



Unité mixte de recherche CNRS (UMR 8223) – Ministère de la Culture – BnF – Université Paris-Sorbonne

Musique • Images • Instruments

Revue française d'organologie et d'iconographie musicale

18

Représenter la musique dans l'Antiquité

CNRS ÉDITIONS

15 rue Malebranche – 75005 Paris

www.cnrseditions.fr

Directrice de la publication / *General editor*

Florence Gétreau

Tél. 00 33 (0)1 49 26 09 97

Fax. 00 33 (0)1 49 26 94 85

Mél : florence.getreau@cnrs.fr

Secrétaire de rédaction / *Editorial assistant*

Alban Framboisier

Tél. 00 33 (0)1 49 26 09 97

Fax. 00 33 (0)1 49 26 94 85

Mél : alban.framboisier@cnrs.fr

Comité scientifique / *Scientific Committee*

Florence Gétreau, Vincent Gibiat, Denis Herlin, Karel Moens, Alain Mérot, Grant O'Brien, Manfred Hermann Schmid, Tilman Seebass

Mise en page

David Penot

Couverture

Bleu T

Sites internet :

www.iremusc.cnrs.fr

www.cnrseditions.fr

La coordination éditoriale de ce volume a été assurée par Christophe Vendries, Alban Framboisier et Florence Gétreau.

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2021.

Musique-Images-Instruments : Revue française d'organologie et d'iconographie musicale / CNRS, Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), n° 18, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2021, 328 p., ill., tabl., 27 cm.

ISBN 978-2-271-13133-1

ISSN 1264-7020

Couverture : *Femme jouant de la cithare*, villa de P. Fannius Synistor à Boscoreale, vers 50 avant J.-C., fresque, 186 × 186 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 03.14.5.

SOMMAIRE

Christophe VENDRIES et Florence GÉTREAU, <i>Éditorial</i>	5
 I. REPRÉSENTER LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ	
Christophe VENDRIES, <i>Un instrument de musique peut en cacher un autre. Réflexions sur l'iconographie musicale dans la Rome antique</i>	12
François LISSARRAGUE, <i>Des lyres dans l'imagerie grecque: pour une iconologie musicale tempérée</i>	48
Daniela CASTALDO, <i>The kithara in the Hellenistic Age between Greece and Magna Graecia</i>	62
Fábio VERGARA CERQUEIRA et Claude POUZADOUX, <i>La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne: aspects morphologiques, symboliques et sociaux</i>	72
Valérie HUET, <i>Images sacrificielles et sonores: sur les pas du tibicen auprès de l'autel</i>	92
Katherine M. D. DUNBABIN, <i>The Masked Pipe-Player and the choraules in the Roman World</i>	112
Françoise GURY, <i>Les Amours musiciens</i>	136
Anne-Françoise JACCOTTET, <i>Qui mène la danse dionysiaque? Analyse d'un concept entre scène de genre, imaginaire culturel et reflet d'une pratique rituelle</i>	158
Susanna SARTI, <i>Musical Themes on the Baratti Amphora</i>	176
Sibylle EMERIT, <i>Musiciens et processions dans le temple d'Hathor à Dendara: iconographie et espace rituel</i>	188
 II. NOTES ET DOCUMENTS	
Vanja HUG, <i>Le prétendu portrait de Wolfgang Mozart et Thomas Linley chez les Gavard des Pivets à Florence</i> . .	232
Thilo HIRSCH, <i>L'énigme de la Chanson trompette de Nicolas de Larmessin</i>	236
Denise YIM, <i>The Portrait of Giovanni Battista Viotti by Élisabeth Vigée Le Brun</i>	242
Zdravko BLAŽEKović, <i>The Symbolism and Decorative Transformation of the Gusle among the Croats and Serbs</i>	254
 III. RECENSIONS ET NOUVELLES PUBLICATIONS	283
 IV. BIOGRAPHIES, RÉSUMÉS, ABSTRACTS	319
 CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	325
 PROTOCOLE DE PUBLICATION	327



1. Façade du *pronaos* du temple d'Hathor à Dendara, 2018.

Musiciens et processions dans le temple d'Hathor à Dendara : iconographie et espace rituel¹

Sibylle Emerit

Si les divinités musicales, telles que Bès, Meret ou encore les Sept Hathor sont parfois évoquées dans des monographies ou des articles², il n'existe aucune étude spécifique sur la figure du musicien dans le décor des sanctuaires de l'Égypte ptolémaïque et romaine. L'exemple que j'ai choisi de traiter est celui d'un cortège gravé sur la base des colonnes du *pronaos* du temple principal de Dendara³. Il permet

à la fois de s'interroger sur les conventions iconographiques qui régissent la représentation des musiciens (instruments de musique et gestuelle) et d'examiner la façon dont leur image s'insère à l'intérieur d'un espace rituel. Des comparaisons avec d'autres sanctuaires de l'Égypte ptolémaïque et romaine, en particulier avec le porche à colonnes du temple de Médamoud, le mammisi d'Edfou et le temple d'Hathor de Philae, aident à apprécier la singularité de ce cortège qui associe figures divines et humaines et la manière dont il est mis en scène sur les parois.

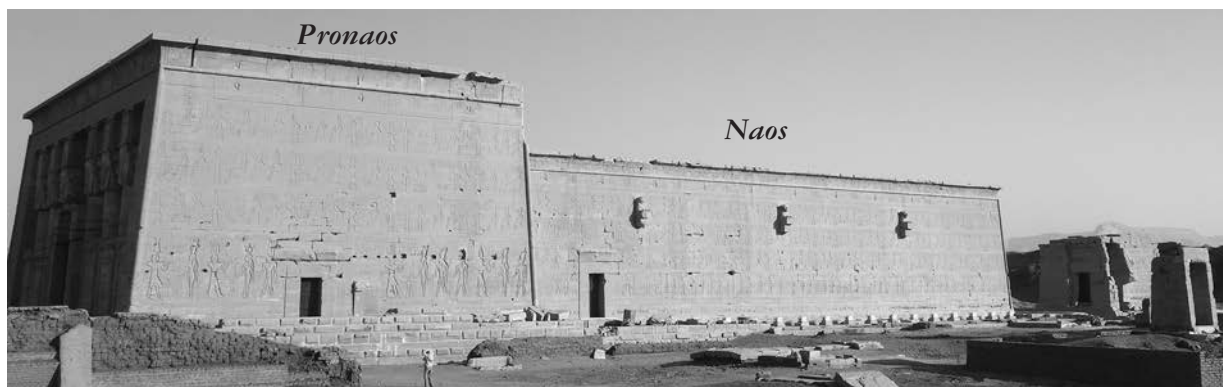
La question des modèles iconographiques utilisés mérite d'être posée. Les monuments étudiés ici ont tous été érigés sous le règne de souverains non Égyptiens, les Ptolémées, et achevés sous les

1. Je tiens à remercier Dorothee Elwart et Pierre Zignani pour leur relecture de cet article et les références bibliographiques sur lesquelles ils ont eu l'obligeance d'attirer mon attention.

2. Bès musicien est évoqué dans la thèse de James F. ROMANO, *Bes Image in Pharaonic Egypt*, Ann Arbor, University Microfilms international, 1989, et plus récemment dans un article de Youri VOLOKHINE, « Bès dans les temples égyptiens de l'époque gréco-romaine », *Isis on the Nile. Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt, Proceedings of the IVth International Conference of Isis Studies*, Laurent BRICAULT, Miguel VERSLUYS (éd.), Brill, Leyde (« Religions in the Graeco-Roman World », 171), 2010, p. 233-255, et de Marteen RAVEN, « Women's Bed from Deir el-Medina », *The Workman's Progress Studies in the Village of Deir el-Medina and Other Documents from Western Thebes in Honour of Rob Demarée*, Bernardus HARING et al. (éd.), Louvain, Peeters (« Egyptologische Uitgaven », 28), 2014, p. 191-204; pour Meret en tant que musicienne, voir Waltraud GUGLIELMI, *Die Göttin Mr.t: Entstehung und Verehrung einer Personifikation*, Leyde, Brill (« Probleme der Ägyptologie », 7), 1991, p. 57-104; et pour les Sept Hathor jouant de la musique, voir Matthias ROCHHOLZ, *Schöpfung, Feindvernichtung und Regeneration. Untersuchungen zum Symbolgehalt des machtgeladenen Zahl 7 im Alten Aegypten*, Wiesbaden, Harrassowitz (« Ägypten und Altes Testament », 56), 2002, p. 72-84.

3. Le volume de Dendara XIII (inédit) a pendant longtemps été mis à la disposition de la communauté scientifique par Sylvie Cauville. En 2020, après la remise de cet article, les textes hiéroglyphiques ont été publiés sur le site Internet de l'IFAO sans les planches (<https://www.ifao.egnet.net/>

[uploads/publications/enligne/Temples-Dendara013.pdf](https://www.ifao.egnet.net/uploads/publications/enligne/Temples-Dendara013.pdf)). Les textes ont été traduits par Sylvie CAUVILLE, *Dendara*, XIII. Traduction. *Le Pronaos du temple d'Hathor: façade et colonnes*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 196), 2011. Le décor de la base des colonnes est décrit succinctement dans Sylvie CAUVILLE, *Dendara: Le pronaos du temple d'Hathor: analyse de la décoration*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 221), 2013, p. 103-108; ainsi que dans Dagmar BUDDE, *Das Götterkind im Tempel in der Stadt und im Weltgebäude: eine Studie zu drei Kultobjekten der Hathor von Dendera und zur Theologie der Kindgötter im griechisch-römischen Ägypten*, Darmstadt, Philipp von Zabern (« Münchner ägyptologische Studien », 55), 2011, p. 203-205 et Peter DILS, « Die Ornamentdekoration auf dem Mauerfuß der Tempel der griechisch-römischen Zeit: ein Überblick über die Soubassements "ohne Text" », *Altägyptische Enzyklopädien. Die Soubassements in den Tempeln der griechisch-römischen Zeit: Soubassementstudien*, t. I/2, Alexa RICKERT, Bettina VENTKER (éd.), Wiesbaden, Harrassowitz, 2014 (« Studien zur spätägyptischen Religion », 7), p. 919-920, pl. XXXIII.



2. Temple d'Hathor à Dendara, vue de la face ouest, 2018.

empereurs romains. Ce sont cependant de véritables conservatoires des traditions autochtones puisque les rituels conservés sur les parois reprennent des versions plus anciennes. La nouveauté concerne les jeux scripturaires auxquels s'adonnent les scribes, ce qui les conduit à multiplier les combinaisons et significations des signes d'écriture hiéroglyphique avec plusieurs lectures possibles. L'iconographie offre également un panel de détails beaucoup plus riche qu'auparavant. Cette surabondance, qui touche autant l'épigraphie que l'iconographie, témoigne du souci de préserver dans la pierre la doctrine religieuse de l'ancienne Égypte à une époque où les « pharaons » sont, depuis plusieurs siècles, d'origine étrangère. Qu'en est-il dans le domaine musical ? La figure du musicien dans les temples de l'Égypte ptolémaïque et romaine est-elle un héritage du répertoire pharaonique ? Comment cette iconographie est-elle perçue par les spectateurs contemporains ?

Dendara : un temple dédié à Hathor, déesse de la musique

Ancienne capitale du VI^e nome de Haute-Égypte, Dendara se situe à 60 km au nord de Louqsor. Sur la zone archéologique se dresse encore aujourd'hui l'un des principaux *téménos* de l'Égypte ptolémaïque et romaine. On y accède par deux grandes portes (l'une au nord, l'autre à l'est) aménagées dans une enceinte monumentale en briques crues. À l'intérieur de l'espace cultuel s'élèvent plusieurs monuments : temple d'Hathor, temple d'Isis, mammisis (ou

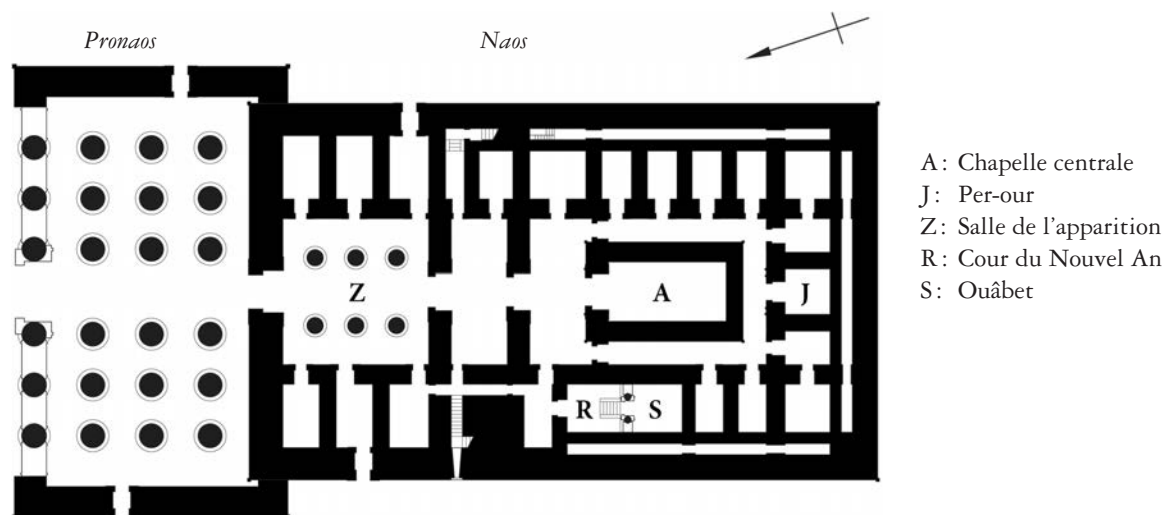
temples de naissance) et lac sacré⁴. Le plus ancien monument qui subsiste actuellement sur le site est le mammisi de Nectanébo I^{er} (381-364 av. J.-C.), qui est l'un des derniers pharaons indigènes d'Égypte. Le deuxième mammisi porte les cartouches de Trajan (98-117) et d'Antonin le Pieux (138-161).

La porte nord conduit au temple principal dédié à la déesse Hathor (fig. 1). Il se divise en deux grandes parties : le *naos* et le *pronaos* (fig. 2 et 3). La construction du *naos* a été entreprise en 54 av. J.-C., à la fin du règne de Ptolémée XII Aulète (88-51 av. J.-C.) ; celle du *pronaos* a débuté après la conquête romaine et s'est achevée sous le règne de Tibère (14-37 ap. J.-C.)⁵. D'après les textes inscrits dans les cryptes, un sanctuaire plus ancien dédié à Hathor aurait été édifié par l'un des souverains de l'Ancien Empire, Pépi I^{er} (vers 2280-2250 av. J.-C.) et peut-être même par Khéops (vers 2590-2565 av. J.-C.)⁶. Un sondage récent, près de l'enceinte

4. Pour une description complète du site, voir Sylvie CAUVILLE, Mohammed IBRAHIM ALI, *Dendara, itinéraire du visiteur*, Louvain, Paris, Bristol, Peeters, 2015.

5. L'Égypte passe sous domination romaine, après la bataille d'Actium, en 31 av. J.-C. Quelques colonnes du *pronaos*, situées à l'est, portent les cartouches de Néron (54-68), Sylvie CAUVILLE, *Dendara : Le pronaos du temple d'Hathor : analyse de la décoration*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 221), 2013, p. 104.

6. Henry George FISCHER, *Dendara in the Third Millennium B.C. Down to the Theban Domination of Upper Egypt*, New York, J. J. Augustin, 1968, p. 44-46. L'auteur rassemble les documents de la VI^e dynastie qui mettent en évidence la dévotion du pharaon Pépi I^{er} envers la déesse Hathor (p. 37-44). Voir également



3. Plan du temple d'Hathor à Dendara, niveau du sol. D'après un plan réalisé par Pierre Zignani.

du *téménos*, indique une occupation du site dès la période prédynastique⁷, mais en ce qui concerne l'existence d'un culte rendu à « Hathor, maîtresse de Dendara », il n'est confirmé, pour le III^e millénaire av. J.-C., qu'à partir de sources épigraphiques provenant d'autres sites⁸. En tout état de cause, cette déesse est une divinité majeure du panthéon égyptien dès la naissance de l'État pharaonique. De nombreux sanctuaires lui sont consacrés et jalonnent l'ensemble du territoire⁹. À la fois mère et fille de Rê, Hathor prend souvent, dans l'iconographie, la forme d'une vache qui porte le soleil entre ses cornes ou d'une jeune femme de profil qui arbore cette

même couronne. Déesse nourricière, elle allaite le souverain et protège le jeune Horus. De nombreuses déesses féminines qui accompagnent les parturientes lui sont associées, telles que Renenoutet, Meskhenet ou encore les Sept Hathor. Elle est elle-même fréquemment assimilée à Isis. À Dendara, ses épithètes la présentent comme la maîtresse de l'amour, de la joie, de la musique, de la danse et de l'ivresse. Les Grecs et les Romains reconnaissent en elle la déesse Aphrodite¹⁰. Mais, en tant que fille de Rê, elle peut aussi devenir le bras armé de son père, et se transformer en lionne furieuse sous les traits de Tefnout ou de Sekhmet pour anéantir l'humanité. Le dieu solaire est alors contraint d'envoyer des émissaires, Thot et Chou, pour arrêter le carnage et trouver le moyen de la ramener en Égypte pour qu'elle intègre de nouveau ses sanctuaires et que le pays puisse retrouver sa prospérité. Les rites d'apaisement de la déesse lointaine et les fêtes dites « de l'ivresse » sont liés à ce mythe.

