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 125 (2025), p. 139-206

Sibylle Emerit

Enquête sur la lyre du Musée égyptien du Caire CG 69404 et son fac-similé : la « farde Maspero »

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

9782724711219	*Gateway to Africa. Cultural Exchanges Across the Cataracts*	Valentina Gasperini (éd.), Gihane Zaki (éd.), Giuseppe Cecere (éd.)
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

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

Enquête sur la lyre du Musée égyptien du Caire CG 69404 et son fac-similé : la « farde Maspero »

SIBYLLE EMERIT*

RÉSUMÉ

La « correspondance Maspero », conservée aux archives du Musée des Instruments de Musique (MIM) de Bruxelles, est à l'origine d'une enquête qui a permis de restituer dans son intégralité la correspondance entre Mahillon, conservateur de ce musée, et Maspero, directeur du Musée égyptien du Caire, au sujet du fac-similé d'une lyre égyptienne ancienne. L'échange entre l'égyptologue et le musicologue est riche d'enseignements et offre la possibilité rare d'écrire la « biographie » d'un objet archéologique depuis sa découverte jusqu'à sa destinée moderne.

L'analyse des lettres aide à comprendre les raisons qui ont pu motiver la création de copies d'instruments de musique pharaonique entre la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle et leur achat par des institutions muséales. Ce cas d'étude invite à une réflexion plus large sur le développement de l'archéologie musicale et ses méthodes appliquées aux vestiges de l'Égypte ancienne, ainsi que sur le rôle des expositions universelles dans le processus de reconstruction et de vulgarisation des artefacts pharaoniques. Enfin, les informations contenues dans la farde permettent de questionner le lieu de découverte et la datation de la lyre qui a servi de modèle.

Mots-clés : Mahillon, Maspero, lyre et harpe pharaonique, fac-similé, archéologie musicale, expositions universelles, Saint-Louis (Missouri), diorama, histoire des collections, Meir (Cusae), XII^e^ dynastie.

* (CNRS, UMR 5189 HiSoMA, Histoire et sources des mondes antiques).

BIFAO 125 (2025), p. 139-206 Sibylle Emerit
Enquête sur la lyre du Musée égyptien du Caire CG 69404 et son fac-similé : la « farde Maspero »
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

ABSTRACT

The "Maspero's correspondence", preserved in the archives of the Music Instruments Museum (MIM) of Brussels, is the starting point of an investigation that has restored this correspondence in its entirety between Mahillon, curator of this museum, and Maspero, director of the Egyptian Museum in Cairo, about the facsimile of an ancient Egyptian lyre. The epistolary exchanges between the Egyptologist and the musicologist are rich in lessons and give the rare opportunity to write the «biography» of an archaeological object from its discovery to its modern destiny.

The study of the letters helps us to understand the reasons behind the creation of copies of Pharaonic musical instruments between the late 19th and early 20th centuries, and their purchase by museum institutions. This paper proposes a wider reflection on the development of music archaeology and its methods applied to ancient Egyptian remains, as well as the role played by World Fairs in the process of reconstructing and popularizing pharaonic artefacts. Issues about the place of discovery of the original lyre and its dating are also raise.

Keywords: Mahillon, Maspero, Pharaonic lyre and harp, Facsimile, Music archaeology, World Fairs, Saint-Louis (Missouri), Diorama, History of Collections, Meir (Cusae), 12th dynasty.

Une correspondance inédite, entre deux grandes figures de savants de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle, apporte un éclairage nouveau sur le développement de l'archéologie musicale[1]. Conservée au musée des Instruments de Musique de Bruxelles (MIM)[2], sa lecture nous apprend comment Victor-Charles Mahillon (1841-1924)[3], le fondateur du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique en 1877 (devenu depuis le MIM), s'est porté acquéreur du fac-similé[4] d'une lyre égyptienne ancienne pour son

1 Cette recherche a bénéficié du soutien financier de deux programmes de recherche de l'Ifao (quinquennal 2017-2021) : n° 17216 « Paysages sonores et espaces urbains de la Méditerranée ancienne » et n° 17252 « Musiques à voir, musiques à entendre. Esthétiques, productions et techniques sonores en Égypte (XIX^e^-XXI^e^ siècles) ».

2 Cet article n'aurait pu voir le jour sans Géry Dumoulin (conservateur au MIM), qui a eu l'obligeance d'attirer mon attention sur la farde Maspero au cours d'une mission à Bruxelles en février 2017. Il m'a été possible d'examiner le fac-similé grâce à la diligence de Saskia Willaert (conservatrice au MIM) et l'assistance de Joris de Valck (restaurateur au MIM). Il m'est agréable de leur exprimer ici ma profonde reconnaissance pour le soutien qu'ils m'ont apporté tout au long de ce travail. Par ailleurs, je suis particulièrement redevable à Florence Gétreau (CNRS, UMR 8223 IReMus) et Christophe Vendries (université Rennes 2) pour leur relecture attentive et leurs suggestions enrichissantes, ainsi qu'aux experts qui ont évalué cet article.

3 Les notices encyclopédiques de William Waterhouse (*New Grove*, 2001) et de Hendrik Berke (*MGG*, 2004, p. 812 [mgg-online.com – dernière mise à jour en 2016]) donnent plusieurs références bibliographiques relatives à Mahillon et à sa famille, dont la thèse inédite de Ignace De Keyser (1995-1996).

4 Mahillon et Maspero emploient dans leurs lettres le terme de « fac-similé », c'est pourquoi il est repris tout au long de cet article. Rappelons qu'un « fac-similé » est une imitation ou une reproduction exacte d'un objet. La question du fac-similé dans le domaine de la facture instrumentale est au cœur des actes du colloque *Utopia Instrumentalis*, publié en 2010. Les conservateurs des musées d'instruments de musique invitent à utiliser ce terme pour désigner les reproductions qui sont fidèles au modèle original. Autrement, il est préférable d'employer les termes de « copie », « réplique » ou « reconstitution ».

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

institution muséale (inv MIM 2204). L'objet lui a été vendu par Gaston Maspero (1846-1916)[5], auquel l'on doit la création d'une Mission permanente au Caire en 1880 et qui fut amené à diriger le Service des Antiquités en Égypte dès l'année suivante en raison du décès prématuré d'Auguste Mariette (1821-1881). L'échange entre l'organologue et l'égyptologue débute en 1905 et se termine en 1908.

Lorsque Mahillon prend l'initiative d'écrire à Maspero pour lui demander des informations sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne, il est à la tête du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique depuis vingt-huit ans et entretient des relations épistolaires avec nombre de savants, diplomates et conservateurs de musées[6]. Issu de l'une des plus grandes familles de facteurs d'instruments à vent et d'éditeurs de musique en Belgique – la firme C. Mahillon & Co a été fondée par son père à Bruxelles en 1836[7] –, il s'intéresse depuis fort longtemps à l'Antiquité, puisque dès 1877 il se rend en Italie pour examiner les instruments à vent (*cornua* et *tibiae*) mis au jour à Pompéi[8]. En collaboration avec le directeur du conservatoire de musique François-Auguste Gevaert (1828-1908), musicologue et spécialiste de la musique antique[9], il en réalise des copies, d'abord pour tester leur qualité acoustique et les échelles musicales, ensuite pour nourrir les collections des tous premiers musées (ou départements) dédiés à l'histoire des instruments de musique, que ce soit en Europe ou aux États-Unis[10]. C'est l'égyptologue Jean Capart (1877-1947)[11], alors conservateur adjoint des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, qui l'invite à solliciter Maspero afin de compléter sa documentation relative aux vestiges de l'Antiquité égyptienne.

En 1905, Maspero se trouve pour la seconde fois à la tête du Service des Antiquités égyptiennes après une longue interruption[12]. Il est aussi directeur du tout nouveau Musée égyptien du Caire, inauguré en 1902. Pour assurer les finances du Service et ouvrir de nouvelles fouilles en Égypte, il a initié, depuis quelques années, une politique de vente d'objets archéologiques de second rang. À cette fin, une salle de vente a même été ouverte au musée de Boulaq en 1892, avec un certain succès, puisque les acheteurs étaient assurés d'acquérir des pièces antiques à un prix raisonnable[13]. Apparemment, cette activité commerciale a également porté sur des copies d'artefacts antiques, comme en témoigne cet échange.

5 Bierbrier 2019, p. 307-308 et David 1999.

6 De Keyser 2007.

7 Charles Borromee Mahillon (1813-1887). Le nom complet de l'entreprise est : La Manufacture Générale d'Instruments de Musique Mahillon & Co.

8 Vendries 2019 et 2024a.

9 François-Auguste Gevaert a écrit une somme sur la musique de l'Antiquité gréco-romaine publiée en 1881 (*Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*). Il a aidé Mahillon dans ses recherches sur les vestiges archéologiques, dans l'espoir que les copies permettent de tester ses théories sur les échelles musicales (Vendries 2019, p. 66). Pour une biographie de Gevaert, voir Riessauw 2001.

10 Vendries 2019, p. 68-71 ; De Keyser *et al.* 2023, p. 103.

11 Bierbrier 2019, p. 88-89.

12 Entre 1886 et 1899, Maspero est rentré à Paris pour reprendre son enseignement au Collège de France, à l'École pratique des Hautes Études et, à partir de 1895, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

13 Piacentini 2013. L'autrice cite (p. 109) une lettre de Maspero à sa femme, Louise, à propos de la découverte de la tombe de Sennedjem à Deir el-Médina qui a été une bonne affaire « au point de vue scientifique, puisqu'elle nous a donné des monuments dont nous n'avions aucun spécimen, bonne au point de vue financier, puisque non seulement les objets finiront par ne rien nous coûter, mais que nous aurons gagné assez d'argent pour pratiquer des fouilles nouvelles. Décidément, mon système est le bon, et j'ai bien fait de rompre avec la routine de Mariette, pour l'adopter. » Sur la salle des ventes et son fonctionnement, voir Piacentini 2017.

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

Le contenu de ces lettres m'a interpellée, car j'avais repéré l'existence de reproductions de cordophones de l'Égypte ancienne au musée de la musique de la Philharmonie de Paris et au département des instruments de musique du Metropolitan Museum of Art de New York. Les archives de ces musées fournissent quelques informations relatives aux commanditaires, mais aucune quant à l'identité des facteurs d'instruments chargés de les exécuter. Cette correspondance nous offre l'opportunité de documenter l'histoire de ces copies[14], tout en révélant des données, en partie oubliées, sur la datation et la provenance de la lyre du musée égyptien du Caire qui a servi de modèle (l'instrument est aujourd'hui connu dans la littérature scientifique sous le numéro d'inventaire CG 69404[15]). Si l'analyse des lettres aide à comprendre les raisons qui ont pu motiver la création de copies d'instruments de musique d'époque pharaonique, elle montre aussi le rôle déterminant joué par les expositions universelles et les institutions muséales dans la diffusion des connaissances dans le domaine de l'histoire de la musique au tournant du siècle.

1. L'ÉCHANGE ÉPISTOLAIRE (1905-1908) : LES PIÈCES DU DOSSIER

L'histoire de la lyre CG 69404 et de son fac-similé ne peut être retracée sans présenter au préalable l'échange épistolaire, sa forme et son contenu. Le dossier « Correspondance Maspero » du MIM porte le n° 563[16]. Il contient, d'une part, le duplicata des lettres manuscrites envoyées par Mahillon (ou par son directeur adjoint, Ernest Closson [1870-1950][17]) et, d'autre part, les réponses de Maspero (ou de ses collaborateurs) aux questions posées par les deux conservateurs belges[18]. Toutes les lettres n'y sont pas consignées. Il manque manifestement la fin de l'échange.

La lecture des duplicata n'est pas toujours aisée, car l'encre s'est altérée et certains mots ou phrases sont en partie effacés. Par chance, les lacunes ont pu être complétées par trois lettres des

14 Les échanges avec plusieurs conservateurs, musicologues et égyptologues ont été déterminants pour rassembler les pièces du dossier et restituer la « biographie » de la lyre CG 69404 et de son fac-similé. Comme nous le verrons, des éléments de réponse se trouvaient à Bruxelles, à Paris, à Milan, au Caire et à New York. Mes sincères remerciements vont à Stéphane Vaiedelich (responsable du laboratoire de recherche et de restauration du musée de la musique de la Philharmonie de Paris), Patricia Piacentini (professeur d'égyptologie de l'université de Milan et responsable des archives James Quibell), Élisabeth David (chargée d'études documentaires, musée du Louvre), Ken Moore (conservateur au Metropolitan Museum of Art) et, pour le Musée égyptien du Caire, à la directrice Sabah Abdel-Razik et son successeur Ali Abdelhalim Ali, ainsi qu'à Marwa Abdel-Razik (responsable de la documentation) et Asmaa Hassan (responsable des archives photographiques).

15 La lyre CG 69404 a été transférée récemment au Grand Egyptian Museum sous le n° 1421. Il m'a semblé préférable de conserver le numéro d'inventaire du Musée égyptien du Caire tout au long de cet article, car son histoire moderne est indissociable de celle du Musée égyptien du Caire. L'instrument a été publié dans l'un des volumes du *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire* par Hans Hickmann en 1949 (p. 154-155, pl. XCIII et XCIV A). Voir ci-après les fig. 19a-b.

16 Bien que le dossier conservé aux Archives du musée des Instruments de Musique de Bruxelles porte le nom de « Correspondance Maspero », je lui ai préféré, dans le titre de cet article, le mot « farde », qui est couramment employé en Belgique pour désigner un dossier, une chemise en carton ou une liasse de papiers. J'ai choisi de garder ce terme usuel, car de mon point de vue il a l'avantage de souligner que ce sont les archives Mahillon qui sont le point de départ de cette enquête sur la lyre du Caire CG 69404 et non pas celles de Maspero conservées à Paris.

17 Ernest Closson était musicologue. Il a succédé au poste de Mahillon en 1924 (Van den Borren 2000 [mgg-online.com – dernière mise en ligne en 2016]). Notons son intérêt pour l'Antiquité égyptienne, puisqu'il est l'auteur d'articles sur la harpe angulaire (1934), ainsi que sur les flûtes et les hautbois (1930, 1932a et b).

18 Sur le plan formel, il est à noter que les destinataires des courriers sont toujours mentionnés en bas à gauche de la première page.

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

« Archives Maspero » déposées à la bibliothèque de l'Institut de France à Paris[19]. Deux d'entre elles sont de la main de Mahillon (l'une est inédite[20]), la troisième de Closson[21]. La copie de cette dernière est au MIM, mais elle est en grande partie illisible. La découverte de l'original a donc permis d'en saisir la teneur. Deux de ces trois lettres manuscrites, rédigées sur le papier à en-tête du Musée instrumental[22], aident à comprendre que les doubles sont de simples reprographies réalisées à l'aide d'une « presse à copier » et d'un cahier en papier pelure dit « copie de lettres[23] ». Ces duplicata ne reprennent aucune des informations du papier à en-tête du musée, c'est-à-dire le nom complet de l'institution (« Conservatoire Royal de Musique, Musée Instrumental [Historique et Technique] »), le service (« cabinet du conservateur »), et l'adresse (« 11, rue aux Laines »). Le lieu d'expédition (« Bruxelles ») et la date font également défaut, cette dernière étant en partie préremplie sur le document administratif (« le… 190… »).

Cette correspondance, qui s'échelonne sur trois années, mérite d'être restituée intégralement, afin d'apprécier le style des auteurs, mais aussi tous les aspects administratifs et logistiques inhérents à l'acquisition. Les diverses pièces du dossier laissent en effet transparaître le fonctionnement interne du Musée égyptien du Caire. Parmi les personnalités scientifiques qui participent directement ou indirectement à la transaction de la lyre pour le compte de Maspero, on trouve Émile Brugsch (1842-1930), Evaristo Breccia (1876-1967) et Georges Daressy (1864-1938). L'élargissement du dépouillement des « Archives Maspero » à ces savants, ainsi qu'au directeur administratif du Service des Antiquités, Hervé Bazil (18..?- 1946) a permis d'identifier, dans un second temps, un document essentiel conservé aux archives du MIM, mais qui n'était pas rangé dans la farde Maspero[24].

La richesse du dossier ressort de la retranscription de l'ensemble des documents, dont plusieurs passages ont fait l'objet d'un déchiffrement parfois hasardeux. Les courriers sont classés ci-après chronologiquement, en fonction des trois grandes phases qui ponctuent l'échange : les termes de la transaction, l'acheminement du Caire jusqu'à Bruxelles, puis l'examen du fac-similé une fois réceptionné. Dans la mesure du possible, j'ai indiqué tout numéro susceptible d'aider à l'identification des pièces ainsi que leur date[25]. De manière à différencier les lettres manuscrites des lettres dactylographiées, elles ont été recopiées à l'aide de deux polices de

19 Je suis reconnaissante au professeur Nicolas Grimal et au secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Michel Zink, de m'avoir autorisé l'accès à la bibliothèque en novembre 2019.

20 Institut de France Ms 4030, feuillets 1-2 (28 août 1908) et Ms 4030, feuillets 3-4 (ce second courrier, du 12 décembre 1908, a été envoyé de Saint-Jean-Cap-Ferrat, ce qui explique pourquoi le duplicata ne se trouve pas dans les archives du MIM).

21 Institut de France Ms 4012, feuillets 412-413 (28 octobre 1907).

22 Institut de France Ms 4030, feuillets 1-2 (Mahillon, 28 août 1908) et Ms 4012, 412-413 (Closson, 28 octobre 1907).

23 Cette technique, inventée en 1780 par James Watts (1736-1819), a été utilisée jusque dans les années 1960. Elle est expliquée dans une brochure du musée de Chauvigny (https://www.chauvigny-patrimoine.fr/Musees/img/presse_a_copier.pdf). Je tiens à remercier Richard Sutcliffe (MIM) pour l'indication du procédé utilisé.

24 Il s'agit d'une note de Daressy concernant la lyre qui accompagnait une lettre de Maspero (voir lettre du 14 novembre 1907). En février 2020, Géry Dumoulin a effectué une recherche dans le *listing* des archives à partir du mot « Daressy ». Le document se trouvait dans la farde du mécène Louis Cavens.

25 Le travail d'inventaire des archives du musée des Instruments de Musique est en cours par Richard Sutcliffe (MIM). Chaque feuillet ne possède pas encore un identifiant unique, contrairement aux lettres des archives de l'Institut de France. Si tous les courriers à en-tête du musée du Caire ont été systématiquement numérotés avant d'être expédiés, ce n'est pas le cas des duplicata. Ces derniers portent parfois un numéro : numéro de la page du « cahier de copie » (cf. n. 23) ou numéro ajouté ultérieurement à la main. Dans ce second cas, « 563 » sert à indiquer que la pièce appartient au dossier « Correspondance Maspero » ; « 2204 » signale que la lettre porte sur le fac-similé de la lyre puisqu'il s'agit du numéro d'inventaire attribué par le MIM.

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

caractères distinctes. L'avantage de ce procédé est de mettre en évidence les ajouts à la main et les signatures lorsque le texte principal a été tapé à la machine. De même, j'ai choisi de conserver les mots soulignés volontairement par les auteurs. Les dessins, les listes jointes aux lettres, les pièces administratives et comptables sont reprises en respectant au mieux leur mise en page. Enfin, les abréviations utilisées dans les échanges ont été conservées.

La transaction

- Lettre du 8 juin 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Le 8 juin 1905, Mahillon écrit au directeur général du musée du Caire, pour demander s'il est possible d'obtenir des photographies des instruments de musique antique (lettre manuscrite n° 169) :

Monsieur le Directeur,

Monsieur Capart, le conservateur de la section égyptienne des Musées Royaux de Bruxelles, avec qui j'ai eu l'occasion de causer récemment, m'a dit qu'en m'adressant à vous, je pourrais obtenir la reproduction photographique de tous les instruments de musique qui se trouvent au musée du Caire.

Je prends la liberté de vous écrire, Monsieur le Directeur, pour vous demander si réellement il en est ainsi, et, dans l'affirmative, pour vous prier de bien vouloir me rendre ce service.

J'ai à peine besoin d'ajouter que je m'empresserai de vous régler le montant des frais que vous voudrez bien indiquer. Je demeurerais encore votre obligé pour la peine que vous aurez bien voulu prendre.

Espérant avoir le plaisir de vous lire, je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, mes salutations empressées, ainsi que mes remerciements anticipés.

Le Conservateur
Victor Mahillon

- Lettre du 8-9 juillet 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Un mois plus tard, Maspero répond positivement à sa requête et en profite pour lui proposer d'acquérir la copie d'une lyre égyptienne ancienne (lettre dactylographiée n° 1057, « pièces jointes : 1 », papier à en-tête de la Direction Générale du Service des Antiquités, adressée à Monsieur le Conservateur du Musée instrumental 11, rue aux Laines. Bruxelles) :

Monsieur le Conservateur,

En réponse à votre lettre du 8 juin dernier, j'ai l'honneur de vous informer que Monsieur Brugsch Bey, Conservateur de notre Musée, peut exécuter les photographies des instruments de musique que vous demandez aux prix indiqués dans la liste ci-jointe. Si vous les acceptez, je vous prierai de lui répondre directement pour qu'il vous fasse ce travail pendant mon congé.

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

Je profite de cette occasion pour vous faire savoir que nous possédons le fac similé en bois de noyer d'une lyre qui avait été exposée à la section égyptienne de l'Exposition de Saint-Louis. Si vous désirez l'acquérir, nous pourrions vous la céder au prix de cinq livres égyptiennes, soit 130 francs.

Veuillez agréer, Monsieur le Conservateur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Directeur Général,
GMaspero

- Maspero ajoute à la main dans la marge, à gauche :

Le prix en est de £. 5 soit 130 francs, plus les frais d'emballage, expédition, qui seraient à votre charge

D'après l'écriture, la liste jointe est rédigée par Émile Brugsch[26], sur une feuille à petits carreaux bleus. Elle donne un aperçu des instruments de musique entrés dans les collections du musée du Caire à cette date :

1 gr. caisse (tambour)
1 harpe
1 fragment de harpe
2 flûtes
1 cymbale et castagn. [= castagnette]
1 sistre
1 tambourin
8 plaques [photographiques] *à 10 fr.*
80 fr.

- Lettre du 17 juillet 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Dès le 17 juillet, Mahillon accuse réception du courrier de Maspero et lui demande des détails sur le fac-similé (lettre manuscrite n° 201) :

Monsieur le Directeur,

J'ai bien reçu votre honorée du 8/9 juillet, et vous remercie des renseignements que vous voulez bien m'adresser.

Malheureusement, nous possédons les divers instruments dont vous m'offrez les photographies. La lyre dont vous me proposez un fac-similé à f. 130,- m'intéresserait davantage, mais avant d'en négocier l'acquisition, je désirerais vous demander quelques renseignements.

26 Assistant-conservateur au Musée égyptien durant 34 ans, il est honoré du titre honorifique de « Bey », puis de « Pacha » par le gouvernement égyptien pour les services qu'il a rendus. Il était déjà responsable des opérations photographiques sous la direction de Mariette à Boulaq (Lacoste 2013, p. 38). Pour sa biographie, voir Bierbrier 2019, p. 71.

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

Ne pourriez-vous me faire connaître à peu près le montant des frais d'emballage et de transport qui seraient à notre charge ? Les ressources budgétaires du musée du Conservatoire sont restreintes et, je suis obligé, comme fonctionnaire, de prendre mes précautions à cet égard. Ensuite n'auriez-vous pas l'obligeance de me fournir un petit croquis de l'objet en question, pour que je sache s'il s'agit d'une lyre du type ancien ou d'une cithare, instrument plus récent ; s'il s'agissait d'une lyre du type du kissar éthiopien, je n'en aurais pas l'emploi, car le Musée possède une série de ces instruments.

Dans l'attente de vous lire, je vous présente, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements anticipés, l'assurance de ma parfaite considération,

Le Conservateur
Victor Mahillon

- Lettre du 20/21 août 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Dans un courrier du 20/21 août, Brugsch envoie un dessin d'une grande précision (fig. 1)[27], avec les mesures de l'objet (lettre dactylographié n° 1217, « pièces jointes : 1 », papier à en-tête de la Direction Générale du Service des Antiquités, adressée à Monsieur le Conservateur du Musée instrumental 11, rue aux Laines. Bruxelles).

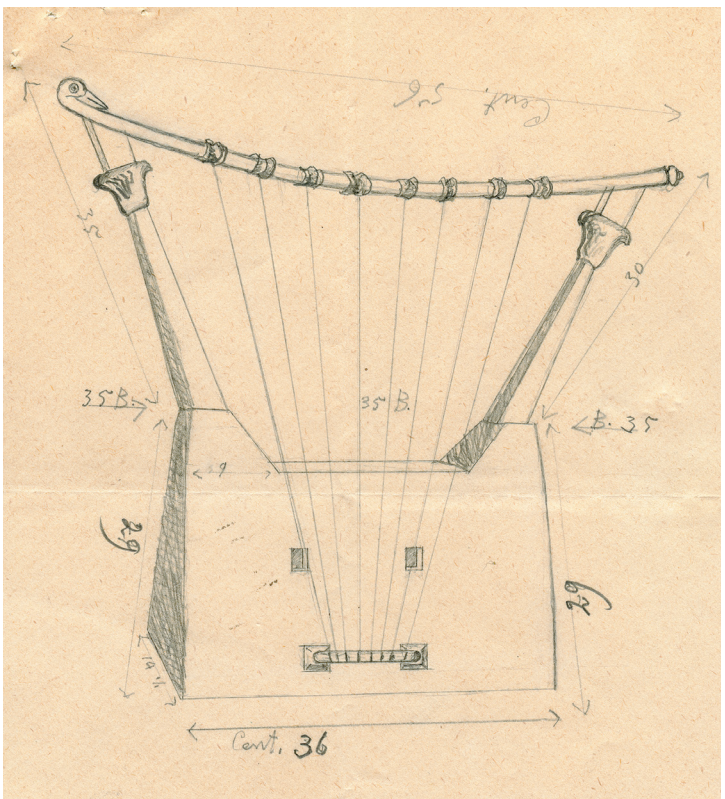


Fig. 1. Dessin de la lyre joint à la lettre du 20/21 août 1905 (Archives MIM « correspondance Maspero »).

27 Pour des photographies de la lyre CG 69404 ayant servi de modèle, voir dans l'article les fig. 19a-b, 28 et 29.

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

Monsieur le Conservateur,

Conformément à la demande que vous m'en avez faite par votre lettre en date du 17 juillet dernier, j'ai l'honneur de vous adresser ci-joint le dessin de la lyre que vous nous avez demandé. L'emballage coûterait huit francs environ. Quant aux frais de transport, il nous est impossible de les évaluer.

Veuillez agréer, Monsieur le Conservateur, l'assurance de ma considération très distinguée. Le Directeur Général,

[pr.] Emile Brugsch

- Lettre du 28 août 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Le 28 août, Mahillon demande de nouveau un complément d'informations pour s'assurer de l'intérêt scientifique du fac-similé (lettre manuscrite n° 206, adressée à Monsieur le Directeur Général des Musées, Le Caire) :

Monsieur le Directeur,

Je suis en possession de votre honorée du 20/21 courant et vous remercie de la peine que vous avez bien voulu prendre de me faire faire un croquis de la lyre que vous me proposiez.

