



LE TISSAGE AUX CARTONS

ET SON UTILISATION DÉCORATIVE DANS L'ÉGYPTE ANCIENNE



**LE TISSAGE AUX CARTONS
DANS L'ÉGYPTE ANCIENNE**

IL A ÉTÉ IMPRIMÉ 125 EXEMPLAIRES
DE CET OUVRAGE SUR PAPIER CUVE
ANTIQUE, NUMÉROTÉS DE 1 A 125
ET 25 EXEMPLAIRES HORS COMMERCE
MARQUÉS DE A-Z

EXEMPLAIRE N° 111

P. Lévrier *A. Rousselle.*



1



2



3



4



5

Planche I

MÉMOIRES D'ARCHÉOLOGIE ET D'ETHNOGRAPHIE COMPARÉES

LE TISSAGE AUX CARTONS

ET SON UTILISATION DÉCORATIVE
DANS L'ÉGYPTE ANCIENNE

PAR

A. VAN GENNEP ET G. JÉQUIER

ILLUSTRÉ DE 5 PLANCHES EN
TRICHROMIE, 6 PLANCHES EN
PHOTOTYPIE ET DE 135 ILLUS-
TRATIONS DANS LE TEXTE



CHAQUE EXEMPLAIRE CONTIENT
1 PLANCHE DE RUBANS TISSÉS
EN COTON-SOIE, REPRODUISANT
DES MOTIFS ÉGYPTIENS

NEUCHÂTEL (SUISSE)

DELACHAUX & NIESTLÉ S. A., ÉDITEURS

4, RUE DE L'HOPITAL, 4

1916

Tous droits réservés

INTRODUCTION

INTRODUCTION

La plupart des motifs décoratifs employés par les anciens Égyptiens sont empruntés, comme cela a du reste été reconnu depuis longtemps, à l'art du tisserand¹, et semblent avoir été copiés avec la plus grande fidélité sur des étoffes de couleur. Parfois, mais plus rarement, ils imitent des ouvrages en vannerie polychrome. Ces motifs sont les uns d'ordre géométrique simple et se composent de lignes droites ou brisées, de carrés, de losanges et de damiers; les autres, plus complexes, offrent des combinaisons de rosaces, de grecques, d'enroulements de toute sorte. On trouve ces thèmes ornementaux, avec toutes leurs variétés, surtout dans les plafonds des tombeaux du Moyen et du Nouvel Empire², où ils se présentent sous l'aspect de grandes tentures étalées longitudinalement pour dissimuler la toiture et compléter la décoration de l'ensemble; ils forment comme un dais d'étoffe au-dessus des peintures des parois, qui font elles-mêmes l'effet d'une grande tapisserie tendue sur les murs. On rencontre déjà les mêmes motifs à une époque antérieure, sous l'Ancien Empire memphite, dans la décoration des stèles en forme de portails monumentaux qui constituent un des éléments les plus typiques de la tombe des grands personnages de cette période³. Ici ce ne sont plus de larges étoffes qui sont figurées, mais des bandes longues et étroites, tendues verticalement pour cacher la maçonnerie, ou horizontalement pour remplir les vides entre les assises supérieures. On n'y voit plus paraître que les motifs simples géométriques, les lignes droites ou brisées, les carrés et les losanges.

Nous étudierons ici ces derniers thèmes décoratifs, d'abord au point de vue de l'ornementation, puis à celui de la technique des matières textiles, en remontant jusqu'aux étoffes qui ont pu leur servir de modèles et en expliquant la fabrication de ces étoffes par le décor peint ou sculpté. Les étoffes originales de cette catégorie ne sont pas parvenues jusqu'à nous, et nous n'avons aucune indication contemporaine sur leur fabrication. Les nombreux tissus égyptiens conservés dans nos musées, bandelettes de momies, linceuls, linge de corps, sont des toiles de

1) PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'Art.*, I, Égypte, p. 807. — W. FLINDERS PETRIE, *Egyptian decorative Art*, p. 14. — JÉQUIER, *Décoration égyptienne*, p. 6.

2) Entre 2500 et 1000 av. J.-C. environ; c'est dans les tombeaux thébains du commencement du Nouvel Empire que ces plafonds peints

sont les plus fréquents. — PRISSE D'AVENNES, *Art égyptien* (8 planches). — WILKINSON, *Manners and Customs of the anc. Egypte* (éd. de 1847), II, pl. VII. — CHAMPOLLION, *Monum. de l'Égypte*, pl. CCCCXXVII et suiv. — JÉQUIER, *Décoration égyptienne*.

3) Voir plus loin la description détaillée de ces monuments.

lin plus ou moins fines, blanches, ornées parfois d'une frange ou d'une bordure bleue, et n'ont par conséquent aucun rapport avec les étoffes décoratives polychromes. Les Egyptiens se vêttaient exclusivement de toile blanche et les rois seuls portaient, dans certaines cérémonies, des pièces de costume de couleurs diverses, très voyantes : un pagne rayé, une ceinture ornée de motifs géométriques, un justaucorps à dessins variés enserrant la poitrine et les épaules. De ces vêtements d'apparat, à part une longue écharpe qui sera étudiée spécialement plus bas (III^{me} partie), seuls quelques lambeaux nous sont parvenus, des toiles de lin blanches avec inscriptions hiéroglyphiques en couleur ou avec semis de fleurettes entourant le cartouche royal, le tout tissé dans la toile même ou brodé après coup¹. Un petit fragment, d'un travail rappelant celui des tapisseries coptes et représentant des captifs enchaînés et des arcs, est à notre connaissance le seul tissu égyptien qui puisse avoir servi de tenture, de portière ou de tapis². Enfin un petit morceau de galon porte des motifs géométriques qui semblent être du type de ceux dont nous avons à nous occuper ici³.

Bien que les documents directs nous fassent presque complètement défaut, nous pouvons cependant nous rendre très exactement compte de ce qu'étaient ces divers éléments du costume royal, grâce aux nombreux tableaux (bas-reliefs et peintures) qui les représentent, et où ils sont reproduits avec la plus grande fidélité, dans leurs moindres détails. Ainsi, dans les ceintures, comme dans certaines gaines de poignards, on rencontre exactement les mêmes motifs décoratifs qui paraissent déjà, à une époque plus ancienne, dans les étoffes multicolores employées comme tentures.

C'est également par des peintures conservées dans des tombeaux que nous connaissons certains des métiers à tisser employés par les Egyptiens⁴. Le plus ancien, qui date du Moyen Empire (environ 2200 av. J.-C.)⁵, est un métier horizontal, fixé par quatre forts piquets à peu de distance de terre; deux, trois ou quatre femmes, debout ou accroupies à côté, font manœuvrer la navette, les remises séparant les fils pairs ou impairs en deux nappes, et le peigne; on a même retrouvé un de ces peignes, exactement semblable à ceux qu'on emploie encore actuellement en Egypte⁶.

L'autre métier, du Nouvel Empire (entre 1500 et 1000 av. J.-C.), consiste en un grand cadre placé verticalement et muni d'un système relativement simple de rouleaux et de leviers, qu'un seul homme fait fonctionner⁷.

Ces deux types de métiers à tisser, dont le mécanisme a été étudié et expliqué de façon assez vraisemblable par M. Braulik⁸, sont destinés à tisser des toiles de grandes dimensions, sans doute les toiles blanches, en lin, dont on se servait d'habitude. Les représentations figurées ne

1) CARTER-NEWBERRY, *The Tomb of Thoutmosis IV* (Catal. gén. du Caire), pl. I et XXVII.

2) DARESSY, *Fouilles de la Vallée des Rois*, (Catal. gén. du Caire), p. 302, pl. LVII.

3) Coll. Graf n° 91 (BRAULIK, *Altägyptische Gewebe*, p. 25-26).

4) Une excellente étude sur ces métiers a paru dans *Bankfield Museum Notes* II, 2 : H. LING ROTH, *Ancient Egyptian and Greek Looms*.

5) Nous avons dans ces tombeaux de Beni-Hassan trois représentations du même métier, avec certaines variantes; ainsi dans le tableau le plus souvent reproduit (NEWBERRY, *Beni Hasan I*, pl. XXIX; CHAMPOLLION, *Monum.* pl. CCCLXXXI bis. LEPSIUS, *Denkmäler* II, pl. CXXXVI, le métier est perpendiculaire à la ligne du sol, et semble

à première vue un métier en hauteur, tandis que dans les deux autres, il est certainement horizontal (NEWBERRY II, pl. IV et XIII; CHAMPOLLION, pl. CCCLXVI et CCCLXXXVII; LING ROTH, *op. cit.* p. 1-8). Dans un de ces tableaux est figuré également un ouvrier tressant des nattes, qu'on a pris souvent pour un tisserand (NEWBERRY II, pl. XIII; CHAMPOLLION, pl. CCCLXVI).

6) GARSTANG, *Burial Customs of Ancient Egypt*, p. 133.

7) WILKINSON, *Manners and Customs* III, p. 119 (édit. de 1847); le dessin manque malheureusement de précision. M. LING ROTH (*op. cit.*, fig. 9 et 16) donne des représentations analogues, d'après des dessins de M. N. de G. Davies, relevés dans les tombeaux thébains.

8) BRAULIK, *Altägyptische Gewebe*, Stuttgart, 1900.

datent pas, il est vrai, des époques les plus reculées de la civilisation égyptienne; mais il y a tout lieu de croire que l'un ou l'autre des deux métiers, peut-être les deux, étaient en usage dès l'Ancien Empire, car les étoffes que nous possédons de cette période¹ sont exactement semblables comme facture à celles des périodes suivantes, et leur extrême finesse montre que les ouvriers tisserands de ce temps avaient déjà une très longue pratique du métier.

Dans certaines de ces peintures, on voit paraître encore, à côté des précédents, un troisième type de métier², beaucoup plus simple et servant probablement à tisser de longues bandes étroites : deux bâtis verticaux supportent la chaîne tendue horizontalement, mais il n'y a pas d'indication de remises ni de peigne. Ce métier était en usage aussi bien sous le Moyen que sous le Nouvel Empire.

Enfin, parmi les modèles en bois stucé et peint figurant au naturel des scènes de la vie de tous les jours et les industries ordinaires, qui étaient déposés dans les tombes du Moyen Empire, il s'en trouve un qui est sans doute aussi une représentation de tissage³ : le groupe se compose de deux femmes, l'une debout, occupée à filer, l'autre accroupie et travaillant, les deux mains tendues en avant, à un métier qui est à peine indiqué par quelques traits sur la planchette servant de socle au groupe, et qui était censé fixé à deux piquets plantés dans le sol à une certaine distance de l'ouvrière. La représentation est trop sommaire pour qu'on puisse en tirer des conclusions certaines, mais on doit constater que le seul mode de tissage qui ne comporte pas de métier rigide et pour lequel on puisse se contenter d'un seul point d'appui est justement le *tissage aux cartons*, auquel est consacré ce Mémoire; il est possible que nous ayons ici la seule figuration égyptienne de ce genre de travail, dont les instruments caractéristiques n'ont pas encore été retrouvés au cours des fouilles⁴ (voir le cul-de-lampe de la p. 88).

Les étoffes à dessins dont nous avons à nous occuper ici sont d'ailleurs toujours étroites et rentrent plutôt dans la catégorie des *rubans* et des *galons* que dans celle des étoffes proprement dites. Elles appartiennent au travail du passementier plutôt qu'à celui du tisserand et les métiers dont nous venons de parler ne peuvent pas avoir été employés pour les fabriquer. Nous devons donc chercher si, parmi les métiers actuellement en usage en Orient et en particulier en Egypte et dans le nord de l'Afrique, il s'en trouve avec lesquels on puisse faire ce genre de tissu et assembler les couleurs de manière à obtenir toutes les combinaisons qui se trouvent dans les figurations égyptiennes de ces bandes d'étoffe à dessins géométriques. C'est à examiner les diverses hypothèses possibles que sera consacrée la deuxième partie du présent Mémoire.

1) Bandellettes et linceuls des rois de la VI^me dynastie (BRAULIK, *op. cit.*, p. 5).

2) LING ROTH, *op. cit.*, fig. 7 et 16. — DAVIES, *Five Theban Tombs*, pl. XXXVII.

3) GARSTANG, *Burial Customs*, p. 133. — LING ROTH, *op. cit.* p. 11.

4) On ne peut guère considérer comme un *carton*, un tesson de pot ovale et percé de quatre trous, d'époque préhistorique (PEET, *The Cemeteries of Abydos II*, p. III, a, 12).



PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

LES CEINTURES

Les hommes seuls, en Egypte, portaient des ceintures pour soutenir leur pagne, les femmes étant toujours vêtues de robes collantes munies de bretelles, pour lesquelles cet important accessoire du costume est absolument superflu¹. Ces ceintures sont généralement très simples, formées d'une lanière de cuir ou d'une bande d'étoffe unie faisant le tour de la taille et s'attachant par devant, au moyen d'une boucle de forme particulière qui n'est peut-être qu'un nœud, une manière spéciale de réunir les deux bouts de la ceinture ou les cordelettes qui la terminent. Il est rare de voir des particuliers portant des ceintures ornementées; cependant quelques seigneurs de l'Ancien et du Moyen Empire en ont, qui sont divisées en un nombre variable de petits carrés, les uns unis, les autres ornés de lignes brisées, ou qui présentent simplement un certain nombre de lignes longitudinales².

Les ceintures royales, dont nous possédons quantité de représentations sur les statues, les bas-reliefs et les peintures de l'époque, sont généralement plus luxueuses, et si certaines d'entre elles ne portent aucun motif décoratif, la plupart sont au contraire ornementées, suivant divers modèles qui peuvent se grouper en deux types principaux. Le premier est assez connu et même banal, par le fait même qu'il est la reproduction presque exacte d'un motif de bordure si fréquent dans les peintures et les bas-reliefs de toutes les époques qu'on le désigne d'habitude sous le nom de *bordure égyptienne*. Il se compose d'une série de petits carrés séparés par des rectangles plus petits posés verticalement, et ces divisions sont serties d'une épaisse ligne noire qui suit également les deux côtés de la bordure; les couleurs sont les quatre couleurs ordinaires: le bleu, le vert, le jaune et le rouge, trois d'entre elles étant employées pour les carrés, la quatrième pour tous les petits rectangles, ce qui donne lieu à toute une série de combinaisons³. Nous ignorons l'origine de ce motif ornemental, qui peut du reste être également emprunté à l'art du tisserand, mais qui peut aussi bien dériver de l'industrie du bois incrusté⁴, du cuir

1) Certaines déesses, représentées sur les monuments funéraires à partir du Nouvel Empire, portent cependant une ceinture très longue, nouée sur le devant et dont les deux bouts retombent jusqu'à terre. Ces ceintures sont toujours de couleur unie (généralement rouge), et par suite leur technique ne peut être identifiée.

2) BORCHARDT, *Statuen und Statuetten* (Cat. gén. du Caire), p. 41, 46,

64, 76, 100, 140, 143, 170, 197. — DAVIES, *Deir el Gebrawi* II, pl. XVII, XVIII, XX. — LANGE-SCHAEFER, *Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs*, pl. LXXV, n° 284.

3) PETRIE, *Egyptian decorative Art*, p. 103.

4) P. ex. QUIBELL, *Tomb of Yuua and Thuiu* (Catal. gén. du Musée du Caire), pl. XLVI.

repoussé et peint ou du travail de perles. Quand ce motif s'adapte aux ceintures, les couleurs sont généralement simplifiées, le noir disparaît et est remplacé, pour les bordures et les traits de séparation, par le jaune, les trois autres couleurs continuant à être employées pour les carrés et les rectangles. Le thème initial ne paraissant donc pas d'origine textile, nous n'étudierons pas spécialement ici ce genre de ceintures, mais nous aurons l'occasion d'en parler à propos d'une des classes de la deuxième catégorie de ceintures (thème B) ou des ceintures en cuir comme il en subsiste chez les Touaregs et les tribus du Haut-Nil.

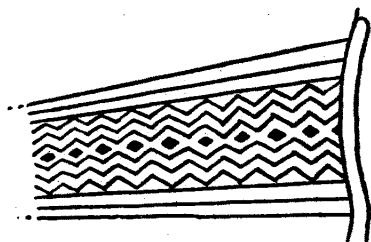


Fig. 1. Ceinture de Thoutmès III.
Tombeau de Hq-er-neheh (d'après un croquis
de M^{me} C. JÉQUIER).

L'autre genre de ceinture royale, fréquent sous le Nouvel Empire thébain, mais qui se rencontre déjà dès la IV^{me} dynastie, présente une très grande variété de motifs : ce sont des lignes droites ou brisées courant d'un bout à l'autre de la ceinture, des bandes longitudinales unies ou couvertes d'une série de petits chevrons, des losanges ou des carrés posés de pointe et encadrés de lignes de couleurs différentes, parallèles aux côtés et se prolongeant jusqu'à la bordure. C'est cette dernière série de motifs que nous avons à étudier un à un, en cherchant à les expliquer par une technique spéciale de tissage. Malheureusement, dans la plupart des cas, il nous manque un des éléments les plus importants de reconstitution, la couleur, car les peintures représentant des rois sont moins fréquentes que les bas-reliefs, qui ont le plus souvent perdu tout leur enduit polychrome, et les statues n'étaient le plus souvent pas peintes. En plus de cela, les reproductions publiées jusqu'ici sont généralement au trait et ne tiennent pas compte des couleurs, même quand celles-ci existent encore dans l'original. Nous sommes donc obligés de nous en tenir presque toujours au dessin seulement.

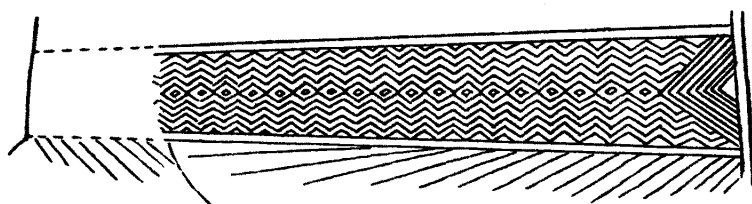


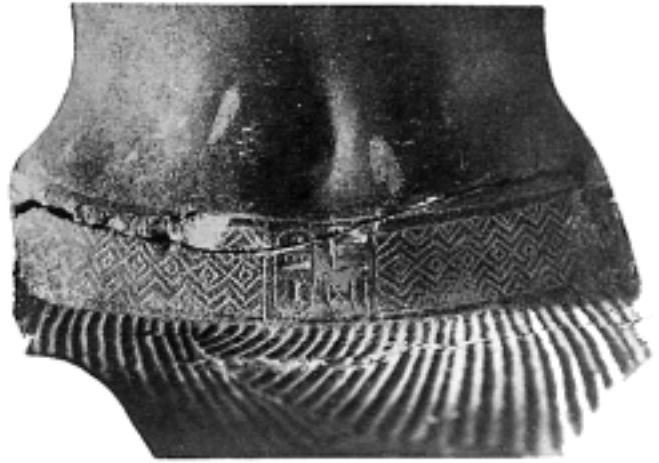
Fig. 2. Ceinture de Sahoura (V^{me} dyn.).
(BORCHARDT, *Grabdenkmal des Königs Sahurê*, vol. II. pl. XXXVI).

Sur le devant de ces ceintures se trouve généralement une large plaque portant le cartouche royal, qui était sans doute en or ciselé ou incrusté et devait servir de boucle; à cet endroit le ruban est plus étroit, tandis qu'il s'élargit sensiblement dans la région lombaire, et cet élargissement est la cause de certaines complications dans la manière d'interpréter le motif ornemental (fig. 1 et 2).

Au point de vue de la technique, cette partie centrale du ruban et le passage de l'élargissement au rétrécissement offrent un intérêt tout particulier; il en est de même pour la question du décor, où se présente la difficulté de savoir comment traiter la liaison entre les deux motifs augmentant progressivement de largeur. Les statues ne nous donnent aucun renseignement à ce sujet, puisqu'elles sont toutes, ou presque toutes, adossées à un pilier qui masque précisément cette partie de la ceinture; les bas-reliefs par contre, ainsi que les peintures, sont un peu plus explicites. Les plus nombreux, ceux du Nouvel Empire en particulier, donnent le motif sans variation jusqu'au point extrême du dos, donc jusqu'au milieu du ruban, tandis que d'autres, plus anciens, insèrent à cet endroit un ornement spécial, une sorte de médaillon isolé formant



1



2



5



3



4

le centre de la décoration et contre lequel viennent buter les lignes du motif courant¹. Il est intéressant de constater que dans les décors des tentures, que nous étudierons plus loin, nous trouvons à la même époque (V^me dyn.) des décors longitudinaux réguliers, également interrompus au centre par cette sorte de chaton.

Au Nouvel Empire, la ceinture royale est parfois complétée par une pièce verticale du même dessin, et sans aucun doute aussi de la même matière et du même travail, pendant sur le devant et soutenant un bijou rectangulaire en or ciselé et incrusté, où sont généralement figurés des uraeus portant le disque solaire². Cette sorte de tablier, qui descend jusqu'un peu au-dessus des genoux, n'est qu'une adaptation de l'ancien devant de perles, qui n'avait rien de commun à l'origine avec la ceinture ordinaire, et était sans doute un accessoire rituel indépendant, revêtu pour certaines cérémonies³.

1) V^me dynastie: BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Sa-hu-rè*, vol. II, pl. XXXVI.

2) LEPSIUS, *Denkmäler*, III, pl. CXV, CXVIII, CXXIII, CXXVII, CXXXIV, CLIII, CLXII, etc. — Le cul-de-lampe de ce chapitre, qui représente Ramsès III tel qu'il est peint dans le tombeau de son fils

Amen-hi-Khopeshef (XX^me dyn.), donne un bon exemple de cet accessoire du costume royal.

3) QUIBELL, *Hieraconpolis*, pl. XXIX (époque thinite). — LACAU, *Sarcophages antérieurs au Nouv. Emp.*, pl. XLIX (Moyen Empire).



CHAPITRE II

LES DÉCORS DES CEINTURES

1° LES LIGNES DROITES

(THÈME A)

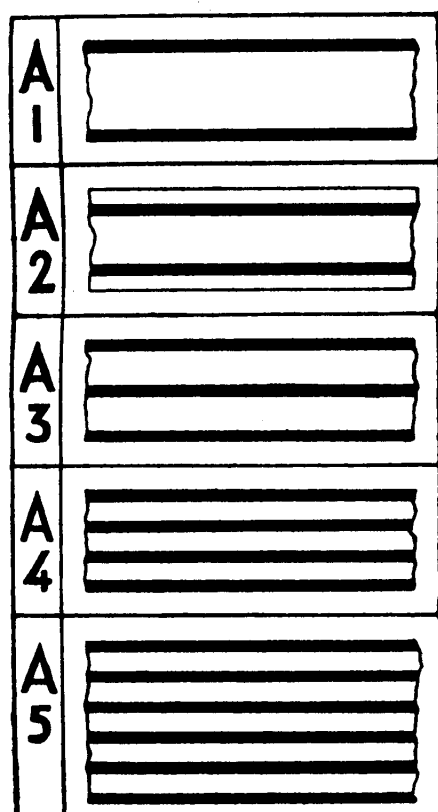


Fig. 3-7.

Le décor le plus simple est celui qui se compose de deux ou de plusieurs lignes étroites disposées dans le sens de la longueur. Quand elles sont au nombre de deux seulement, elles se placent le plus souvent en bordure et la partie intermédiaire reste unie (A1, fig. 3)¹. Parfois aussi elles sont placées à l'intérieur, déterminant ainsi trois zones, une large au centre, deux plus étroites sur les bords (A2, fig. 4)². Souvent on trouve trois lignes équidistantes, deux en bordure et une au centre (A3, fig. 5)³. Dans les cas où les lignes sont plus nombreuses, elles sont toujours à égale distance les unes des autres, les deux extrêmes servant de bordure (A4, 5, fig. 6 et 7)⁴, les interlignes sont plus larges que les lignes elles-mêmes, qui ont toutes la même épaisseur. Quel que soit le nombre des lignes, nous avons donc, en principe, un fond uni sur lequel se détachent des bandes longitudinales étroites.

Un motif de ce genre ne comporte que deux couleurs, une pour le fond et une pour les lignes⁵, à moins que ces lignes ne soient au nombre de quatre ou plus, auquel cas les bandes de fond peuvent être de teintes différentes, anomalie qui, du reste, paraît ne se présenter que fort rarement.

1) LEPSIUS, *Denkmäler* III, pl. XXVIII, LVII, LXXXIV, CXXIII, CLXXII, CCIV, etc., modèle fréquent pendant tout le Nouvel Empire.

2) LEPSIUS, *Denkmäler* III, pl. CXIII.

3) LEPSIUS, III, pl. CXLVII, CXLVIII, CCII, etc. Type usité

surtout à partir de la XIX^{me} dynastie, de même que le suivant.

4) LEPSIUS, III, pl. CXXXIV, CCXXXIII.

5) Fond bleu avec lignes jaunes au tombeau de *Hiq-e-neheh*, à Thèbes.

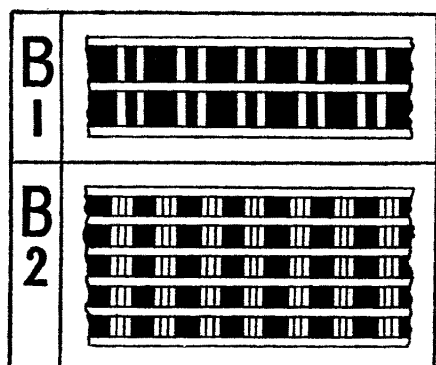


Fig. 8 et 9.

Ces lignes droites divisent la ceinture en un certain nombre de bandes plus larges que les lignes elles-mêmes, généralement du double, et ces zones peuvent servir de champ à une ornementation spéciale, à motifs très simples. Dans les cas les plus fréquents, où il n'y a que trois lignes et deux zones (B1, fig. 8), ces dernières sont souvent occupées par un décor qui est manifestement emprunté à la première catégorie des ceintures royales, celle dont le motif est celui de la *bordure égyptienne*. Ici le motif est plus simple et consiste en deux ou trois traits verticaux séparant les carrés de couleur¹. Ce genre de ceinture, qui paraît souvent sur les monuments à partir de la XVIII^{me} dynastie, fait plutôt partie du costume de certains dieux que de celui des rois.

On retrouve aussi, mais plus rarement, le même motif dans les ceintures divisées en un plus grand nombre de zones (B2, fig. 9)².

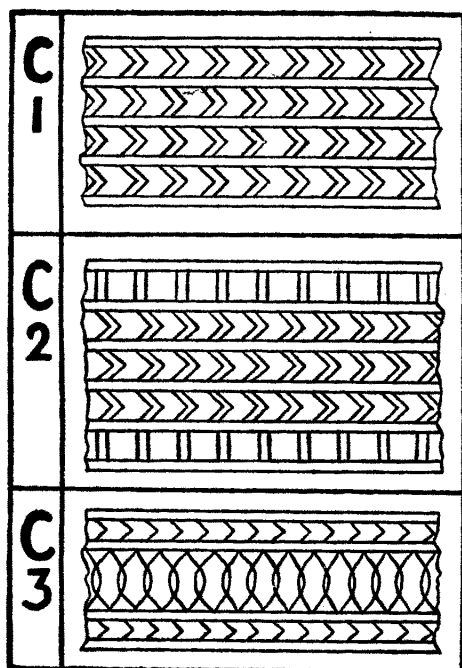


Fig. 10-12.

