

NeHeT

Revue numérique d'Égyptologie
(Sorbonne Université & Université Libre de Bruxelles)

Volume 8

2024

La revue *Nehet* est éditée par

Laurent BAVAY

Nathalie FAVRY

Claire SOMAGLINO

Pierre TALLET

Comité scientifique

Laurent BAVAY (ULB)

Sylvain DHENNIN (CNRS-UMR 5189)

Sylvie DONNAT (Université Lille 3)

Nathalie FAVRY (Sorbonne Université)

Hanane GABER (Université Montpellier 3)

Wolfram GRAJETZKI (UCL)

Dimitri LABOURY (ULg – F.R.S.-FNRS)

Juan-Carlos MORENO GARCIA (CNRS-UMR 8167)

Frédéric PAYRAUDEAU (Sorbonne Université)

Tanja POMMERENING (Philipps-Universität, Marburg)

Lilian POSTEL (Université Lyon 2)

Chloé RAGAZZOLI (EHESS, Paris)

Isabelle RÉGEN (Université Montpellier 3)

Claire SOMAGLINO (Sorbonne Université)

Pierre TALLET (Sorbonne Université – Ifao)

Herbert VERRETH (KULeuven)

Ghislaine WIDMER (Université Lille 3)

ISSN-L 2427-9080 (version numérique)

ISSN 2429-2702 (version imprimée)

Contact : revue.nehet@gmail.com

Couverture : Sérabit el-Khadim [photo P. Tallet].

Mise en page : Nathalie FAVRY.

Pierre TALLET & Damien LAISNEY Two Notes about the Protosinaïtic Script	3 – 12
Khaled ISMAIL Remarks on Nude Female Figurines holding a Small Globular Pot during the Ptolemaic and Roman Period	13 – 27
Khaled HASSAN & Chloé RAGAZZOLI Secondary Epigraphy and Members of the Funerary Cult Staff. The Graffito of the Dining-Hall Administrator (<i>hrp-sh</i>) Kai-hersetef in Tomb Hamamyia A2 (with Graffiti from Meir)	29 – 41
Axelle BRÉMONT Quand les Nagadiens peignaient la girafe. Deux D-Wares inédites et une note préliminaire sur la chronologie fine des céramiques peintes à Nagada IIC-III A	43 – 71
Nadine CHERPION <i>Chronique</i> Des ténèbres inoubliables: Le Caire, 2 mai 1997	73 – 79
Bénédicte FERRAN Des acrobates en Égypte ancienne? Réflexions autour des danses- <i>kheb</i>	81 – 101

DES ACROBATES EN ÉGYPTE ANCIENNE ? RÉFLEXIONS AUTOUR DES DANSES-*KHEB*

Bénédicte FERRAN*

INTRODUCTION

En 1938, lorsque E. Brunner-Traut publie sa thèse sur la danse en Égypte ancienne, elle s'attarde le temps de quelques pages sur une figure qu'elle qualifie, de manière assez juste, de « Überschlag », qui se traduit par « retournement » mais que nous préférons rendre par « renversement »¹. Ce mouvement, immortalisé entre autres sur l'ostracon cat. 7092 du Museo Egizio de Turin (**fig. 1**), représente une danseuse, pieds et mains au sol, poitrine tendue vers le ciel et corps décrivant un arc de cercle quasiment parfait, la tête ramenée sous le dos. Au Nouvel Empire, ce geste est exclusivement réalisé par des femmes, ce qui a certainement conditionné l'analyse qui en a été faite depuis l'étude pionnière de E. Brunner-Traut.

Bien que ce mouvement de danse soit apparu dès la V^e dynastie², il n'est pas particulièrement lié à un terme avant son association à la racine *hb*³ et ses dérivés au début du Nouvel Empire – époque à laquelle il se multiplie dans les scènes de temples et de tombes, et sur laquelle nous souhaitons concentrer notre recherche. L'analyse de la danse comme du verbe ou de ses substantifs a donné lieu à ce que l'on pourrait qualifier d'envolées lyriques sur les diverses symboliques qui lui sont associées. E. Brunner-Traut, déjà, associe à cette danse un caractère sauvage et extatique, qu'elle lit dans la chevelure défaits et le fait que le pagne laisse le pubis à l'air libre⁴. On retrouve, quelques soixante-dix années plus tard, la même interprétation chez C. Villarino, dans un article consacré à la danse en Égypte ancienne : « cette danse tout en ponts, roues et sauts permettait aux danseurs de parvenir à un état extatique exigé par certaines cérémonies [...] ». Elle poursuit en réintégrant cette danse dans les évolutions selon elle caractéristiques des danses au Nouvel Empire, où tout serait plus souple et lascif, et dont la jeunesse et la sexualité évidente des danseuses permettraient aux Égyptiens de « s'évader dans un monde sensuel et enivrant »⁵. Le trait est même forcé dans un article d'E. F. Morris, publié en 2011 et qui consacre un passage à ces danseuses acrobatiques légèrement vêtues. Selon elle, il faut interpréter le tout comme une « danse solaire, car le résultat de ce mouvement est d'exposer leurs organes génitaux face au soleil » ([...] solar dances, for as a result of this pose their genitalia faced upward towards the sun), dont la finalité serait de revitaliser le dieu soleil. Elle appuie cette analyse sur un passage du conte d'Horus et

1 E. BRUNNER-TRAUT, *Der Tanz im Alten Ägypten, nach Bildlichen und Inschriften Zeugnissen*, Hambourg, 1938, p. 48. Elle argumente ensuite pour que ne l'on identifie pas par le vocable de « pont ».

2 Voir les quelques sceaux publiés par W. DECKER & M. HERB, *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten*, Leyde, 1994, *HdO* 14-2, pl. CCCXCII.

3 *TLA* lemma-no 115560. Noter que la racine signifie dès l'Ancien Empire « danser », mais n'est spécifiquement rattaché au renversement qu'à partir d'Hatchepsout, comme nous le verrons ci-dessous.

4 E. BRUNNER-TRAUT, *op. cit.*, p. 49-52.

5 C. VILLARINO, « La danse en Égypte ancienne », *EAO* 40, 2005, p. 31-34.



Figure 1. Ostrakon représentant le « renversement ». Ostrakon Turin Cat. 7092, provenant de Deir el-Médina, XIX^e ou XX^e dynastie, Museo Egizio, Turin [© CC0].

Seth, où Hathor révèle sa vulve à son père Ré, afin de le réveiller et de lui permettre de reprendre son rôle de juge cosmique⁶. On retrouve les mêmes idées en 2018 chez E. Meyer-Dietrich qui consacre de longues pages à l'analyse de cette danse lors de son étude sur la recréation d'un paysage sonore religieux à la XVIII^e dynastie. Le fait que le pagne court laisse visible le pubis des danseuses suffit à associer ces danseuses à Nout, dont le sexe est le lieu d'où naît le soleil le matin, et à créer par cette danse un « gendered space », cherchant à avoir un effet apotropaïque⁷. Enfin, ces analyses transparaissent jusque dans l'étude que fait S. Emerit du verbe *hbi* qui désigne selon elle une danse qui a « certainement une dimension extatique en raison de la nature répétitive et intensive des mouvements corporels »⁸.

Ainsi, les autrices ont fait du pubis nu ou dévoilé l'élément iconographique central de cette danse (alors qu'il n'est jamais marqué sur les images du « renversement »), et proposent à partir de là des analyses soit religieuses, en reliant la visibilité du sexe féminin à des déesses comme Hathor ou Nout (alors que ces dernières n'apparaissent pas dans les légendes parfois présentes autour des représentations des danseuses), soit centrée sur la notion d'extase, terme qui semble parfois revêtir un sous-entendu sexuel.

6 E. F. MORRIS, « Paddle Dolls and Performance », *JARCE* 47, 2011, p. 84-86.

7 E. MEYER-DIETRICH, *Auditive Raume des Alten Agypte: die Umgestaltung einer Horkultur in der Amarnazeit*, *CHACE* 92, Leyde, 2018, p. 613-614.

8 S. EMERIT, « Un bruit de chant, de musique, de danse et d'acclamation (p. Westcar 12-1, 12-2) » dans S. EMERIT, S. PERROT & A. VINCENT (éd.), *De la cacophonie à la musique. La perception du son dans les sociétés antiques*, *BiEtud* 180, Le Caire, 2022, p. 43.

Or, nous nous trouvons dès lors confrontés à un problème méthodologique. Tout d'abord, il faut prouver que le dévoilement du sexe des danseuses est le but recherché de ce mouvement, ce qui est loin d'être évident dans les sources iconographiques. Les études sur la danse en Égypte ancienne, dont l'objectif a essentiellement été de chercher à classifier des mouvements et à identifier de potentielles chorégraphies⁹, ont généralement appliqué des catégorisations extérieures aux conceptions égyptiennes, et il nous semble que le fait d'y voir un mouvement répétitif ou saccadé, à l'origine de cette extase, tombe dans cet écueil.

Par ailleurs, se concentrer en priorité sur la visibilité potentielle du pubis et, dans une moindre mesure, sur la nudité des danseuses, semble relever d'un biais contemporain. Comme le rappelle B. Voss à l'égard de l'étude de la sexualité en archéologie¹⁰, cette notion est culturellement construite et ce qui est perçu comme sexuel par une société ne l'est pas nécessairement par une autre, *a fortiori* quand la société étudiée est très éloignée dans l'espace et dans le temps. Ainsi, nudité ne signifie pas sexualité, qui ne signifie pas non plus érotisme, et l'exposition d'une partie du corps sexuellement chargée pour nous (ici, le pubis) ne porte généralement pas la même signification dans une société autre¹¹. Enfin, elle rappelle également que les valeurs associées à des actes ou représentations sexuelles sont diversifiées et ne peuvent être réduites au cultuel ou au religieux, mais doivent être interrogées à l'aune des enjeux politiques, d'identité ou économiques¹².