Celle-ci m'intrigue vivement. Permettez-moi toutefois de vous demander encore un renseignement: la lyre exposée à Saint Louis, et dont celle-ci est la reproduction, est-elle un instrument antique, ou une simple reconstitution, ou encore un instrument de fantaisie? Veuillez m'excuser de mon importunité, mais notre budget étant fort modeste, je tiens naturellement à en faire le meilleur usage possible. En attendant l'avantage de vous lire, je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur général, mes salutations empressées.

Le conservateur
Victor Mahillon

- Lettre du 19 septembre 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Maspero lui répond le 19 septembre 1905 de sa maison de Milon-la-Chapelle (dans la vallée de Chevreuse, au sud-ouest de Paris) et apporte les précisions suivantes :

Monsieur,

La lyre est la copie exacte de l'original que nous possédons au Musée du Caire. La seule partie moderne y est la batterie de cordes: encore le nombre de ces dernières nous a-t-il été indiqué par les traces que les cordes antiques nous avaient laissées sur le barreau supérieur de la lyre.

Agréez, Monsieur, l'expression de ma considération la plus distinguée,

GMaspero

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

- Lettre du 2 octobre 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Brugsch n'était apparemment pas au courant de la réponse écrite par Maspero depuis son lieu de villégiature en France, puisqu'il envoie à Mahillon un courrier du Caire, le 2 octobre 1905, lui apportant les mêmes indications (lettre manuscrite n° 1352, papier à en-tête du Service des Antiquités, adressée à Monsieur Victor Mahillon, Conservateur du musée Instrumental 11, rue aux Laines, Bruxelles) :

Monsieur le Conservateur,

En réponse à votre lettre en date du 28 août dernier, j'ai l'honneur de vous informer que la lyre qui avait été exposée à St Louis, est une reproduction d'un objet de notre Musée.

Veuillez agréer, Monsieur le Conservateur, l'assurance de ma considération distinguée,

Pr. Le Directeur Général,
Brugsch

- Lettre du 2 septembre 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Désormais convaincu que la copie est bien la reproduction d'un instrument de musique antique, Mahillon s'engage à s'en porter acquéreur, au bénéfice du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique, dans un courrier du 2 octobre (lettre manuscrite, sans numéro adressée à Monsieur Maspero, Directeur général du musée du Caire) :

Monsieur le Directeur,

Répondant à votre honorée du 19 écoulé relative à la lyre égyptienne (fac-similé) que vous aviez bien voulu m'offrir en vente, j'ai l'honneur de vous annoncer que j'accepte l'instrument en question pour le musée du Conservatoire, au prix de 130 francs.

Je vous prie donc de me l'expédier, en réglant toutefois les détails de l'emballage et de l'expédition de la façon la plus avantageuse possible pour nous, en égard à la modicité des ressources budgétaires du Musée.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de ma plus parfaite considération,

Le Conservateur
Victor Mahillon

L'acheminement : du Caire à Bruxelles

La transaction a finalement abouti au bout de cinq mois, mais il reste à régler l'acheminement, ce qui va nécessiter un mois supplémentaire. Les courriers suivants donnent une idée assez précise de la manière dont la lyre a été transportée du Caire jusqu'à Bruxelles et du coût de l'opération.

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

- Lettre du 30 octobre 1905/1er novembre 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Dans une lettre, datée du 30 octobre/1er novembre 1905, Maspero informe Mahillon de l'envoi de l'objet à Alexandrie (lettre dactylographiée n° 1515, pièce jointe 1, papier à en-tête de la Direction Générale du Service des Antiquités) :

Monsieur le Conservateur,

En réponse à votre lettre du 2 Ct. (= Oct.) *No. 1445 (arrivée européenne), relative à la lyre égyptienne, j'ai l'honneur de vous informer que la dite lyre vient de vous être expédiée, en port dû.*

Le prix et frais d'expédition de la lyre jusqu'à Alexandrie, suivant note ci-jointe, se sont élevés à la somme de L.E. 551,5 soit Fcs. 142,97 que je vous prie de bien vouloir nous rembourser.

Veuillez agréer, Monsieur le Conservateur, l'assurance de ma considération distinguée,

Le Directeur Général
GMaspero

Le détail des frais est donné sur un feuillet joint :

Prix et frais d'expédition de la lyre jusqu'à Alexandrie	
Copie d'une lyre ancienne	*L.E. 500*
Droit de douane, emballage et scellage	*" " 40*
Frais de transport	*" " 11 ½*
	L.E. 551 ½
	Soit 142f97

- Lettre du 9 novembre 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

À Alexandrie, la lyre est réceptionnée par l'archéologue Evaristo Breccia, directeur du Musée Gréco-Romain depuis 1904[28]. Il s'occupe de la faire charger sur un paquebot qui transite par Marseille et informe Mahillon des démarches et des frais engagés dans un courrier daté du 9 novembre (lettre dactylographiée n° 230, papier à en-tête du Musée Gréco-Romain d'Alexandrie, adressée à Monsieur le Directeur). Les aspects matériels et financiers sont apparemment directement réglés avec Closson :

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous remettre ci-joint, suivant les instructions reçues de la Direction générale du service des Antiquités, un connaissement pour une caisse contenant un fac-similé d'une lyre antique.

28 Bierbrier 2019, p. 67.

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

Les frais de transport de la gare de Gabbari à la Douane ainsi que les droits payés s'élèvent à Fcs 4,50 que je vous prie de m'envoyer par retour de courrier.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération très distinguée,

Le Directeur du musée
EBreccia

Il ajoute à la main, en bas à droite de la lettre :

Pièce justificative pour la comptabilité.
Note pour M. Closson
Si cette somme de f 4.50 n'est pas comprise dans la facture, prière de l'adresser à la Direction susdite par mandat postal. Le service existe avec l'Égypte.

Le détail des comptes est fourni sur une feuille à part. L'écriture est celle de Breccia :

Nous remettons à Monsieur Closson les pièces qu'il nous a remises pour la réception de la « lyre égyptienne »
Tout est fini nous avons envoyé le mandat
de 4.50 au Musée gréco-Romain à Alexandrie. *4.75*
Nous avons payé les frais à l'arrivée à Bruxelles via Marseille *22.30*
et nous avons écrit et envoyé un mandat
pour solde au directeur du Service des Antiquités au Caire
Montant 142.97
frais 1.50 *→ 144.47*
Le Musée nous doit *→ Total fcs 171.52*

Il y a un ajout dans la marge à gauche, écrit en sens inverse :

Nous conservons les quittances et autres pièces pour les soustraire quand M V. Mahillon soldera ce compte.

- Connaissement et bordereau du 3 et 10 novembre 1905 (MIM « correspondance Maspero »)

Selon le connaissement, établi en date du 3 novembre 1905, Breccia a fait appel à la Compagnie des Messageries maritimes qui a chargé à Alexandrie une « Caisse contenant une copie en bois d'un monument ancien pour être expédié au Musée instrumental 11 rue aux Laines, Bruxelles (poids : 20 kg) » avec un déchargement prévu à Marseille. Cette compagnie française assurait un trajet hebdomadaire entre Alexandrie et Marseille, à la fois pour le fret, les passagers mais aussi pour le courrier[29]. Le bureau du transit à Marseille réceptionne en effet la caisse, une semaine plus tard, le 10 novembre. Le bordereau n° 926 indique :

29 Berneron-Couvenhes 2000, p. 270-272.

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

Monsieur le Conservateur au Musée instrumental de Bruxelles

J'ai l'honneur de vous informer que je mets aujourd'hui à la disposition d Ch de fer (= du chemin de fer), *pour vous être expédié en PD* (= port dû)

Al 19 (= Alexandrie) *Recept. 1 copie en bois d'un monument ancien*

M 16 (= Marseille)

Le dit colis m a été adressé v (= via) *Alexandrie par M Le Directeur du Musée pour vous être acheminé.*

Vous trouverez plus bas la note de mes frais et débours s'élevant à fr. 13.85 à payer au Ch de fer (= chemin de fer),

Agréez, Monsieur, mes salutations empressées.

Par le Directeur de l'exploitation, Le Chef du Service des Marchandises et du Transit.

(Signature indéchiffrable)

Frais & Débours

Fret	*10*		*Frais*
Assurance			
Remboursement			*d'Alexandrie*
Change Maritime		*25*	*à*
Timbre du connaissement	*1*	*20*	*Marseille*
Débarquement et impôt		*50*	*Frais*
			à
Droits de Douane Stat et péage		*15*	*Marseille*
Acquits, plombs, permis, etc.			
Emballeur et fourniture pour reconditt			
Port de lettres et affranchissement		*25*	
Frais de place	*1*		
Port en gare		*50*	
	13	*85*	

Dès que vous aurez pris livraison, je vous serai obligé de me faire parvenir le connaissement que vous avez dû recevoir de l'expéditeur.

Au-dessus de cette dernière mention, il y a un ajout de la main de Breccia (dans la marge, à gauche) :

Pièce justificative

Dès que M. Closson aura reçu la caisse et acquitté les frais de transport qui comprennent la présente note, j'enverrai le connaissement à Marseille. J'ai cette pièce en double.

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

D'après l'abréviation « Ch de fer », le convoyage entre Marseille et Bruxelles a dû se faire grâce à la Compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée (plus connue sous le sigle PLM). Rappelons qu'au début du XX^e siècle, c'est la ligne la plus empruntée pour le transport des marchandises et des personnes. Selon les calculs de Breccia, l'achat du fac-similé de la lyre et son envoi à Bruxelles depuis Le Caire ont coûté en tout 171,52 francs.

L'examen du fac-similé

- Lettre s.d (MIM « correspondance Maspero »)

La lyre est bien arrivée au musée de Bruxelles, sans doute vers la mi-novembre 1905. Mahillon procède à un examen approfondi seulement dans le courant de l'année 1907. Surpris par la facture de l'instrument, il s'adresse de nouveau à Maspero, car il a des doutes sur l'authenticité du chevalet[30] et ne comprend pas le système d'attache des cordes autour du joug (lettre manuscrite ni datée, ni numérotée, adressée à Monsieur Maspero, Directeur général des Musées, Le Caire) :

Monsieur le Directeur,

Je m'occupe en ce moment d'analyser le fac-similé de la lyre égyptienne antique que je dois à votre obligeance. Permettez-moi de vous demander un renseignement à ce sujet.

Le mode d'attache des cordes avec la table au moyen d'un chevalet me paraît tout à fait moderne et en tout cas tout différent de celui représenté sur les photographies de lyres antiques qui sont en ma possession.

L'instrument [que vous m'avez ? en]voyé m'intéressant vivement, je [me] disp[ose] à faire modifier ce mode d'attache des cordes à leur extrémité inférieure d'après les documents que [je] viens de vous citer, mais je désirerais auparavant obtenir votre avis à cet égard. J'aimerais notamment savoir si la lyre antique originale, d'après laquelle vous avez fait exécuter cette reproduction, possédait un chevalet de cette sorte.

Je vous serais extrêmement reconnaissant de bien vouloir m'éclairer à cet égard et, dans l'espoir de vous lire, je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements anticipés, l'expression de mes sentiments les plus confraternels.

Le Conservateur
(Signature pratiquement effacée, mais il s'agit bien de l'écriture de V. Mahillon)

Ajout après la signature :

Il s'agirait notamment de savoir, dans le cas où réellement un chevalet figurait sur l'original antique, si ce n'est pas là un remaniement postérieur à la construction de l'instrument.

30 Le chevalet est une petite pièce placée sur la table d'harmonie, sur lequel repose les cordes. Il sert à amplifier le son. Ici, il est utilisé comme point d'attache des cordes dans la partie inférieure de l'instrument et joue plutôt le rôle d'un cordier (à ce sujet, cf. *infra*, § 5).

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

- Lettre du 28 octobre 1907 (MIM « correspondance Maspero » et Institut de France)

N'ayant apparemment pas reçu de réponse, Mahillon demande à son conservateur-adjoint, Closson, d'insister et souligne que les renseignements demandés sont en vue de la préparation du quatrième volume du catalogue du musée instrumental. L'original de la lettre se trouve à la bibliothèque de l'Institut de France (Ms 4012, feuillets 412-413) et la copie au MIM (nº 563), mais cette dernière est peu lisible.

Bruxelles, *le 28 octobre 1907*

Monsieur le Directeur

Vous vous souvenez sans aucun doute du fac-simile de lyre égyptienne antique ayant figuré à l'Exposition de Saint-Louis et que vous avez bien voulu céder au Musée du Conservatoire.

Il y a quelques mois, monsieur Mahillon, conservateur du Musée, s'est permis de vous demander un renseignement important au sujet de cet instrument. La lettre s'est sans doute égarée ; et le volume IV de notre Catalogue, contenant la description (p. 2) *de cette pièce, étant en préparation, M. Mahillon (en ce moment en villégiature dans le midi) me charge de vous réitérer sa demande. Permettez-moi donc de la répéter ici.*

Il s'agit du chevalet de la lyre.

Celui-ci consiste en une pièce de bois courbée fixée à la table et à laquelle s'attachent les cordes . *Il semble à M. Mahillon qu'un chevalet disposé de la sorte devrait céder sous la traction considérable des cordes, se briser ou se détacher de la table. (Nous avons ici des photographies de lyres égyptiennes, au Musée de Berlin, où les cordes sont attachées par un nœud, directement dans les trous percés au bord d'une caisse de résonance* *), Pour éclaircir ce doute, M. Mahillon vous serait extrêmement reconnaissant de bien vouloir lui dire s'il s'agit d'un fac-similé complet, ou si certaines parties, comme le chevalet,*

(p. 3) *n'ont pas été reconstituées ; enfin s'il était possible, l'origine et l'époque approximative de l'instrument copié.*

J'espère Monsieur le directeur, que vous voudrez bien fournir les renseignements, dont vous concevez toute l'importance à notre point de vue.

En vous priant d'excuser le dérangement que je vous occasionne, je vous prie d'agréer, Monsieur, avec mes remerciements anticipés, l'expression de ma haute considération.

Le Conservateur-adjoint
Closson

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

- Lettre du 14 novembre 1907 (MIM « correspondance Cavens »)

Maspero leur répond en y ajoutant une note de Georges Daressy[31] (lettre manuscrite – le nombre « 2204 », indiqué au crayon sous la date, correspond au numéro d'inventaire du fac-similé de la lyre). La note est illustrée (fig. 2).

Caire, le 14 novembre 1907

Monsieur,

En réponse à votre lettre, je vous envoie le mot ci-joint qui a été rédigé, sur mon ordre, par M. Daréssy, Conservateur-Adjoint au Musée du Caire. J'ajoute, pour être complet, que le chevalet placé par nous sur la lyre, est copié exactement de celui dont les Ababdéhs[32] se servent encore aujourd'hui pour leurs instruments de ce genre. Il est, je crois, très ancien de forme.

Agréez, Monsieur, l'expression de ma considération la plus distinguée,
GMaspero

Note jointe de Daressy : *Il n'y a sur la lyre ancienne trace d'existence d'un chevalet qui serait du reste inutile, les cordes étant écartées de 0 m038 de la table, vers le haut, grâce à l'inclinaison en avant des montants. La caisse de résonance est ainsi faite :*

Les ouvertures carrées A et B sont des ouïes, écartées de 8 centimètres.

Les cordes entraient dans la caisse, vers sa partie inférieure, par les trous C, D, ressortaient du fond par les trous E, F pour y rentrer de suite par G et H. Il est impossible de voir où elles s'attachaient : au-dessous de la caisse il manque une planchette, cette dernière était peut-être percée de trous en dehors desquels les cordes étaient nouées ou liées à une barrette en deux faisceaux.

Le nombre de cordes est indéterminé ; il était au moins de huit, puisqu'il reste à la traverse supérieure huit anneaux ou bourrelets en fibre de palmier et roseau pour la tension, mais il a pu atteindre 10 ou 12.

Cette lyre provient de Meir, nécropole de l'antique Aphroditopolis, dans la Moyenne Égypte et date probablement de la XII^e dynastie.

Ville de l'ancienne Égypte, sur le Nil, au sud de Memphis.
2200 1600

La XII^e dynastie ~~3700-3400~~ ans avant J.-C.

31 Bierbrier 2019, p. 120.
32 Au sujet des *Ababdehs*, cf. n. 149.

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

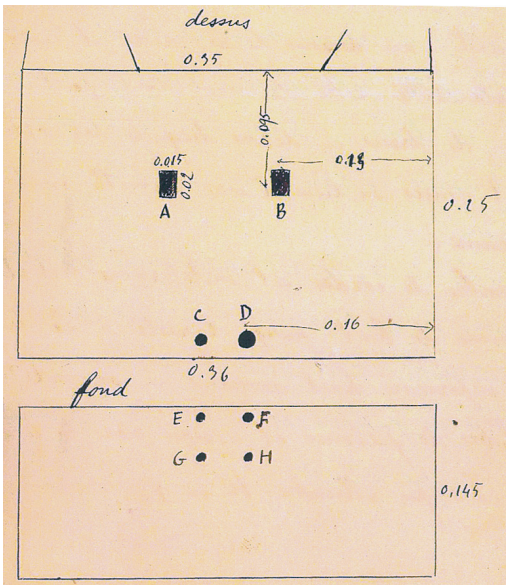


Fig. 2. Dessins de Daressy, lettre du 14 novembre 1907 (Archives MIM, « correspondance Cavens », n° 2204).

- Lettre du 24 août 1908 (MIM « correspondance Maspero » et Institut de France)

Mahillon envoie une nouvelle lettre le 24 août 1908 (l'original est à la bibliothèque de l'Institut de France sur papier à en-tête du musée de Bruxelles, Ms 4030, feuillets 1-2 ; le duplicata, dans les archives du MIM, porte le n° 563)

Monsieur le Directeur Général,

Vous avez eu l'extrême bonté de procurer au musée du conservatoire royal de Bruxelles qui vous en témoigne à nouveau toute sa reconnaissance, le facsimilé d'une harpe ou lyre antique conservé au musée du Caire.

Pour compléter les renseignements que nous désirons posséder au sujet de cette lyre, ne vous serait-il pas possible de nous faire photographier l'instrument original sous deux aspects : de face et de dos ?

Je m'offre à vous rembourser d'avance, par l'envoi d'un mandat postal, les frais que pourrait (sic) *occasionner ces deux photographies.*

Monsieur Daressy a bien voulu déjà nous donner quelques détails au sujet de cette première réplique, je lui en témoigne encore une fois toute ma reconnaissance.

Dans votre honorée lettre du 14 Novembre 1907, vous me disiez Monsieur le Directeur général que les Ababdehs se servent encore aujourd'hui de lyres du même genre. Ne pourriez-vous pas me mettre en communication avec une personne qui voudrait bien se charger de me procurer l'un de ces instruments ?

En vous remerciant d'avance, je vous renouvelle, Monsieur le Directeur général, avec mes sentiments de profonde gratitude les assurances de ma considération le plus distinguée.

Victor Mahillon

En bas de la première page :

à Monsieur Maspero, Directeur général du service des Antiquités, Le Caire

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

- Lettre du 12 décembre 1908 (Institut de France)

Une lettre supplémentaire de Mahillon se trouve à la bibliothèque de l'Institut de France (Ms 4030, feuillets 3-4). Elle est rédigée sur un papier qui porte en en-tête Chalet Mathilde, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Alpes Maritimes et est datée du 12 décembre 1908.

Monsieur le Directeur,

J'ai eu l'honneur de recevoir votre lettre du 23 novembre et je me suis empressé après la réception des photographies que vous avez eu l'extrême bonté de me faire faire, d'envoyer un mandat postal de vingt-quatre francs à votre conservateur Emile Brugsch Pacha.

Je vous remercie chaleureusement, Monsieur le Directeur, de votre extrême complaisance et je serai bien heureux, je vous l'assure, si une circonstance se présentait de pouvoir à mon tour vous rendre service.

Je ne me fais aucune idée de ce que peut être la lyre ababdéh et il m'est par conséquent, impossible d'en évaluer la valeur même approximativement. Est-ce que vous ne pourriez pas m'en procurer un simple croquis, une photographie ou un dessin quelconque? J'ai au musée de nombreux exemplaires de lyres égyptiennes et autres connues, je pense, sous le nom de Kissar et si elles ressemblent à la lyre ababdéh, il serait superflu de faire l'achat de celle-ci. Il va de soi que je rembourserai avec plaisir toutes les dépenses qui pourraient résulter de la confection de ce petit croquis.

Les musées égyptiens renferment-ils de nombreux instruments de musique anciens? Dans l'affirmative, je ne reculerais certes pas devant les dépenses d'un voyage en Égypte persuadé d'avance que cette visite serait pour moi d'un très haut intérêt.

Dans l'espoir Monsieur le Directeur, que vous voudrez bien encore m'honorer d'un mot de réponse, je vous assure avec l'expression de mes sentiments de gratitude profonde, les assurances de ma considération la plus distinguée.

Victor Mahillon
Directeur du Musée du Conservatoire royal de musique de Bruxelles

2. LE RÔLE MOTEUR DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DANS LA COPIE DE MODÈLES ANTIQUES

Avant de s'interroger sur la qualité de la reproduction de la lyre égyptienne ancienne, achetée par Mahillon pour les collections du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, la lecture de cet échange épistolaire nous invite à mettre en lumière la place accordée aux cordophones d'époque pharaonique dans les Expositions universelles. Rappelons qu'au tout début de la correspondance, Maspero écrit à Mahillon que le fac-similé de la lyre a été exposé à Saint-Louis. Il s'agit de l'Exposition universelle qui s'est tenue dans le Missouri, du 30 avril au 1er décembre 1904, à l'occasion du centième anniversaire de la rétrocession de la Louisiane aux États-Unis (*Louisiana Purchase Exposition*). Depuis la toute première exposition internationale,

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

organisée à Londres en 1851 dans le bâtiment emblématique de Crystal Palace, c'est l'une des plus grandes en termes de superficie (cinq cents hectares) et du nombre de pays participants (une soixantaine). Ces immenses manifestations s'adressaient à un très large public en raison de leur dimension pédagogique et éducative, mais aussi et surtout à cause de l'ambiance festive qui y régnait[33]. Celle de Saint-Louis attira environ dix-neuf millions de visiteurs.

Pour la deuxième fois, le gouvernement égyptien participe à ce type d'évènement. Lors de l'Exposition universelle de Paris au Champ-de-Mars en 1867, c'est Mariette qui est chargé de l'édification de plusieurs pavillons à la gloire de l'Égypte pharaonique, musulmane ainsi que du choix des œuvres[34]. En 1904, le projet s'avère moins ambitieux : il porte seulement sur une section antique au sein du département d'anthropologie de Saint-Louis. Maspero est alors sollicité pour l'organiser en tant que directeur du Service des Antiquités. S'il s'investit pleinement dans les préparatifs, il délègue l'installation des pièces et leur gardiennage aux États-Unis à l'un de ses inspecteurs, l'égyptologue britannique James Edward Quibell (1867-1935)[35]. Pour Maspero cette opération doit rapporter de l'argent, non seulement pour rembourser le budget alloué par le ministère des Finances (2500 LE), mais aussi au profit du Service des Antiquités. C'est du moins ce que laisse entendre le passage d'une lettre du 11 janvier 1904, écrite par son demi-frère et directeur administratif, Hervé Bazil : « Nous avons pu appliquer à la salle de vente un lot d'Antiquités destinées à St Louis, soit un bénéfice de 232 LE. Si on vend ces objets et si le prix nous est laissé après l'exposition, ce sera une bonne affaire » (Institut de France Ms 4004, feuillets 138-139). À l'issue de l'évènement, une partie des œuvres a donc été vendue aux États-Unis[36].

Ce n'est pas la première fois que des répliques de cordophones de l'Égypte ancienne sont présentées dans une Exposition universelle[37], puisque dès 1889 Léon Pillaut (1886-1903), conservateur du musée du Conservatoire de Paris, commande les fac-similés de trois harpes égyptiennes anciennes (et de plusieurs instruments du Moyen Âge), grâce au soutien financier du ministère du Commerce[38]. Chargé par le comité d'installation de mettre en place une section musique au sein de l'*Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*, il décide de proposer la reconstitution d'un atelier de luthier. Les pièces rassemblées « forment un véritable musée d'archéologie musicale » selon le compositeur, musicologue et critique musical Julien Tiersot (1857-1936)[39]. Nous ne possédons plus que deux des harpes réalisées pour cette occasion (fig. 3 et 4)[40] : la première est la harpe angulaire du musée du Louvre (N 1441) qui est

33 La bibliographie sur le sujet est immense. Nous renvoyons au premier chapitre de l'ouvrage d'István Ormos (2021) qui résume les enjeux politiques, culturels et économiques des Expositions internationales en s'appuyant sur les travaux antérieurs. Au-delà d'une volonté encyclopédique de décrire le monde, les pavillons étaient aussi le reflet d'une compétition entre les Nations dans l'innovation technologique et industrielle. Ces innovations servaient aussi à justifier la domination coloniale.

34 Grange 2011.

35 Bierbrier 2019, p. 381-382.

36 David 1999, p. 236 ; Piacentini 2013, p. 119-120 et 2017, p. 82.

37 Les Expositions internationales offrent un cadre privilégié pour présenter des rétrospectives sur les instruments de musique, mais aussi pour faire entendre des musiques du monde entier. À ce sujet, voir les articles du volume n° 13 de la revue *Musique, images, instruments* dont la thématique porte sur *La musique aux Expositions universelles : entre industries et cultures* (2012).

38 Gétreau 1996, p. 528-531 et *Catalogue général officiel. Section II, Arts libéraux, Musique* 1889, p. 88.

39 Tiersot 1889, p. 8 (passage cité dans Gétreau 1996, p. 530). Pour une biographie de Tiersot, voir Wallon 2001.

40 Philharmonie de Paris, musée de la musique E. 1404 et E. 1405. La collection en ligne du musée donne plusieurs vues de ces objets (https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0788163 et https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0795317).

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



Fig. 3. Fac-similé Philharmonie de Paris – Musée de la musique E. 1405 (photographie Claude Germain).



Fig. 4. Fac-similé Philharmonie de Paris – Musée de la musique E. 1404 (photographie Claude Germain).

entrée dans ses collections en 1823 (fig. 13)[41] ; la deuxième est la harpe arquée portative (N 1440 A) qui a été acquise par cette même institution en 1852 (fig. 14)[42]. Quant à la troisième, elle a été conçue à partir d'un dessin du relief des harpistes de la tombe de Ramsès III, mais elle est malheureusement perdue[43]. Afin de mettre en évidence les effets de la révolution industrielle, Pillaut cherche à illustrer, au travers l'histoire de la facture instrumentale, les divers procédés employés selon les époques :

> Jusqu'à la fin du siècle dernier, la harpe était restée à peu près ce qu'elle était dans les temps antiques. On peut en examinant le facsimilé de la harpe égyptienne du Louvre que nous avons fait exécuter à cette intention, comparer cet instrument âgé peut-être de cinq mille ans avec les harpes modernes ; une petite harpe du XIII^e^ siècle, une harpe galloise du XVIII^e^, montrent que jusqu'à l'intervention du mécanisme chromatique, l'usage musical de ce genre d'instruments a dû peu varier[44].