2° LES ZONES DÉCORÉES DE TRAITS (THÈME B)

Ces lignes droites divisent la ceinture en un certain nombre de bandes plus larges que les lignes elles-mêmes, généralement du double, et ces zones peuvent servir de champ à une ornementation spéciale, à motifs très simples.

Dans les cas les plus fréquents, où il n'y a que trois lignes et deux zones (B1, fig. 8), ces dernières sont souvent occupées par un décor qui est manifestement emprunté à la première catégorie des ceintures royales, celle dont le motif est celui de la *bordure égyptienne*. Ici le motif est plus simple et consiste en deux ou trois traits verticaux séparant les carrés de couleur¹. Ce genre de ceinture, qui paraît souvent sur les monuments à partir de la XVIII^{me} dynastie, fait plutôt partie du costume de certains dieux que de celui des rois.

On retrouve aussi, mais plus rarement, le même motif dans les ceintures divisées en un plus grand nombre de zones (B2, fig. 9)².

3° LES ZONES DÉCORÉES DE CHEVRONS (THÈME C)

Quand les zones sont au nombre de plus de trois, le décor le plus fréquent est formé par une série de petits chevrons de couleur, tous égaux et la pointe dirigée en arrière, séparés par des lignes, également en chevrons, de moitié plus étroites, c'est-à-dire ayant exactement la largeur des lignes longitudinales³. Les chevrons successifs sont alternativement bleus, verts et rouges, et les lignes de bordure toujours jaunes, de même que les petits chevrons de séparation (C1, fig. 10). On rencontre souvent aussi la combinaison de ce motif avec le précédent, où les zones internes seules portent les chevrons, tandis que les deux qui sont placées sur les bords ont les petits carrés (C2, fig. 11)⁴.

Enfin un modèle tout à fait isolé place les chevrons en bordure, tandis que la zone médiane, plus large, porte un enchevêtrement de lignes courbes formant des figures ovoïdes difficilement explicables (C3, fig. 12)⁵.

1) NAVILLE, *Deir el Bahari*, pl. III, XXXV, XXXVI, XXXVII, etc. — Ce motif donne naturellement lieu à un certain nombre de variantes, par la combinaison des couleurs; ces variantes n'ont pas de valeur au point de vue constitutif.

2) GUILMANT, *Tombeau de Ramsès IX*, pl. LVII. — LEPSIUS, *Denkmäler III*, pl. CXV, CXVIII. — LEGRAIN, *Statues et Statuettes* (Catal. gén. du Caire), II, pl. II.

3) GUILMANT, *Tombeau de Ramsès IX*, pl. LXXVI. — LEPSIUS, *Denkmäler III*, pl. I, CCXVII. — CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte*, pl. CCXXXVII, CCLX, CCLXVIII, CCLXIX, CCLXXI.

4) GUILMANT, *Tombeau de Ramsès IX*, pl. X, XXVII. — LEPSIUS, *Denkmäler III*, pl. CCX.

5) CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte*, pl. CCLII.

4° LES ZONES DÉCORÉES D'OVALES (THÈME D)

Nous avons un exemple¹ d'une ceinture où la zone centrale, sertie de deux petites lignes, est traversée en son milieu, dans toute sa longueur, par une bande étroite chargée de petits dessins ovales (D, fig. 13) qui sont peut-être des losanges, semblables à ceux que nous trouverons plus loin.

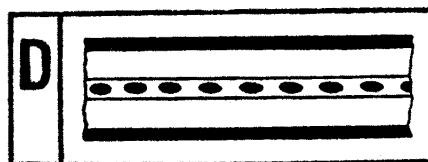


Fig. 13.

5° LES LIGNES BRISÉES (THÈME E)

1. Lignes parallèles.

La grande zone déterminée par les deux lignes de bordure peut être sillonnée dans sa longueur par une série de lignes étroites, brisées à angles droits ou obtus qui se superposent exactement les uns aux autres, et laissent entre elles des espaces vides formant une succession de chevrons réunis bout à bout, mais posés cette fois perpendiculairement à l'axe de la ceinture². Cette zone est tout entière de la même couleur, de sorte que les bandes ondulées ne sont pas indépendantes les unes des autres; c'est un fond uni sur lequel se détachent en couleurs diverses les lignes brisées (E1, fig. 14). Ces lignes, dont le nombre n'est jamais régulier, ne touchent généralement pas la bordure; parfois elles l'effleurent de la pointe (E2, fig. 15); parallèles en principe, elles s'écartent cependant régulièrement l'une de l'autre, au fur et à mesure de l'élargissement progressif de la ceinture dans sa partie postérieure³.

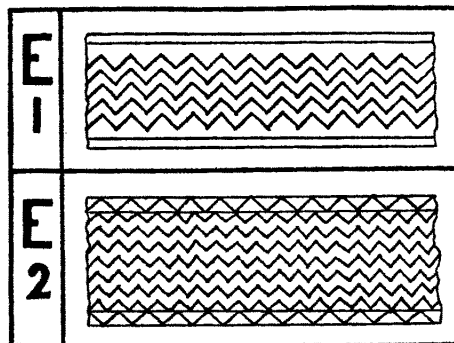


Fig. 14 et 15.

La ressemblance de ce motif avec la façon dont les Egyptiens représentaient l'eau est purement fortuite; le fait que les lignes brisées sont de couleur différente exclut tout rapprochement, l'eau étant toujours figurée par des lignes noires sur fond vert ou bleu.

2. Lignes opposées.

Au lieu d'être disposées toutes dans le même sens, les lignes brisées peuvent se répartir en deux groupes parallèles, l'un en haut, l'autre en bas, qui s'opposent au milieu par les pointes. La bande centrale ne forme alors pas comme ci-dessus une série continue de chevrons, mais

1) LEPSIUS, *Denkmäler* III, pl. CLXXXVI.
2) NAVILLE, *Deir el Bahari*, pl. XXI, XCIII, CVI. — LEPSIUS, *Denkmäler* III, pl. CXXIX, CCXXXIV. — LÉFEBURE, *Tombeau de*

Seti I, 2^me part., pl. IX. — CHAMPOLLION, *Monuments*, pl. CCXCIV.
3) NAVILLE, *op. cit.*, pl. XXI. Dans cet exemple, la bordure est elle-même recoupée par une ligne brisée.

une succession de losanges ouverts les uns sur les autres, parfois ornés d'un point de couleur au centre¹ (E3, fig. 16).

Pour l'élargissement de la ceinture, on peut faire la même remarque que pour la classe précédente; cependant il arrive que l'on maintienne les lignes exactement parallèles, en ajoutant, au fur et à mesure que la ceinture s'élargit, de nouvelles lignes brisées dont l'extrémité vient buter contre la ligne de bordure supérieure², procédé surtout employé pour élargir la ceinture dans le dos, ainsi que pour les gaines de poignards.

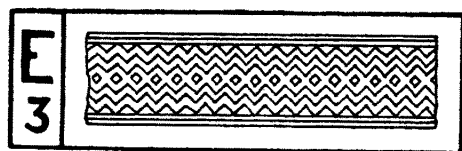


Fig. 16.

C'est dans cette série que vient se ranger la ceinture du roi Sahoura, citée plus haut, où le motif est interrompu au point de sa plus grande largeur par un médaillon composé d'une série de losanges inscrits les uns dans les autres³.

3. Lignes transversales.

Un modèle beaucoup plus ancien, qui ne se rencontre que sur des monuments de la V^{me} dynastie⁴, présente une disposition tout à fait différente des lignes brisées, disposition que nous retrouverons du reste plus loin dans les tentures décoratives. La ceinture, bordée comme d'habitude de lignes étroites⁵, est divisée en une série de carrés, soit de la même couleur, soit

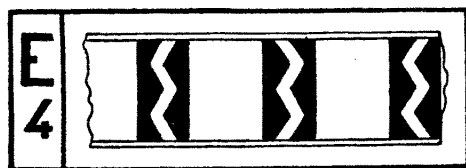


Fig. 17.

de deux teintes différentes, séparés par des rectangles plus ou moins larges, bleus ou noirs; ceux-ci sont traversés dans toute leur hauteur par une ligne blanche à trois brisures, représentant ainsi un double chevron; d'un rectangle à l'autre, ces lignes peuvent avoir les angles opposés, ou être dirigées dans le même sens (E4, fig. 17). Il est à remarquer que ce même motif se retrouve dans des bordures et bretelles de costumes de femme, et même des colliers et des bracelets, sur des statues semblables de la même époque⁶.

6° LES LOSANGES

(THÈME F)

Bien que ce terme ne soit pas absolument exact, puisque dans bien des cas les losanges peuvent se transformer en carrés, nous l'employons dans un sens un peu élargi pour distinguer cette classe de motifs ornementaux de la suivante, où le carré est exclusivement en jeu.

1) Tombeau de *Hiq-er-neh*, à Thèbes (cf. fig. 1, p. 12). — CHAMPOLLION, *Monuments*, pl. CCL, CCLI, CCLII.

2) GUILLMANT, *Tombeau de Ramsès IX*, pl. XLVIII. — LEGRAIN, *Statues et Statuettes*, I, pl. LVII.

3) Voir plus haut, p. 12, fig. 2. (BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Sa-hu-rè*, II, pl. XXXVI.)

4) BORCHARDT, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten*

(Cat. gén. du Caire), I, p. 100, 140, 141, 143.

5) Dans un cas, cette ligne de bordure est, malgré son étroitesse, divisée en sections de couleurs différentes (bleu, vert, bleu, blanc, bleu, vert, etc.) séparées par des points noirs (BORCHARDT, *op. cit.*, p. 100).

6) BORCHARDT, *op. cit.*, p. 103, 170; voir plus loin, page 45 (la Bordure à chaînons).

1. Losanges contigus.

Au point de vue géométrique, le motif du losange est le dérivé direct de celui des lignes brisées opposées par les pointes; quand celles-ci arrivent à se toucher sur la ligne médiane, il se forme une série de losanges au milieu de la ceinture, tandis qu'au-dessus et au-dessous, les lignes brisées se continuent jusqu'à la bordure¹ (F1, fig. 18). Quand les angles des lignes brisées sont droits au lieu d'être obtus, comme d'habitude, les losanges deviennent naturellement des carrés² (F2, fig. 19).

Autant que nous pouvons en juger d'après les publications actuelles, ces motifs paraissent plus rarement sur les bas-reliefs et dans les peintures³ que sur les statues, où les ceintures sont généralement gravées au trait, sans indication de couleur; la disposition des lignes permet cependant de supposer que nous n'avons plus toujours ici de fines lignes de couleurs diverses sur un fond uni, mais parfois aussi des bandes alternées, de couleurs différentes, comme cela se voit souvent sur les peintures des plafonds de tombeaux⁴. Le nombre de ces bandes, entre les losanges et la bordure, varie de deux à quatre.

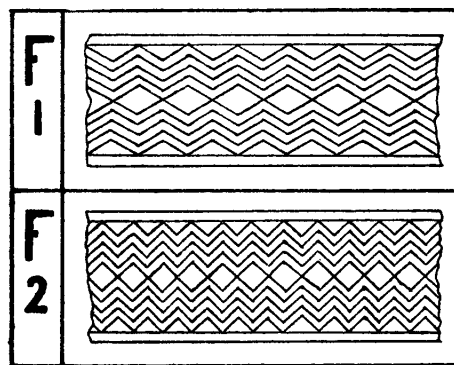


Fig. 18 et 19.

2. Losanges isolés.

Au lieu de se toucher par la pointe, les bandes peuvent se croiser au milieu du champ de la ceinture et traverser chaque fois toute la largeur en se coupant et en laissant dans l'intervalle des losanges qui sont séparés l'un de l'autre par toute l'épaisseur des bandes. On a ainsi une double série continue de chevrons entre-croisés allant d'une bordure à l'autre⁵ (F3, fig. 20). Quand les angles sont droits, on obtient des carrés au lieu de losanges, comme c'est le cas sur une statue de la IV^{me} dynastie⁶ (F4, fig. 21).

Dans un monument de la même époque, le motif est plus petit⁷, proportionnellement; les bandes croisées n'arrivent plus jusqu'à la bordure et sont doublées, en haut et en bas, d'une seconde bande brisée, à angles droits. A l'intérieur, il y a donc aussi des carrés et non des losanges (F5, fig. 22).

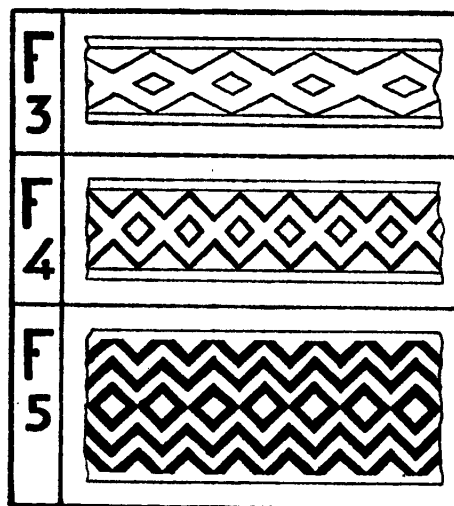


Fig. 20-22.

1) LEGRAIN, *Statues et Statuettes* (Catal. gén. du Caire), I, pl. XXIX, XXXI, XXXVII.

2) LEGRAIN, pl. LVII; t. II, pl. XI.

3) Cf. cependant CHAMPOLLION, *Monum.*, pl. CCL, CCLI, CCLII, qui pourraient rentrer plutôt dans cette catégorie que dans celle des lignes brisées.

4) JÉQUIER, *Décoration égyptienne*, pl. II et III.

5) NAVILLE, *Deir el Bahari*, pl. XXI (bas-relief).

6) Musée de Berlin n° 15386 : HOELSCHER, *Das Grabdenkmal des Königs Chephren*, p. 97, fig. 104.

7) HOELSCHER, *op. cit.*, p. 97, fig. 103 (Berlin n° 15311).

7^o LES CARRÉS (THÈME G)

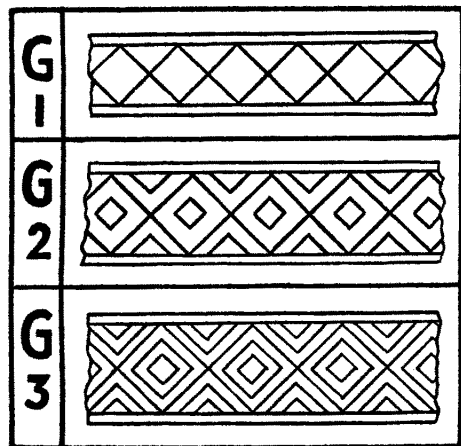


Fig. 23-25.

Le thème G, qui ressemble beaucoup au précédent ne doit pas être confondu avec lui, son principe étant absolument différent, du moins au point de vue ornemental. Il se compose d'une série de carrés se joignant par les pointes et occupant toute la hauteur de la zone centrale, en laissant ainsi entre leurs côtés et les bordures une double série de triangles. Dans certains cas, le carré ne porte aucun décor secondaire¹ (G1, fig. 23); mais parfois un ou plusieurs carrés plus petits viennent s'inscrire dans les grands (G2, fig. 24), tandis que la répétition parallèle de ces nouvelles lignes en dehors du motif central garnit également de demi-carrés les triangles de bordure² (G3, fig. 25).

Les ceintures décorées de carrés sont de la même largeur d'un bout à l'autre et ne présentent pas d'augmentation; ce motif est en effet, de tous ceux que nous avons vus jusqu'ici, le seul qui ne puisse s'allonger ou se raccourcir sans perdre tout son caractère.

1) LEGRAIN, *Statues et Statuettes*, I, pl. XLVII.

2) LEGRAIN, *op. cit.*, pl. XXXIII (c'est à cette statue qu'est emprunté le cul-de-lampe de ce chapitre), XLIX, L.



CHAPITRE III

LES FOURREAUX DE POIGNARDS

Les Egyptiens employaient pour leurs poignards des fourreaux de trois sortes; les uns sont entièrement en cuir¹, les autres en bois², et il nous en est parvenu quelques bons spécimens, tandis qu'il ne nous est rien resté de la troisième catégorie que des représentations figurées de l'époque, assez claires néanmoins pour nous montrer que ces gaines de poignards, comme nos fourreaux modernes, devaient se composer de deux attelles en bois léger retenues ensemble, en haut par une entrée, en bas par une bouterolle³; la partie médiane était recouverte d'une étoffe formant gaine et cachant le bois des attelles; cette étoffe est du même genre, à en juger par son ornementation, que les ceintures étudiées ci-dessus. D'après une figuration de la XVIII^{me} dynastie⁴, on peut même constater que l'étoffe garnissant le fourreau est assortie comme dessin à la ceinture dans laquelle est passé le poignard (voir pl. II): ce n'est pas un morceau du tissu de la ceinture qui est employé à cet effet, c'est une pièce spéciale, faite à la mesure exacte du fourreau et qui va en se rétrécissant vers le bas, tout en conservant la régularité du dessin; les bordures correspondent aux arêtes extérieures du fourreau. Un modèle un peu différent paraît sur un tableau de la même époque, mais se trouve déjà au Moyen Empire⁵: l'entrée et la bouterolle prennent une importance beaucoup plus considérable, par rapport au motif central qui continue à être ornémenté comme la ceinture; ces deux pièces sont décorées de lignes parallèles ou concentriques, de couleurs différentes. Il semble que les extrémités soient constituées ici, non plus par des pièces métalliques, mais par une garniture de cuir incrusté multicolore qui assure une protection suffisante à la partie centrale, faite en une matière plus délicate⁶.



Fig. 26. Poignard avec son fourreau, XII^{me} dyn. (d'après STEINDORFF, *Grabfunde des Mittl. Reichs*, II, pl. II).

1) Musée de Berlin n° 2053 : SCHAEFER, *Aegypt. Goldschmiedearbeiten* (Mitteilungen der aeg. Samml. der kg. Museen, I), p. 19-21, pl. IV.

2) British Museum n° 5428 (*Guide to the third and fourth Egypt. Rooms*, London 1904, p. 8).

3) L'entrée et la bouterolle en or sont tout ce qui reste du fourreau du riche poignard de la princesse Ita (XII^{me} dynastie) : DE MORGAN, *Fouilles à Dahchour* (in-4°, Vienne 1903), II, pl. VI.

4) LEGRAIN, *Statues et Statuettes*, I, pl. XXXVII.

5) NAVILLE, *Deir el Bahari*, pl. CVI (voir le cul-de-lampe de ce cha-

pitre). — Le poignard accompagné de son fourreau figuré sur un sarcophage du Moyen Empire est isolé, sans ceinture, mais cette représentation a par contre l'avantage de nous donner des indications de couleur : STEINDORFF, *Grabfunde des Mittl. Reichs*, II, pl. II. (Mitt. aus den orient. Samml. der kg. Mus. zu Berlin, Berlin 1901.)

6) Les objets en cuir incrusté qui nous sont parvenus montrent que les Egyptiens avaient acquis une grande habileté dans cet art; voir en particulier E. BRUGSCH-BEY, *La tente funéraire de la princesse Isimkheb*; QUIBELL, *Tomb of Yuaa and Thuiu*, pl. LII, LIV.

Deux hypothèses se présentent ici sur ce genre de tissu : ou bien c'est une sorte de boyau plat, d'une seule pièce et sans couture, exactement semblable des deux côtés et dont le dessin est divisé en deux parties identiques par les lignes de bordure; ou bien il y a deux pièces séparées cousues ensemble et dont les coutures tombent sur les arêtes du fourreau. Dans le second cas, la face postérieure pourrait être du même tissu et du même dessin que celle qui est apparente, ou d'une étoffe unie quelconque. Les représentations figurées ne nous permettent pas d'élucider la question; mais si l'on juge d'après les carquois de cuir¹, qui sont décorés de la même façon sur les deux faces, la première hypothèse semblerait préférable.

Quant aux motifs ornementaux employés, ils ne diffèrent pas de ceux des ceintures et nous y retrouvons les lignes brisées, parallèles ou opposées, et les carrés posés sur la pointe, c'est-à-dire les thèmes A, B2, C4; nous n'avons donc pas à les étudier de nouveau.

1) DARESSY, *Fouilles de la Vallée des Rois* (Catal. gén. du Caire), p. 32-33.



CHAPITRE IV

LES STÈLES-FAÇADES DE L'ANCIEN ET DU MOYEN EMPIRE

La plupart des motifs décoratifs des ceintures et des gâines de poignards se retrouvent, en compagnie d'autres motifs du même ordre, sur des monuments architecturaux d'un type tout particulier, qui apparaissent dès les plus anciens temps de l'histoire d'Égypte et sont surtout fréquents sous l'Empire memphite. Les peintures qui représentent ces étoffes, dont aucun original n'est parvenu jusqu'à nous, offrent tous les caractères de copies très fidèles et, vu leur haute antiquité, elles présentent pour l'histoire de l'art en Égypte une importance considérable; il ne sera donc pas déplacé d'étudier ici tout d'abord les monuments qu'elles sont appelées à décorer et dont on n'a pas encore réussi jusqu'à ce moment à définir le rôle exact, et en même temps d'établir la différence qui existe entre ces monuments et les stèles fausses-portes, avec lesquelles on les confond fréquemment.

1° LES FAUSSES-PORTES

Dans les sépultures égyptiennes, et spécialement dans celles de l'Ancien Empire (3500-2500 av. J.-C.), l'élément le plus important, le point central de la tombe était la stèle : c'est par là que le mort, ou plutôt son être immatériel, son double, qui continuait à vivre au fond du caveau funéraire, à côté de sa dépouille matérielle, le corps momifié, pouvait revenir dans le monde des vivants pour jouir des offrandes, réelles ou figurées, déposées pour lui dans la partie accessible du monument¹. C'est pour cette raison qu'on donnait à la stèle la forme d'une porte plaquée contre la maçonnerie, porte éternellement fermée aux vivants, avec son vantail de pierre par lequel seul un esprit pouvait passer, fausse-porte avec ses montants, son linteau, le rouleau sur lequel s'enroulait la natte destinée à masquer l'ouverture, le tout entouré d'un cadre du même style, qui comprend également une fausse-fenêtre placée au-dessus de la fausse-porte. Toutes les parties de cette stèle, qui est généralement de grandes dimensions, sont couvertes d'inscriptions hiéroglyphiques donnant, à côté des noms et titres du défunt, de courtes formules adressées à l'un ou à l'autre des dieux des morts; au bas, sur les montants et le vantail, on

1) Voir en particulier à ce sujet : MASPERO, *Guide du Musée du Caire*, p. 12-24 (2^m éd. 1912).

voit l'image du mort, prêt à sortir de sa sépulture ou à y rentrer, et sur la dalle de la fausse-fenêtre, on a comme un aperçu de sa vie d'outre-tombe en le voyant assis à festoyer devant une table garnie. Devant la fausse-porte, on installait la table d'offrandes, monument d'un



Fig. 27. Stèle fausse-porte.
(MARIETTE, *Les Mastabas de l'Ancien Empire*,
p. 191.)

type spécial, sur lequel les survivants venaient déposer les mets destinés à celui qui les avait quittés (fig. 27).

Primitivement, la stèle fausse-porte se dressait contre le bloc massif de briques qui constituait la partie apparente de la sépulture, et, étant faite en pierre¹, se distinguait nettement du reste de la construction. Peu à peu elle s'enfonce dans le monument qui s'évide progressivement, elle commence par constituer à elle seule le fond d'une petite chambre; puis, le nombre des chambres augmentant, elle prend sa place définitive sur une des parois de la pièce principale. Enfin, même quand plus tard, à partir du Moyen Empire, elle se réduira à sa plus simple expression par la chute des montants et des linteaux et qu'il n'en restera plus que le « tableau » ou fausse-fenêtre, variable dès lors de forme autant que de sujet, la stèle restera toujours la partie importante du tombeau, la communication fictive entre notre monde et celui des morts.

Les caractéristiques architectoniques des fausses-portes de l'Ancien Empire sont donc les suivantes :

1. Architecture de pierre.
2. Décoration composée d'inscriptions hiéroglyphiques et de figurations humaines.
3. Présence d'une « fausse-fenêtre » au-dessus de la « fausse-porte » proprement dite.
4. La fausse-porte est généralement isolée; il peut cependant y en avoir deux dans la même pièce, à quelque distance l'une de l'autre, sur la même paroi.

2° LES FAÇADES

On confond encore souvent, bien que les deux choses n'aient de rapport que dans leurs formes générales, la fausse-porte avec une autre imitation d'un monument réel, qui paraît souvent aussi dans les tombeaux, mais dont l'origine et la destination sont certainement différentes. Il est vrai que les Egyptiens eux-mêmes sont la cause de cette confusion, puisqu'à diverses reprises ils ont cherché à remplacer la fausse-porte par ce genre de figuration. La seule explication rationnelle qui ait été tentée jusqu'ici de cette catégorie de monuments est celle de M. Borchardt², dont le travail a le grand avantage de nous donner une liste à peu près complète

1) A l'origine, il semble cependant que la fausse-porte se faisait non en pierre mais en bois, comme la plus ancienne de celles qui nous sont parvenues, qui date de la III^me dynastie (GARSTANG, *The Third Egypt*.

Dynasty, pl. XXVIII, XXIX).

2) *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, XXXVI, p. 93 et suiv.

des stèles-façades de l'Ancien Empire qui nous sont parvenues, mais ne donne pas la solution définitive de la question puisque, se basant sur son étude, les uns les considèrent comme l'image schématisée du tombeau royal primitif, les autres, comme la reproduction d'une façade de palais. C'est aussi M. Borchardt qui le premier a cherché à donner à ces stèles un nom spécial pour les distinguer des fausses-portes (*Scheintüre*) et a proposé celui de *Prunkscheintor*, qui est aujourd'hui employé couramment. Cette appellation n'est cependant pas absolument exacte, puisqu'elle met en première ligne l'idée de porte, de portail, et nous préférons employer celle de *stèle-façade* qui, comme nous le verrons plus loin, correspond mieux à la destination primitive du monument, tout en ayant un sens un peu plus élastique.

1. Description.

Le bas de la stèle-façade se divise en trois parties, deux larges montants verticaux, de chaque côté d'un panneau un peu en retrait, au milieu duquel s'ouvre une porte. Le haut est traversé horizontalement par des bandes parallèles recoupant les motifs verticaux de la partie inférieure qui se prolongent jusqu'au couronnement de l'ensemble. Nous avons donc, ici aussi, une porte avec son encadrement, mais, à l'inverse de ce qui a lieu dans les stèles fausses-portes, la baie de cette porte n'occupe qu'une très petite partie du monument entier : en largeur, un tiers à peine du panneau central qui lui-même est plus étroit, généralement, que les deux montants; en hauteur, elle arrive à avoir le quart, le tiers, rarement la moitié de l'ensemble. L'encadrement n'est pas là pour la porte; celle-ci fait partie de la stèle-façade au même titre que les autres éléments architecturaux, dont le rapport réciproque est toujours à peu près le même et dont aucun ne prend jamais la prééminence : c'est l'ensemble qui a une signification, non l'une ou l'autre des parties (fig. 28-35).

