

COLA

CAHIERS D'ORIENTALISME ET DE LANGUES
ANCIENNES

N°1

6 EXPOSÉS

ÉDITÉS PAR SYLVIE VANSÉVEREN

LANGUES ET LITTÉRATURES ANCIENNES
UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

2003-2004

Table des matières

Charlotte Lejeune

Renaissance et éternité d'Amenemhat.
L'analyse d'une tombe thébaine du Nouvel Empire (TT 82)
1-27

Valérie De Climmer

Sénèque, *De providentia*
28-33

Aurélie Paulet

L'histoire d'Apophis et Seqenenrê
34-40

Frédéric Foubert

Alexander motus. L'expression du sentiment
dans les *Res Gestae Alexandri Macedonis* de Julius Valerius
41-44

Eli Lonero

Bacchylide : métrique, système poétique et impact littéraire
45-48

Mathieu Danero

Karṇa dans le *Mahābhārata*
49-62

RENAISSANCE ET ETERNITE D'AMENEMHAT

L'analyse d'une tombe thébaine du Nouvel Empire (TT 82)

Charlotte Lejeune

Licenciée en Langues et littératures orientales (égyptologie)

Introduction

La tombe et ses fonctions

Pour les Egyptiens, la mort n'était que la fin de leur vie terrestre et le début d'une nouvelle vie, éternelle. Cette survie post-mortem était présentée suivant différents modèles qui nous paraissent contradictoires. Ce n'était en fait que différentes façons d'exprimer une même idée abstraite, celle de la renaissance et la survie après la mort, et de ses modalités.

Ainsi, les textes funéraires égyptiens et l'iconographie des tombes et du matériel funéraire nous apprennent qu'il existait un Au-delà, appelé la Douat, dont le défunt pouvait sortir à son gré pour visiter les lieux où il avait vécu. Mais la tombe devait aussi être aménagée de façon à en faire la nouvelle demeure du mort. Dans les textes, le défunt rejoignait les étoiles circumpolaires - "celles qui ne disparaissent jamais" -, ou montait dans la barque de Rê et accompagnait le dieu dans son voyage journalier. Dans la plupart de ces modèles de survie, il suivait un cycle ininterrompu de morts et de renaissances, un cycle que les Egyptiens observaient dans la nature : le parcours journalier du soleil, qui renaît chaque matin et meurt chaque soir, le retour des saisons et le cycle de la vie.

Mais ce cycle éternel n'était pas acquis d'office, il fallait le préparer et le garantir. Pour cela, les Egyptiens aménageaient au mieux leur tombe selon leurs moyens financiers : grâce à ses deux parties - la chapelle et le caveau -, sa décoration picturale, ses textes, le matériel accompagnant le défunt et d'autres éléments encore, celle-ci regroupait la majeure partie des éléments nécessaires à la renaissance et la survie éternelle du mort. Ces outils s'inspiraient des différents modèles de renaissance et de survie disponibles dans l'imaginaire égyptien afin de garantir au défunt son cycle éternelle de vie.

La méthode d'étude

L'analyse de ces éléments de renaissance regroupés dans la tombe n'est pas récente. L'étude de la "grammaire" et de la "syntaxe" des temples¹, telle qu'elle a été définie au fil des travaux de Aylward Blackman, Herbert Fairmann et Philippe Derchain, a inspiré dans

1. On peut voir à ce propos DERCHAIN, "Un manuel de géographie liturgique à Edfou", 1962, pp. 31-65. LABRIQUE, *Stylistique et théologie à Edfou*, 1992, particulièrement l'introduction pour la méthodologie. L'application de la pensée structuraliste aux temples égyptiens tardifs permet de dépasser la lecture isolée de chaque image et de saisir les éléments unissant certaines scènes. Le temple est perçu comme un tout, chaque image interagit avec son environnement spatial.

un second temps la recherche dans les tombes thébaines.

La "grammaire des tombes" consiste, comme celle des temples, en la compréhension des interactions entre images, textes et espaces - trois de ces éléments de renaissance -, et en la définition des normes et des écarts dans la décoration iconographique de toute la nécropole, par la comparaison de scènes similaires. Plusieurs niveaux de lecture composent l'analyse d'un programme iconographique. Le premier niveau est celui de la chapelle funéraire dans son ensemble, microcosme en soi. Puis viennent les pièces, les murs, les parois, les registres, les scènes isolées et enfin les figures. Par des zooms avant et arrière constants, l'analyse prend en compte tous les niveaux ensemble, par une circulation continue entre eux.

La lecture sémiologique² de l'image s'insère dans ce cadre d'étude. L'art d'une civilisation ne se comprend vraiment que dans la société dont il est issu : il exprime une idéologie, et seuls ceux qui possèdent cette idéologie peuvent comprendre les moindres subtilités iconographiques. L'image égyptienne, une fois replacée dans son contexte iconographique et spatial³, ne se contente plus de représenter. Elle devient signifiante - elle appelle alors à une lecture au second degré - polysémique - puisque la seconde lecture n'annule pas la première et n'en exclut pas de suivantes - et elle est performative - elle agit sur la réalité ou devient réalité, selon sa nature.

C'est par la connaissance de l'idéologie égyptienne que nous pouvons avoir cette seconde lecture, qui permet d'aborder l'image dans sa totalité, et de décoder ses différents niveaux de significations. Inversement, grâce à la compréhension de la polysémie et de la sémiologie de l'image, nous tentons de comprendre la pensée égyptienne. Les relations entre iconographie et idéologie sont très fortes en Egypte ancienne : l'iconographie des tombes thébaines traduit toujours l'idéologie de la classe dominante, la tombe d'Amenemhat n'échappe pas à la règle.

Amenemhat

Amenemhat fit préparer sa tombe sous le règne de Thoutmosis III, dans la nécropole thébaine. "Intendant du vizir", et "scribe-comptable du grain dans le grenier de l'offrande divine d'Amon", il nous apparaît d'abord comme un personnage subalterne, le serviteur d'un autre. Pourtant Amenemhat était un dignitaire riche et respecté.

Il fit creuser et décorer une tombe importante, numérotée aujourd'hui TT 82. Même si le matériel funéraire a maintenant disparu, nous pouvons nous faire une idée de sa richesse et de son abondance à travers l'étude d'autres tombes retrouvées intactes. La tombe TT 82, achevée, était un ensemble architectural et culturel complexe. Comme toutes les autres, elle devait garantir la renaissance et l'éternité de son propriétaire.

2. Sur ce point, voir TEFNIN, "Eléments pour une sémiologie de l'image égyptienne", 1991, pp. 60-88.

3. "Certains niveaux de sens impliquent l'articulation polydimensionnelle de l'espace du monument" (TEFNIN, "Eléments pour une sémiologie de l'image égyptienne", 1991, p. 61) : c'est le principe de l'interaction des images de paroi à paroi, créatrice de sens.