Le dessein de Pillaut s'inscrit parfaitement dans l'esprit des expositions universelles dont l'objet principal est de montrer l'apport tous azimuts des progrès technologiques dans le domaine de l'industrie, de l'artisanat et de l'art. En y adjoignant deux harpes gabonaises et une harpe birmane, il répond également aux attendus de l'Exposition universelle de 1889, puisque l'État souhaite célébrer le centenaire de la Révolution française en accordant une large place aux

41 Ziegler 1979, p. 108-109 (IDM 118) ; https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010014783.
42 Ziegler 1979, p. 104-106 et 112-113 (IDM 122) ; https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010016182.
43 Pillaut note Ramsès IV, mais il s'agit d'une erreur (*Catalogue général officiel. Section II, Arts libéraux, Musique* 1889, p. 88). Il s'est certainement inspiré de la planche 91 de la *Description de l'Égypte. Antiquités* 1809, vol. 2.
44 *Catalogue général officiel. Section II, Arts libéraux, Musique* 1889, p. 80.

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

cultures extra-européennes[45]. Cela lui donne prétexte à confronter les divers types de harpes. Le fac-similé de la harpe angulaire du Louvre suscite l'admiration des visiteurs. Voici ce que rapporte Tiersot lors de sa visite au pavillon des instruments de musique :

> Mieux encore, on admirera dans la même salle le plus ancien instrument de musique connu, une harpe égyptienne trouvée dans un tombeau au temps de l'expédition d'Égypte et à laquelle les égyptologues ne donnent pas moins de cinq mille ans d'existence. Elle n'a guère plus d'un mètre de hauteur ; elle n'a pas de colonne et ne possède, des diverses parties de la harpe moderne, que la table d'harmonie et la console, sur laquelle sont fixées vingt et une chevilles correspondant au même nombre de cordes, ce qui fait exactement l'étendue de trois octaves. L'instrument exposé n'est qu'un fac-similé, mais on pourra voir l'original sans aller bien loin : il est au musée du Louvre[46].

Lors de l'Exposition universelle de 1900, le fac-similé de la harpe angulaire du Louvre est une nouvelle fois présenté à Paris, mais dans un contexte fort différent. Ce n'est plus le désir d'expliquer l'histoire de la facture instrumentale qui domine, mais le goût pour l'orientalisme qui s'est largement développé à la fin du XIX^e^ siècle, quitte à fausser la perception de l'Antiquité égyptienne. Une image, publiée dans *Le Panorama* (fig. 5), témoigne de la manière dont l'objet est mis en scène au Palais du costume érigé sur le Champ-de-Mars[47]. À travers une histoire du vêtement – de l'Antiquité jusqu'en 1900 –, Émile Poussineau, dit M. Félix (1841-1930)[48], ambitionne « la glorification de la Mode et l'apothéose de la femme[49] ». Le grand couturier parisien fait appel à l'égyptologue Albert Gayet (1856-1916)[50] « pour réunir une collection unique au monde de vêtements et d'étoffes des époques romaine et byzantine[51] ». Son initiative bénéficie du soutien financier de sociétés commerciales[52]. Le succès du pavillon est immédiat, au point que *Le Panorama* lui consacre un numéro entier[53]. Pour comprendre les « tableaux » et leur conception, citons un passage de la brochure publicitaire du *Palais du costume* éditée à cette occasion :

> Chacune des époques choisies donne lieu à une scène originale et typique, où la femme domine. Les figures, de grandeur naturelle, pour ainsi dire vivantes, coiffées de cheveux réels et habillées d'étoffes semblables à celles que prescrit la vérité historique, sont placées dans leur vrai cadre ; l'architecture et le mobilier sont d'une irréprochable exactitude : les moindres accessoires ont été étudiés et copiés sur les modèles anciens[54].

45 Il semble que les instruments étaient exposés ensemble : *Catalogue général officiel. Section II, Arts libéraux, Musique* 1889, p. 88 (Estrade F).
46 Tiersot 1889, p. 9.
47 Parizet 2017, p. 154-159.
48 Parizet 2017, p. 147-150.
49 *Palais du costume* 1900 [p. 2].
50 Bierbrier 2019, p. 178-179.
51 *Palais du costume* 1900 [p. 6]. Gayet publia un ouvrage à cette occasion (1900).
52 Parizet 2017, p. 145-146.
53 *Le Panorama* n° 5, 1900 (16 photographies).
54 *Palais du costume* 1900 [p. 1-2].

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



Fig. 5. Palais du costume, « à Antinoë (Égypte) » (d'après *Le Panorama*, n° 5, 1900, [p. 2]).

Tous les costumes sont réalisés par la prestigieuse Maison Félix, située au 15 du Faubourg Saint-Honoré à Paris[55] sous la direction du couturier qui supervise en tout trente-quatre « tableaux » : les mannequins de cire portent des vêtements flambant neuf, reconstitués à partir de modèles anciens[56]. Maude Bass-Krueger reconnaît, à juste titre, l'influence du diorama[57], mais ce terme n'est jamais employé dans le prospectus du *Palais du costume* : il est question soit de « scène », soit de « tableau[58] ». Dans celui qui illustre la vie quotidienne à l'époque romaine, la harpe angulaire est suspendue au mur d'une maison « typique » d'Antinoé (fig. 5)[59]. Cette cité, fondée en 130 par Hadrien en Égypte, était alors fouillée depuis cinq ans par Gayet[60]. La scène est complétée par la présence d'un charmeur de serpents dont la performance hypnotise deux

55 Bien implantée dans le monde des salons parisiens et du théâtre, environ 250 employés travaillaient pour la Maison Félix en 1896 (Parizet 2017, p. 150-152). Notons que le couturier fut chargé de créer la garde-robe de Sarah Bernard pour sa tournée en Amérique, ce qui lui valut une renommée outre-Atlantique où il habilla, par la suite, plusieurs comédiennes et cantatrices (Parizet 2017, p. 151).

56 Parizet 2017, p. 162 ; Bass-Krueger 2018, p. 424.

57 Bass-Krueger 2018, p. 424.

58 D'après I. Parizet, le couturier a été influencé « par le musée de cire fondé à Londres en 1835 par M^me^ Tussaud et par l'ouverture du musée Grévin à Paris en 1882 » (2015, p. 143).

59 Notons qu'aucune maison n'a été fouillée à Antinoé par Gayet, mais seulement la nécropole. La maison semble s'inspirer de modèles ethnographiques en briques crues.

60 Cet archéologue est connu pour avoir donné un caractère sensationnel à ses découvertes afin d'attirer la curiosité du public (Calament 2005, p. 172-174 et 179-181).

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

femmes, tandis qu'une troisième, aux bras nus, est assise, dans une attitude lascive, sur un divan recouvert d'une peau de léopard, le visage tourné vers la porte d'entrée, grande ouverte[61]. Sa pose, sa robe bustier blanche et sa perruque ne sont pas sans rappeler les stéréotypes véhiculés autour de la reine Cléopâtre dans la peinture d'histoire du XIXe siècle[62], tandis que les costumes des deux autres femmes s'inspirent des tissus découverts par Gayet en 1897[63]. Le fac-similé de la harpe est ici détourné, puisque le modèle original n'a pas été trouvé à Antinoé et qu'il est plus ancien[64]. S'il est vrai que l'on ignore alors sa datation exacte, l'objet a clairement été choisi pour accentuer l'exotisme de la scène. On retrouve le même procédé employé quelques années plus tôt par le peintre Alma-Tadema (1836-1912). Cet artiste britannique, d'origine néerlandaise, était en effet fort apprécié du public de l'époque pour ses évocations de la vie quotidienne de l'Antiquité grecque, romaine et égyptienne. Il cherchait à donner un vernis « d'authenticité » à ses compositions en y ajoutant la représentation de véritables objets archéologiques[65]. La harpe angulaire du musée du Louvre se trouve ainsi mise en scène dans deux de ses peintures[66]. Elle est représentée la tête en bas, comme dans le tableau grandeur nature du *Palais du costume*, reprenant fidèlement la manière dont l'instrument était exposé au musée du Louvre au XIXe siècle[67].

Le Palais du costume est conçu avant tout comme une attraction populaire[68] : la brochure, rédigée de manière à piquer la curiosité du public, insiste sur le caractère sensationnel des reconstitutions « historiques[69] ». Entre le 15 avril et le 12 novembre 1900, environ deux millions de visiteurs s'y rendent[70]. Bien que le projet n'ait pas officiellement d'ambition commerciale, il est évident que le pavillon fait grande publicité à la Maison Félix[71]. Rappelons que cette

61 Le diorama reprend le thème orientaliste du « charmeur de serpent » particulièrement en vogue à la fin du XIXe siècle (voir, par exemple, Gindhart 2014 à propos de la sculpture de Charles-Arthur Bourgeois).

62 Humbert, Pantazzi, Ziegler (éd.) 1994, p. 558-559 et, en particulier, p. 578, fig. 390 : la femme du tableau d'Alexandre Cabanel a pu servir de modèle (« Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort » [1887], Anvers, musée royal des Beaux-Arts, nº inv. 1505).

63 C'est ce qu'indique la légende sous l'image publiée dans *Le Panorama* nº 5, 1900 [p. 2]. On reconnaît en effet le modèle habillé en « Thaïs » tel que l'imaginait Gayet (Calament 2005, p. 19, fig. 19a). Les tissus ont été exposés dès 1898 au musée Guimet (Gayet 1898).

64 L'instrument date du VIIIe siècle av. J.-C. (Quiles, Emerit *et al.* 2021, doc. 1, p. 557-559).

65 Pour une étude sur les instruments de musique antique représentés dans la peinture d'Alma-Tadema : Castaldo 2022 (pour l'Égypte, p. 168-172). Signalons que Stéphanie Moser réunit, dans son ouvrage *Painting Antiquity* (2020), les sources utilisées par l'artiste. Voir, en particulier, les carnets du peintre dans lesquels la harpe angulaire du Louvre est dessinée à côté d'autres instruments de musique (2020, p. 83, fig. 2.23). Il s'est inspiré des planches de l'ouvrage de Wilkinson (1837).

66 L'une, « Pastimes in Ancient Egypt 3,000 Years Ago », a été achevée en 1863 (Preston, Harris Museum and Art Gallery, nº inv. PRSMG : P8) ; l'autre, « An Egyptian Widow at the Time of Diocletian », en 1872 (Amsterdam, Rijksmuseum, nº inv. SK-A-2427). La bibliographie sur ces deux tableaux est abondante. On peut se référer en priorité à Moser 2020, p. 73-96 et 183-195. L'autrice indique que *Pastimes* est à l'origine de la notoriété internationale acquise par Alma-Tadema comme pionnier de la peinture archéologique (2020, p. 74). Il a obtenu deux récompenses pour cette œuvre à Paris : une médaille d'or au Salon de 1864 et une médaille à l'Exposition universelle de 1867. Cet artiste a ainsi contribué à faire connaître la harpe angulaire du musée du Louvre à un large public.

67 Victor Loret est le premier égyptologue à signaler cette méprise (Loret 1913, p. 31).

68 Bass-Krueger 2018, p. 426.

69 En voici deux extraits : « L'antiquité est représentée par trois tableaux sensationnels : Antinoë – un Atrium romain –, un Palais Byzantin, à l'époque de l'apogée des arts somptuaires » et « C'est le sous-sol de l'Égypte que la Société du Palais du Costume a fait explorer par M. Albert Gayet, l'impeccable érudit, pour réunir une collection unique au monde de vêtements et d'étoffes des époques romaine et byzantine, de costumes complets de l'époque des croisades, de tapisseries, rideaux et nappes d'autel, etc., d'une valeur inappréciable. » (*Palais du costume* 1900 [p. 3 et 6]).

70 Bass-Krueger 2018, p. 424.

71 C'est pourtant un échec qui contribua à la ruine de la Maison Félix et à l'arrêt de son activité (Parizet 2017, p. 171-172).

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

Exposition universelle, dont le thème était « Bilan d'un siècle », a accueilli un peu plus de cinquante millions de visiteurs. De nombreux exposants utilisaient des effets spéciaux pour attirer l'attention des flâneurs, faisant de Paris la capitale du divertissement[72].

Quelques années plus tôt, en 1893, une savante combinaison entre orientalisme et égyptomanie transparaît déjà à Chicago, à la *World's Columbian Exposition*, au sein de l'une des attractions majeures : « La rue du Caire[73] ». Que ce soit à Paris (en 1889 et en 1900) ou à Chicago, la représentation de l'Égypte est assurée par des comités privés qui demandent l'aval au gouvernement égyptien pour concevoir leurs projets[74]. Ces comités recourent à des architectes et à des égyptologues de renom, mais ils n'hésitent pas ensuite à proposer des animations spectaculaires pour gagner de l'argent, mélangeant les époques et les genres. Pour la *World's Columbian Exposition*, pas moins de vingt-six édifices d'inspiration arabo-islamique sont construits à Chicago dans le quartier de Midway (réservé à la présentation des peuples étrangers), avec comme dessein de faire découvrir une sorte de résumé architectural des principaux monuments de la capitale égyptienne[75]. Il paraît inconcevable aux organisateurs de ne pas adosser un monument pharaonique à cette rue : le temple de Louqsor est choisi afin d'y exposer les momies royales découvertes dans une cachette de la rive ouest de l'antique Thèbes en 1881. Le souvenir de cette trouvaille est encore vivace et l'un des promoteurs de l'exposition espère pouvoir faire venir quelques corps d'illustres pharaons du Nouvel Empire, tel Ramsès II, mais l'Égypte n'est pas en mesure de répondre à cette attente[76]. Il est alors décidé de fabriquer des fac-similés en cire de plusieurs momies. Le 15 mai, le temple égyptien est inauguré à grand renfort de musique, soit quinze jours après le démarrage de l'Exposition universelle. D'après les informations recueillies dans la presse de l'époque, l'orchestre, installé sur une estrade à l'intérieur de l'édifice, se compose de huit musiciens arabes[77]. Ils jouent des instruments à vent et à cordes, tandis que de chaque côté, deux jeunes femmes, vêtues à l'antique, se tiennent chacune devant une grande harpe pharaonique. Selon un prospectus diffusé à cette occasion, un spectacle a lieu toutes les demi-heures à l'intérieur du temple[78]. On y découvre une prêtresse en train d'officier devant un autel consacré à Isis, tandis que les deux harpistes accomplissent une prestation musicale. Une photographie permet de reconnaître l'un des instruments (fig. 6) : sa forme imite celle de la harpe représentée dans la tombe de Ramsès III, ce relief ayant là encore servi de modèle[79]. Dans son ouvrage *Cairo in Chicago*, István Ormos se demande quelle musique a bien pu être interprétée pour plonger les visiteurs dans une ambiance antique et faire ainsi concurrence aux animations de « la rue du Caire », mais il a trouvé peu d'informations à ce sujet[80]. Les harpes étaient-elles véritablement jouées ou participaient-elles simplement du décorum ? La question

72 Brenni 2012.

73 Le concept de « La Rue du Caire » ayant rencontré un immense succès lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889, il fut repris à plus grande échelle à Chicago (voir Ormos 2021).

74 Après 1882, le maintien au pouvoir d'un khédive par les Britanniques permet d'assurer une continuité de l'État, mais la gestion du pays est assujettie aux occupants (Humbert 2010, § 2 et Demeulenaere-Douyère 2014).

75 Ormos 2021.

76 Ormos 2021, p. 144-149.

77 Ormos 2021, p. 143.

78 Ormos 2021, p. 149-150. L'auteur renvoie au prospectus du pavillon : *Egyptological Exhibit – of Egyptian Temple of Luxsor* (sic), (s.n. [Chicago], n.d. [1893]).

79 Voir *supra*, le projet de Léon Pillaut pour l'Exposition universelle de 1889.

80 Ormos 2021, p. 150.

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

mérite d'être posée, car la mise en scène n'est pas sans rappeler le subterfuge qu'avait utilisé Verdi pour *Aïda*[81]. Ce n'est sans doute pas un hasard, si parmi les témoignages rassemblés par I. Ormos, un spectateur évoque justement cet opéra[82]. D'autres animations étaient organisées autour du temple et une spectatrice décrit la performance d'une fillette habillée selon la mode égyptienne ancienne, jouant d'une petite harpe qui ne ressemble « en rien aux harpes modernes[83] ». La concurrence est vive entre pavillons et face aux performances de danse du ventre données dans les théâtres et les cafés de « la rue du Caire », les exposants du temple égyptien ont dû redoubler d'imagination pour attirer du monde. Ainsi une barque, portée en procession, sort régulièrement au son d'un grand tambour et déambule dans Midway, dans une sorte de pastiche de la fête antique d'Opet, connue par les représentations qui ornent les parois du temple de Louqsor[84]. Environ vingt-sept millions de personnes se rendent à Chicago à la *World's Columbian Exposition*, dont l'ambition est de fêter les quatre cents ans de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb.

Ainsi, aux Expositions universelles de Paris (1889 et 1900) et de Chicago (1893), les fac-similés de harpes pharaoniques contribuent à donner une forme « d'authenticité » ou de « vérité » historique, bien que les thèmes des pavillons et la nature des mises en scène soient d'une tonalité fort différente. Qu'en était-il à Saint-Louis ?

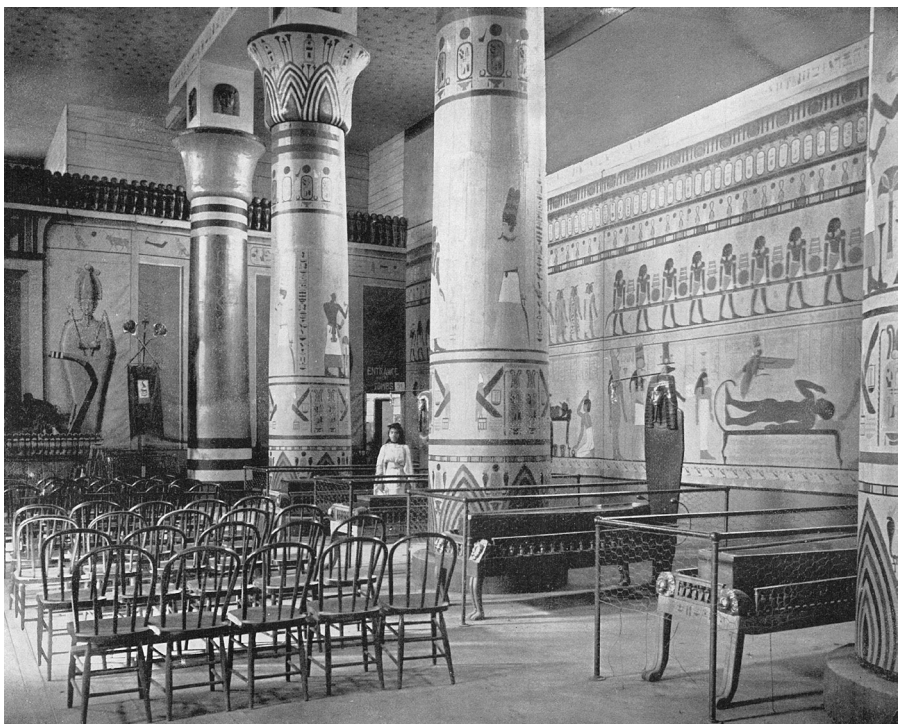


Fig. 6. Grande harpe pharaonique sur la scène (au fond, à gauche), « Temple de Louqsor » (d'après Ormos 2021, p. 184, fig. 83).

81 Les pastiches d'instruments étaient doublés par l'orchestre dans la fosse (Rensch 1989 [éd. 2007], p. 10-11).

82 Ormos 2021, p. 150.

83 Commentaire de Hildegarde Hawthorne, cité par Ormos 2021, p. 150 qu'il a tiré de *The Fairest ot the Fair*, H. Altemus, Philadelphia, 1894, p. 171-173.

84 Sur la place des musiciens dans ce décor, voir en dernier lieu Meyer-Dietrich 2017, p. 553-688.

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

3. L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE SAINT-LOUIS : UNE LYRE ÉGYPTIENNE CHEZ LES INDIENS D'AMÉRIQUE

Afin de pouvoir apprécier le cadre où le fac-similé de la lyre du Caire a été exposé en 1904, il est nécessaire de reproduire un extrait des *Rapports sur la marche du Service des Antiquités de 1899 à 1910*, car Maspero y donne un descriptif complet des préparatifs et des pièces envoyées aux États-Unis[85]. Je ne retranscris que le passage qui nous renseigne sur les moyens financiers et humains mis en œuvre :

> Exposition Universelle de Saint-Louis. — Cette année, le gouvernement égyptien, renouant une tradition interrompue depuis un quart de siècle, décida de participer à l'Exposition Universelle qui s'ouvrira à Saint-Louis d'Amérique en avril 1904, et le Service des Antiquités fut prié de collaborer à l'organisation de la section égyptienne. L'invitation me fut transmise au mois de mai 1903 ; en même temps, avis me fut notifié que le Ministère des Finances plaçait 2.500 L.E. à ma disposition, et qu'en plus, une indemnité journalière de 2 L.E. serait allouée au délégué que nous enverrions installer et surveiller nos collections. Il m'a fallu improviser cette exposition en six mois : on me pardonnera, je l'espère, si elle n'est pas aussi complète que je l'aurais faite, prévenu plus tôt. Je me suis décidé à y introduire deux éléments différents : des reconstitutions exactes des scènes de la vie antique, des séries de pièces originales, choisies de manière à donner une idée suffisante des monuments qui nous font connaître la civilisation égyptienne.
>
> Ce plan sommaire approuvé par le Ministère des Travaux Publics, je commandai à M. Hébert, sculpteur attaché au Musée d'Ethnographie de Paris, et à qui j'ai eu affaire plusieurs fois pour des restitutions de ce genre, notamment lors de l'exposition de 1889, dix mannequins en plâtre, de grandeur naturelle, représentant dix Égyptiens de l'époque ramesside, six femmes et quatre hommes, dans des attitudes diverses. Ils devaient être groupés de manière à former trois scènes :
> 1. une dame égyptienne à sa toilette ; elle achève de se farder les yeux, et une servante agenouillée lui présente un vêtement ;
> 2. un fonctionnaire de haute classe, dînant. Il est assis devant un guéridon chargé de mets ; un serviteur l'évente et tient la *goulléh* pleine d'eau, tandis qu'une musicienne et une danseuse exécutent sous ses yeux un intermède de danse et de chant ;
> 3. la fabrication du pain et de la bière. Ces deux opérations ont été réunies, la première étant indispensable à l'autre, et la bière se fabriquant avec une levure de mie de pain. Le tout occupe quatre personnages, deux femmes, dont l'une écrase le grain et dont l'autre cuit les miches, deux hommes, dont l'un brasse la pâte et dont l'autre poisse les jarres qui doivent contenir la bière, afin d'empêcher qu'elle ne se gâte en vieillissant.
>
> Le corps de ces dix mannequins fut moulé sur le vif, dans les poses que j'avais choisies. Les têtes furent modelées d'après des têtes de statues égyptiennes, celle de la soi-disant Taia, celle de la mère de Thoutmôsis IV et de Thoutmôsis IV lui-même, celle du scribe Ioupai, du Louvre. L'ensemble fut peint par M. Hébert et par ses aides, et les perruques furent agencées, sur des modèles que j'avais indiqués, par le perruquier du Théâtre Français. Ces opérations remplirent

85 Maspero 1912, p. 112-115.

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

une dizaine de semaines, de juillet à fin septembre, mais les caisses n'arrivèrent au Caire que dans les derniers jours de novembre : comme les mannequins avaient souffert pendant la traversée de la Méditerranée, ils furent restaurés très adroitement par le sculpteur et par le peintre du Musée, MM. Fanghfænel et Oropesa. Cependant, l'un de nos menuisiers, M. Andrea Altobello, avait préparé, d'après des originaux que j'avais trouvés au Musée, tous les accessoires de chaque scène, lit, chaises, pliants, tables, coffres à linge et à bijoux, objets de toilette, instruments de musique. Brugsch bey avait découvert des étoffes indigènes, de fabrication et de dessin pareils à ceux des étoffes anciennes : une couturière ajusta les costumes sur les patrons que j'avais taillés. L'habillage terminé, chaque scène fut réglée par moi et photographiée par Brugsch bey, pour que notre représentant pût la remettre en place à Saint-Louis dans l'ordre qui m'avait paru le plus propre à en faire valoir le détail.

Sur le refus de M. Brugsch bey, M. Quibell a bien voulu se charger d'aller installer notre section et de la surveiller pendant les premiers temps au moins. Pour lui faciliter la mise en place, j'ai fait fabriquer au Musée toutes les boiseries des armoires nécessaires : il n'aura plus qu'à en assembler les pièces et à les garnir de verres loués à Saint-Louis même, et, en quelques jours, tous les petits objets de notre envoi pourront être exposés […]. M. Quibell a de plus une liste des prix dressée par Brugsch bey, avec les indications nécessaires pour les majorer de toute la quantité qu'il estimera utile à couvrir les frais de transport, d'aménagement et de gardiennage. L'emballage sera terminé vers le 25 janvier 1904, et, à partir de cette date, le convoi entier et M. Quibell lui-même seront à la disposition de M. le Commissaire Général.

Les dix mannequins nous ont coûté chacun 500 francs : rendus au Caire, habillés, pourvus de leur mobilier et de leurs accessoires, l'ensemble des trois scènes nous est revenu à L.E. 300 environ. […] D'autre part, j'avais prélevé L.E. 1.000 pour les frais de voyage et d'installation à Saint-Louis : L.E. 300 ont été remises à M. Quibell et L.E. 700 à M. Lawford. Afin de me couvrir contre toutes les erreurs de prévision possibles en pareille matière, j'ai mis à part L.E. 300 qui, au cas où nos calculs auraient été justes, pourront être employées dans la suite à compléter, par de nouveaux envois d'Égypte, celles de nos séries que M. Quibell, étant sur les lieux, jugera convenable de renforcer. L'exposition close, tous les objets sans exception seront vendus, et, pour peu que l'opération soit conduite avec soin, je pense que le produit en sera assez considérable pour rembourser le Trésor égyptien de ses avances, en partie sinon en totalité.

L'esprit de l'Exposition universelle de 1867 plane sur celle de 1904 dans la mesure où l'on expose des objets antiques à côté de copies[86]. Dans les deux cas, Mariette et Maspero se sont efforcés de présenter les œuvres sous un jour à la fois scientifique et pédagogique. On note néanmoins une évolution notable avec le recours à la technique du diorama : Maspero l'avait déjà employée à Paris, en 1889, de manière à obtenir « des reconstitutions exactes des scènes de la vie antique ». Il s'empare ainsi d'un dispositif développé dans le sillage des Expositions universelles, qui a l'avantage de proposer une image en trois dimensions afin de donner l'illusion

86 Une liste des objets égyptiens exposés à Saint-Louis est donnée dans *Official Catalogue of Exhibitors* 1904, p. 35-36.

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

d'une scène réelle[87]. Les personnages, de taille humaine, grimés et costumés, deviennent une attraction en soi, l'art du diorama contribuant à vulgariser les connaissances de façon ludique auprès d'un large public, comme nous l'avons vu précédemment avec l'exemple du *Palais du costume*. En vue de réaliser les trois « tableaux » destinés à Saint-Louis, Maspero fait appel au sculpteur-modeleur Jules Hébert, du musée du Trocadéro et au perruquier du Théâtre Français. Depuis la création du musée d'ethnographie en 1878, Hébert y était chargé des moulages, des reproductions et des restaurations[88]. Pour l'ouverture, en 1882, il avait fabriqué « deux cents mannequins, d'après des moulages sur nature, pour présenter les modes de vie des différents peuples[89] ». En 1903, il a donc une expérience importante dans le domaine de la copie de modèles ethnographiques, sur laquelle s'appuie Maspero. Quant au perruquier du Théâtre français, l'on peut se demander s'il ne s'agit pas de Dieudonné, que l'on trouve mentionné dans des devis commandités par cette même institution muséale[90].