C'est avec ces considérations méthodologiques en tête que nous nous sommes proposée de réexaminer les sources représentant ce renversement physique, majoritairement attesté au Nouvel Empire. Nous cherchons ici à étudier à nouveau les représentations iconographiques, assez nombreuses, en les réintégrant notamment à leur contexte culturel de production afin de nuancer le fait que l'exposition du sexe féminin soit centrale dans la réalisation de ce mouvement. Au fil de cette analyse, d'autres éléments iconographiques apparaissent comme porteurs d'expressivité et finalement de symboliques assez variées. Nous avons souhaité coupler cette analyse iconographique à une analyse textuelle, où le renversement, devenu un hiéroglyphe à part entière, apparaît comme classificateur pour l'un des dérivés de la racine *hb* qui est le substantif *hb3/hbb/hb.t*, désignant plus précisément « la danse ». Nous sommes partie du postulat que cette danse ne portait pas nécessairement en elle-même une signification spécifique. Nous avons essayé, en prenant en compte les moments dans lesquels ce renversement apparaît ou est mentionné, ainsi que les contraintes matérielles de réalisation d'un tel mouvement, de recontextualiser cette danse et ses mouvements spécifiques, en les reliant notamment aux notions de performance ou de savoir-faire¹³.

9 L. KINNEY, *Dance, Dancers and the Performance Cohort in the Old Kingdom*, BAR-International Series 1809, Oxford, 2008.

10 B. Voss, « Sexuality Studies in Archaeology », *Annual Review of Anthropology*, 2008, p. 317-336.

11 *Ibid.*, p. 321.

12 *Ibid.*, p. 323-328.

13 Cette étude s'intègre au sein de la thèse que je suis actuellement en train de réaliser sous la direction de C. Ragazzoli à Sorbonne Université, et portant sur les métiers et savoirs féminins de l'Ancien au Nouvel Empire.

I. ICONOGRAPHIE ET SYMBOLIQUE D'UN MOUVEMENT DE DANSE PROPRE AUX FEMMES

1.1. Un mouvement parmi d'autres ?

Au Nouvel Empire, ce « renversement », image relativement rare auparavant¹⁴, devient de plus en plus fréquent, et apparaît dans des contextes variés. Nous avons recensé douze représentations de cette figure : cinq proviennent de temples, tous datés de la XVIII^e dynastie¹⁵, cinq de parois de tombes thébaines, réparties entre la XVIII^e dynastie et l'époque ramesside¹⁶, et deux apparaissent sur des ostraca, provenant de Deir el-Médina, également datés de l'époque ramesside¹⁷.

Comme l'indiquait déjà E. Brunner-Traut dans son étude¹⁸, le renversement n'est pas un mouvement isolé, mais semble bien intégré dans une chorégraphie plus complète, qui n'est que plus rarement représentée. Il s'agissait certainement du geste le plus marquant, et donc le plus immédiatement identifiable de cette danse, celui qui lui était intimement associé – et donc le choix parfait pour représenter en deux dimensions une performance vivante, mouvante et utilisant les trois dimensions de l'espace.

Ainsi, certaines représentations permettent de replacer ce renversement dans une chorégraphie plus large : sur deux blocs de la chapelle rouge d'Hatchepsout, mais également dans la TT 53

14 Trois attestations sont connues à l'Ancien Empire, toutes dans des scènes de tombes : sur un bloc d'origine inconnue, conservé au British Museum (numéro d'inventaire EA994), et dans les tombes de Djaou (N. KANAWATI, *Deir el-Gebrawi III, The Southern Cliff. The Tomb of Djau/Shemai and Djau, ACE 32*, Oxford, 2013, pl. 72.) et de Cheni (N. KANAWATI, *The Rock-Tombs of El-Hawawish. The cemetery of Akhmim II*, Sydney, 1981, fig. 22). Quant au Moyen Empire et la Deuxième Période intermédiaire, on compte six attestations : deux dans la tombe de Sarenpout (N. FAVRY, « La double version de la biographie de Sarenpout I^{er} à Qubbet al-Haoua », *BIFAO 103*, Le Caire, 2003, fig. 1 et 2), chez Sinouhé (p. Berlin 3022, R. KOCH, *Die Erzählung des Sinuhe, BiAeg XVII*, Bruxelles, 1990, p. 62, 194), dans le papyrus Westcar (pour une étude précise du passage, voir S. EMERIT, « Un bruit de chant, de musique, de danse et d'acclamation (p. Westcar 12-1, 12-2) » dans S. EMERIT, S. PERROT & A. VINCENT (éd.), *De la cacophonie à la musique. La perception du son dans les sociétés antiques, BdE 180*, Le Caire, 2022, p. 40-42.) et deux dans un conte de la DPi (pBM EA10475, voir R. PARKINSON « Two New 'Literary' Texts on a Second Intermediate Period Papyrus? A Preliminary Account of P. BM EA 10475 » dans J. ASSMANN & E. BLUMENTHAL, *Literatur und Politik im pharaonischen und ptolémaïschen Ägypten, BdE 127*, Le Caire, 1996, p. 191-192)

15 Deux blocs de la chapelle rouge d'Hatchepsout (N. GRIMAL (dir.), *La Chapelle Rouge. Le sanctuaire de barque d'Hatchepsout I*, Paris, 2006, p. 109), un *talatat* d'un monument d'Amenhotep IV à Karnak (H. CHEVRIER, « Rapport sur les travaux de Karnak », *ASAE 38*, 1938, pl. CX), le décor du temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari (A. LYTHGOE & N. DE GARIS DAVIES, « The Graphic Work of the Expedition », *BMMA 23-2*, 1928, p. 59-72) et un décor du temple de Thoutmosis III à Deir el-Bahari (E. DABROWSKA-SMEKTALA, « Preliminary Report concerning the Restoration of the Wall of the 3rd Terrace of the Hatshepsut Temple at Deir el-Bahari during the season 1965-1966 », *ASAE 60-1*, 1960, p. 221-225, pl. VIII).

16 La TT 53, la TT 65, la TT 135 (A. LYTHGOE & N. DE GARIS DAVIES, *op. cit.*), la TT 129 (B. BRUYÈRE, *FIFAO 15*, 1937, fig. 57), la TT 371 (J. MALEK, « We have the tombs. Who needs the archive? » dans N. STRUDWICK & J. H. TAYLOR (dir.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*, Londres, 2003, p. 229-243).

17 Ostrakon cat. 7092, conservé au musée de Turin (https://collezioni.museoegizio.it/en-GB/material/Cat_7052 [consulté le 18/03/2024]), et l'O. Ifao DeM 3779 (J. VANDIER D'ABBADIE, *DFIFAO 2*, Le Caire, 1946, pl. CXXII-CXXIV).

18 E. BRUNNER-TRAUT, *Der Tanz im Alten Ägypten, nach Bildlichen und Inschriften Zeugnissen*, Hambourg, 1938, p. 50-51.

(tombe datée du règne de Thoutmosis III), il est possible de voir une danseuse avec les bras non plus tendus pour permettre au corps de dessiner un arc de cercle, mais repliés, ce qui plaque le visage de cette dernière au sol. À deux reprises (bloc 61 et TT 53), une danseuse est représentée avec le torse de face, un bras de chaque côté de la tête (fig. 2). Ces éléments suggèrent que cette dernière, une fois dans la position renversée, pouvait exécuter d'autres mouvements ou figures qu'E. Brunner-Traut a identifié comme des roues¹⁹.

Puis, une fois le passage au sol terminé, la danseuse se relève, et il arrive que l'artiste représente le moment final de la danse²⁰. L'indice iconographique qui permet de faire cette hypothèse est le fait que ces danseuses, bien que debout ou assises, ont généralement les cheveux rabattus devant le visage, parfois les mains tendues en avant (fig. 2) – dans une position qui n'est pas sans rappeler les pleureuses que l'on voit représentées dans les processions funéraires avec le visage couvert de leur chevelure²¹. Il ne s'agit ici évidemment pas de pleureuses, le contexte iconographique ne s'y prêtant jamais, mais plutôt de la dernière position adoptée par les danseuses, quand elles se relèvent après leur passage au sol. Pour apparaître avec les cheveux devant le visage, il est nécessaire que la danseuse se relève en restant appuyée sur ses bras, et en faisant basculer ses jambes de l'autre côté de son torse – ce qui apparaît dans une seule représentation, celle de la TT 65 (fig. 3).

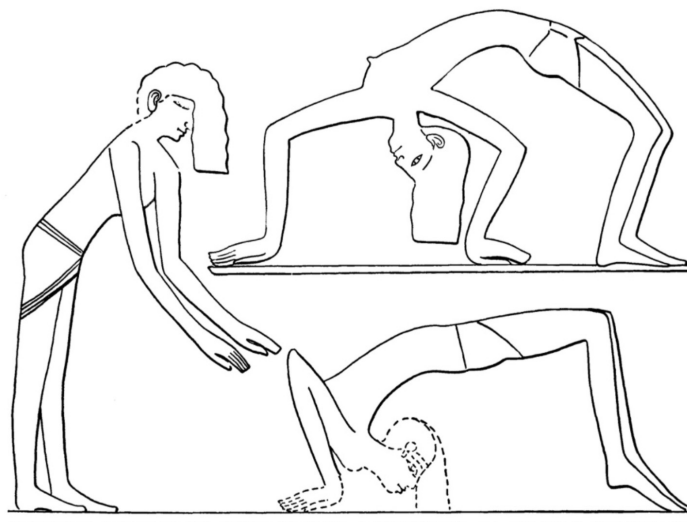


Figure 2. Danseuses de la TT 53, représentées à d'autres étapes du mouvement. TT 53, règne de Thoutmosis III, Thèbes [D'après N. DE GARIS DAVIES, « The Graphic Work of the Expedition », *BMMA* 23-2, 1928, fig. 4].