La tombe d'Amenemhat a été publiée et étudiée en 1915 par Nina de Garis Davies et Alan Gardiner. Depuis, comme nous venons de le voir, les recherches de nombreux égyptologues ont permis d'affiner la compréhension de l'iconographie et des textes égyptiens, ainsi que la structuration de l'espace funéraire.

La "grammaire des tombes" apporte une méthode d'analyse des relations entre ces trois aspects - espace, textes et images - dans le cadre d'une tombe. Cette méthode a déjà été utilisée pour l'étude de nombreux hypogées égyptiens. Elle permet d'analyser les éléments prévus par Amenemhat pour assurer sa renaissance et son éternité, ces "outils de renaissance" qui contribuent à faire de la tombe un complexe magique assurant la survie du défunt. Quels sont ces éléments ? Quelles sont leurs significations ? Comment interagissent-ils ? Forment-ils un ensemble cohérent ? Ce sont les questions qu'il faut se poser au cours de l'étude d'une tombe.

La méthode d'étude en elle-même ne constitue donc pas une nouveauté. Par contre c'est la première fois qu'elle est utilisée pour analyser la tombe d'Amenemhat, qui n'a pas été étudiée depuis les travaux de Nina Davies et Alan Gardiner.

La tombe 82 et les "outils" de renaissance

Par sa situation, son architecture, son iconographie et ses spécificités, la tombe d'Amenemhat convient tout particulièrement à l'étude des outils de renaissance et d'éternité selon les méthodes expliquées précédemment.

En effet, elle correspond assez bien à la norme des sépultures thébaines, tout en apportant de nombreuses originalités. Déjà Alan Gardiner l'avait remarqué : "There is perhaps now extant no tomb of the best Theban period better suited to display the normal scheme of mural decoration or to serve as an object lesson for the exposition of Egyptian funerary ideas."⁴

De plus, Amenemhat était un personnage cultivé, qui a illustré dans sa tombe les différentes façons de renaître, les différents cycles de survie, par plusieurs éléments : le texte et les images bien sûr mais aussi l'architecture, l'orientation, l'organisation des parois par exemple.

Une autre tombe thébaine n'aurait pas apporté des informations aussi nombreuses et variées à propos de la conception égyptienne de la survie. Chaque tombe est le reflet des choix de son propriétaire et des moyens qu'il a pu consacrer à sa sépulture; la tombe 82 reste donc tout à fait unique.

Cet article n'est pas le cadre d'une étude complète de la tombe d'Amenemhat, mais plutôt l'occasion d'appliquer la méthode d'étude des différents "outils de renaissance" à une tombe encore méconnue, et de montrer ce que cette méthode apporte.

4. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, p. 1.

I. La tombe et son espace

La situation de la tombe dans l'espace est le premier élément qui entre en ligne de compte dans le processus de renaissance et de survie pour un Egyptien.

1. La nécropole thébaine, sur la rive ouest du Nil

De tout temps, les Egyptiens ont préféré enterrer leurs morts sur la rive ouest du Nil plutôt que sur la rive est, lorsque la topographie le permettait. En effet, chaque soir le soleil "mourait" à l'Ouest pour renaître le lendemain à l'Est. Les défunts espéraient suivre l'astre dans sa course nocturne et renaître avec lui au matin. Plus simplement, ils cherchaient à s'identifier à lui. Amenemhat suit cette norme et s'est fait enterrer sur la rive ouest du Nil, plus précisément à Thèbes, dans la colline de Sheikh Abd el-Gournah (Planche I).

A Thèbes, certaines particularités topographiques accentuent le caractère funéraire de la rive ouest : celle-ci associe un symbole solaire - la Cime, le plus haut sommet du plateau, forme une pyramide naturelle - à un symbole hathorique - dans les croyances funéraires thébaines, la montagne est la vache Hathor, incarnation de l'Occident propice aux défunts et déesse de l'amour, mais elle est aussi la vache du ciel qui avale le soleil chaque soir pour lui redonner naissance au matin⁵. Ainsi, à Thèbes, le défunt, déjà enterré dans le ventre de la déesse, s'approprie un destin solaire, un premier moyen de renaissance.

2. L'orientation des tombes

L'orientation de la tombe est un autre outil de renaissance. L'orientation théorique suit un axe est-ouest : l'entrée est à l'est, le défunt qui ressortait de sa tombe pouvait ainsi saluer le soleil levant. L'espace le plus sacré de la tombe, celui de la communication avec l'Au-delà est à l'ouest au plus près du royaume des morts. Cette paroi était occupée par une stèle fausse-porte, moyen de communication entre les vivants et le défunt, ou par une statue du défunt. C'est par la fausse-porte que le défunt revenait, sous la forme de son Ka - son énergie vitale -, participer au repas funéraire.

TT 82 est orientée selon un axe quasiment sud-nord⁶, comme la majorité des tombes thébaines. L'espace le plus sacré, au fond de la tombe, se trouve donc au nord, et non à l'ouest. Est-ce important ? A Thèbes, peu de tombes sont finalement orientées correctement. Dans la mesure où ils le pouvaient, les artisans aménageaient les tombes selon un axe est-ouest. Mais l'orientation de la colline varie bien sûr, et fatalement, les tombes sont creusées perpendiculairement à la pente. Cette réalité géographique n'inquiéta pas les Egyptiens. La plupart du temps, artisans et propriétaires considéraient que la tombe était orientée malgré tout selon un axe est-ouest, c'est l'axe symbolique de la tombe⁷.

5. Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, "Le message de la grotte sacrée", 1990, pp. 19-21.

6. C'est-à-dire que l'entrée est au sud, plus exactement au sud-sud-est.

7. Remarque : J'utilise une orientation géographique pour la présentation architecturale de la chapelle ainsi que pour la situation des scènes. Je ne ferai appel à l'orientation symbolique (ou religieuse) que dans le

Depuis plus d'un siècle, la recherche dans les tombes montre qu'il faut avant tout prendre en compte cet axe symbolique et non l'axe géographique⁸. Ce dernier n'est pas totalement écarté chez Amenemhat, il donne aussi du sens à l'iconographie murale et aux textes.

3. L'espace dans la tombe d'Amenemhat (Planche II)

Les tombes de l'élite sociale égyptienne se présentent toutes sous la forme d'une chapelle décorée et ouverte à tous, et d'un appartement funéraire creusé et définitivement fermé après les funérailles. A Thèbes, les chapelles et les caveaux funéraires sont creusés dans les collines et les falaises de la rive ouest, ce sont des hypogées.

La tombe d'Amenemhat est précédée d'une avant-cour immense creusée dans la montagne, un espace transitoire entre le monde des vivants et le monde des morts : elle appartient déjà à la montagne et au complexe funéraire, mais elle est ouverte à tous. Dans le coin droit de l'avant-cour, près de la façade, s'ouvre un puits rectangulaire de deux mètres par trois environ, revêtu de briques. Il ne mène à aucune chambre souterraine. L'hypogée est composé de deux espaces creusés distincts : une chapelle funéraire et un complexe souterrain.