D'un point de vue esthétique, les trois dioramas s'inscrivent dans une démarche semblable à celle mise en œuvre au musée du Trocadéro. Jean-Roch Bouiller et Marie-Charlotte Calafat expliquent que si « les outils et subterfuges du monde du spectacle vivant sont exploités par les muséographes, ils demeurent clairement, dans l'esprit de leurs utilisateurs, comme des outils au service de la science et de la diffusion de cette dernière[91] ». Maspero choisit lui-même les attitudes des mannequins, mais l'on comprend, grâce sa description, que le procédé de fabrication est identique à celui employé par Hébert pour les dioramas du Trocadéro, puisque les corps furent moulés « sur le vif » , tandis que les visages « furent modelés d'après des têtes de statues égyptiennes ». Rappelons que cette technique de mouler sur nature, ou sur le vif[92], vient de l'anthropologie physique alors en plein développement et qu'elle est alors largement employée à des fins muséographiques[93]. L'objectif de Maspero est à la fois de respecter les canons antiques en donnant à ses personnages les traits de statues royales ou de scribe[94], mais aussi de restituer leurs actions de manière vivante. Une fois les mannequins en plâtre livrés au Caire (non sans avoir souffert du transport maritime d'après Maspero cité *supra*), il confie la conception des accessoires à ses collaborateurs.

87 Bouiller, Calafat 2018, p. 133 et Ormos 2021, p. 12-13. Ce dernier énumère l'ensemble des innovations de l'époque : panorama, lanterne magique, musées de cires, zoos anthropologiques, automates, etc.

88 Il avait déjà contribué à l'installation des collections ethnographiques de l'Exposition universelle de Paris en 1878, qui vit la construction du palais du Trocadéro. La même année, il fut engagé dans le tout nouveau musée d'Ethnographie où il travailla durant 32 années : Verneau 1912, p. 131 (nécrologie) ; Dupaigne 2012, p. 538.

89 Dupaigne 2012, p. 540. Les mannequins de Hébert rencontrent immédiatement l'engouement du public (Loyau 2017, p. 238 et fig. 2 pour un exemple de l'une de ses sculptures en plâtre).

90 Le nom de Hébert y apparaît également, puisqu'il avait lui-même son atelier avant d'être engagé au musée du Trocadéro : « Entreprise Hébert, "mouleur éditeur" (fabricant de mannequins) ; entreprise Wagner (fournisseur des yeux) ; entreprise Dieudonné, perruquier de théâtre (fournisseur des perruques des mannequins) » (Bouiller, Calafat 2018, p. 140, n. 5).

91 Bouiller, Calafat 2018, p. 133.

92 Les anthropologues l'appliquent aussi bien au visage qu'au corps de personnes vivantes (A. Griffiths dans Dohm *et al.* 2017, p. 183).

93 Bouiller, Calafat 2018, p. 140.

94 Maspero n'indique pas clairement si les têtes royales ont été inspirées à partir de monuments conservés au musée du Louvre ou au Musée égyptien du Caire. Le visage des deux mannequins féminins ressemble à celui de Tiâa (statue du musée égyptien du Caire, CG 42080 : Bryan 1987, p. 4-5, fig. 1 et 2). Les pommettes saillantes des deux mannequins masculins rappellent les traits du scribe accroupi du Louvre (E 3023), mais la statue est anépigraphe (https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010006582). Je tiens à remercier Simon Connor (IFAO) pour les pistes qu'il m'a suggérées.

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



Fig. 7. Diorama conçu par Maspero (photographie de Brugsch prise au Musée égyptien du Caire, Archives James Quibell, université de Milan, d'après Orsenigo 2016-2017, p. 43).

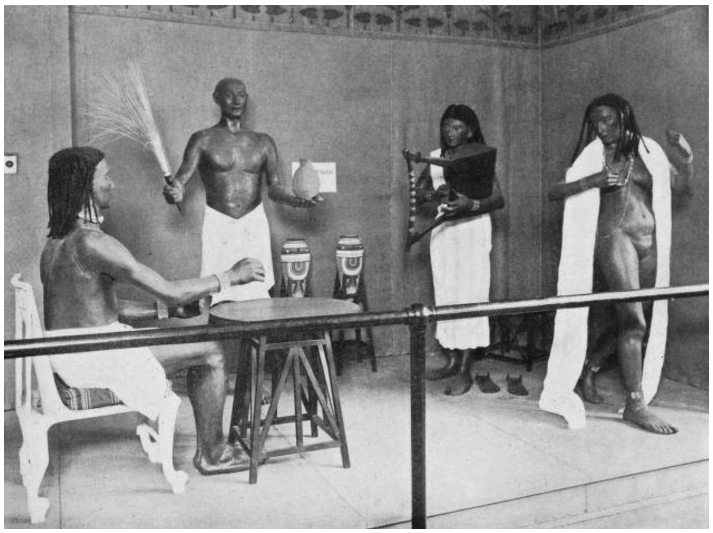


Fig. 8. Le diorama tel qu'il a été exposé à l'Exposition universelle de Saint-Louis de 1904 (*The Greatest of Expositions* 1904, p. 138).

Dans le souci de faciliter le montage à Saint-Louis, chaque diorama est photographié par Brugsh au Musée égyptien du Caire. Le cliché de la scène de banquet se trouve aujourd'hui à l'université de Milan dans les archives James Quibell[95]. Il permet de découvrir la mise en scène qui correspond exactement à la description de Maspero (cf. *Rapports*). Le désir de reproduire le plus fidèlement possible le mobilier est indéniable, même si certains détails sont erronés. Par exemple, le dignitaire est assis sur une chaise à dossier copiée probablement d'après un spécimen du Nouvel Empire conservé au musée du Louvre, mais qui a été modifié : un coussin a été ajouté, ainsi que deux barres de fixation transversales[96]. On a l'impression que l'homme

95 Orsenigo 2016, p. 43 ; Piacentini 2017, p. 84, fig. 8.

96 La lecture des *Rapports* publié en 1912 laisse penser que les objets choisis pour être reproduits appartiennent tous au Musée égyptien du Caire. Néanmoins, la ressemblance avec la chaise du Louvre N 2950 est frappante (Killen 2017, vol. III, p. 44-45, pl. 18 et 19 ; https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010006589). Une chaise similaire est conservée à New York au Brooklyn Museum 37.40 E (Killen 2017, vol. I, p. 94, 96 et 105, pl. 87) ; https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3948).

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

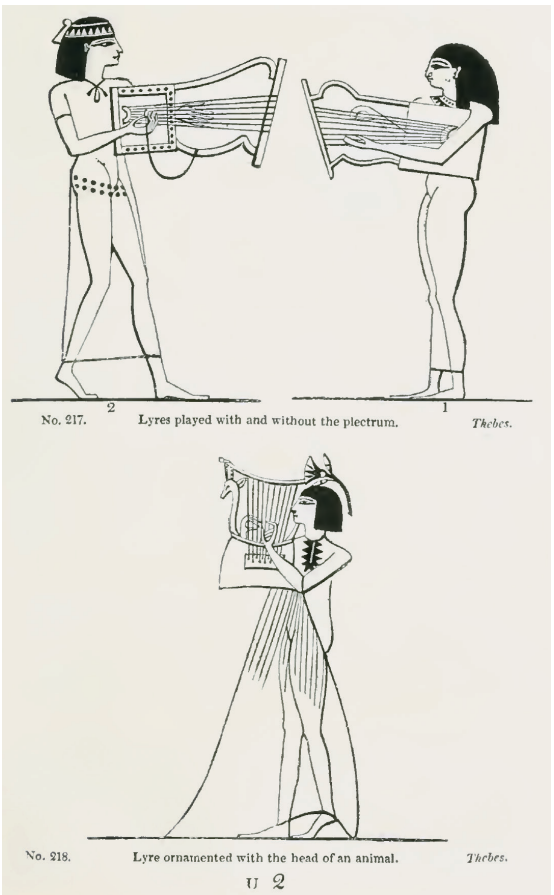


Fig. 9. Joueuses de lyre représentées dans des tombes thébaines (d'après Wilkinson 1837, II, p. 291).

est attablé à une table de bistrot : il tend la main vers un récipient (comme s'il s'agissait d'un gobelet)[97] placé devant lui sur un guéridon au plateau circulaire, et seule l'ossature inférieure en croisillon est un emprunt au mobilier pharaonique[98]. Quant aux robes taillées dans des « étoffes indigènes », leur coupe ample est trop éloignée des vêtements des musiciennes et des danseuses que l'on voit sur les reliefs du Nouvel Empire (fig. 9)[99] : leur corps est dissimulé, sans aucun effet de transparence, sans doute pour respecter les mœurs du début du XX^e^ siècle. En dépit de ces anachronismes, il faut souligner que l'attitude de la joueuse de lyre et la manière dont elle tient l'instrument sont proches des canons de l'iconographie égyptienne (fig. 9, haut)[100]. Cependant, ce type de lyre était porté à la verticale (fig. 9, bas)[101]. En définitive, ce diorama relève plus du « pittoresque », alors en vogue au musée d'ethnographie du Trocadéro, que du tableau scientifique[102]. Qu'il s'agisse de paysans d'une région française, d'individus d'une ethnie lointaine ou d'un passé historique distant, l'objectif est le même : il s'agit de relocaliser les objets « par la recréation d'un contexte prétendument original mais entièrement fictionnel[103] ».

97 Ce récipient n'est pas présent dans le diorama de la fig. 8.

98 Exemples de tables : Turin, Museo Egizio 8432 et 8343 (Killen 2017, vol. I, p. 119, pl. 110 ; p. 120, pl. 114) ; Londres, British Museum EA 2470 (Killen 2017, vol. I, p. 128, fig. 37, pl. 116).

99 Les trois exemples sont tirés de l'ouvrage de Wilkinson (1837, II, p. 291). Les scènes ont certainement été copiées dans les tombes thébaines n^os^ 85 (PM I², p. 174 [28]), 318 (PM I², p. 91 [8]) ou 113 (PM I², p. 231 [4]). Lisa Gayet note que la robe fourreau, à une ou deux bretelles, laisse toujours un sein découvert ou la poitrine apparente (2024, p. 3). Elle souligne également que la robe tunique est principalement portée par les musiciennes et les danseuses (2024, p. 4 et fig. 2 pour l'effet de transparence).

100 Ces reliefs des tombes thébaines sont reproduits dans d'autres ouvrages du XIX^e^ siècle. Par exemple, voir Rosellini 1832, pl. CLXXV.

101 Ce modèle n'est attesté dans l'iconographie que sept fois d'après Chi 2002, p. 78. L'autrice cite un ostracon conservé à Stockholm (doc. 54, p. 241-243, fig. 107 : Medelhavsmuseet, inv. n° 14031) ; le moulage d'une stèle (doc. 55, p. 243-245, fig. 108 : Musée égyptien du Caire [sans n°]) ; un relief du temple de Medinet Habou (doc. 56, p. 245-247, fig. 110 : *Medinet Habu* VIII, pl. 636) ; le papyrus érotique de Turin (doc. 57 et 58, p. 247-251, fig. 111 et 112 : Museo egizio, n° inv.55001) ainsi que les tombes thébaines n^os^ 341 (doc. 59, p. 252-254, fig. 114) et 113 (doc. 60, p. 255-257, fig. 115). Toutes ces images datent de la XIX^e^ dynastie ou de la XX^e^ dynastie.

102 L'aspect pittoresque des dioramas du musée d'ethnographie du Trocadéro est abordé dans Bouiller, Calafat 2018, p. 139-143.

103 Étienne *et al.* 2014, p. 4 = § 8.

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

Les trois dioramas (toilette d'une femme égyptienne, dîner d'un haut dignitaire et fabrication du pain et de la bière) sont installés à Saint-Louis dans le bâtiment du département d'anthropologie de l'université de Washington, à l'étage principal, dans la salle 100[104]. La culture matérielle des populations du Mexique, du Brésil, de l'Ohio, du Nouveau Mexique et de la Louisiane sont présentées dans des pièces attenantes. Le parcours, conçu par le Conservateur général William J. McGee (1853-1912)[105], a pour ambition de montrer les diverses facettes de la discipline anthropologique (y compris l'archéologie et l'ethnologie), afin de retracer les progrès de l'humanité depuis la Préhistoire. L'Exposition universelle de Saint-Louis, encore plus que les précédentes, exalte la toute puissance coloniale, que ce soit au travers des pavillons, dédiés aux innovations technologiques et industrielles, ou au moyen d'espaces réservés aux cultures du monde entier. Pour le pavillon dont il a la charge, McGee se fait le chantre des théories évolutionnistes de Charles Darwin et cherche à justifier la domination des peuples autochtones aux États-Unis par l'évocation de leur mode de vie[106]. Au sous-sol du bâtiment, les traits physiques et les capacités cognitives des êtres humains y sont mesurés au moyen d'outils développés par les anthropologues. L'intention de McGee transparaît clairement dans une brochure en français, diffusée avant l'ouverture de la manifestation internationale, dans laquelle les attendus y sont expliqués thème par thème. Voici un extrait du paragraphe « Anthropologie » :

> L'histoire de la race humaine est une des études les plus fascinantes que l'on puisse entreprendre. Grâce au département d'anthropologie, on aura une bonne opportunité pour se rendre compte combien ce sujet est rempli d'intérêt. […] Un espace sera réservé pour reproduire la vie de l'homme depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours. Ceci comprendra des expositions de différentes tribus et de différentes races, montrant par des spécimens, des groupes et des photographies, les degrés de culture atteints par différents peuples à différentes époques et sous des conditions spéciales d'entourage. En plus, cette science aura une illustration très importante sous forme de familles, groupes et tribus de peuples existant actuellement[107].

Le contexte dans lequel le fac-similé de la lyre du Musée égyptien du Caire est exposé n'a donc plus rien à voir avec celui des Expositions universelles que nous avons étudiées précédemment : il ne s'agit ni de retracer l'histoire de la facture instrumentale (Paris, 1889), ni de répondre au goût croissant pour l'orientalisme par des mises en scène sensationnelles (Chicago, 1893), ni de raconter une histoire du costume à des fins commerciales (Paris, 1900). La lyre a été fabriquée pour un diorama qui, comme on le comprend à la lecture de Maspero, devait répondre aux standards des dioramas ethnographiques devenus à la mode. La crédibilité des « tableaux » repose non seulement sur l'« authenticité » des accessoires, mais aussi des visages et des attitudes des mannequins copiés sur des modèles antiques. Le procédé de monstration

104 Le plan du bâtiment et des salles d'exposition se trouve dans le livret destiné aux visiteurs : *Official Catalogue of Exhibitors* 1904, p. 11.

105 L'organisation de la section anthropologique de l'Exposition universelle de Saint-Louis est confiée à McGee en 1903, en raison de ses travaux sur les Indiens d'Amérique. C'est en tant que chef du département d'anthropologie qu'il rédige et signe l'introduction du catalogue (*Official Catalogue of Exhibitors* 1904, p. 6-7) dans laquelle transparaît explicitement un propos racial dans les choix de la muséographie.

106 Son rôle, lors de l'Exposition de Saint-Louis, est analysé dans Parezo, Fowler 2007.

107 *Exposition universelle de Saint-Louis* [1904], p. 24-25.

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

fusionne par conséquent « les domaines de la science, de l'art et de l'anthropologie[108] ». S'y ajoute une forme de spectacularisation du mannequin de la danseuse puisqu'une photographie (fig. 8), diffusée dans *The Greatest of Expositions* (un album qui offre un florilège des attractions les plus attrayantes), montre une modification importante dans la scénographie : la danseuse est désormais nue. Son corps exhibé donne une apparence de « sauvagerie », tout en répondant au fantasme véhiculé par l'image de la danseuse « orientale », voire de la danseuse « nègre », très prisée dans ces manifestations[109]. Ce changement est-il le fait de McGee ou de Quibell ? La question se pose, car Quibell avait pour mission de veiller à l'installation des œuvres[110]. Quoi qu'il en soit, le regard critique sur le diorama de Saint-Louis aide à mieux saisir sa place dans le parcours muséographique de McGee : Préhistoire, archéologie et temps présents sont assujettis à un discours darwinien, dont la fonction est probablement de suggérer que la culture matérielle des peuples indigènes appartient à un passé révolu ou condamné à disparaître, faute d'avoir su évoluer[111].

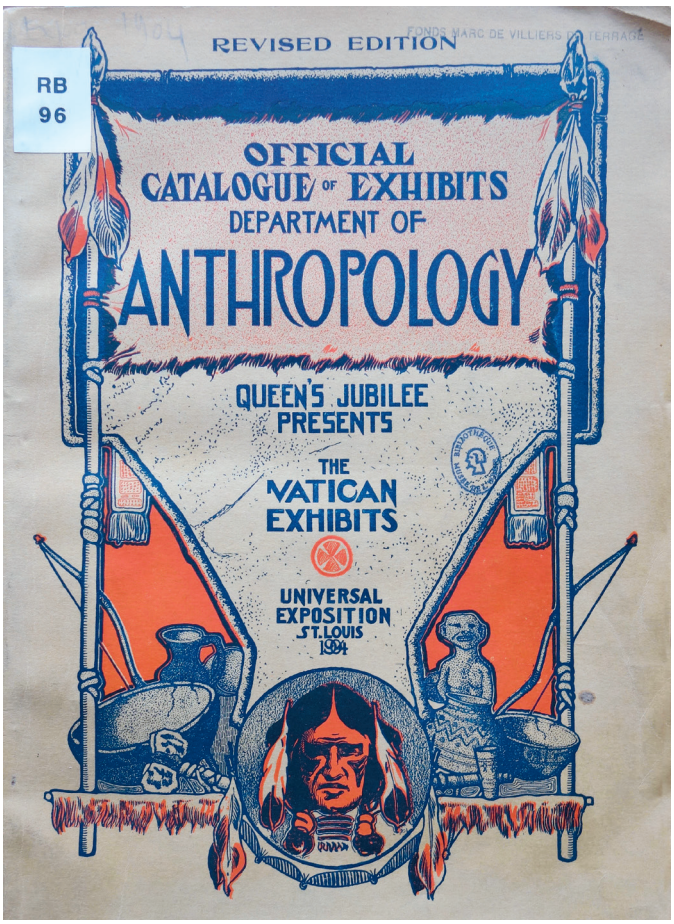


Fig. 10. Couverture de la section anthropologique du catalogue officiel de l'Exposition universelle de Saint-Louis (Fonds Marc du Villiers du Terrage RB 96, musée du Quai Branly, photographie Sibylle Emerit).

108 Dohm *et al.* 2017, p. 9.
109 Bancel, Sirost 2004, p. 394-395.
110 Quibell était aidé par sa femme et une dénommée Miss Cox (*Official Catalogue of Exhibitors* 1904, p. 35).
111 Pour d'autres exemples de ce type, voir dans le catalogue de l'exposition *Dioramas* (Dohm *et al.* 2017), la section intitulée « Histoires de dioramas humains », en particulier les chapitres de la p. 182 à 207.

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

4. LA MULTIPLICATION DES FAC-SIMILÉS À LA DEMANDE DES MUSÉES

À la clôture de l'Exposition de Saint-Louis, la réplique de la lyre du Caire ne fait pas partie des objets vendus aux États-Unis[112]. Pourtant, le Metropolitan Museum of Art possède un exemplaire en tout point semblable à celui acheté par Mahillon (fig. 11 et 12). On aurait pu penser que la lyre du musée new-yorkais était celle de l'Exposition universelle de Saint-Louis, puisque l'objectif de Maspero était de céder les pièces sur place. Toutefois, la correspondance entre Mahillon et Maspero ne laisse aucun doute sur le fait que la lyre de Bruxelles est bien l'exemplaire qui a été exposé à Saint-Louis. Maspero aurait-il fait fabriquer deux fac-similés à des fins commerciales ? Comment cette seconde lyre est-elle arrivée aux États-Unis ?

La notice en ligne du Metropolitan Museum of Art ne donne aucune indication quant à la date d'acquisition du fac-similé de la lyre[113], mais l'objet fait partie de la collection Crosby Brown, constituée par Mary Elizabeth Adams Brown (1842-1918)[114], l'épouse du banquier et philanthrope américain. Débutée en 1889, cette collection est offerte au musée en 1895, à condition que Mrs Brown puisse continuer à assurer sa mise en valeur, ce qu'elle fait jusqu'en 1913. L'accord prévoit qu'elle est libre d'y apporter les ajouts et les changements qu'elle juge utiles, et qu'elle a l'entière responsabilité de son arrangement[115]. En tout, Mrs Brown a rassemblé plus de 4000 instruments, qu'elle a déployés dans cinq salles du musée.

Ce travail de collecte s'inscrit dans un mouvement intellectuel débuté en Europe à la fin du XVIII^e^ siècle, qui donne naissance au développement de la musicologie en tant que science, puis à la création progressive d'institutions muséales dédiées aux instruments de musique[116]. Au XIX^e^ siècle, de nombreux collectionneurs, dont Mahillon est l'une des figures de proue, sont à la recherche de pièces rares ou inédites[117]. Non seulement la collection forgée par lui-même et sa famille est achetée par l'État belge pour le Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles[118], mais c'est à lui que l'on doit les fondements conceptuels de l'organologie comme science académique par un référencement systématique et une classification méthodique de tous les types d'instruments (anciens et modernes), embrassant toutes les aires géographiques[119]. Cette préoccupation transparaît dans les lettres qu'il adresse à Maspero. À plusieurs reprises, il laisse entendre que ce sont les caractéristiques organologiques nouvelles d'un instrument qui peuvent motiver son achat et qu'il souhaite avant tout éviter les doublons (lettres du 17 juillet 1905 et du 12 décembre 1908).

112 Il est à noter que les œuvres exposées étaient exemptées de droits de douane, sauf si elles étaient vendues sur place (*Exposition universelle de Saint-Louis* [1904], p. 4).

113 https://metmuseum.org/art/collection/search/502933.

114 Brown 2015.

115 *Bulletin of the MMA*, vol. 4, n° 7, 1909, p. 117. Voir aussi Winternitz 1970.

116 Pour un historique des collections d'instruments de musique, voir Libin, Myers 2014.

117 Deux volumes de la revue *Musique, images, instruments* ont pour thématique *Les collections d'instruments de musique*. Le premier est paru en 2006 (n° 8) et le second en 2007 (n° 9). Plusieurs articles du second volume montrent le rôle important joué par Mahillon auprès des collectionneurs.

118 De Keyser 2007, p. 88-89.

119 Son système, repris et révisé par plusieurs musicologues, aboutit à la classification « Hornbostel-Sachs » en 1914, toujours en usage de nos jours (Hornbostel, Sachs 1914). Mahillon est donc considéré comme l'un des pères fondateurs de l'organologie (Waterhouse 2001).

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

L'ambition de Mahillon, comme celle de Mrs Brown, est de créer une collection encyclopédique comprenant toutes les cultures du monde, et pas uniquement les instruments occidentaux[120]. Cet attrait pour les « instruments exotiques » se devine également chez Pillaut : on le perçoit dans la rédaction des notices qu'il consacre aux fac-similés de harpes égyptiennes anciennes dans le 1er supplément au *Catalogue du musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris* publié en 1894, dont la première version est rédigée par son prédécesseur, Gustave Chouquet (1819-1886)[121]. Après l'Exposition universelle de 1889, les deux objets ont en effet été intégrés dans les collections du musée du Conservatoire. À la fin du XIXe siècle, il y a donc une volonté, de la part des conservateurs, d'initier le public à l'histoire de la facture instrumentale au-delà du monde européen et en accordant une place à l'Antiquité. Mais la difficulté majeure est de trouver des vestiges archéologiques à exposer. Les fac-similés viennent alors pallier le manque de modèles originaux, tout en assurant une diffusion des connaissances[122].



Fig. 11. Fac-similé Bruxelles MIM 2204 (KIK-IRPA).



Fig. 12. Fac-similé New York MMA 89.4.3404 (OA public domain).

120 Gétreau 2007, p. 6.

121 Chouquet, Pillaut 1894 (rééd. 1993), p. 60-61, nos 1257 et 1258. Dans la réédition de l'ouvrage, Florence Gétreau explique, en préface, que les instruments extra-européens n'intéressaient pas du tout Gustave Chouquet (p. 16). À propos de Chouquet et sa formation, voir Grove, Charlton 2001.

122 Voir Vendries 2019, p. 70-71, pour l'exemple des trompettes romaines.

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

Au regard de cette démarche, il n'est pas surprenant que le département des instruments de musique du Metropolitan Museum of Art de New York soit en possession de deux autres fac-similés de cordophones de l'Égypte ancienne (fig. 15 et 16)[123]. Le premier est une reproduction de la harpe angulaire du Louvre N 1441 (fig. 13) ; la seconde, celle de la harpe arquée N 1440 A (fig. 14). Il ne s'agit pas des deux répliques exposées lors de l'Exposition universelle de 1889, puisque celles-ci sont aujourd'hui conservées au musée de la musique de la Philharmonie de Paris (fig. 3 et 4). Une lettre des archives du Metropolitan[124], nous apprend qu'elles ont été achetées en France en 1895, à un prix d'ailleurs bien plus élevé que celui réglé par Mahillon pour la lyre. Mrs Brown a fait appel à un intermédiaire, du nom de Fernand Robert, pour les négocier auprès d'un dénommé Chartrin St. Yves :

Fernand Robert
30, rue Joubert
Paris

8th, November 1895.

Dear Sir,

I just saw Mr Chartrin St. Yves, who brought to me the two harps, copied from those of the Louvre, in pursuance of your instructions. The price of the two instruments is fr. 900, but as your instructions were to pay about 700 fr. and that I found the difference rather large, I paid him the 700 fr. on account, preferring to ask you if you authorized me to pay the fr. 200 more. Of course Mr Chartrin refused entirely to reduce his prizes, but I explained him what were your instructions. I suppose that you will find his price right and that also I must ship all the instruments: if such is the case, may I ask you kindly to cable me on receipt of this letter:

Excelsior, Paris
Right
Brown.

which will mean that I can pay the 200 fr. and ship everything.
Always at your service for any purchases or shipments you might have to make,
I remain
Yours Respectfully
Fernand Robert

John Crosby Brown, Esq.
New York.

123 New York, MMA 89.4.412 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501030) et MMA 89.4.411 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501029).

124 Le document que m'a transmis Ken Moore (conservateur, Metropolitan Museum of Art) était une retranscription dactylographiée du texte original. Florence Gétreau m'a montré une photocopie de la lettre manuscrite qu'elle avait consultée lors d'une mission à New York, en 1993.

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


© 2017 Musée du Louvre, Hervé Lewandowski (Dist. GrandPalaisRmn)

Fig. 13. Harpe angulaire, musée du Louvre N 1441.


© 2017 Musée du Louvre, Hervé Lewandowski (Dist. GrandPalaisRmn)

Fig. 14. Harpe arquée, musée du Louvre N 1440 A.



Fig. 15. Vitrine du Metropolitan Museum of Art avec les deux fac-similés de harpe, 1896 (Archives Metropolitan Museum of Art).