Nous avons essayé, à partir des représentations disponibles de cette danse, d'en proposer une reconstitution possible sous la forme d'un schéma simplifié (fig. 4). Ce dernier essaie de donner une cohérence générale à des mouvements apparaissant souvent seuls, en prenant en compte les nécessités physiques de chaque étape afin de les replacer dans un ordre vraisemblable. Partant d'une position debout (étape 1), la danseuse bascule en arrière (étape 2), atteignant alors la position phare de cette danse, qu'est le renversement. De là, il semble possible qu'elle enchaîne des figures au sol (étapes 3a et 3b), avant de revenir éventuellement à la figure initiale du renversement (étape 4), puis de se relever en basculant les jambes de l'autre côté de son buste (étape 5), avant de terminer la danse debout (étape 6a) ou agenouillée (étape 6b).

Ainsi, le renversement, bien que le plus souvent représenté et certainement considéré comme représentatif de cette danse, doit être replacé parmi un ensemble plus large de mouvements, qui devaient constituer une chorégraphie à part entière. Au vu des images disponibles, il semble difficile d'y voir une danse répétitive. Il faut plutôt comprendre les nombreuses représentations de ce mouvement comme symbole valant pour l'ensemble de la danse – sorte de partie pour le tout.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ Sur le bloc 66, dans les blocs provenant du décor du temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari, dans la TT 53, la TT 135, la TT 371.

²¹ À ce sujet, et pour en voir quelques exemples, voir M.-R. VALDESOGO, *Hair and Death in Ancient Egypt. Mourning rites in the Pharaonic Period*, Zandvoort, 2019, p. 9, p. 34-45.

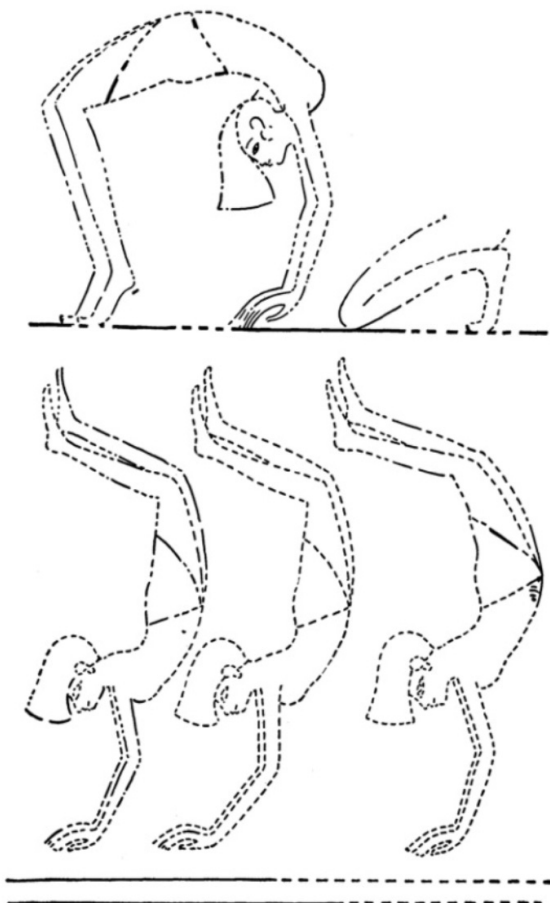


Figure 3. Danseuses en plein saut (?), provenant de la TT 65, XVIII^e dynastie, Cheikh Abd el-Gourna [D'après N. DE GARIS DAVIES, « The Graphic Work of the Expedition », *BMA* 23-2, 1928, fig. 14].

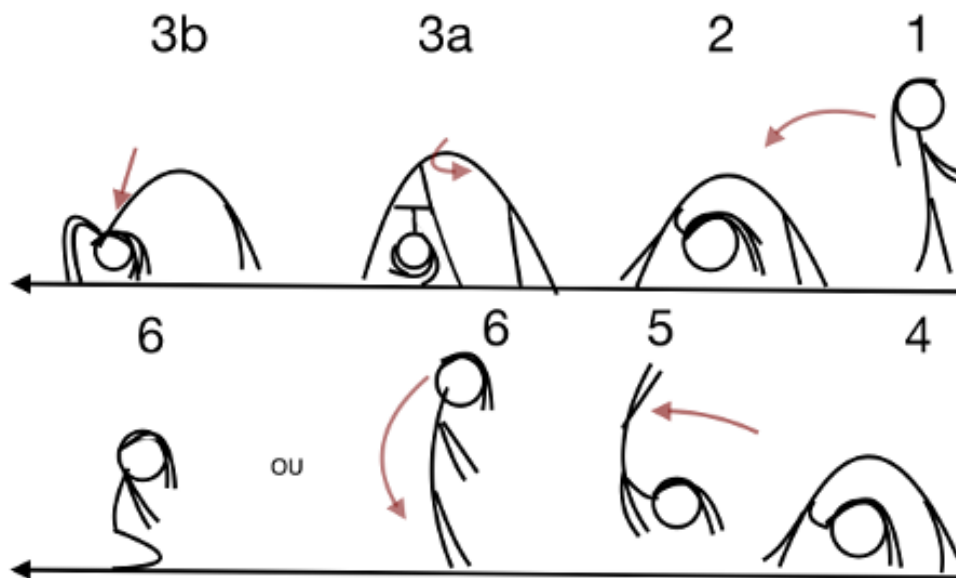


Figure 4. Schéma proposant une possibilité de chorégraphie autour du renversement [Dessin : B. Ferran].

1.2. *Autour du corps de la danseuse : pagne, bijoux, chevelure*

En dehors des mouvements, d'autres éléments sont indissociables de cette danse. Le pagne court, qui a tant attiré l'attention des égyptologues, est systématiquement le même, représenté de manière plus ou moins détaillée. La représentation la plus précise que nous ayons est conservée sur l'ostracon cat. 7092 de Turin (fig. 1) : il s'agit d'une bande de tissu, courte et nouée visiblement à l'avant du corps²². Dans certains cas, il semble décoré de motifs, notamment d'un cercle²³ peint d'une couleur claire, sur le côté du pagne – mais également parfois de carreaux, sans cercle visible²⁴. La plupart du temps toutefois, le pagne est représenté vierge de tout motif. À ce pagne s'ajoutent parfois quelques rares bijoux, généralement des boucles d'oreilles arrondies (présentes sur l'ostracon de Turin et le bloc provenant du temple de Thoutmosis III à Deir el-Bahari). Une représentation fait figure d'exception à cet égard, ainsi qu'à plusieurs autres : il s'agit de l'ostracon O. Ifao DeM 3779, sur lequel la femme représentée porte également des colliers, plusieurs bracelets et arbore ce qui semble être des tatouages (sur la cuisse et le torse).

Ce pagne et ces bijoux amènent la question de la nudité et de la visibilité du pubis, qui est l'argument principal justifiant l'interprétation sexuelle souvent proposée pour cette danse. Il faut rappeler dans un premier temps qu'en Égypte ancienne, la nudité n'est pas associée uniquement à la sexualité, mais renvoie à une variété d'autres notions, à commencer par la jeunesse ou la pauvreté²⁵. L'argument principal faisant du dévoilement du sexe de la danseuse le cœur de cette chorégraphie tient au parallèle fait par E. F. Morris²⁶, et repris par d'autres²⁷, entre ce mouvement et un épisode du conte d'Horus et Seth où Hathor révèle (*kfi*²⁸) sa vulve (*kj.t*) au dieu Rê. Or, le mécanisme central de ce passage est justement le dévoilement d'un élément anatomique caché, tandis que le pubis de la danseuse est soit immédiatement visible à son arrivée – comme le souligne parfaitement l'ostracon O. Ifao DeM 3779 – soit n'est pas considéré comme important par les Égyptiens, comme le suggère le reste des représentations qui ne marquent jamais le sexe. Aucun des mouvements représentés, vus ci-dessus, ne semble non plus impliquer un écart particulier des jambes, qui impliquerait de rendre visible les parties les plus intimes de la performeuse.

En fait, ce pagne et la quasi-nudité de la danseuse pourraient avoir une explication bien plus triviale : au vu de l'amplitude des mouvements et de la souplesse requise pour exécuter ces derniers, il fallait que la performeuse porte le moins de vêtements possibles, afin de ne pas gêner la bonne réalisation de la danse²⁹.

22 H. CHEVRIER, « Rapport sur les travaux de Karnak », *ASAE* 38, 1938, pl. CX.

23 Sur l'ostracon de Turin, mais aussi sur le bloc provenant du décor du temple de Thoutmosis III à Deir el-Bahari, voir E. DABROWSKA-SMEKTALA, « Preliminary Report concerning the Restoration of the Wall of the 3rd Terrace of the Hatshepsut Temple at Deir el-Bahari during the season 1965-1966 », *ASAE* 60-1, 1960, pl. VIII.

24 O. Ifao DeM 3779, voir J. VANDIER D'ABBADIE, *DFIFAO* 2, Le Caire, 1946, pl. CXXII-CXXIV.

25 R. LANDGRÁFOVÁ & H. NAVRÁTILOVÁ, *Sex and the Golden Goddess I, Ancient Egyptian Love Songs in Context*, Prague, 2009, p. 63-64.