Des deux côtés de la partie inférieure sont donc les montants, dont la hauteur est d'ordinaire double ou triple de leur largeur; ces montants sont constitués par une série de piliers plats et étroits, généralement au nombre de quatre, mais parfois plus nombreux, séparés les uns des autres par des retraits de la même largeur, mais à échelons, c'est-à-dire qu'une rainure plus profonde est creusée, à angle droit, au milieu du rentrant. Ce motif de redans et de retraits est caractéristique de toute architecture de briques, et se

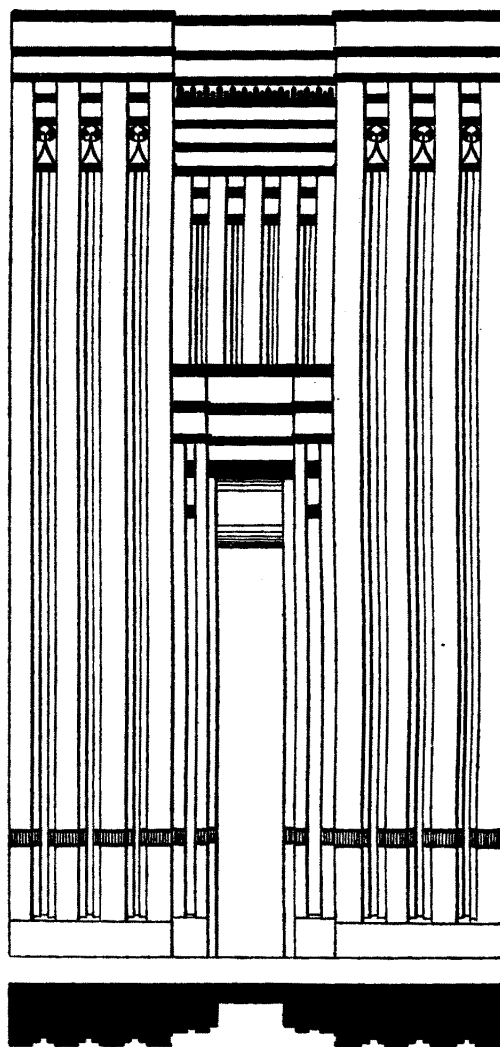


Fig. 28. Stèle-façade type (tombeau de Ptahhotep).

retrouve dans d'autres pays, en particulier en Babylonie : dès qu'un constructeur qui dispose seulement de briques crues, veut animer une muraille nue, il place nécessairement certains de ses matériaux un peu en avant des autres, ou en arrière, ce qui constitue ces pilastres ou ces rainures verticales, dont l'espacement ou la profondeur peuvent varier, mais jamais la forme. En plus de cette décoration purement architecturale, ces parties des stèles-façades sont, comme les autres, couvertes de peintures ornementales; en bas, un soubassement d'une teinte uniforme, rouge ou noir de préférence, couvre en même temps les ressauts et les rentrants, sur une hauteur variable¹. Immédiatement au-dessus, chacun des éléments constructifs reprend son indépendance; les piliers portent des motifs géométriques multicolores, et les parties les moins en retrait des rainures, un décor à chaînons et à peignes qui sera étudié plus loin, tandis que le fond de ces rainures est unicolore, presque toujours blanc ou jaunâtre.

Les peintures des piliers, qui sont toutes différentes les unes des autres, ou alternées, sont

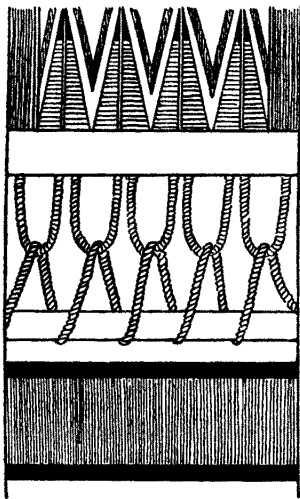


Fig. 29. Tendeur d'étoffes.
(Stèle-façade de Hesi, III^{me} dyn.)

sans aucun doute, comme cela a du reste été reconnu depuis longtemps, des imitations d'étoffes, et c'est sur ces étoffes que nous retrouvons la plupart des thèmes des ceintures royales, et de plus, un certain nombre de motifs analogues nouveaux. Ces bandes d'étoffe, longues et étroites, sont tendues sur les piliers, qu'elles recouvrent complètement. Dans les exemplaires les plus soignés, la manière de fixer ces tentures est également indiquée en peinture : l'étoffe est munie dans le bas d'une traverse de bois garnie d'agrafes de métal en forme de fer à cheval, et un cordon rouge passe successivement dans toutes ces agrafes et dans d'autres qui leur sont opposées, plantées dans le haut du soubassement; ailleurs, les agrafes de la traverse sont remplacées par des anneaux de corde, et celles du soubassement par une autre traverse, fixe, autour de laquelle passe le cordon de tension; on arrivait à donner à l'étoffe toute la rigidité nécessaire et à la faire plaquer contre la maçonnerie, en tendant le cordon (fig. 29). Parfois on voit aussi un système semblable dans

le haut, mais le plus souvent la tenture semble fixée telle quelle au haut du pilier, sans moyen d'attache apparent. Agrafes et cordons se détachent en noir et en rouge sur un fond blanc qui est celui du monument lui-même, partout ailleurs caché sous les tentures, sauf là et dans le fond des rainures. Cette teinte blanche est celle du crépi dont on enduisait extérieurement toutes les constructions en briques.

Le panneau entre les deux montants est à peu près de la même largeur que ceux-ci, mais légèrement en retrait; il représente une porte encadrée d'un chambranle du même type que les montants, avec piliers plats séparés par une rainure, et dont la décoration reproduit les mêmes motifs textiles et représente également des bandes d'étoffe tendues le long des pilastres; le thème des chaînons se retrouve dans les retraits. La porte elle-même est généralement peinte en faux-bois, ou d'une couleur unie, mais sans autre décoration que l'indication des verrous et parfois des gonds; souvent on voit paraître, immédiatement au-dessus de cette porte, le tambour cylindrique qui représente la natte enroulée, le store au moyen duquel on pouvait masquer l'ouverture.

1) Ce soubassement n'est du reste pas indispensable et fait même souvent défaut.

Les chambranles supportent un linteau composé de plusieurs pièces horizontales; les unes, étroites et légèrement en saillie, sont peintes en rouge, tandis que les autres, plus larges et un peu en retrait, sont décorées d'ornements géométriques semblables à ceux des tentures de piliers, parfois avec un motif central un peu différent du reste de la bande. Le rouge étant la couleur dont les Égyptiens se servent pour représenter le bois, nous avons donc ici, sans doute, la figuration d'une série de poutres horizontales destinées à soutenir les lits de briques au-dessus de la baie de la porte; ces poutres sont superposées à intervalles réguliers et entre ces intervalles apparaissent les étoffes tendues, non plus sur un massif de maçonnerie en saillie, mais pour remplir un vide ou cacher un pan de muraille nu. Ici il n'y a jamais la moindre indication de tendeur ni d'un autre moyen de fixer ces panneaux décoratifs, aussi ne pouvons-nous savoir si c'étaient à l'origine de vraies étoffes, ou simplement des imitations peintes sur le stuc recouvrant le lit de briques, pour rappeler l'ornementation des pilastres.

Dans la partie supérieure des stèles-façades, nous retrouvons les mêmes éléments, montants et panneau central, compliqués du fait qu'ils sont traversés les uns et les autres par des barres horizontales rouges, étroites et saillantes, semblables à celles dans lesquelles nous avons reconnu des poutres de bois, qui assurent l'homogénéité de l'ensemble et en font comme un très large linteau. Les montants sont donc divisés en un certain nombre de petits carrés: les uns, faisant suite aux piliers, sont décorés également des mêmes motifs géométriques peints, les autres, correspondant aux retraits, présentent la double rainure, parfois avec le décor à chaînons. Le seul motif ornemental étranger à ces séries est celui des deux ombelles de papyrus accolées, qu'on voit généralement paraître dans une des rangées supérieures des carrés correspondant aux piliers; nous ne connaissons pas la signification exacte de ce petit ornement qui est probablement un morceau de bois découpé appliqué sur le monument.

Les barres rouges ne traversent cependant pas toutes le linteau d'un bout à l'autre; souvent elles s'interrompent dans la moitié inférieure de la partie centrale, au-dessus du petit linteau de la porte, pour faire place à un motif qui rappelle en petit celui des montants et donne à première vue l'impression d'une fenêtre à larges barreaux très rapprochés; ce sont les mêmes pilastres décorés de tentures peintes et séparés par des rainures, et ce fait seul nous montre que nous n'avons pas réellement affaire à une fenêtre, mais à un simple thème décoratif très heureusement choisi, du reste, pour l'effet d'ensemble. Au-dessus de ce groupe de bandes verticales, on retrouve la série, plus ou moins nombreuse, des panneaux allongés séparés par les barres rouges et garnis d'un ornement peint du même type que les autres; un de ces compartiments est toujours réservé à la représentation schématique d'un échiquier, le signe hiéroglyphique *men* qui, comme nous le verrons plus loin, est sans doute le nom même du monument, affiché sur la façade.

Sur le tout règne, comme une architrave, une bande étroite et longue, sertie de deux listels rouges, allant d'un bout à l'autre du panneau et décorée de la même façon que les petits compartiments; ce bandeau est surmonté lui-même de la « gorge égyptienne » qui le plus souvent n'est pas représentée comme elle devrait l'être, c'est-à-dire en saillie, mais sous la forme d'un second bandeau plat, strié verticalement.

Nous avons donc pour les stèles-façades, par opposition aux stèles fausses-portes, les caractéristiques suivantes :

1. Architecture de briques, avec adjonction de poutres de bois dans la partie supérieure.
2. Disproportion entre la porte et l'encadrement, celui-ci ayant une importance beaucoup plus considérable que celle-là.
3. Décoration peinte avec motifs géométriques représentant des tentures.
4. Jamais de représentations humaines. Inscriptions hiéroglyphiques seulement dans de rares exceptions.
5. Disposition par séries, plus fréquente que l'isolement (voir ci-dessous).

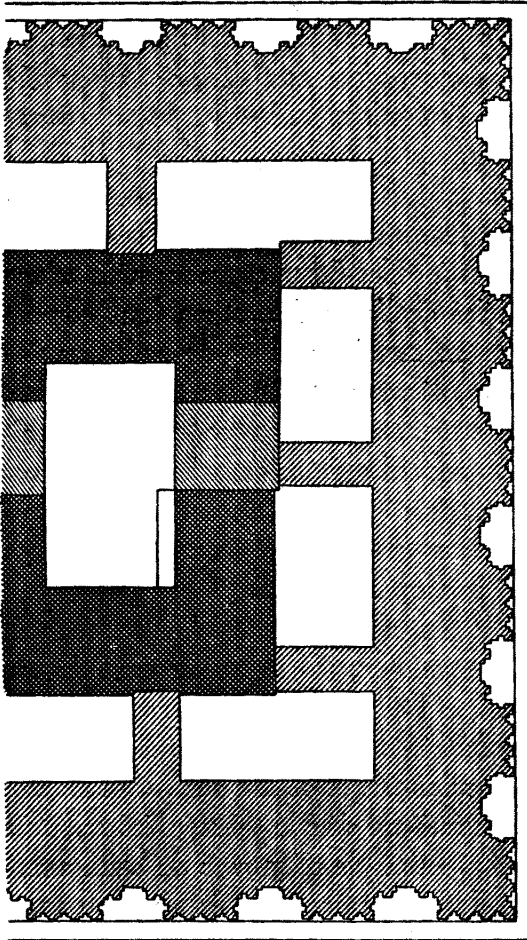


Fig. 30. Partie nord du tombeau royal de Negadah.
(BORCHARDT, *Zeitsch. für aeg. Sprache*, XXXVI, pl. XIV.)

pendant encore plusieurs fois³ (fig. 31); ici l'architecture est en pierre, tandis que les premiers mastabas étaient toujours en briques, de même que les tombeaux royaux thinites.

A partir de la IV^{me} dynastie, presque toute la décoration des tombeaux est reportée à l'intérieur; nous y retrouvons aussi les stèles-façades, mais toujours au même endroit sur la paroi de la stèle, qui est la paroi ouest de la salle principale. Parfois elles sont en nombre

2. Emploi dans les tombeaux.

Certains monuments d'époque thinite (I^{re} et II^{me} dynasties, 4000 à 3500 av. J.-C. environ), d'un type tout spécial et qui paraissent être des tombeaux royaux, présentent à l'extérieur un massif de briques plein, sans issues, orné d'une succession ininterrompue de ces stèles-façades, sur les quatre côtés¹; les panneaux se suivent, confondant leurs montants; les rentrants et les saillants sont très accusés, en particulier le retrait central, celui de la porte. Toute la partie supérieure ayant disparu, on ne peut juger de la disposition du linteau et du couronnement. De même l'enduit n'existe plus, et nous ne savons s'il portait une décoration peinte (fig. 30).

Dans les plus anciens *mastabas* (tombeaux de particuliers), datant de la fin de la III^{me} dynastie, le même motif répété se retrouve à l'extérieur du monument, mais sur la face est seulement²; au milieu de cette suite de panneaux vient se placer soit la fausse-porte, soit la porte donnant accès à la chambre où se trouve la stèle. Sous les autres dynasties memphites (3200 à 2500 environ), cet emploi de la stèle-façade à l'extérieur du monument funéraire se fait plus rare, mais se retrouve

1) DE MORGAN, *Recherches sur les origines de l'Égypte*, II, p. 155-157; BORCHARDT, *Zeitsch. für aeg. Sprache*, XXXVI, p. 87, pl. XIV, XVI.— PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, pl. VI, VII.— PETRIE, *Tarkhan I*, pl. XV, XVIII.

2) GARSTANG, *The third Eg. Dynasty*, pl. XVII, XXI.— DE MORGAN,

Fouilles à Dahchour, II, p. 8.— BORCHARDT, *Zeitschrift für aeg. Spr.* XXXVI, p. 92.

3) PETRIE, *Medun*, pl. VII.— MARIETTE, *Les Mastabas de l'Ancien Empire*, p. 142 (faces est et sud).

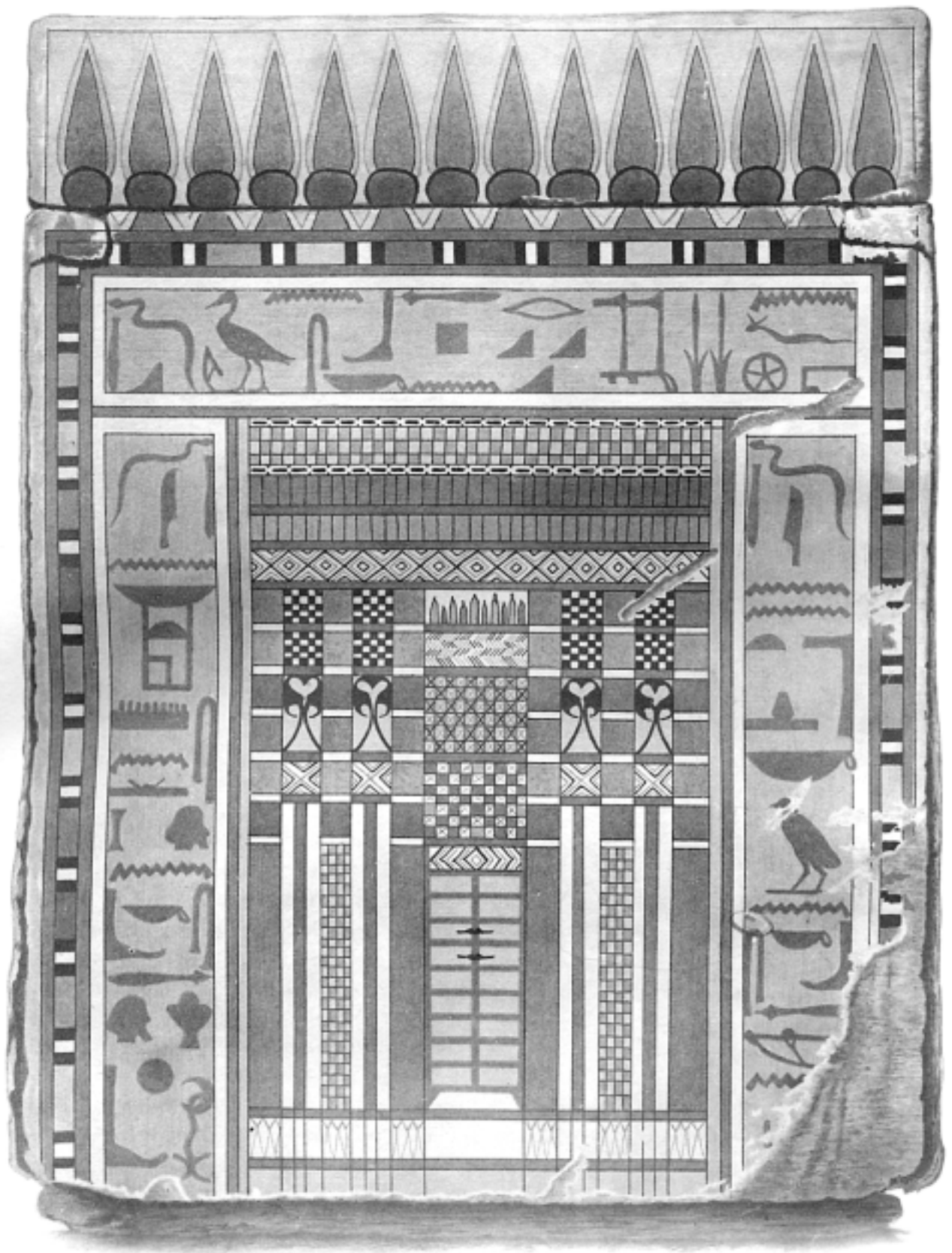


Planche III

suffisant pour couvrir toute cette paroi, formant ainsi une façade continue¹ (fig. 32); souvent elles se placent des deux côtés de la fausse-porte pour lui servir d'encadrement, comme si la fausse-porte s'ouvrait au milieu d'un monument



Fig. 31. Façade d'un tombeau de la VI^me dynastie. (PETRIE, *Dendereh*, pl. XXIX.)

décoré de cette façon²; faute de place sans doute pour exprimer cette idée, on se contentait dans certains cas de sculpter une ou deux de ces stèles-façades, en réduction, dans le haut de la fausse-porte³. Ailleurs, on voit se dresser à l'une des extrémités de la paroi une fausse-porte, à l'autre une façade de la même grandeur⁴.

Par extension, la stèle-façade peut être appelée à remplacer la stèle fausse-porte, mais il est très rare qu'alors nous la voyions paraître toute simple, c'est-à-dire avec son ornementation géométrique seulement⁵. En général, on la surmonte d'un linteau sculpté portant le nom et les titres du mort⁶ (fig. 33), ou on l'entoure d'un encadrement de pierre sur lequel se développe l'inscription⁷.

C'est tout particulièrement dans les tombeaux des rois que la façade remplace la fausse-porte⁸, comme si la stèle-façade était pour les rois ce que la stèle fausse-porte était pour les simples particuliers, un moyen de communication avec l'autre monde; les princes, les grands personnages pouvaient exceptionnellement utiliser la stèle-façade comme une façade réelle dans laquelle se détache la fausse-porte, mais ce dernier cas est plus rare et correspondait peut-être à des circonstances spéciales qui nous échappent.

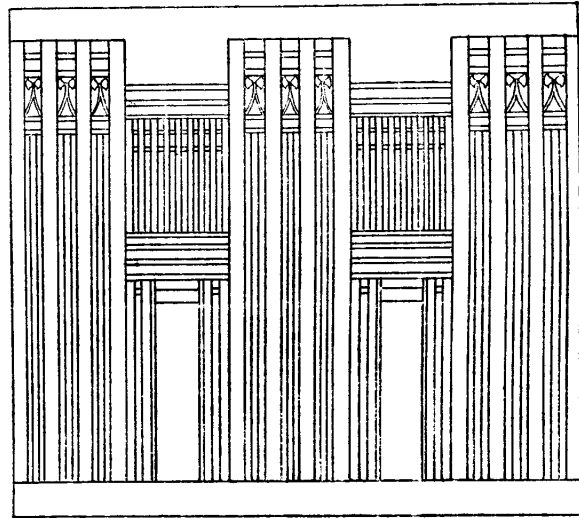


Fig. 32. Stèle-façade formant le fond d'un tombeau. (MURRAY, *Saqqara Mastabas*, I, pl. XXXIII.)

1) LEPSIUS, *Denkmäler* I, pl. XXVI, XXIX; texte I, p. 90. — MARIETTE, *Mastabas* I, p. 130. — MURRAY, *Saqqara Mastabas* I, pl. XXXIII. — BORCHARDT, *Grabdenkmal des Königs Ne-user-Re*, pl. XXIII, XXIV.

2) LEPSIUS, *Denkmäler* II, pl. X-XI; Text. I, p. 65. — MARIETTE, *Mastabas*, p. 97. — PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, I, p. 513; 227.

3) LEPSIUS, *Denkmäler*, I, pl. XLI; II, pl. XLVIII; Text I, p. 174. — Musée du Caire n° 1422 (inédit); — Musée de Florence n° 1901 (Phot. Petrie n° 8). — BORCHARDT, *Zeitsch. für aeg. Spr.* XXXVI, p. 98.

4) Tombeau de Ti. — DAVIES, *Ptahhetep and Akhetetep*, I, pl. II.

5) MARIETTE, *Mastabas*, p. 339.

6) LEPSIUS, *Denkmäler*, I, pl. XXV; II, pl. XVI, XVII, XXXIII. — MARIETTE, *Mastabas*, p. 91.

7) MARIETTE, *Mastabas*, p. 206. — DARESSY, *Mast. de Mera*, p. 558.

8) Pyramides à inscriptions des rois de la V^me et de la VI^me dynast.: MASPERO, *Les pyramides de Saqqarah*, p. 2, 89. — CAPART, *Une rue de tombeaux à Saqqarah*, pl. V. — MASPERO, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, I, p. 437. — Il y a toujours dans ces monuments une suite de ces façades disposées sur les trois parois avoisinant le sarcophage.

Dans les tombeaux postérieurs à l'Ancien Empire, on ne retrouve plus la stèle-façade, sauf dans certains caveaux funéraires dont nous parlerons plus bas.

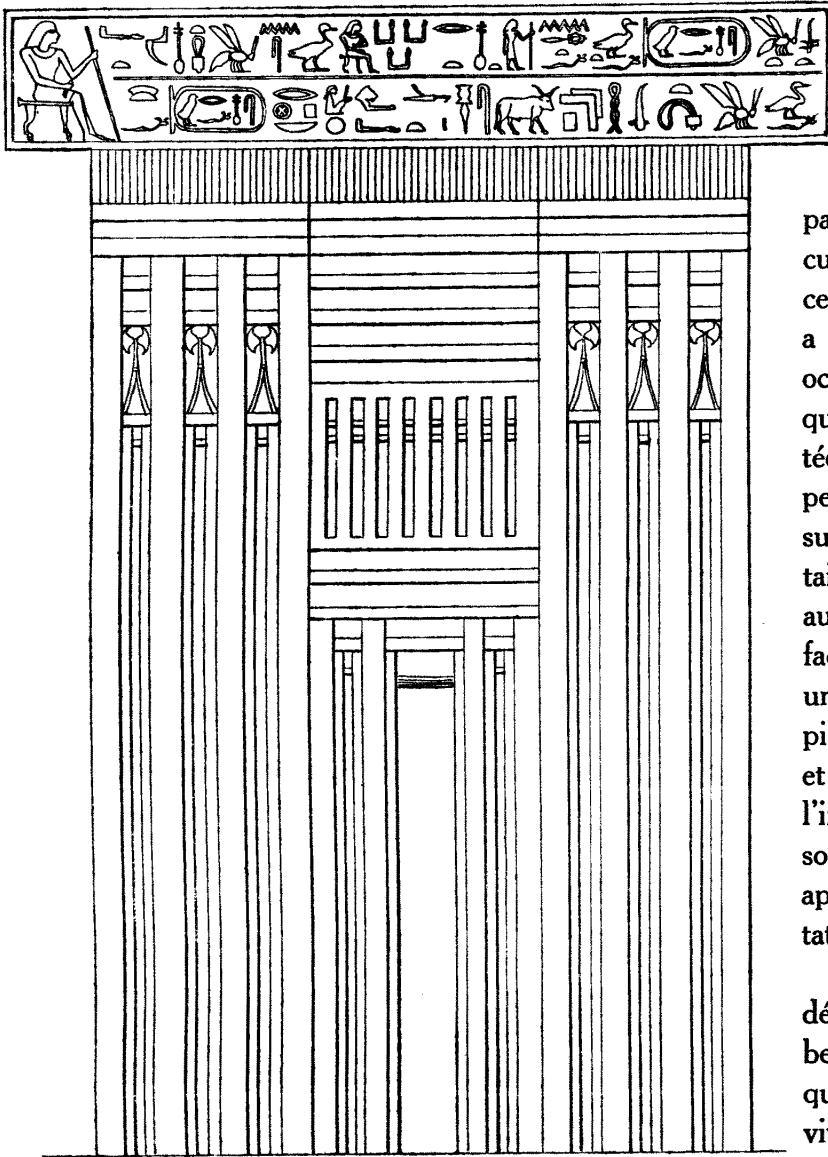


Fig. 33. Stèle-façade employée comme fausse-porte.
(LEPSIUS, *Denkmäler*, II, pl. XVI.)

un pour les petits, en général), et c'est dans ces panneaux encadrés que viennent s'inscrire les stèles-façades, dans les cercueils les plus soignés comme ornementation; le décor, qui est ici seulement peint, est exactement semblable à celui des stèles-façades sculptées

3. Emploi dans les sarcophages.

Sous l'Ancien Empire, les grands sarcophages rectangulaires en pierre, les seuls qui nous soient parvenus, ne portent généralement aucune sorte de décoration; il en est cependant quelques-uns sur lesquels on a reproduit le motif dont nous nous occupons, ainsi celui du roi Mycérinus, qui avait trois de ces façades représentées sur les grands côtés et une sur les petits, le tout sans aucune inscription et surmonté de la corniche à gorge¹. Certains princes et grands seigneurs eurent aussi des sarcophages ornements de façon analogue², mais plus simple, avec un groupement un peu différent des pilastres et des divers éléments. Les uns et les autres donnent à première vue l'impression qu'ils représentent des maisons d'une architecture spéciale, et cette apparence a donné lieu à une interprétation erronée de ce genre de monument.

Au Moyen Empire, les sarcophages décorés de cette manière deviennent beaucoup plus fréquents; ils sont presque tous³ en bois et peints de couleurs vives. La plupart portent à l'extérieur de larges bandes d'hiéroglyphes qui divisent le champ en un certain nombre de panneaux (trois pour les grands côtés,

1) VYSE, *Operations carried on at the pyramids of Gizeh*, II, p. 84. — PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, I, p. 509.

2) MASPERO, *Musée égyptien*, I, pl. XXI. — MASPERO, *Guide du Musée du Caire*, 2^me édit., p. 25, 26 (nos 36 et 42).