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

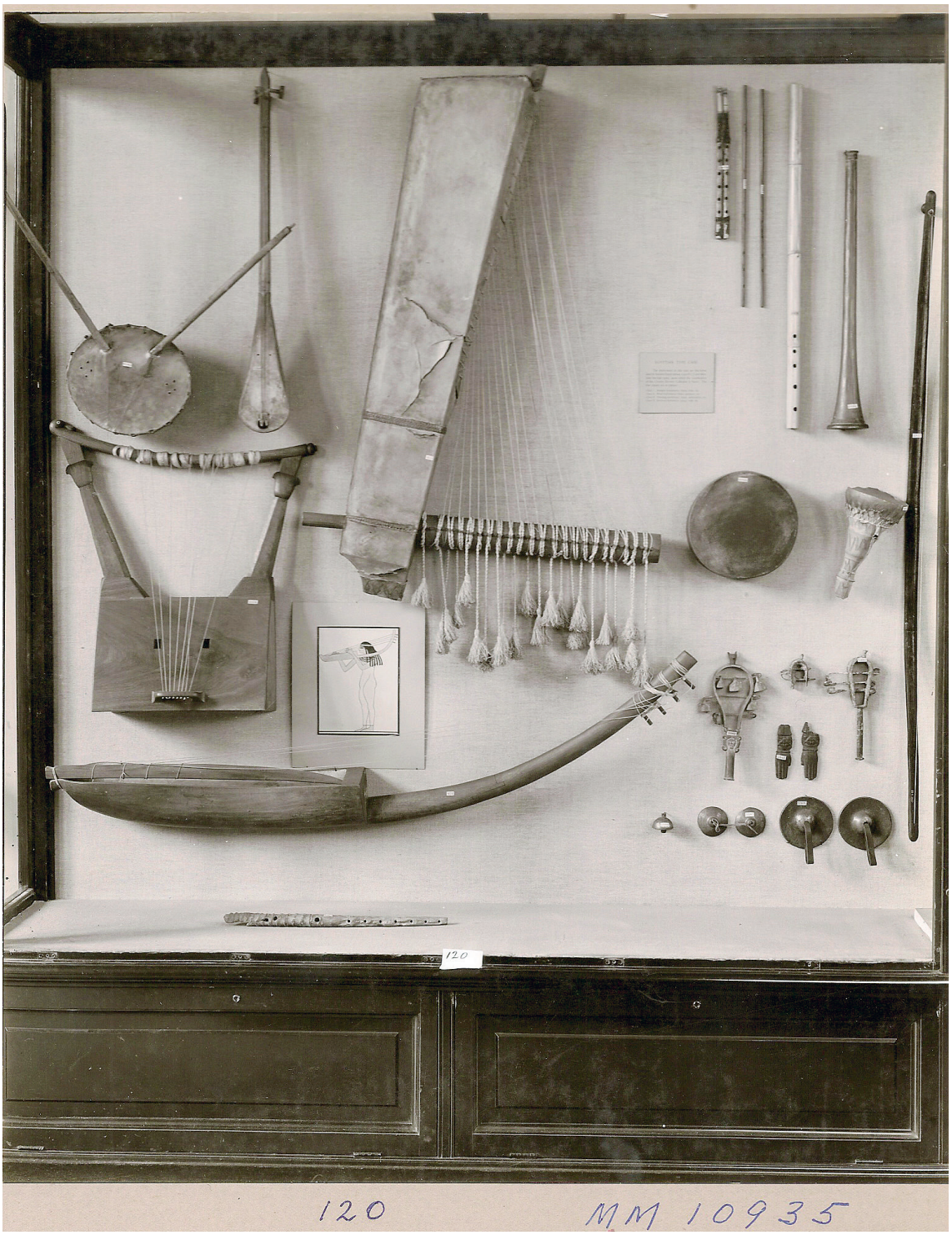


Fig. 16. Vitrine du Metropolitan Museum of Art avec les trois fac-similés de cordophones, 1942 (Archives Metropolitan Museum of Art).

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

Fernand Robert était négociant en œuvres d'art à Paris et s'occupait de l'export vers les États-Unis pour ses clients[125]. Les copies ont pu être faites grâce à l'aimable autorisation du Directeur du Louvre, si l'on en croit la mention qui suit la description des deux objets dans le *Catalogue of Crosby Brown Collection of Musical Instruments of All Nations*, publié en 1904[126]. Destiné aux visiteurs et aux étudiants, l'introduction de ce guide justifie le recours à la réplique pour les instruments rares :

> *Throughout the collection, where it was not possible to secure the original of an important case, as in the case of the Egyptian harp, the roman bucina and many specimens of medieval European instruments now extinct, careful reproductions have been secured of the best existing specimens. Thus every effort has been made to secure the greatest possible completeness within the field actually covered*[127].

Les deux cordophones sont exposés dans le musée new-yorkais dès 1896 dans une vitrine consacrée à l'Afrique (fig. 15), mais l'image de la galerie 36 en frontispice du *Catalogue* de 1904, ainsi que celle de la vitrine 63 (à la page 5), montrent que les instruments ont été déplacés peu de temps après dans un nouvel espace, « *in order to form a suitable introduction to the European collection*[128] ». La démarche muséographique cherche désormais à suggérer une filiation historique entre le patrimoine sonore européen et la facture musicale de l'Égypte ancienne[129].

À la suite de ce premier achat, il aurait été naturel que Mrs Brown achète le fac-similé de la lyre de Saint-Louis, d'autant que pour former sa collection, elle pouvait compter sur de nombreux informateurs aux États-Unis, ainsi qu'à l'étranger. En effet, elle s'appuyait sur le réseau consulaire, les missionnaires, mais aussi sur des experts, tels que Mahillon, pour identifier des objets susceptibles de l'intéresser. Afin de résoudre le mystère de l'origine de cette seconde copie, je me suis adressée à Ken Moore, le conservateur du Metropolitan Museum of Art qui m'avait aidée quelques années plus tôt, lorsque je commençais à travailler sur le dossier des fac-similés des deux harpes[130]. Après une recherche dans les archives, il m'a indiqué que la lyre était entrée dans les collections du Metropolitan Museum of Art en 1905 et qu'elle porte l'estampille de la manufacture Mahillon & Co ! Cela signifie que Mahillon a fait réaliser une réplique à l'attention de Mrs Brown à peine quelques jours après avoir lui-même reçu le fac-similé du Caire. L'objet n'est en effet arrivé à Bruxelles que vers la mi-novembre. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, ce deuxième exemplaire n'a donc pas été vendu par Maspero pour le compte du Musée égyptien du Caire, mais il s'agit d'une copie de la copie. Il est vrai que Mahillon a déjà une longue expérience dans la reproduction d'instruments de musique antiques et qu'il n'hésite pas à en faire bénéficier ses collègues[131]. À New York, le fac-similé de la lyre prend place dans une nouvelle vitrine au côté des deux harpes. Les trois répliques sont exposées ensemble au moins jusqu'en 1942 (fig. 16).

125 Fernand Robert est connu pour avoir été l'agent de l'Américaine et collectionneuse Isabella Stewart Gardner, qui a créé un musée à Boston pour exposer ses acquisitions. On trouve plusieurs lettres adressées par Fernand Robert sur le site du musée (par exemple : https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/32748). C'est grâce à lui qu'elle a pu acheter à un prix raisonnable *Le concert* de Vermeer en 1892 (Riley 2020, p. 99, n. 10).

126 *Catalogue of Crosby Brown Collection* 1904, p. 5, n^{os} 411 et 412, avec une photographie de la vitrine 36.

127 *Catalogue of Crosby Brown Collection* 1904, p. xiv.

128 *Catalogue of Crosby Brown Collection* 1904, p. xiv.

129 L'hypothèse de cette filiation est développée à la p. xix et à la p. xxxvi du *Catalogue of Crosby Brown Collection* 1904.

130 Je me suis rendue à New York en juin 2015 pour étudier les harpes égyptiennes anciennes et voir les deux fac-similés.

131 Plusieurs lettres, entre Mahillon et Mrs Brown, au sujet de l'acquisition de copies d'instruments de musique grecs, étrusques et romains, sont conservées au MIM (Vendries 2019, p. 70 et n. 26 [p. 76]).

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

5. QUELLE EST LA VALEUR SCIENTIFIQUE DE CES FAC-SIMILÉS ?

La création de plusieurs fac-similés de cordophones de l'Égypte ancienne pour répondre aux attentes des Expositions universelles et des institutions muséales nous amènent à questionner leur valeur scientifique tant du point de vue de l'archéologie que de la musicologie. Quelles sont les personnes qui ont eu pour tâche de les fabriquer ? Exerçaient-elles le métier de luthier ? Avaient-elles des connaissances dans le domaine de la facture instrumentale antique ?

D'après les informations données par Pillaut, les deux exemplaires, aujourd'hui conservés au musée de la musique de la Philharmonie de Paris, sont dus à un dénommé Hallé[132]. L'individu n'étant pas référencé dans les dictionnaires dressant des listes de luthiers, il est probable qu'il n'exerçait pas le métier de facteur d'instruments[133]. D'ailleurs, son travail ressemble plus à celui d'un « décorateur[134] », chargé de produire des accessoires pour une scène de théâtre ou, dans le cas présent, pour une exposition, en essayant d'être le plus fidèle possible au modèle original. En effet, il a cherché à reproduire les vestiges des instruments dans leur état de conservation. Par exemple, pour rendre le cuir de couleur vert qui couvre la caisse de résonance de la harpe angulaire (fig. 13) et le morceau de manchon marron encore conservé sur le manche de la harpe (fig. 14) arquée, Hallé a utilisé une sorte de vélin peint (ou verni). À la différence d'un luthier, son objectif n'était pas de restituer les harpes dans leur état de jeu. Retrouver sa trace dans les sources de l'époque est une chose ardue, mais l'album de *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée* mentionne parmi les présentoirs des exposants de la « rue de Flandre[135] », un certain « M. Hallé, fournisseur de l'Opéra. C'est M. Hallé qui est chargé de confectionner les accessoires de ce théâtre, accessoires très-brillants, vus à distance et tout simplement en carton[136] ». On rencontre de nouveau ce nom en 1900 dans l'album *L'Exposition en Famille*[137], associé cette fois-ci aux réalisations du Palais du costume. Hallé est même muni d'un prénom, dans la revue mensuelle *Tissus et Nouveautés* :

> Pendant cinq années, M. Félix, le créateur de cette attraction vraiment grandiose, accompagné de M. Thomas, le grand dessinateur de costumes de théâtre, et de M. Marcel Hallé, un érudit doublé d'un artiste, ont parcouru l'Europe, visité les musées, déchiffré des manuscrits, copié des enluminures, réalisé des prodiges de labeur pour arriver à retrouver la vérité de tel costume ou le caractère mal défini d'une époque[138].

132 *Catalogue général officiel. Section II, Arts libéraux, Musique* 1889, p. 88. Informations reprises dans Gétreau 1996, p. 529. L'autrice souligne qu'aucun renseignement n'a pu être réuni sur cette personne dans une publication ultérieure (Gétreau 2010, p. 82-83).

133 Le nom de Hallé n'est ni dans *Die Geigen und Lautenmacher : vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Lütgendorff 1922 [1990]), ni dans le *Dictionnaire universel des luthiers* (Vannes 1959).

134 Au XIX^e^ siècle, ce terme désigne les « professionnels de l'ornementation » et qualifie aussi bien « un architecte, un tapissier, un ébéniste, qu'un pâtissier » (cf. Grondin 2019, p. 4).

135 La section française de l'Exposition universelle de 1867, avec ses rues (ou allées) d'Alsace, de Normandie, de Flandre, de Paris, de Lorraine et de Provence, se situait dans le Palais érigé sur le Champ-de-Mars (Meunier 1867, p. 98). Placé au centre du dispositif, c'était le bâtiment le plus important de cette manifestation internationale (Vasseur 2023, p. 114-115).

136 Bellet 1867, p. 238.

137 René Lebaut dans *L'Exposition en Famille* 1900, p. 29. Le passage qui nous intéresse est cité sur le site internet des Expositions universelles et internationales WorldFairs.info à l'adresse suivante : https://www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?p=13771-re-palais-du-costume&hilit=Palais+du+costume+1900+F%C3%A9lix#p13771.

138 *Tissus et Nouveautés* 1900, vol. 1, n° 6, p. 198.

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

Il est bien tentant d'y reconnaître l'auteur des fac-similés des trois harpes fabriquées pour l'Exposition universelle de 1889, dont l'une est justement reprise en 1900 au *Palais du costume* (fig. 5).

Quant aux deux instruments du Metropolitan Museum of Art (fig. 16), c'est certainement Chartrin St. Yves qui en est l'artisan[139], bien que cela ne soit pas explicitement mentionné dans la lettre de Fernand Robert. On aurait pu penser qu'Hallé avait œuvré dans les deux cas, comme six années seulement séparent la commande de Pillaut de celle de Mrs Brown. Toutefois, les exemplaires ne sont pas similaires. En effet, au lieu d'un vélin peint (fig. 3), c'est un parchemin qui a été utilisé pour la harpe angulaire du Metropolitan, ce qui a permis d'imiter le décor qui orne le sommet de l'instrument. De plus, en conformité avec le modèle original, la pointe supérieure du cordier est visible. En revanche, la partie arrière du manche de l'instrument est restaurée au lieu d'être brisée comme sur le vestige (fig. 13). On remarque aussi des différences dans l'interprétation de la harpe arquée, dont l'inscription hiéroglyphique gravée sur le manche n'a pas été reproduite par Chartrin St. Yves, ni les rares éléments de cuir encore présents (fig. 14). Enfin, le manche est composé de deux parties assemblées et la pointe du cordier ne vient pas se loger exactement au même endroit dans la caisse. En définitive, l'objectif de ces quatre fac-similés de harpe pharaonique est le même : il s'agit de donner une idée de leur forme, en tenant plus ou moins compte de leur état de conservation. Leur apparence est restituée grâce à diverses techniques de reproduction, puisées en partie dans les arts du spectacle, afin de donner à voir un objet appartenant à une culture lointaine[140].

Qu'en est-il du fac-similé de la lyre du musée du Caire ? Deux lettres, adressées à Maspero et conservées dans les archives de l'Institut de France, nous permettent d'identifier l'auteur du dessin (fig. 1), mais aussi de comprendre pour qui ce croquis avait été fait à l'origine :

- la première lettre est de Daressy. Elle date du 13 août 1903 : « Je vous envoie un croquis côté de la lyre de Meir ; je ferai exécuter une reproduction par M. Andrea dès qu'il aura fini ce qu'il a en main » (Ms 4014 - feuillets 257-258) ;
- la seconde lettre est d'Hervé Bazil. Elle date du 23 août 1903 (Ms 4004 – feuillets 118-121) : « Daressy vous a envoyé les mesures de la lyre. Andrea a reçu les instructions pour la reproduire en noyer. »

Ainsi Daressy commande à un certain M. Andrea la réalisation d'un fac-similé en noyer de la lyre dite de « Meir » (cf. *infra*, § 6). Selon l'extrait issu des *Rapports* (cf. *supra*), il s'agit d'Andrea Altobello, l'un des menuisiers du musée. Il est en effet chargé de confectionner tout le mobilier et les accessoires (dont les instruments de musique) des trois dioramas de l'Exposition universelle de Saint-Louis, d'après des modèles originaux du Musée égyptien du Caire. Le fac-similé de la lyre n'est donc ni l'œuvre d'un luthier, ni celle d'un « décorateur », mais le fruit d'une collaboration entre un égyptologue et un ébéniste. Avant de se porter acquéreur, Mahillon avait pourtant demandé à Maspero si la lyre de Saint-Louis était « un instrument antique, ou une simple reconstitution, ou encore un instrument de fantaisie » (lettre du 28 août 1905) et celui-ci lui avait assuré que c'était « la copie exacte de l'original », ajoutant même que « la

139 Je n'ai trouvé aucune information concernant cette personne et son métier.

140 Sur la fabrication de l'objet « exotique » au XIX^e^ siècle, voir l'éditorial du numéro thématique *Des choses entre les mondes. Fabriquer l'exotique et l'authentique en Occident, du 19^e^ siècle à aujourd'hui* (Étienne *et al.* 2014, en particulier, p. 4-5 = § 7-8).

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

seule partie moderne y est la batterie de cordes » (lettre du 19 septembre 1905). Nous l'avons vu, Mahillon est sceptique lorsqu'il reçoit la lyre. Pour lui et son assistant, le chevalet est moderne et ne correspond pas à ceux qu'ils ont pu voir sur une photographie (fig. 17), envoyée par l'historien de l'art, Hugo von Tschudi (1851-1911)[141], de deux instruments similaires conservés au Musée égyptien de Berlin (Ägyptisches Museum)[142]. En effet, ces lyres présentent chacune, sur l'avant de leur caisse, une petite boîte ouverte dans la partie supérieure (une seule des deux est complète), percée d'une série de trous pour y faire passer les cordes[143]. Mahillon est donc prêt à modifier le système d'attache, mais il préfère auparavant s'assurer auprès de Maspero qu'il s'agit bien d'un remaniement « postérieur à la construction de l'instrument » (lettre du 28 octobre 1907).



Fig. 17. Photographie envoyée par Hugo von Tschudi à Mahillon en 1907, Archives du MIM (div. II cat. A cl. IV n° 47).

141 Au moment de l'échange épistolaire, Hugo von Tschudi était à la tête la Nationalgalerie de Berlin. Il a occupé ce poste de 1896 à 1908. Mahillon le présente pourtant comme le conservateur au Musée des antiquités de Berlin dans une publication de 1907 citée ci-après.

142 Berlin ÄM 10247 (Sachs 1921, n° 73, pl. 6-7 ; Kaiser 1967, n° 699 ; Chi 2002, doc. VIII, p. 115-116) et Berlin ÄM 7100 (Sachs 1921, n° 72, p. 53-54, pl. 8 ; Kaiser 1967, n° 700 ; Chi 2002, doc. VII, p. 114-115).

143 Pour des photos récentes de ces lyres, voir Zorn 2017, p. 40, fig. 1 et p. 43, fig. 5.

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

Maspero lui répond « que le chevalet placé par nous sur la lyre est copié exactement de celui dont les *Ababdéhs* se servent encore aujourd'hui pour leurs instruments de ce genre » (lettre du 14 novembre 1907). Il s'agit donc d'un emprunt ethnographique qui vise à combler une lacune. Le recours à la comparaison ethnographique n'a rien d'exceptionnel dans le domaine de l'archéologie musicale[144]. Guillaume André Villoteau (1759-1839) est d'ailleurs le premier à faire un rapprochement entre la forme de la lyre antique grecque et le *kissar* éthiopien[145]. Cette affinité est soulignée par d'autres savants du XIX^e^ siècle, dont Mahillon lui-même[146] ou encore le compositeur Camille Saint-Saëns (1835-1921)[147].

Maspero joint à sa lettre une note rédigée par Daressy avec des informations techniques. Le fac-similé et les dessins permettent aisément d'identifier l'instrument conservé au musée égyptien du Caire sous le numéro CG 69404[148]. À la différence de la copie, l'objet est incomplet. Les photographies, publiées en 1949 dans le *Catalogue général* du musée du Caire, montrent en effet qu'une partie du dos de la caisse a disparu : elle est ouverte sur toute sa largeur (fig. 19b). Les bras, qui soutiennent le joug, se terminent dans leur partie supérieure en ombelle de papyrus et s'insèrent en biais dans la caisse, où ils viennent se loger dans les deux trous aménagés dans la planchette inférieure de la caisse de résonance. Daressy ne semble pas avoir compris la fonction de ces deux trous qui, selon lui, fonctionnent avec les deux autres situés sur la face antérieure, dans la partie basse. En effet, il pense que les cordes étaient fixées à l'intérieur de la caisse et passaient dans les trous C, E et G (fig. 2). Il ajoute qu'il n'y a « aucune trace d'un chevalet qui serait du reste inutile […], grâce à l'inclinaison en avant des montants ». Le schéma de Daressy n'a pas été suivi par Altobello, puisqu'une pièce en bois a finalement été fixée dans la partie inférieure de la caisse (fig. 31).

Les *Ababdehs* (aussi appelés *Bicharin*) appartiennent à l'une des principales tribus de pasteurs nomades de l'Afrique de l'Est[149]. La lyre dont ils jouent est semblable au *kissar*[150] dont le musée de Bruxelles possède de nombreux exemplaires (lettres de Mahillon du 7 juillet 1905 et du 12 décembre 1908)[151]. Sous différentes terminologies (*kissar, krar*, *beganna*, *simsimiyya*, etc.), ces cordophones d'Afrique de l'Est présentent un aspect similaire, même si, en réalité, il y a

144 La notice encyclopédique « Archaeology of instruments » du *Grove Music Online* incite à employer cette démarche comparative (Anderson *et al.* 2014).

145 Emerit 2024, p. 40-41. Dans le sillage de Villoteau, Hans Hickmann (1908-1968) s'est efforcé d'approfondir la comparaison. Il a même effectué des enregistrements dans l'espoir de mieux comprendre les techniques de jeu que l'on voit dans l'iconographie antique, mais cette fois-ci pharaonique (1958, p. 16-17).

146 Mahillon corrige la restitution d'une cithare antique romaine réalisée par le luthier Auguste Tolbecque (1830-1919) en s'appuyant sur comparaison avec une lyre éthiopienne (Vendries 2024b, p. 164).

147 Soret 2024, p. 361.

148 Cf. n. 15.

149 Ils font partie des tribus *béga.* Les *Ababdehs,* vivent en Égypte, dans le désert Oriental, entre la Vallée du Nil et la mer Rouge, au sud d'Edfou et d'Assouan (Sleesen-Dolk 1957, p. 5-7). Sur la manière dont les *Ababdehs* se décrivent eux-mêmes, voir Battesti 2015, p. 1-3. Cet ethnologue note que les références au Soudan sont fréquentes dans leurs propos : « La musique écoutée vient du Soudan » (2015, p. 4). Au sujet de leurs pratiques musicales et chorégraphiques, voir Sleesen-Dolk 1957, p. 19 et Kosć 2012 (en particulier p. 409-410 pour ce qui est de la lyre).

150 Une photographie d'un *Bisharin* jouant de la lyre est reproduite dans Hickmann, Mecklenburg 1958, p. 16, fig. 15.

151 On trouve une description de ces objets dans Mahillon 1893, p. 192, ID 153 ; p. 421-422, ID 389 à 391.

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

une grande diversité dans leur facture[152]. En général, ils ont une caisse de résonance en forme de « bol[153] », recouverte par une membrane en cuir, et leurs bras sont symétriques (fig. 18a), alors que les caisses des lyres égyptiennes anciennes sont en forme de « boîte » avec des bras asymétriques pour la grande majorité d'entre elles[154]. Les cordes sont nouées à un cordier placé en bas de la caisse de résonance. Une deuxième pièce en bois remplit la fonction de chevalet et sert à amplifier le son : posée au centre de la table d'harmonie, elle évite que les cordes ne touchent la membrane. Cette pièce a souvent disparu, car elle tient uniquement grâce à la pression exercée par les cordes[155]. En haut, les cordes sont enroulées autour du joug pour les tendre. L'accord est maintenu grâce à des taquets en bois ou des colliers[156]. Ces colliers peuvent être en tissu ou en cuir (fig. 18b)[157]. Sur plusieurs vestiges de lyres pharaoniques, ils sont en fibres végétales (fig. 19 et 20). Les lanières en cuir, qui s'enroulent autour du joug du fac-similé, ne reproduisent pas fidèlement les colliers que l'on voit sur l'objet original (fig. 30 et 32). Elles cherchent probablement à imiter le modèle ethnographique, mais nous ne disposons pas d'informations sur la lyre *ababdeh* qui a servi de source d'inspiration pour reconstituer les parties manquantes, en dépit des demandes réitérées de Mahillon et de Closson (lettres du 24 août 1908 et du 12 décembre 1908).

D'un point de vue organologique, la pièce ajoutée par Maspero et son équipe joue plutôt la fonction de cordier. Ce choix n'est pas aberrant si l'on se fie à la facture de lyres du début du Nouvel Empire, découvertes dans des sépultures du cimetière à l'est de Deir el-Médina dans les années 1930[158]. En effet, deux des trois instruments trouvés ont encore une agrafe en alliage cuivreux conservée sur la face antérieure (fig. 20). Elle servait à accrocher les cordes en bas de la caisse. Contrairement à la pièce en bois du fac-similé, cette agrafe n'est pas percée de trous. Ce type de lyre était déjà connu au moment de l'échange épistolaire par un exemplaire acquis par le musée de Leyde dès 1829. Ni Maspero ni Mahillon ne semblent le savoir. Un dessin de l'instrument avait pourtant été publié par John Gardner Wilkinson en 1837 dans *Manners and Customs* et l'objet est mentionné par Conradus Leemans dans sa *Description raisonnée des monuments égyptiens du musée d'antiquités des Pays-Bas, à Leide*, parue en 1840[159]. Afin que

152 Wachsmann *et. al.* 2001, p. 421 et 423-426. Un schéma est donné dans Kubik 1996, p. 1042, fig. 20. Il est à noter que dans *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (2014), il n'y a plus une entrée unique au mot lyre contrairement aux encyclopédies précédentes. Il faut désormais chercher à chaque appellation : *beganna* (vol. 1, p. 292-293), *kissar* (vol. 3, p. 172), *krar (vol.* 3, p. 214-215) et *simsimiyya* (vol. 4, p. 522).

153 Wachsmann *et. al.* 2001, p. 421.

154 « *However, it should be noted that the majority of lyres in ancient Orient were asymmetrical box lyres ; in present day Africa bowl lyres with symmetrical arms (but often with the strings arranged asymmetrically within the frame) are the rule* » (Wachsmann *et. al.* 2001, p. 424).

155 Dans les musées, ce chevalet est souvent absent des lyres d'Afrique de l'Est (Schaeffner 1968, p. 208 et pl. XXIV ; Wachsmann *et. al.* 2001, p. 421).

156 Wachsmann *et. al.* 2001, p. 425, fig. 7 a et b.

157 Bruxelles, MIM 0389 : https://carmentis.be:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=94521&viewType=detailView.

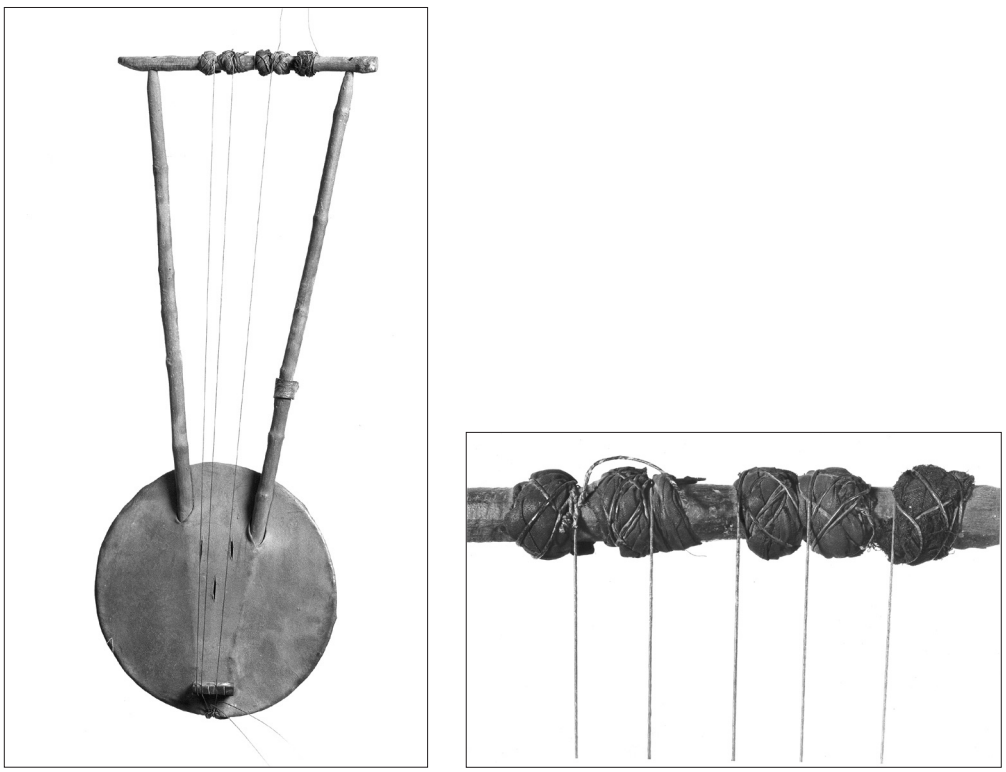
158 Louvre E 14470 et E 14471 (Ziegler 1979, p. 118-121, IDM 126 et 127 : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010014235 et https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010014236.) ; Caire CG 69417 (Hickmann 1949, p. 155-156, pl. XCV, A et B).