26 E. MORRIS, « Paddle Dolls and Performance », *JARCE* 47, 2011, p. 85.

27 J. GALCZYNSKI & R. PRICE dans A. GOUY (éd.), *Textiles in Motion. Dress for Dance in the Ancient world*, Oxford, 2023, p. 130.

28 Voir *TLA*, lemma n° 858347.

29 Ce que suggère déjà H. KÖPP-JUNK, dans A. GOUY (éd.), *Textiles in Motion. Dress for Dance in the Ancient World*, Oxford, 2023, p. 84-85.

Une fois que l'on replace ces images dans leur contexte culturel de production, le seul élément qui pourrait évoquer une quelconque signification érotique – et non sexuelle – de cette danse est la chevelure. Au vu de l'ensemble des représentations que nous avons étudiées, il semblerait que cette chevelure, systématiquement laissée libre, soit naturelle. C'est ce qu'évoque à merveille l'ostracon de Turin où les boucles sont dessinées mèche à mèche, la nuque et le front présentant un léger éclaircissement indiquant qu'il s'agit là des cheveux naturels de la danseuse (fig. 1). Dans les représentations plus simplifiées, la chevelure fait tout de même l'objet d'un traitement spécifique, et elle est souvent représentée bouclée (fig. 2).

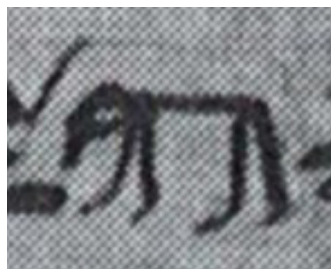


Figure 5. Classificateur B37 en hiératique [D'après P. GRANDET, *Le Papyrus Harris I* (BM 9999), *BiEtud* 109-1, Le Caire, 1994, pl. 22].

Il est évident que la chevelure a un rôle important dans cette danse et dans ses représentations : le soin graphique qui lui est apporté presque systématiquement peut en témoigner, mais cela s'observe surtout à l'examen des représentations de ce renversement en tant que signe hiéroglyphique et hiératique (fig. 5), car le scribe prend la peine de signaler les cheveux d'un trait de calame.

Cette chevelure laissée libre durant la danse a certainement des significations diverses. On peut suggérer qu'elle avait au moins une importance visuelle, accompagnant ou soulignant les différents mouvements de la danseuse³⁰ (renversement, saut). Mais les cheveux portent aussi, en Égypte ancienne, une variété de symboliques – notamment érotique, mais renvoyant aussi, selon les contextes, à l'eau ou la végétation par exemple³¹. L'aspect sensuel se devine, pour prendre des exemples contemporains à la production de ces scènes, dans les quelques passages évoquant la chevelure (non apprêtée) de la sœur dans les poèmes d'amours³², ou encore dans le papyrus érotique de Turin, lorsqu'au cours d'une scène de sexe, l'homme agrippe une mèche de cheveux de sa partenaire³³. Toutefois, dans ces deux cas, l'érotisme est aussi convoyé par une multitude d'autres symboles : mention plus régulière par exemple de la bouche ou des doigts dans les poèmes d'amour, présence systématique d'une petite ceinture, de bijoux ou de fleurs de lotus dans le papyrus érotique de Turin. On retrouve d'ailleurs une partie de ces objets sur l'ostracon O. Ifao DeM 3779, qu'il faut alors peut-être comprendre comme une représentation particulièrement érotisée de cette danse.

Ainsi, une étude approfondie et en contexte de l'iconographie de cette danse permet de mettre de côté l'idée d'une danse dont l'apogée serait le dévoilement du sexe de la danseuse, qui rejouerait le rôle d'Hathor éveillant son père Rê dans un récit mythologique. La danse n'en est pas moins dépourvue de symbolique, éventuellement mythologique, mais cette dernière semble plutôt portée par des éléments tels que la chevelure, plutôt que la nudité des danseuses. Une analyse plus large du contexte d'apparition du renversement permet également de préciser sa signification.

30 Un peu à la manière dont certaines robes de danseuses, très fluides, accompagnent, cachent et dévoilent leurs mouvements dans d'autres cultures. Voir à ce sujet A. GOUY, dans A. GOUY (éd.), *Textiles in Motion. Dress for Dance in the Ancient World*, Oxford, 2023, p. ix-xi.

31 Pour un très rapide tour d'horizon des symboliques liées à la chevelure en Égypte ancienne, voir M.-R. VALDESOGO, *Hair and Death in Ancient Egypt*, Zandvoort, 2019, p. 13-14.

32 B. MATHIEU, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne*, *BiEtud* 115, Le Caire, 1996, p. 63 – pour le passage le plus explicite, provenant du p. Harris 500.

33 P. Turin 55001 (cat. 2031). Visible ici https://collezioni.museoegizio.it/en-GB/material/Cat_2031/?description=&inventoryNumber=2031&title=&cgt=&yearFrom=&yearTo=&materials=&provenance=&acquisition=&epoch=&dynasty=&pharaoh=&searchLng=en-GB&searchPage=1 [consulté le 26/09/2024].

2. LA DANSE-KHEB REMISE EN CONTEXTE : PONTS ENTRE ICONOGRAPHIE ET TEXTES

2.1. Temporalités de la danse-kheb : processions et banquets

Les indices disponibles sur le contexte de cette danse sont rares, notamment à cause de la mauvaise conservation ou publication de ces éléments. Les ostraca n'offrent aucune information quant au contexte général, et la plupart des publications des tombes se concentrent sur la reproduction de la danseuse et non sur l'ensemble de la scène, tout comme les extraits des décors de temples, généralement conservés sur un bloc qui a chuté de la paroi. Quelques sources nous fournissent toutefois de précieuses informations.

Les plus précises à ce sujet sont les deux blocs (61 et 66 de la paroi nord) de la chapelle rouge d'Hatchepsout, réutilisés par Amenhotep III en remplissage du troisième pylône de Karnak. Ces blocs représentent les danseuses au milieu de joueuses de sistres, de chanteurs, d'autres danseurs et de prêtres, qui accompagnent tous la barque d'Amon lors de la fête d'Opet. Il s'agit plus précisément du retour du dieu à Karnak, après son passage au temple de Louqsor. Deux autres sources peuvent également être rattachées à cet événement, ou à un événement en lien avec une procession religieuse : le bloc provenant du décor du temple de Thoutmosis III à Deir el-Bahari, sur lequel apparaît le haut de deux sistres dans ce qu'il reste du registre inférieur, et une légende mentionnant les bienfaits d'Amon – ce qui permet de suggérer la représentation d'une procession en lien avec ce dieu, peut-être, au vu de la provenance de ce décor, la Belle Fête de la Vallée plutôt que la fête d'Opet. Il en va de même avec la représentation dans la TT 371, connue par des dessins rapides de Norman de Garis Davies³⁴ évoquant la présence d'un kiosque et d'une barque au registre inférieur.

Une autre scène de tombe (TT 53) représente ces danseuses dans un banquet, en compagnie également de joueuses de sistre et d'autres danseuses. Deux invités masculins, dont l'un est en train de vomir, sont aussi figurés³⁵. Dans les autres scènes de tombes, le reste des scènes n'est pas conservé.

Ainsi, ces danseuses semblent pouvoir intervenir, d'après les représentations, dans deux types de cérémonies : les processions religieuses, *a priori* en lien avec Amon³⁶ et les banquets représentés sur les parois des tombes de l'élite.

L'étude de l'iconographie permet donc de supposer que cette danse était associée à des contextes festifs, si ce n'est aux processions religieuses spécifiquement. La légende du bloc 61 de la chapelle d'Hatchepsout permet de préciser cette analyse : en effet, l'action des danseuses est qualifiée de *hb.t in hbywt*, « danser-kheb par les danseuses-khebyt ». Or l'usage de la racine *hb* et de ses dérivés connaît un essor au Nouvel Empire³⁷ – tout comme le motif auquel ils semblent désormais associés.

34 Reproduit par J. MALEK, dans N. STRUDWICK & J. H. TAYLOR (dir.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*, Londres, 2003, p. 229-243.

35 A. LYTHGOE & N. DE GARIS DAVIES, « The Graphic Work of the Expedition », *BMMA* 23-2, 1928, fig. 4.

36 L'intégralité de nos sources provenant de Thèbes, il ne s'agit certainement que des circonstances locales et non pas d'une danse liée spécifiquement à ce dieu.

37 Bien qu'il soit attesté depuis la VI^e dynastie : L. GREEN, « Egyptian Words for Dancers and Dancing », dans J. K. HOFFMEIER & E. S. MELTZER (éd.), *The Ancient World VI. Egyptological Miscellanies. A Tribute to Professor Ronald J. Williams*, Chicago, 1983, p. 36.

2.2. Parler de la danse-kheb : tour d'horizon des textes

On compte au Nouvel Empire dix-sept attestations de la racine *hb*³⁸, que l'on peut séparer en deux grands ensembles: d'un côté, le verbe à l'infinitif *hb.t* apparaît comme légende de danses des *mw*, dans les scènes de processions funéraires, au sein d'un corpus très cohérent de tombes privées de la XVIII^e dynastie³⁹. Dans ces scènes, la légende est généralement courte, « *hb.t mw* »⁴⁰, et les mouvements n'ont rien en commun avec le renversement que nous étudions: les hommes ont un pied replié derrière le mollet, un bras levé⁴¹. Il faut également rapprocher de ce corpus le bloc 61 de la chapelle rouge d'Hatchepsout, déjà évoqué, et qui se caractérise également par l'apparition du substantif dans un contexte de légende d'une représentation.