La chapelle est un espace de transformation pour les vivants qui y pénètrent, car ils sont à la transition entre deux mondes, celui des vivants, et celui des morts. Elle comprend quatre pièces en enfilade. La première est un long couloir d'entrée de 6, 60 m de long environ. Nous pénétrons ensuite dans une pièce transversale perpendiculaire à l'axe de la tombe, qui mesure 11 m de large environ. Elle est légèrement trapézoïdale. Par une porte plus étroite, nous entrons dans le passage, une longue pièce qui suit l'axe de la tombe, un peu plus basse que la précédente. Le passage mesure 5, 50 m de long. A nouveau une embrasure de porte resserre l'espace puis nous pénétrons dans une salle un peu près carrée. Cette pièce a 3, 25 m de côté environ et elle est plus haute que les précédentes. Cet espace est le plus sacré de la chapelle, c'est pourquoi nous proposons de le nommer "sanctuaire". Le mur de fond de cette pièce est percé par une niche de très grande taille qui contenait probablement la statue d'Amenemhat et de son épouse⁹.

L'accès aux pièces souterraines se fait par un puits vertical s'ouvrant en partie dans le sanctuaire et en partie dans la niche. Ce puits est large d'un mètre par deux et profond de 8, 50 m. En bas se trouvent plusieurs pièces, mais une seule est décorée : le caveau proprement dit. C'est une pièce rectangulaire large de 2, 60 m, longue de 3, 60 m et haute d'1, 60 m. A l'extrémité ouest du mur nord s'ouvre une niche profonde, tandis que l'entrée se fait par l'extrémité est du même mur.

commentaire des scènes. Les orientations "gauche/ droite" se rapportent à une personne entrant dans la chapelle. Les registres sont numérotés de haut en bas : en effet, ce sont généralement les registres supérieurs qui sont les mieux conservés.

8. Les orientations citées dans DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, se font selon l'axe symbolique.

9. Il n'en reste rien.

La forme générique des tombes thébaines de la 18^e dynastie est un T renversé (c'est à dire une première salle parallèle à la façade de la tombe et une seconde qui lui est perpendiculaire), avec un sanctuaire et une niche. Cette forme est très intéressante car elle crée deux axes qui se superposent aux directions cardinales, aux axes de la pensée géographique et temporelle égyptienne : la première salle constitue un axe nord-sud - qui suit le cours du Nil et rappelle le cycle annuel de la mort et de la renaissance végétales, grâce à l'inondation - la seconde un axe est-ouest - qui suit le cycle solaire et rappelle donc un rythme quotidien. Ces deux axes correspondent donc à une double conception de la survie après la mort : la survie solaire et la survie osirienne. Ces deux modes de survie sont cycliques.

La structure générale de la tombe d'Amenemhat suit ce schéma général et elle est assez représentative de la forme générique des tombes de son époque.

Conclusion

L'espace et l'architecture sont signifiants en Egypte. Ainsi, la tombe elle-même participe à la survie du défunt : elle est un abri, une maison pour son Ka. C'est un micro-univers où rien ne doit manquer au défunt, que ce soit en vrai, en modèles ou en représentations.

C'est aussi par un espace que l'on peut percevoir l'idéologie de la classe dominante égyptienne. Espace et idéologie interagissent. Tout d'abord l'emplacement de la tombe a une signification précise : enterré à l'ouest, le défunt a l'espoir de suivre le soleil dans son parcours nocturne et de revenir sur terre avec lui, ressuscité. Mais enterré sur la rive ouest de Thèbes, le défunt associe à cette renaissance solaire celle que lui propose la déesse Hathor dans son ventre. Ensuite, la double axialité de la tombe rappelle que la survie à l'égyptienne suit le cours des saisons et la course du soleil.

Enfin les Egyptiens privilégient, lorsque cela est possible, une chapelle funéraire creusée d'est en ouest, de façon à entraîner les visiteurs vivants au plus près du monde des morts et par conséquent du défunt. Comme la plupart des défunts de Thèbes, Amenemhat n'a pas pu s'approprier cet "outil" de renaissance et s'est contenté d'une orientation symbolique.

Mais ce passage du monde des vivants au monde des morts semble avoir été transcrit dans la composition picturale des parois de la tombe. A première vue, nous avons l'impression que les scènes de la première salle raconteraient la "vie quotidienne" d'Amenemhat parmi les vivants, celles de la seconde le passage du défunt du monde des vivants à celui des morts et la troisième le culte funéraire assurant sa survie parmi les défunts. Mais à la suite de Christine Bluard¹⁰, je parlerai plutôt de progression apparente vers le sacré, apparente car toutes les scènes et les textes de la tombe sont également efficaces : tous participent d'une façon ou d'une autre à la renaissance et la survie du mort.

10. BLUARD, *Pour une Mort Apprivoisée*, 1994, p. 42.

II. La décoration et les textes choisis par Amenemhat

Le programme iconographique choisi par Amenemhat est révélateur de sa pensée, de ses besoins en matière funéraire. Dans le vaste répertoire thébain de décoration funéraire, il a sélectionné certaines scènes, il en a écarté d'autres. Or les représentations murales font partie des principaux outils de renaissance dans une tombe, parce que l'image est toujours écrite en Egypte : l'image est signifiante, elle peut être lue à plusieurs degrés, plusieurs niveaux : celui de la référencement simple, celui de la sémiologie. Nous pouvons admirer les peintures de la tombe pour leurs qualités artistiques, pour leur aspect documentaire, mais nous devons aussi changer de niveau de lecture pour voir en quoi l'image égyptienne est symbolique, et a un objectif : aider à la renaissance du défunt.

L'ordre général de lecture est celui qui nous emmène de l'espace le plus terrestre – l'entrée de la chapelle – à l'espace le plus sacré. Ensuite, dans chaque salle, nous lisons les scènes d'après la direction dans laquelle regarde Amenemhat, et selon une certaine chronologie des événements.

Nous ne proposerons pas ici une visite complète de la tombe, nous ne donnerons que quelques exemples de la lecture des scènes et des conclusions que nous pouvons en tirer à propos de leur rôle dans la renaissance d'Amenemhat.

1. La salle transversale

La première salle a beaucoup souffert mais elle nous offre de nombreux renseignements sur Amenemhat. Ainsi, il a fait représenter sur les deux parois sud deux vizirs successifs du début de la 18^e dynastie, Iahmès et son fils Ouser. Et dans les deux cas, Amenemhat devait leur présenter des offrandes et réciter une prière : Amenemhat, qui porte le titre d'intendant du vizir, a servi ces deux hommes d'état et géré leurs domaines. Il leur rend ainsi hommage.

Sur le mur ouest de cette salle, divisé en deux registres, Amenemhat tourne le dos à l'entrée de la tombe et fait offrande à deux groupes qu'il faut peut-être considérer comme défunts. Au registre supérieur ce sont ses ancêtres.