159 Wilkinson 1837, II, p. 294, n° 220 et Leemans 1840, p. 132, n° 472. Dans l'ouvrage de Wilkinson, l'une des lyres du Musée égyptien de Berlin est représentée à la page précédente (1837, II, p. 293, n° 219). Pour celle conservée à Leyde : Rijksmuseum van Oudheden AH. 218 (voir 1910, II, p. 7, n° 69, pl. 22, fig. 18 ; Manniche, Osing 2006 ; Miniaci 2011, p. 74 ; Giovetti, Picchi (éd.) 2016, p. 344, 544-545, n° VI.36 ; https://hdl.handle.net/21.12126/21236).

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

les cordes puissent sonner convenablement, un chevalet devait être placé à mi-hauteur sur la caisse. L'absence de cette pièce est problématique, c'est pourquoi Mahillon souhaite modifier le système d'attache du fac-similé. Sa proposition se fonde sur le « chevalet-cordier[160] » en forme de boîte des deux lyres du musée égyptien de Berlin (fig. 17). À l'inverse de Maspero, son interprétation repose sur un parallèle archéologique.

Il ressort de cette analyse que la lyre exposée à Saint-Louis ne peut être considérée comme un simple fac-similé qui reproduit le vestige le plus fidèlement possible avec ses parties manquantes et fracturées. Dès lors, peut-on considérer qu'il s'agit d'un témoin historique de la facture instrumentale antique digne d'être exposé dans un musée ?

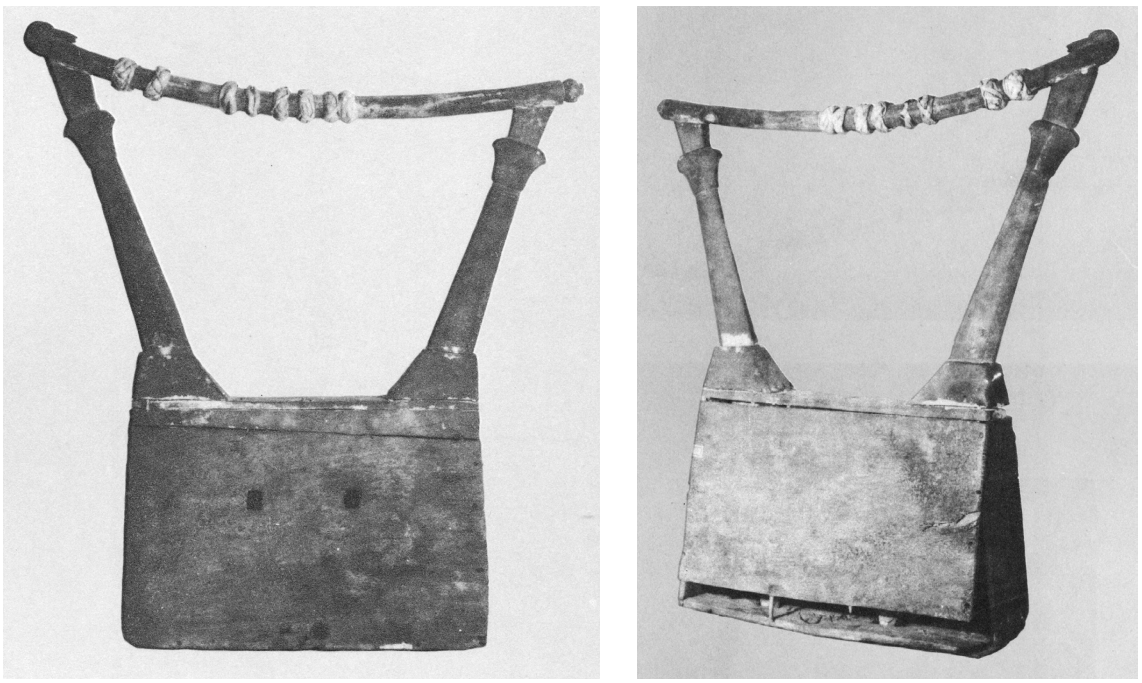


a. b.

Fig. 18a-b. Lyre *kissar,* Bruxelles, Musée des instruments de musique 0389 (KIK-IRPA).

160 Je reprends ici le terme employé par André Schaeffner pour les lyres égyptiennes anciennes conservées au Musée égyptien de Berlin (1968, p. 206), car la petite boîte joue à la fois une fonction de cordier pour y fixer les cordes et de chevalet, puisqu'elles reposent ensuite dans les incisions aménagées dans la partie supérieure.

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



a. b.

Fig. 19a-b. Lyre du musée égyptien du Caire CG 69404 (d'après Hickmann 1949, pl. XCIII et XCIV A).



Fig. 20. Deux des trois lyres trouvées à Deir el-Médina (Archives IFAO pv_2004_06332).

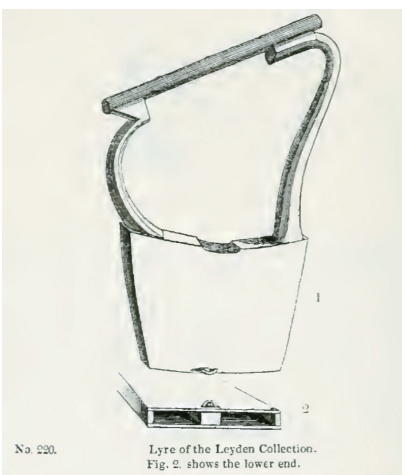


Fig. 21. Dessin de la lyre conservée à Leyde, RMO AH 218 (d'après Wilkinson 1837, II, p. 294, nº 220).

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

6. LES DONNÉES MUSÉALES : UNE LYRE QUI PROVIENDRAIT DE MEIR ET DATERAIT DE LA XII^e DYNASTIE

Dès que le fac-similé du musée du Caire entre dans la collection du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles, son statut évolue : il devient un substitut de l'objet archéologique. Désormais regardé comme un instrument de musique de l'Égypte ancienne, Mahillon cherche à lui assigner une place dans l'histoire de la facture instrumentale et attire l'attention de la communauté scientifique sur cette nouvelle pièce. Dans deux courtes notices, il reprend les données archéologiques qu'il a obtenues de Maspero et de Daressy. La première, publiée dans la *Revue Musicale* du 1^er juillet 1907, est accompagnée d'une photographie de l'original :

> Correspondance. — *Musique égyptienne* —. M. Maspéro, l'éminent égyptologue, membre de l'Institut et Professeur au Collège de France, nous envoie, du Caire, la photographie, que nous reproduisons ici, d'une lyre qui a été récemment découverte et qui remonte à la XII^e dynastie (l'indication était écrite au verso, de la main même de M. Maspéro). Le lendemain du jour où nous arrivait ce précieux document, M. von Tschudy, conservateur au Musée des antiquités de Berlin, nous envoyait d'Allemagne la photographie d'un instrument à peu près identique [fig. 17], (sauf que les deux montants de la lyre sont ornés, au 3^e quart de leur hauteur, d'une tête de cheval) et remontant à la même période, c'est-à-dire celle du moyen empire qui va de l'an 2200 à l'an 1800 avant l'ère chrétienne. De ces deux envois nous ne retenons que ce seul fait : la haute antiquité de l'art musical[161].

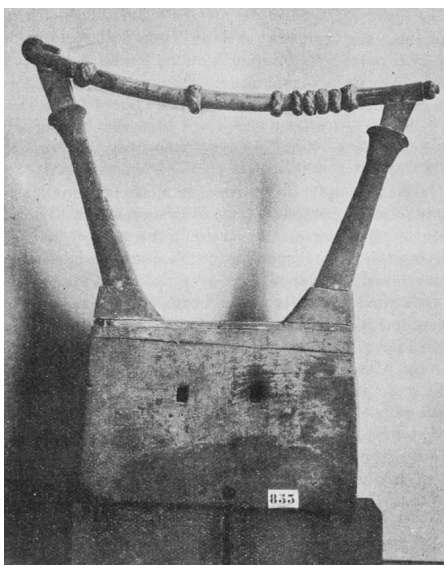


FIG. 22. Photographie de la lyre du musée du Caire (d'après Mahillon 1907, p. 337).

L'image mérite qu'on s'y attarde un instant (fig. 22), car il s'agit d'une photographie ancienne de l'instrument. Mahillon avait en effet demandé à Maspero des photographies de face et de dos de la lyre dans une lettre du 24 août 1908, dont il accuse réception le 12 décembre 1908[162]. Ces deux clichés étaient conservés aux archives du MIM sous la référence I.A.IV.57, mais ils sont indiqués comme « manquants » depuis 1978. Il m'a été possible de les identifier au département des Archives photographiques du Musée égyptien du Caire en janvier 2023, grâce à l'étiquette, portant le numéro 853, collée en bas de la lyre (fig. 28 et 29). Un nombre important de plaques de verres y a été récemment numérisé, mais pour lesquelles nous ne possédons aucune information. Les lettres permettent de savoir que les clichés de la lyre ont été pris par Brugsch (sans doute entre août et décembre 1908).

161 MAHILLON 1907.

162 On note ici un problème dans la chronologie, car le volume de la *Revue Musicale* porte la date du 1^er juillet 1907. Si l'on se fonde sur l'échange épistolaire et l'envoi des photographies par Maspero, cette tomaison n'a pas pu paraître avant le second semestre 1908.

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

Ces photographies donnent une idée de l'état de conservation de l'instrument au moment où il a servi de modèle pour faire le fac-similé et permettent d'apprécier la qualité esthétique de la copie (fig. 30 et 31)[163].

La seconde notice de Mahillon est rédigée pour le quatrième volume du *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental (historique et technique) du conservatoire royal de musique de Bruxelles* qu'il publie en 1912. L'objet apparaît dans la section consacrée aux instruments extra-européens et le sous-chapitre « Cordes pincées avec ou sans plectre[164] » :

> *Lyre antique*. L'original se trouve au Musée du Caire. Cette copie avait été faite en vue de l'exposition de St Louis, où elle a figuré en effet, après quoi elle a été cédée au Musée du Conservatoire. La caisse sonore est rectangulaire ; de la partie supérieure partent deux montants s'écartant l'un de l'autre et supportant la traverse sur laquelle s'enroulent huit cordes attachées d'autre part à un chevalet dont la conformation ne nous paraît pas avoir été fidèlement reproduite. Les cordes enroulées simplement sur la traverse, le « joug », se détourneraient et, par conséquent, ne pourraient supporter la tension. Pour parer à cet inconvénient, la lyre qui nous occupe, de même que les instruments qui dérivent de ce type, notamment le *kissar* éthiopien (n° 153), ont les cordes terminées par des bandelettes de peau faisant plusieurs fois le tour de la traverse avant que la corde elle-même commence à s'enrouler. De cette façon, la corde est empêchée de glisser et conserve très convenablement l'accord.
>
> D'après M. Daressy, conservateur adjoint au Musée du Caire, l'original de cette lyre proviendrait de Meir ; nécropole de l'Antique Aphroditopolis, sur le Nil, au Sud de Memphis ; elle daterait de la XII[e] dynastie.

La photographie reproduite sur une planche (entre les p. 32 et 33) est cette fois-ci celle du fac-similé. Dès lors, ce dernier acquiert une caution scientifique. Cette image est reprise dans l'ouvrage en trois volumes, *Middelalderens Strengeinstrumenter og deres Forløbere i Oldtiden*, de la musicologue Hortense Panum (1856-1933), publié d'abord en danois entre 1915 et 1931, puis en anglais en 1940 (à titre posthume), suivi d'une réédition en 1971 : *The Stringed Instruments of the Middle Ages: Their Evolution and Development*[165]. En mai 1970, notons qu'un dessin de la lyre de Bruxelles est utilisé à des fins pédagogiques et de vulgarisation, dans le magazine *Samedi-Jeunesse*[166], destiné aux enfants (fig. 23). Elle est représentée dans une planche intitulée « Encyclopédie scolaire » qui comprend d'autres instruments de musique pharaonique, dont une interprétation fantaisiste de la harpe de la tombe de Ramsès III et un sistre. On peut en déduire que le fac-similé a une certaine notoriété en Belgique à cette époque. Outre-Atlantique, la seconde édition de *Harps and harpists* (2007), de la musicologue américaine Roselyn Rensch,

163 On note que les anneaux ne sont pas placés au même endroit sur la photographie de 1949 (fig. 19a). Au nombre de huit, il n'y en a plus que sept aujourd'hui sur l'objet exposé au GEM.

164 Mahillon 1912, n° 2204, p. 70-71.

165 Panum 1940 (éd. 1971), p. 20, fig. 17 (signalons que dans la correspondance entre Mahillon et Panum conservée aux archives du MIM, il y a un passage qui concerne cette lyre dans une lettre du 23 mars 1911).

166 Cette revue mensuelle, fondée en 1957, est diffusée uniquement en Belgique.

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

illustre le chapitre consacré à l'Égypte ancienne avec le cliché de la vitrine du Metropolitan Museum of Art (fig. 16) qui donne à voir le deuxième fac-similé de la lyre à côté des copies des deux harpes du Louvre[167].

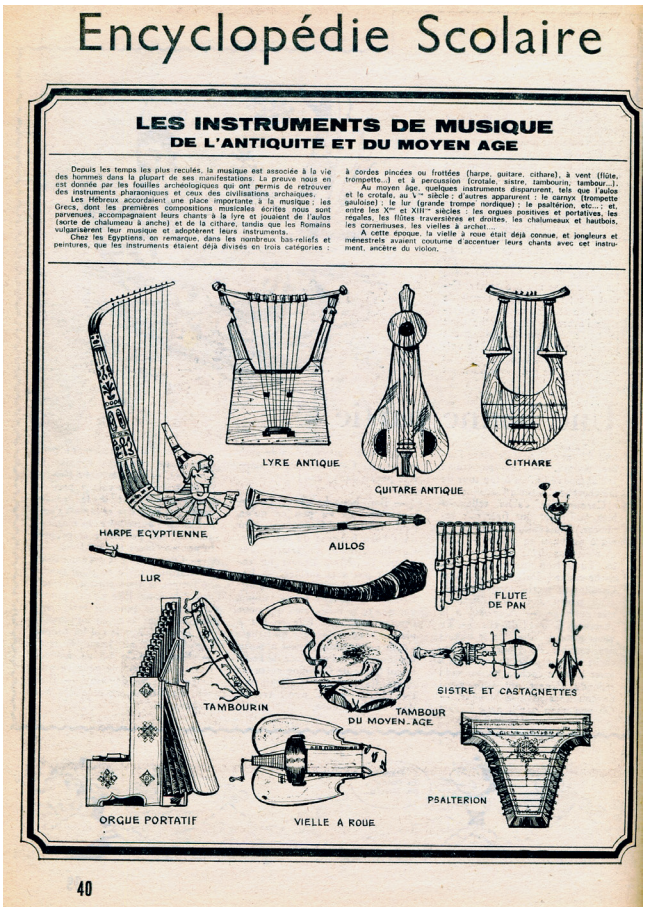


Fig. 23. Extrait du magazine *Samedi-Jeunesse*, mai 1970, p. 40.

Le destin singulier du fac-similé de la lyre achetée par Mahillon ne s'arrête pas là. En effet, son statut muséal nous apporte des données inédites concernent la provenance et la datation de l'objet original. Elles sont mentionnées dans les deux courtes publications de Mahillon, et sont reprises en ligne *via* le site internet du MIM et celui du MIMO (Musical Instrument Museums Online). J'avais été étonnée d'y apprendre que le modèle qui a servi à fabriquer cette lyre aurait été découvert à Meir et daterait de la XXII[e] (*sic*) dynastie[168] alors que la notice descriptive, rédigée

167 Rensch 1989 (éd. 2007), p. 13, fig. 1.16. L'édition de 1989 ne donne que la harpe angulaire (p. 10, fig. 6). Celle-ci est déjà présente dans Rensch 1969, pl. 2b, mais l'autrice ne mentionne pas qu'il s'agit du fac-similé ni en légende de l'image, ni dans le texte (p. 4). L'instrument a d'ailleurs une curieuse apparence, sans doute à cause d'un détourage non terminé.

168 La notice en ligne a été depuis corrigée sur le site du MIM (https://carmentis.be:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=94713&viewType=detailView) pour être en conformité avec la notice de Mahillon, mais pas encore sur celui du MIMO. Il s'agit probablement d'une faute de frappe http://www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_RMAH_94713_NL.

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

par Hans Hickmann en 1949 pour le *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*, ne comporte pas de tels renseignements[169], ni les publications ultérieures relatives aux instruments de musique de l'Égypte ancienne[170]. Il importait de revenir à la source de cette indication et l'échange épistolaire apporte la preuve irréfutable que Mahillon tenait bien ces éléments directement de Maspero et de Daressy. Mais peut-on s'y fier ?

Nous savons qu'en 1892, à l'initiative du nouveau directeur du Service des Antiquités égyptiennes, Jacques de Morgan (1857-1924)[171], des fouilles sont entreprises dans la nécropole de Meir. Lors du Congrès International des Orientalistes à Genève en 1894, il déclare à ce sujet : « La nécropole de Meir était encore à peu près vierge ; lorsqu'elle fut signalée au Service des Antiquités, dès mon arrivée, j'y fis pratiquer des fouilles et les trois campagnes qui viennent d'y être suivies ont été fécondes en résultats[172]. » Une quatrième saison est programmée en 1895, puis plus aucune activité n'est menée jusqu'en 1899, mais grâce à une lettre écrite par Saint-Saëns, on devine que l'instrument est exposé au musée de Giza dès 1895 :

> J'ai visité une fois à la hâte le musée de Giseh, contemplé les momies royales, et la merveilleuse collection de bijoux. Ce musée s'est prodigieusement enrichi depuis 4 ans que je ne l'avais vu, et il s'enrichit tous les jours. On est en train d'en projeter un plus rapproché du centre (celui-ci est à la campagne) pour installer confortablement toutes ces merveilles. J'ai vue (*sic*) dans une vitrine une cithare grecque admirablement conservée, et on y voit encore, intacts, les rouleaux qui servaient à attacher les cordes à la traverse, comme actuellement sur les lyres berbères[173].

À la lumière de ces informations, j'ai demandé, en novembre 2019, à pouvoir consulter le *Journal d'Entrée* du Musée égyptien du Caire, dans l'espoir d'y trouver une confirmation ou un nouvel indice[174]. Quelle ne fut pas ma surprise de découvrir que les informations fournies par Daressy sur la lyre y étaient consignées ! Compte tenu de la qualité scientifique du *Catalogue* publié par Hickmann[175], il est tout à fait étonnant que ces indications fondamentales lui aient échappées, d'autant que la préparation du volume sur les instruments de musique l'a forcément amené à effectuer de multiples séances de travail au sein même du Musée égyptien, que ce soit pour analyser et décrire les objets ou faire un dépouillement systématique du *Journal d'Entrée*[176]. En tout état de cause, la lyre est enregistrée dans le volume 5, sous le numéro JE 30202, avec la mention suivante :

> Lyre asymétrique (*kithara*), une partie du dos manque. XII^e^ dyn. 0.65 × 0.55, Meir 1892. Lyre provenant d'un tombeau de la XII^e^ dyn. Meir (Cusae).

169 Hickmann 1949, p. 154-155 et 199, pl. XCIII et XCIV.
170 Je pense en particulier à Manniche 1975, p. 82 et à la thèse inédite de Hyung-Joo Chi (2002, p. 76 et doc. IX, p. 116-117), mais ces autrices se sont naturellement référées au *Catalogue* de Hickmann (1949).
171 Bierbrier 2019, p. 327-328.
172 Morgan 1897, p. 21-22.
173 Lettre à Louis Gallet, Le Caire, 17 avril 1896 (Soret 2024, p. 361).
174 Ce registre, en plusieurs volumes, contient un inventaire des objets au moment de leur date d'arrivée et constitue donc une mémoire essentielle de l'histoire moderne des artefacts depuis la création du musée de Boulaq (Bothmer 1974, p. 113-117).
175 Hans Hickmann a vécu en Égypte entre 1935 et 1957 (Pasdzierny 2016 ; Bierbrier 2019, p. 218).
176 On peut trouver quelques pistes d'explications dans Bothmer 1977, p. 119 ou des récits de mésaventures similaires sur d'autres corpus d'objets du Musée égyptien du Caire dans Rashed, Bdr-el-Din 2018.

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

Malheureusement, les fouilles de cette époque n'ont pas été publiées, mais au regard des travaux menés à compter de 1910 par Ahmed bey Kamal (1851-1923)[177], la date proposée est tout à fait vraisemblable puisque de nombreuses sépultures de gouverneurs et de fonctionnaires de l'Ancien et du Moyen Empire y ont été mises au jour[178]. Il est possible d'avoir une idée du mobilier issu des premières campagnes grâce au *Journal d'entrée* : des statues trouvées à Meir en 1892 sont consignées à la même page que la lyre et, à la page suivante, ce sont des maquettes de bateaux[179]. Ces découvertes sont mentionnées dans divers comptes rendus, mais jamais la lyre (à moins qu'elle ne fasse partie des « menus objets[180] »). Elle est pourtant considérée comme une pièce majeure, puisqu'elle est systématiquement signalée aux visiteurs, que ce soit dans les guides du musée de Giza (édités en 1892 et 1894, sous le mandat de Jacques de Morgan), ou dans ceux rédigés ensuite par Maspero, après le déménagement et le redéploiement des collections au Musée égyptien du Caire, en 1902 et en 1915[181]. À chaque fois, la salle et la vitrine des instruments de musique y est indiquée avec une brève mention de la lyre, de sa provenance et de sa datation. Seul son numéro change au cours de son itinérance : 853 devient 5365 à partir de 1915. De nouvelles versions augmentées du guide paraissent entre 1930 et 1982 pour y intégrer les toutes dernières découvertes (dont les nombreuses pièces du trésor de Toutânkhamon)[182]. Malgré cela, la littérature scientifique oublie une partie de l'histoire de l'instrument.

Si tout porte à croire que la lyre vient bien d'un tombeau de Meir (= Cusae) et qu'elle date de la XII^e^ dynastie, cette « redécouverte » soulève bien des questions. En effet, il faut rappeler qu'aucun vestige archéologique de ce type de cordophone n'est attesté pour cette période en Égypte[183] ; les plus anciens fragments connus remontent à la fin de la Deuxième Période

177 Bierbrier 2019, p. 246.

178 Pour la bibliographie des fouilles menées à Meir, voir Kessler 1982 ; Willems 1999 ; Porter 2001. Pour les missions menées entre 1892 et 1895, voir la bibliographie réunie par Katharina Vogt (2017, p. 140, n. 10).

179 Il s'agit de statuettes en bronze et en bois (JE 30204 à 30208 = CG 433 à 439 : Borchardt 1925, p. 39-42, pl. 71-72). Les maquettes de bateaux sont publiées dans Reisner 1913 (l'auteur donne une liste récapitulative des numéros d'inventaire des objets trouvés à Meir à la p. 152).

180 En sus du congrès des orientalistes cité précédemment (Morgan 1897), on peut ajouter deux comptes-rendus des travaux archéologiques effectués par le Service des Antiquités parus dans le *Bulletin de l'Institut égyptien* (Morgan 1894). Pour la mission de 1892, voici le passage qui nous intéresse : « À Meïr, les tombes de la XII^e^ dynastie nous fournirent une véritable flottille de barques sacrées ; l'une d'elle, encore munie de sa voile, est un objet de grande curiosité. On trouva également des statuettes de bois, des menus objets et enfin une petite statue de bronze, la plus ancienne connue car elle est dûment datée […] » (Morgan 1894, p. 389). Et dans le même volume, pour la mission de 1893 : « À Meïr, les fouilles de 1892 furent reprises et amenèrent la découverte d'une statuette de bronze qui est, jusqu'à présent, le plus ancien objet de ce genre qui soit connu, de quelques curieuses statuettes en bois provenant des tombeaux de la XI^e^ dynastie et enfin d'un grand nombre de barques de la XII^e^ dynastie, dont quelques-unes, fort bien conservées, sont encore garnies de leurs rameurs » (Morgan 1894, p. 410).

181 *Musée de Gizeh* 1892, p. 193-194, n° 853. L'objet était exposé dans la salle 70 (« Bijoux et suite des objets civils ») dans l'armoire B (« Instruments de musique, jeux et jouets d'enfants ») ; *Musée de Gizeh* 1894, p. 201-202. Puis il fut déplacé au Musée égyptien du Caire, où la lyre a changé plusieurs fois d'endroits : Maspero 1902, p. 173 (1^er^ étage, salle A, côté sud, armoire I) ; Maspero 1915, p. 531 (1^er^ étage, salle U, armoire J, cette fois-ci, sans mention de la date attribuée à la lyre).

182 Les cinq éditions que j'ai pu consulter mentionnent la lyre : *Musée du Caire* 1930, p. 85 : « n° 5365. – Lyre en bois. – Meïr, XII^e^ dynastie ; même citation dans *Musée du Caire* 1934, p. 104 ; *Musée du Caire* 1956, p. 117 ; *Musée du Caire* 1963, p. 119 ; *Musée du Caire* 1982, p. 183. L'instrument trouve sa place définitive dans la salle P 34 (anciennement U), vitrine E, au 1^er^ étage du Musée égyptien du Caire, jusqu'à son déménagement au Grand Egyptian Museum en 2019. Depuis l'ouverture du GEM, la lyre est visible dans une vitrine de la galerie 6 consacrée au Moyen Empire. Le cartel indique qu'elle a été trouvée à Meir et qu'elle date du Moyen Empire.

183 Notons que le cordier d'une harpe a été trouvé à Meir en 1910. L'objet est conservé au Musée égyptien du Caire (CG 69431) et est daté de la XII^e^ dynastie (Hickmann 1949, p. 170-173, pl. CXI A-B).