Le reste des attestations est plus hétérogène, mais également plus fructueux dans le cadre de cette étude: le verbe *hbi* ou le substantif *hbb/hb3* apparaît dans divers textes, où il est pourvu d'un classificateur⁴² – systématiquement absent des légendes de scènes. Les contextes sont extrêmement variés: on le retrouve à la fois dans des textes inscrits sur des parois de tombe⁴³, dans des formules funéraires⁴⁴ ou des écrits liés à pharaon⁴⁵. Les dérivés de la racine *hb* sont aussi utilisés dans les textes littéraires allant de Sinouhé⁴⁶ aux chants d'amour⁴⁷, et même dans les

38 Contre quatre à l'Ancien Empire et quatre au Moyen Empire. L'ensemble des attestations connues a été réuni dans un tableau (annexe 1) à la fin de cet article.

39 La TT 17, la TT 82, la TT 93, la TT 100, la TT 276, la TT A4 et la tombe de Pahéry à El-Kab. Ces danses sont toutes répertoriées par W. DECKER & M. HERB, *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten*, HdO 14-1, Leyde, 1994, p. 723-737.

40 À l'exception de la TT 93, où la légende se lit « *hbt in šm'w* ».

41 Il nous faut ici signaler une hypothèse sur la traduction de *hbi*, mais qui nous semble peu plausible: pour notamment G. REEDER, « The Mysterious Muu & The Dance They Do », *KMT* 6-3, 1995, p. 77 mais aussi L. KINNEY, « The Dance of the *Mwu* », *BACE* 15, 2004, p. 64-65, le fait que ces danseurs ne portent pas la coiffe des *mw* et que la scène intervienne avant l'apparition de ces derniers dans la procession funéraire suffit à voir dans le substantif *hb.t* une danse d'invocation des *mw*. Cela nous paraît une conclusion un peu rapide, surtout lorsqu'on prend en compte l'ensemble des attestations de ce terme.

42 Sur l'usage du terme « classificateur » et l'intérêt d'étudier ces derniers comme autre chose que des « aides à la lecture », voir O. GOLDWASSER & C. GRINEVALD, « What are “Determinatives” good for? », dans E. GROSSMAN, S. POLIS & J. WINAND (eds.), *Lexical Semantics in Ancient Egyptian*, *LingAeg, StudMon* 9, Hambourg, 2012, p. 17-53, et notamment p. 22-29.

43 Dans une formule d'offrande de la TT 100, N. DE GARIS DAVIES, *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes*, New York, 1935, pl. XXVI ou dans le chant d'une luthiste dans la TT 93, ID., *The Tomb of Ken-Amun at Thebes*, New York, 1930, pl. IX.

44 Chapitre 145 du Livre des morts de Nou, p. BM EA 10477, G. LAPP, *The Papyrus of Nu (BM EA 10477)*, *Catalogue of Books of the Dead in the BM I*, Londres, 1997, pl. 72 ou sur la stèle d'un prêtre d'Amon, Paraherionunef (JE 3299), J. BERLANDINI, « Varia Memphitica VI », *BIFAO* 85, 1985, p. 50-61.

45 Dans une épithète de Ramsès II dans sa cour à Louqsor (KRI II, 626, 14) Voir note à ce propos dans le tableau, ou encore dans une *Supplique* royale aux dieux du p. Harris I, P. GRANDET, *Le Papyrus Harris I (BM 9999)*, *BiEtud* 109-1, Le Caire, 1994, p. 253-254.

46 Ostracon 1945.40 de l'Ashmolean Museum, J. BARNES, *The Ashmolean Ostrakon of Sinuhe*, Oxford, 1952, v° 16.

47 P. Chester Beatty I, r°16,10. B. MATHIEU, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne*, *BiEtud* 115, Le Caire, 1996, p. 33; O. Ifao DeM 1616, 10. G. POSENER, *Catalogue des ostraca hiéroglyphiques littéraires de Deir el Médineh III*, *DFIFAO* 20, Le Caire, 1980, p. 83, pl. 57.



L'association fréquente du terme avec des mots liés aux chants ou au son de manière générale⁵³ montre bien, comme le soulignait déjà S. Emerit⁵⁴, que ce type de danse s'inscrivait dans une performance plus générale, où chant et danse se mélangeaient et n'étaient pas nécessairement considérés comme des catégories distinctes. Cela va de pair avec ce que nous avons vu dans les représentations iconographiques, où les danseurs apparaissent souvent aux côtés de musiciens et musiciennes.

Ainsi, l'analyse croisée des contextes iconographiques et textuels met en évidence que le renversement est un mouvement de danse que l'on retrouve dans des processions religieuses et des banquets. La racine qui lui est associée, *hb*, ne lui est en revanche pas exclusive: il est largement utilisé dans des contextes de processions funéraires, que ce soit pour désigner les danses très simples des *mw*, ou d'autres danses exécutées par exemple par des nains⁵⁵.

L'étude des classificateurs de *hb* permet de proposer des pistes de réflexion quant à ce qui pouvait singulariser la danse-*kheb* au Nouvel Empire, notamment par rapport aux autres verbes utilisés pour parler de danses, que sont *ib3* et *ksks*⁵⁶.

2.3. Les classificateurs de *hb*: souplesse et dynamisme

À cet effet, nous avons réuni dans le tableau suivant toutes les attestations de la racine *hb* et de ses dérivés présentant un classificateur que nous avons pu relever pour le Nouvel Empire. Nous avons cherché à donner une idée générale du contexte d'apparition, en donnant pour ce faire la date la plus précise possible, le type de texte dans lequel le mot apparaît et la forme qu'il revêt, ainsi que la source et le classificateur qui s'y trouve – que nous avons reproduit sous forme de facsimilé.




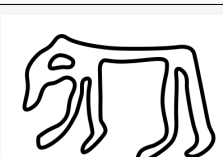
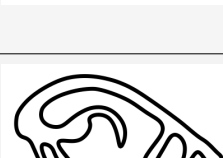

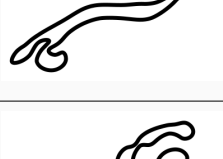
Datation	Source	Contexte	Classificateur	Image
Thoutmosis III	TT 100 (N. DE GARIS DAVIES, <i>Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes</i> , New York, 1935, pl. XXVI)	Formule d'offrandes des sistres, récitée par les filles du défunt (substantif)	A32	
Hatchepsout / Amenhotep II	p. BM EA10477 (G. LAPP, <i>The Papyrus of Nu (BM EA 10477), Catalogue of Books of the Dead in the BMI</i> , Londres, 1997, pl. 73, col. 58)	Chapitre 145 du Livre des Morts (verbe)	A32	

53 À l'exemple du p. Westcar, de la fin de la Deuxième Période intermédiaire, où *hb* est associé à *brw*, que S. Emerit propose de traduire par « bruit ». S. EMERIT, *op. cit.*, p. 45-52.

54 *Ibid.*, p. 55-57.

55 Appelés « petits » chez Sinouhé, mais explicitement nommés dans la stèle de Paraherionounef (JE 3299), datant de Ramsès III: le terme inscrit est *nmiw*, classifié par un nain.

56 L. GREEN, « Egyptian Words for Dancers and Dancing », dans J. K. HOFFMEIER & E. S. MELTZER (éd.), *The Ancient World VI. Egyptological Miscellanies. A Tribute to Professor Ronald J. Williams*, Chicago, 1983, p. 29-38. Pour *ksks*, voir *Wb* V, 142, 1-3 et pour *ib3*, *Wb* I, 62, 8-12.

Datation	Source	Contexte	Classificateur	Image
Amenhotep II	TT 93 (N. DE GARIS DAVIES, <i>The Tomb of Ken-Amun at Thebes</i> , New York, 1930, pl. IX.)	Chant de luthiste (substantif)	B37	
Ramsès II	Avant-cour du temple de Louqsor (KRI II, 626, 14)	Épithète royale (substantif)	A16	
Ramsès II (?)	p. Caire 86637 (A. M. BAKIR, <i>The Cairo Calendar No. 86637</i> , Le Caire, 1966, pl. IV, r° VI, l. 10)	Prohibition pour le jour 23 (livre II) (substantif)	A16	
Ramsès III	p. Harris I (P. GRANDET, <i>Le Papyrus Harris I (BM 9999)</i> , <i>BiEtud</i> 109-1, Le Caire, 1994, pl. 22, l. 10)	Supplique royale aux dieux (verbe)	B37	
Ramsès III	JE 3299, stèle de Paraherioune-nef (J. BERLANDINI, « Varia Memphitica VI », <i>BIFAO</i> 85, 1985, pl. XI, col. 2)	Formules funéraires (substantif)	B37	
Ramsès III	p. Chester Beatty I, r° 16, l. 10. (site de la Chester Beatty Library)	Chants d'amour (substantif)	B37	
XIX ^e ou XX ^e dynastie	Ostracon Ashmolean Museum 1945.40 (J. BARNS, <i>The Ashmolean Ostracon of Sinuhe</i> , Oxford, 1952, v° 16.)	Littérature de fiction ; lettre royale décrivant les avantages pour Sinouhé à revenir en Égypte (substantif)	A16	

La comparaison des choix des classificateurs au cours de la XVIII^e dynastie permet de faire apparaître une évolution nette. Dans la première moitié de la XVIII^e dynastie, les scribes se contentent du signe A32, l'homme dansant avec une jambe repliée et un bras levé. Ce signe, que l'on retrouve fréquemment dans le vocabulaire de la danse⁵⁷, prévaut déjà dans les graphies de *hb* au Moyen Empire⁵⁸, et reprend également la position des danseurs-*mww* dans les scènes de

57 L. GREEN, *op. cit.*, p. 38.

58 Voir par exemple la version Moyen Empire de Sinouhé sur le p. Berlin 3022. R. KOCH, *Die Erzählung des Sinuhe*, *BiAeg* XVII, Bruxelles, 1990, p. 62, 194. Concernant l'Ancien Empire, les classificateurs sont bien moins fixes, mais oscillent surtout entre le A32 et le A16, souvent avec des signes assez nouveaux. Voir par exemple l'attestation de la tombe de Djau, où le scribe reproduit le pas de danse représenté dans le registre qu'il légende. N. KANAWATI, *Deir el-Gebrawi III. The Southern Cliffs. The Tomb of Djau/Shemai and Djau*, *ACE* 32, Oxford, 2013, pl. 72.

processions funéraires mentionnées ci-dessus et légendées « *hb.t mww* » (sans autre classificateur que la scène elle-même). Ainsi, la racine-*hb* peut être associée, en tout cas jusqu'au début du Nouvel Empire, à des danses sans grande amplitude corporelle.