Sylvie CAUVILLE, *Dendara V-VI*. Traduction. *Les cryptes du temple d'Hathor*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 131), 2004, p. 64-65.

7. Grégory MAROUARD, « Dendara at its Origins: New Evidence for a Pre- and Early Dynastic Settlement Site in Upper Egypt », *Near Eastern Archeology*, 80.3, 2017, p. 166-175 ; Nadine MOELLER, Grégory MAROUARD, « The Development of Two Early Urban Centers in Upper Egypt During the 3rd Millennium BC. The examples of Edfu and Dendara », *From Microcosm to Macrocosm. Individual households and cities in Ancient Egypt and Nubia*, Julia BUDKA, Johannes AUENMÜLLER (éd.), Leyde, Sidestone Press, 2018, p. 29-58.

8. Pour les titres de prêtrise qui mentionnent « Hathor, maîtresse de Dendara », voir H. G. FISCHER, *Dendara in the Third Millenium...*, op. cit., p. 23-28.

9. Pour les premières évidences de son culte en Égypte : H. G. FISCHER, *Dendara in the Third Millenium...*, op. cit., p. 40.

10. Il y a une dédicace de Tibère à Aphrodite sur le listel de la corniche du temple, voir S. CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), op. cit., pl. 118 ; Étienne BERNAND, *Inscriptions grecques d'Égypte et de Nubie. Répertoire bibliographique des IGRR*, Paris, Les Belles Lettres (« Annales littéraires de l'Université de Besançon », 51), 1983, p. 45, n° 1164.

Le temple d'Hathor à Dendara est un édifice religieux dont l'agencement architectural présente une complexité certaine. Il se compose d'une quarantaine de salles, de deux escaliers qui permettent d'accéder à la terrasse du toit sur laquelle un kiosque hathorique et plusieurs chapelles consacrées à Osiris sont aménagés. À cela s'ajoute tout un système de cryptes dissimulées à l'intérieur de la maçonnerie¹¹. Le sanctuaire lui-même était entouré d'un mur périclède dont seules les premières assises sont visibles, tout comme le pylône qui donnait accès à la grande cour qui précède le *pronaos*. Bien que ces dernières structures n'aient jamais été bâties, l'édifice lui-même nous est parvenu dans un état de conservation tout à fait exceptionnel qui atteste d'un savoir-faire architectural, fruit d'une longue expérience de construction¹². En dépit de la complexité de son agencement, il reprend ostensiblement les grands principes des temples pharaoniques en vigueur au moins depuis le Nouvel Empire, c'est-à-dire qu'il est construit autour d'un axe principal formé d'une succession de salles (de plus en plus vastes), allant du *naos* jusqu'au *pronaos*. Un couloir entoure la chapelle centrale du *naos* et donne accès à des chapelles secondaires qui étaient réservées aux divinités du panthéon d'Hathor. Parmi celles-ci, son époux, l'Horus d'Edfou et leurs fils Harsomtous, également identifié à Ihy, dieu musicien qui agite sistre et collier-*menit* pour sa mère. Ces deux objets sont à la fois des instruments à percussion et des effigies de la déesse¹³.

La place réservée à la musique dans le temple d'Hathor

De façon à mieux apprécier les espaces dans lesquels l'iconographie des musiciens apparaît, il est nécessaire de rappeler la conception qu'avaient les anciens Égyptiens des édifices sacrés, car il est courant de lire que seuls les prêtres étaient habilités à y pénétrer. À juste titre, l'égyptologue Serge Sauneron comparait le temple égyptien à une centrale nucléaire, c'est-à-dire à un lieu dont l'accès était réservé à des spécialistes¹⁴. La fonction des prêtres, ou plus précisément, du roi, en tant que prêtre suprême, était de garantir le maintien du culte afin que le dieu, à l'origine de la création du monde, apporte la prospérité à l'Égypte. De manière à éviter tout retour au chaos et à se concilier la bienveillance des dieux, il était indispensable de présenter chaque jour devant leur effigie toutes sortes d'offrandes (aliments, boissons, objets). La statue, réceptacle de la divinité, était protégée dans un tabernacle en pierre munie de vantaux, et restait cachée aux regards des profanes dans le *naos*. Au quotidien, les portes de l'axe principal du temple demeuraient closes, obligeant les desservants du culte à emprunter des accès latéraux et à suivre un dispositif en chicane pour venir déposer les offrandes liquides et solides devant la statue divine¹⁵. Cette dernière était transportée en procession lors des grandes fêtes religieuses. À Dendara, elle était d'abord placée sur une barque portative, conservée dans la chapelle centrale du *naos*, puis transportée dans la salle dite de « l'apparition » où elle effectuait un arrêt le temps de fermer les portes donnant accès au *naos* et d'ouvrir celles du *pronaos*¹⁶.

L'importance de la musique dans le temple d'Hathor est mise en exergue à plusieurs endroits.

11. La structure de ce monument a été étudiée en détail par Pierre ZIGNANI, *Le temple d'Hathor à Dendara : relevés et étude architecturale*, 2 vol., Le Caire, IFAO (« Bibliothèque d'Étude », 146), 2010 ; Pierre ZIGNANI, *Enseignement d'un temple égyptien : Conception architectonique du temple d'Hathor à Dendara*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

12. P. ZIGNANI, *Le temple d'Hathor*, *op. cit.*, p. 313-314 et p. 387-388.

13. Dorothée ELWART, « Le sistre, le son et l'image », *Offrandes, rites et rituels dans les temples d'époques ptolémaïque et romaine*, Christine ZIVIE-COCHE (éd.), CENIM, 10, Montpellier, p. 109-121 ; Catherine CHÂTELET, *L'offrande du collier-menit dans les temples d'époque gréco-romaine*, Turnhout, Brepols (« Monographies Reine Elisabeth », 16), 2015, p. 5, 28, 135-139.

14. Serge SAUNERON, s.v. « Temple », *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Georges POSENER (éd.), Paris, Hazan, 1998, p. 283.

15. Voir P. ZIGNANI, *Le temple d'Hathor*, *op. cit.*, p. 96-98 ; *id.*, *Enseignement d'un temple égyptien*, *op. cit.*, p. 48 ; René PREYS « Espaces de circulation et portes d'accès », 6. *Ägyptologische Tempeltagung : Funktion und Gebrauch altägyptischer Tempelräume*, Ben HARING, Andrea KLUG (éd.), Wiesbaden, Harrassowitz (« Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkultur », 3/1), 2007, p. 205-211.

16. P. ZIGNANI, *Le temple d'Hathor*, *op. cit.*, p. 118 ; *id.*, *Enseignement d'un temple égyptien*, *op. cit.*, p. 62-63.



4. Meret et les Sept Hathor, frise de la façade du *pronaos* (côté gauche), temple d'Hathor à Dendara, 2007.



5. Meret et les Sept Hathor, frise de la façade du *pronaos* (côté droit), temple d'Hathor à Dendara, 2007.

Tout d'abord sur la grande frise de la façade du *pronaos*, une série de huit déesses placées en vis-à-vis aux deux extrémités de la paroi, frappent des tambourins, secouent sistres et colliers-*menit* et jouent de la harpe (fig. 4 et 5)¹⁷. Il s'agit des Sept Hathor et de la déesse Meret. On rencontre ces déesses musiciennes sur le linteau des portes

latérales qui servaient à l'apport quotidien des offrandes liquides et solides¹⁸, mais également à l'intérieur des montants de la porte de la Ouâbet (« salle pure » située dans la cour du Nouvel An)¹⁹

17. S. CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), *op. cit.*, pl. 110-111 et 115-117.

18. François DAUMAS, *Le temple de Dendara*, IX/2, Le Caire, IFAO, 1987, pl. DCCCCXXXIII; Sylvie CAUVILLE, *Dendara XII/2*, Le Caire, IFAO, 2007, pl. 78 et pl. 84.

19. Émile CHASSINAT, *Le temple de Dendara I*, Le Caire, IFAO, 1934, photo vue générale de la Ouâbet, pl. XXXVIII; *id.*, *Le temple de Dendara, IV*, Le Caire, IFAO, 1935, pl. CCCIV.

et du kiosque hathorique du toit²⁰. Les Meret sont même représentées par paire, jouant de la harpe, sur les colonnes de la salle de « l'apparition »²¹, sur le linteau intérieur de la chapelle centrale du *naos*²², ainsi que sur celui de la chapelle du Per-our (« grand sanctuaire »)²³ placée dans l'axe du temple, à l'arrière de la précédente (voir plan de situation, fig. 3). Cette dernière salle est probablement l'une des plus sacrées du sanctuaire puisque c'est là qu'était conservée la statue de la déesse. Une centaine de scènes de présentation à Hathor des sistres et des colliers-*menit*, tenus par le roi ou le dieu Ihy, décorent les parois du temple à divers emplacements²⁴. De ces exemples, il ressort que la musique était bien présente à l'intérieur des espaces les plus sacrés du temple de Dendara (chapelle centrale du *naos* et Per-our), qu'elle accompagnait les processions qui portaient du sanctuaire pour transporter, par exemple, la statue divine sur le toit lors de la fête du Nouvel an, mais aussi dans le cadre du culte divin journalier. Ce sont cependant des divinités féminines associées à Hathor que l'on voit jouer de la musique ou encore le dieu Ihy, son fils, dont le rôle est souvent dévolu au roi lui-même. Ces actes musicaux devaient être en réalité accomplis par des prêtres et prêtresses habilités à pénétrer dans le temple. Très peu d'informations nous sont parvenues sur ce personnel cultuel²⁵, mais le site de Dendara est loin d'avoir fait l'objet d'une fouille systématique qui serait susceptible de livrer une documentation relative aux desservants.

Le pronaos et le cortège de musiciens

La dimension du *pronaos* de Dendara est très importante puisqu'il mesure environ 37 m de longueur pour 22 m de largeur. Il s'agit d'une sorte de grand vestibule qui précède le *naos* du temple d'Hathor, et dont la fonction rappelle celle des salles hypostyles des temples du Nouvel Empire, mais qui marque clairement son indépendance architecturale (fig. 2 et 3)²⁶. Deux ouvertures latérales dans les murs est et ouest permettaient d'y accéder, tandis que la porte principale (au sud) ne devait être ouverte que lors de certaines festivités majeures, au moment où la déesse et son panthéon sortaient en procession²⁷. C'est un espace à la fois fermé et ouvert, les murs d'entrecolonnement de la façade ne s'élevant qu'à mi-hauteur (fig. 1).

En tout, vingt-quatre colonnes supportent le plafond à une hauteur de 17 m environ (fig. 6)²⁸. Six d'entre elles sont prises dans la maçonnerie de la façade (fig. 1). La forme des chapiteaux évoque l'un des objets utilisés pour vénérer la déesse, le sistre. L'un des noms du temple de Dendara est d'ailleurs la « demeure du sistre ». Il s'agit de la colonne dite « hathorique » qui se rencontre déjà au Nouvel Empire, par exemple, au temple de Deir el-Bahari²⁹. L'idiophone se compose d'un manche (la colonne) surmonté du visage de la déesse (le chapiteau) représenté de face sous les traits d'une jeune femme à oreilles de vache coiffée d'une lourde perruque (fig. 6). Son visage est reproduit sur les quatre faces afin qu'Hathor dite « quadrifrons » embrasse du regard l'univers³⁰. Au-dessus de sa

20. Émile CHASSINAT, François DAUMAS, *Le temple de Dendara*, VIII, Le Caire, IFAO, 1978, pl. DCXCIII-DCXCIV, DCXCIX; É. CHASSINAT, *Le temple de Dendara*, I, *op. cit.*, photo du kiosque, pl. XL-XLI-XLII.

21. François DAUMAS, *Le temple de Dendara*, IX/2, Le Caire, IFAO, 1987, pl. DCCCLXVI; photo de la scène dans Sylvie CAUVILLE, Mohammed IBRAHIM ALI, *Dendara, itinéraire du visiteur*, *op. cit.*, 2015, p. 52.

22. É. CHASSINAT, *Le temple de Dendara*, I, *op. cit.*, pl. XLVIII-L.

23. É. CHASSINAT, *Le temple de Dendara*, III, Le Caire, IFAO, 1935, pl. CLXXX (à gauche) et CLXXXI.

24. Thèse inédite de Dorothee ELWART, *Apaiser Hathor, le rite de présentation des sistres à Dendara*, EPHE, Univ. de Cologne, 2013; Catherine CHÂTELET, *L'offrande du collier-menit*, *op. cit.*

25. Sylvie CAUVILLE, « Dieux et prêtres à Dendara au I^{er} siècle avant Jésus-Christ », *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 91, 1991, p. 69-97.

26. Dieter ARNOLD, *Temples of the last Pharaohs*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 277-282; Khaled ELGAWADY, *Die Schranken in den ägyptischen Tempeln, Quellen und Interpretationen – Ägypten*, 1, Hützel, Backe-Verlag, 2016, p. 17.

27. Pierre ZIGNANI, *Le temple d'Hathor*, *op. cit.*, p. 139-141; *id.*, *Enseignement d'un temple égyptien*, *op. cit.*, p. 70-73.

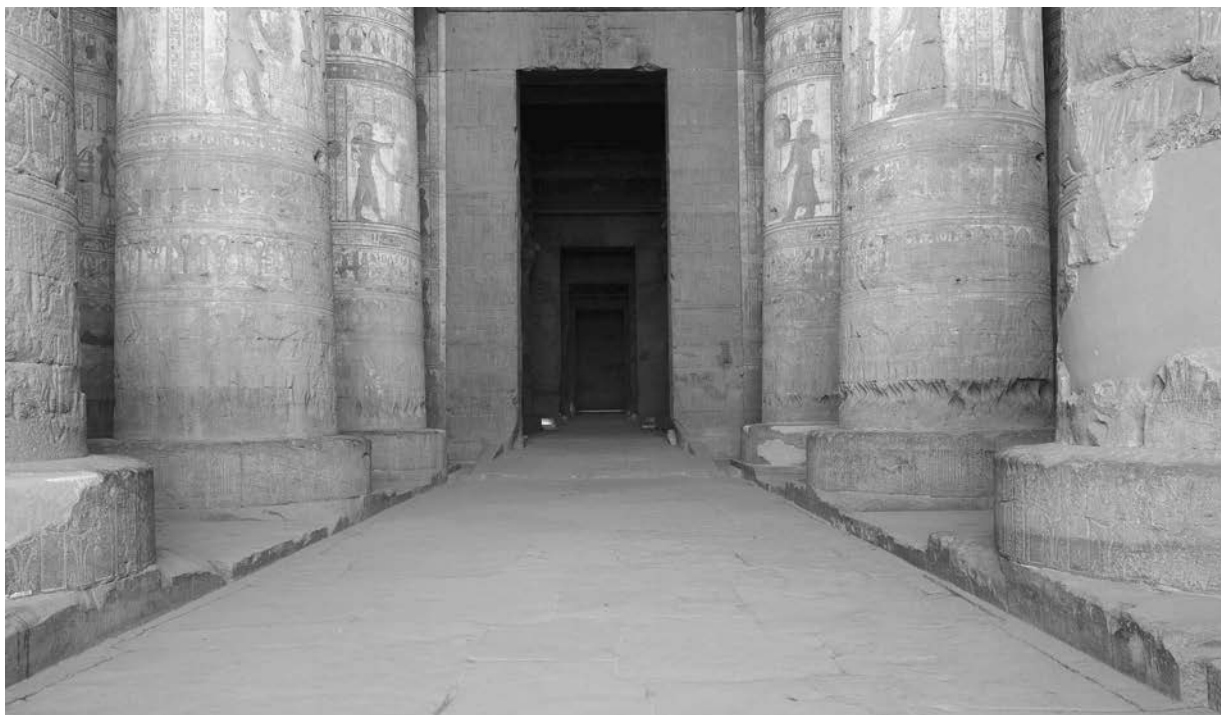
28. Photos du pronaos dans Émile CHASSINAT, *Le temple de Dendara*, I, Le Caire, IFAO, 1934, pl. XXI-XXIII (extérieur); pl. XXXI-XXXVI (intérieur).