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

intermédiaire[184] et ce n'est qu'à partir de la XVIII^e dynastie que cet instrument devient un motif courant dans l'art pharaonique[185]. Un seul document est antérieur : il s'agit d'un relief de la tombe de Khnoumhotep II à Beni Hassan (cimetière du Moyen Empire situé à environ soixante-dix kilomètres au nord de Meir). Il a été publié par Ippolito Rosellini dès 1832 (fig. 24) ; Wilkinson lui consacre un dépliant entier dans son ouvrage *Manners and Customs* en 1837[186] et le monument lui-même fait l'objet d'une édition scientifique en 1893 par l'égyptologue Percy E. Newberry (1869-1949)[187]. La scène montre l'arrivée d'une caravane d'étrangers venant du Levant, parmi lesquels un homme joue d'une lyre qu'il porte à l'horizontale. Selon le texte inscrit sur un papyrus tenu par un scribe dans la scène, l'évènement se situe en l'an 6 du règne de Sésostris II (vers 1862 av. J.-C.). Depuis le XIX^e siècle, cette image est régulièrement convoquée par les chercheurs comme étant le témoignage manifeste de l'introduction de la lyre sur le territoire égyptien sous la XII^e dynastie, ce qui signe la diffusion d'un nouveau savoir-faire musical dans la Vallée du Nil[188]. Cette représentation a-t-elle pu influencer Daressy et Maspero pour dater la lyre CG 69404 ? En l'absence d'information sur le tombeau et le contexte stratigraphique de la découverte, la forme de l'instrument peut-elle nous donner un indice chronologique ?



Fig. 24. Représentation de la lyre dans la tombe de Khnoumhotep II à Beni Hassan (d'après Rosellini 1832, pl. XXVIII).

184 Pour l'une des lyres (musée du Louvre E 14470) trouvées dans la nécropole de l'Est à Deir el-Médina, la datation a pu être confirmée (Quiles, Emerit *et al.* 2021, p. 570).

185 Dans les scènes de musique qui décorent les chapelles funéraires de la nécropole de Meir, la lyre n'est jamais représentée (voir Hudáková 2019, p. 585-594).

186 Wilkinson 1837, II, p. 296-297 (le relief est reproduit pl. XIV).

187 Newberry 1893, p. 69, pl. XXX-XXXI. La tombe a été récemment republiée : Kanawati, Evans 2014, p. 76, pl. 48, 124 et 128. Au sujet de P.E. Newberry, voir Bierbrier 2019, p. 341.

188 Sur cet aspect précis, voir par exemple : Ziegler 1979, p. 117 ; Eichmann 2001, p. 478-479 ; Zorn 2017, p. 41. Depuis le XIX^e siècle, cette scène a fait l'objet de multiples interprétations pour tenter d'identifier l'origine géographique des individus (Cohen 2015).

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

D'un point de vue typologique, l'objet ne ressemble pas au modèle figuré dans la tombe de Beni Hassan, ni à celui du musée de Leyde (fig. 21), dont les caractéristiques sont proches des trois instruments mis au jour à Deir el-Médina (fig. 20 pour deux d'entre eux). Leur caisse de résonance, de forme rectangulaire, est « plate[189] ». Il faut d'ailleurs ajouter à cette série, deux autres exemplaires (dont un très fragmentaire) exhumés dans la nécropole thébaine en 1916[190]. Au sein des lyres asymétriques[191], la lyre CG 69404 appartiendrait donc plutôt à un autre groupe. Il est vrai que son allure générale est proche des deux instruments conservés à Berlin, qui sont généralement datés du Nouvel Empire (fig. 17)[192], mais il est impossible de savoir si elle possédait un chevalet-cordier de forme identique en raison de son état de conservation. Sa caisse de résonance s'évase dans la partie inférieure (fig. 29), sans avoir pour autant un profil bombé[193]. En face antérieure, les deux ouvertures carrées n'existent sur aucun autre exemplaire[194] et les deux trous situés en bas ont pu servir à fixer une agrafe comme celle que l'on voit sur les lyres « plates » du premier groupe. Cependant, d'autres arguments sont avancés, cette fois-ci d'ordre stylistique, pour donner une unité au second groupe : les lyres aux caisses « larges[195] » sont richement ornées. La forme des bras en tiges de papyrus de l'instrument du Caire est néanmoins dissemblable des têtes de chevaux sculptées sur les deux objets de Berlin (ce deuxième motif est peu répandu dans l'iconographie)[196]. Les seuls points communs entre ces trois instruments concernent, d'une part, l'aspect arrondi des extrémités de leur joug[197] et, d'autre part, la tête de canard tournée vers l'arrière que l'on trouve également sur l'une des deux lyres berlinoises[198].

189 Les caisses de résonance de ces lyres sont dites « plates » (*Flache Leiern*), par opposition aux lyres dont la caisse est « large » (*Tiefe Leiern)*, selon une typologie dressée par Bo Lawergren (1996, p. 1014-1019). Il ajoute une troisième catégorie qui regroupe les lyres « géantes » (*Riesenleiern*). Cette typologie est reprise et approfondie dans la thèse inédite de Hyung-Joo Chi (2002, p. 14-91) qui fait un historique de l'ensemble des classements proposés depuis les travaux pionniers de Curt Sachs (1921). On notera que B. Lawergren lui-même revient sur sa typologie (dans Wachsmann *et. al.* 2001, p. 421-422), puisque le critère qu'il retient dans ce nouvel article encyclopédique pour distinguer les modèles de lyres antiques est la forme inférieure de leur caisse : plate (*Flat-based Lyres*) ou arrondie (*Round-based lyres)*.

190 New York, Met 16.10.504 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546960 ; Hayes 1978, p. 24 ; Caire, CG 69418 : Hickmann 1949, p. 156, pl. XCIV B. La deuxième lyre est mentionnée dans le rapport de fouilles : Lythgoe *et al.* 1917, fig. 27 (p. 22), p. 26. Le catalogue de Hickmann ne donne pas sa provenance, mais la photographie publiée dans le rapport de Lythgoe permet aisément d'identifier l'instrument. Sur les lyres de ce type, voir également Manniche, Osing 2006, p. 130 et fig. 7.

191 Du point de vue de l'organologie, on distingue deux sortes de lyres : la lyre oblique ou asymétrique, et la lyre droite ou symétrique (Schaeffner 1968, p. 205 ; Wachsmann *et. al.* 2001, p. 421).

192 Gerhardt *et al.* 2021, p. 43 (fig. 35-36), 45 et 68. Dans cet ouvrage, la lyre ÄM 7100 est même datée de la XVIII^e^ dynastie. Hyung-Joo Chi propose plutôt la XIX^e^ ou la XX^e^ dynastie en s'appuyant sur l'iconographie (2002, p. 75-79).

193 Deux photographies publiées par Curt Sachs (1921, pl. 7, n^os^ 72 et 73) permettent d'apprécier la forme bombée des caisses des lyres du musée des antiquités de Berlin.

194 Leur fonction serait acoustique selon Hickmann 1949, p. 154.

195 Ces lyres sont qualifiées de « larges » en raison de la dimension de leurs caisses, cf. n. 189 concernant la typologie de ces instruments.

196 Eaton-Krauss, el-Saddik 2011, p. 183-186.

197 Deux autres fragments de jougs de lyres se terminent par cette forme arrondie. L'un est conservé au Musée égyptien du Caire (CG 69415 : Hickmann 1949, p. 157, pl. XCVI B), l'autre au musée des antiquités de Berlin (ÄM 13161 : Sachs 1921, p. 54, n^o^ 75, pl. 7 ; Chi 2002, doc. XV, p. 110-121).

198 Une tête de canard décore deux autres fragments de jougs de lyres. L'un est conservé au Musée égyptien du Caire (CG 69406 : Hickmann 1949, p. 156, pl. XCVI A ; Chi 2002, doc. XII, p. 119, fig. 22). L'autre au musée du Louvre (N 875 g et h : Ziegler 1979, p. 121 (IDM 128) https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010018486 ; Chi 2002, doc. XI, p. 118-119, fig. 21). Un dernier fragment est mentionné dans la thèse de Chi, mais son identification est incertaine (2002, doc. XVI, p. 121, fig. 25).

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

Ce dernier motif ne serait attesté en Égypte qu'à partir de la Deuxième Période intermédiaire. S'il orne de nombreux petits objets à compter du Nouvel Empire (telles que les cuillers dites « à fard »), on le rencontre déjà sur le manche d'une cuillère de l'âge du Bronze Moyen trouvée à Ougarit[199]. Selon ce critère, la lyre pourrait dater du Moyen Empire.

Finalement, la morphologie de la lyre de Meir se rapproche d'un exemplaire bien plus tardif. Cet instrument appartient lui aussi aux collections du musée berlinois[200] : l'objet se compose d'une caisse de résonance en forme de boîte, dont le profil s'élargit vers la base. Une agrafe en alliage cuivreux est accrochée en bas de la face antérieure grâce à deux trous aménagés dans le bois (fig. 25)[201]. Comme sur la lyre de Meir, ils ne sont pas de la même dimension. Le joug, non orné à ses extrémités, est soutenu par deux colonnes papyriformes. De facture plus grossière, cette lyre miniature a été trouvée dans la sépulture d'une femme nommée Tadja à Abusir el-Meleq, lors de campagnes de fouilles menées entre 1902 et 1905 par le comte Otto Rubensohn (1867-1964)[202]. L'inhumation est datée de la XXV^e^ dynastie (770-705)[203] ; il est donc possible que la lyre du musée du Caire date du VIII^e^ siècle av. J.-C.[204]. Cette hypothèse paraît corroborée par une stèle du règne de Chéchonq V (769-731), découverte dans le Delta à Kôm Firîn[205], sur laquelle un musicien tient une lyre symétrique dont les bras prennent, là encore, la forme de papyrus (fig. 26). Ce motif se rencontre de nouveau à l'époque ptolémaïque au petit temple d'Hathor à Philae



Fig. 25. Lyre de la tombe de Tadja, Berlin ÄM 17007 (d'après Sachs 1921, pl. 8, fig. 74).

199 Bouillon 2021, p. 430, fig. 11.

200 Berlin ÄM 17007 : Sachs 1921, n° 74, p. 54, pl. 8 ; Kaiser 1967, n° 701 ; Manniche 1975, p. 82-83 ; Schoske *et al.* 1992, p. 206, n° 133 ; Chi 2002, doc. X, p. 117-118, fig. 20.

201 Cette agrafe est visible sur l'image reproduite dans l'ouvrage de C. Sachs, mais pas sur les photos récentes (*Schönheit im Alten Ägypten* 2006, p. 251, n° 170 et Zorn 2017, p. 43, fig. 6).

202 Il cherchait des papyri dans le Fayoum pour plusieurs musées allemands (Bierbrier 2019, p. 404). Le trousseau funéraire de Tadja se compose d'une soixantaine d'objets parmi lesquels se trouvent également deux luths (Berlin ÄM 17008 et ÄM 17009 : Sachs 1921, p. 58, n^os^ 76 et 77, pl. 9 ; Kuckertz 2015, p. 49-51). La lyre est sans aucun doute un simulacre en raison de sa petite taille.

203 Kuckertz 2015, p. 49-50. David Aston (2009, p. 92) propose plutôt l'époque saïte, c'est-à-dire la XXVI^e^ dynastie (664-525). Katharina Stövesand souligne les difficultés pour dater précisément les cercueils du nord de la Moyenne Égypte à partir des seuls critères stylistiques, et prend l'exemple la tombe de Tadja (2018, p. 395, fig. 3).

204 La typologie de Chi intègre les lyres CG 69404 et ÄM 17007 au même groupe que les lyres ÄM 10247 et ÄM 7100, c'est-à-dire « lyre à la caisse "large" » (2002, p. 75-92). Elle se demande si la lyre de Tadja n'est pas une imitation tardive d'un modèle du Nouvel Empire en s'appuyant sur le fait qu'il s'agit d'un simulacre (2002, p. 75). S'il est vrai qu'à l'époque saïte, on assiste à une renaissance de l'art égyptien ancien, les modèles copiés sont plutôt ceux de l'Ancien Empire.

205 Stèle du musée égyptien du Caire JE 85647. Le monument, avec des photographies, a été publié par Abd el-Mohsen Bakir (1943, p. 75-81). Pour rassembler la bibliographie de la stèle depuis cette première publication, voir en dernier lieu Meeks 2009, p. 146.

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

(IIe s. av. J.-C.)[206], dans la représentation d'une lyre « géante[207] » munie d'une boîte à l'avant de la caisse (fig. 27). Sur la stèle de Kôm Firîn, le joug est décoré d'un côté d'une tête de canard et de l'autre d'une tête de lionne. Le visage du félin est surmonté d'un disque solaire, ce qui permet d'identifier la déesse Sekhmet à laquelle le monument est d'ailleurs dédié. La caisse de l'instrument est toutefois arrondie, ce qui est l'élément distinctif le plus notable et pour le moins inhabituel dans l'art pharaonique[208]. Enfin, sur l'avant de la caisse, on remarque qu'une agrafe en alliage cuivreux sert de cordier, comme sur la lyre de la tombe de Tadja. Nous l'avons vu, ce système est déjà utilisé dans la facture instrumentale environ mille ans plus tôt (voir fig. 20 et 21)[209]. Ainsi, la lyre CG 69404 a des caractéristiques qui la rattachent aux lyres asymétriques du premier groupe (fig. 20 et 21), mais aussi aux lyres asymétriques du second groupe (fig. 17), voire aux lyres symétriques que l'on voit dans l'iconographie à compter de la XXVe dynastie jusqu'à l'époque gréco-romaine (fig. 26 et 27).



Dessin Pauline Calassou

Fig. 26. Stèle, Musée égyptien du Caire, JE 85647.



Photographie Sibylle Emerit

Fig. 27. Colonne du petit temple d'Hathor à Philae.

206 En dernier lieu Emerit 2021, p. 208 (n. 90 pour la bibliographie antérieure) et p. 230 (pl. 19, col. H).

207 Lyre « géante » selon la typologie de B. Lawergren (cf. n. 189).

208 Chi 2002, p. 259.

209 Pour la datation par ^{14}C d'une lyre du musée du Louvre (E 14470) trouvée à Deir el-Médina, voir Quiles, Emerit *et al.* 2021, p. 559 et 570.

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

Après ces remarques, il faut reconnaître que la forme des lyres et leur décor ne constituent pas un critère de datation suffisant. La mise en série des vestiges archéologiques avec l'iconographie n'apporte pas les résultats escomptés en raison d'un corpus trop restreint et il est impossible de positionner clairement l'instrument de Meir au sein de la typologie des lyres. La continuité de certaines techniques (chevalet-cordier en forme de boîte, parallèlement à l'usage de l'agrafe en alliage cuivreux), ainsi que la persistance de motifs, tels que la tête de canard ou la colonne papyriforme, empêchent de trancher.

Au regard de nos connaissances actuelles, il reste délicat de remettre en cause les données transmises par les contemporains de la découverte, et probablement par un témoin direct, puisque Daressy avait la responsabilité des premières campagnes de fouilles du Service d'après l'égyptologue Georges Legrain (1865-1917)[210]. Cependant, il n'était pas toujours présent sur le site[211]. Ne pourrait-on pas supposer que la lyre provienne d'une sépulture plus récente, voire d'une inhumation secondaire à la suite de l'usurpation d'un tombeau du Moyen Empire[212] ? À ce jour, rien ne permet d'étayer cette hypothèse, car le site de Meir est très peu documenté pour les autres périodes de l'histoire égyptienne. De plus, de nombreux pillages y ont été perpétrés dans la seconde moitié du XIX^e siècle, perturbant la zone archéologique[213].

CONCLUSION

L'enquête sur la lyre de Meir et son « fac-similé » est un bel exemple d'étude visant à écrire la « biographie » d'un objet archéologique. Elle témoigne aussi de l'intérêt de mener une recherche au long cours dans les archives de plusieurs institutions. Ces lettres, entre un égyptologue et un musicologue, auront permis de compléter nos connaissances sur la lyre CG 69404, et de découvrir des données archéologiques qui avaient été perdues quant à son origine et à sa datation. Plusieurs pistes sont à envisager pour poursuivre les investigations, dont un inventaire systématique des objets mis au jour à Meir en 1892[214] accompagné d'un dépouillement des archives Georges Daressy et Jacques de Morgan[215]. Il y a malheureusement peu de chance qu'elles apportent de nouveaux éléments. Cette recherche a aussi révélé toute la difficulté, dans l'état actuel de nos connaissances, d'établir une datation à partir des critères morphologiques et stylistiques. La lyre miniature de la tombe de Tadja (VIII^e siècle av. J.-C.) offre le parallèle le plus probant, mais il conduit à remettre en cause la date de la XII^e dynastie indiquée par Maspero et Daressy. Il faudrait pouvoir effectuer une analyse radiocarbone de

210 Bierbrier 2019, p. 273-274.
211 Il partageait la supervision du travail avec Alessandro Barsanti et Mohammed Dohair (Legrain 1901, p. 66 ; Blackman 1914, p. 14).
212 Par exemple, Ahmed bey Kamal signale le couvercle d'un cercueil de l'époque persane ou ptolémaïque dans une tombe de la XII^e dynastie (1911, p. 11)
213 Blackman 1914, p. 14-15 ; Willems 1999. L'époque romaine a livré de nombreux masques funéraires, dont une partie provient justement de fouilles clandestines antérieures à 1892 (Griselle 2022, p. 266-271).
214 Par exemple, Legrain donne dix-neuf numéros d'objets trouvés entre 1892 et 1895, dont la lyre n° 853 (1900, p. 66).
215 Les premières sont déposées au Collège de France, les secondes au Musée archéologique de Saint-Germain-en-Laye.

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

la lyre du Musée égyptien du Caire pour vérifier la validité de cette information[216]. L'enjeu est d'importance, car si la date venait à être confirmée, il s'agirait alors du plus ancien vestige connu mis au jour en Égypte[217]. Par ailleurs, nous avons constaté que la typologie des lyres de l'Égypte ancienne mériterait une révision, afin de mieux appréhender l'organologie de cette famille de cordophone. À cette fin, un examen minutieux de la facture de la lyre CG 69404 s'avère indispensable[218].

L'étude de la correspondance entre Maspero et Mahillon a conduit à une autre forme d'archéologie qui éclaire la destinée moderne d'un instrument de musique antique. Les fac-similés de la lyre du Musée égyptien du Caire et des harpes du musée du Louvre, conservés à Bruxelles, Paris et New York, se sont révélées être des sources de premier ordre pour comprendre la manière dont se sont constitués et diffusés les savoirs scientifiques au tournant du siècle. Tout comme leur prototype, ces objets sont porteurs d'une histoire. L'analyse de l'échange épistolaire a permis d'historiciser leur genèse. Il ressort de cette enquête que les copies ne peuvent être comprises en dehors du contexte intellectuel et artistique qui les a vues naître. Ces répliques s'inscrivent à la fois dans l'histoire des expositions universelles et la création des tout premiers musées instrumentaux. À cette époque, la volonté de diffuser un savoir de nature encyclopédique vers un très large public s'est heurté à un nombre insuffisant de vestiges archéologiques. Leur rareté est à l'origine du goût pour les reconstitutions, dont Mahillon est l'un des promoteurs, puisqu'il a réalisé lui-même, en tant que facteur, des instruments à vent de l'Antiquité gréco-romaine, non seulement pour les faire sonner, mais aussi pour qu'ils puissent intégrer des collections muséales. Ces copies modernes sont le fruit d'un travail plus ou moins minutieux qui vise, d'une part, à imiter le modèle original afin d'en comprendre la facture et les techniques de fabrication (c'est la démarche de Mahillon, mais aussi d'autres luthiers, tels Auguste Tolbecque ou encore Guiseppe Pelitti[219]) ou, d'autre part, à créer un simple accessoire mis en scène dans des dioramas, comme on le fit lors des expositions universelles. Dans ce cas, leurs auteurs/concepteurs n'ont pas toujours cherché à reconstruire un instrument de musique jouable. À la différence d'autres fac-similés, les cordophones pharaoniques étudiés dans le cadre de cet article n'ont pas été conçus à des fins d'expérimentations sonores, même lorsque des observations ethnographiques ont aidé à leur interprétation, comme c'est le cas pour la lyre CG 69404. Bien que la finalité des deux approches diffère, elles ont cependant une ambition commune : un désir d'exactitude. La réplique, qu'elle soit de nature décorative et/ou fonctionnelle, devait avant tout paraître « authentique » aux yeux des contemporains [220].

216 Ce type d'analyse est actuellement impossible à mettre en œuvre en Égypte, car les appareils de mesure nécessitent un prélèvement de matière organique trop important (environ 10 grammes). D'autres protocoles moins invasifs existent, mais il est interdit d'exporter des échantillons archéologiques hors d'Égypte. Notons que la technique a apporté des résultats probants pour les instruments de musique conservés au musée du Louvre et au musée des Beaux-Arts de Lyon (Quiles, Emerit *et al.* 2021).

217 Le cimetière d'Ur a livré des fragments de lyres plus anciens, puisqu'ils remontent au XXV^e^ siècle av. J.-C. (Schaeffner 1968, p. 205, pl. XXV et Ziegler 2017, p. 27, fig. 2 et 3).

218 Cet examen par mes soins n'a pas encore été possible en raison du transfert de l'objet au Grand Egyptian Museum (cf. n. 15).

219 Vendries 2024b, p. 157-158.

220 À propos de cette recherche de l'authenticité au XIX^e^ siècle dans la copie des instruments de musique, voir Vendries 2019, p. 67 et Vendries 2024b, p. 158-159.

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

Aujourd'hui, ces six « fac-similés » sont relégués dans les réserves des musées et leur histoire a en partie été oubliée. L'intérêt patrimonial de ces répliques reste néanmoins indéniable : elles sont le résultat du regard porté par l'égyptologie et la musicologie à un moment clé du développement de l'archéologie musicale. À ce titre, elles nous renseignent sur les méthodes d'une discipline qui recourt à la copie et à l'expérimentation depuis son origine.



plaque de verre, Archives photographiques du Musée égyptien du Caire, cliché n° AEMC6837-DSC_0111_1

Fig. 28. Lyre CG 69404, vue de face.



Plaque de verre, Archives photographiques du Musée égyptien du Caire, n° AEMC6843-DSC_0117_1

Fig. 29. Lyre CG 69404, vue de profil.

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



Photographie Sibylle Emerit

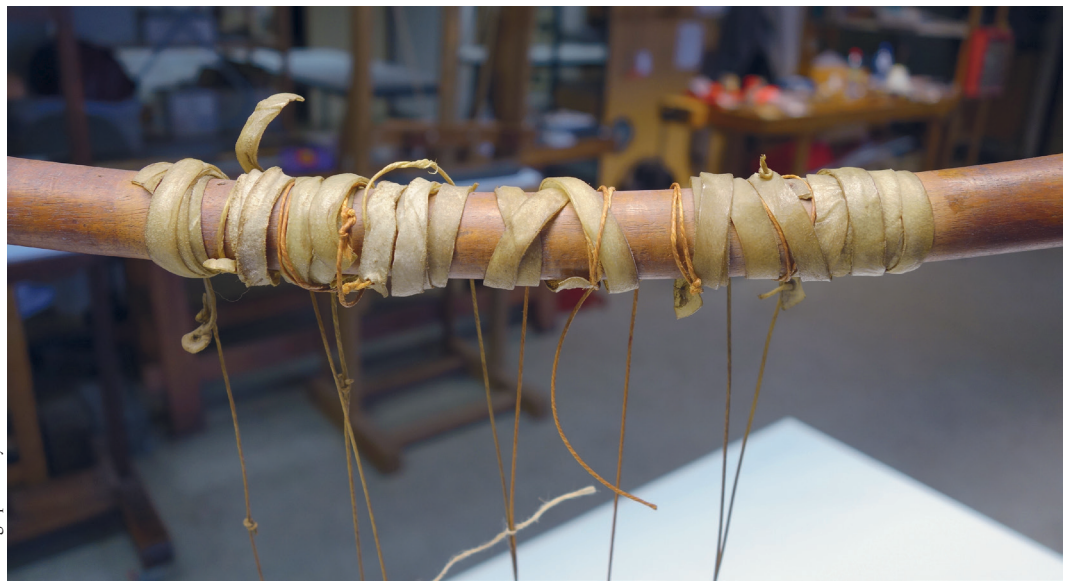
Fig. 30. Fac-similé Bruxelles MIM 2204, vue de dos.



Photographie Sibylle Emerit

Fig. 31 Fac-similé Bruxelles MIM 2204, vue de profil.

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



Photographie Sibylle Emerit

Fig. 32. Fac-similé Bruxelles MIM 2204, système d'attache des cordes autour du manche.



Photographie Sibylle Emerit

Fig. 33. Fac-similé Bruxelles MIM 2204, vue de dessous.

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

BIBLIOGRAPHIE

Anderson *et al.* 2014

R. Anderson, A. Chamorro, E. Hickmann, A. Kilmer, B. Lawergren, G. Kubik, T. Turino, V. Megaw, A.R. Thrasher, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 10, 2014 (2e éd.,), p. 116-124, *s.v.* « Archaeology of instruments », https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2293842.

Aston 2009

D.A. Aston, *Burial Assemblages of Dynasty 21-25: Chronology, Typology, Developments*, DGA 56, Vienne, 2009.

Bakir 1943

Abd el-Moḥsen Bakir, « A Donation-Stela of the Twenty-Second Dynasty », *ASAE* 43, 1943, p. 75-81.

Bancel, Sirost 2004

N. Bancel, O. Sirost, « Le corps de l'Autre : une nouvelle économie du regard », dans N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, É. Deroo, S. Lemaire (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, 2004.

Bass-Krueger 2018

M. Bass-Krueger, « Fashion Collections, Collectors, and Exhibitions in France, 1874–1900: Historical Imagination, the Spectacular Past, and the Practice of Restoration », *Fashion Theory* 22/45, 2018, p. 405-433, https://doi.org/10.1080/1362704X.2018.1425354.

Battesti 2015

V. Battesti, « Wādī Abū Ṣubeīra, fév. 2015 : synthèse de notes de terrain, Anthropologie sociale », [Rapport de recherche, projet WASRAP], Ministry of Antiquities (Egypt), CNRS, Muséum national d'histoire naturelle (Paris), 2015, p. 1-23, https://hal.science/hal-02915925.

Bellet 1867

P. Bellet, « VII - La rue de Flandre », *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, vol. II, nº 45, 1867, p. 235-238.

Berke 2004

H. Berke, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil* XI, 2004, col. 812, *s.v.* « Mahillon, Victor-Charles ».

Berneron-Couvenhes 2000

M.-F. Berneron-Couvenhes, « Le rôle de l'agent des Messageries Maritimes à Alexandrie de 1882 à 1914 : coordination, information, innovation », *Histoire, économie & société* 19/2, 2000, p. 267-290, https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2000_num_19_2_2119.

Bierbrier 2019

M.L. Bierbrier, *Who Was Who in Egyptology*, Londres, 2019 (5e éd.).

Blackman 1914

A.M. Blackman, *The Rock tombs of Meir*, ASE 22, Londres, 1914.

Borchardt 1925

L. Borchardt, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleute im museum von Kairo: Nr. 1-1294. Teil 2. Text und Tafeln zu Nr. 381-653*, Berlin, 1925.

Bothmer 1974

B.W. von Bothmer, « Numbering Systems of the Cairo Museum », dans *Textes et langages de l'Égypte pharaonique : cent cinquante années de recherches, 1822-1972. Hommages à Jean-François Champollion*, BdE 64/3, Le Caire, 1974, p. 111-122.

Bouiller, Calafat 2018

J.-R. Bouiller, M.-C. Calafat, « Dioramas ethnographiques et unités écologiques : la mise en scène de la vie quotidienne au musée d'Ethnographie du Trocadéro et au musée national des Arts et Traditions populaires », *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture* 32, 2018, p. 131-158, https://journals.openedition.org/culturemusees/2473.