L'offrande aux ancêtres (Planche III)¹¹

Devant ses ancêtres, Amenemhat lève le bras droit pour l'offrande, et récite une prière Hetep-di-nesout particulière. En effet, la forme habituelle de cette prière au Nouvelle Empire est la suivante "Offrande-que-donne-le-roi à (un dieu) pour le Ka (du défunt)". Ici, Amenemhat adresse la formule directement aux ancêtres représentés devant lui, sans l'appui d'une divinité : "Faire une offrande-que-donne-le-roi à ses pères, les prébendiers qui sont dans la nécropole. [Les] nourrir [de] l'offrande divine de pain et de bière, de ce qui provient [de la présence chaque jour]". De plus, il porte aussi un pagne inhabituel, le Shendit.

Ses ancêtres sont assis par couples; devant eux, une table d'offrande lourdement chargée

11. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pp. 34-36, pl. VII.

de victuailles a été dressée. Les hommes tiennent dans leur main gauche le signe de la santé, un linge plié. Le premier homme de chaque rangée tend la main droite vers la table d'offrande, qu'il touche, tandis que les autres respirent une grande fleur de lotus. Les femmes ont été entièrement martelées, probablement lors de l'occupation de la tombe par des moines coptes.

Les trois couples du bas représentent ses parents et grands-parents, tandis que deux femmes du registre supérieur semblent être ses sœurs, assises en compagnie de leur époux, et le troisième couple, au centre, serait les parents de son premier beau-frère Houmichaou, l'intendant du vizir Iahmès.

Les "ancêtres" sont assis le dos vers le fond de la tombe, tandis qu'Amenemhat tourne le dos à l'entrée de la tombe. Symboliquement, les "ancêtres" sont donc assis dans le royaume des morts, et Amenemhat est encore vivant, il est un visiteur qui pénètre dans leur tombe.

Amenemhat a voulu montrer ici sa piété aux visiteurs de sa propre tombe, mais surtout aux dieux : de son vivant il a visité les tombes de ses "ancêtres" et a garanti à ceux-ci leur culte funéraire, en leur apportant des offrandes qui sont passées sur les tables des dieux et qui ont été "virées" vers les statues du temple puis les tombes, pour les cultes privés. En effet, le Ka du défunt devait recevoir éternellement des offrandes alimentaires pour survivre : c'était la partie essentielle du culte funéraire privé et c'était au fils aîné puis à ses héritiers d'assurer celui-ci. Généralement, des prêtres étaient payés par la famille pour maintenir le culte funéraire.

En apportant des offrandes à ses ancêtres, Amenemhat a donc rempli son devoir filial. Il attendait la même chose de la part de ses propres descendants et pour cela, donnait l'exemple. De plus l'image est performative : en se représentant en train d'accomplir le culte filial, Amenemhat l'accomplissait éternellement.

Les ancêtres défunts étaient des êtres qu'il fallait se ménager car ils pouvaient agir magiquement, en bien ou en mal, directement sur terre ou en tant qu'intercesseurs des dieux.

En plus de la signification générale de l'offrande, des symboles plus discrets parsèment la scène.

Ainsi, plusieurs hommes tiennent dans leurs points serrés le signe de la santé : nous pourrions interpréter ce geste comme l'espoir d'avoir toujours le contrôle de sa santé, et surtout de toujours bien se porter.

D'autres respirent des fleurs des lotus ouvertes¹² : Parmi les métaphores employées par les Egyptiens pour décrire la naissance du monde, celle du soleil levant né d'une fleur de lotus bleu qui surgit du Noun est parmi les plus poétiques. La fleur de lotus portée au front des personnages ou tenue en main est un symbole de renaissance. Représentée ouverte, la fleur signifie que le défunt a réussi son passage devant le tribunal divin, il a pu pénétrer dans l'Au-delà et il est devenu un imakh.

Enfin, Amenemhat porte un pagne habituellement réservé au roi. Dans les décorations

12. Isabelle FRANCO, *Rites et Croyances*, 1993, pp. 214-217.

murales des tombes privées, le défunt porte ce pagne uniquement dans les scènes de chasse et pêche dans les marais, qui ont une origine symbolique royale¹³. Il est donc tout à fait exceptionnel qu'Amenemhat porte ici ce pagne. Quelle en est la signification ? Peut-être symbolise-t-il ici la succession, dont le parangon est la succession royale. Ce thème de la succession est important pour Amenemhat, et particulièrement vis à vis des ancêtres représentés ici. Nous n'avons rencontré aucun parallèle à l'heure actuelle.

Beaucoup de scènes ont une signification rituelle, comme celle que nous venons d'analyser. D'autres cherchent avant tout à assurer la renaissance du défunt, au moyen de symboles.

Le banquet d'Amenemhat (Planche IV)¹⁴

La paroi ouest du mur nord est occupée par une scène de banquet assez bien conservée, à son registre supérieur. Amenemhat et son épouse sont assis dans le coin ouest, comme s'ils venaient de l'extérieur de la tombe. Le couple est séparé du reste de la scène par un amoncellement de victuailles, car une scène de banquet est souvent inséparable d'une scène d'offrande alimentaire. De l'autre côté, la silhouette de celui qui présente les offrandes a été totalement martelée. Il portait une peau de léopard, le costume des prêtres-sem, et tendait la main droite en geste d'offrande. Cet homme est le fils d'Amenemhat, "le scribe Amenemhat", qui récite une prière Hetep-di-nesout pour assurer l'offrande funéraire au Ka de son père.

Derrière lui, la scène est divisée en trois sous-registres. On y trouve d'abord des musiciennes dont les chants accompagnent cette représentation de fête : elles esquissent un pas de danse en jouant de leurs instruments, ou chantent en tapant des mains. Un harpiste les accompagne. Ensuite viennent les invités du banquet, derrière des tables chargées de pains et de légumes. Tous sont assis par couples, excepté les derniers personnages de la paroi. Ce sont les frères, les sœurs, leurs conjoints et les enfants d'Amenemhat. Ils tiennent des signes de santé ou des fleurs de lotus qu'ils respirent. Les couples sont enlacés.

Au registre inférieur, des hommes apportent des offrandes, menés par un fils d'Amenemhat : un plateau de pains et d'oignons, un petit taureau, etc.

Les scènes de banquet sont essentielles à la renaissance du défunt.

Tout d'abord, le pouvoir performatif de l'image et du texte égyptien permet au défunt de recevoir éternellement la nourriture nécessaire à son Ka : l'action du fils-prêtre offrant à son père cette nourriture, la prière qui accompagne cette action et la file de porteurs d'offrandes deviennent réels parce que l'image ne se contente pas de représenter, elle est la réalité. Ainsi, cette scène d'offrande pallie la disparition des prêtres chargés du culte funéraire et remplace efficacement ceux-ci pour l'éternité.