Or, à partir du mitan de la XVIII^e dynastie et surtout durant la période ramesside, les scribes semblent porter leur choix plutôt sur deux autres hiéroglyphes, soit un homme fortement penché vers l'avant et que nous avons rapproché du signe A16 (faute de signe correspondant parfaitement dans la liste définie par A. H. Gardiner), soit le signe B37 qui est la transposition en hiéroglyphe de l'image du renversement. Ce signe B37 est attesté quatre fois : trois fois après un substantif signifiant plus précisément « la danse » (*hb / hbb / hb.t*)⁵⁹, une fois après ce que P. Grandet identifie comme une « forme *sdm* passive impersonnelle à valeur optative »⁶⁰ et qu'il traduit par un verbe « que (l'on) danse » (*hbz*)⁶¹.

Aucun élément ne semble déterminer l'usage préférentiel du classificateur B37 plutôt que du A16. Les deux peuvent être utilisés pour des verbes comme pour des substantifs, dans des contextes funéraires ou de fêtes, religieuses ou privées. En revanche, d'un point de vue purement linguistique, il semble que le choix du scribe relève de ce que O. Goldwasser catégorise comme de la « discourse-pragmatic information »⁶², c'est-à-dire exprimant la volonté de spécifier à quelle danse précisément on fait référence lorsqu'on mentionne, dans un texte donné, la danse-*kheb* – et non des classificateurs de type encyclopédique, qui renverraient à des catégories cognitives plus larges. Ainsi, le renversement apparaît comme un mouvement ou le symbole d'une chorégraphie, qui appartiendraient à une catégorie plus générale de danses, et auquel les scribes font parfois spécifiquement référence lorsqu'ils choisissent d'utiliser le signe B37. Nous proposons d'appeler ces danses les danses-*kheb*, afin de refléter la diversité de mouvements et de chorégraphies qu'elles semblent impliquer, puisque ces deux classificateurs semblent renvoyer à autre aspect de la danse que les pas exécutés.

En effet, le point commun des deux signes utilisés à partir du Nouvel Empire est le type de mouvement effectué : au contraire du A32, le mouvement engage l'intégralité du corps – et pas seulement les bras et les jambes – et est donc plus marqué visuellement parlant. Ainsi, la racine-*hb* ne serait pas associée à une chorégraphie spécifique dans laquelle se trouverait la figure du renversement, mais plutôt à une catégorie plus large de danses qui nécessiterait des mouvements très amples, où l'entièreté du corps de la danseuse ou du danseur est porteur de l'expressivité qu'il cherchait à convoquer. Cette idée n'est pas non plus genrée, puisqu'il est visiblement possible de l'exprimer aussi bien par un homme fortement penché (A16) que par une danseuse renversée (B37). Toutefois, la création d'un nouveau signe hiéroglyphique (B37) confirme le statut d'image-signe de ce mouvement qui incarne au mieux les danses-*kheb* – statut déjà suggéré par la sur-représentation du renversement dans les sources iconographiques. Cela semble également indiquer une remotivation sémantique des dérivés de la racine *hb*, qui désignent désormais des danses impliquant une grande amplitude corporelle.

Ce glissement s'observe bien à travers quelques exemples très précis, mais dont le plus parlant est sans aucun doute Sinouhé. La lettre du roi au héros mentionne les danses-*kheb* qui attendent ce dernier lors de son enterrement sur le sol égyptien. Sur le p. Berlin 3022, daté du début du règne de Sésostri III, le classificateur du substantif, écrit *hbb*, est le signe A32. Lorsque le

59 Dans la TT 93, la stèle JE 3299, et le p. Chester Beatty I. Concernant la lecture de ce dernier comme d'une danseuse en train d'effectuer un renversement, voir A. H. GARDINER, « A Didactic Passage Re-examined », *JEA* 45, 1959, p. 15.

60 P. GRANDET, *Le Papyrus Harris I (BM 9999)*, *BiEtud* 109-2, Le Caire, 1994, p. 105, n. 434.

61 Id., *Le Papyrus Harris I (BM 9999)*, *BiEtud* 109-1, Le Caire, 1994, p. 253.

62 O. GOLDWASSER & C. GRINEVALD, « What are “Determinatives” good for? », dans E. GROSSMAN, S. POLIS & J. WINAND (eds.), *Lexical Semantics in Ancient Egyptian, LingAeg, StudMon* 9, Hambourg, 2012, p. 25-26.

scribe d'époque ramesside a reproduit cette même phrase sur l'ostracon 1945.40, conservé à l'Ashmolean Museum, il emploie toujours un dérivé de la racine *hb* (*hb.w*), mais cette fois-ci classifié par l'homme penché (A16), ce qui marque bien l'évolution sémantique qui s'est opérée au cours de la XVIII^e dynastie – mais qui n'a rien à voir avec la personne exécutant la danse, ou la chorégraphie même de cette danse.

Enfin, l'apparition du signe de la « danseuse acrobatique » pour classifier *hbi* semble être un autre indice suggérant que la sexualité ou l'érotisme n'étaient pas, de prime abord, associés à ce mouvement. Puisqu'il est visiblement interchangeable avec l'homme A16, qui n'évoque rien de sexuel, il semblerait plutôt que le renversement soit retenu pour la performance réalisée, plutôt que pour les symboles convoyés – performance qui semble être le fait de danseuses uniquement.

3. LES DANSEUSES-KHEBYT COMME ARTISANES DE LA FÊTE

3.1. Danse et festivités

Il n'y a rien de surprenant à trouver majoritairement les danses-*kheb* dans des contextes de procession ou de banquet. Dès l'Ancien Empire, les danses de tout type – acrobatique ou non – sont associées à des événements festifs : la toute première attestation de l'infinitif *hbi* à la V^e dynastie, se fait d'ailleurs au sein d'un festival agricole⁶³. Tout au long de la période pharaonique, la danse est l'apanage des processions, funéraires ou religieuses, mais aussi des banquets. Les danses-*kheb* semblent, au Nouvel Empire, surtout associées à des contextes de célébrations : couronnement d'un roi, retrouvailles du frère et de la sœur, passage du défunt dans l'au-delà, fête religieuse... Elles y sont d'ailleurs systématiquement associées à de la musique, produite par de la voix, des claquements de mains, des harpes, des luths ou encore des sistres.

La danse s'inscrit donc dans un ensemble de performances variées, qui relève, comme le souligne très bien S. Donnat dans son article sur l'ivresse-*tekhet*⁶⁴, d'une polysensorialité⁶⁵ conçue comme intrinsèque aux festivités égyptiennes. Elle y analyse la manière dont l'ivresse est perçue, dans les contextes spécifiques des processions et des banquets, comme une expérience positive, visant à exacerber les sens en multipliant les stimuli, notamment auditifs et visuels⁶⁶. Le but de cette polysensorialité, argumente-t-elle, est de créer un sentiment de communauté, entre les individus participant à l'événement, mais aussi entre ce groupe social et les divinités célébrées⁶⁷.

À cet égard, le renversement apparaît comme le type de mouvement idéal pour stimuler les spectateurs et spectatrices : il engage l'ensemble du corps de la performeuse, dans un mouvement pleinement visible grâce à la quasi absence de vêtements, et dont la réalisation, impliquant une souplesse extrême, devait être très impressionnante. Toutefois, à la différence de la consommation de boisson menant à l'ivresse, la création d'un sentiment de communauté passe ici par la relation performeur-spectateur,

63 Sur le bloc EA 994, conservé au British Museum, et accessible ici : https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA994 [consulté le 04/09/2024]

64 S. DONNAT, « L'ivresse-*tekhet* et le sens », *Mythos* 11, 2017, p. 21-35.

65 Concept développé par A. GRAND-CLÉMENT & A.-C. RENDU-LOISEL, « Introduction », *Mythos* 11, 2017, p. 12-13.

66 S. DONNAT, *op. cit.*, p. 26-27.

67 *Ibid.*, p. 30.

très bien étudiée par les chercheurs sur le théâtre ou le cinéma⁶⁸ : le fait d'assister à une performance, théâtrale, dansée ou mimée déclenche chez le spectateur des réactions empathiques, qui engagent sa participation et créent donc un espace commun par le biais du spectacle⁶⁹.

À tout ceci s'ajoute, pour l'Égypte ancienne, l'élément de la chevelure, également porteuse d'expressivité et de sens, et éventuellement la nudité en tant que telle. Cette nudité doit alors être comprise à la fois comme un moyen pour la danseuse de réaliser correctement son mouvement, et pour le spectateur d'appréhender visuellement ledit mouvement. Les connotations érotiques ne sont ainsi pas proprement à exclure des symboliques associées à cette danse, mais doivent être mise sur un pied d'égalité avec les autres buts recherchés, et rattachées à des éléments explicitement sexuels (la chevelure par exemple, plutôt que la nudité).