3) Nous possédons un certain nombre de sarcophages de pierre de l'époque ayant appartenu à des rois ou à des princes. La décoration à façade est alors très sommaire et n'occupe que le bas de la cuve, sur tout le pourtour extérieur (DE MORGAN, *Dahchour*, I, p. 54; II, p. 88).

et peintes dans les tombeaux de l'Ancien Empire, et l'on y retrouve les mêmes figurations de tentures à dessins géométriques et la bordure à chaînons et peignes, les retraits et les pilastres étant indiqués par de simples lignes¹. Dans un même sarcophage, tous les panneaux à façades sont semblables, sauf le premier du côté gauche, placé devant la tête de la momie : ce panneau fait ici l'office de fausse-porte, de communication entre la tombe et le monde des vivants², et les éléments architecturaux et décoratifs de la façade sont alors disposés de façon un peu différente, pour donner plus d'importance à la porte qui, à l'inverse des autres panneaux, est donc la partie principale, et pour ménager au-dessus de celle-ci une sorte de baie ou de

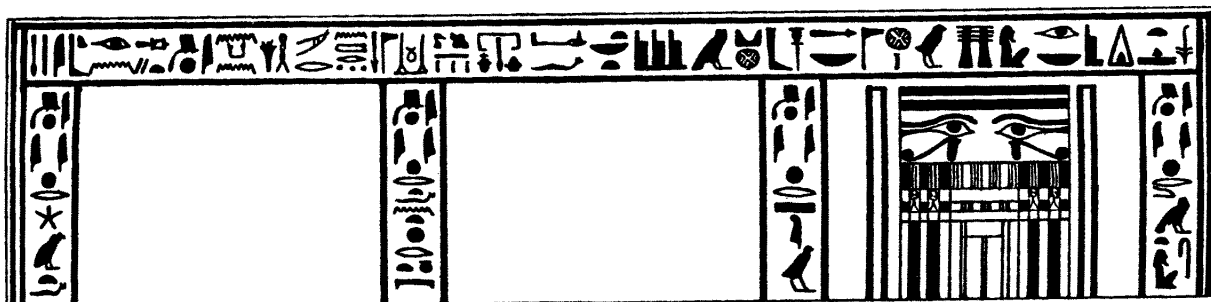


Fig. 34. Paroi gauche d'un sarcophage du Moyen Empire. Face extérieure. (PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, pl. IX.)

fenêtre, correspondant au « tableau » des fausses-portes; cette fausse-fenêtre n'est qu'une surface peinte d'une couleur uniforme sur laquelle se détachent deux grands yeux qui symbolisent la présence réelle du mort vivant de l'autre côté de la paroi (fig. 34).

Ce panneau faisant l'office de fausse-porte est nécessairement le plus important de tous. Aussi sur beaucoup de sarcophages est-il le seul décoré; dans ceux qui n'ont aucune ornementation extérieure autre que les bandes d'inscriptions, on le remplace souvent par le rectangle aux deux yeux, la fausse-fenêtre. En outre, dans tous ceux qui possèdent une décoration interne, on retrouve le même motif de façade à porte large et à panneau orné d'yeux, sur la face opposée de la même paroi, à l'intérieur, devant la tête de la momie³.

L'usage de cette représentation, tenant de la façade et de la fausse-porte, à l'intérieur même du sarcophage, est antérieur au Moyen Empire, puisque nous le trouvons déjà dans certains monuments funéraires d'un type spécial, datant presque tous de la VI^{me} dynastie, où le caveau souterrain seul est décoré et tient lieu en quelque sorte de chambre à offrandes et de sarcophage; ce modèle de tombe a servi de prototype à la décoration interne des sarcophages du Moyen Empire⁴ (voir le cul-de-lampe de la page 48).

Cette adaptation du thème décoratif des façades à la fausse-porte, dans certains cas tout à fait spéciaux, est intéressante à signaler, mais n'indique en aucune façon que les deux choses soient identiques à l'origine ni qu'elles aient la même signification. Divers

1) LACAU, *Sarcoph. antér. au Nouvel Empire*, pl. I-XIX.—STEINDORFF, *Grabfunde des M. R.*, I, p. 3, 7, 10, pl. I; t. II, pl. I.—MURRAY, *The Tomb of two Brothers*, pl. I.—PETRIE, *Photographs* n° 16-23. etc.

2) La momie n'est pas couchée sur le dos, mais sur le côté gauche, la tête étant donc tournée du côté du panneau en question.

3) LACAU, *op. cit.*, pl. XXIII-XXIX.—STEINDORFF, *op. cit.*, I, pl. II, IV; II, pl. I.—BIRCH, *Coffin of Amamu*, pl. XVI, etc.

4) MASPERO, *Trois années de fouilles* (Mém. Miss. fr. au Caire I) p. 194 et suiv. pl. VI, VIII, IX.—CAPART, *Chambre funéraire de la VI^{me} dyn.*, pl. I. Sous la XII^{me} dyn. on trouve un modèle très agrandi de ce type de caveau, formant une véritable chambre au milieu de laquelle est placé le sarcophage de pierre. Ici, une façade-porte est figurée sur chacune des parois de la chambre, de façon sans doute que le mort puisse sortir dans n'importe quelle direction, fig. 35. (MASPERO, *op. cit.*, pl. X-XVI).

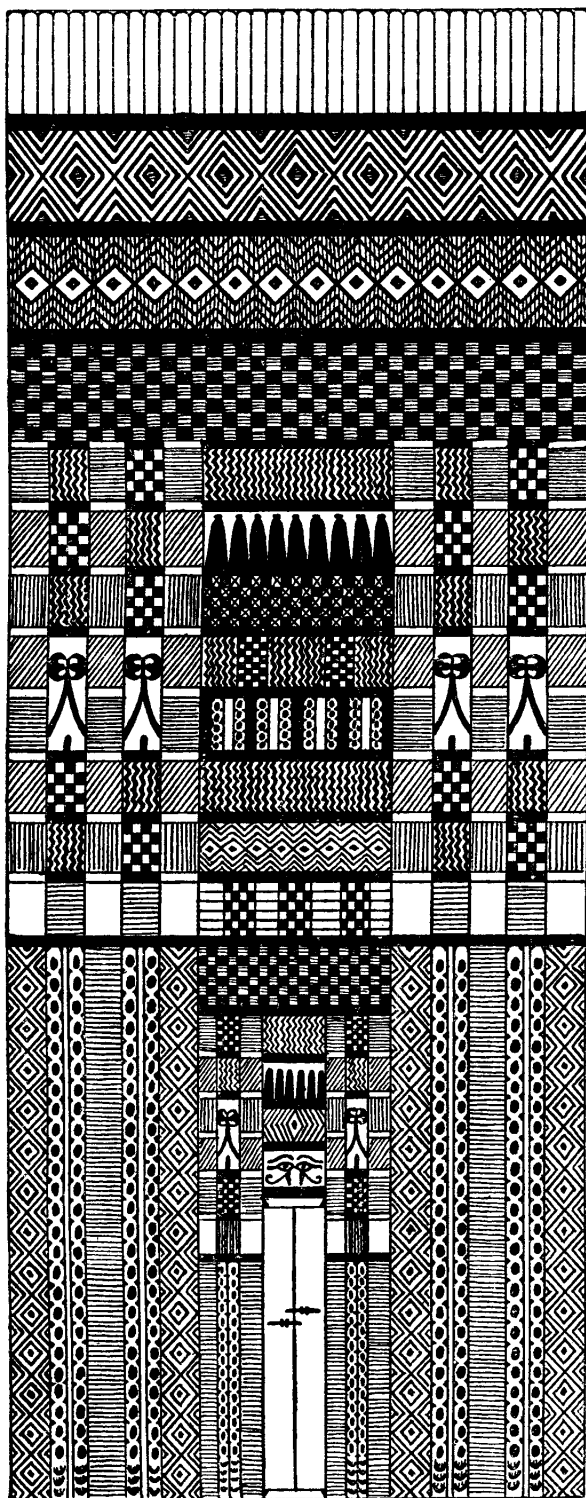


Fig. 35. Stèle-façade du tombeau de Horhotep.
(MASPERO, *Trois années de fouilles*, pl. XI, XIII, XIV, XVI.)

posé de trois éléments qui paraissent à première vue un peu disparates : dans le bas, un carré orné

faits expliquent en quelque mesure cette fusion des deux thèmes : à ce moment (fin de l'Ancien Empire), l'usage de la vraie fausse-porte tend à disparaître; dans ces monuments, les textes avec le nom et les titres du mort ne sont plus indispensables sur la stèle, puisqu'ils paraissent immédiatement à côté, en gros caractères, dans les bandes d'encadrement; enfin, dans les sarcophages, il est naturel qu'on ait cherché à unifier, au point de vue ornemental, les divers thèmes décoratifs de l'ensemble.

A partir de la fin du Moyen Empire, on ne voit plus paraître le motif des stèles-façades, même sur les quelques grands sarcophages carrés qui nous sont parvenus; dans les cercueils anthropoïdes qui représentent le mort lui-même et non la maison du mort, ce motif n'avait naturellement aucune raison d'être.

4. *Le nom d'Horus dans le protocole royal.*

Le premier terme de la titulature royale, celui qu'on appelait autrefois « nom de bannière », à cause de sa forme alors inconnue, et pour lequel on emploie plutôt maintenant l'expression de « nom d'Horus » est aussi le plus ancien de tous les titres pharaoniques. A l'origine c'était le seul nom employé pour désigner le roi, et si à l'époque thinite on voit déjà paraître les autres titres à côté de celui-ci, il reste au cours de toute cette période le vrai titre officiel; ce n'est qu'à partir de l'empire memphite, vers la IV^{me} dynastie, qu'il prend peu à peu un sens et un rôle plutôt religieux et traditionnels, tout en gardant toujours la première place dans le protocole royal¹.

Dans les monuments, ce terme se présente à nous sous forme d'un cartouche composé

1) THIERRY, *De religieuze Beteckenis van het aeg. Koningschap*, I, *Titulatuur*, p. 22 et suiv. — JÉQUIER, *Sphinx*, XVII, p. 159.

de lignes verticales et horizontales, disposées de diverses manières; au-dessus, un autre carré de même grandeur contenant un ou plusieurs signes hiéroglyphiques qui constituent le nom; enfin, dans le haut, un grand faucon debout, dont la tête est parfois ornée de la double couronne égyptienne (fig. 36).

La disposition des lignes dans le carré du bas, qui est le plus souvent purement schématique, vu les dimensions en général peu considérables du cartouche, nous permet de reconnaître dans l'ensemble la reproduction en petit de la stèle-façade, avec la petite porte flanquée de ses deux larges montants et surmontée du haut linteau. Dans les exemplaires les plus détaillés, on retrouve en effet non seulement les éléments architecturaux, mais aussi la décoration en tentures à motifs géométriques. Il n'y a donc plus aucun doute possible sur le fait que la stèle-façade et la partie inférieure du cartouche horien ne représentent qu'un seul et même objet, et c'est cette constatation qui nous permettra d'en découvrir l'origine et la signification.

5. Explication du monument.

D'après les lois de la perspective égyptienne, on représente généralement au-dessus d'un objet, par une sorte de redressement vertical, ce qui en réalité devrait être dans cet objet ou derrière lui; donc si nous voyons immédiatement au-dessus de l'image d'un monument architectural et faisant pour ainsi dire corps avec lui, le nom d'un individu, nous pouvons en conclure que ce personnage est censé résider dans l'édifice en question; si le nom royal surmonte la représentation d'un bâtiment, ce bâtiment est celui où se tient le roi, le palais. C'est bien le cas qui se présente dans le nom d'Horus, car comme nous l'avons vu, le carré inférieur du cartouche représente en effet un édifice en réduction, non une simple porte; nous retrouvons la même figuration sur des socles de statues, mais uniquement pour des statues de faucons¹ ou de sphinx², qui tous deux sont des personnifications du roi.

La présence de ce motif architectural dans les tombeaux et particulièrement dans la décoration extérieure du tombeau royal de Negadah, a pu faire supposer qu'il était la représentation d'une sépulture royale telle qu'on la concevait primitivement: le nom même désignerait alors le roi comme un être déjà dans le tombeau, c'est-à-dire doué de la vie éternelle, non plus un homme, mais un dieu³. Cette idée paraît bien abstraite pour être primitive, et pour diverses autres raisons elle est difficilement acceptable. D'abord, la grande majorité des tombeaux royaux les plus anciens sont entièrement souterrains⁴, donc d'un type tout à fait différent, et celui de Negadah est le seul de son espèce qui soit daté de façon certaine au début de la

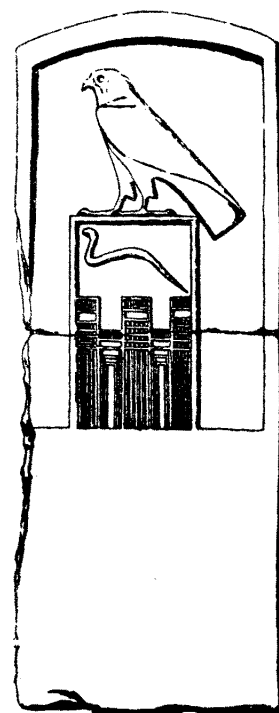


Fig. 36. Stèle royale d'Abydos, 1^{re} dyn. (Musée du Louvre.)

1) *Musée Egyptien*, I, pl. VII. — BORCHARDT, *Zeitsch. f. aeg. Sprache* XLI, p. 85.

2) En particulier les tableaux où est représenté le grand sphinx de Gizeh, qui en réalité ne doit pas avoir de socle (VYSE, *Operations carried*, III, pl. en regard des p. 115, 117). Il s'agit donc bien ici d'une repré-

sentation purement symbolique, du même ordre que le nom d'Horus, figurant le roi dans sa résidence.

3) THIERRY, *De religieuzen Betekenis van het aeg. Koningschap*, I, p. 33.

4) PETRIE, *The Royal Tombs of the first Dyn.* I et II, etc.

I^{re} dynastie ; encore n'est-il pas certain que ce monument ait réellement servi de sépulture au roi Aha¹. Puis, le titre que nous appelons le « nom d'Horus » est à l'origine le seul nom du roi ; c'est un titre civil aussi bien que religieux ; il s'applique au roi comme souverain réel aussi bien que comme descendant et successeur des dieux ; il désigne un roi bien vivant et non un être surnaturel. Si l'on adopte la théorie totémique, le roi incarne le totem de la tribu, il en est le totem vivant ; dans l'un et l'autre cas, on ne peut concevoir qu'un souverain choisisse comme support de son nom, pour caractériser son rang et sa puissance, justement l'image d'un tombeau, qui suggère des notions d'un tout autre ordre.

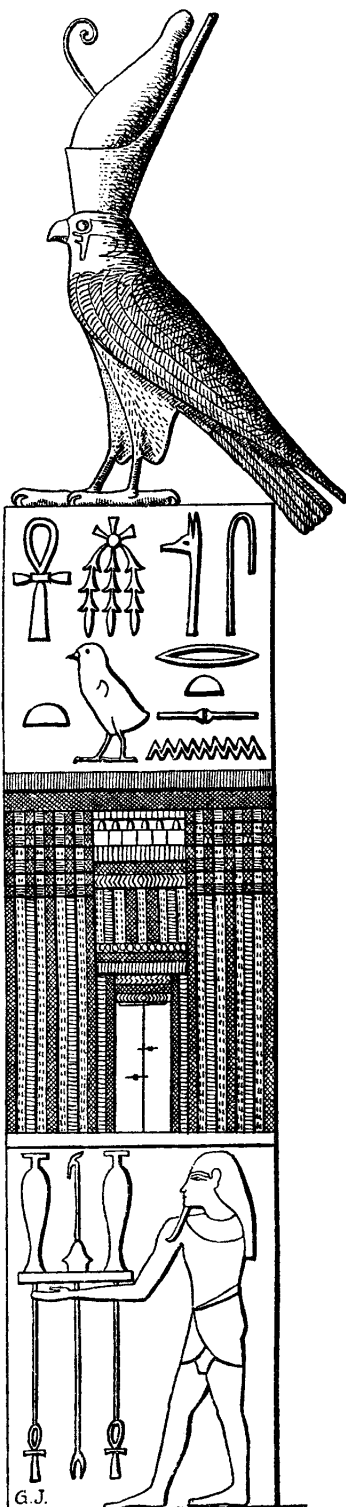


Fig 37. Décoration du mur d'enceinte de la pyramide de Senousrit I à Licht.

Nous devons donc chercher une autre explication pour ce genre d'édifice, et comme il s'agit de résidence royale, la première idée qui se présente est celle d'un palais. Les palais royaux égyptiens ont tous disparu aujourd'hui, car ils étaient construits en matériaux légers, et chaque souverain en édifiait un nouveau, comme c'est généralement le cas en Orient, mais il y a tout lieu de croire qu'ils se composaient, comme actuellement encore chez certains peuples africains², d'une grande enceinte contenant non seulement l'habitation du roi et de son harem, mais encore les maisons des hauts fonctionnaires, les administrations et les magasins ; cet ensemble constituait « la grande maison » *per áa*, suivant l'expression employée couramment par les Egyptiens pour désigner leur souverain, expression qui a donné naissance à notre mot *pharaon*. Du moment qu'un terme comme celui-ci a pu être employé pour caractériser l'idée générale de « roi d'Égypte », il est naturel que ces souverains aient pu, déjà à une époque très reculée, choisir l'image schématisée de leur palais pour symboliser leur autorité suprême.

L'architecture figurée sur les stèles-façades est de nature toute particulière et ne correspond à rien de ce que nous connaissons en fait de constructions égyptiennes. L'enchevêtrement des éléments verticaux et horizontaux a pu faire admettre autrefois comme explication l'hypothèse d'une architecture de bois³, ce qui a donné lieu à des reconstitutions fantaisistes des maisons primitives, sans aucun rapport avec les vraies maisons égyptiennes⁴. Nous avons vu qu'il s'agissait d'une architecture en briques crues, avec quelques poutres de bois encastrées dans la partie supérieure

1) Un des plus anciens tombeaux souterrains d'Abydos appartenait également au roi Aha (PETRIE, *op. cit.*, II, p. 4). Divers auteurs attribuent maintenant le monument de Negadah à une reine Neit-Hotep, dont l'existence paraît du reste très problématique.

2) Voir, pour des représentations de palais et de demeures à façades avec redans et retraits : MAURICE DELAFOSSE, *Haut-Sénégal-Niger*, Paris, 2 planches, *passim*.

3) PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'Art dans l'Antiquité*, I, p. 119.

4) Voir les modèles de maisons du Moyen Empire : PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, pl. XVI-XXII.

pour assurer la solidité de l'ensemble, mais ceci ne nous apprend rien sur la destination de l'édifice original qui a pu servir de modèle aux stèles-façades, et dont les particularités ne paraissent guère pouvoir s'adapter à une maison ou à quelque chose d'analogue : absence d'ouvertures autres que la porte du milieu ; parois verticales, sans fruit, ce qui ne se voit dans aucun édifice égyptien ; part exagérée attribuée à la décoration qui couvre tout l'ensemble, alors que nulle part en Orient on n'a jamais fait les façades des maisons autrement que simples et nues.

L'explication se trouve ici encore dans la comparaison avec les palais de certains roitelets soudanais actuels : la grande enceinte qui renferme tous les bâtiments royaux est un long mur nu, avec une porte ornementée, formant un grand cadre rectangulaire décoré de pilastres, de rentrants, de bandeaux en saillie, le tout plus simple que notre modèle égyptien, mais du même type. Il est probable qu'il y eut quelque chose d'analogue dans les palais primitifs des rois d'Égypte ; d'abord une porte principale richement ornée, puis, à l'époque où a été pris le modèle dont nous

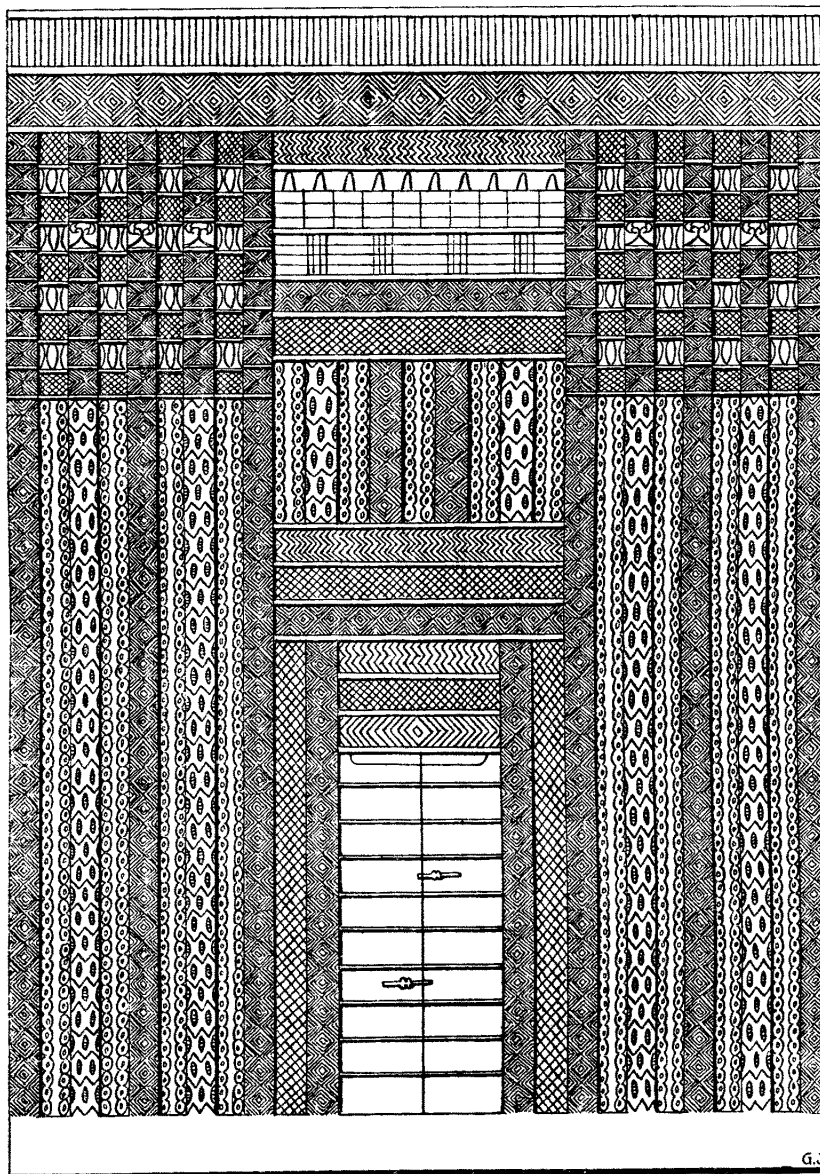


Fig. 38. Détail de la fig. 37.

nous occupons, une utilisation secondaire de ce motif : comme nous l'avons vu, la porte n'occupe dans l'ensemble qu'une place restreinte et ne peut être considérée comme le portail d'un palais, et dans certains cas, la fausse-porte d'un tombeau se détache sur une paroi décorée de ces sortes de façades, ou bien est simplement encadrée par deux d'entre elles. Nous pouvons donc supposer que l'enceinte royale était à l'origine, soit décorée seulement de deux panneaux de ce type, flanquant à droite et à gauche la porte d'entrée, soit ornée d'une série de ces panneaux se succédant

le long du mur à intervalles réguliers, plus ou moins grands. Nous pencherions de préférence pour cette dernière hypothèse, car nous possédons un exemple de mur d'enceinte décoré de cette façon sur tout son pourtour, celui de la pyramide de Senousrit I à Licht (XII^{me} dyn., vers 2200)¹, où l'on voit se reproduire de cinq en cinq mètres, en dedans comme en dehors, un haut panneau portant le nom d'Horus du roi défunt, au-dessus de l'image d'un porteur d'offrandes (voir fig. 37), le tout n'étant que l'amplification du motif de la stèle-façade. Le même thème se retrouve plus tard sur le mur extérieur du temple de Deir el Bahari (XVIII^{me} dyn., vers 1500)².

La raison pour laquelle la façade est souvent employée dans les tombeaux dérive normalement des doctrines relatives à l'autre monde : si les morts continuent à vivre dans la tombe et n'ont besoin que d'une fausse-porte pour communiquer avec ce monde, les rois ont le privilège de s'assimiler aux dieux et de vivre avec eux dans le ciel, tout en ayant ici-bas un pied-à-terre qui est leur tombeau. Le tombeau est en quelque sorte le palais du roi défunt, aussi est-il naturel d'y retrouver l'élément caractéristique du palais ordinaire, le panneau de façade ornementé. D'un autre côté, c'est grâce à des formules magiques que le roi peut devenir dieu, et ces formules peuvent être utilisées par n'importe quel individu, à condition de se poser d'abord en roi, et c'est en vertu de ce principe que nous voyons souvent dans le mobilier funéraire des particuliers un certain nombre d'objets qui sont des attributs royaux³ : le mort bien équipé en formules est l'égal d'un roi, et c'est pour cela que nous voyons figurer dans les tombes, d'abord dans celles des princes, puis dans celles des particuliers, la façade à côté de la fausse-porte.

Les textes religieux les plus anciens mentionnent un édifice *men* où le roi, montant au ciel, va s'installer avec la protection des dieux⁴; or nous avons vu que toute stèle-façade a dans sa décoration un espace réservé où s'inscrit le signe *men*. La racine *men* signifiant « établir, rester, résider », la solution du double problème de cet édifice *men*, encore inexplicé, et du signe *men* des façades, est donc des plus simples : *men* est un nom commun qui signifie « résidence royale » et qui peut s'appliquer tant au palais réel qu'au palais funéraire, situé dans l'autre monde, et si ce nom paraît sur la façade, c'est comme un écriteau indiquant à tous que derrière cette façade se trouve le palais. En outre, on donne le nom de *serekh* au panneau-façade qui orne le bas du nom d'Horus, et il est fort possible que ce mot, qui n'a jamais été expliqué d'une façon satisfaisante, doive être considéré comme une forme factitive de la racine verbale *rekh*, « connaître »; il faudrait donc traduire *serekh* par « ce qui fait connaître » et le considérer comme un insigne royal : dans le nom du roi, l'élément caractéristique d'une façade de palais « fait connaître » celui qui habite cet édifice, tant au propre qu'au figuré.

1) GAUTIER-JÉQUIER, *Mémoire sur les Fouilles de Licht*, p. 8 et suiv.

2) NAVILLE, *The Temple of Deir el Bahari*, pl. CLXIX, CLXXI.

3) Couronnes, costumes, sceptres, etc. On les voit presque toujours

figurer dans les frises d'objets, à l'intér. des sarcoph. du Moyen Empire.

4) NAVILLE, *Zeitsch. f. aeg. Spr.* XLVII, p. 65. — JÉQUIER, *Recueil de Travaux*, XXXIV, p. 117.



CHAPITRE V

LES DÉCORS DES TENTURES

Les étoffes tendues verticalement sur les parties saillantes des stèles-façades ou horizontalement entre les vides de la poutraison, présentent une série de motifs décoratifs appartenant au même genre que ceux des ceintures, mais avec des variantes importantes provenant sans doute du fait que la destination n'était pas la même. Ainsi, certaines des catégories que nous avons étudiées plus haut sont représentées ici beaucoup plus abondamment, tandis que d'autres font presque entièrement défaut. Nous pouvons étudier ces dessins de tentures, les plus anciens de tous, plus sûrement encore que ceux des ceintures, car ils sont à une bien plus grande échelle, détaillés avec une précision remarquable, et les couleurs sont généralement conservées, ce qui nous donne de précieuses indications.