De plus, au Nouvel Empire, le thème devient aussi prétexte à la figuration de la fête mondaine. Ce sont des scènes charmantes au regard, la représentation d'un idéal festif pour

13. SÄVE-SÖDERBERGH, *Hippopotamus Hunting*, 1953, p. 8.

14. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pp. 37- 41, pl. IV-VI.

le défunt et son épouse, qui en sont les personnages principaux. La fête en elle-même, qui n'est pas essentielle à une simple offrande funéraire, est toujours placée sous le patronage d'Hathor, avec ses composantes : la musique, la danse, la boisson alcoolisée, etc.

Hathor est la déesse de l'amour, de l'érotisme, du plaisir sous toutes ses formes. Et le plaisir, des sens ou du corps, est un des moteurs de la renaissance du défunt : Les Egyptiens savent parfaitement comment la vie est créée dans l'union d'un couple, mais ils y intégraient aussi l'érotisme. Celui-ci devint donc nécessaire à la survie, mais n'est jamais explicite dans l'image égyptienne. Ici, l'image n'est souvent plus compréhensible que par la classe lettrée et cultivée, qui a créé ses propres codes¹⁵. Hathor préside à la renaissance des hommes car elle est la matrice dans laquelle chaque homme doit passer pour renaître : elle représente la femme en générale, à la fois épouse, mère et fille de l'homme. Symboles hathoriques et érotiques se mélangent. Ils sont discrets mais omniprésents, particulièrement dans les scènes de fêtes.

Ainsi, elles sont parsemées de petits détails qui, à première lecture, embellissent la scène, mais sont en réalité des éléments nécessaires à la survie du défunt. Nous avons déjà vu le sens que nous pouvons apporter aux fleurs de lotus et aux signes de santé tenus dans les mains. La présence des musiciens et des danseuses renouvelle aussi la sensation de plaisir des sens¹⁶. C'est aussi une présence féminine supplémentaire. Dans de nombreux contextes le jeu des planchettes entrechoquées est associé à Hathor¹⁷. Voilà quelques-uns des détails qui font de la scène une aide à la renaissance du défunt.

Il y a beaucoup d'autres "outils", que l'on retrouve par exemple dans le banquet de la salle suivante, au registre supérieur du mur est (planche III) : servantes et serviteurs apportent de petites coupelles de vin : On boit beaucoup dans les fêtes, mais l'on mange peu car l'ivresse est placée sous l'égide d'Hathor, et verser du vin et éjaculer sont homonymes. Le cône d'onguent sur la tête des invités souligne l'importance des senteurs dans l'imaginaire érotique égyptien.

Mais dans les banquets de cette tombe, pas jeunes filles dansant presque nues et dont la jeunesse du corps est un signe hathorique évident. Les invités ne s'échangent pas non plus, comme chez Nakht¹⁸, les fruits de la mandragore et du perséa, qui ont une connotation érotique. L'état de conservation de ces scènes chez Amenemhat ne permet toutefois pas d'affirmer que les éléments que nous ne voyons pas étaient réellement absents. Les banquets représentés dans les tombes des règnes suivants enrichissent et embellissent considérablement le vocabulaire érotique disponible, faisant de ces scènes des chefs d'œuvre de sensualité. Par exemple, la perruque des femmes devient de plus en plus sophistiquée¹⁹.

15. Lise MANNICHE, *Sexual Life*, 1997, p. 7.

16. Lise MANNICHE, *Sexual Life*, 1997, pp. 45-48.

17. HICKMANN, "Du battement des mains aux planchettes entrechoquées", 1956, pp. 67-68, et particulièrement pp. 74, 100 et sqq.

18. TT 52, voir *P-M* 12, 1, p. 100, 3 II.

19. Sur la signification érotique de la coiffure, voir Philippe DERCHAIN, "La Perruque et le Cristal", 1974, pp. 55-74.

La chasse à l'hippopotame (Planche V)

Pour répondre au banquet d'Amenemhat, des scènes de chasse et pêche dans les marais occupaient la paroi est. Mais la majeure partie de celle-ci a disparu, il ne reste qu'une partie d'une chasse à l'hippopotame. Nous ne connaissons qu'une dizaine d'exemples de cette chasse dans la nécropole thébaine au Nouvel Empire. La scène dans la tombe d'Antef a pu être reconstituée par Torgny Säve-Söderbergh à partir des dessins de Robert Hay et de quelques autres voyageurs du 19^e siècle²⁰. Nous nous appuyons sur son travail (Planche V) pour à notre tour reconstituer la chasse à l'hippopotame de TT 82.

Amenemhat se tenait debout sur un frêle esquif, peut-être accompagné de sa femme et de ses filles. Derrière lui, sur plusieurs registres, ses fils ou des serviteurs l'assistaient : il reste un fragment du personnage placé le plus haut, près de l'extrémité du harpon. Le chasseur tenait son harpon dans la main droite, il s'apprêtait à décocher un coup à l'animal. Dans sa main gauche, il serrait des cordes enroulées : à ces cordes étaient accrochées les pointes qu'Amenemhat était déjà parvenu à enfoncer dans la gueule de l'hippopotame. Celui-ci est représenté plus petit qu'Amenemhat, et rouge. Il tourne sa gueule ouverte vers celui-ci, montrant sa fureur, et cherche à se réfugier sur une île dont il ne reste que le fourré de papyrus.

En raison de sa puissance et de sa fureur lorsqu'il est attaqué, l'hippopotame était identifié au dieu Seth²¹. La couleur rouge est d'ailleurs celle de ce dieu, relégué dans les déserts. En tuant l'hippopotame, le défunt luttait contre le chaos. Il agissait à la place du roi dont il portait le pagne Shendit. Il s'assimilait à Horus qui chasse Seth devenu hippopotame. En accomplissant cet acte, Amenemhat protégeait sa propre capacité à renaître, et aidait à maintenir l'ordre de l'univers²². La scène a donc une signification apotropaïque. Amenemhat-Horus, par la magie de l'image et du texte qui la complète, avait déjà vaincu l'ennemi et réussissait son entrée dans l'Au-delà car l'animal était blessé à mort. Amenemhat était comme le roi intronisé, comme le soleil à son levé, il commençait une nouvelle vie. La présence de son épouse et de ses filles, ajoutée à de nombreux symboles hathoriques - comme les fleurs de lotus et les lourds perruques - créait un contexte érotique aidant cette renaissance.

Conclusion

Les scènes dites de "vie quotidienne" constituent la majeure partie de cette salle; mais nous avons vu qu'il ne fallait pas se contenter de les lire au premier degré : Amenemhat a choisi des scènes qui assurent sa renaissance dans l'Au-delà et le maintien de ses offrandes funéraires.

Parmi tous les éléments rappelant la déesse Hathor et son pouvoir de renaissance, il en est un plus important que les autres : la femme, qu'elle soit épouse, mère, fille ou anonyme.