29. Sur la typologie de ces colonnes, voir Edith BERNHAUER, *Hathorsäulen und Hathorpfiler: Altägyptische Architekturelemente vom Neuen Reich bis zur Spätzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005; Yoshifumi YASUOKA, *Untersuchungen zu den Altägyptischen Säulen als Spiegel der Architekturphilosophie der Ägypter*, Hützel, Backe-Verlag (« QUIA », 2), 2016, p. 82-87.

30. Philippe DERCHAIN, *Hathor quadrifrons: recherches sur la syntaxe d'un mythe égyptien*, Leyde, Nederlands Instituut voor het



6. Vue des colonnes du *pronaos* du temple d'Hathor à Dendara, 2018.



7. Allée centrale du *pronaos* du temple d'Hathor à Dendara, 2015.

tête, les quatre tableaux de l'abaque prennent la forme d'une porte monumentale qui correspond au cadre du *sistre-bekhen*³¹. Sur les objets, des trous sont aménagés de chaque côté pour pouvoir y glisser des tiges métalliques munies de sonnaillles³². Au sommet des colonnes, l'intérieur de la porte n'est pas laissé ouvert, il sert de support iconographique. Les tableaux des abaqes mettent en scène Hathor ou Isis en train d'allaiter l'enfant divin, tandis que face à elles, le roi, en tant que dieu enfant, tend les deux instruments fétiches de la déesse : *sistre*

et *collier-menit*. Quatre tableaux, orientés au nord, sont cependant consacrés à Hathor sous sa forme de cobra avec, de part et d'autre, les déesses Meret³³. Le fût des colonnes est intégralement décoré et inscrit selon un schéma réparti sur neuf registres, avec au centre (le quatrième registre), une scène d'offrandes qui occupe la plus grande surface iconographique³⁴. La nature des offrandes accomplies devant Hathor ou Isis varie d'une colonne à l'autre³⁵.

Des musiciens sont représentés sur les bases des colonnes [pl. 1-16], mais pas sur celles qui sont prises dans la maçonnerie des murs d'entrecolonnement de la façade. Au nombre de dix-huit, les colonnes qui se dressent dans le *pronaos* sont réparties en deux groupes, l'un à l'est et l'autre à l'ouest, par rapport à l'axe central. Ces deux groupes de neuf colonnes sont alignés par trois, sur trois rangées, et forment un carré (fig. 8).

Nabije Oosten (« Uitgaven van Het Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul », 28), 1972.

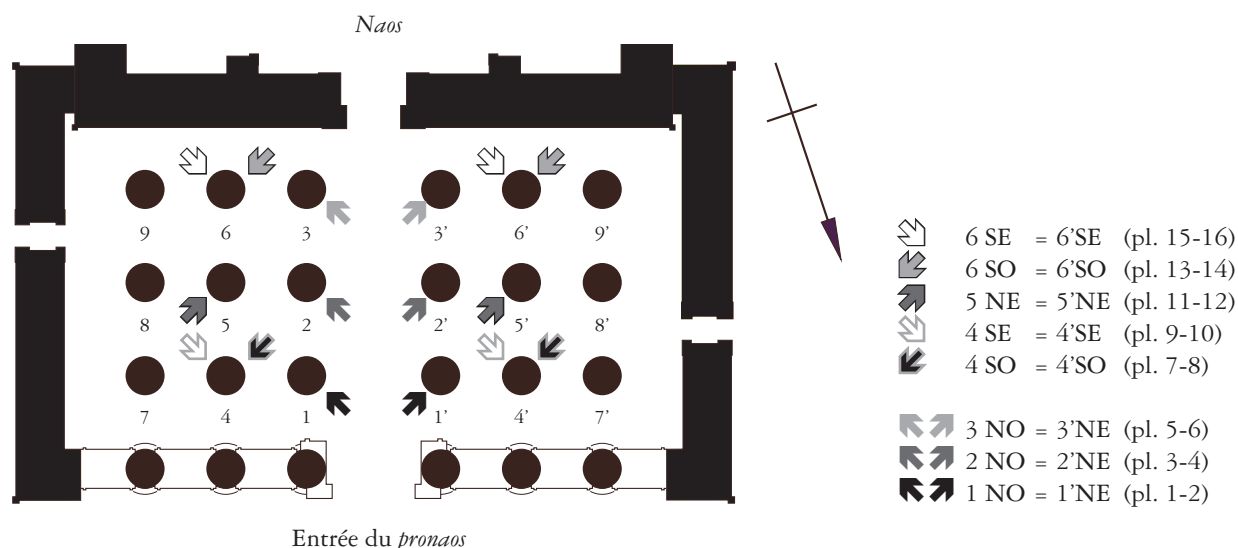
31. Dorothee ELWART, « Sistren als Klang des Hathorkultes », *Laut und Leise: Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*, Erika MEYER-DIETRICH (éd.), Bielefeld, Transcript (« Mainzer Historische Kulturwissenschaften », 7), 2011, p. 38-40, fig. 1, p. 39; Dagmar BUDDE, *Das Götterkind im Tempel, in der Stadt und im Weltgebäude: eine Studie zu drei Kultobjekten der Hathor von Dendera und zur Theologie der Kindgötter im griechisch-römischen Ägypten*, Darmstadt, Philipp von Zabern (« Münchner ägyptologische Studien », 55), 2011, p. 312-316.

32. Dorothee ELWART, « Sistren als Klang des Hathorkultes », *op. cit.*, fig. 1, p. 39.

33. S. CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), *op. cit.*, pl. 120, 125, 134 et 170.

34. S. CAUVILLE, *Dendara: Le pronaos du temple d'Hathor: analyse de la décoration*, *op. cit.*, p. 37.

35. *Ibid.*, p. 120-157.



8. Emplacement des musiciens sur les bases des colonnes du *pronaos* du temple d'Hathor à Dendara indiqué sur un plan de Pierre Zigani.

D'un diamètre d'environ 2,36 m chacune, la base des colonnes, de forme arrondie, repose sur un piédestal de forme carrée d'environ 13,5 cm de hauteur. La base elle-même mesure 64 cm de hauteur et offre un registre iconographique qui est utilisé sur une circonférence d'environ 9,60 m pour une hauteur de 60 cm. Les personnages divins et humains mesurent 27 cm de hauteur en moyenne. Ils sont aujourd'hui fort abîmés et quelques traces de couleurs encore visibles par endroits révèlent que la gravure portait un revêtement peint. Ces scènes, bien que positionnées en bas des colonnes, sont disposées dans le champ visuel des visiteurs lorsqu'on pénètre dans le temple par la porte principale, d'autant que le niveau de sol de l'allée centrale est un peu plus bas (fig. 7)³⁶. Il est évident que l'objectif de cette décoration est de rendre effective la présence des musiciens dans l'espace rituel et d'indiquer leur position respective lors des grandes festivités. Les colonnes marquent en effet l'axe des processions.

36. De nos jours, elles sont fort abîmées par rapport aux représentations qui ornent la partie supérieure des colonnes ; celles-ci sont en effet bien mieux conservées du fait qu'elles étaient inaccessibles et donc moins sujettes aux dégradations au fil des siècles. La partie supérieure des bases des colonnes constituent en plus une banquette fort appréciée des visiteurs.

La mise en scène des musiciens dans l'espace

Seules les images qui représentent des musiciens sont étudiées ici. L'analyse des scènes montre qu'elles fonctionnent en symétrie (fig. 8) :

1, 2, 3 avec 1', 2', 3'

4, 5, 6 avec 4', 5', 6'

7, 8, 9 avec 7', 8', 9'. Les musiciens n'apparaissent pas sur ce dernier groupe.

Les deux premiers groupes sont divisés en quatre sections décoratives délimitées par deux ou par quatre colonnes de texte hiéroglyphique. Les décors mettent en scène des divinités et des desservants du culte encadrés de chaque côté par des fourrés de papyrus (sauf sur les registres orientés vers l'allée centrale des colonnes 1, 2, 3, 1', 2', 3'). Dieux et desservants se tiennent debout ou assis sur un socle de forme rectangulaire ou sur une corbeille-*neb*³⁷. Les scènes étudiées ci-après portent le numéro de la colonne sur laquelle elles sont gravées. Sans compter les fourrés de papyrus et les colonnes de textes, chacune mesure environ 1,20 m de longueur. Leur

37. Ces deux motifs sont courant dans les décors de soubassement, voir Peter DILS, « Die Ornamentdekoration auf dem Mauerfuß der Tempel der griechisch-römischen Zeit: ein Überblick über die Soubassements 'ohne Text' », *op. cit.*, p. 919.

emplacement sur la base est indiqué par rapport aux points cardinaux qui structurent l'espace architectural du *pronaos* (se reporter aux planches et fig. 8)³⁸.

Les scènes des colonnes 1, 2, 3, 1', 2', 3' et 4, 5, 6, 4' 5', 6' ne sont pas de même nature. La série des personnages représentés sur le second groupe se lit : il s'agit d'une écriture « décorative » qui est doublée par un texte hiéroglyphique placée à la verticale, à gauche ou à droite de la scène³⁹. On a donc une traduction de l'image en hiéroglyphe, mais le hiéroglyphe est lui-même utilisé comme image. Voici un exemple (fig. 9 et 10) pris sur la colonne 5' NE [pl. 12].

Bien que les images de la scène et les signes hiéroglyphiques de la colonne ne soient pas exactement les mêmes, les deux se translittèrent et se traduisent pareillement. Par exemple, si le harpiste est repris à l'identique dans les deux versions (ex. 1), la déesse Hathor apparaît assise sur un trône dans la scène alors que son nom est écrit de façon conventionnelle dans le texte au moyen du signe hiéroglyphique de la maison et du faucon à l'intérieur (ex. 2). De la même manière, on identifie aisément le dessin du collier-*menit* (ex. 3) et de l'œil (ex. 4) dans l'inscription. Ces deux objets sont tenus par des divinités dans le décor (le collier-*menit* est surmonté d'une petite tête de la déesse Hathor); d'après leur couronne, il s'agit d'Hathor et de Rê (il porte un œil-*oudjat*). Le nom de ce deuxième dieu est écrit uniquement avec le disque solaire entouré d'un cobra dans le texte (ex. 5). Enfin, le vautour, placé derrière Rê, n'est pas une représentation de la déesse Mout, mais la préposition « dans » qui s'écrit différemment en hiéroglyphe avec le signe de la côte (ex. 6). Il ne faut donc pas reconnaître un cortège de figures divines auquel le harpiste s'adresserait, mais bien une écriture « décorative » qui est employée pour noter les épithètes de la déesse Hathor. Le harpiste chante ainsi pour elle seule.

38. Les photographies sont malheureusement peu lisibles et déformées du fait de la forme arrondie des colonnes, de la taille des scènes et de leur mauvais état de conservation. Un relevé au trait effectué *in situ* sur film plastique permet parfois de donner une image un peu plus lisible.

39. S. CAUVILLE, *Dendara: Le pronaos du temple d'Hathor: analyse de la décoration*, *op. cit.*, p. 105-106. Dagmar Budde préfère utiliser l'expression d'écriture « emblématique », *Das Götterkind im Tempel*, *op. cit.*, p. 203-205.

1

2

3

4

5

6



9. Texte hiéroglyphique placé à gauche de la scène de la colonne 5' NE.



6 5 4 3 2 1

10. Scène colonne 5' NE : *hst n Hwt-Hr nbt İwnt t3 mnİt irt-R' m Wİst-Hr Bhdt*

« Chanter avec la harpe pour Hathor, Maîtresse de Dendara,
le Collier-menit, l'Oeil de Rê dans le Trône-d'Horus et dans Edfou ! »

La même scène figure en symétrie sur la colonne 5 NE [pl. 11], puisque les représentations se répondent d'une colonne à l'autre, mais elle est entièrement détruite. On reconnaît néanmoins, dans l'inscription située à gauche de la scène, la silhouette du signe hiéroglyphique du harpiste grâce aux « pompons »⁴⁰ qui pendent le long du manche de la harpe [voir détail pl. 11].

Les trois autres scènes qui décorent respectivement les colonnes 5 et 5' sont dédiées à un homme en adoration face aux dieux⁴¹. Le jeu de la harpe est ainsi associé à des actes de dévotion. Les colonnes 4, 4' et 6, 6', comportent également quatre registres chacune, dont deux sont consacrés à une joueuse de tambourin (assise en 4 et 4' [pl. 7-10], debout en 6 et 6' [pl. 13-16]) et deux autres à un danseur ou à un homme jubillant⁴². Selon le même principe directeur employé sur les colonnes 5 et 5', les différents acteurs de la performance se tiennent face à ce qui pourrait sembler être un cortège de divinités. Leurs performances s'adressent à une seule divinité : Harsiesis, (4 SO et 4' SO [pl. 7-8]), Amonope

(4 SE et 4' SE [pl. 9-10]), Harsomtous (6 SO et 6' SO [pl. 13-14]) et Ihy (6 SE et 6' SE [pl. 15-16]). Les textes et les images de ce groupe de colonnes permettent de comprendre que les desservants du culte vénèrent les dieux soit en leur adressant une prière, soit en jouant d'un instrument de musique ou encore en exécutant un pas de danse⁴³. Les images sont systématiquement orientées vers le *naos*, mais les scènes au lieu d'être positionnées en vis-à-vis, comme c'est le cas des colonnes 1, 1', 2, 2', 3, 3', sont placées du même côté sur ce second groupe : 4 SO avec 4' SO ; 4 SE avec 4' SE ; 5 NE avec 5' NE ; 6 SO avec 6' SO ; 6 SE avec 6' SE (voir plan, cf. fig. 8).

L'iconographie des bases des colonnes 1, 1', 2, 2', 3, 3' fonctionne également par paire, mais il s'agit, cette fois-ci, véritablement d'un cortège composé de musiciens et de divinités et non plus d'une écriture « décorative ». Ce cortège est mis en scène à l'intérieur de l'espace architectural et occupe systématiquement les registres NO et NE (fig. 8). Les musiciens sont donc placés en vis-à-vis par rapport à l'allée centrale. Parmi eux, se trouvent des joueuses de tambourin et de tambour en forme de barillet et des joueurs de cordes (harpe et luth). Ils sont tous tournés vers le sanctuaire. De par leur attitude, ils

40. Ces pompons aident à enrouler les cordes autour du manche, voir Christiane ZIEGLER, *Les instruments de musique égyptiens*, Paris, RMN, 1979, p. 106 et fig. p. 122.

41. S. CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), *op. cit.*, pl. 147 (col. 5, décor très abimé), pl. 183 (col. 5').

42. Pour les danseurs et hommes jubillant, voir, S. CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), *op. cit.*, pl. 143 (col. 4), pl. 151 (col. 6), pl. 179 (col. 4'), pl. 187 (col. 6', décor très abimé).

43. P. DILS, « Die Ornamentdekoration auf dem Mauerfuß der Tempel der griechisch-römischen Zeit : ein Überblick über die Soubassements 'ohne Text' », *op. cit.*, p. 919.

semblent acclamer la déesse Hathor lorsqu'elle fait son apparition.

Selon les principes de l'art égyptien, les personnages que nous venons de décrire rapidement sur l'ensemble de ces colonnes sont tous représentés de profil. Leur disposition dans l'espace architectural a une conséquence sur leur gestuelle. On observe ainsi que toutes les joueuses de tambourin portent l'instrument de la main gauche et le frappent de la main droite. Selon l'emplacement de la scène par rapport à l'axe centrale du temple, le bras droit sera au premier plan ou au second plan (comparer par exemple, les colonnes 3 et 3' [pl. 5 et 6]). Cela est également vrai pour les joueurs de harpe et de luth (colonnes 2 et 2' [pl. 3 et 4]). Cette disposition se rencontre ailleurs dans le temple de Dendara. Par exemple, sur la grande frise du *pronaos* qui met aussi en vis-à-vis des musiciennes dont la position des bras est fonction de l'endroit où elles sont représentées (à gauche ou à droite, fig. 4 et 5)⁴⁴. Dans ce dernier exemple, la main droite des tambourineuses situées à droite est cependant placée devant l'instrument au lieu de derrière, ce qui n'est pas conventionnel.