3.2. *Un renversement genré*

Une autre des particularités du renversement tient au fait qu'il est réalisé exclusivement par des femmes, ce qui est clair à la fois dans l'iconographie, mais aussi dans les mentions des danseuses-*hby(w).t* dans les textes – déterminées par les jambes (D54) et la femme assise (B1).

D'après les rares représentations du renversement datées d'avant la XVIII^e dynastie, il semblerait que cette association du renversement à des performeuses féminines date au moins du Moyen Empire. Les premières attestations du motif remontent cependant à la deuxième moitié de l'Ancien Empire sur des sceaux sans texte mais décorés de motifs iconographiques. Ces objets, compris par H. G. Fischer comme des productions de la sub-élite⁷⁰, multiplient les motifs rares et originaux, dont les danseurs acrobatiques (fig. 6). Les performeurs y sont représentés de manière « aggenre », aucun élément ne permettant d'affirmer qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme. En revanche, au Moyen Empire, les quelques modèles de tombes représentant ce pas de danse sont tous féminins⁷¹, ce qui suggère que la réalisation de ce mouvement était genrée au moins à partir de cette époque.

L'étude des attestations textuelles des danseuses-*khebyt* permet d'écarter l'hypothèse qu'il s'agisse d'une convention iconographique, mais bien d'un exercice réservé aux danseuses. Les deux blocs de la chapelle rouge d'Hatchepsout confirment l'association de cette dénomination à celles effectuant le mouvement : la légende au-dessus du renversement indique bien « *khebyt* », littéralement « celles-de-la-danse-*kheb* ». Elles se distinguent, sur le bloc 61, de leurs contreparties

68 Voir par exemple M.-M. MERVANT-ROUX, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, 1998, p. 177.

69 Ces réactions ont d'ailleurs été associées, en sciences cognitives, à des neurones dits « miroirs », qui joueraient également un rôle dans l'empathie et le partage émotionnel. Voir J. M. KILNER & R. N. LEMON, dans *Current Biology*, 2013, p. 1047-1062.

70 Sur les sceaux dit « graphiques » et les populations qui les produisent voir H. G. FISCHER, « Old Kingdom Cylinder Seals for the Lower Classes », *Metropolitan Museum Journal* 6, 1972, p. 5-16 ; J. NOLAN, « Sealings and Seals from Pyramid Age Egypt », dans M. AMERI, S. KIELT COSTELLO, G. JAMISON & S. JARMER SCOTT (éd.), *Seals and Sealing in the Ancient World. Case Studies from the Near East, Egypt, the Aegean and South Asia*, Cambridge, 2018, p. 274.

71 Voir par exemple la figurine conservée au Brooklyn Museum, numéro d'inventaire 13.1024 et provenant du caveau de la tombe D303 d'Abydos (fin XII^e-début XIII^e dynastie) : <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3083>. Voir également la compilation faite par W. DECKER & M. HERB, *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten, HdO 14-2*, Leyde, 1994, pl. CCCXCI.



Figure 6. Reproduction du sceau AN 1921.1199, conservé à l'Ashmolean Museum (?) [D'après W. DECKER & M. HERB, *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten*, HdO 14-2, 1994, pl. CCCXCII].

masculines, à la fois dans la danse exécutée, mais aussi dans le nom : ils sont nommés *ib3[w]*, « danseurs », terme qui n'existe plus au féminin au Nouvel Empire⁷².

Une autre attestation de ce terme se trouve sur la Stèle de la Restauration de Toutânkhamon. Dans les multiples décisions prises par le roi pour rétablir le culte d'Amon dans Karnak, s'exprime la volonté de remettre en place les différents offices desservant la divinité. Ainsi, il « rendit pur » (*sw' b. n=f*) les prêtres et prêtresses, mais aussi « les chanteuses et les danseuses » (*šm' wt hb3ywt*) – en indiquant que leurs salaires ont été prélevés dans les caisses du palais et du Trésor⁷³. Comme l'indique M. Gabolde, cette résolution est suffisamment précise pour être considérée comme réelle, à l'instar de la restauration des pavois – et au contraire des offrandes « sans limites » en or, argent, cuivre, ou bronze⁷⁴.

Il est donc envisageable qu'au moins le temple d'Amon à Karnak possédait, de manière permanente, un groupe de danseuses exclusivement féminines dont le but était de participer aux diverses célébrations religieuses. Peut-être ces danseuses étaient-elles incluses dans le *hnr* du temple, mentionné sur le bloc 66 de la chapelle rouge d'Hatchepsout⁷⁵. En effet, le *khener* n'est pas, comme l'ont montré les études récentes⁷⁶, un « harem », mais bien une troupe de danseurs et danseuses, chanteurs, chanteuses et musiciens en tout genre – pour reprendre un

72 *Wb* I, 62, 15. Il faut noter qu'on connaît également des danseurs *hbw* au Moyen Empire, à une époque où le terme ne semble pas connecté au renversement, et qu'ils disparaissent visiblement au cours de la Deuxième Période intermédiaire. Pour la mention de danseurs *hbw* dans des comptes, voir M. COLLIER & S. QUIRKE, *The UCL Lahun Papyri: Accounts*, BAR-International Series 1471, Oxford, 2006, p. 92-95.

73 P. LACAU, *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du musée du Caire*, n° 34001-34189, stèles de la XVIII^e dynastie 1, Le Caire, 1957, p. 228 et pl. LXX.

74 M. GABOLDE, *Toutankhamon*, Paris, 2015, p. 127-133.

75 Voir N. GRIMAL (dir.), *La Chapelle Rouge. Le sanctuaire de barque d'Hatchepsout I*, Paris, 2006, p. 109.

76 Pour un résumé historiographique de la traduction de ce terme, et l'impact de l'orientalisme sur celle-ci, voir D. BELOHOUBKOVÁ, « Musical Performers of an Ancient Egyptian Harem? Aspects of Continuity, Discontinuity, and Change in Relation to the Word *hnr* », *Archiv Orientalní*, 2022, p. 2-20.

mot anglophone, des performers – associée à diverses institutions (temple, palais, fondation funéraire...). Cet assemblage recoupe d'ailleurs parfaitement les questions de polysensorialité que nous évoquions précédemment.

Ainsi, les danseuses-*khebyt*, bien qu'intégrées dans des troupes et des performances dansées mixtes, apparaissent comme les seules à pouvoir exécuter ce renversement. Ce mouvement est en effet relativement différent des autres danses représentées sur les parois des temples et tombes égyptiennes⁷⁷, pour des raisons variées et que nous avons déjà partiellement évoquées, dont la quasi-nudité de la danseuse.

Une autre raison tient au geste lui-même : les performeuses sont représentées avec la tête ramenée sous le dos, ce qui implique une souplesse physique extrême⁷⁸, comparable aux pratiques actuelles des contorsionnistes. La discipline de la contorsion a, d'ailleurs, des catégories qui correspondent très bien aux mouvements représentés par les Égyptiens anciens : le renversement est l'exemple typique d'une souplesse arrière, la « roue » supposée d'E. Brunner-Traut (fig. 2), une éventuelle torsion de colonne⁷⁹.

Or, ce niveau de souplesse implique, selon les témoignages des acrobates contemporains, un travail quotidien du corps et des muscles – et non, contrairement aux idées reçues, un apprentissage dans l'enfance doublé d'une prédisposition physique⁸⁰. Cette souplesse n'est pas non plus une qualité intrinsèque au corps féminin⁸¹, et comme le souligne A. Martinez dans son ouvrage sur la contorsion, la répartition genrée de ces gestes tient davantage aux valeurs associées au féminin et au masculin dans une société donnée et à leurs évolutions au fil du temps⁸².

Ainsi, peut-être la raison pour laquelle les Égyptiens réservaient ce mouvement aux femmes tient aux valeurs qu'ils associaient au féminin, et qui devaient transparaître dans ce renversement. Il est en revanche difficile de dire quelle(s) était(en)t la ou les valeur(s) en question : souplesse, notions associées à la longue chevelure, ou peut-être bien, comme ont voulu le penser les chercheuses s'étant penchées sur cette danse, l'érotisme et la sensualité ?

Quoi qu'il en soit, il semble clair que les temples égyptiens au moins (mais pas seulement, si l'on en croit les représentations de banquets funéraires) avaient à leur disposition une troupe féminine⁸³, possédant un savoir-faire qui leur était considéré comme propre de par leur féminité et dont la réalisation était certainement valorisée, puisque perçue comme moment nécessaire à la réussite d'une fête. En réunissant ces éléments, savoir-faire et valorisation⁸⁴, il serait possible de

77 Pour un aperçu de ces mouvements, voir L. KINNEY, *Dance, Dancers and the Performance Cohort in the Old Kingdom*, BAR-International Series 1809, Oxford, 2008.

78 A. Martinez choisit par ailleurs, dans son ouvrage traitant de la contorsion, de parler de ces gestes comme « l'art de la souplesse extrême ». Voir A. MARTINEZ, *Contorsion. Histoire de la souplesse en Occident, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, 2021, p. 12.

79 *Ibid.*, p. 152-159, p. 164-165.

80 Voir les témoignages réunis par *ibid.*, p. 222-223.

81 Les études scientifiques ne soulignent qu'un très léger avantage aux femmes pour les souplesses arrières, et un très léger avantage aux hommes pour les souplesses avant.