20. SÄVE-SÖDERBERGH, *Hippopotamus Hunting*, 1953, fig I, p. 6.

21. de JONG, "Hippopotami", 2001, pp. 100-101.

22. Voir LOUANT, *Pouimrê*, 2000, pp. 32-35.

La femme, de préférence l'épouse, est l'élément indispensable à l'homme pour qu'il entre dans son cycle de renaissances perpétuelles, dans son éternité. Elle est la personnification d'Hathor, dont elle adopte le symbolisme souvent, par l'érotisme qui se dégage de son image et des symboles qui l'entourent. L'homme est comme Rê, il a besoin d'Hathor pour renaître continuellement, comme l'explique le Conte des deux frères.²³ La femme est le principe continuateur, qui permet au monde de se renouveler éternellement : l'éternel recommencement de la vie à travers la femme est une victoire sur la mort. La femme est le principal outil de renaissance du défunt.

2. Le passage

Le passage comprend deux longues parois, divisées chacune en cinq registres. Le thème général est principalement funéraire : Amenemhat a fait représenter un court moment, celui de son passage entre les deux mondes. Nous y retrouvons donc ses funérailles, les rituels d'ouverture de la bouche devant sa tombe et un banquet funéraire.

Les funérailles (Planche VI)

Les funérailles du défunt sont presque toujours représentées dans une tombe²⁴. Mais elles n'occupent pas toujours toute une paroi, comme c'est le cas ici. Dans les tombes en T renversé comme celle-ci, elles sont généralement figurées sur le mur gauche du passage. Elles se composent d'une série de petits tableaux plutôt que d'une procession à proprement parler. Tous les rites funéraires connus des Egyptiens ne sont pas représentés, ces tableaux ne sont qu'une sélection.

Le halage de la momie est évidemment au cœur de la procession²⁵. La momie d'Amenemhat se trouve dans son cercueil lui-même allongé sur un lit à queue, tête et pattes de lion, placé dans un support dont le motif rappelle les façades en niches et redans des palais et des tombes des premiers rois. Un dais dont la forme évoque les chapelles divines de Haute Egypte protège le cercueil, et l'ensemble est déposé sur un traîneau que deux bœufs rouges et six hommes tirent. Ces hommes représentent l'ensemble de la foule des endeuillés. Puis vient un prêtre-lecteur qui fait une libation et une combustion d'encens. Derrière lui, deux femmes entourent le traîneau. Elles portent une longue robe-fourreau, des cheveux courts et un bandeau rouge. Plusieurs hommes de haut rang, leur bâton de fonction en main, suivent le cercueil. Ce sont les "Neuf Amis".

Vient ensuite le matériel funéraire d'Amenemhat²⁶. Au premier registre, douze serviteurs portent des meubles et des objets qui doivent être déposés dans le caveau. Parmi ces objets, des statuettes, une table basse avec des récipients, puis quatre coffres, avec leur contenu : pagnes et pectoraux, des bijoux, un flagellum, des boucliers ...

La procession continue sous les porteurs²⁷. Trois hommes tirent un traîneau sur lequel se

23. Voir son analyse dans LABRIQUE, "La transmission de la royauté égyptienne", 2002, pp. 9-26.

24. Du moins, des tombes dont la décoration est bien avancée, à défaut d'être achevée.

25. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XI-XII, troisième registre en partant du haut.

26. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XI-XII, premier registre en partant du haut.

27. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XI-XII, second registre en partant du haut.

trouve un coffre posé sur le même lit que celui de la momie, et lui aussi abrité par un dais. Il est probable, pour Alan Gardiner, qu'il contienne les vases canopes, même si nous n'avons aucune preuve. Ces trois hommes personnifient l'ensemble des populations de villes concernées par l'inhumation mythique d'Osiris : Bouto, Hermopolis, Saïs.... Ils sont précédés d'un prêtre-lecteur. Derrière le traîneau, deux hommes tenant de longs papyrus s'avancent. Puis quatre personnes tirent un dernier traîneau, celui sur lequel est figuré le *tekenou*, un objet encore mal défini mais présent dans la plupart des tombes de cette époque.

Les cérémonies funéraires ont une signification en rapport avec le mythe Osiris²⁸ car le défunt est assimilé à ce dieu. Les deux femmes qui entourent son traîneau et que l'on retrouve ailleurs sur la paroi personnifient Isis et Nephthys. Les deux déesses entourent le dieu Osiris dans toutes les représentations de sa renaissance. Les villes mentionnées sont toutes liées au culte osirien. Or ce n'est qu'à la fin de l'Ancien Empire que les particuliers eurent droit de devenir des Osiris, alors que les représentations des funérailles sont empruntées à un thème existant avant. Amenemhat et ses contemporains ont donc repris l'iconographie de l'Ancien Empire sans la changer, même si elle n'était plus d'actualité. Le poids de la tradition était très fort à ce moment, mais surtout les égyptiens choisissaient de faire référence à un art archaïque. Ce retour vers le passé est aussi un des outils de renaissance.

D'autres détails ont leur importance. Par exemple, le papyrus, porté au second registre, est la plante d'Hathor. Les deux lits funéraires sont en forme d'animaux : ils sont vivants, et donc mobiles. Ils peuvent emporter le défunt dans l'Au-delà.

L'évolution des scènes dans le passage (Planche VII)

La lecture des scènes de cette pièce est avant tout chronologique. Son thème général est clair, il s'agit du passage d'Amenemhat entre le monde des vivants et celui des morts, aidé par tout un ensemble de cérémonies rituelles : tout d'abord la procession funéraire, puis les rites accomplis sur la momie, et enfin le culte funéraire et le banquet²⁹ qui lui est associé.

Les actions représentées dans la salle transversale étaient intemporelles. Celles du passage sont tout à fait ancrées dans le temps, et c'est un court moment, vraisemblablement une journée. Ces actions ne sont pas destinées à se renouveler. Amenemhat n'espère pas être ré-enterré plusieurs fois. Les scènes de culte du passage correspondent aux dernières cérémonies du jour de l'inhumation, plutôt qu'à un rituel régulier. Amenemhat a fait représenter ces cérémonies pour s'assurer de leur existence, par le pouvoir de la figuration, par exemple si ces cérémonies n'avaient pas lieu.

3. Le sanctuaire et le caveau

L'iconographie du sanctuaire est beaucoup hétéroclite que nous nous y attendons. Les scènes d'offrande funéraire dominent largement bien sûr, puisque la fonction même de la

28. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, p. 55.

29. Voir Planche III.

salle était d'accueillir ce culte, car elle est la salle la plus proche du royaume des morts. Le culte funéraire quotidien devait être rendu devant les statues qui ornaient la niche. Il devait se répéter régulièrement. Les scènes de culte du passage correspondent aux dernières cérémonies du jour de l'inhumation, plutôt qu'à un rituel régulier.

C'est la présence de textes autobiographiques qui nous étonne le plus ici.