Des interprètes divins et humains

Parmi les musiciens de l'allée centrale, on reconnaît, d'une part des divinités qui ont une apparence humaine ou animale et, d'autre part, des individus (masculin et féminin). Ils sont représentés à la même échelle, sans tenir compte de leur taille réelle ou d'une hiérarchie entre eux. Les divinités sont toutes attachées au culte d'Hathor, que ce soit le dieu enfant Ihy, les hippopotames femelles, les Sept Hathor, Meret, Bès ou encore le singe.

Les déesses hippopotames apparaissent par paire sur les bases des colonnes 1 et 1' [pl. 1-2]. Debout sur leurs pattes postérieures, elles frappent chacune un tambourin qu'elles tiennent devant leur visage (fig. 12a-b). À cet effet, leurs pattes antérieures sont remplacées par des bras humains. Ce pachyderme, perçu le plus souvent comme une force maléfique dans la pensée égyptienne ancienne, peut aussi symboliser la fécondité et la

maternité⁴⁵. Dans cette fonction, la femelle prête ses traits à plusieurs divinités, tels que Thouéris⁴⁶, Renenoutet⁴⁷, Meskhenet⁴⁸ ou encore Douat⁴⁹ qui, dans les mammisis, veillent à la naissance de l'enfant divin. Sur les colonnes du *pronaos*, elles portent une double couronne, celle d'Hathor, constituée d'un disque solaire enserré par des cornes de vache et une deuxième formée de deux hautes plumes. Une inscription gravée sur la colonne 1' précise qu'elles jouent du tambourin pour la Puissante (*nbm Wsrt*), c'est-à-dire pour Hathor. Il est rare que ces déesses hippopotames soient montrées en train de jouer d'un instrument de musique. À Dendara, elles sont toutefois représentées sur les colonnes du kiosque hathorique du toit du temple principal avec un sistre dans la main⁵⁰. Les inscriptions indiquent qu'il s'agit de la déesse Meskhenet.

Sur la colonne 1, ces déesses hippopotames sont suivies par un singe luthiste (fig. 13a-b), puis le dieu Bès qui tient une harpe angulaire [pl. 1]; l'ordre de ces deux derniers personnages étant inversé sur la colonne 1' [pl. 2]. Le singe symbolise Chou⁵¹, dieu de l'air, des vents et de la lumière qui a été créé par le démiurge pour séparer le ciel de la terre. Il est l'un des acteurs essentiels du mythe de la déesse lointaine dans lequel il danse et joue du luth pour tenter de calmer la fureur de la lionne (Sekhmet) envoyée par son père Rê afin de détruire l'humanité. Il est également représenté sur les colonnes F et L du petit temple d'Hathor à Philae [pl. 19].

Vient ensuite une divinité apotropaïque mi-homme, mi-animal, coiffée de hautes plumes qui joue de la harpe trigone (fig. 14a-b). Elle porte généralement le nom de Bès ou de Hity, mais

44. S. CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), *op. cit.*, pl. 110-111; pl. 115-117.

45. Pascal VERNUS, Jean YOYOTTE, *Bestiaire des pharaons*, Paris, Agnès Viénot Éditions, Éditions Perrin, 2005, p. 258-259.

46. Jean-Pierre CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux: dictionnaire illustré*, Paris, Fayard, 2007, p. 548-549.

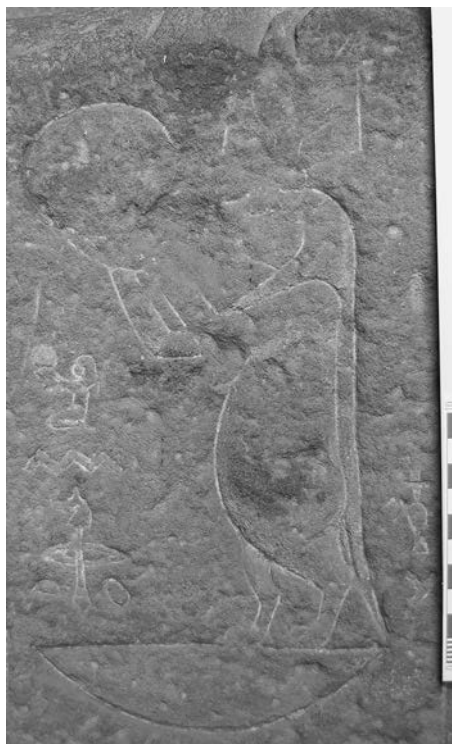
47. J.-P. CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, *op. cit.* p. 467-469.

48. *Ibid.*, p. 328-329.

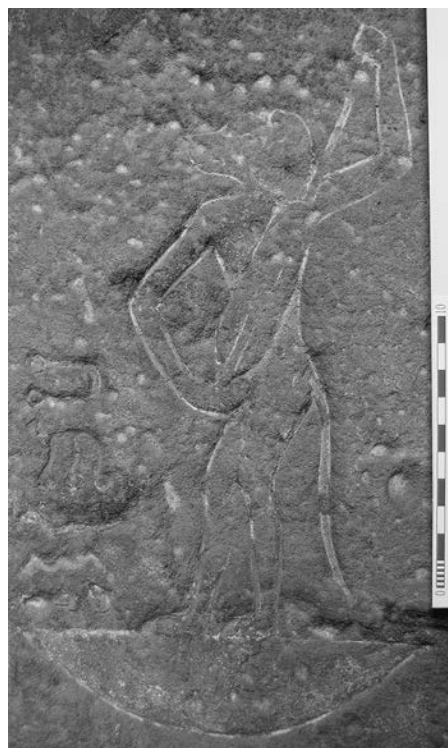
49. P. VERNUS, J. YOYOTTE, *Bestiaire des pharaons*, *op. cit.*, p. 259.

50. Émile CHASSINAT, François DAUMAS, *Le temple de Dendara*, VIII, Le Caire, IFAO, 1978, 170 p., pl., pl. 728-733, 736-737. Voir également la photo dans J.-P. CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, *op. cit.*, p. 210.

51. J.-P. CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux: dictionnaire illustré*, *op. cit.*, p. 105-108.



12a-b. Hippopotame femelle frappant un tambourin (colonnes 1 et 1'), 2007.



13a-b. Singe luthiste (colonnes 1 et 1'), 2007.



14a-b. Bès harpiste (colonnes 1 et 1'), 2007.

d'autres théonymes existent pour la désigner⁵². Bien que son visage soit partiellement effacé à Dendara, les caractéristiques physiques de cette divinité sont parfaitement reconnaissables, tels que sa barbe qui s'effiloche en mèches retroussées, ses jambes trapues et arquées, ainsi que sa longue queue. Ce dieu est abondamment représenté sur les parois des mammisis et des temples d'accueil réservés à la célébration du retour de la déesse lointaine, en particulier au petit temple d'Hathor à Philae où son visage est rendu frontalement pour des raisons apotropaïques [pl. 19, col. E et K]⁵³. Si le prototype iconographique de cette figure divine remonte au moins au Moyen

Empire⁵⁴, ce n'est qu'à partir du Nouvel Empire qu'on lui attribue le jeu de toutes sortes d'instruments de musique : harpe, luth, lyre, tambourin et double hautbois. Dès cette époque, il est présent dans la sphère féminine et protège les naissances⁵⁵. Son visage grimaçant et son corps anormal contribue à repousser les êtres malfaisants, tout comme la musique qu'il produit.

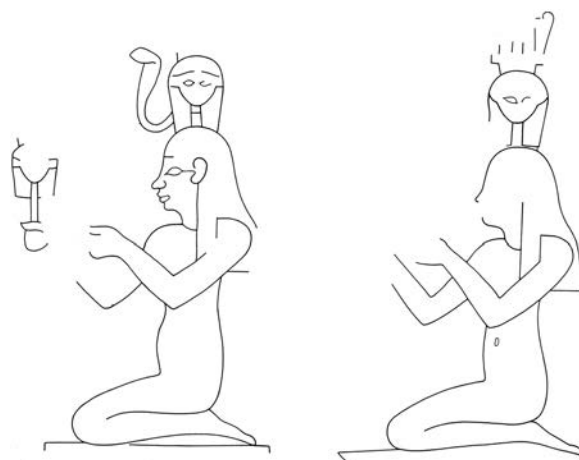
Un enfant, coiffé de la couronne de Haute et de Basse Égypte (*pschent*) et habillé d'une cape qui couvre partiellement son corps, est représenté sur les colonnes 1, 1', 2, 2' et 3, 3' [pl. 1-6]. Les reliefs sont très abîmés et la tresse qu'il porte habituellement comme signe de son jeune âge n'est plus vraiment visible (à titre de comparaison, voir le détail pl. 16). Dans les trois scènes situées à l'ouest, l'enfant tend devant lui le sistre, de la main droite, et le collier-*menit*, de la main gauche ; dans les trois

52. Youri VOLOKHINE, « Quelques aspects de Bès dans les temples égyptiens de l'époque gréco-romaine », *Isis on the Nile. Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt, Proceedings of the IVth International Conference of Isis Studies* (Liège, November 27-29 2008), Laurent BRICAULT, Miguel VERSLUYS (éd.), Leyde, Brill (« Religions in the Graeco-Roman World », 171), 2010, p. 234-235.

53. Youri VOLOKHINE, *La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte Ancienne*, Genève, Société d'Égyptologie (« Cahiers de la Société d'Égyptologie », 6), 2000, p. 74-75.

54. Y. VOLOKHINE, « Quelques aspects de Bès dans les temples égyptiens de l'époque gréco-romaine », *op. cit.*, p. 236-237.

55. Lise MANNICHE, « "Bes" rooms », *Lotus and Laurel: Studies on Egyptian Language and Religion in Honour of Paul John Frandsen*, Rune NYORD, Kim RYHOLT (éd.), Copenhague, Museum Tusculanum Press (« CNI publications », 39), 2015, p. 211-219.



15a-b. Déesse féminine agitant des sistres (colonne 2'). 2007. Dessin par Pierre Laferrière, IFAO.

autres scènes positionnées à l'est, son bras qui tient le sistre est cette fois-ci plié, tandis que l'autre est placé le long de son corps, sans tenir apparemment un objet. Dans toutes ces scènes, il est toujours placé en première position dans le cortège et se tient devant Hathor (en dépit de l'usure de la gravure, on la reconnaît grâce à sa couronne et au sceptre-*ouadj* qu'elle tient)⁵⁶, ce qui souligne l'importance de son rôle dans le culte de cette déesse. En agitant le sistre et le collier-*menit*, il apaise sa mère Hathor et « chasse le mal de son cœur »⁵⁷. Bien que son nom ne soit pas mentionné, les objets qu'il tient l'identifient à Ihy⁵⁸, auquel le roi est ici formellement assimilé à travers le port de la couronne royale.

Derrière Ihy, une femme assise, qui porte sur la tête la couronne hathorique, agite deux sistres. Elle est au milieu de porteurs d'offrandes (col. 1' NE

[pl. 2]). On la rencontre de nouveau sur les colonnes 2 et 2', avec toujours un sistre dans chaque main, mais cette fois-ci son image est reproduite quatre fois [pl. 3-4]. Cependant deux d'entre elles arborent une couronne différente qui se compose du visage d'Hathor vue de face encadré par deux uraeus et surmonté d'une porte *bekben* (fig. 15a-b). Bien que le relief soit fort abîmé, il s'agit d'un sistre, insigne que la déesse Nébet-Hetépét porte parfois sur la tête⁵⁹. Assimilée à Hathor et aux Sept Hathor, son nom signifie « celle qui est apaisée ». Ces diverses divinités féminines sont donc toutes des figures hathoriques qui contribuent à son apaisement par le jeu des sistres. De chaque côté, ces musiciennes sont suivies par la déesse Meret (fig. 16a-b).

Parfois présentée elle aussi comme la déesse du chant ou de la musique par les égyptologues⁶⁰, la déesse Meret est attestée dans les sources de l'Ancien Empire (IV^e dynastie) à l'époque romaine. Cette figure féminine est toujours représentée de profil, les bras tendus devant elle, à hauteur du visage et

56. Il pourrait également s'agir de la déesse Isis, du fait de la présence d'une coiffe de vautour encore visible sur certains reliefs, d'autant que ces deux déesses sont assimilées l'une à l'autre à Dendara, voir René PREYS, « Jeux de titulatures dans le temple de Dendera », *Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists*, Jean-Claude GOYON, Christine CARDIN (éd.), Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 150/2), 2007, p. 1551-1557.

57. C. CHÂTELET, *L'offrande du collier-menit*, *op. cit.*, p. 100 et 102.

58. J.-P. CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, *op. cit.*, p. 229-230.

59. Jacques VANDIER, « Iousâs et (Hathor) Nébét-Hetépét », *Revue d'Égyptologie*, 16, 1964, p. 128 [74], *Revue d'Égyptologie*, 17, 1965, p. 136 [140]; *Revue d'Égyptologie*, 18, 1968, p. 118 [232]; J.-P. CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, *op. cit.*, p. 236-238. Cette couronne peut aussi être portée par d'autres formes d'Hathor anthropomorphes.

60. J.-P. CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, *op. cit.*, p. 324-325.



16a-b. Meret en train de jouer de la harpe arquée (colonnes 2 et 2'), 2007.



17a-b. Harpiste et luthiste (colonnes 2 et 2'), 2007.



18a-b. Joueuse de tambour en barillet et joueuse de tambourin (colonnes 2 et 2'), 2007.

est coiffée d'une tresse caractéristique recourbée vers le haut. Généralement dédoublée dans les scènes rituelles, les Meret du Sud et du Nord portent, de surcroît, sur leur tête un mortier surmonté des plantes héraldiques de Haute et de Basse Égypte. La position de leurs bras a été diversement interprétée : elle marquerait la mesure en frappant dans leurs mains ou, tels des chefs d'orchestre, contrôlraient les voix d'un chœur. Cette attitude traduit avant tout l'expression vocale dans l'iconographie égyptienne. Les Meret, souvent positionnées aux deux extrémités d'une scène, symbolisent ainsi l'espace créé par le son ; ce dernier joue en effet un rôle fondamental dans les cosmogonies où il s'oppose au silence synonyme du néant⁶¹. Régulièrement qualifiées de « maîtresses de la gorge », elles protègent le gosier où passe l'air qui permet de vivre et d'émettre des sons. L'iconographie de Meret évolue à partir de la Basse Époque (664-323 av. J.-C.). Désormais, elle est souvent représentée comme instrumentiste, jouant du sistre ou de la harpe, ce qui est le cas dans les scènes 2 NO et 2' NE [pl. 3-4].

Les scènes des colonnes 2 et 2' sont les seules à mettre côte à côte divinités et humains en train de jouer de la musique [pl. 3-4]. D'un côté, c'est un homme qui joue de la harpe angulaire (fig. 17a), tandis qu'une femme frappe un tambour en forme de barillet (fig. 18a) ; de l'autre, un homme joue du luth (fig. 17b) et une femme frappe un grand tambour sur cadre de forme ronde (fig. 18b). Ce dernier motif ressemble à celui que l'on a déjà rencontré dans les scènes des colonnes 4, 4', 6, 6' [pl. 7-10 et 13-16], ainsi que celui du harpiste représenté sur la colonne 5' [pl. 12], mais ils sont utilisés pour leur valeur scripturaire, ce qui n'est pas le cas des images des colonnes 2 et 2'. Si le harpiste est un modèle iconographique que l'on retrouve dans d'autres temples de l'époque ptolémaïque et romaine, en particulier au mammisi d'Edfou [pl. 18, col. III nord] et dans le porche du temple de Médamoud [pl. 17], celui de la musicienne au tambour en forme de barillet est, en revanche, beaucoup moins répandu⁶². Une

figure en tout point similaire apparaît dans la scène du porche du temple de Médamoud [pl. 17]. La position du corps de la musicienne, la posture de ses bras, la manière de porter l'instrument suspendu autour de son cou à l'aide d'une lanière, et sa coiffure sont identiques. Il est en revanche impossible de déterminer si la tambourineuse de Dendara portait elle aussi une fleur de lotus sur la tête, en raison de l'état du relief. Quant à l'homme qui joue du luth, il a exactement la même attitude que le singe représenté sur la colonne 1' (fig. 13a-b). Les inscriptions placées devant eux les qualifient tous les deux de *tjénéf*. Ce mot désigne des individus capables de jouer du luth tout en dansant et en chantant⁶³. Ils interviennent dans le cadre des fêtes liées au retour de la déesse lointaine au moins depuis la Basse Époque d'après les représentations conservées sur deux statues cubes⁶⁴. Cet artiste est également représenté à Médamoud [pl. 17] et au mammisi d'Edfou [pl. 18, col. II nord].