Nous étudierons donc les thèmes ornementaux des étoffes décoratives dans le même ordre que ceux des ceintures, en mettant d'autres lettres en tête des paragraphes, pour éviter toute confusion¹; les motifs entièrement nouveaux seront rangés à la fin de la série.

1° LES LIGNES DROITES (THÈME M)

Nous ne trouvons dans les tentures aucun motif ne comportant que des lignes droites disposées dans le sens de la longueur, soit en bordure seulement, soit dans le champ de l'étoffe (cf. fig. 5-9). Généralement même la bordure n'est pas indiquée dans les bandes portant un autre genre d'ornementation; ainsi dans celles qui sont placées horizontalement entre les poutres, au haut de la façade, on ne la rencontre jamais, tandis que pour les bandes tendues verticalement sur les piliers, on la voit paraître seulement dans les monuments les plus soigneusement dessinés².

1) Nous réservons à dessein un certain nombre de lettres entre les deux séries pour pouvoir classer au fur et à mesure les nouveaux motifs de ceintures qui viendraient à être découverts.

2) Tombeaux de Zezemânkh (BORCHARDT, *Grabdenkmal des Königs Ne-user-Re*, pl. XXIV) et de Ptahhotep (GRIFFITH, *Ptahhotep*, I, pl. XX et XXa.)

2° LES LIGNES DROITES AVEC TRAITS

(THÈME N)

Les motifs qui peuvent se ranger sous cette rubrique sont entièrement différents de ceux des ceintures classés sous la lettre B, et il est à remarquer qu'ils ne se trouvent jamais sur les tentures verticales, mais uniquement sur celles qui ornent les parties supérieures des stèles-façades, c'est-à-dire les entre-poutres et les carrés du haut des piliers.

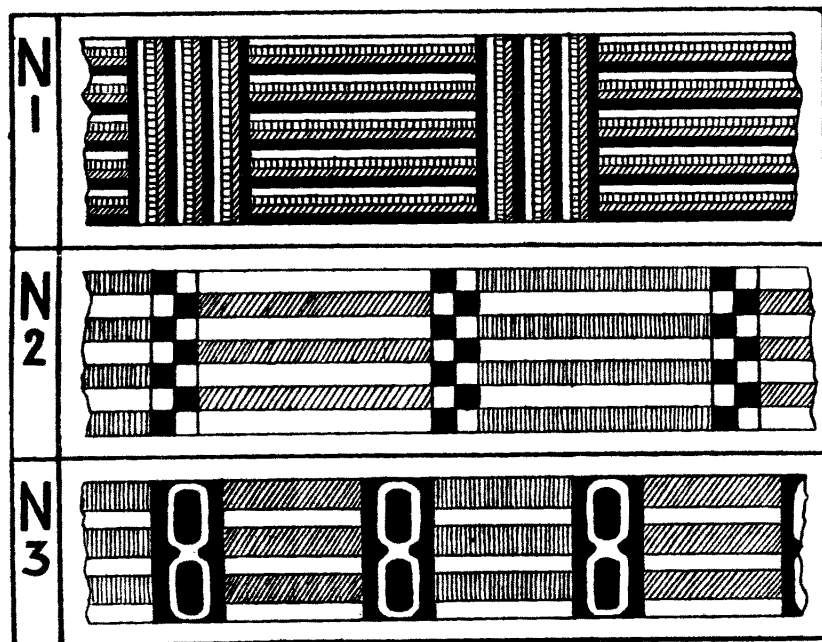


Fig. 39-41.

Le modèle le plus simple comporte des séries de bandes horizontales superposées, étroites et longues, rangées en groupes de quatre couleurs différentes, et recoupées par des groupes de traits de même largeur et des mêmes couleurs, posés verticalement (N1, fig. 39)¹.

Dans un autre motif, l'entre-croisement des lignes et des traits détermine une succession de figures géométriques de deux sortes, des superpositions de rectangles très longs par rapport à leur hauteur, séparés des suivants par une

double ou triple barre verticale de petits carrés posés en échiquier²; les zones des carrés se répètent chaque fois avec les deux mêmes couleurs³, tandis que celles des rectangles varient de groupe en groupe, chaque fois avec deux teintes différentes (N2, fig. 40)⁴. Ce modèle rentre donc déjà presque dans la catégorie des damiers⁵, qui sera étudiée plus loin.

Une déformation de ce modèle mérite d'être signalée, comme exemple très frappant des transformations qui peuvent se produire dans un motif ornemental, au passage d'une technique dans une autre : ici les barres verticales en échiquier sont remplacées par le thème de bordure qui présente comme une série de chaînons noirs et blancs⁶ et que nous étudierons plus bas

1) MASPERO, *Trois années de fouilles* (Mém. Miss. fr. au Caire I), pl. VIII. Les couleurs sont, en commençant par en haut pour les lignes horizontales, par la droite pour les traits verticaux : blanc, rouge, vert, noir. — GAUTIER-JÉQUIER, *Fouilles de Liché* (Mém. Inst. fr. du Caire, t. VI), p. 9, 11 (plus simple, sans couleurs). — PETRIE, *Denderah* (Egypt Exploration. Fund XVII), pl. III.

2) BORCHARDT, *Ne-user-Re*, pl. XXIV. — GRIFFITH, *Ptahhetep*, I, pl. XXa; dans ce dessin, les lignes des rectangles ne correspondent

pas à celles des carrés. — MASPERO, *op. cit.*, pl. XI, XIII, XIV, XVI.

3) Noir et jaune ou noir et blanc.

4) Jaune et vert, puis rouge et bleu (BORCHARDT, *loc. cit.*); bleu et blanc, puis rouge et blanc, puis vert et blanc (GRIFFITH, *loc. cit.*).

5) Surtout dans le tombeau de Horhotep (MASPERO, *op. cit.*, pl. XI, etc.) où le motif en damier occupe plus de place que les bandes horizontales.

6) STEINDORFF, *Grabfunde des Mittl. Reichs*, II, pl. I

(N3, fig. 41), thème qui dans aucun autre cas ne se présente transversalement, ni à l'intérieur d'un motif combiné. Parfois même les bandes horizontales disparaissent, laissant seulement un champ uni, étroit, entre les barres à chaîons¹.

3^o LES CHEVRONS

(THÈME O)

Cette figure n'est plus, comme dans les ceintures, inscrite entre deux bandes étroites, mais elle occupe toute la largeur de la tenture; les exemples en sont du reste assez rares et ne s'emploient que dans les étoffes posées horizontalement et comportant un motif central, en

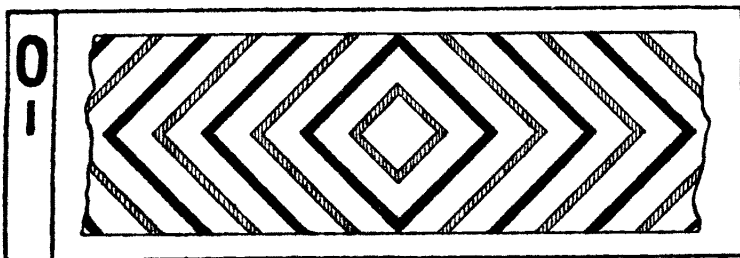


Fig. 42.

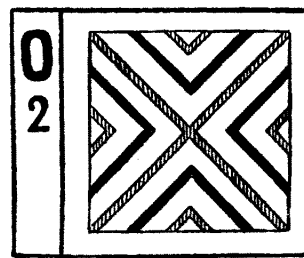


Fig. 43.

général celles qui sont placées immédiatement au-dessus de la porte². Les chevrons sont ici alternativement de deux couleurs (noir et rouge)³, se détachant sur un fond blanc; à un moment donné ils se retournent pour former un carré au centre de la bande (O1, fig. 42). Le retournement peut aussi avoir lieu dans l'autre sens, et alors les chevrons se touchent par la pointe, en croix de St-André; ce dernier motif n'est pas employé pour des bandes, mais seulement pour décorer certains des petits carrés qui se trouvent placés au-dessus des rainures verticales, dans la partie supérieure du monument (O2, fig. 43)⁴.

4^o LES LIGNES BRISÉES

(THÈME P)

Les motifs de cet ordre ne présentent guère de différence avec ceux de la classe C des ceintures, sauf que le 2^{me} groupe (lignes opposées) manque complètement ou tout au moins se confond avec le n^o 1 de la classe suivante (Q).

1. Lignes longitudinales.

Ces lignes se détachent toujours en couleur foncée sur un fond uni, clair, de préférence blanc; elles touchent presque les bords de la bande et sont parallèles les unes aux autres. Généralement elles sont très minces, et les intervalles sont naturellement un peu plus larges; leur nombre est irrégulier et leurs couleurs varient (P1, fig. 44)⁵.

2. Lignes transversales.

A l'inverse de ce qui a lieu pour les ceintures, les lignes brisées disposées dans le sens

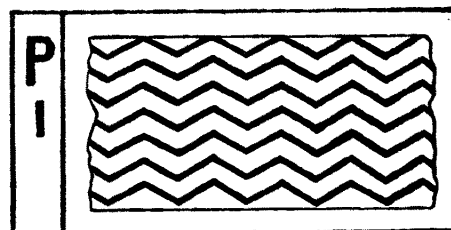


Fig. 44.

1) MASPERO, *op. cit.*, pl. VIII. — PETRIE, *Denderah*, pl. III.
2) Tombeau de Ti (V^{me} dyn.), inédit. — STEINDORFF, *Grabfunde des Mittl. Reichs* II, pl. I. — GAUTIER-JÉQUIER, *Fouilles de Licht*, p. 9, 11. — PETRIE, *Denderah*, pl. III.

3) Ailleurs on retrouve les quatre couleurs, noir, vert, rouge, blanc

(MASPERO, *op. cit.*, pl. VIII); les chevrons sont ici un peu plus ouverts que dans le modèle ordinaire.

4) STEINDORFF, *loc. cit.*

5) LEPSIUS, *Denkmäler*, II, pl. XCVIII (vert, rouge, bleu, rouge, vert, etc.) — GAUTIER-JÉQUIER, *op. cit.*, p. 11 (sans couleurs).

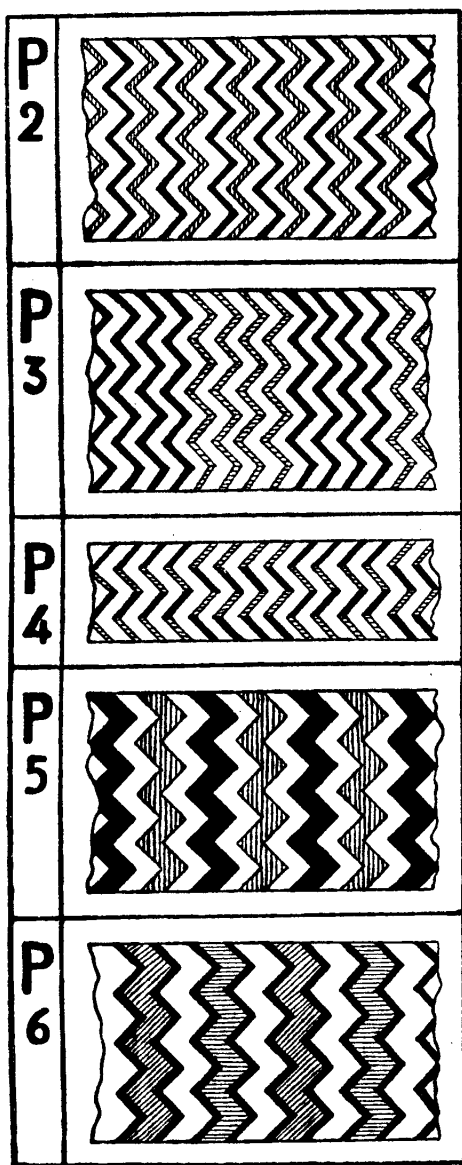


Fig. 45-49.

leurs sont le rouge et le vert, elles sont serties d'un trait noir (P6, fig. 49)⁵.

Les étoffes à lignes brisées transversales sont toujours placées horizontalement dans la partie supérieure de la façade.

1) BIRCH, *Egyptian Texts... from the Coffin of Amamu*, pl. XVI. — MASPERO, *op. cit.*, pl. XI, XIII, XIV.

2) STEINDORFF, *op. cit.*, I, pl. 1; II, pl. 1.

3) *Ibid.*, *op. cit.*, II, pl. 1.

4) MASPERO, *op. cit.*, pl. VI.

5) *Ibid.*, pl. VIII. — Parfois l'on trouve aussi le vert et le jaune; le sertissage est alors noir pour la ligne verte, rouge pour la ligne jaune (BORCHARDT, *Ne-user-Re*, pl. XXIV. — GRIFFITH, *Ptahhetep*, I, pl. XXa.)

de la largeur de l'étoffe sont beaucoup plus fréquentes que les autres. Elles sont généralement de deux couleurs seulement et se détachent toujours sur un fond blanc; elles peuvent se répartir, suivant leur épaisseur, en deux groupes :

Quand les lignes sont minces, le nombre de leurs brisures varie suivant la largeur de l'étoffe, et leurs ondulations sont le plus souvent dessinées de façon très irrégulière sur les monuments; de même, leur écartement n'a rien de fixe. Les couleurs, qui sont, semble-t-il, toujours le rouge et le noir, alternent soit ligne après ligne (P2, fig. 45)¹, soit par zones qui comportent chacune un nombre plus ou moins grand de lignes (P3, fig. 46)²; on trouve même une autre combinaison, où les couleurs changent d'une ondulation à l'autre, et par groupe de quatre lignes (P4, fig. 47)³.

Souvent, les lignes sont plus épaisses, c'est-à-dire d'une largeur égale à l'entre-deux blanc; elles sont dessinées avec plus de régularité, mais le nombre des brisures varie suivant les monuments. Les couleurs, généralement le rouge et le noir, alternent d'une ligne à l'autre (P5, fig. 48)⁴; quand ces couleurs

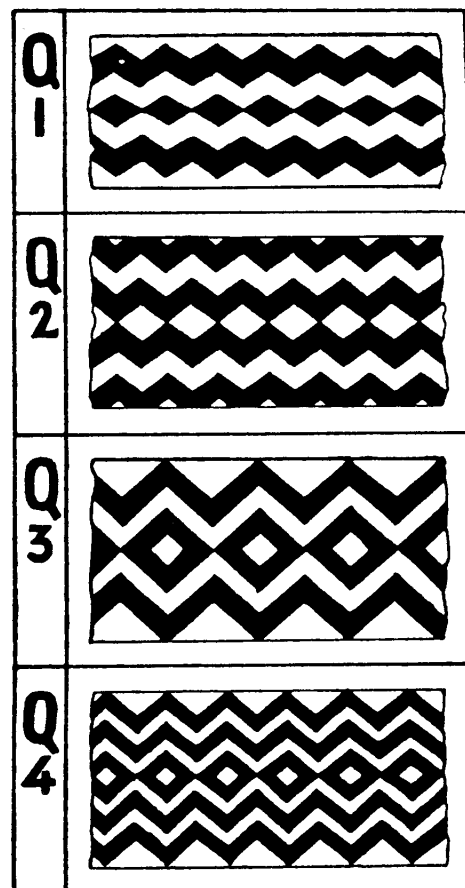


Fig. 50-53.

5° LES LOSANGES

(THÈME Q)

Comme nous l'avons vu, la rencontre des lignes brisées donne des losanges qui se touchent par les pointes; ce motif se trouve aussi dans les tentures, plutôt, semble-t-il, dans celles qui se placent verticalement contre les piliers. Le dessin se présente en couleur foncée (bleu) sur fond blanc (Q1, fig. 50) ou le contraire (Q2, fig. 51)¹. Parfois le losange, quand ses dimensions sont suffisantes, renferme un autre losange plus petit, de la couleur du fond (Q3, fig. 52)²; les bandes ondulées ont la même largeur que les intervalles qui les séparent; généralement il n'y en a qu'une de chaque côté de la série des losanges, parfois deux (Q4, fig. 53)³.

Si les angles des lignes brisées sont droits au lieu d'être ouverts, on obtient naturellement, comme dans les ceintures, des carrés au lieu de losanges⁴.

6° LES CARRÉS

(THÈME R)

Il n'y a pas de motif nouveau à enregistrer dans cette classe, correspondant à la classe G des ceintures et comprenant toutes les variétés étudiées plus haut; les carrés peuvent être d'une seule couleur sur fond blanc (R1, fig. 54)⁵, ou les bandes formant les figures être toutes de couleurs diverses (R2, 3, 4, fig. 55 à 57)⁶; les carrés inscrits sont en plus ou moins grand nombre (R2, 4)⁷; les carrés peuvent arriver jusqu'à la bordure, ou s'ils sont plus petits, l'espace intermédiaire est rempli par des lignes brisées (R3)⁸; enfin les angles plus ou moins ouverts donnent parfois aux figures la forme de losanges et non plus de carrés (R1, 2).

Pour les étoffes ornant le panneau situé immédiatement au-dessus de la porte, on cher-

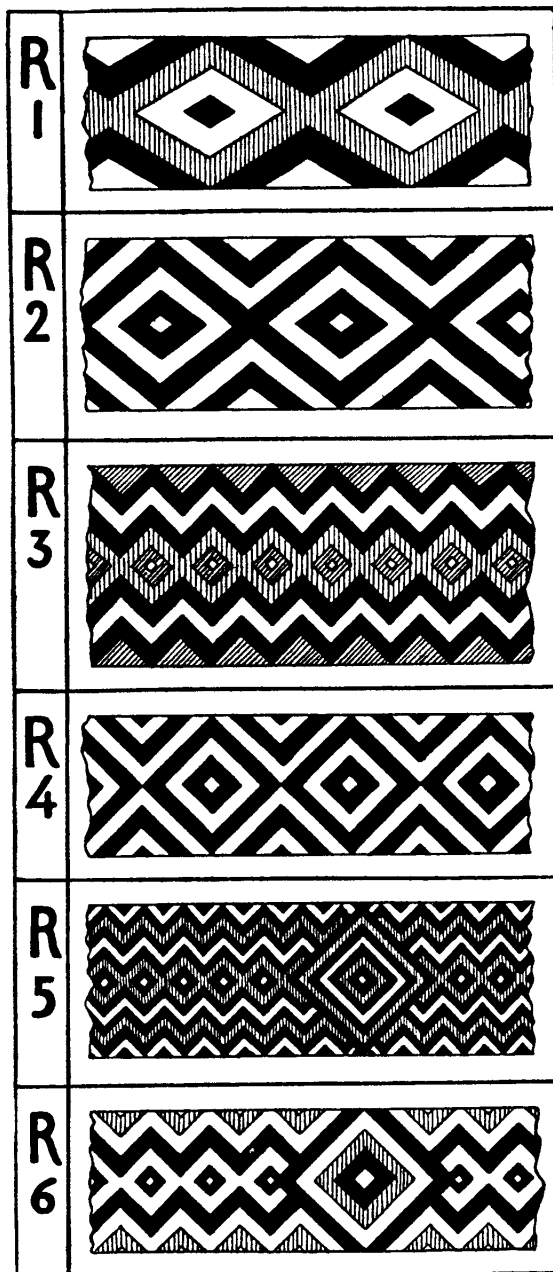


Fig. 54-59.

1) Ces deux variantes se trouvent l'une à côté de l'autre, sur le même monument (MASPERO, *op. cit.*, pl. VI).

2) CAPART, *Une rue de tombeaux à Saqqarah*, pl. V (Pyr. d'Ounas).

3) *Ibid.*

4) MASPERO, *op. cit.*, pl. IX.

5) *Ibid.* (couleurs à partir du centre : vert, jaune, rouge, vert, jaune).

— CAPART, *op. cit.*, pl. VI. — BORCHARDT, *Ne-user-Re*, pl. XXIV, etc.

6) CAPART, *loc. cit.* — GAUTIER-JÉQUIER, *Fouilles de Licht*, p. 9, 11, etc.

— La classe R⁴ pourrait aussi se ranger dans la catégorie Q.

7) BORCHARDT, *loc. cit.*, etc.

8) Cf. plus haut le motif O³ qui se trouve placé dans les mêmes conditions.

chait à avoir un dessin offrant un motif central bien caractérisé¹. Nous avons quelques exemples dans lesquels la bande de petits carrés entourés de lignes brisées vient buter au milieu contre un carré de plus grandes dimensions dont les pointes arrivent jusqu'au bord de l'étoffe, avec des carrés inscrits en nombre plus ou moins grand; les couleurs du médaillon central sont celles du reste de la bande (R5, 6, fig. 58 et 59)¹.

7° LES FUSÉES

(THÈME S)

Ce terme héraldique est celui qui caractérise le mieux une figure qui, à notre connaissance, ne se trouve que dans la décoration des façades, mais qui par contre apparaît, avec ses diverses

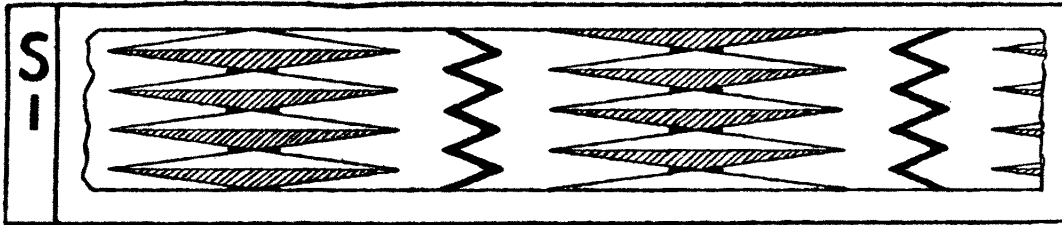


Fig. 60.

variantes, sur presque tous les monuments de cet ordre, le plus souvent dans les tentures verticales, parfois aussi dans les panneaux horizontaux.

L'étoffe de ce type est ornée transversalement, à intervalles réguliers, par des groupes de

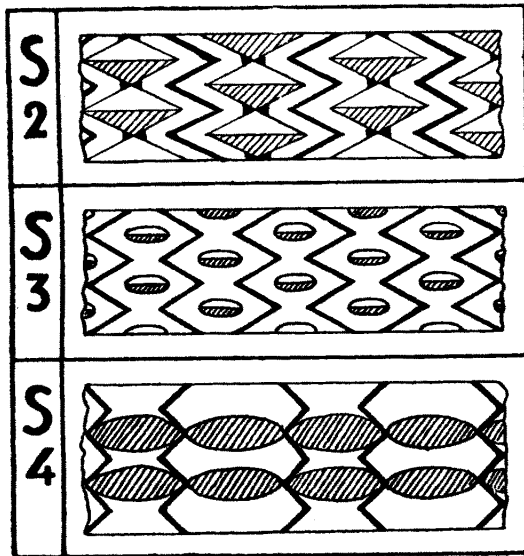


Fig. 61-63.

ces fusées, ou losanges très allongés, posés l'un à côté de l'autre dans le sens de leur longueur et se touchant par leurs angles obtus; les groupes se correspondent par opposition des pointes d'un des groupes aux creux du groupe suivant; les fusées sont coupées dans le sens de leur longueur en deux couleurs, le jaune et le vert, rarement striées de minces traits rouges transversaux, et reliées entre elles par des traits noirs relativement épais; parfois les pointes des losanges sont terminées par un petit triangle noir. Les groupes se détachent sur un fond blanc et sont assez éloignés les uns des autres pour qu'on puisse intercaler entre eux des lignes brisées étroites, toujours de couleur rouge et qui suivent la direction des pointes des fusées (S1, fig. 60)².

Parfois les dimensions des fusées sont plus ramassées et elles prennent la forme de vrais losanges, à peu près deux fois plus longs que larges; leurs proportions sont aussi différentes par rapport à la largeur de la bande, aussi les

1) GRIFFITH, *Ptahhetep*, I, pl. XXa. — BORCHARDT, *Ne-user-Re*, pl. XXIV. Couleurs du grand carré à partir du centre : blanc, rouge, blanc, jaune, bleu; coul. de la bande : blanc, bleu, jaune, bleu, blanc, vert, jaune.

2) GRIFFITH, *Ptahhetep*, I, pl. XX. — BORCHARDT, *Ne-user-Re*, pl. XXIV. — CAPART, *Rue de tombeaux*, pl. V. — QUIBELL, *Excav. at Saqqara V (tomb of Hesy)*, pl. VIII.

groupes se composent-ils de deux et demi ou trois éléments au lieu de quatre ou cinq comme dans le type précédent. Les couleurs sont exactement les mêmes (S2, fig. 61) ¹.

Une variante qui ne date guère que du Moyen Empire présente une telle déformation que, n'étaient les couleurs, toujours les mêmes, on n'y retrouverait qu'avec peine le motif primitif : les fusées, très petites, ont pris la forme d'olives et sont très éloignées les unes des autres, au lieu de se toucher, tandis que les groupes et les lignes brisées rouges se rapprochent (S3, fig. 62) ². Cette variante est particulièrement intéressante en ce qu'elle montre les transformations essentielles que peut subir un motif d'origine technologique dès qu'il n'appartient plus qu'au domaine décoratif proprement dit. On trouve du reste, à la même époque, une transformation plus prononcée encore, où les olives sont entièrement vertes et se touchent par leurs extrémités, mais toujours séparées par les zigzags rouges qui les traversent au point de jonction (S4, fig. 63) ³.

8° LES TRIANGLES

(THÈME T)

Ce motif très rare présente une série ininterrompue de triangles formés par des lignes brisées à angle droit ou obtus traversant en oblique toute la bande; ce sont donc des triangles dont la base repose une fois sur un des bords de l'étoffe, une fois sur l'autre. Des lignes parallèles à l'un des petits côtés strient chacun des triangles. Le fond est uni, clair, les lignes plus foncées. Ce motif occupe une des bandes horizontales et quelques-uns des petits carrés au haut des rainures, sur certains sarcophages du Moyen Empire (fig. 64) ⁴.

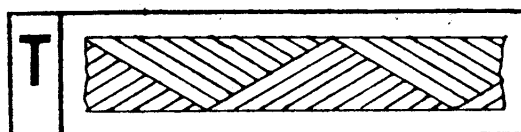


Fig. 64.

9° LES DAMIERS

(THÈME U)

La différence caractéristique entre les motifs étudiés jusqu'ici et les figures obtenues au moyen de lignes parallèles et perpendiculaires au sens de la bande et se recoupant à angle droit donne déjà à première vue l'impression que nous sommes en présence d'imitations de prototypes d'une tout autre catégorie, ne rentrant pas dans le cadre de ce travail. Pour être complets, nous devons cependant mentionner ces motifs, qui peuvent se classer en plusieurs séries.

1. Damier simple.

Ceux-ci n'ont jamais que deux couleurs, une claire et une foncée, alternant de façon régulière et couvrant toute la surface de la bande, qui se place indifféremment en hauteur le long des piliers, ou à plat dans les vides de la poutraison (U1, fig. 65) ⁵.

Il est possible qu'il faille faire remonter l'emploi de ces étoffes quadrillées à la décoration primitive des façades, qui ne devait avoir pour tout ornement que le signe hiéroglyphique *men*, placé en haut, très au-dessus de la porte, et donnant le nom même de l'édifice (voir plus

1) MASPERO, *loc. cit.*, pl. VIII.