Les textes autobiographiques

De chaque côté de la porte du sanctuaire, Amenemhat a fait peindre deux stèles et deux textes dits autobiographiques. Les deux sont maintenant très abîmés, mais la date apparaît encore sur celui de l'ouest : l'an 28 de Thoutmosis III. Cette date sert habituellement à dater la tombe. Elle n'est pourtant pas fiable, puisque ces deux stèles ont été rajoutées sur une autre décoration, qui réapparaît suite à la dégradation de la seconde couche : la peinture des stèles est un ajout postérieur à la décoration de la majeure partie de la tombe.

Le genre autobiographique³⁰ est très important en Egypte, il existe depuis l'Ancien Empire jusqu'à l'époque gréco-romaine. Les grands personnages de l'Egypte y racontent les faits importants de leur vie, leurs actions. C'est en réalité un genre littéraire très conventionnel et peu sincère : l'autobiographie s'adresse aux hommes qui visitent la tombe, et vise à démontrer les qualités du défunt. Celui-ci n'est donc pas modeste dans sa description, mais surtout il emprunte au genre un formulaire caractéristique pour justifier sa conduite, quitte à exagérer voire un peu mentir. Le défunt justifie sa conduite aux yeux des vivants et attend d'eux qu'ils participent à sa survie dans l'Au-delà, en apportant des offrandes, ou en prononçant simplement une formule d'offrande ou son nom. C'est encore un outil dont disposaient les riches égyptiens pour assurer leur survie.

Dans la première stèle, Amenemhat rend compte de son travail au service d'Ouser, des importantes responsabilités qui lui ont été confiées. Il fait le panégyrique du vizir, pour souligner que les qualités de celui-ci étaient aussi les siennes, et que la confiance que le roi accordait à son ministre était la même que celle qu'Ouser accordait à Amenemhat, puisque les travaux commandés à Ouser par le palais, c'est Amenemhat qui les a supervisés. La seconde stèle, plus endommagée, mentionnait les finances, le temple d'Amon, des fêtes religieuses, les mérites propres d'Amenemhat, et s'achevait sur son inhumation.

L'emplacement de ces textes est le plus étrange : adressés aux vivants, on s'attend à ce qu'ils se trouvent là où ils seraient le plus en vue. C'est le cas pour la majorité des textes autobiographiques³¹ : la nécropole thébaine en compte 35 de toutes époques, et 24 se trouvent dans la cour ou la première salle de la tombe. Seuls quatre se trouvent dans la troisième salle : La tombe d'Amenemhat contient les deux premiers. Le suivant se trouve dans la tombe de Senneferi³² (TT 99), responsable du sceau et responsable de la terre dorée

30. LALOUETTE, *La littérature égyptienne*, 1981, pp. 22-23.

31. Voir le tableau,

32. P-M I2,1, pp. 204-205.

d'Amon sous Thoutmosis III. Le dernier est dans la tombe d'un autre Amenemhat³³ (TT 97), premier prophète d'Amon sous Amenhotep II³⁴.

L'emplacement des textes d'Amenemhat est donc peu attesté dans la nécropole. Les autobiographies n'étaient pas adressées qu'aux vivants, mais aussi aux dieux. Et pour eux, la position de la stèle comptait peu.

Les textes funéraires du caveau (Planche VIII)

Fermées à jamais, la très grande majorité des pièces souterraines associées à une chapelle décorée est grossièrement taillée et sans décoration³⁵. Ce n'est pas le cas dans cette tombe, puisque les parois du caveau sont entièrement décorées.

Seules six tombes ont des caveaux décorés à la 18e dynastie, et les cas sont encore plus rares à l'époque ramesside. Ils sont donc exceptionnels durant toute l'histoire de la nécropole. Ils restent une initiative propre aux propriétaires, en dehors de la tradition³⁶. Le modèle royal y est peut-être pour quelque chose.

Les autres dignitaires de la 18e dynastie qui ont fait décorer leur caveau ont choisi en grande majorité de le couvrir de textes funéraires -le Livre des Morts, le livre de l'Amdouat, etc. Le superbe caveau de Sennefer (TT 96B) est une des exceptions, entièrement couvert de scènes retraçant entre autre différents rites funéraires. La dominante est donc funéraire, sans aucun doute, et le modèle est royal, puisque les tombes de la vallée des Rois sont majoritairement couvertes de textes funéraires et de scènes où le roi rencontre les dieux.

Amenemhat suit aussi ce modèle : les quatre parois de son caveau sont couvertes du Livre des Morts et de quelques formules des Textes des Pyramides. Deux scènes d'offrande occupent les parois de la niche.

Pourquoi a-t-il choisi de faire décorer son caveau ? Nous pouvons trouver deux raisons à cela. D'une part, Amenemhat en a eu le temps, ce qui est rare. Sa tombe est une des rares qui paraît complètement achevée³⁷. D'autre part, son supérieur, le vizir Ouser, a aussi un caveau décoré. Amenemhat aurait copié sa tombe³⁸, comme Ouser aurait copié les tombes royales.

Ce choix constitue un des éléments aidant Amenemhat à réussir son passage dans l'Autre. Sa momie était environnée des formules magiques nécessaires à ce passage, qui réalisent ce qu'elles disent : elles sont performatives. En Egypte, chaque défunt qui en avait les moyens partait avec une copie d'un texte funéraire sur papyrus. Amenemhat, lui, a "plaqué" contre les murs son papyrus funéraire.

Les Textes des Pyramides³⁹ : Amenemhat a réutilisé le plus ancien recueil de formules

33. P-M I2,1, pp. 203-204.

34. Voir l'étude de ces textes en annexe.

35. La nécropole de Deir el-Medineh fait exception.

36. KAMPP, *Die thebanische Nekropole*, 1996, I, p. 88.

37. Voir à ce sujet MEKHITARIAN, *La Peinture Egyptienne*, 1978, pp. 22-23.

38. Par d'autres aspects la tombe d'Amenemhat rappelle les tombes d'Ouser (TT 61 et 131).

39. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, p. 104, pl. XXXVII-XXXVIII.

religieuses, comme d'autres contemporains⁴⁰. Ce texte occupe le registre supérieur du mur ouest uniquement. Il s'agit des formules 220, 221, 222, 356, 357, 364, 593, 677⁴¹. La compréhension des Textes des Pyramides est difficile, nous ne nous aventurerons pas sur ce chemin périlleux. Il suffit de remarquer que ce recueil était à l'origine réservé au roi, avant d'être utilisé par des privés depuis le Moyen Empire. La renaissance proposée à Amenemhat est donc d'un type royal : par exemple, il peut s'identifier à Ré ou rejoindre les étoiles éternelles.

Le Livre des Morts⁴² : Ce recueil est plus spécifique au Nouvel Empire, et particulièrement aux privés. Amenemhat a choisi certains passages qui devaient être peints dans son caveau⁴³, et nous ne saurons sans doute jamais s'il avait ou non emporté avec lui un rouleau de papyrus avec d'autres chapitres du livre, pour compléter. Le chapitre 125, très long, comprend la pesée du cœur : le défunt est jugé devant Osiris, avant de pénétrer dans le royaume des morts.