Quant aux colonnes 3 et 3' [pl. 5-6], les plus proches de l'entrée du *naos*, ce sont les Sept Hathor, qui frappent chacune un tambourin en position agenouillée. Ces déesses chargées d'annoncer le destin de l'enfant royal à sa naissance jouent également pour apaiser Hathor-Sekhmet. Le motif iconographique des Sept Hathor en train de jouer du tambourin ou du sistre pour protéger le dieu

portent la représentation d'une femme en train de jouer un tambour en forme de barillet (*Les instruments de musique égyptiens*, op. cit., p. 72 et n. 19, 24 et 25). L'un a été découvert à Karnak et les deux autres sont conservés respectivement dans le musée gréco-romain d'Alexandrie et le Cleveland Museum of Art. Les musiciennes portent l'instrument légèrement en biais et l'un de leur bras est replié pour frapper la peau supérieure.

63. Jean QUAEGBEUR, Agnès RAMMANT-PEETERS, « Le pyramidion d'un "danseur en chef de Bastet" », *Studia Paulo Naster Oblata. II. Orientalia antiqua*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 13), 1982, p. 193-205 ; Sibylle EMERIT, « Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne : le danseur instrumentiste », *Musiques et danses dans l'Antiquité, Actes du colloque international de Brest*, Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 53-58.

64. L'une des statues a été découverte en 2009 dans le temple de Mout à Karnak : <http://pages.jh.edu/~egypttoday/2009/pages/012209.html> (l'image est tout en bas de la page, à gauche). L'autre est conservée à Cambridge, The Fitzwilliam Museum, E.55.1937 (reproduction dans Lise MANNICHE, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, Londres, British Museum Press, 1991, pl. 20 et sur le site internet du musée : <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=53601>).

61. Sibylle EMERIT, « Autour de l'ouïe, de la voix et des sons. Approche anthropologique des 'paysages sonores' de l'Égypte ancienne », Sibylle EMERIT, Sylvain PERROT, Alexandre VINCENT (éd.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, IFAO (« Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire », 40), 2015, p. 127-128.

62. Christiane Ziegler cite trois reliefs de la Basse Époque qui

fil est courant dans l'iconographie des mammisis de l'époque ptolémaïque et romaine⁶⁵. Il est déjà présent dans le proto-mammisi de Karnak qui date de la fin de la Troisième Période intermédiaire (1069-664 av. J.-C.)⁶⁶.

Les instruments de musique utilisés par la procession

Les instruments joués appartiennent tous à l'*instrumentarium* pharaonique :

- Le sistre et le collier-*menit* font partie des dix objets cultuels majeurs présentés à la déesse Hathor⁶⁷. Le premier est attesté dans l'iconographie dès l'Ancien Empire (2700-2200 av. J.-C.), le second qu'à partir du Moyen Empire (2033-1710 av. J.-C.) mais il est déjà mentionné dans les Textes des Pyramides. Le sistre est une sorte de hochet. Il en existe deux formes, l'un en arceau l'autre en forme de porte-*bekhen*⁶⁸. Le son est produit par les tiges munies de sonnaillles qui viennent frapper les montants lorsque l'objet est secoué. Le collier-*menit* se compose d'un contrepoids et d'un bourrelet de perles⁶⁹. Il peut être porté autour du cou ou saisi par le contrepoids afin de produire du bruit. Ce sont deux objets à forte connotation féminine que l'on voit dans les mains des chanteuses d'Hathor dès le Moyen Empire. Leur sonorité a pour fonction d'apaiser la déesse. À l'époque ptolémaïque et romaine, c'est le roi lui-même ou les dieux enfants qui le présentent à la déesse Hathor.

- La harpe arquée apparaît dans l'iconographie égyptienne à l'Ancien Empire, dès la IV^e dynastie, soit vers 2500 av. J.-C. Plusieurs modèles sont attestés tout au long de l'histoire pharaonique⁷⁰. Celui que l'on voit représenté dans les temples d'époque ptolémaïque et romaine a néanmoins pour spécificité d'être posé sur une sorte de tabouret pour que l'interprète puisse en jouer. Il s'agit d'une particularité que l'on ne rencontre jamais aux périodes antérieures. Ce support serait une représentation en miniature de la porte monumentale du temple appelée *bekhen*, également employé pour le sistre⁷¹. Ce symbole souligne la fonction religieuse de ces instruments de musique qui appartiennent au trésor des temples au moins depuis le Nouvel Empire⁷². Le caractère sacré de la harpe est aussi souligné ici par la présence d'une tête d'Hathor qui couronne la partie supérieure du manche [dessin pl. 4]. Dans l'iconographie des temples de l'époque ptolémaïque et romaine, l'instrument est toujours pincé à deux mains par une déesse. Sa pratique semble alors réservée aux sanctuaires.
- La harpe angulaire est introduite en Égypte à partir du Nouvel Empire, vers 1550 av. J.-C. La plus ancienne représentation actuellement connue provient d'une scène de musique peinte dans une tombe thébaine⁷³. Contrairement à la harpe arquée, ce modèle est fabriqué dans deux pièces de bois et la caisse de résonance se situe en haut. Il est moins bien attesté dans l'iconographie égyptienne ancienne que la harpe arquée qui domine clairement le corpus,

65. Voir l'article de Cathie SPIESER, « Meskenet et les sept Hathors en Égypte ancienne », *Études de lettres*, 3-4, en ligne, 2011, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 15 septembre 2018, § 20-30. URL: <http://journals.openedition.org/edl/141> ; DOI: 10.4000/edl.1412011.

66. Olivier PERDU, « La chapelle 'osirienne' J de Karnak: sa moitié occidentale et la situation à Thèbes à la fin du règne d'Osorkon II », *Le culte osirien au I^{er} millénaire av. J.-C. Découvertes et travaux récents*, Laurent COULON (éd.), Le Caire, IFAO (« Bibliothèque d'Étude », 153), 2010, p. 101-121.

67. René PREYS, « Les objets sacrés d'Hathor et la royauté de Rê », *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 37, 2008, p. 305-315.

68. D. ELWART, « Sistren als Klang des Hathorkultes », *op. cit.*, p. 37-59.

69. C. CHÂTELET, *L'offrande du collier-menit*, *op. cit.*, p. 8-13.

70. Sur la typologie de la harpe égyptienne, voir Hans HICKMANN, « Les harpes de l'Égypte pharaonique, essai d'une nouvelle classification », *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, 35, 1953, p. 309-368 et Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN, « Sur la typologie des harpes égyptiennes », *Chronique d'Égyptologie*, 87, 1969, p. 60-68.

71. Cf. note 31 de cet article. Pour Sylvie Cauville, cette porte monumentale symbolise le temple de la déesse (*Dendara* V-VI. Traduction. *Les cryptes du temple d'Hathor*, vol. 1, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 131), 2004, p. 45).

72. Lise MANNICHE, « The noble harp of Tuthmosis IV », *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Téfnin*, Eugène WARMENBOL, Valérie ANGENOT (éd.), Turnhout, Brepols (« Monumenta Aegyptica », 12/3), 2010, p. 135-144.

73. L'instrument est joué par une jeune fille: C. ZIEGLER, *Les instruments de musique égyptiens*, *op. cit.*, p. 106, n. 48.

hormis à l'époque ptolémaïque et romaine où il est abondamment représenté dans la petite plastique aussi bien joué par des hommes que par des femmes. On le rencontre souvent dans le cadre des processions puisque le musicien peut en jouer tout en marchant⁷⁴.

- Le luth est attesté en Égypte à compter du Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.). Il se compose d'une caisse de résonance ovale, d'une table d'harmonie en cuir et d'un long manche étroit. C'est un instrument à touche dont les cordes sont pincées. En Égypte, il n'y a pas de frettes fixes comme sur les guitares modernes, et les stries transversales que l'on voit couramment dans les représentations sur les manches des luths sont des cordelettes mobiles servant de repères aux musiciens. La plupart du temps un plectre est utilisé, reconnaissable par la cordelette qui le relie au manche de l'instrument⁷⁵. La manière de jouer du luth dans l'art change à partir de la Basse Époque (664-323 av. J.-C.). Auparavant, il était tenu plutôt de manière horizontale, il est désormais porté pratiquement à la verticale, sans doute pour donner une impression de mouvement à ce musicien qualifié de danseur-*tjénéf*.
- Le tambourin est un instrument largement répandu en Égypte à compter du Nouvel Empire. Il est essentiellement joué par des femmes dans des scènes de liesse pour accueillir un haut dignitaire en déplacement ou lors des processions religieuses⁷⁶. Les instruments représentés dans le *pronaos* ont des tailles différentes et certains paraissent très grands [pl. 4 et 16], mais il n'y a sans doute pas de standard iconographique fixe pour cet objet.
- Le tambour en forme de barillet est connu dès le Moyen Empire par un vestige archéologique issu des fouilles de Beni Hassan en Moyenne Égypte⁷⁷. On le voit essentiellement aux mains

de militaires et de Nubiens dans l'iconographie du Nouvel Empire⁷⁸. Ce n'est qu'à partir de la Basse Époque que l'objet se féminise⁷⁹.

Des parallèles avec l'iconographie d'autres temples

Une comparaison des musiciens du *pronaos* du temple de Dendara avec d'autres représentations de l'époque ptolémaïque et romaine aide à mieux identifier les divers acteurs qui composent ce cortège et les contextes religieux dans lesquels ils interviennent.

Il y a, d'une part, une iconographie conventionnelle qui se compose du dieu Ihy tenant sistre et collier-*menit*, les déesses Meret jouant de la harpe et les Sept Hathor frappant le tambourin ou agitant des sistres⁸⁰ auxquelles Nebet-hétépet est associée⁸¹. Leurs images se rencontrent dans les espaces les plus sacrés du temple et sont particulièrement foisonnantes dans les *mammisis*. Un relief du temple d'Edfou, nous rappelle que ces dieux musiciens et leurs instruments sont indispensables au culte d'Hathor : au milieu de ce qui constitue un véritable catalogue des objets consacrés à cette déesse, figurent trois types de sistres (*bekhen*, arqué et composite), le collier-*menit*, les Meret harpistes, une tambourineuse coiffée d'une couronne hathorique et un homme dansant portant la couronne de Haute et de Basse-Égypte (le roi lui-même ou Ihy)⁸².

Il y a, d'autre part, une iconographie plus singulière formée par Bès harpiste, le singe luthiste ou encore les interprètes humains, hommes et femmes que l'on retrouve dans trois édifices religieux antérieurs au *pronaos* du temple de Dendara. Ces parallèles, déjà mentionnés plus haut, à titre de comparaison, méritent une attention particulière puisque les musiciens y apparaissant de nouveau

74. Olaf KAPER, *Temples and Gods in Roman Dakheh. Studies in the indigenous cults of an Egyptian oasis*, Groningenn Rijksuniversiteit Groningen, 1997, p. 129-132, fig. 52.

75. C. ZIEGLER, *Les instruments de musique égyptiens*, op. cit., p. 123.

76. *Ibid.*, p. 73-75.

77. Hans HICKMANN, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Instruments de musique*. Le Caire, IFAO, 1949, n° 69354, p. 109-110, pl. LXXV-LXXVIII.

78. C. ZIEGLER, *Les instruments de musique égyptiens*, op. cit., p. 71-72.

79. C. ZIEGLER, *Les instruments de musique égyptiens*, *Les instruments de musique égyptiens*, op. cit., p. 72.

80. Pour des exemples de Ihy musicien, et pour les autres divinités se reporter à la note 2 de cet article.

81. Voir, par exemple, François DAUMAS, *Les mammisis de Dendara*, Le Caire, IFAO, 1959, pl. CXII et CXII bis.

82. D. BUDDE, *Das Götterkind im Tempel*, op. cit., p. 24-25, fig. 8 et p. 31-32, fig. 8a.

en cortège et parfois en compagnie des acteurs du premier groupe :

- La salle méridionale, du porche à colonnes adossé au pylône du temple de Médamoud, conserve sur les parois nord et est, un harpiste, un luthiste et une joueuse de tambour en forme de barillet [pl. 17]. Cet édifice, aujourd'hui très incomplet, est daté des règnes de Ptolémée XII et Cléopâtre VII (I^{er} s. av. J.-C.)⁸³.
- Dans la cour qui précède le mammisi d'Edfou, les colonnes prises dans les murs d'entrecolonnement portent des images de musiciens [pl. 18]. Elles fonctionnent par paire, six au nord, six au sud. Ce monument, en partie détruit, est daté du règne de Ptolémée VIII (II^e s. av. J.-C.) :
- Les deux Meret jouent de la harpe sur les colonnes VI sud (image très fragmentaire) et VI nord⁸⁴ ;
- Un homme, en partie conservé, joue d'une grande lyre posée sur un support sur la colonne V sud⁸⁵ ;
- Un homme, dont le visage est manquant, joue apparemment du double hautbois sur la colonne IV nord⁸⁶ ;
- Un harpiste pince les cordes d'une harpe angulaire sur la colonne III nord⁸⁷ ;
- Un luthiste est représenté sur la colonne II nord⁸⁸ ;

L'agencement des colonnes en vis-à-vis laisse penser que des musiciens figuraient sur celles qui sont brisées⁸⁹.

83. Fernand BISSON DE LA ROQUE, *Rapport sur les fouilles de Médamoud* (1926), Le Caire, IFAO (« Fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale », 4/1), 1927, p. 30-41 ; Étienne DRIOTON, *Rapport sur les fouilles de Médamoud* (1926). *Les inscriptions*, Le Caire, IFAO (« Fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale », 4/2), 1927, p. 21-28.

84. Émile CHASSINAT, *Le mammisi d'Edfou*, Le Caire, IFAO, 1939, pl. XLVIII-8 et pl. L-6.

85. *Ibid.*, pl. XLVIII-7.

86. *Ibid.*, pl. L-3.

87. *Ibid.*, pl. L-1.

88. *Ibid.*, pl. XLIX-3. L'auteur donne le numéro I est à cette colonne prise dans le mur est, mais comme elle est située dans l'axe du mur nord et qu'elle fonctionne avec la procession des musiciens, j'ai choisi de modifier la numérotation.

89. François DAUMAS, « Les propylées du temple d'Hathor à Philae et le culte de la déesse », *Zeitschrift für Ägyptische Sprache*

– Le petit temple d'Hathor à Philae, appelé dans les textes « l'enclos de l'appel », a été bâti sous le règne de Ptolémée VI (II^e s. av. J.-C.)⁹⁰. Dans la cour, des musiciens sont représentés sur les colonnes sud et nord prises dans les murs d'entrecolonnement. Ils sont disposés de chaque côté de la salle en deux groupes de six [pl. 19] :

- Un singe joue du luth sur les colonnes F et L⁹¹ ;
- Bès, appelé ici Hity, joue de la harpe trigone sur les colonnes E et K⁹² ;
- Ce même dieu frappe un tambourin sur la colonne J, mais son image est effacée sur la colonne D⁹³ ;
- Des porteurs d'offrandes ornent les colonnes C et I⁹⁴ ;
- Un homme et une femme jouent d'une grande lyre posée sur un support sur les colonnes B et H⁹⁵ ;
- Un homme joue du double hautbois sur les colonnes A et G⁹⁶.

Ces trois décors rappellent, par bien des aspects, celui du *pronaos* de Dendara en dépit de l'absence d'hippopotame femelle jouant du tambourin⁹⁷ et de la présence de joueurs de lyre et de double hautbois :

und Altertumskunde, 95, 1969, p. 14, § 23. Ce même type de décor ornait probablement les cours des deux mammisis de Dendara, mais les colonnes de celui construit sous Nectanébo sont arasées, tandis que celles du mammisi romain ont disparues. Dans ce second monument, les déesses Meret et les Sept Hathor sont néanmoins présentes sur d'autres parois du monument, en particulier, sur les soubassements des murs qui encadrent la porte et sur les soubassements des parois est et ouest du sanctuaire (François DAUMAS, *Les mammisis de Dendara*, *op. cit.*, pl. LIX, CXII et CXII bis.).