2) STEINDORFF, *Grabfunde des M. R.*, I, pl. I, II. — GAUTIER-JÉQUIER, *Fouilles de Licht*, p. 9.

3) LEPSIUS, *Denkmäler*, II, pl. XCVIII.

4) PETRIE, *Gizeh and Rifeh* (Brit. School of archeol. in Egypt. Year 13), pl. X. — LACAU, *Sarcoph. antér. au Nouv. Emp.*, pl. XVII, XVIII.

5) BIRCH, *Coffin of Amamu*, pl. XVI. — Sarc., Bologne n° 1958-1959 (PETRIE, *Phot.* n° 16-22). — MASPERO, *op. cit.*, pl. VII, VIII, IX, etc.

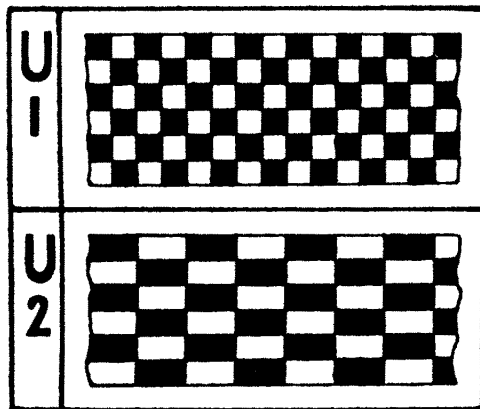


Fig. 65 et 66.

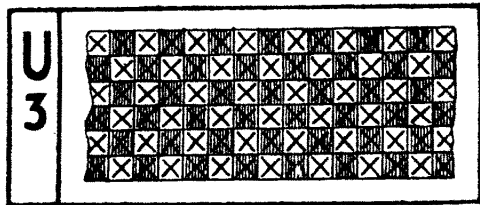


Fig. 67.

3. Damiers multicolores.

Parfois les carrés sont de couleurs diverses, arrangés de manière à former des dessins géométriques, surtout des losanges et des carrés. Ces motifs rappellent donc ceux des autres étoffes, mais leur aspect est absolument différent, du

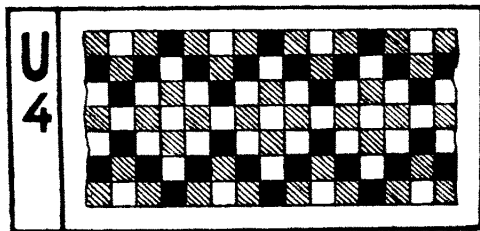


Fig. 68.

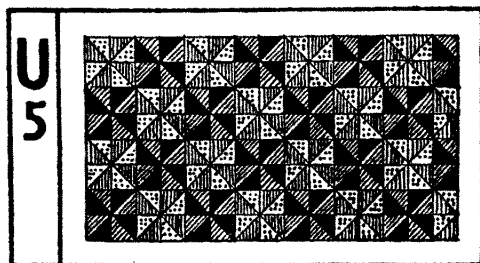


Fig. 69.

autres damiers, il n'est guère possible d'établir à quel genre de tissu ce thème est emprunté.

1) MASPERO, *op. cit.*, pl. IX.

2) BORCHARDT, *Ne-user-Re*, pl. XXIV. — STEINDORFF, *Grabfunde des M. R.*, I, pl. I, II; II, pl. I, etc.

3) BORCHARDT, *Ne-user-Re*, pl. XXIV. — GRIFFITH, *Ptahhetep*, I, pl.

haut); toute la base du signe, qui représente un échiquier, est naturellement quadrillée, et ce fait seul a pu suggérer aux décorateurs l'idée d'employer pour orner les autres parties du monument des étoffes dont le dessin présente à peu près le même motif.

Parfois les lignes du damier sont plus écartées dans un sens que dans l'autre, ce qui donne des rectangles au lieu de carrés (U2, fig. 66)¹.

2. Damiers rebrodés.

Dans les exemplaires de façades les plus soignés, on voit généralement sur les étoffes en damier, dans chaque carré, quatre traits partant des angles et convergeant vers le centre, en croix de St-André (U3, fig. 67). A n'en pas douter, il y a ici imitation de points de broderie très simples, au *passé*, faits après coup pour animer une étoffe un peu monotone. Les carrés sont alors le plus souvent jaunes et verts, les traits, rouges et noirs².

Parfois les carrés sont de couleurs diverses, arrangés de manière à former des dessins géométriques, surtout des losanges et des carrés. Ces motifs rappellent donc ceux des autres étoffes, mais leur aspect est absolument différent, du fait même qu'ils sont obtenus au moyen d'une infinité de petits carrés, et non par des lignes simples; les peintres égyptiens ont du reste toujours indiqué avec le plus grand soin cette particularité, de façon qu'il ne puisse y avoir aucun doute sur la différence primordiale des thèmes utilisés (U4, fig. 68)³.

4. Damiers recoupés.

Une des plus anciennes stèles-façades, celle de Hesi (IV^{me} dyn.)⁴, présente à plusieurs reprises un motif qui ne se retrouve pas plus tard. Chacun des carrés du damier est divisé en huit triangles par des lignes qui partent, les unes des angles, les autres, du milieu des côtés. Ces triangles, qui se rejoignent par les pointes, sont alternativement verts et noirs dans l'une des séries de carrés, jaunes et rouges dans l'autre (U5, fig. 69). Comme pour les au-

XXa. — MASPERO, *op. cit.*, pl. VIII, etc.

4) QUIBELL, *Excav. at Saqqara V*, pl. VIII, IX. On retrouve le même motif dans les bordures peintes qui ornent d'autres tableaux, dans la même tombe (*ibid.*, pl. XXIII.)

10° LA BORDURE A CHAINONS ET LE THÈME DES PEIGNES

Les Egyptiens employaient parfois comme bordure, surtout dans les tableaux des tombeaux du Nouvel Empire¹, un motif spécial consistant en une étroite bande noire sur laquelle se détachent en blanc une série d'anneaux se touchant et se succédant de façon régulière. Dans les stèles-façades, tant de l'Ancien que du Moyen Empire, on retrouve constamment le même thème, qui est utilisé pour décorer les retraits entre les piliers, ou tout au moins le double retrait intermédiaire, celui du fond restant toujours de couleur uniforme. Ici cette sorte de chaîne descend verticalement depuis l'extrémité supérieure de la rainure jusqu'à une distance plus ou moins grande du soubassement, et cesse brusquement à cet endroit pour se transformer en une série de figures semblables à des peignes à dos arrondis à la partie inférieure et à longues pointes irrégulières, qui seraient posés les uns au-dessus des autres, les dents vers le haut (fig. 70).

Aucune explication satisfaisante n'a été donnée jusqu'ici de ce thème décoratif. La supposition qu'il s'agit d'une corde enroulée de certaine façon autour d'un faisceau de tiges de roseau² est inacceptable, car elle n'explique ni la couleur noire et blanche, ni le fait que les « chaînes » se détachent entièrement sur le champ, ni les « peignes », ni la présence de ce décor dans un retrait, jamais sur une saillie³. On ne peut pas non plus mettre en avant l'hypothèse d'une chaîne, puisque nous n'avons aucun exemple de l'emploi de chaînes chez les Egyptiens d'époque pharaonique. Il ne reste donc plus, semble-t-il, qu'une alternative : considérer ces sortes de chaînes comme des motifs empruntés à l'industrie textile, donc comme une copie d'étoffes, comparables à celles qui se trouvent à côté d'elles, sur les mêmes monuments, et qui, nous l'avons vu, peuvent toutes être considérées comme des imitations peintes de bandes tendues sur les parties saillantes de l'édifice ou dans les entre-poutres de la partie supérieure.

A priori, cette théorie est séduisante. Il faut cependant avoir, pour l'accepter, des preuves certaines, par exemple retrouver dans les monuments figurés des représentations où ce motif paraisse comme bordure d'une étoffe. Il est aussi indispensable qu'on puisse, par un procédé textile quelconque, refaire sans difficulté des rubans de ce modèle.

Il existe au Musée du Caire⁴ une statue de l'Ancien Empire représentant une servante vêtue d'une robe collante de forme ordinaire, mais de couleur verte⁵. Cette robe est bordée en haut et en bas d'un galon qui remonte également des deux côtés des bretelles, et ce galon porte le motif des chaînons blancs sur fond

1) JÉQUIER, *Décoration égypt.*, pl. XXXVIII, XXXIX, etc.

2) PETRIE, *Egyptian Decorative Art*, p. 104.

3) Nous avons cependant un exemple où les chaînes sont employées pour décorer une surface plus large, un montant de stèle-façade. (QUIBELL, *Excav. at Saqqara V*, pl. VIII); ici les chaînes sont placées les unes à côté des autres, sur un fond vert; dans le même monument, elles se retrouvent

comme d'habitude dans les retraits, également bordées de vert.

4) Cat. n° 231 : BORCHARDT, *Statuen und Statuetten*, I, pl. 152 et p. XLVIII.

5) Nous avons vu plus haut (note 3) au tombeau de Hesi, une étoffe à décoration verte portant une série de petites bandes à chaînons; cette coïncidence de couleurs n'est peut-être pas absolument fortuite; elle mérite en tous cas d'être signalée.

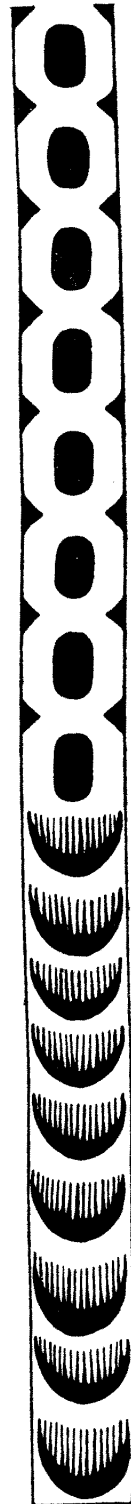


Fig. 70.
Thème des
peignes
et
des chaînons.

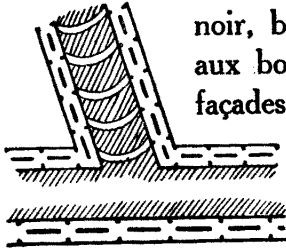


Fig. 71. Bordures d'une robe de femme. XI^e dyn.

noir, bien caractérisé, et exactement semblable aux bordures et aux ornements des rainures de façades (fig. 71). Nous avons déjà vu ailleurs un motif de ceinture employé lui aussi pour des galons de robe (voir plus haut le thème E 4), et pouvons en citer encore un autre exemple, un galon de robe de femme du début du Nouvel Empire¹ (fig. 72), qui donne exactement le thème des losanges, fréquent dans les ceintures royales

(thème G) aussi bien que dans les tentures de façades (thème R)². Au point de vue archéologique, nous pouvons donc considérer le motif des chaînons comme emprunté à l'industrie du passementier.

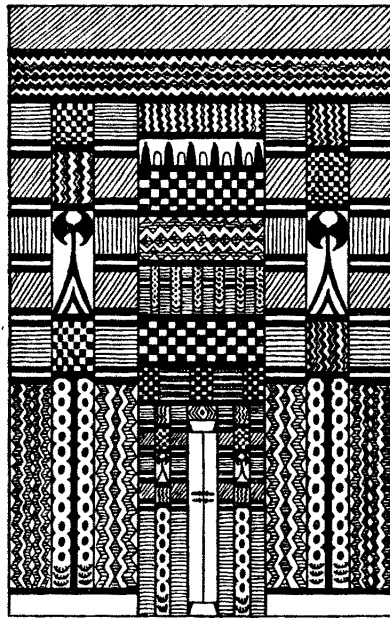
1) Tombeau d'Antef-aker à Sheikh Abd-el-Gournah (inédit, reprod. d'après un croquis de M^{me} G. Jéquier); le décor est vert et rouge sur fond blanc.

2) L'emploi de galons tissés a dû être plus fréquent que ne le donnent



Fig. 72. Galon de robe de femme. Tombeau d'Antef-aker. XVIII^e dyn.

à supposer les monuments figurés, car il en existe dans la collection Graf (voir plus loin, III^{me} partie, chap. III) et sans doute dans bien d'autres collections publiques et privées.



CHAPITRE VI

LES GRAVURES SUR IVOIRE ET SUR BOIS DES DEUX PREMIÈRES DYNASTIES

Parmi les nombreux monuments que nous ont livrés les tombeaux des rois thinites (I^{re} et II^{me} dynasties), à Abydos et à Negadah, on remarque des quantités de petits fragments sans apparence, qui ont pourtant un grand intérêt au point de vue de l'histoire de l'art et pour l'étude des diverses techniques. Ce sont généralement des morceaux de plaquettes minces et étroites, en ivoire ou en bois dur, ayant dû originairement servir d'application sur quelque meuble ou objet d'ornement, et qui portent sur une de leurs faces un décor simplement gravé au trait ou parfois ciselé avec plus de soin. Ces motifs, qui se retrouvent également sur d'autres objets, souvent trop fragmentés pour être reconnaissables, sur des morceaux de bracelets, sur des tessons de vases de pierre, sont en général très simples et consistent en des combinaisons de lignes droites, plus rarement de courbes.

Ces ornements rappellent plusieurs de ceux que nous avons étudiés jusqu'ici, et sont aussi, selon toute vraisemblance, empruntés aux techniques textiles, mais à côté d'eux on en voit paraître d'autres qui paraissent dérivés d'autres techniques usuelles. Tous ces ornements n'ont été étudiés jusqu'à présent que de la façon la plus superficielle, aussi importe-t-il de reprendre la classification de ces petits monuments en cherchant à quelle technique courante peuvent se rapporter les différents décors.

1^o MOTIFS EMPRUNTÉS A DIVERSES TECHNIQUES

(VANNERIE, NATTES, CORDES, FILETS, ETC.)

La première catégorie de ces thèmes ornementaux comprend des décors très simples, des lignes droites disposées parallèlement en hachures, ou entre-croisées. Ici il n'est pas besoin de faire intervenir, pour expliquer ces motifs, l'hypothèse d'une imitation ou d'une transposition : pour couvrir une surface étroite et longue, la première idée qui viendra nécessairement à tout ouvrier, même très maladroit et peu développé, sera justement de tracer des lignes droites rapprochées les unes des autres, puis de faire une seconde série de lignes dans un autre sens, pour recouper les premières, et enfin de mettre des points dans les intervalles. Nous trouvons à

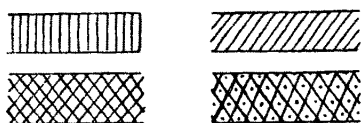


Fig. 73-76.

Abydos des exemples de ces trois types différents d'ornementation qu'on pourrait qualifier de *décoration naturelle*¹ (fig. 73-76).

La *vannerie* fournit aux graveurs plusieurs modèles aisément reconnaissables ; le plus simple est celui de la tresse plate à deux ou trois brins se croisant alternativement les uns sur les autres



Fig. 77-79.

(fig. 77)². Pour couvrir des surfaces plus importantes, on pouvait, soit coudre les tresses les unes à côté des autres, soit disposer les brins en deux directions opposées, en deux nappes dont les éléments viennent se croiser de manière à présenter des séries de chevrons réguliers (fig. 78)³. L'art du vannier, qui fut poussé très loin en Egypte, comportait de nombreux procédés dont l'étude serait déplacée ici, mais dont nous retrouvons plusieurs exemples dans les gravures d'Abydos, ainsi

ceux où les éléments de tissage ne sont plus simples, mais multiples, tant pour les tresses plates (fig. 79)⁴ que pour les surfaces plus grandes. Les imitations de paniers, avec les gros éléments horizontaux recouverts d'un laci de brins plus fins, se retrouvent aussi, mais uniquement dans des objets à reliefs, donc en dehors de la série que nous étudions (fig. 80)⁵.



Fig. 80.

La technique des *nattes*, qui relève également de la vannerie, est caractérisée en Egypte par l'emploi de matériaux plus forts et plus gros, en général moins souples. C'est à des travaux de ce genre que sont empruntés certains modèles assez fréquents, où les tiges sont placées les unes à côté des autres et réunies par des ligatures transversales,

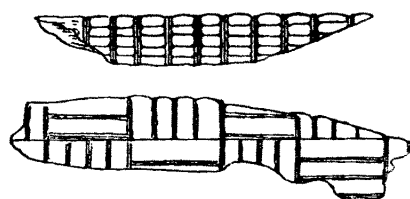


Fig. 81 et 82.

simples ou doubles, formées de brins plus fins (fig. 81)⁶, et ceux où les éléments s'entre-croisent, disposés par séries de trois ou de quatre, formant ainsi une sorte de damier (fig. 82)⁷.

Le travail en *cordes* a aussi été utilisé au point de vue décoratif, par l'imitation des filets fabriqués pour suspendre les grands vases, et qui donnaient des motifs réguliers. Nous retrouvons ici le réseau simple posé en oblique et recoupé de cordes transversales, brochant sur le tout, horizontalement (fig. 83)⁸, et le filet avec ligature spéciale à chaque maille (fig. 84)⁹. Enfin on emploie aussi comme ornement des cordes

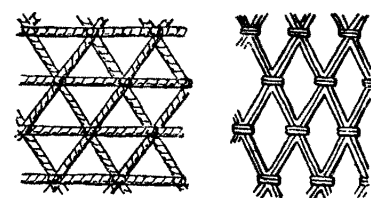


Fig. 83 et 84.

posées les unes à côté des autres, en groupes séparés par des zones étroites où paraissent des éléments plus fins (fig. 85) ou encore des cordes servant à lier ensemble des matériaux différents, à surface lisse, peut-être des bois ou des roseaux (fig. 86). Dans tous ces motifs, le détail des cor-

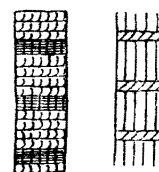


Fig. 85 et 86.

1) PETRIE, *The Royal Tombs of the earliest Dynasties*, I, pl. XXXVII; II, pl. XXXII, XXXVII, XXXVIII, XLI, XLII, etc.

2) *Ibid.*, II, pl. VIa, 10.

3) *Ibid.*, pl. XLI, 61.

4) QUIBELL, *Hieraconpolis*, pl. XV. Ce motif correspond presque à notre thème T, qui n'avait pu être reconstitué au moyen du tissage aux

cartons, et doit par conséquent dériver de la technique de la vannerie.

5) PETRIE, *Royal Tombs*, II, pl. VI, IX.

6) *Ibid.*, I, pl. XXVII; II, pl. XXXIX, XLIII, XLIV.

7) *Ibid.*, I, pl. XXXVII; II, pl. XLIII.

8) *Ibid.*, I, pl. XXXVII; II, pl. VI, XXXIX, XLI.

9) *Ibid.*, I, pl. XXXVII; II, pl. VI, XLIV.

des est indiqué de façon si précise qu'il n'y a pas de doute possible sur l'origine de l'ornement.

L'architecture primitive est représentée dans nos séries par le motif bien connu employé pour garnir les angles saillants des monuments égyptiens et qui était à l'origine un faisceau de tiges de papyrus ou de roseaux destiné à protéger les parties les plus vulnérables des murs de terre crue. L'assemblage se faisait au moyen d'anneaux en rubans, tandis que d'autres bandes venaient parfois recouper les intervalles en oblique ou en croix. Dans les ivoires gra-

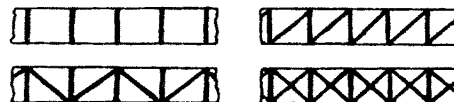


Fig. 87-90.

vés d'Abydos, dont la surface est plane, les seuls éléments qui paraissent dans le décor, sont naturellement les rubans transversaux ou obliques, indiqués par de simples lignes (fig. 87-90) ¹.

2^o MOTIFS TEXTILES USUELS

Les objets de cette catégorie portant des motifs textiles sont à peu près tous des plaquettes étroites dont le décor est complet dans le sens de la largeur et représente, avec une certaine stylisation nécessitée par le procédé de la gravure sur bois ou sur ivoire, des rubans d'une ornementation semblable à celle que nous avons déjà relevée dans les ceintures royales et les tentures des stèles-façades. Ils présentent même souvent une bordure, montrant bien qu'il s'agit d'un dessin en bande, et non d'un décor appartenant à des surfaces larges.

A côté de ces petits fragments de meubles, quelques morceaux de bracelets en ivoire portent une décoration analogue, mais plus développée et plus soignée; il y a lieu de croire que, bien que nous ne possédions pas d'objets de cette nature faits d'un galon de couleurs diverses, il en existait réellement en Egypte à une période très ancienne, à côté des bracelets en métaux précieux, et de ceux, plus fréquents, faits de perles enfilées sur plusieurs rangs et maintenues par des barrettes d'or ²; du reste les peintures des tombeaux de Thèbes (XVIII^{me} dyn.) montrent des femmes portant des bracelets multicolores de toutes formes dont certains peuvent fort bien n'être que des rubans tissés.

Si nous adoptons la même classification que précédemment, le premier thème que nous rencontrons est celui des *lignes brisées* (cf. plus haut, thèmes E et P), qui peuvent se présenter dans les deux sens, longitudinalement ou transversalement.

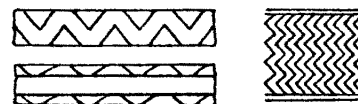


Fig. 91-93.

Dans le premier cas, celui qui se présente le plus fréquemment, il s'agit d'une bande unique, zigzaguant d'un des bords de la plaquette à l'autre, les angles étant coupés par la bordure même (fig. 91) ³; ailleurs, de chaque côté d'une zone longitudinale unie, c'est une bordure étroite, recoupée par une ligne brisée formant une série de chevrons aux angles abattus, par suite de l'étréitesse même de cette bordure (fig. 92) ⁴. Nous n'avons jusqu'ici qu'un seul exemple de lignes brisées tournées dans l'autre sens, suivant le motif si fréquent sous l'Ancien Empire (fig. 93) ⁵.

1) PETRIE, II, pl. XXXVII, XXXIX, XLI, XLII.

2) Pour les bracelets égyptiens, en général, voir VERNIER, *Bijoux et orfèvreries* (Catal. gén. du Musée du Caire), p. 10-64.

3) PETRIE, *Royal Tombs*, II, pl. IV, 7; XXXIV, 52; DE MORGAN,

Recherches sur les Origines, II, p. 196.

4) PETRIE, *Royal Tombs*, II, pl. XLII, 59. (Cf. le thème E. 2.)

5) *Ibid.*, II, pl. XLI, 34.

Une série beaucoup plus abondamment représentée est celle des *losanges* et des *carrés* que, dans les deux autres grands groupements, nous avons dû séparer pour des motifs pratiques (thèmes F et Q; G et R), bien que souvent, par suite du tassement ou de l'allongement des éléments, les losanges puissent devenir des carrés ou vice versa; c'est le cas tout particulièrement dans les ivoires thinites, où la distinction est souvent très difficile à établir. Nous avons cependant deux exemples de losanges bien caractérisés, employés dans des motifs un peu différents de ceux étudiés jusqu'ici : c'est d'abord les losanges isolés, touchant les deux bords de la bande, mais séparés les uns des autres par des intervalles (fig. 94)¹, puis les rangées jointives où tous les losanges se touchent par les pointes, rangées qui se terminent par une sorte d'ornement en fer de lance qui paraît bien, comme nous le verrons, présenter une signification particulière (fig. 95)².

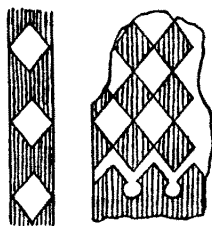


Fig. 94 et 95.

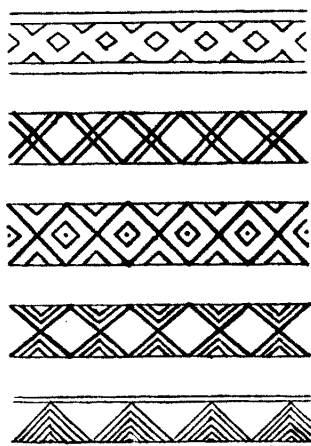
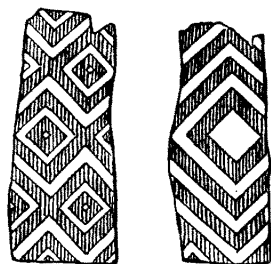


Fig. 96-100.

Les autres motifs du même thème sont beaucoup plus nombreux : c'est d'abord celui où deux bandes zigzagantes opposées dessinent une série d'éléments, losanges ou carrés, au centre du bandeau, et des demi-éléments sur les bords (fig. 96, cf. plus haut F3)³, puis ceux où les éléments touchent les bords et sont séparés par des lignes entre-croisées (fig. 97)⁴, et enfin le motif classique des carrés réunis par leurs pointes portant à l'intérieur des carrés inscrits (fig. 98)⁵ ou présentant une surface unie, avec une série de chevrons inscrits dans les demi-carrés extérieurs (fig. 99)⁶. Nous rencontrons même un bandeau portant un motif en triangle d'une nature absolument différente de notre thème T, et qui n'est autre chose que la moitié du motif à carrés unis et chevrons extérieurs, divisé en deux le long de son axe (fig. 100)⁷.

Une mention spéciale est due aux bracelets d'Abydos, en ivoire gravé, pièces remarquables pour la précision du dessin autant que pour la facture⁸ : dans l'un nous avons un motif central carré, avec carré inscrit, et de chaque côté une série de chevrons parallèles (cf. le thème O1); à une extrémité, un retour d'angle d'un des chevrons semble indiquer une complication du motif, avec disposition analogue à celles de R6 et R7 (fig. 102). L'autre fragment de bracelet présente un décor appartenant à la fois au thème des lignes brisées et à celui des carrés : Les lignes chevronnantes, opposées mais ne se rejoignant pas par les angles, dessinent entre elles des espaces où sont placés des carrés : cette disposition rappelle donc le thème des fusées, avec cette différence que les motifs inscrits sont des carrés réguliers, avec un point au centre, et non des losanges divisés longitudinalement (fig. 101).

Fig. 101 et 102.
Fragments de bracelets d'ivoire.
I^{re} dyn.

Le plus fréquent de tous ces ornements est le thème des chaînons, dont le rôle essentiel

1) PETRIE, *Royal Tombs* II, pl. XLI, 21.2) *Ibid.*, II, pl. XLI, 82.3) *Ibid.*, II, pl. IX, 17, 18; XXXIV, 53, 54, 55; XLI, 42.4) *Ibid.*, II, pl. XXVII, 46; XXXVIII, 69; XLI, 4; XLII, 11, 12, 61.

(Cf. le thème O 2).

5) PETRIE, II, pl. XL, 56; XLI, 43.

6) *Ibid.*, II, pl. XXXVIII, 65; XL, 57, 66, 67, 68; XLI, 5, 6; XLII, 62, 63, 64, 65; XLIV, 34, 35, 36, 37.7) QUIBELL, *Hieraconpolis*, pl. XII, 3.8) PETRIE, *Royal Tombs*, II, pl. VI, 20, 21.

de simple bordure est clairement indiqué par le fait que, sur certaines plaquettes, il forme le cadre de la composition figurée¹, tandis que la baguette qui le borde de chaque côté, sur la plupart des éléments d'incrustation, paraît bien faire ressortir son caractère original de ruban à liseré. Quelques exemplaires sont très grossiers de facture et de dessin, presque méconnaissables, mais la plupart sont assez soignés pour qu'on puisse suivre facilement la plus ancienne évolution de ce motif, car les fragments conservés nous donnent le plus souvent² le point de rencontre des deux éléments caractéristiques de l'ornement, ceux que, faute d'une expression plus précise, nous avons appelé les chaînons et les peignes (fig. 103).