Bouillon 2021

H. Bouillon, « La cuillère d'offrande à la nageuse RS 25.109 : une découverte inédite de la tranchée. "Sud-acropole" », dans V. Matoïan, *Ougarit, un anniversaire. Bilans et recherches en cours*, RSO 28, Leuven, 2021, p. 421-439.

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

BRENNI 2012
P. Brenni, « Effets spéciaux ! Science et technique au service des attractions de l'Exposition universelle de 1900 », dans A.-L. Carré, M.-S. Corcy, C. Demeulenaere-Douyère, L. Hilaire-Pérez (éd.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques, publics, patrimoines*, Paris, 2012, p. 75-90.

BROWN 2015
S. Brown, *Grove Music Online, s.v.* « Brown, Mary Elizabeth », https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002275419.

BRYAN 1987
B. Bryan, « Portrait Sculpture of Thutmose IV », *JARCE* 24, 1987, p. 3-20.

CALAMENT 2005
F. Calament, *La révélation d'Antinoé par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie*, BEC 18, Le Caire, 2005.

CASTALDO 2022
D. Castaldo, « The Silent Music of Antiquity in the Paintings of Lawrence Alma-Tadema », *Music in Art* 47 (1-2), 2022, p. 167-196.

Catalogue général officiel, Section II. Arts libéraux, Musique 1889.

Catalogue général officiel de l'Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques, Section II. Arts libéraux, Musique, Lille, 1889 (Imprimerie L. Danel éd.), https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9696433c/f90.item.

Catalogue of Crosby Brown Collection 1904

Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments of All Nations: Prepared Under the Direction, and Issued with the Authorization, of the Donor I. Europe. Galleries 25 and 26. Central Cases of galleries 27, 28 and 29. New numbers 35-39, The Metropolitan Museum of Art, Hand-Book N^o 13, New York, 1904.

CHI 2002
H.-J. Chi, *Die altägyptische Leier: Eine musikarchäologische Untersuchung von vollständig oder fragmentarisch erhaltenen Musikinstrumenten sowie ihren Darstellungen in Flachbild und Plastik*, thèse de doctorat inédite, université de Cologne, 2002.

CHOUQUET, PILLAUT 1894 (éd. 1993)
G. Chouquet, L. Pillaut (collaborateur), *Le Musée du Conservatoire de musique* (1894), Genève, 1993 (rééd. avec préface de F. Gétreau).

CLOSSON 1930
E. Closson, « Une nouvelle série de hautbois égyptiens antiques », dans *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler*, Vienne, 1930, p. 17-25.

CLOSSON 1932a
E. Closson, « Hautbois égyptiens antiques au Musée du Conservatoire Royal de Bruxelles », *ChronEg* VII/13-14, 1932, p. 50-52.

CLOSSON 1932b
E. Closson, « La flûte égyptienne antique de Fétis », *Acta Musicologica* 4/4, 1932, p. 145-147, https://www.jstor.org/stable/931543.

CLOSSON 1934
E. Closson, « Une harpe angulaire égyptienne antique au Musée du Conservatoire de Berlin », *ChronEg* IX/17, 1934, p. 35-38.

COHEN 2015
S. Cohen, « Interpretative Uses and Abuses of the Beni Hasan Tomb Painting », *JNES* 74/1, p. 19-38.

DAVID 1999
É. David, *Gaston Maspero: 1846-1916. Le gentleman égyptologue*, Paris, 1999.

DE KEYSER 2007
I. De Keyser, « Les collectionneurs belges au XIX^e et au début du XX^e siècle », *Musique, Images, Instruments* 9/2, Dossier thématique : *Les collections d'instruments de musique*, 2007, p. 75-101.

DE KEYSER *et al.* 2023
I. De Keyser, G. Dumoulin, A. Myers, « Brass Instrument Production by the Mahillon Company », *Galpin Society Journal* 76, 2023, p. 67-108 et 208-211.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE 2014
C. Demeulenaere-Douyère, « L'Égypte, la modernité et les expositions universelles », *Bulletin de la Sabix. Société des amis de la Bibliothèque et de l'Histoire de l'École polytechnique* 54, 2014, p. 37-41, https://journals.openedition.org/sabix/1108.

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

Description de l'Égypte. Antiquités 1809

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand. Antiquités. Planches, vol. 2, Paris, 1809.

Dohm *et al.* 2017

K. Dohm, C. Garnier, L. Le Bon, F. Ostende, *Dioramas*, catalogue d'éxposition, Palais de Tokyo, Paris, 14 juin – 10 septembre 2017 ; Schirn Kunsthalle Frankfurt, Francfort-sur-le-Main, 6 octobre 2017 – 21 janvier 2018, [s.l.], 2017.

Dupaigne 2012

B. Dupaigne, « La maturation du Musée d'Ethnographie au tournant du XX^e siècle », *Outre-Mers. Revue d'histoire* 99/376377, 2012, p. 529-552, https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2012_num_99_376_4985.

Eaton-Krauss, el-Saddik 2011

M. Eaton-Krauss, W. el-Saddik, « Fragments of Woodwork in the Egyptian Museum, Cairo with an Appendix on the Draftsman Alfred Bollacher », *JARCE* 47, 2011, p. 181-197.

Eichmann 2001

R. Eichmann, « Musik and Migration », dans R. Eichmann, H. Parzinger (éd.), *Migration und Kulturtransfer: der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend. Akten des internationalen Kolloquiums, Berlin, 23. bis 26. November 1999*, Bonn, 2001, p. 473-483.

Emerit 2021

S. Emerit, « Musiciens et processions dans le temple d'Hathor à Dendara : iconographie et espace rituel », *Musique, images, instruments* 18, numéro thématique *Représenter la musique dans l'Antiquité* dirigé par C. Vendries, 2021, p. 188-230.

Emerit 2024

S. Emerit, « Premiers essais sur la musique pharaonique : Guillaume-André Villoteau et John Gardner Wilkinson. Itinéraire de deux pionniers », dans C. Corbier, S. Emerit, C. Vendries (éd.), *De Villoteau à Saint-Saëns. Une archéologie de la musique antique au XIX^e siècle*, RAPH 48, Le Caire, 2024, p. 15-60.

Étienne *et al.* 2014

N. Étienne, M. Charpy, J. Estebanez, « Editorial/Éditorial », *Material Culture Review* 79, 2014, p. 1-6, https://id.erudit.org/iderudit/mcr79ed01.

Exposition universelle de Saint-Louis [1904]

Exposition universelle de Saint-Louis, s. l. [Missouri], s.d. [1904], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163956g.

Gayet 1898

A. Gayet, *Catalogue des objets recueillis à Antinoé pendant les fouilles de 1898 et exposés au musée Guimet du 22 mai au 30 juin 1898*, Paris, 1898.

Gayet 1900

A. Gayet, *Le costume en Égypte du III^e au XIII^e siècle, d'après les fouilles de M. Al. Gayet. Exposition universelle de 1900, Palais du costume*, [s.l.], 1900, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11975921.

Gayet 2024

L. Gayet, « Vêtements et ornements féminins de l'élite thébaine au Nouvel Empire. Critère de datation fiables ? », *EAO* 114, 2024, p. 3-12.

Gerhardt *et al.* 2021

M. Gerhardt *et al.*, *Klangbilder: Musik im alten Ägypten. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ägyptischen Museum und Papyrussammlung Berlin, 26.4.2021 – 30.1.2022*, Berlin, 2021.

Gétreau 1996

F. Gétreau, *Aux origines du Musée de la musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris*, Paris, 1996.

Gétreau 2007

F. Gétreau, « Éditorial », dans *Musique, Images, Instruments* 9/2, dossier thématique : *Les collections d'instruments de musique*, 2007, p. 5-6.

Gétreau 2010

F. Gétreau, « L'évolution de la notion de copie en facture instrumentale », dans J. Dugot, S. Vaiedelich (éd.), *Utopia Instrumentalis : fac-similés au musée. Actes du colloque du 27 novembre 2010*, Paris, 2010, p. 76-89, https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/catalogue/

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

doc/ALOES/1015631/utopia-instrumentalis-fac-similes-au-musee-actes-du-colloque-du-27-novembre-2010-musee-de-la-musique.

GINDHART 2014

M. Gindhart, « Ethnographic Exoticism: Charles-Arthur Bourgeois's Snake Charmer », *Material Culture Review* 79, 2014, p. 7-23, https://www.erudit.org/fr/revues/mcr/2010-v72-mcr79/mcr79art01/.

GIOVETTI, PICCHI (éd.) 2016

P. Giovetti, D. Picchi (éd.), *Egypt: Millenary Splendour*, Milan, 2016.

GRANGE 2011

D. Grange, « L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867 », *Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 22/1, 2011, p. 193-203, https://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2011_act_22_1_1442.

GRISELLE 2022

S. Griselle, « La représentation du défunt et de la défunte sur les masques funéraires de Meir (70-110 apr. J.-C.) », *BIFAO* 122, 2022, p. 265-307, https://journals.openedition.org/bifao/11534.

GRONDIN 2019

B. Grondin, « Les figures du décorateur français au XX^e^ siècle : une histoire de mots et de pratiques », *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material* 27, 2019, p. 134, https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/156197/151788.

GROVE, CHARLTON 2001

G. Grove, D. Charlton, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, 2001, p. 788, *s.v.* « Chouquet ».

HAYES 1978

W.C. Hayes, *The Scepter of Egypt: A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in the Metropolitan Museum of Art II. The Hyksos Period and the New Kingdom (1675-1080 BC)*, Cambridge (MA), 1978.

HICKMANN 1949

H. Hickmann, *Instruments de musique,* CGC n^os^ 69201-69852, Le Caire, 1949.

HICKMANN, MECKLENBURG 1958

H. Hickmann, C.G. Mecklenburg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne*, Strasbourg, 1958.

HORNBOSTEL, SACHS 1914

E.M. von Hornbostel, C. Sachs, « Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch », *ZeitEthn* 46 (4-5), 1914, p. 553-590.

HUDÁKOVÁ 2019

L. Hudáková, *The Representations of Women in the Middle Kingdom Tombs of Officials: Studies in Iconography VI*, HES 6, Leyde, Boston, 2019.

HUMBERT 2010

J.-M. Humbert, « Le palais de l'Égypte à l'Exposition universelle de 1900 », dans H. Morlier (éd.), *L'architecte Marcel Dourgnon et l'Égypte*, Paris, 2010, p. 24-28, http://books.openedition.org/inha/7008.

HUMBERT, PANTAZZI, ZIEGLER (éd.) 1994

J.-M. Humbert, M. Pantazzi, C. Ziegler (éd.), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930,* catalogue d'éxposition, musée du Louvre, Paris, 20 janvier – 18 avril 1994 ; musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 17 juin – 18 septembre 1994 ; Kunsthistorisches Museum, Vienne, 16 octobre 1994 – 15 janvier 1995, Paris, Ottawa, 1994.

KAISER 1967

W. Kaiser, *Ägyptisches Museum Berlin: Östlicher Stülerbau am Schloss Charlottenburg*, Berlin, 1967.

KAMAL 1911

A. Kamal, « Rapport sur les fouilles exécutées dans la zone comprise entre Deïrout au nord et Deîr-el-Ganadlah, au sud », *ASAE* 11, 1911, p. 339.

KANAWATI, EVANS 2014

N. Kanawati, L. Evans, *Beni Hassan I: The Tomb of Khnumhotep II*, ACER 36, Oxford, 2014.

KESSLER 1982

D. Kessler, *LdÄ* IV, 1982, col. 14-19, *s.v.* « Meir ».

KILLEN 2017

G. Killen, *Ancient Egyptian Furniture*, 3 vol., Havertown, 2017.

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

Kość 2012
Z. Kość, « Ababda Music and Dancing », dans H. Barnard, K. Duistermaat (éd.), *The History of the Peoples of the Eastern Desert: Proceedings of a Conference Held Nov. 25-27, 2008 at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo*, UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press Monographs 73, Los Angeles, 2012, p. 408-414.
Kubik 1996
G. Kubik, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyclopädie der Musik begründet* V, 1996, col. 1042-1046, *s.v.* « Afrikanische Leiern ».
Kuckertz 2015
J. Kuckertz, « Auf der Jagd nach Papyri: Otto Rubensohn in Ägypten », dans A. Pomerance, B. Schmitz (éd.), *Heiligtümer, Papyri und geflügelte Göttinnen: Der Archäologe Otto Rubensohn*, HÄB 53, Hildesheim, 2015, p. 40-59.
Lacoste 2013
A. Lacoste, « Photographie et égyptologie : Émile Prisse d'Avennes précurseur (ou pas) ? », dans M. Volait (éd.), *Émile Prisse d'Avennes. Un artiste-antiquaire en Égypte au XIXe siècle*, BdE 156, Le Caire, 2013, p. 29-46.
Lawergren 1996
B. Lawergren, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyclopädie der Musik begründet* V, 1996, col. 1101-1034 et 1047-1049, *s.v.* « Leiern ».
Leemans 1840
C. Leemans, *Description raisonnée des monuments égyptiens du musée d'antiquités des Pays-Bas, à Leide*, Leyde, 1840.
Legrain 1901
G. Legrain, « Notes sur la nécropole de Meir », *ASAE* 1, 1901, p. 65-72.
Le Panorama 1900
Le Panorama. Exposition universelle 1900, Paris, 1900, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023926s.
L'Exposition en famille 1900
L'Exposition en famille. Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900, Paris, 1900.
Libin, Myers 2014
L. Libin, A. Myers, *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 1, 2014 (2e éd.) p. 606-659, *s.v.* « Collections ».
Loret 1913
V. Loret, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 1913, p. 134, *s.v.* « Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne ».
Loyau 2017
A. Loyau, « Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et ses transformations, 1878-1935 : configurations, espaces muséaux et réseaux », dans A. Hurel (éd.), *La France savante, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, Paris, 2017, p. 234-259, http://books.openedition.org/cths/2714.
Lütgendorff 1922 (1990)
W.L.F. von Lütgendorff, *Die Geigen und Lautenmacher : Vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1922), Francfort-sur-le- Main, 1990 (rééd. par Thomas Drescher).
Lythgoe *et al.* 1917
A.M. Lythgoe, A. Lansing, G. de Davies, « The Egyptian Expedition 1915-16 », *BMMA* 12/5, 1917, p. 131.
Mahillon 1893
V.-C. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles*, vol. I, Gand, 1893 (2e éd.).
Mahillon 1907
V.-C. Mahillon, « Correspondance: musique égyptienne », *Revue Musicale* 7/13, 1907, p. 336-337.
Mahillon 1912
V.-C. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental (historique et technique) du conservatoire royal de musique de Bruxelles* [s.d.], vol. IV, Gand, 1912 (2e éd.).
Manniche 1975
L. Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, MÄS 34, Munich, Berlin, 1975.

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

MANNICHE, OSING 2006
L. Manniche, J. Osing, « An Egyptian Lyre in Leiden », dans R. Eichmann, E. Hickmann, A.A. Both (éd.), *Musikarchäologie im Kontext: Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen. Vorträge des 4. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 19.-26. September 2004*, Studien zur Musikarchäologie V, OrArch 20, Rahden, 2006, p. 129-141.
MASPERO 1902
G. Maspero, *Guide du visiteur au musée du Caire*, Le Caire, 1902.
MASPERO 1912
G. Maspero, « Rapports sur la marche du Service des antiquités de 1899 à 1910 », Le Caire, 1912, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773307g.
MASPERO 1915
G. Maspero, *Guide du visiteur au musée du Caire*, Le Caire, 1915.
Medinet Habu VIII
The Epigraphic Survey, *Medinet Habu*, vol. VIII, OIP 94 Chicago, 1970.
MEEKS 2009
D. Meeks, « Une stèle de donation de la Deuxième Période intermédiaire », *ENiM* 2, 2009, p. 129-154.
MEUNIER 1867
V. Meunier, « Sur la plateforme : *France* », *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, vol. I, nº 7, 1867, p. 98-106.
MEYER-DIETRICH 2017
E. Meyer-Dietrich, *Auditive Räume des alten Ägypten: Die Umgestaltung einer Hörkultur in der Amarnazeit*, CHANE 92, Leiden, Boston, 2017.
MINIACI 2011
G. Miniaci, *Rishi Coffins and the Funerary Culture of Second Intermediate Period Egypt*, GHP Egyptology 17, Londres, 2011.
MORGAN 1894
J. de Morgan, « Compte rendu des travaux archéologiques effectués par le Service des Antiquités de l'Égypte et par les savants étrangers pendant les années 1892–1893 », *BIE* 4/3e série, 1894, p. 387-418.
MORGAN 1897
J. de Morgan, « Note sur les travaux du Service des Antiquités de l'Égypte et de l'Institut égyptien pendant les années 1892, 93 et 94 », dans *Actes du dixième Congrès International des Orientalistes, Quatrième partie : session de Genève. Section IV. Égypte et langues africaines*, Leyde, 1897, p. 433.
MOSER 2020
S. Moser, *Painting Antiquity: Ancient Egypt in the Art of Lawrence Alma-Tadema, Edward Poynter and Edwin Long*, Oxford, 2020.
Musée de Gizeh 1892
Notice des principaux des monuments exposé au musée de Gizeh, Le Caire, 1892.
Musée de Gizeh 1894
Notice des principaux monuments exposés au musée de Gizeh, Le Caire, 1894.
Musée du Caire 1930
Musée du Caire. Description sommaire des principaux monuments, Le Caire, 1930.
Musée du Caire 1934
Musée du Caire. Description sommaire des principaux monuments, Le Caire, 1934.
Musée du Caire 1956
Musée du Caire. Description sommaire des principaux monuments, Le Caire, 1956.
Musée du Caire 1963
Musée du Caire. Description sommaire des principaux monuments, Le Caire, 1963.
Musée du Caire 1982
Musée du Caire. Description sommaire des principaux monuments, Le Caire, 1982.
NEWBERRY 1893
P.E. Newberry, *Beni Hasan: Part I*, ASE 1, London, 1893.
Official Catalogue of Exhibitors 1904
Official Catalogue of Exhibitors, Universal Exposition, St. Louis, U.S.A. 1904. Department N. Anthropology, W.J. McGee, Chief, St. Louis, 1904.
ORMOS 2021
I. Ormos, *Cairo in Chicago: Cairo Street at the World's Columbian Exposition of 1893*, EtudUrb 11, Le Caire, 2021.

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

Orsenigo 2016-2017
C. Orsenigo, « Digging at Sakkara in Milan: The James E. Quibell Archive », *KMT* 27/4, 2016-2017, p. 32-44.
Palais du costume 1900
Palais du costume, projet Félix. Le costume de la femme à travers les âges. Champ-de-Mars (au pied de la Tour Eiffel). Exposition universelle de 1900, Paris, 1900, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10250201.
Panum 1940 (éd. 1971)
H. Panum, *The Stringed Instruments of the Middle Ages, Their Evolution and Development: A Detailed and Comprehensive History, with Illustrations, of the Evolution of the Mediaeval Stringed Musical Instruments from Their First Appearance in the Records of the Earliest Civilisations, Through Their Gradual Development in the Greek, Roman and Christian Eras Down to More Recent Times* (1940), Londres, 1971.
Parezo, Fowler 2007
N.J. Parezo, D.D. Fowler, *Anthropology Goes to the Fair: The 1904 Louisiana Purchase Exposition*, Critical Studies in the History of Anthropology, Lincoln, Londres, 2007.
Parizet 2017
I. Parizet, « Le palais du Costume de M. Félix à l'Exposition universelle de 1900 », *Bulletin de la Société d'Histoire de Paris et Île de France*, 142e année (2015), 2017, p. 144-173.
Pasdzierny 2016
M. Pasdzierny, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Hambourg, 2016, *s.v.* « Hans Hickmann », https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002009.
Piacentini 2013
P. Piacentini, « The Antiquities Path: From the Sale Room of the Egyptian Museum in Cairo, Through Dealers, to Private and Public Collections. A Work in Progress », *EDAL* 4, 2013, p. 105-130.
Piacentini 2017
P. Piacentini, « Notes on the History of the Sale Room of the Egyptian Museum in Cairo », dans J. Helmbold-Doyé, T.L. Gertzen (éd.), *Mosse im Museum: Die Stiftungstätigkeit des Berliner Verlegers Rudolf Mosse (1843–1920)*, Berlin, 2017, p. 75-87.
Porter 2001
B.A. Porter, *Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* II, 2001, p. 370-373, *s.v.* « Meir ».
Quiles, Emerit *et al.* 2021
A. Quiles, S. Emerit, V. Asensi-Amorós, L. Beck, I. Caffy, E. Delqué-Količ, H. Guichard, « New Chronometric Insights into Ancient Egyptian Musical Instruments Held at the Musée du Louvre and the Musée des Beaux-Arts de Lyon », *Radiocarbon* 63/2, 2021, p. 545-574.
Rashed, Bdr-el-Din 2018
M.G. Rashed, M. Bdr-el-Din, « Documentation, Object Recording, and the Role of Curators in the Egyptian Museum, Cairo », *CIPEG Journal* 2, 2018, p. 41-63, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/cipeg/article/view/62861.
Reisner 1913
G.A. Reisner, *Models of Ships and Boats: Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*, Le Caire, 1913.
Rensch 1969
R. Rensch, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire*, New York, 1969.
Rensch 1989 (éd. 2007)
R. Rensch, *Harps and harpists* (1989), Bloomington, Indianapolis, 2007.
Riessauw 2001
A.-M. Riessauw, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, 2001 (2e éd.), p. 790-791, *s.v.* « Gevaert ».
Riley 2020
C. Riley, « Commerce and Connoisseurship: Isabella Stewart Gardner's *Catalogue MCM* », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 62/1, 2020, p. 93-107, https://www.jstor.org/stable/26996031.

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

ROSELLINI 1832
I. Rosellini, *I Monumenti dell'Egitto e della Nubia,[Atlas: Monumenti storici]* 4/1, Pise, 1832.
SACHS 1921
C. Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Ägyptens* III, MÄSB 3, Berlin, 1921.
SCHAEFFNER 1968
A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, 1968.
Schönheit im Alten Ägypten 2006
B. Schmitz, K. Lembke, *Schönheit im Alten Ägypten: Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausstellung Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim, 25. November 2006 bis 1. Juli 2007; Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 28. Juli 2007 bis 27. Januar 2008*, Hildesheim, 2006.
SCHOSKE *et al.* 1992
S. Schoske, B. Kreissl, R. Germer, *„Anch." Blumen für das Leben: Pflanzen im alten Ägypten*, SÄS 6, Munich, 1992.
SLEESEN-DOLK 1957
H.J. van der Sleesen-Dolk, *Une collection ethnographique des Ababdes et des Bicharins dans le Museum voor Land- en Volkenkunde*, Rotterdam, 1957.
SORET 2024
M.-G. Soret, « *L'imagination archéologique : Camille Saint-Saëns et les musiques de l'Antiquité* », dans C. Corbier, S. Emerit, C. Vendries (éd.), *De Villoteau à Saint-Saëns. Une archéologie de la musique antique au XIX^e^ siècle*, RAPH 48, Le Caire, p. 347-372.
STÖVESAND 2018
K. Stövesand, « Regional Variability in Late Period Egypt: Coffin Traditions in Middle Egypt », dans J.H. Taylor, M. Vandenbeusch (éd.), *Ancient Egyptian Coffins: Craft Traditions and Functionality*, Louvain, Paris, Bristol, 2018, p. 389-402.
TIERSOT 1889
J. Tiersot, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris, 1889, https://api.nakala.fr/data/11280%2Fe1f7a343/38dbfd158fe5303dbcf78db1fd0d27cbeedd3b7a.
Tissus et Nouveautés 1900
« Le Palais du costume », *Tissus et Nouveautés* 1/6, 1900, p. 198, https://archive.org/details/tissusnouveautes1900mont/page/194/mode/2up.
The Greatest of Expositions 1904
The Greatest of Expositions Completely Illustrated: Official views of the Louisiana Purchase Exposition, Saint-Louis, 1904.
VAN DEN BORREN 2000
C. Van den Borren, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, 2000, col. 1275-1276, *s.v.* « Closson, Ernest ».
VANNES 1959
R. Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers* (1951), Bruxelles, 1959 (2^e^ éd. revue et augmentée).
VASSEUR 2023
É. Vasseur, *L'exposition universelle de 1867. L'apogée du Second Empire*, Paris, 2023.
VENDRIES 2019
C. Vendries, *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature*, Rennes, 2019.
VENDRIES 2024a
C. Vendries, « Le voyage à Pompéi : une étape marquante dans la naissance de l'archéologie musicale au XIX^e^ siècle », dans C. Corbier, S. Emerit, C. Vendries (éd.), *De Villoteau à Saint-Saëns. Une archéologie de la musique antique au XIX^e^ siècle*, RAPH 48, Le Caire, p. 151-194.
VENDRIES 2024b
C. Vendries, « Une "authenticité" en trompe-l'œil : les copies d'instruments gréco-romains de Tolbecque et Mahillon », dans F. Gétreau, A. Framboisier, I. His (éd.), *Le son des musiques anciennes (1880-1980). Imaginer, fabriquer, partager*, Rennes p. 157-172.
VERNEAU 1912
R. Verneau, « Jules Hébert », *Journal de la Société des américanistes* 9, 1912, p. 131-133, https://www.jstor.org/stable/44390480.
VOGT 2017
K. Vogt, « Jean Clédat à Meir (1899–1901) : archives inédites », *ZÄS* 144/1, 2017, p. 139-148, https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zaes-2017-0009/pdf.

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

Wachsmann *et. al.* 2001
K. Wachsmann, B. Lawergren, U. Wegner, J. Clark, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, 2001 (2e éd.), p. 421-429, *s.v.* « lyre ».
Wallon 2001
S. Wallon, *Grove Music Online*, *s.v.* « Tiersot », https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027948.
Waterhouse 2001
W. Waterhouse, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, 2001, p. 601, *s.v.* « Mahillon ».
Wilkinson 1837
J.G. Wilkinson, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians: Including Their Private Life, Government, Laws, Arts, Manufactures, Religion, and Early Historys Derived from a Comparison of the Paintings, Sculptures, and Monuments still Existing, with the Accounts of Ancient Authors* II, Londres, 1837.
Willems 1999
H. Willems, *Encyclopedia of the Archeology of Ancient Egypt*, 1999, p. 487-488, *s.v.* « Meir ».
Winternitz 1970
E. Winternitz, « The Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Its Origin and Development », *MMJ* 3, 1970, p. 337-356.
World's Columbian Exposition 1894
J.N. Halligan (éd.), *A Portfolio of Photographic Views of the World's Columbian Exposition (1893): Halligan's Illustrated World's Fair*, Londres, New York, Chicago, Paris, Berlin, 1894.
Ziegler 1979
C. Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens. Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes*, Paris, 1979.
Ziegler 2017
N. Ziegler, « Des reliefs assyriens aux instruments d'Ur », dans S. Emerit, H. Guichard, V. Jeammet *et al.* (éd.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, catalogue d'exposition, musée du Louvre-Lens, 13 septembre 2017–15 janvier 2018, Lens, Gand, 2017, p. 25-27.
Zorn 2017
O. Zorn, « Klangvolle Importware: Die altägyptische Leier », *Sokar* 35, 2017, p. 40-43.

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