90. F. DAUMAS, « Les propylées du temple d'Hathor à Philae et le culte de la déesse », *op. cit.*, p. 1-17, 6 pl. ; Sylvie CAUVILLE, Mohamed IBRAHIM ALI, *Philae, Itinéraire du visiteur*, Louvain, Paris, Walpole, Peeters, 2013, p. 298-312 ; Sylvie CAUVILLE, Mohamed IBRAHIM ALI, *Les temples égyptiens et ses dieux, itinéraire du divin*, Louvain, Paris, Bristol, Peeters, 2017, p. 305-307.

91. F. DAUMAS, *op. cit.*, p. 4-5, § 7, pl. III-F et p. 9-10, § 18.

92. *Ibid.*, p. 5, § 8, pl. III-E ; p. 9, § 17, pl. V-K.

93. *Ibid.*, p. 8-9, § 15, pl. V-I.

94. *Ibid.*, p. 13, § 21, pl. II-C.

95. *Ibid.*, p. 5, § 8, pl. II-B ; p. 6, § 11, pl. IV-H.

96. *Ibid.*, p. 5-6, § 9, pl. IV-G ; p. 5, § 8, pl. I-A2.

97. Il est à noter que des hippopotames femelles, appelées « Reretyou » sont mentionnées dans l'hymne à la déesse

- Tout d'abord par la nature des fêtes qui s'y déroulaient : d'après les textes qui y sont gravés, la procession intervient dans le cadre du retour de la déesse lointaine en Égypte. Il n'est pas étonnant de reconnaître parmi les musiciens du *pronaos* du temple de Dendara, les acteurs principaux de ce récit, car il s'agit de l'une des fêtes les plus importantes de l'époque ptolémaïque et romaine. Plus d'une vingtaine de sites sacrés de cette époque gardent mémoire de cette légende⁹⁸. Si le petit temple d'Hathor à Philae marque la première station en Égypte du retour de la déesse en furie après son exil en Nubie, c'est dans le *pronaos* du grand temple d'Hathor à Dendara que la fête devait atteindre son paroxysme du fait de l'importance de ce sanctuaire pour le culte de cette divinité.
- Ensuite, par la manière dont les musiciens sont disposés dans l'espace architectural. À Edfou et à Philae, ils sont représentés dans des cours d'entrée à ciel ouvert sur le fût des colonnes enchâssées dans les murs d'entrecolonnement. Au nombre de douze, elles sont disposées par groupe de six en vis-à-vis et leur décor crée une scénographie des musiciens, similaire à celle déjà observée à Dendara. Ce type de décor n'est toutefois pas transposé de la même manière dans la salle méridionale du porche à colonnes de Médamoud puisque les musiciens appartiennent à une même scène placée sur deux murs contigus.
- Enfin, par le type d'édifice. Ces trois bâtiments ont pour point commun d'être construits sur l'esplanade du temple principal, ou adossé à celui-ci. Ce sont des structures semi-ouvertes, grâce aux murs d'entrecolonnement qui laissent passer la lumière, tout en protégeant la divinité par une paroi à mi-hauteur qui fait

écran. Ces édifices marquent, tout comme le *pronaos*, une transition entre deux espaces : l'un privé, constitué par le temple et son *naos*, domaines réservés exclusivement aux dieux ; l'autre semi-public, sous la forme d'un *pronaos* ou d'une structure adjacente, qui sert de lieu dans lequel un contact entre le monde des dieux et celui des hommes étaient possible lors des grandes fêtes qui rassemblaient desservants du culte et fidèles⁹⁹. À l'intérieur de cet espace, les êtres humains et les dieux musiciens pouvaient se tenir côte à côte, comme le révèle l'iconographie.

Conclusion

Le décor des bases des colonnes du *pronaos* du temple de Dendara conjugue à la fois un discours théologique qui résume l'ensemble des festivités en l'honneur d'Hathor (colonnes 4, 5, 6, 4', 5', 6') et un programme iconographique dont l'un des objectifs est de conserver, dans la pierre, la réalité des processions au moyen d'une véritable recherche scénographique (colonnes 1, 2, 3, 1', 2', 3'). Il offre une perception tant visuelle que sonore des musiciens dans l'espace rituel, comme si l'action se déroulait sous nos yeux. L'étude comparative montre que ce type d'iconographie musicale n'est pas unique en Égypte pour l'époque ptolémaïque et romaine. Par rapport aux autres exemples étudiés, ce décor frappe cependant par la quantité des musiciens mis en scène. Il est facile d'en comprendre la raison, puisqu'il a été gravé dans un espace majeur, dédié à la vénération d'Hathor, sur l'un des sites les plus importants d'Égypte consacré à cette déesse. Cette salle, de par sa taille, devait être capable d'accueillir l'ensemble des participants et donne une idée de l'ampleur des fêtes en l'honneur de cette déesse à l'époque romaine.

Les figures divines et les instruments de musique sont issus d'un héritage pharaonique, mais une

lointaine gravée dans le porche méridional du temple de Médamoud. Selon John Coleman Darnell, elles incarneraient l'une des formes apaisées d'Hathor (« Hathor returns to Medamûd », *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 22, 1995, p. 81).
 98. Barbara RICHTER, « On the Heels of the Wandering Goddess: The Myth and the Festival at the Temples of the Wadi el-Hallel and Dendera », 8. *Ägyptologische Tempeltagung: Interconnection between Temples* (Varsovie, 22-25 septembre 2008), Monika DOLIŃSKA, Horst BEINLICH (éd.), Wiesbaden, Harrassowitz (« Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen », 3/3), 2010, p. 155-186.

99. K. ELGAWADY, *Die Schranken in den ägyptischen Tempeln*, op. cit., p. 90-91 ; Christian UBERTINI, *Elephantine XXXIV. Restitution architecturale à partir des blocs et fragments épars d'époque ptolémaïque et romaine*, Mayence, Philipp von Zabern (« Archäologische Veröffentlichungen », 120), 2005, p. 69-70.

partie des modèles employés pour représenter les musiciens n'est pas antérieur à la Basse Époque que ce soit, par exemple, pour la femme au tambour en forme de barillet, ou l'homme dansant avec un luth. L'iconographie grecque ou romaine ne semble pas avoir pénétré l'espace des temples de tradition indigène, alors qu'elle est plus apparente dans d'autres corpus iconographiques de cette époque si l'on songe, par exemple, aux terres-cuites de musiciens où l'on retrouve aussi bien le tambourin, le luth que la harpe angulaire. Ce type de mobilier, produit en grande quantité, doit très probablement être relié aux fêtes et processions, mais avec des canons iconographiques qui s'inspirent plus largement de l'art gréco-romain afin de mieux répondre aux attentes de la piété populaire¹⁰⁰.

Les décors de Dendara, Médamoud, Edfou et Philae ne connaissent cependant pas d'équivalent pour les périodes antérieures. Les acteurs du mythe de la déesse lointaine, sous les traits d'une déesse hippopotame jouant du tambourin, des Bès musiciens et des singes luthistes, ne sont jamais attestés dans l'iconographie des temples avant l'époque ptolémaïque et romaine. Pourtant les sources confirment l'ancienneté de cette fête hathorique¹⁰¹, tandis que des images de Bès ou des danseurs-*t-jénéf* sont connus sur d'autres types de supports (voir *supra*).

Les processions ne sont toutefois pas totalement absentes de l'iconographie du Nouvel Empire, mais elles concernent d'autres dieux. À titre d'exemple, plusieurs reliefs gravés dans des temples thébains évoquent le cortège de la fête d'Opet qui conduisait

les barques des dieux Amon, Mout et Khonsou de Karnak à Louqsor. Le parcours effectué entre les deux temples est si bien détaillé dans la colonnade du temple de Louqsor qu'il est possible de reconstituer les étapes de la fête¹⁰². De nombreux musiciens y prennent part : chanteurs frappant la mesure, luthistes, tambourineurs, hommes claquant des claquoirs, trompettes, chanteuses munies de sistres etc. À la différence de Dendara, il n'y a pas, à Louqsor, de recherche scénographique à l'intérieur de l'espace architectural, même si le trajet aller et le trajet retour sont représentés de chaque côté de la colonnade ; le décor restitue l'image d'une procession qui a lieu à l'extérieur du temple.

Dans les temples de l'Égypte ptolémaïque et romaine, la position des musiciens au sein de l'architecture est porteuse de sens : l'analyse des images permet de définir les zones auxquelles ils accédaient, d'apprécier la nature de leur performance dans l'espace rituel et de saisir l'une des fonctions religieuses de l'édifice. L'emplacement d'une scène de musique à l'intérieur d'un monument peut cependant déjà être signifiant à l'époque pharaonique ; j'ai pu le démontrer à travers le motif du chant du harpiste qui orne plusieurs tombes thébaines du Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.) et que l'on trouve souvent placé dans l'embrasure des portes comme pour marquer une transition entre le monde des morts et celui des vivants¹⁰³. Ce jeu entre image, texte et architecture, déjà connu dans la tradition pharaonique, atteint des sommets à l'époque ptolémaïque et romaine¹⁰⁴.

100. Christophe VENDRIES, « Questions d'iconographie musicale : L'apport des terres cuites à la connaissance de la musique dans l'Égypte hellénistique et romaine », *Greek and Roman Musical Studies*, 1, 2013, p. 195-227. Cet auteur va publier un ouvrage sur ce mobilier aux presses de l'IFAO.

101. Voir en dernier lieu, Betsy BRYAN, « Hatshepsut and Cultic Revelries in the New Kingdom », *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, José M. GALAN, Betsy M. BRYAN, Peter F. DORMAN (éd.), Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago (« Studies in Ancient Oriental Civilization », 69), 2014, p. 93-124 ; Zoltán HORVÁTH, « Hathor and her Festivals at Lahun », *The World of Middle Kingdom Egypt (2000-1550 BC). Contributions on archaeology, art, religion, and written sources*, Gianluca MINIACI, Wolfram GRAJETZKI (éd.), Londres, Golden House Publications (« Middle Kingdom Studies », 1), 2015, p. 125-144.

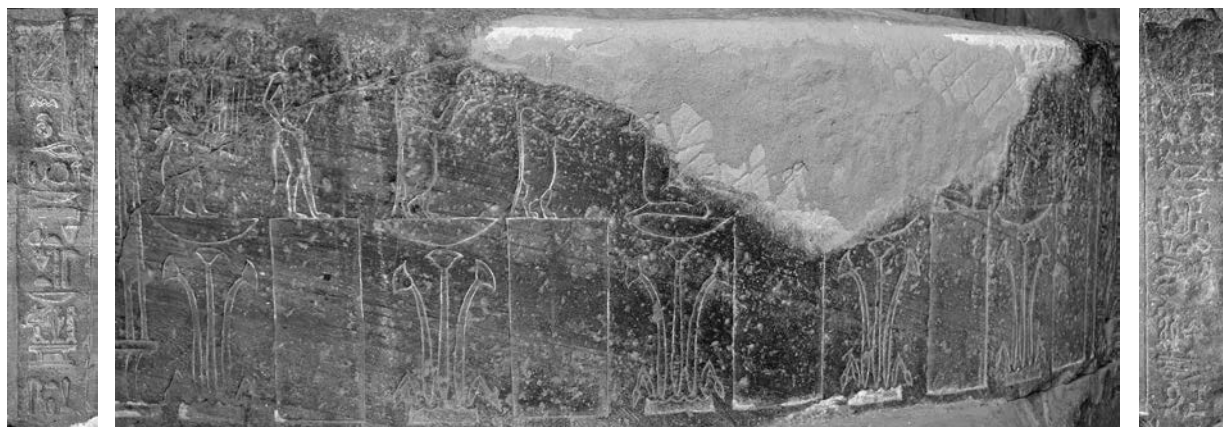
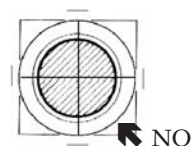
102. Ce décor a été analysé dernièrement par Erika MEYER-DIETRICH, *Auditive Räume des alten Ägypten: die Umgestaltung einer Hörkultur in der Amarnazeit*, Leyde, Brill (« Culture and History of the Ancient Near East », 92), 2017, p. 553-688.

103. Sibylle EMERIT, « Le chant du harpiste : une porte ouverte sur l'au-delà ? », *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 115, 2016, p. 153-178.

104. Cela a été mis encore en évidence récemment par Barbara RICHTER, *The Theology of Hathor of Dendera: Aural and Visual Scribal Techniques in the Per-Wer Sanctuary*, Atlanta (GA), Lockwood Press (« Wilbour Studies in Egyptology and Assyriology », 4), 2016, 543 p.

PLANCHES

Planche 1
Colonne 1, scène NO
(en partie abîmée)



Description

Neuf personnages se tiennent devant une déesse assise portant la couronne hathorique. Le premier agite sistre et collier-*menit*. Les quatre suivants ne sont plus visibles, mais on reconnaît un porteur d'offrandes à la position de ses orteils repliés. Viennent ensuite deux déesses hippopotames qui frappent chacune un tambourin, un singe en train de jouer du luth, puis le dieu Bès muni d'une harpe angulaire.

Bibliographie

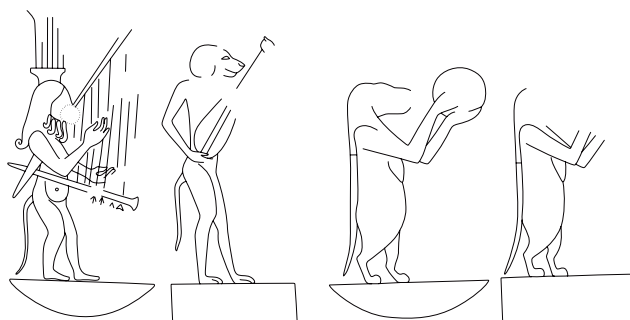
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 179, pl. 11-13, pl. 131 ;
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos du temple d'Hathor : façade et colonnes*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta », 196), 2011, p. 224-225.

Inscription à droite de la scène

[Hathor], maîtresse du ciel, souveraine de tous les dieux, la maîtresse des nourritures, la souveraine des serpents bénéfiques, la maîtresse de la musique qu'aime son cœur ([...] *nbt pt ḥnwt ntrw nbw nbt k3w ḥnwt rnnwtt nbt ḥst mrrt ib.s*).

Inscription à gauche de la scène

Hathor, maîtresse de Dendara, l'Œil de Rê, la maîtresse des nourritures, la maîtresse de la musique qu'aime sa Majesté (*Ḥwt-Ḥr nbt Ḥwnt irt-R' nb(t) pt ḥnwt ntrw nb, nbt ḥst mrrt ḥmt.s*).



Dessin par Camille Lemoine.

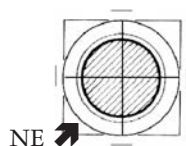


Planche 2
Colonne 1', scène NE
(assez bien conservée)



Description

Neuf personnages se tiennent devant une déesse assise portant la couronne hathorique. Le premier agite sistre et collier-*menit*. Deux hommes agenouillés présentent des offrandes, suivis d'une femme qui secoue deux sistres et d'une autre qui tient des vases. Viennent ensuite deux déesses hippopotames qui frappent chacune un tambourin, un singe en train de jouer du luth (il est qualifié de danseur-*tjénéf*), puis le dieu Bès muni d'une harpe angulaire.

Bibliographie

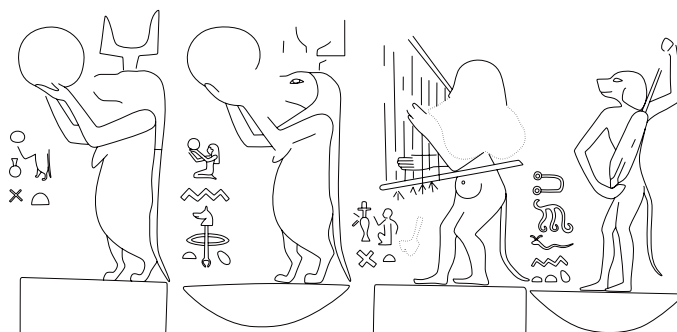
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 315, pl. 11-13, pl. 167 ;
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 384-385.

Inscription à gauche de la scène

« [Hathor, la grande maîtresse de Dendara], l'Œil de Rê, maîtresse du ciel, souveraine de tous les dieux, la maîtresse de la vie, donnée à qui elle aime » ([*Hwt-Hr wrt nbt Íwnt*] *irt-R' nb(t) pt hnwt ntrw nbw, nbt 'nh di n mrr.s*).