Les chaînons se détachent en blanc sur fond noir, comme aux époques postérieures; ils sont de forme ovale et ne touchent pas les bords, et le dernier, dans le bas de la chaîne, est coupé net, dessinant encore le haut du vide intérieur; leur surface est unie, sans hachures d'aucune sorte, aussi pouvons-nous écarter définitivement l'hypothèse d'une double corde enroulée ou croisée, puisque dans tous les monuments de l'époque, les figurations de cordes portent l'indication bien nette des torons. On doit noter encore certaines stylisations, soit au moyen de points noirs en quinconce³, comme souvent au Moyen Empire, soit avec des chaînons très allongés et pointus aux deux extrémités⁴, qui peuvent même, dans quelques cas isolés, prendre l'aspect d'éléments entre-croisés⁵.

Si les « chaînons » ont déjà, à l'époque thinite, le même aspect que sous l'Ancien Empire, il n'en est pas de même pour les « peignes » qui se présentent sous une forme beaucoup plus simple, dans laquelle le motif original est sans doute moins déformé. Ce sont des barrettes droites, relativement larges par rapport à leur longueur, ou incurvées en croissant, mais toujours avec les pointes en bas, et non en haut, et sans ces petits traits verticaux qui simulent les dents des peignes. Nous avons donc affaire, non à des représentations de peignes, mais à des éléments beaucoup plus simples, que l'étude technique aura à identifier et à expliquer.

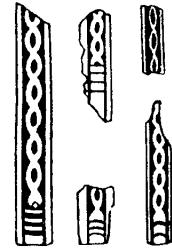


Fig. 103.
Bordure à chaînons.
Ivoires gravés
de la I^{re} dynastie.

3^o MOTIFS TEXTILES ISOLÉS

A côté de ces ornements déjà connus, les ivoires d'Abydos portent une petite série de thèmes qui semblent devoir rentrer dans la catégorie des motifs textiles, ainsi qu'il sera montré en détail dans la II^{me} partie.

C'est d'abord celui des *dents de scie* (thème α), formé d'une série de triangles rectangles placés les uns à la suite des autres dans le même sens, occupant parfois toute la largeur d'une bande étroite (fig. 104 et 105)⁶.

Le motif en *arête de poisson* (thème β) se compose d'une suite de chevrons couchés le long de la bande et rejoignant une ligne longitudinale occupant le centre du motif (fig. 106)⁷. On

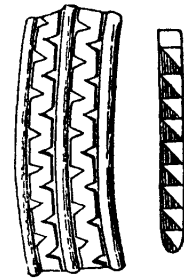


Fig. 104 et 105.

1) PETRIE, *Royal Tombs*, II, pl. III A, 1; IV, 16. Parfois on le trouve répété plusieurs fois sur une surface avec des zones intermédiaires unies, ce qui doit être une application secondaire du motif (*ibid.*, pl. IV, 18, 19).

2) *Ibid.*, II, pl. XXXII, 35; XXXIX, 37; XL, 45-48; XLI, 30, 32; XLII, 71, 72; XLIII, 40.

3) PETRIE, II, pl. XXXIV, 93; XL, 95.

4) *Ibid.*, II, pl. XLI, 31, 33, 36; XLIII, 41.

5) *Ibid.*, II, pl. XXXVII, 3; II, pl. XXXVIII, 72.

6) *Ibid.*, II, pl. XXXVII, 41. Parfois ces *dents de scie* sont opposées, d'un côté et de l'autre de la bande, rappelant le thème des lignes brisées.

7) *Ibid.*, II, pl. XXXIV, 88.



Fig. 106.

pourrait aussi définir cet ornement comme une ligne droite, supportant des zones obliques placées en chevrons.

Enfin, le *décor en N* (thème γ) se compose de figures à trois traits obliques, sortes de chevrons doubles, à deux pointes et deux ouvertures, ressemblant à nos lettres N ou Z, suivant le sens dans lequel on les tourne (fig. 107)¹.



Fig. 107.

Tous les motifs des premières dynasties que nous venons d'examiner présentent un intérêt particulier pour notre théorie générale, à cause de leur date et de leurs formes. On verra plus loin que leur obtention au moyen du tissage aux cartons est de la plus grande facilité, au lieu que les métiers à étoffes comme on les employait en Égypte, différents des métiers à rubans proprement dits, qui sont d'ailleurs d'invention européenne récente, eussent été incapables de les exécuter. Au cas où nos interprétations seraient exactes, les petits objets découverts à Abydos nous fourniraient les stades de départ de plusieurs décors égyptiens tissés typiques.

Il nous faut maintenant expliquer les principes du procédé textile qu'on appelle tissage aux cartons et déterminer la correspondance entre les décors sculptés ou peints égyptiens et les motifs particuliers que ce procédé produit pour ainsi dire automatiquement.

1) PETRIE, *Royal Tombs*, II, pl. XXXVIII, 60. Plusieurs des bandes de la décoration générale du tombeau de Hesi (III^me ou IV^me dyn.) reproduisent un motif qui a la plus grande analogie avec celui-ci

(QUIBELL, *Excav. at Saqqara* t. V. pl. XVIII et XXIII) et le cul-de-lampe de la page 71.



DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I

LES DÉCORS ET LES TECHNIQUES

La première partie du présent Mémoire a été consacrée à une analyse des décors qui ornent les ceintures, les gaines de poignards, et les stèles-façades, du point de vue strictement esthétique et géométrique. C'est-à-dire que chaque décor complexe a été ramené à ses éléments simples, tels que lignes droites et angles. Mais il faut bien remarquer que c'est là une simple opération d'abstraction, sans doute nécessaire pour un classement préalable, mais à laquelle on ne peut accorder cette valeur explicative que lui attribuent encore beaucoup de théoriciens de l'art, et surtout de l'art dit arabe.

Même dans la décoration à base dite géométrique, l'artiste procède dès le début par synthèse : c'est-à-dire que la synthèse des éléments simples s'est faite en lui préalablement, et c'est le résultat en bloc de ce travail préliminaire qu'il extériorise en sculptant et en peignant. Ce mécanisme est surtout frappant quand le décor est obtenu par un procédé de transposition, comme c'est le cas pour les décors étudiés dans le présent livre.

Ainsi qu'il a été dit, ces décors sont imités de décors technologiques, c'est-à-dire produits par le jeu même d'une technique déterminée, tissage ou vannerie. L'Égypte ancienne nous offrait déjà des cas intéressants de transposition des décors de vannerie à l'ornementation des poteries. C'est à un phénomène du même ordre que nous avons à faire ici en ce qui concerne les décors en damier, du moins la plupart d'entre eux. Les autres décors, par contre, présentent entre eux une parenté assez visible pour nous obliger à leur chercher une même origine, laquelle ne saurait être que textile. Le décor des ceintures tissées est nettement distingué par les artistes égyptiens de celui des ceintures de cuir et des ceintures de perles. De même, on l'a vu, les peintures des stèles-façades représentent d'anciennes tentures, puisque même les systèmes d'attache et de tension ont continué longtemps à être représentés par les peintres, soit mécaniquement par imitations successives et sans idée précise, soit parce que ces systèmes étaient encore employés de leur temps dans les maisons des particuliers ou des rois. Si ces objets tendus avaient été des nattes, la décoration peinte obtenue par transposition aurait certainement emprunté à la vannerie ses motifs caractéristiques, donc presque exclusivement les damiers, et les systèmes de tension n'eussent guère été nécessaires.

Cependant il convient de signaler une possibilité, à savoir que les objets tendus étaient des nattes brodées : de nos jours encore, les Beni Snous des confins marocains (au sud de Tlemcen) brodent sur leurs nattes, avec des fils de laine, divers motifs décoratifs

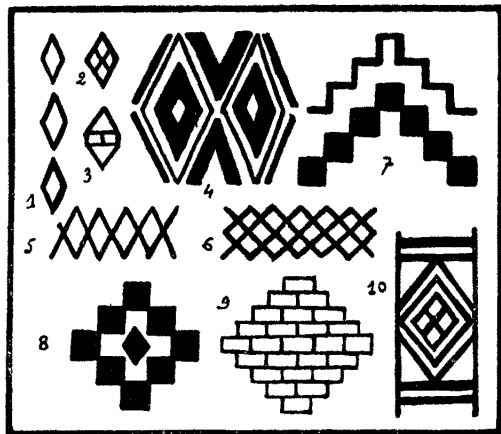


Fig. 108.
Décors en laine brodés sur les nattes des Beni Snous.

nécessairement géométriques¹. En comparant les dessins ci-joints de nattes Beni Snous (fig. 108), on peut voir que quelques-uns d'entre eux correspondent exactement à certains des motifs égyptiens ci-dessus décrits et analysés. Nous n'insisterons pas sur cette possibilité, qu'il convenait seulement d'indiquer; car nous n'avons aucune preuve directe que les Egyptiens, tant sous les premières dynasties que plus tard, aient brodé leurs nattes avec des fils de couleur, de chanvre, de lin ou de coton, la laine et la soie étant ici hors de cause.

En admettant que les prototypes des décors peints et des ceintures sculptées aient été obtenus par le tissage, on peut supposer d'abord que ces prototypes ont été produits par les métiers à tisser ordinaires, dont il a été parlé dans l'Introduction (voir le cul-de-lampe de ce chapitre). Comme nous l'avons dit, quoique leurs représentations figurées soient relativement récentes (Moyen et Nouvel Empire), rien n'empêche d'admettre que ces deux types de métier à tisser aient été déjà en usage dès l'Égypte prédynastique. Ce qui se passe de nos jours chez les demi-civilisés porte à croire que le simple métier horizontal à faire des bandes plus ou moins larges a pu être inventé indépendamment par plusieurs populations; son mécanisme en tout cas est si facile à comprendre et à exécuter, qu'on doit lui accorder une très haute antiquité². Or, dans tout métier à tisser, le principe fondamental est que les fils de la trame viennent couper perpendiculairement les fils de la chaîne, d'où la formation de décors d'une certaine famille, à base de carrés et de rectangles. Dès qu'on veut passer au décor en zigzags et en losanges, on est obligé de compliquer le mécanisme en augmentant le nombre des remisses; et si le mécanisme du métier à tisser avait été ainsi compliqué dès l'Ancien Empire, nous en aurions des preuves dans les étoffes et représentations figurées qui nous sont parvenues du Moyen et du Nouvel Empire, ce qui n'est pas le cas³.

Nous n'avons pas à insister sur la technique du tissage ordinaire des étoffes de chanvre et de lin, M. Braulik et M. Ling Roth l'ayant analysée avec un soin parfait. Mais nous devons considérer un certain nombre de possibilités secondaires. En premier lieu, les étoffes tendues et les ceintures ont pu être surbrodées avec des fils de couleur; et dans ce cas, il est évident que tous nos motifs décoratifs ont pu être utilisés, car la broderie sur toile ne connaît en somme pas de limites. Il resterait alors à expliquer pourquoi les stèles-façades, les gaines de poignards et les ceintures portent précisément certains décors, et non d'autres: jamais de flammes, de plantes, de fleurs ni d'animaux plus ou moins stylisés comme il s'en rencontre en si grand nombre, d'une

1) Voir A. VAN GENNEP, *Etudes d'Ethnographie algérienne*, t. I, p. 96-99.

2) Voir pour les différents types de métiers à tisser des bandes, A. VAN GENNEP, *Etudes d'Ethnographie sud-américaine*, tir. à part

du *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, Leroux, 1914.

3) LING ROTH, *op. cit.*, suppose, mais sans avoir de preuve directe, que les Egyptiens ont travaillé avec quatre remisses.

part sur les bas-reliefs et les peintures de plafonds de l'Égypte ancienne, puis sur les étoffes brodées coptes et du moyen âge. Le choix, pour ces broderies archaïques supposées, de motifs géométriques aussi déterminés et aussi particuliers, conduirait à supposer de nouveau un mécanisme de transposition décorative; ce qui reculerait simplement le problème d'un échelon.

L'hypothèse de l'utilisation de la technique dite du *kélim* ou *ghilim*, adoptée à la suite de M. Braulik par M. Borchardt¹ serait déjà plus plausible. Cette technique est encore en usage en Asie Mineure, en Perse et ailleurs de nos jours, et a été introduite récemment parmi les ouvrages de dames, avec quelques simplifications. Le procédé primitif, ou si l'on veut indigène, exige un métier proprement dit, comme pour la fabrication des tapis². Au lieu de nouer et de couper les fils de trame de manière à obtenir le décor, on fait courir les fils de trame alternativement sur et sous un fil de chaîne (*kélim* proprement dit; fig. 109), ou deux fils de chaîne (technique dite du *soumak*; fig. 110). Ce procédé détermine automatiquement : a) un sertissage du motif; b) un remplissage par chevronnage. Autrement dit, le thème décoratif fondamental conditionné par cette technique est le *chevron*, ce qui répond bien au thème fondamental technologique de nos décors égyptiens sculptés et peints. Mais l'observation du détail montre aussitôt que l'assimilation théorique n'est pas correcte. Dans nos décors égyptiens, le chevron est simple ou double, mais toujours complet³; au lieu que dans la technique du *kélim* et du *soumak*, le chevronnage est obtenu par un chevron complet accolé d'un demi-chevron, comme le montre notre figure 109. Cette différence primordiale entraîne aussitôt toute une série de divergences décoratives, qui deviennent d'autant plus frappantes que les motifs se compliquent davantage et finissent par donner à un tapis fait au *kélim* ou au *soumak* un facies tout à fait original, et inimitable par d'autres procédés. En outre le *sertissage*, si caractéristique du *kélim* et du *soumak*, n'apparaît qu'exceptionnellement sur les peintures et sur les sculptures de l'Égypte ancienne, et encore seulement sous la forme d'un trait mince, au lieu que dans le *kélim* c'est un trait épais.

Qu'on nous comprenne bien : nous ne nions pas que certaines bandes et ceintures égyptiennes aient été faites au *kélim* sur fils de lin ou de chanvre épais, puisque l'on peut reproduire au moyen de cette technique la plupart des thèmes décoratifs ci-dessus analysés. Nous préten-

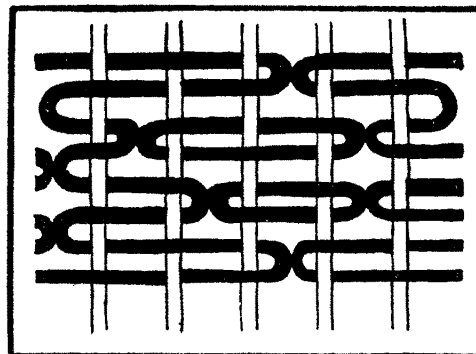


Fig. 109. Technique du kélim.

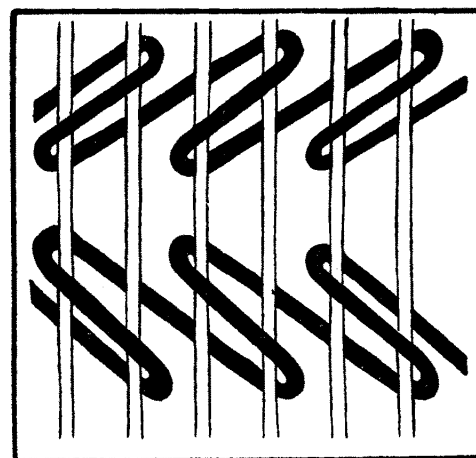


Fig. 110. Technique du soumak.

1) BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-Re*, p. 125.
2) Sur la technique du *kélim* dans l'antiquité classique, voir J. SIX, *Altgriechische Gewebemuster und Webetechnik*, Jahreshefte des oester-

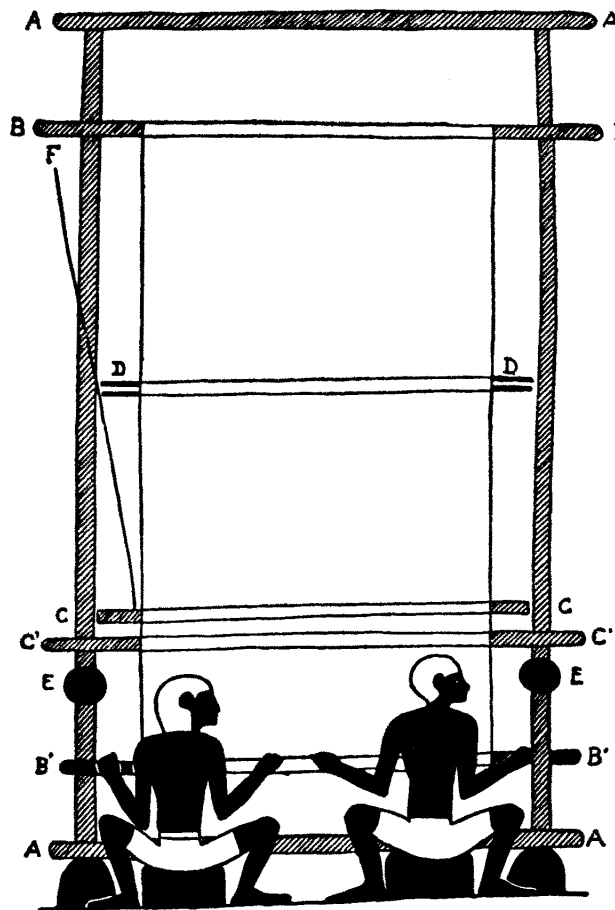
reichischen archäologischen Instituts., t. XV, Vienne, 1912, p. 81-108, illustré.

3) Sauf sur un petit ivoire sculpté de la I^{re} dynastie (thème 7).

dans seulement qu'il existe une autre technique textile qui fournit ces mêmes motifs *nécessairement*, et de telle manière qu'ils se trouvent par le mécanisme normal de cette technique, non plus juxtaposés au hasard mais liés entre eux génétiquement : c'est le *tissage aux cartons*.

Le cul-de-lampe de ce chapitre représente un métier à tisser égyptien (XVIII^m dyn., voir plus haut p. 8) donnant, d'après le fac-simile de M. Davies (LING-ROTH, *Ancient Eg. and Greek Looms*, fig. 9), une reconstitution de la peinture originale, actuellement très fragmentée

avec les explications que nous proposons pour les divers éléments du métier : A, A, cadre vertical en bois; B, ensouple; B', rouleau; C, C', remisses; D, peigne; E, contrepoids.



CHAPITRE II

LES PRINCIPES DU TISSAGE AUX CARTONS

1° GÉNÉRALITÉS

Dans le tissage ordinaire, les fils de la chaîne sont répartis en deux nappes croisées qui sont alternativement soulevées et abaissées, et la trame passe entre ces deux nappes à chaque croisement. Quelles que puissent être les complications de détail, le principe fondamental est que les fils de chaîne restent parallèles à eux-mêmes par rapport à leur axe longitudinal. Autrement dit, chaque fil de chaîne reste sans modification interne pendant toute la durée du travail et les brins dont il est constitué ne subissent pas de variations de rapport réciproque.

Par contre, dans le procédé textile dit couramment *tissage aux cartons* (*Brettchenweberei* en allemand), le principe fondamental est que chaque fil de chaîne subit au cours du travail une torsion continue sur lui-même par rapport à son axe longitudinal, et que de plus, deux, trois, quatre fils de chaîne ou davantage sont enroulés continuellement les uns autour des autres en manière de corde. C'est dans chaque angle d'enroulement que passe le fil de trame.

Nous admettons volontiers que le terme de *tissage aux cartons* n'est pas satisfaisant : car cette technique se rattache plutôt à celle de la corderie. Un ruban tissé aux cartons est en somme une juxtaposition de petites cordes ou ficelles reliées entre elles régulièrement par un fil qui correspond à la trame des étoffes ordinaires.

Le tissage aux cartons n'est entré que récemment dans la littérature ethnographique¹, mais

1) L'article le plus ancien sur le tissage aux cartons semble être celui de PIERRE PAGNON, *Métier des tisserands du Caucase*. *La Nature*, 1886, p. 39-40, avec une fig.; mais les explications de l'auteur sont très confuses. Puis paraît un article de MARGUERITE LEHMANN-FILHÈS, dans la *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, de Berlin, 1899, sur le tissage aux cartons en Islande, auquel fait suite sa monographie, *Ueber Brettchenweberei*, Berlin, Reimer, 1901, in 8° qu'on complétera par H. VOLKART, *Die Brettchen- und Kammweberei*, Mitteilungen de la Société de Géographie de Saint-Gall, 1907, livr. 1. La bibliographie de 1901 à 1912 se trouve dans A. VAN GENNEP, *Etudes d'Ethnographie algérienne*, 1^{re} série, Paris, Leroux, 1912, p. 68-82, description monographique et comparative qu'on complétera par : A. VAN GENNEP, *Note sur le tissage aux cartons en Chine*, T'oung Pao, 1912, ill.; du même, *Neuere über Brettchenweberei (Polen, Caucasus, Algerien)*, *Zeitschrift für Ethno-*

logie, 1912, p. 60-63; du même, *Brettchenweberei oder Flechtere*, *ibid.*, p. 624-626; L. SCHERMAN, *Brettchenweberei aus Birma und den Himalayaländern*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1913, p. 223-242; A. VAN GENNEP, *Ueber eine mit Brettchen gewebte Borte aus dem 15-16^{ten} Jahrhundert*, *Mitteilungen du Musée germanique de Nuremberg*, 1913, ill.; du même, *Etudes d'Ethnographie sud-américaine*, *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 1914, p. 121-133.

L'étude de cette technique et de ses variations locales, ainsi que de ses possibilités, est loin d'être terminée; chaque année apporte des lumières nouvelles, maintenant que l'attention des ethnographes a été attirée sur l'importance théorique de ce procédé de tissage et qu'on commence à rechercher dans les musées archéologiques et ethnographiques les objets qui ont été ainsi manufacturés.

sa fortune y a été aussitôt particulièrement rapide. On en a découvert peu à peu l'existence dans le monde presque entier, exception faite de l'Amérique septentrionale et centrale, ainsi que de l'Afrique bantoue, de l'Océanie et de l'Indonésie, où on ne le trouve en usage qu'à Macassar (Célèbes). Dans l'Amérique du Sud, la technique semble avoir été connue des anciens Péruviens; elle l'est en tous cas de nos jours chez les Aymara et au Chili.

Nous n'avons pas à décrire ici toutes les variations de cette technique, mais seulement celles d'entre elles qui fournissent une explication directe des ceintures, bandes et galons de l'ancienne Egypte. Et nous tenons à dire de suite que dans cette technique, comme dans toutes les autres, les Egyptiens sont parvenus très tôt, presque dès les débuts de leur belle civilisation, à une maîtrise sans égale, à la fois pour la facture et pour le décor.

Le principe du tissage aux cartons consiste à faire passer des fils par des cartons ou des planchettes troués aux angles à raison de un fil¹ par trou. On peut employer deux, trois ou quatre trous, ce dernier système étant le plus ordinaire. En faisant tourner le carton autour de l'axe horizontal perpendiculaire à sa surface, on tord ensemble les fils passant par les trous, de manière à faire une cordelette. Les figures 1 à 4 de la planche XI montrent cet arrangement.

Nous appellerons : *avant*, la partie de la chaîne qui se trouve à droite des cartons; *arrière*, celle qui se trouve à gauche; *avers* la face des cartons qui fait face à l'ouvrier, celui-ci étant assis de manière à frapper la chaîne perpendiculairement, et *revers* la face des cartons opposée. Les combinaisons diverses de la technique comportent les éléments suivants : a) le nombre des cartons; b) le nombre des trous de chaque carton; c) le nombre de fils passant par chaque carton; d) la couleur des fils passant par chaque trou de chaque carton; e) la manière dont les fils entrent dans chaque carton, soit par l'*avers*, soit par le *revers*; f) la direction dans laquelle on tourne les cartons, soit en *avant*, soit en *arrière*. C'est de la combinaison de deux, ou de plusieurs, ou de tous ces facteurs que dépendent la largeur, l'épaisseur et le décor du ruban.

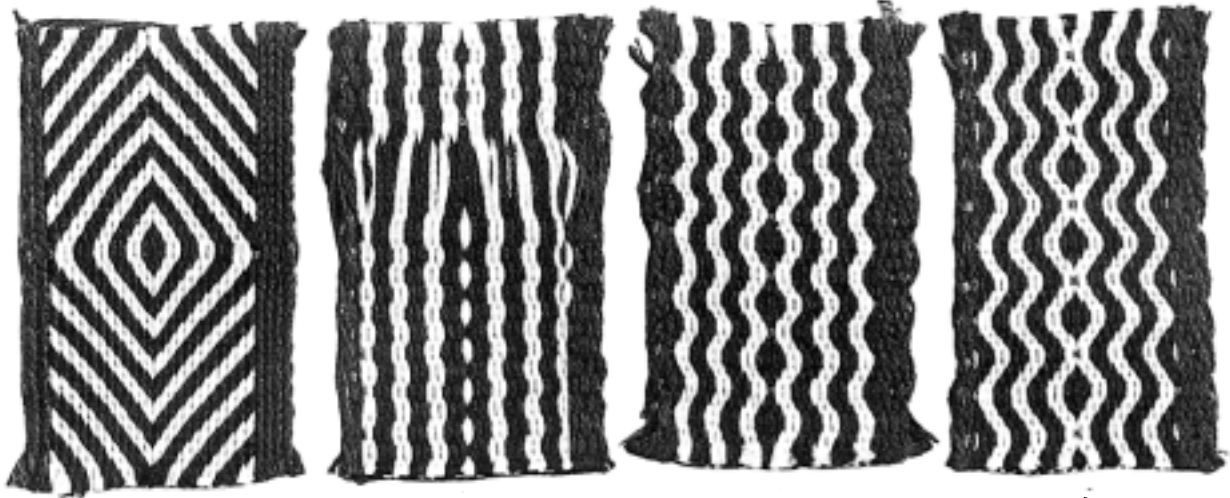
Si tous les fils entrent par l'*avers*, qu'ils soient tous de la même couleur, et que les cartons soient continuellement tournés d'*arrière* en *avant*, on obtient un ruban monochrome, formé de spires parallèles. A chaque conversion² des cartons, il se forme en *arrière* d'eux des spires en sens inverse; si la chaîne n'est pas très longue, il arrive un moment où l'angle d'ouverture dans lequel tournent les cartons tend à être si obtus qu'ils sont immobilisés, et que l'on risque de les déchirer ou de rompre les fils. De plus, si à ce moment on coupait la chaîne, le ruban fabriqué serait non pas droit, mais incurvé, parce que pendant tout le travail les spires des fils se sont toujours juxtaposées dans le même sens.

