held in Prague (June 27 – July 5, 2005)*, Prague, 2006, p. 83-107.
- NEVEU 1998
F. Neveu, *La langue des Ramsès. Grammaire du néo-égyptien*, Paris, 1998 (2^e éd.).
- PANTALACCI 2005
L. Pantalacci, «Travaux de l'Institut français d'archéologie orientale en 2004-2005», *BIFAO* 105, 2005, p. 405-543.
- PARKINSON 1991
R.B. Parkinson, *Voices from Ancient Egypt: An Anthology of Middle Kingdom Writings*, Londres, 1991.
- POISSON 1920
E. Poisson, «L'assassinat de Jean Jaurès. Récit d'un témoin», *Floréal: l'hebdomadaire illustré du monde du travail* 26, 1920, p. 589-590, en ligne sur Gallica (BnF), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62811209/f5.image.langFR>, consulté le 30 août 2018.
- POLIS, ROSMORDUC 2015
S. Polis, S. Rosmorduc, «The Hieroglyphic Sign Functions: Suggestions for a Revised Taxonomy» in H. Amstutz, A. Dorn, M. Müller, M.V. Ronsdorf, S. Uljas (éd.), *Fuzzy Boundaries: Festschrift für Antonio Loprieno*, vol. 1, Hambourg, 2015, p. 149-174.
- POLOTSKY 1949
H.J. Polotsky, «Une question d'orthographe bohaïrique», *BSAC* 12, 1949, p. 25-35.
- POSENER 1981
G. Posener, «La vie à l'Institut français d'archéologie orientale, il y a cinquante ans», *CRAIBL* 125/3, 1981, p. 502-506.
- RAGAZZOLI 2010
C. Ragazzoli, «“Weak Hands and Soft Mouths:” Elements of a Scribal Identity in the New Kingdom», *ZÄS* 137, 2010, p. 157-170.
- RAGAZZOLI 2011
C. Ragazzoli, *Les artisans du texte. La culture des scribes en Égypte ancienne d'après les sources du Nouvel Empire*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2011.
- RAGAZZOLI 2016a
C. Ragazzoli, «“The Pen Promoted my Station:” Scholarship and Distinction in the New Kingdom Biographies» in K. Ryholt, G. Barjamovic (éd.), *Problems of Canonicity and Identity Formation in Ancient Egypt and Mesopotamia*, CNI Publications 43, Copenhague, 2016, p. 154-178.
- RAGAZZOLI 2016b
C. Ragazzoli, *L'épigraphie secondaire dans les tombes thébaines*, thèse d'habilitation à diriger les recherches, université Paris-Sorbonne, 2016.
- REBOUL 2006
J.-B. Reboul, *La cuisinière provençale*, Marseille, 2006 (28^e éd.).
- RICKAL 2005
E. Rickal, *Les épithètes dans les autobiographies de particuliers du Nouvel Empire égyptien*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2005.

SALMAS 2018

A.-C. Salmas, «Space and Society at Deir el-Medina: Delineating the Territory of a Specific “Social Group”» in A. Dorn, S. Polis (éd.), *Outside the Box: Selected Papers from the Conference “Deir el-Medina and the Theban Necropolis in Contact”*, Liège, 27–29 October 2014, AegLeod II, Liège, 2018, p. 421-445.

SEGAUD 2010

M. Segaud, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Paris, 2010 (2^e éd.).

STRAUSS 1991

A.L. Strauss, «A Social World Perspective» in A.L. Strauss (éd.), *Creating Sociological Awareness: Collective Images and Symbolic Representations*, Londres, New Brunswick, 1991, p. 233-244.

Totenbuch-Projekt

Totenbuch-Projekt – Das altägyptische Totenbuch: Ein digitales Textzeugenarchiv, Universität Bonn, en ligne, <http://totenbuch.awk.nrw.de/spruch/125>, consulté le 28 mars 2017.

VALBELLE 1985

D. Valbelle, «*Les ouvriers de la tombe*». *Deir el-Médineh à l'époque ramesside*, BiEtud 96, Le Caire, 1985.

VERNUS 2001

P. Vernus, *Sagesses de l'Égypte pharaonique*, Paris, 2001.

VERNUS, YOYOTTE 2005

P. Vernus, J. Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, Paris, 2005.

VITAUx s.d.

J. Vitau, «Le homard: à l'américaine ou Thermidor?», *La chronique «Histoire et gastronomie»*, en ligne sur le site internet des Académies et de l'Institut de France, <http://www.canalacademie.com/ida6839-Le-homard-a-l-americaaine-ou-Thermidor.html>, consulté le 25 mars 2014.

WINAND 1996

J. Winand, «Les constructions analogiques du futur III», *RdE* 47, 1996, p. 189-215.

YOYOTTE 2011

J. Yoyotte, «Dessin» in G. Posener (éd.), en collaboration avec S. Sauneron et J. Yoyotte, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, 2011 (2^e éd.), p. 101-102.