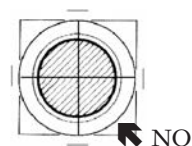
Inscription à droite de la scène

« Hathor, la grande maîtresse de Dendara, l'Œil de Rê, maîtresse du ciel, souveraine de tous les dieux, les dieux se réjouissent pour elle, les déesses [jouent du sistre pour elle] » (*Hwt-Hr wrt nbt Íwnt irt-R' nb(t) pt hnwt ntrw nbw, nhm n.s ntrw [ihy n.s] ntrwt*).



Dessin par Camille Lemoine.

Planche 3
Colonne 2, scène NO
(assez bien conservée)



Description

Neuf personnages se tiennent devant une déesse assise portant la couronne hathorique. En premier, un dieu enfant secoue sistre et collier-*menit*. Il est suivi de quatre déesses assises tenant des sistres, de la déesse Meret qui joue debout, d'une harpe posée sur un tabouret, d'un musicien qui joue d'une harpe angulaire et d'une musicienne qui frappe de ses deux mains un petit tambour en forme de barillet suspendu à son cou à l'aide d'une lanière. En dernier, une femme offre deux vases.

Bibliographie

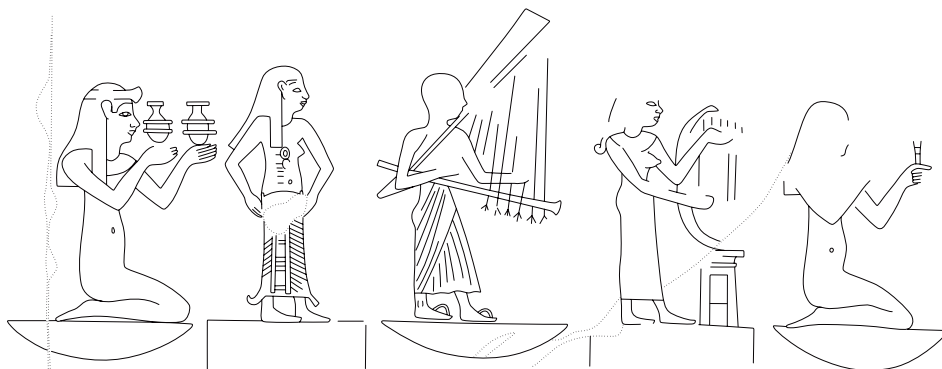
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 194, pl. 10-11, pl. 135 ;
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 242-243.

Inscription à droite de la scène

« Hathor, maîtresse de Dendara, l'Œil de Rê, [...] portant le collier-*menit* et le sistre, les Shepsout (= déesses musiciennes) <jouent du sistre pour elle> devant son beau visage » (*Hwt-Hr nbt İwnt İrt-R' [...] hr mnİt sššt <İr n.s sššt> špswt m hr.s nfr*).

Inscription à gauche de la scène

« [...] devant son visage chaque jour, la maîtresse de la bière [...] » ([...] *nfrw m hr.s r' nb nbt đšrw* [...]).



Dessin par
Camille Lemoine.

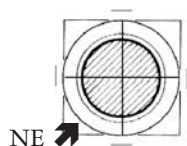


Planche 4
Colonne 2', scène NE
(assez bien conservée)



Description

Neuf personnages se tiennent devant une déesse assise portant la couronne hathorique. En premier, un dieu enfant secoue sistre et collier-*menit*. Il est suivi de quatre déesses assises tenant des sistres, de la déesse Meret qui joue d'une harpe posée sur un tabouret, d'un luthiste qualifié de *tjénéf*, d'une musicienne qui frappe un grand tambourin. En dernier, le roi lui-même fait une offrande.

Bibliographie

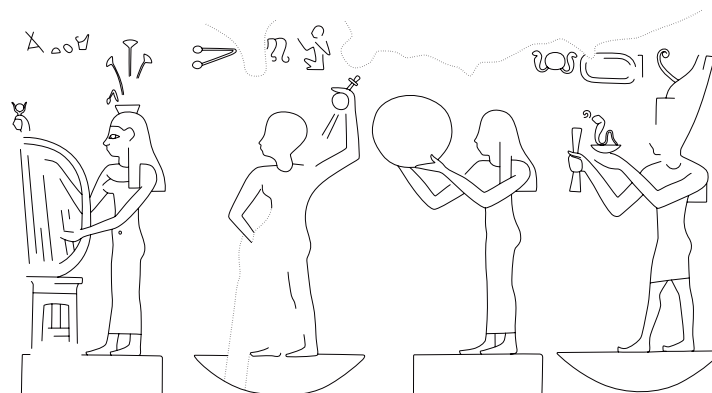
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 329, pl. 171 ;
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 402-403.

Inscription à droite de la scène

« [...] maîtresse du ciel, la souveraine des dieux, la souveraine de l'orbe du soleil » ([...] *nbt pt ḥnwt ntrw ityt nt šn n itn*).

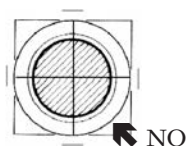
Inscription à gauche de la scène

« Isis la grande, la mère du dieu, la maîtresse de la Butte-de-la-naissance, qui prend place dans Dendara » (*3st wrt mwt-ntr nbt Ỉȝt-di ḥryt-ib Ỉwnt*).



Dessin par Camille Lemoine.

Planche 5
Colonne 3, scène NO
(assez bien conservée)



Description

Neuf personnages se tiennent devant une déesse assise portant la couronne hathorique. Le premier agite sistre et collier-*menit*. Il est suivi de sept femmes, en position assise qui jouent du tambourin. Elles portent une couronne hathorique sur la tête. En dernier, le dieu Hâpy offre du vin.

Bibliographie

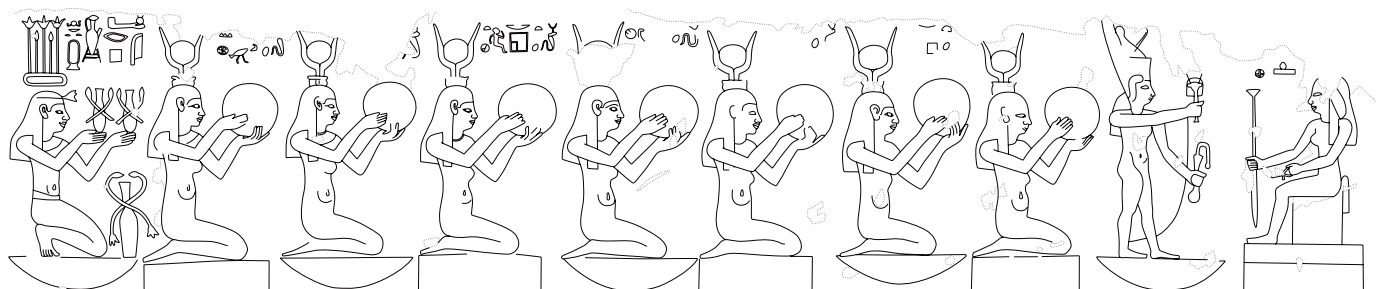
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 210, pl. 2-4, pl. 118;
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 260-261.

Inscription à droite de la scène

« [Hathor, maîtresse] de Dendara, l'Œil de Rê, maîtresse [du ciel], la souveraine [de tous les dieux], [...] te font adoration en portant le collier-*menit* et le sistre » ([*Hwt-Hr nbt*] *Īwnt irt-R' nbt* [*pt*] *hnwt ntr*[*w nbw*] [...] *izw n.t hr mnit sššt*).

Inscription à gauche de la scène

« Hathor, maîtresse de Dendara, l'Œil de Rê, maîtresse du ciel, souveraine de tous les dieux, les Nebetyou (= déesses musiciennes) jouent du tambourin pour elle » ([*Hwt-Hr Īwnt irt-R' nbt pt hnwt ntrw nbw nhm n.s nbtw*]).



Dessin par Pauline Calassou.

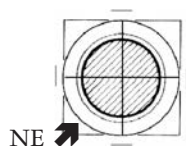


Planche 6
Colonne 3', scène NE
(en partie détruite)



Description

Neuf personnages se tiennent devant une déesse assise portant la couronne hathorique. Le premier agit sistre et collier-*menit*. Il est suivi de sept femmes, en position assise qui jouent du tambourin. Elles portent une couronne hathorique sur la tête. En dernier, le dieu Hâpy offre du vin.

Bibliographie

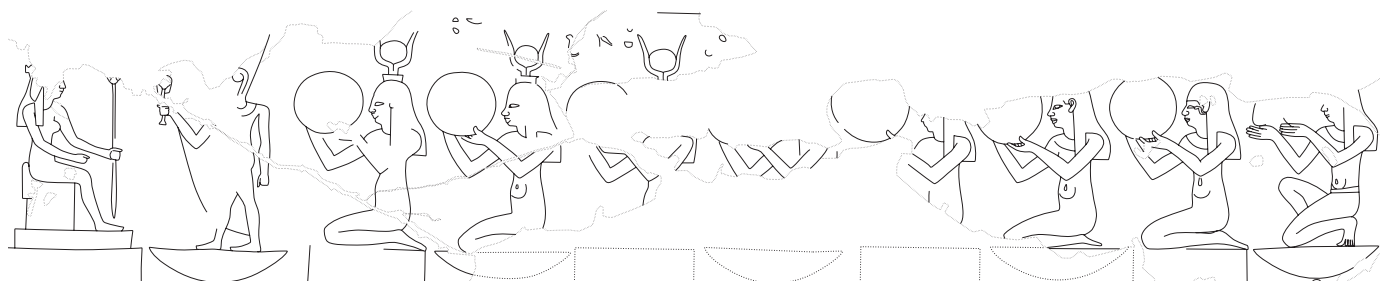
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 345, pl. 3-5, pl. 154;
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 420-421.

Inscription à gauche de la scène

« [Isis] la grande, la mère du dieu, la maîtresse de la Butte-de-la-naissance qui prend place dans Dendara, [la grande] du ciel, la puissante de la terre, la souveraine du Sud et du Nord » (*{3st} wrt mwt-ntr nbt İzt-di hryt-ib İwnt {3t} nt pt wsrt n t3, İtyt nt Šm' Mhw*).

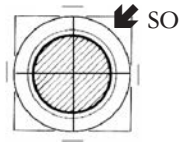
Inscription à droite de la scène

« Isis la grande, la mère du dieu, la maîtresse de la Butte-de-la-naissance qui prend place dans Dendara, les Nebetyou (= déesses musiciennes) jouent du tambourin pour elle » (*{3st wrt mwt-ntr nbt İzt-di hryt-ib İwnt nhm n.s nbtyw*).



Dessin par Pauline Calassou.

Planche 7
Colonne 4, scène SO
(abimée)



Description

Une femme assise joue du tambourin devant Harsiesis (= Horus fils d'Osiris).

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 225, pl. 5, pl. 143 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 278-279.

Inscription à gauche de la scène

« Jouer du tambourin pour Harsiesis, fils d'Osiris, le grand dieu dans le mammisi » (*nhm n Hr-s3-3st, s3 Wsir, ntr '3 m pr-mswt*).



Détail de l'inscription.



Détail de la scène.

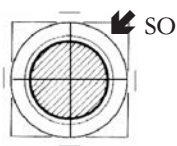
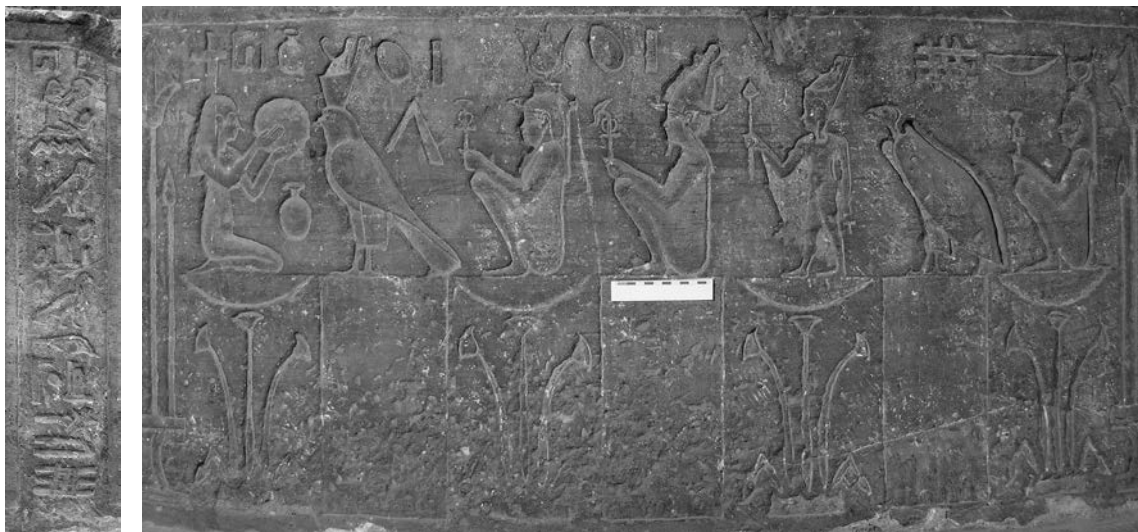


Planche 8
Colonne 4', scène SO
(assez bien conservée)



Description

Une femme assise joue du tambourin devant Harsiesis (= Horus fils d'Osiris).

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 360, pl. 8, pl. 179;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, op. cit., p. 436-437.

Inscription à gauche de la scène

« Jouer du tambourin pour Harsiesis, fils d'Osiris, le grand dieu dans tous les nomes » (*nhm.s n Hr-s3-3st, s3 Wsir, ntr 3 m sp3t nb*).

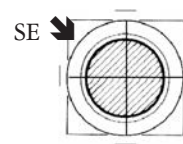


Détail de l'inscription.



Détail de la scène.

Planche 9
Colonne 4, scène SE
(en partie détruite)



Description

Une femme assise joue du tambourin devant Amonope.

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 225, pl. 13, pl. 143 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 278-279.

Inscription à gauche de la scène

« Jouer du tambourin pour Amonope, le grand dieu qui prend place dans Dendara, au beau visage dans la place de l'ivresse » (*nhm n ĩmn-ipt, ntr ʒ, hry-ib, nfr hr hnt st-th*).



Détail de la scène.



Détail de l'inscription.

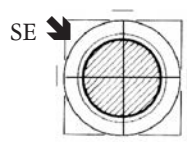


Planche 10
Colonne 4' scène SE
(assez bien conservée)



Description

Une femme assise joue du tambourin devant Amonope.

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 359, pl. 15, pl. 179 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 436-437.

Inscription à droite de la scène

« Jouer du tambourin pour Amonope, le grand dieu qui prend place dans Dendara, au beau visage dans la place de l'ivresse » (*nhm m ĩmn-ipt, ntr '3, hry-ib, nfr hr hnt st-th*).

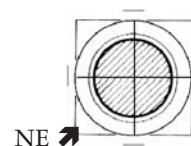


Détail de la scène.



Détail de l'inscription.

Planche 11
Colonne 5, scène NE
(détruite)



Description

Scène entièrement détruite.

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 240, pl. 14, pl. 126 ;

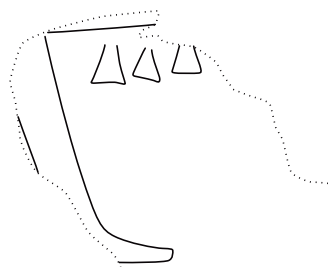
Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 296-297.

Inscription à gauche de la scène

« [Chanter avec la harpe] pour [Hathor], Maîtresse de Dendara, le Collier-*menit*, l'Œil de Rê dans le Trône-d'Horus et dans Edfou » ([*hst*] n [*Hwt-Hr*] nbt *Īwnt t3 mnūt irt-R' m Wtst-Hr Bḥdt*).



Détail de l'inscription.



Dessin par Pauline Calassou.

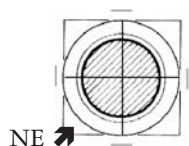


Planche 12
Colonne 5', scène NE
(assez bien conservée)



Description

Un musicien joue de la harpe angulaire devant Hathor.

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 374, pl. 12, pl. 162 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, op. cit., p. 454-455.