82 A. MARTINEZ, *op. cit.*, p. 11-12.

83 Certainement les *bnryt*, bien que nos mentions de danseuses *bbyt* ne soient pas explicitement reliées au *bnr*.

84 Ces catégories sont par exemple perçues comme centrales dans la définition d'un métier selon les anthropologues du travail. Voir M.-P. GIBERT & A. MONJARET, *Anthropologie du travail*, Paris, 2021, p. 9-13.

considérer les danseuses-*khebyt* comme de véritables artisanes de la fête – fonctionnant dans un système proche d’autres métiers plus directement perçus comme artisanaux, comme le tissage ou le brassage. Les Égyptiens anciens eux-mêmes semblent en tout cas l’avoir conceptualisé ainsi, à en croire l’inclusion de scènes de danses, parfois avec des renversements, dans le thème « arts et métiers » des tombes du Moyen Empire⁸⁵.

CONCLUSION

Les danseuses-*khebyt* sont donc, au Nouvel Empire, un groupe de performeuses dont la fonction est de produire, entre autres danses, un mouvement qui leur était réservé pour des raisons relevant certainement des valeurs associées au féminin et au masculin dans la société du Nouvel Empire. S’il est encore difficile de déterminer quelle valeur exactement conditionnait la réalisation de ce mouvement par des femmes, il est clair que cet exercice de souplesse extrême était valorisé, peut-être à la manière d’un artisanat spécifique. Ceci tient à la fois au fait que la danse était vue comme un incontournable de la fête, mais aussi parce que l’aspect impressionnant de ce « geste-phénomène », pour reprendre l’expression d’A. Martinez⁸⁶, devait engager d’une manière particulièrement intense les spectateurs et spectatrices, contribuant par là à stimuler l’ensemble des participants grâce à cette polysensorialité évoquée par S. Donnat, et, *in fine*, à créer un espace communautaire. C’est aussi ce qui explique que les danses soient, de manière générale, signe de célébrations en Égypte ancienne, comme nous avons pu le suggérer.

Concernant les significations propres des danses-*kheb*, il est difficile de statuer sur l’aspect extatique ou sexuel de ces dernières. En revanche, il est nécessaire de nuancer cette approche, tout d’abord en soulignant que la nudité devait servir d’autres buts, notamment celui de faciliter la réalisation et la perception du renversement. De plus, nous avons montré que le dévoilement de la vulve n’était pas le but de ce mouvement, mais que c’était certainement les mouvements de la chevelure, laissée libre, qui devait marquer les spectateurs – en plus de l’aspect impressionnant de la danse en elle-même. Il serait certainement possible de préciser les significations liées à cette danse en l’abordant comme une performance totale, englobant les sons qui l’accompagnent et l’occasion à laquelle elle est associée.

* B. FERRAN

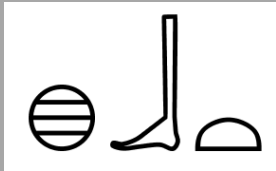

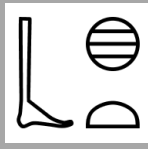

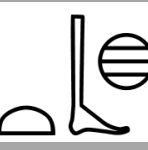
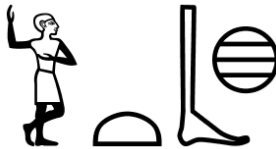

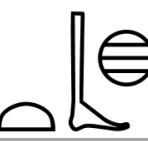
Sorbonne Université – Faculté des Lettres


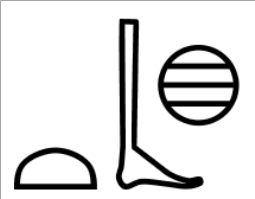






85 Voir notamment la tombe de Khety et de Baket III à Beni Hassan. Voir pour Baket III N. KANAWATI & L. EVANS, *Beni Hassan IV. The Tomb of Baqet III*, ACE 42, Oxford, 2018, pl. 60 ; pour Khety, N. KANAWATI & L. EVANS, *Beni Hassan VI. The Tomb of Khety*, ACE 44, Oxford, 2020, pl. 84.

86 A. MARTINEZ, *op. cit.*, p. 9.

ANNEXE. ATTESTATIONS DE DÉRIVÉS DE LA RACINE *HB* AU NOUVEL EMPIRE

(en gris, les verbes, en blanc, les substantifs)

Source	Terme	Traduction en contexte	Référence bibliographique
Bloc 61 de la chapelle rouge d'Hatchepsout		<i>hb.t in hby.wt</i> Danser par les danseuses	N. GRIMAL (dir), <i>La Chapelle Rouge. Le sanctuaire de barque d'Hatchepsout I</i> , Paris, 2006, p. 109.
TT 100 (Thoutmosis III-Amenhotep II)		<i>smbh-ib(=k) m3 bw nfr hs</i> <i>hbt sm' (...)</i> Amuse (ton) coeur de voir les belles choses : le chant rythmique, la danse, le chant (...)	N. DE GARIS DAVIES, <i>Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes</i> , New York, 1935, pl. XXVI.
TT 100 - Tombe de Rekhmiré (Thoutmosis III-Amenhotep II)		<i>hb.t mww</i> Faire la danse <i>mww</i>	N. DE GARIS DAVIES, <i>Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes</i> , New York, 1935, pl. XCII.
Tombe de Pahéry à El-Kab (Thoutmosis III)		<i>hb.t mww</i> Faire la danse <i>mww</i>	J. J. TYLOR, F. LL. GRIFFITH, <i>The Tomb of Paheri at El-Kab, EEF Memoir XI</i> , Londres, 1894, pl. V.
TT 82 - Tombe d'Amenemhat (Thoutmosis III)		<i>hb.t mww</i> Faire la danse <i>mww</i>	N. DE GARIS DAVIES, A. GARDINER, <i>The Tomb of Amenemhet (No. 82)</i> , Londres, 1915, pl. XI.
p. BM EA 10477 (Hatchepsout-Amenhotep II)		<i>nb.t dndn hb.t hr d3r.w irr.</i> <i>w<t> n3s h3kr hrw n sdm</i> <i>iw rn3t</i> Maîtresse de la colère, qui danse sur le sang, pour qui on organise la fête Haker le jour d'entendre les péchés	G. LAPP, <i>The Papyrus of Nu (BM EA 10477), Catalogue of Books of the Dead in the BM I</i> , Londres, 1997, pl. 73, col. 58
TT 93 - Tombe de Qenamou (Amenhotep II)		<i>smbh jb(=k) m3 bw nfr hs</i> <i>hb.t sm' h't (...)</i> Amuse (ton) coeur voir ce qui est beau, le chant rythmique, la danse- <i>kheb</i> , le chant, la louange (...)	N. DE GARIS DAVIES <i>The Tomb of Ken-Amun at Thebes</i> , New York, 1930, pl. IX.
TT 93 - Tombe de Qenamou (Amenhotep II)		<i>hb.t in sm'w</i> Faire la danse par les chanteurs	N. DE GARIS DAVIES <i>The Tomb of Ken-Amun at Thebes</i> , New York, 1930, pl. XXXIX.

Source	Terme	Traduction en contexte	Référence bibliographique
TT 17 - Tombe de Nebamon (Amenhotep II)		<i>hb.t df [...]</i> Faire la danse <i>df [...]</i>	T. SÄVE-SODERBERGH, <i>Four Eighteenth Dynasty Tombs</i> , Oxford, 1957, pl. XXV.
TT 276 - Tombe d'Amenemipet (Thoutmosis IV)	/	<i>hb.t mww</i> Faire la danse <i>mww</i>	Non publié, mentionné dans W. DECKER, M. HERB, <i>Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten</i> , Leiden, 1994, HdO 14-1, S1-36.
Tombe A4 (Hatchepsout - Amenhotep III)		<i>hb.t mww</i> Faire la danse <i>mww</i>	L. MANNICHE, <i>Lost Tombs. A Study of Certain Eighteenth Dynasty Monuments in the Theban Necropolis</i> , Londres, 1988, pl. 12.
Cour de Ramsès II, temple de Louxor		<i>šm' hb.t n(w) t3 itr n imn k3 m nfrwt</i> Chanteuses et danseuses de la terre du Nil pour Amon, taureau dans ses beautés	KRI II, 626, 14.
p. Caire 86637 (« Cairo Calendar ») (Ramsès II)		<i>im3=k sdm hs[.w hb] r(3) pn</i> N'écoute pas de chant ni de danse ce jour-là	A. M. BAKIR, <i>The Cairo Calendar No. 86637</i> , Le Caire, 1966, pl. IV, r° VI, l. 10
p. Harris (BM 9999) (Ramsès III)		<i>nbn hsy hb3 n hr=f nfr</i> Que (l'on) crie de joie, que (l'on) chante, que (l'on) danse devant son beau visage	P. GRANDET, <i>Le Papyrus Harris I (BM 9999)</i> , <i>BiEtud</i> 109-1, Le Caire, 1994, pl. 22, l. 10
JE 3299 (Ramsès III)		<i>ir3tw n3k hbb.ty nm3w r r3 ist3k</i> On fait pour toi les danses des nains à l'entrée de ta tombe	J. BERLANDINI, «Varia Memphitica VI», <i>BIFAO</i> 85, 1985, pl. XI, col. 2.
p. Chester Beatty I (Ramsès III)		<i>pr3s m hs.(w)t hb(w)</i> Elle (sa tonnelle) sera pourvue de chants et de danse	B. MATHIEU, <i>La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne</i> , <i>BiEtud</i> 115, Le Caire, 1996, pl. VI.
O Ifao DeM 1616, 10 (XIX ^e -XX ^e dynastie)		[...] <i>hs hb3</i> [...] [...] chant, danse [...]	G. POSENER, <i>Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir el Médineh</i> III, <i>DFIFAO</i> 20, Le Caire, 1980, pl. 57.