Pour éviter le premier inconvénient, on peut préparer une chaîne très longue; c'est ainsi que font les fabricants de sangles dans l'Afrique du Nord, qui utilisent des chaînes de cinq, six, dix mètres et davantage. Une partie des fils d'*avant* et d'*arrière* est alors utilisée pour faire une houppe. Pour des sangles de harnachement, l'inconvénient de la courbure est minime,

1) Nous appelons *fil*, le fil unique plus ou moins épais ou l'ensemble de fils minces, chacun formé de plusieurs brins, et cordés ensemble ou non, qui passent par un même trou de carton. En Chine, par exemple, il n'est pas rare qu'un *fil*, au sens où nous l'entendons, soit formé de douze et même de vingt fils de soie extrêmement fins, préalablement filés ensemble en cordelette ou simplement juxtaposés. De même, la trame peut être constituée par un ou par plusieurs fils primitifs, cordés ou non. La conversion des cartons n'agit sur les fils primitifs passant

par un même trou que si ce trou est très petit, ou si chacun d'eux a été fortement tordu lors de la filature. Sinon, les fils primitifs formant un *fil* restent parallèles, ainsi qu'on peut voir sur notre planche de rubans originaux.

2) Nous employons ce mot de *conversion* pour plus de brièveté: comme chaque carton a quatre trous, il est évident qu'il ne s'agit pas d'une conversion complète du carton autour de son axe horizontal, mais d'un *quart de conversion*.



1

2

3

4



5

6

7

8



9

10

11

12

Planche IV

ou se transforme même en avantage; ajoutons que la matière employée en Algérie est la laine, qui se serre naturellement bien moins que du fil ou du coton. Nous n'avons pas de preuve que ce procédé primitif ait été utilisé par les Egyptiens.

2^o LA TECHNIQUE DE LA COMPENSATION

1. *Le chevronnage.*

Ils ont par contre fort bien connu et appliqué le procédé, encore partout usité de nos jours et qui a pour but de *compenser* une spire par l'autre. Si les fils entrent dans tous les cartons impairs par l'*avers* et dans tous les cartons pairs par le *revers*, les spires qui se forment par les conversions successives des cartons s'opposent alternativement et viennent former sur le ruban le motif décoratif du *chevron*. Avec un ruban monochrome, ces chevrons ne sont pas très visibles. Nous n'avons pas d'exemple de rubans monochromes pour l'Égypte ancienne, mais seulement de rubans polychromes. C'est ainsi qu'ont été obtenues de nombreuses ceintures; d'autres sont décorées de zigzags verticaux qui forment l'un des motifs les plus employés pour l'ornementation de certaines parties des stèles-façades.

2. *Le retournement.*

Reprenons notre arrangement primitif : tous les fils entrent par l'*avers* et les torsions accumulées empêchent maintenant de tourner les cartons d'*arrière en avant*. Il suffira de tourner à partir de ce moment les cartons d'*avant en arrière* pour détordre les fils d'*arrière*, ceux d'*avant* étant naturellement liés en ruban par le passage de la trame. Ce changement de sens dans la conversion des cartons autour de leur axe horizontal est dit *retournement*. On peut équilibrer ces retournements de manière à ne jamais atteindre une trop grande torsion des fils, par exemple tourner les cartons d'*arrière en avant* jusqu'à ce qu'on ait fait cinquante centimètres de ruban, puis opérer le *retournement*, travailler d'*avant en arrière* pendant cinquante centimètres, retourner de nouveau d'*arrière en avant*, et ainsi de suite. De cette manière : 1^o le ruban ne présente plus une courbe constante, mais de légères ondulations qui s'équilibrent; 2^o les fils situés en arrière des cartons reprennent périodiquement leur position de début, et on peut utiliser la chaîne presque jusqu'au bout.

Plus ces retournements sont rapprochés, plus les ondulations longitudinales du ruban sont faibles. C'est ce que constate bien vite chaque ouvrier qui débute, et c'est aussi ce qu'ont pu voir très tôt les ouvriers égyptiens. Aussi est-ce avec ce procédé du retournement qu'ils ont travaillé le plus souvent et ce sont ses résultats esthétiques que les peintres et sculpteurs ont transposé de préférence sur les monuments. Nous avons ainsi une explication technologique, simple et directe, de la préférence des artistes décorateurs égyptiens pour les zigzags, les losanges et les carrés placés sur leur pointe.

Comme il a été dit, l'analyse géométrique de ces décors conduit à un classement qui ne répond nullement au classement qui découle de la technique. Pour comprendre ce deuxième classement, nous sommes obligés d'entrer dans des détails plus circonstanciés.

3° L'ARRANGEMENT DES FILS ET DES CARTONS

Si dans chaque trou d'un carton à quatre trous nous passons un fil, nous avons quatre chaînes, chacune desquelles arrive à son tour sur le dessus après chaque conversion des cartons; la trame passe toujours entre le paquet des deux chaînes supérieures et celui des deux chaînes inférieures. Si nous laissons l'un des quatre trous sans fil, il se produit toutes les quatrièmes conversions un creux dans le ruban; et en arrangeant d'une certaine manière les trous vides des divers cartons, on obtient un *décor en creux*. Ce procédé est caractéristique des rubans qui se font actuellement à Alger; on l'emploie aussi, mais plus rarement, à Constantine, à Tunis, en Perse, sans doute par économie, car la solidité du ruban n'en est pas diminuée. On pourrait admettre à la rigueur que certaines ceintures égyptiennes sculptées reproduisent des décors en creux et en relief. Nous ne le croyons pas. Si cependant ce procédé a été utilisé en Égypte,

il suffit de supposer que dans les explications qui vont suivre, le trou supérieur A soit resté vide.

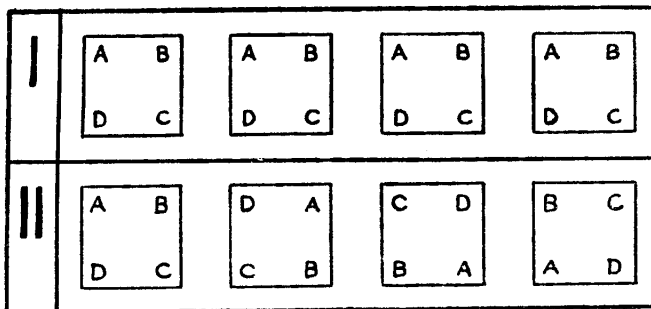


Fig. 111. Arrangement des fils : I simple; II en échelon.

Le mieux est en effet de donner un nom à chacun des quatre trous des cartons; soit : A, B, C et D.

Si en A et B passent des fils noirs, et en B et C des fils blancs, tous entrant par l'*avers*, et sans employer le retour-

nement, nous obtenons des bandes transversales formées alternativement de deux bandes de spires noires et de deux bandes de spires blanches; c'est ce que montre le schéma I de la figure 111. Si nous arrangeons ensuite nos cartons comme l'indique le schéma II, c'est-à-dire de manière que à A du premier carton s'opposent successivement D du deuxième, C du troisième, B du quatrième, nous aurons ce qu'on peut appeler l'*arrangement en échelon*. En tournant tout notre paquet de cartons toujours d'*arrière en avant*, nous verrons peu à peu se former des diagonales courant d'un bord à l'autre du ruban.

Si nous laissons une moitié des cartons dans cette position, et que nous fassions pivoter sur leur axe vertical l'un après l'autre tous les cartons de l'autre moitié par rapport à la *ligne médiane* des chaînes, de manière que les fils pénètrent dans tous les cartons par le *revers*, le décor obtenu sera en forme de grands chevrons alternativement noirs et blancs, qui auront leur angle précisément sur la ligne médiane. C'est cet *arrangement en échelon de part et d'autre d'une ligne médiane* qui constitue le thème fondamental de la majorité des décors égyptiens.

Notre planche en phototypie IV montre¹ comment un certain nombre de motifs décoratifs

1) Nous tenons à avertir de suite que certains des éléments des rubans égyptiens que nous avons reconstitués et qui sont reproduits aux planches en couleur ne doivent pas être pris en considération. Ainsi, nous avons partout ajouté des bordures larges qui n'existent pas sur les peintures et sculptures égyptiennes, sinon parfois sous la forme d'une ligne très mince; mais cette bordure était nécessaire afin de donner du corps à nos rubans et de permettre de faire des essais et des rectifications. Ces reconstitutions n'ont pas été obtenues sans un grand nombre de tâtonnements et de maldones, et parfois le résultat cherché

n'a été atteint que lorsque la chaîne était déjà devenue très courte.

En outre, nos largeurs ne répondent pas à celles des prototypes originaux; il nous importait avant tout d'arriver à comprendre les principes fondamentaux de la fabrication et de la décoration des rubans aux cartons en Égypte. Nous rappelons que les décors égyptiens constituent une catégorie à part, qui ne trouve de parallèles dans aucune autre région du monde (sauf exceptions signalées dans les Conclusions) et par suite notre propre collection de rubans modernes et ceux que nous avons examinés avec soin dans les collections particulières et

dérivent directement les uns des autres en partant du système d'arrangement fondamental dont on vient d'exposer le principe. Le ruban 1 s'obtient en tournant d'abord tous les cartons toujours dans le même sens; dès qu'on opère le retournement, on obtient le grand losange central; puis les grands chevrons recommencent, mais dans la direction inverse. Si l'on opère le retournement après chaque passage de la trame, on ne lie que deux fils sur quatre, et toujours les mêmes; on a alors un ruban intérieur recouvert en dessus et en dessous par une bande de fils libres, dits *en réserve*¹. Un tel ruban serait peu pratique. Mais dès qu'on opère le retournement après chaque deuxième passage de trame, on a le ruban du N° 2 qui présente des lignes ondulées ou zigzags, et des ovales ou losanges centraux, selon que le fil de trame est plus ou moins épais et que les *duites* (lieu de croisement des fils de chaîne) sont plus ou moins serrées.

Si les sculpteurs et les peintres n'ont pas stylisé et géométrisé arbitrairement leurs motifs décoratifs, si ces motifs présentaient réellement sur les originaux tissés des angles presque droits, il faut admettre que les Egyptiens ont employé des fils de trame extrêmement fins et ont serré les points de duite avec force soit à la main, soit avec un couteau de bois lourd ou de métal jouant le rôle du *battant*.

Le lecteur est prié de considérer les thèmes des rubans reproduits par nous comme susceptibles d'angles bien plus obtus; il reconnaîtra alors que le parallélisme entre ces diverses combinaisons de thèmes liés génétiquement les uns aux autres et les divers thèmes des ceintures, des gaines de poignards et des stèles-façades fournit en faveur de notre hypothèse un argument inductif d'une force remarquable. Les thèmes 3, 4, 5, 6, etc., de la planche IV sont obtenus par le retournement à la 3^e, 4^e, 5^e, etc., duite. Avec le retournement à la 12^e duite nous retrouvons les deux thèmes du N° 1, parce que les cartons sont au nombre de 12 de part et d'autre de la ligne médiane. Le retournement aux 13^e, 14^e, 15^e, etc. duites augmente simplement le nombre des grands chevrons de part et d'autre du grand losange central.

Dans notre morceau d'essai de la planche IV nous avons utilisé deux couleurs seulement, pour la clarté de la démonstration, et nous conseillons à ceux d'entre nos lecteurs qui voudraient apprendre cette technique et reconstituer des rubans égyptiens, de commencer aussi avec cette limitation. Dès que le nombre des couleurs passe à trois ou à quatre, les difficultés dans l'arrangement correct des cartons augmentent. Mais déjà avec deux couleurs, il y a plusieurs possibilités dont la plus simple est celle que nous venons d'examiner.

Si par contre nous passons en A un fil blanc, en B un fil noir, en C un fil blanc, et en D un fil noir, autrement dit, si nous arrangeons nos deux couleurs en diagonale, puis nos cartons en échelons, nous obtenons une nouvelle série de décors, dont il est inutile de parler ici en détail, parce que ces thèmes ne semblent pas avoir été beaucoup en faveur chez les anciens Egyptiens; on verra plus loin l'explication de l'un d'eux.

les musées ne nous ont pas fourni de solutions directes. La clef ne nous a été donnée que par la confection d'un long ruban d'essai noir et blanc, dont la planche IV reproduit les fragments utiles à notre démonstration actuelle. Le fait curieux, c'est que ce même point de départ avec ligne médiane et arrangement en échelons nous a fait découvrir bien d'autres thèmes décoratifs encore, dont les Egyptiens ont peut-être fait usage, mais que les peintres et sculpteurs semblent avoir dédaignés. Il se peut, d'ailleurs, que des découvertes ultérieures nous forcent à modifier nos idées sur ce point; et nous prions

les égyptologues de vouloir bien nous soumettre leurs trouvailles. Comme les Egyptiens employaient d'ordinaire six couleurs seulement, en ne tenant compte que du système normal des cartons à quatre trous, et même en nous restreignant à l'arrangement en échelons avec ou sans ligne médiane, il s'est présenté plusieurs centaines de possibilités décoratives.

1) Ce procédé de la réserve, si caractéristique des étoffes coptes, est parfois utilisé par les tisserands aux cartons modernes pour les rubans d'or et d'argent.

Mais ils ont fait souvent usage de l'arrangement « trois plus un » qui a pour effet de donner un fond de couleur sur lequel le décor se détache en traits minces. Ainsi ont été obtenus les rubans N^{os} 3 à 6 de la pl. IX, avec trois fils rouges contre un fil jaune, toujours avec arrangement en échelon pour les carrés et en chevrons pour les zigzags verticaux.

Par contre les rubans blanc, bleu clair et bleu sombre, qui caractérisent les stèles-façades de Ptahhotep, le sarcophage de Dagi, etc., N^{os} 8, pl. VI, 3, 4 et 7 de la pl. VII, etc., relèvent de l'arrangement par quatre couleurs. Dans cette même série par quatre rentrent encore les rubans rouge, noir et blanc, N^{os} 7 à 10 de notre planche VIII.

4^o L'UNITÉ DE SÉRIE ET LE PRINCIPE DE L'ENJAMBEMENT

Pour faire comprendre la manière dont s'obtiennent normalement un grand nombre de décors égyptiens qui comptent parmi les plus typiques, il nous faut inventer deux termes spéciaux, celui d'*unité de série* et celui d'*enjambement*. Par *unité de série*, nous entendrons

I	A A B B	B C B C	B B C C	C B C D
II	C E D D	D E D E	D D E E	E D E F
III	E G F F	F G F G	F F G G	G F G H
IV	G I H H	H I H I	H H I I	I H I J

Fig. 112. Disposition des cartons en échelon par unités de série.

chaque groupe de quatre cartons par les quatre trous A, B, C, D, desquels passent quatre fils soit de même couleur, soit de couleurs différentes. Chaque unité de série produit son dessin propre dès lors qu'on arrange les cartons deux à deux de part et d'autre de leur ligne médiane, ou si l'on fait les retournements régulièrement à la quatrième duite. Dans ce dernier cas, on obtient un carré si la trame est épaisse. Un grand nombre de décors égyptiens ont été simplement obtenus en arrangeant deux, trois, quatre unités de série ou davantage avec retournements sur la quatrième duite; les retournements sur les duites ultérieures produiraient les variations décoratives indiquées à la planche IV.

Mais si on opère les retournements à la troisième duite, le quatrième fil reste inutilisé et l'on obtient les lignes brisées ou zigzags du thème E. Ce procédé n'entraîne aucun inconvénient tant qu'on ne manœuvre qu'avec trois couleurs. Mais si l'on veut opérer avec plus de trois couleurs au ruban, la quatrième se trouve éliminée. Il faut donc une technique de compensation, ce qui s'obtient par l'*enjambement*. L'unité de série est alors modifiée au quatrième carton de manière à faire passer par un, deux ou trois trous, selon le cas, la couleur qui dominera dans l'unité de série suivante. En prenant le cas le plus simple de quatre couleurs différentes par carton, le quatrième carton de la première unité de série aura un fil de la cinquième couleur; le quatrième carton de la deuxième unité de série, un fil de la sixième couleur; et ainsi de suite,

selon le nombre et la variété des zigzags de couleur qu'on veut obtenir. La figure 112 montre le principe de cet arrangement.

Prenons maintenant un cas réel, celui du ruban bleu sombre, bleu clair et blanc de Ptah-hotep et d'un grand nombre de panneaux de stèles-façades. Pour obtenir ce décor, on peut s'y prendre de deux manières. Le moyen le plus facile, mais qui produit un ruban étroit, consiste

TABLEAU I									
4 cartons de bordure à 4 fils rouges de part et d'autre.									
1 blanc	blanc	blanc	bleu sombre	27 bleu clair	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre		
2 blanc	blanc	bleu sombre	bleu sombre	28 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre		
3 blanc	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	29 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	blanc		
4 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	30 bleu sombre	bleu sombre	blanc	blanc		
5 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu clair	31 bleu sombre	blanc	blanc	blanc		
6 bleu sombre	bleu sombre	bleu clair	bleu clair	32 blanc	blanc	blanc	blanc		
7 bleu sombre	bleu clair	bleu clair	bleu clair	33 blanc	blanc	blanc	bleu sombre		
8 bleu clair	bleu clair	bleu clair	bleu clair	34 blanc	blanc	bleu sombre	bleu sombre		
9 bleu clair	bleu clair	bleu clair	bleu sombre	35 blanc	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre		
10 bleu clair	bleu clair	bleu sombre	bleu sombre	36 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre		
11 bleu clair	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	37 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu clair		
12 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	38 bleu sombre	bleu sombre	bleu clair	bleu clair		
13 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	blanc	39 bleu sombre	bleu clair	bleu clair	bleu clair		
14 bleu sombre	bleu sombre	blanc	blanc	40 bleu clair	bleu clair	bleu clair	bleu clair		
15 bleu sombre	blanc	blanc	blanc	41 bleu clair	bleu clair	bleu clair	bleu sombre		
16 blanc	blanc	blanc	blanc	42 bleu clair	bleu clair	bleu sombre	bleu sombre		
17 blanc	blanc	blanc	bleu sombre	43 bleu clair	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre		
18 blanc	blanc	bleu sombre	bleu sombre	44 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre		
19 blanc	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	45 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	blanc		
20 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	46 bleu sombre	bleu sombre	blanc	blanc		
21 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	bleu clair	LIGNE MÉDIANE					
22 bleu sombre	bleu sombre	bleu clair	bleu clair	47 bleu sombre	bleu sombre	blanc	blanc		
23 bleu sombre	bleu clair	bleu clair	bleu clair	48 bleu sombre	bleu sombre	bleu sombre	blanc		
24 bleu clair	bleu clair	bleu clair	bleu clair	et ainsi de suite, jusqu'à 92.					
25 bleu clair	bleu clair	bleu clair	bleu sombre						
26 bleu clair	bleu clair	bleu sombre	bleu sombre						

à faire passer quatre fils de quatre couleurs différentes, d'après la coupe transversale du décor, par les quatre trous de chaque unité de série, en appliquant le procédé de l'enjambement, avec retournement sur la troisième duite. On obtient ainsi le ruban N° 8 de notre planche VI. Les couleurs sont alors peu visibles, et nous sommes d'avis que ce n'est pas ce procédé qui a fourni les rubans que les peintres décorateurs ont pris pour modèle. Le deuxième moyen consiste à donner à chaque couleur la valeur d'une unité de série entière, en appliquant le principe de l'enjambement jusqu'à ses dernières limites. Le ruban N° 4 de la planche VII montre le résultat de cette technique¹; il a exigé 92 cartons pour la partie centrale, et deux fois quatre cartons pour les bordures rouges, destinées à donner du corps au ruban; il a sept centi-

1) Ce ruban n° 4 reproduit le décor de DAVIES, *Ptahhotep*, pl. XX, A, mais avec une légère variation au centre; sur l'original les bleus clairs se

touchent au lieu que sur notre ruban ce sont les bleus sombres. Il suffirait d'une unité de série de plus pour rectifier cette légère maladresse.

mètres de large, donc exactement la largeur de la bande peinte du tombeau de Ptahhotep¹.

L'identité de l'effet décoratif dans la peinture et dans le ruban tissé par nous, ainsi que celle des largeurs obtenues, largeur qui ne varierait que peu avec celle des fils employés (les nôtres étant du cordonnet à broder D. M. C. du module 25), fournissent, nous le croyons, des arguments importants en faveur de notre hypothèse sur les origines textiles spéciales de cette catégorie de décors peints. Afin de permettre le contrôle, nous avons jugé utile de donner (tableau I) le tableau de l'arrangement des cartons depuis l'un des bords jusqu'à la ligne médiane; puis l'arrangement est identique, mais en sens inverse, de sorte que si l'on a commencé à faire entrer les fils dans les cartons de droite à gauche, ils y entreront à partir de la ligne médiane de gauche à droite. On peut voir, en consultant ce tableau, comment les unités de série sont arrangées en diagonale par suite de l'enjambement.

On peut de même faire de deux manières le ruban de Ptahhotep, planche XX^A F, constitué par des zigzags rouges, jaunes, blancs, noirs et verts, en appliquant le principe de l'enjambement, mais sans ligne médiane. Si l'on préfère mettre quatre couleurs au carton, on a un ruban étroit comme celui du N° 1 de la planche VI, qui est en laine d'épaisseur moyenne; dans ce cas il faut retourner à la troisième duite. Pour obtenir un ruban large, comme celui du N° 5 de la planche VII, qui a 4,5 cm. (l'original de Ptahhotep en a 5), il faut faire le retournement sur la quatrième duite. Le tableau II montre l'arrangement des fils dans le 2^{me} cas; nous

TABLEAU II														
2 cartons de bordure à 4 fils de même couleur chacun de part et d'autre.														
1	rouge	rouge	rouge	jaune	12	blanc	noir	noir	noir	23	blanc	blanc	rouge	rouge
2	rouge	rouge	jaune	jaune	13	noir	noir	noir	vert	24	blanc	rouge	rouge	rouge
3	rouge	jaune	jaune	jaune	14	noir	noir	vert	vert	25	rouge	rouge	rouge	jaune
4	jaune	jaune	jaune	rouge	15	noir	vert	vert	vert	26	rouge	rouge	jaune	jaune
5	jaune	jaune	rouge	rouge	16	vert	vert	vert	noir	27	rouge	jaune	jaune	jaune
6	jaune	rouge	rouge	rouge	17	vert	vert	noir	noir	28	jaune	jaune	jaune	rouge
7	rouge	rouge	rouge	blanc	18	vert	noir	noir	noir	29	jaune	jaune	rouge	rouge
8	rouge	rouge	blanc	blanc	19	noir	noir	noir	blanc	puis de nouveau comme les cartons 6 et suivants, jusqu'à 58.				
9	rouge	blanc	blanc	blanc	20	noir	noir	blanc	blanc					
10	blanc	blanc	blanc	noir	21	noir	blanc	blanc	blanc					
11	blanc	blanc	noir	noir	22	blanc	blanc	blanc	rouge					

avons éliminé dans chaque unité de série un carton central à quatre fils d'une même couleur, qui aurait simplement pour effet d'augmenter la largeur de chaque bande de couleur, donc du ruban, sans agir en rien sur le décor. Avec l'arrangement de quatre fils de couleurs différentes par carton, on a la disposition du tableau III.

Le travail avec un paquet de 100 cartons ou davantage est assez difficile d'abord, mais on s'en tire fort bien en manœuvrant par paquets d'environ vingt-cinq à la fois. Avec un peu d'habitude, le ruban avance assez vite pour qu'on n'ait pas à regarder ces bandes de sept à huit centimètres de large comme des ouvrages d'exception; cependant, l'attention qu'exige le maniement de tant de cartons, alors que le dérangement d'un seul d'entre eux entraîne des

1) Les reproductions de M. DAVIES sont à l'échelle de 1/2.

défauts visibles et des arrêts dans le décor¹, en fait des rubans de luxe, et c'est là sans doute la raison pour laquelle on les a utilisés dans la décoration de certains monuments funéraires dispendieux².

5° LA TECHNIQUE DE L'ÉLARGISSEMENT

Il faut avoir compris le principe de l'enjambement des couleurs d'unité de série à unité de série, pour pouvoir exécuter les ceintures égyptiennes plus larges dans le dos que sur le ventre, et les gaines de poignards plus étroites vers le bas que vers le haut. On voit nettement sur les statues que leur élargissement progressif n'a pas été obtenu en serrant moins la trame, procédé en usage tant en Tunisie qu'en Perse et ailleurs de nos jours pour faire à bon compte des sangles assez larges, ni leur rétrécissement en la tirant davantage, ce qui serait en effet un procédé commode, procédé couramment employé par les tisserands aux cartons de Bulgarie, de Chine, etc., pour commencer et terminer proprement les ceintures munies de houpes terminales. L'élargissement est impossible au delà d'une certaine limite, parce que si la trame n'est pas assez tirée, chacune des cordelettes déterminée par les conversions de chaque carton tend à s'écarter de ses voisines, de sorte que des jours se forment dans la chaîne où transparait la trame. Celle-ci, en outre, n'étant pas assez tendue, forme sur les bords du ruban des festons irréguliers. Ce n'est donc pas sans raisons sérieuses que les tisserands aux cartons de l'Égypte ont préféré intercaler des fils en cours de travail.

La difficulté ne consiste pas, comme on pourrait le croire, à fixer ces fils nouveaux à la chaîne primitive, parce que dès les troisième ou quatrième conversions des cartons, la trame serre assez ces fils nouveaux pour les incorporer définitivement au ruban. Nous conseillons d'introduire ces fils nouveaux par en bas, de manière à ne pas abîmer le décor du dessus. On peut ensuite couper les fils inutiles à ras du ruban. (Voir notre essai pl. VII, N° 1.) La vraie difficulté consiste à changer le quatrième fil du quatrième carton de la dernière unité de série et à le remplacer par l'une des couleurs du nouveau groupe de quatre cartons. Pour que l'augmentation se fasse sans dents de scie, on n'intercale qu'un carton nouveau par deux duites. Avec ce procédé d'intercalation, on peut doubler, tripler et même quadrupler la largeur primitive d'un ruban. Il s'agit là d'une technique spéciale, qui exige beaucoup de soin et d'attention, donc beaucoup de temps. C'est peut-être la raison pour laquelle on ne la trouve appliquée que pour les ceintures des rois et des grands personnages, c'est-à-dire pour des ceintures de luxe. En tous cas, aucun métier ordinaire ne saurait tisser des rubans normalement, et sans compli-

1) On peut voir quelques-uns de ces défauts sur notre reconstitution; il va sans dire qu'un ouvrier exercé les aurait discernés plus vite que nous, et corrigés aussitôt.

2) Voir au chapitre sur « l'écharpe de Liverpool » un cas de nombre

plus grand encore de cartons.

3) Il vaut mieux, dès qu'on a un peu l'habitude du travail aux cartons, laisser sans fil le 2^me trou des cartons 1 et 18, le serrement des duites compensant le vide.

TABLEAU III

Un carton de bordure à 4 fils rouges.

1	jaune	rouge	jaune	rouge
2	rouge	jaune	rouge	blanc
3	jaune	rouge	blanc	noir
4	rouge	blanc	noir	vert
5	blanc	noir	vert	noir
6	noir	vert	noir	blanc
7	vert	noir	blanc	rouge
8	noir	blanc	rouge	jaune
9	blanc	rouge	jaune	rouge
10	rouge	jaune	rouge	blanc
11	jaune	rouge	blanc	noir
12	rouge	blanc	noir	vert
13	blanc	noir	vert	noir
14	noir	vert	noir	blanc
15	vert	noir	blanc	rouge
16	noir	blanc	rouge	jaune
17	blanc	rouge	jaune	rouge
18	rouge	jaune	rouge	jaune

Un carton de bordure à 4 fils rouges³.