Inscription à gauche de la scène

« Chanter avec la harpe pour Hathor, Maîtresse de Dendara, le Collier-*menit*, l'Œil de Rê dans le Trône-d'Horus et dans Edfou ! » (*ḥst n Ḥwt-Ḥr nbt Ḳwnt t3 mnit irt-R' m Wst-Ḥr Bḥdt*).

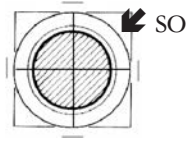


Détail de l'inscription.



Détail de la scène.

Planche 13
Colonne 6, scène SO
(abîmée)



Description

Une femme debout joue du tambourin devant un dieu enfant (Harsomtous).

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 256, pl. 5, pl. 151 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 314-315.

Inscription à gauche de la scène

« Jouer du tambourin pour Harsomtous, l'enfant fils d'Hathor, le grand dieu dans le trône d'Horus ! » (*nhm n Hr-smzy-
T3wy p3 hrd s3 Hwt-Hr ntr '3 hnt Wst-Hr*).



Détail de l'inscription.



Détail de la scène.

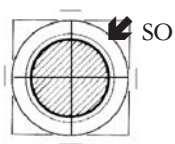


Planche 14
Colonne 6' scène SO
(très abîmée)



Description

Une femme debout joue du tambourin devant un dieu enfant (Harsomtous).

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 389, pl. 13, pl. 187 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 470-471.

Inscription à gauche de la scène

« Jouer du tambourin pour Harsomtous, l'enfant fils d'Hathor, le grand dieu, [dans le trône d'Horus!] » (*nhm n Hr-sm3y-T3wy p3 hrd s3 Hwt-Hr ntr '3 {hnt W1st-Hr}*).

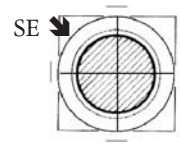


Détail de l'inscription.



Détail de la scène.

Planche 15
Colonne 6, scène SE
(très endommagée)



Description

Une femme joue debout du tambourin devant un dieu enfant (= Ihy). L'instrument n'est plus visible.

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 256, pl. 13, pl. 151 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 316-317.

Inscription à droite de la scène

« Jouer du tambourin pour Ihy le grand, fils d'Hathor, le grand dieu dans le temple du sistre ! » (*nhm n Ihy wr sz Hwt-Hr ntr ʿ3 hnt ht-sššt*).



Détail de l'inscription.

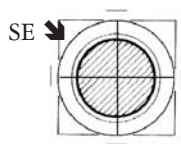
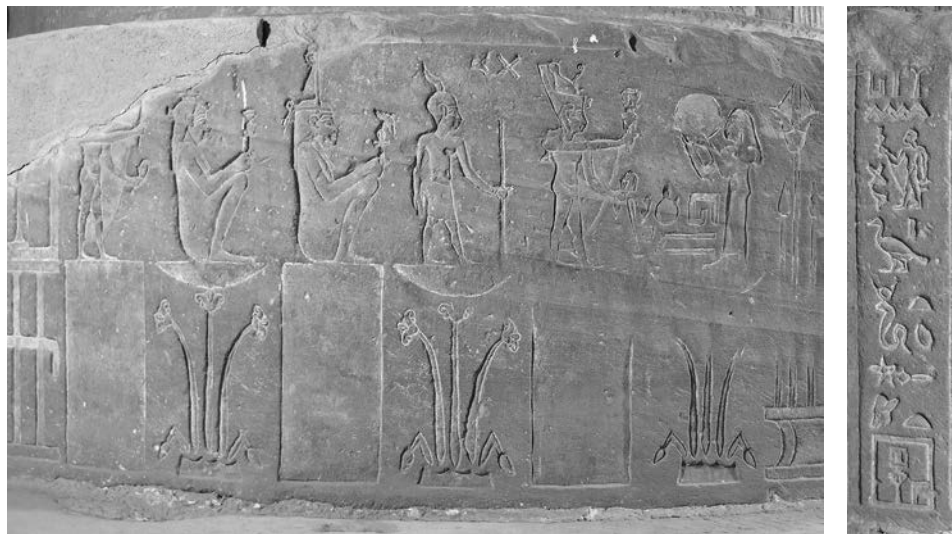


Planche 16
Colonne 6', scène SE
(abimée)



Description

Une femme joue debout du tambourin devant un dieu enfant (= Ihy).

Bibliographie

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII* (inédit), p. 389, pl. 5, pl. 187 ;

Sylvie CAUVILLE, *Dendara XIII. Traduction. Le Pronaos...*, *op. cit.*, p. 470-471.

Inscription à droite de la scène (le déterminatif de la tambourineuse n'apparaît pas dans le texte)

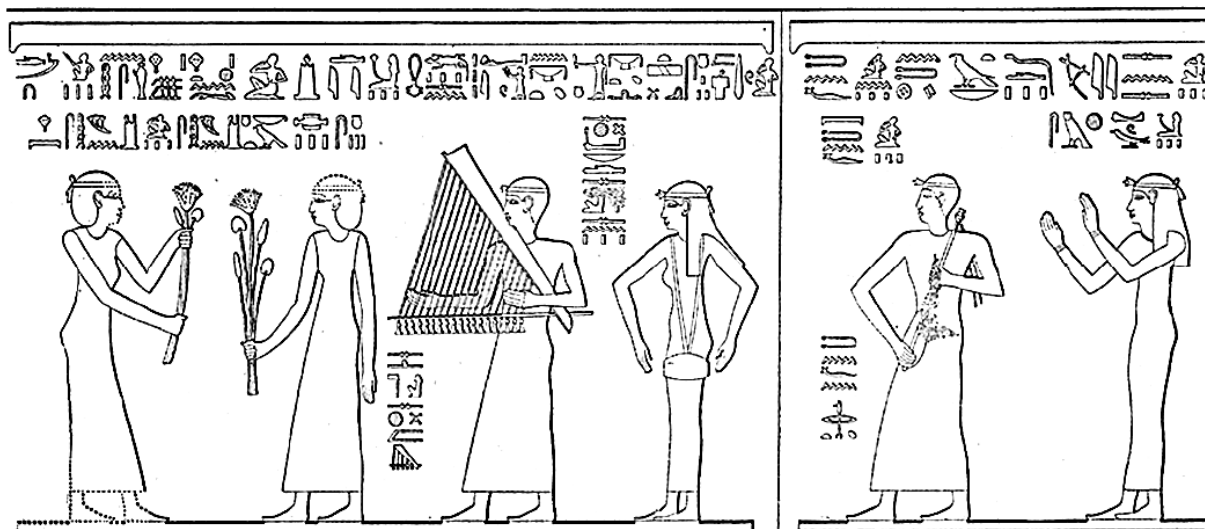
« Jouer du tambourin pour Ihy le grand, fils d'Hathor, le grand dieu dans le temple du sistre ! » (*nhm n Ihy wr sz Hwt-Hr ntr ʿ3 hnt ht-sšst*).



Détail de la scène.

Planche 17

Scène de musique, salle méridionale du porche à colonnes du temple de Médamoud



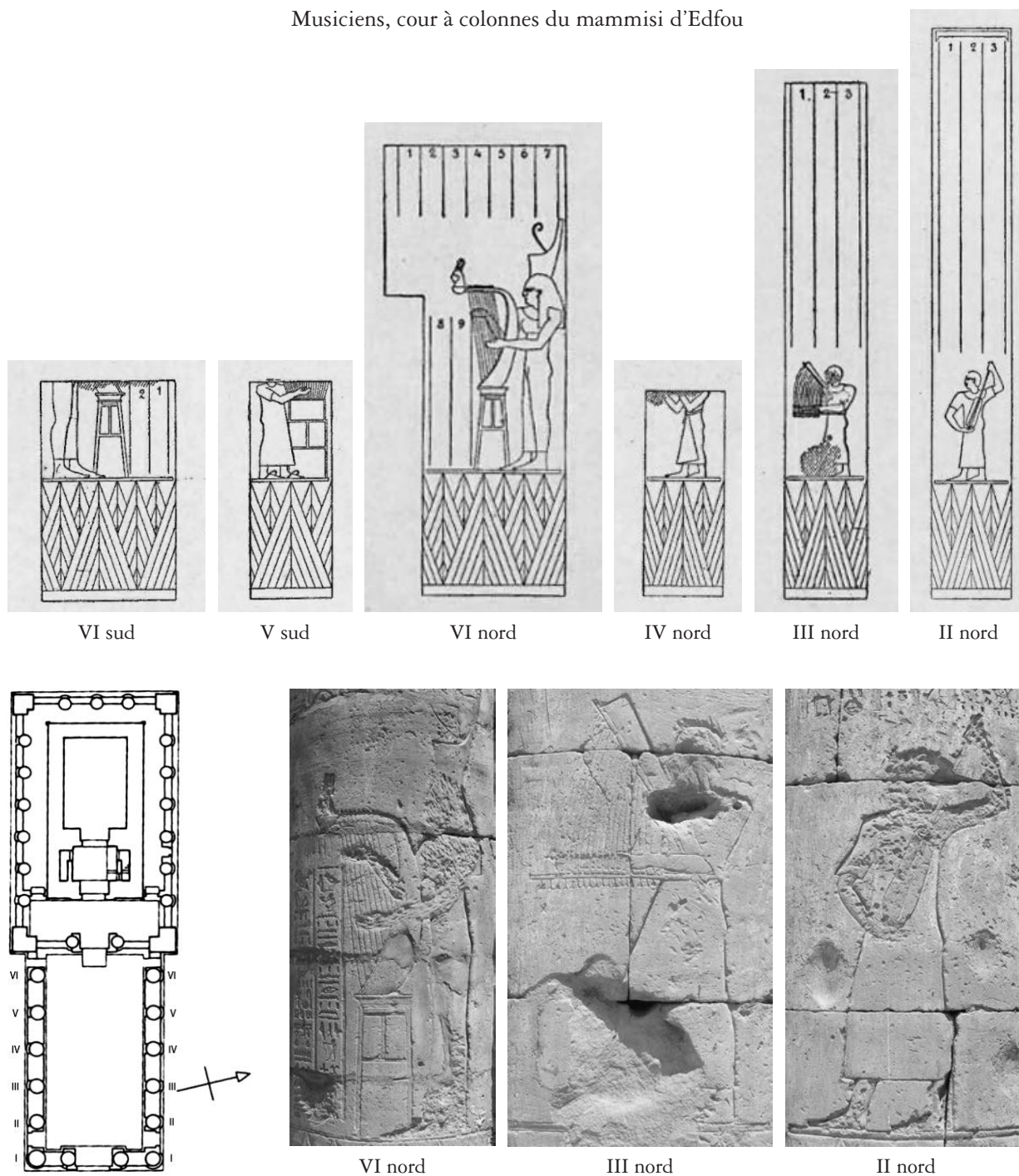
Dessin d'après Étienne DRIOTON, *Rapport sur les fouilles de Médamoud* (1926). *Les inscriptions*, IFAO 4/2, Le Caire, IFAO, 1927, p. 25, fig. 8.



Photo: Gaël Pollin (IFAO, mission Médamoud dirigée par Félix Montserrat).

Planche 18

Musiciens, cour à colonnes du mammisi d'Edfou

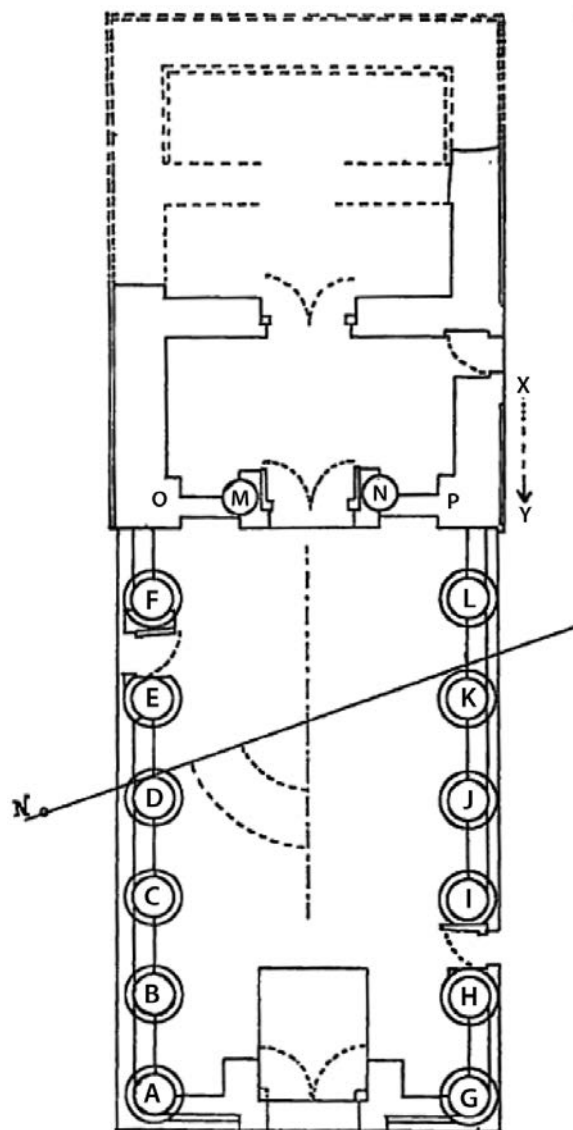
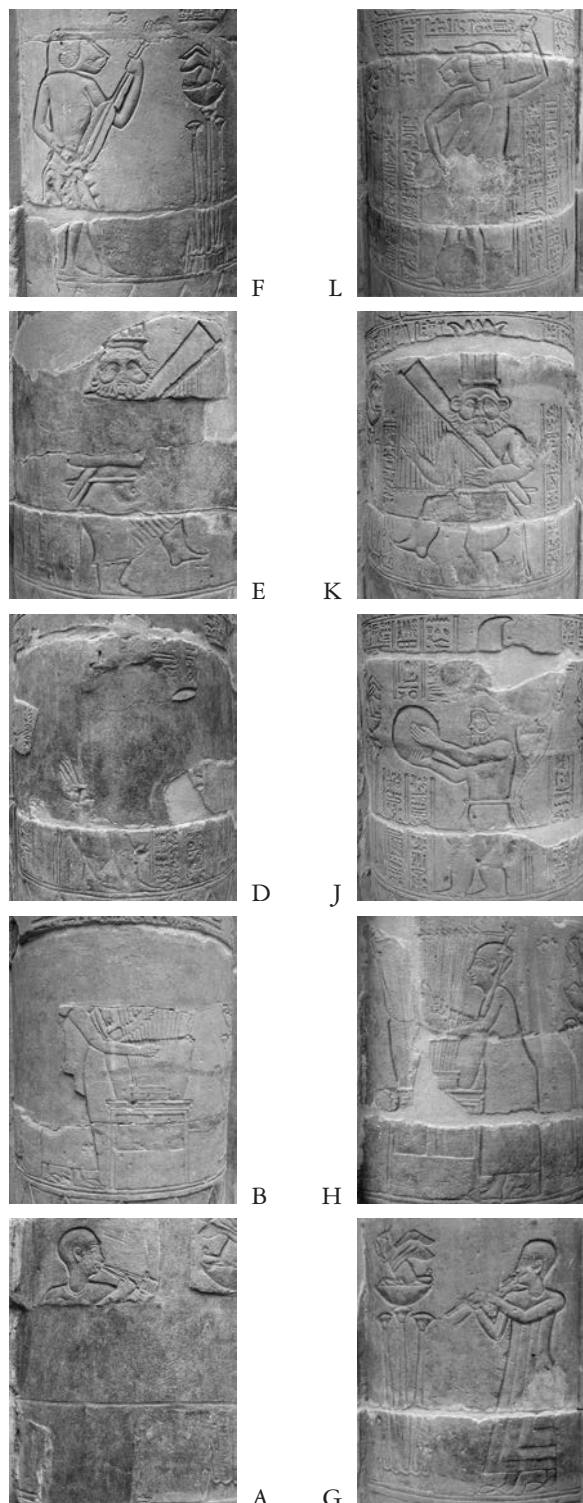


Dessins: D'après Émile CHASSINAT, *Le mammisi d'Edfou*, Le Caire, IFAO, 1939, pl. XLVIII-8, L-6, XLVIII-7, L-3, L-1, XLIX-3.

Plan: D'après Dieter ARNOLD, *Temples of the last Pharaohs*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 285 (ajout des numéros de colonnes par Sibylle Emerit).

Planche 19

Musiciens, cour à colonnes du petit temple d'Hathor, Philae



Plan: François DAUMAS, «Les propylées du temple d'Hathor à Philae et le culte de la déesse», *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 95, 1969, fig. 1.