Les vignettes⁴⁴ : Ces textes sont accompagnés de quatre vignettes sur la paroi ouest⁴⁵ : Au registre supérieur, il s'agit des quatre fils d'Horus à tête humaine, par paire. Au registre inférieur, à gauche, Isis lève les bras pour réciter une prière à Geb. A droite, Nephthys imite son geste.

La niche⁴⁶ : La présence de trois générations féminines dans le caveau

Deux scènes d'offrande tout à fait conventionnelles occupent les parois latérales de la niche du caveau : le fils jouant le prêtre-sem récite une prière Hetep-di-nesout devant son père, dont il est séparé par une table d'offrande surchargée. Derrière lui quelques-uns de ses frères et sœurs sont assis. Le couple défunt est bien sûr assis au fond de la niche. Les éléments essentiels d'une scène d'offrande sont réunis.

Un détail doit être noté : sur la paroi ouest, Amenemhat est accompagné de son épouse Baket. Mais de l'autre côté, même si les images des défunts ont disparu, les fragments du texte descriptif nomment bien sa mère Antef. Sa présence n'est pas inexplicable : sur l'ensemble de la niche, Amenemhat est accompagné par trois générations de femmes : sa mère, son épouse et une fille, assise avec ses frères derrière le prêtre. Ces trois générations correspondent aux trois rôles d'Hathor auprès de Ré⁴⁷ : elle est sa fille lorsqu'elle est identifiée à Sekhmet, Tefnout, Bastet, etc.; elle est son épouse en tant que "main du dieu"; elle est sa mère en tant que vache céleste. En si bonne compagnie, Amenemhat s'identifie

40. P-M I2, 1, p. 474. ALLEN, *Occurrences of the pyramid texts*, 1950, pp. 38-41.

41. Edition de SETHE, *Die altägyptischen Pyramidentexte*, 1908-1922.

42. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pp; 103-108, pl. XXXVI-XLVI.

43. Les chapitres 8, 17, 18, 26 à 30a, 38, 45, 50, 56, 62, 63B, 65, 66, 80, 93 à 97, 102, 105, 108, 117, 119, 125, 131 à 134, 141, 142, 188. La majeure partie est éditée par NAVILLE, *Das ägyptische Totenbuch*, volume 2, 1971.

44. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, p. 104, pl. XXXVII.

45. Seules deux sont visibles sur la photographie.

46. DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pp. 108-109, pl. XXXV.

47. Voir LABRIQUE, "La transmission de la royauté égyptienne", 2002, pp. 9-26.

une dernière fois à Rê, au sein même de sa chambre funéraire, pour renaître comme le soleil.

Conclusion sur le caveau

La tombe est à la fois visible et cachée. Ce qui est visible constitue en quelque sorte un "Appel aux vivants" : l'avant-cour et la façade décorée rappellent aux passants l'existence de la tombe, et les appellent à venir prononcer le nom du défunt⁴⁸. Ce qui est creusé est caché au sein de la montagne hathorique, dans le ventre même d'Hathor et déjà dans le monde souterrain, la Douat. L'espace le plus caché reste un mystère aux yeux des passants, mais c'est un appel aux dieux. Les textes du caveau, invisibles aux hommes une fois Amenemhat enterré, s'adressent aux divinités et protègent Amenemhat dans l'Au-delà.

Conclusion

Il y a plusieurs façons de cerner une culture, plusieurs grilles de lecture de son mode de pensée. Ainsi, pour comprendre la façon dont les Egyptiens envisagent "l'après mort", nous avons choisi d'étudier les divers éléments rassemblés dans une tombe, mais aussi la tombe en elle-même et son contexte. Les "outils" contribuent à garantir la renaissance et la survie du défunt. Ils sont très nombreux et nous ne pensons pas avoir repéré tous ceux qu'Amenemhat a employés. Lui-même n'a pas utilisé tous les éléments qui étaient à sa disposition dans sa société pour assurer sa survie post-mortem. Mais il a préparé de son mieux sa tombe pour disposer de plusieurs moyens différents de renaître.

Il y en a trois principaux : il devient un Osiris, il s'identifie à Rê, et il utilise la femme comme une Hathor. Dans tous les cas, il s'agit d'une renaissance cyclique : annuelle avec Osiris, journalière avec Rê, ou de la durée d'une vie avec Hathor. Et ces cycles sont éternels : ils durent aussi longtemps que la tombe existera.

Références bibliographiques

- Thomas George ALLEN, *Occurrences of the pyramid texts with cross indexes of these and other Egyptian mortuary texts*, Studies in Ancient Oriental Civilization, no 27, Chicago, 1950.
- John BAINES et Jaromir MALEK, *Atlas de l'Égypte ancienne*, Paris, 1990, traduit de l'anglais par Monique VERGNIES et Jean-Louis PARMENTIER (première édition anglaise en 1981, Oxford)
- Christine BLUARD, *Pour une Mort Apprivoisée, Contribution à l'étude de la structure de l'image égyptienne : essai d'interprétation syntaxique et sémantique du programme iconographique des tombes thébaines (règnes d'Amenophis II à Thoutmosis IV)*, 1994, 3 volumes. Mémoire inédit dirigé par Roland Tefnin.
- Nina de Garis DAVIES et Alan H. GARDINER, *The tomb of Amenemhet* (No. 82), dans Norman de Garis DAVIES et Alan H. GARDINER (éditeurs), *The Theban Tomb series*, Tome 1, London, 1915.
- Philippe DERCHAIN, "Un manuel de géographie liturgique à Edfou", dans *CdE XXXVII*, n°




48. Voir BLUARD, *Pour une Mort Apprivoisée*, 1994, p. 19, dont je reprends les mots.

- 74, 1962, pp. 31-65.
- Philippe DERCHAIN, "La Perruque et le Cristal", dans SAK 2, 1974, pp. 55-74.
- Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, "Le message de la grotte sacrée", dans *Les dossiers de l'Archéologie* n° 149-150, 1990, pp. 4-21.
- Isabelle FRANCO, *Rites et Croyances d'Eternité*, Paris, 1993.
- Sir Alan H. GARDINER et Arthur E. P. WEIGALL, *A Topographical catalogue of the Private tombs of Thebes*, Londres, 1913.
- Hans HICKMANN, "Du battement des mains aux planchettes entrechoquées", dans BIE 37, fasc. 2, 1956, pp. 67-122, XXII.
- Aleid de JONG, "Hippopotami", dans Donald B. Redford (éditeur en chef), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, New York, 2001, volume 2, pp. 100-101.
- Friederike KAMPP, *Die thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, volumes 1-2, Theben 13, Mayence, 1996.
- Françoise LABRIQUE, *Stylistique et théologie à Edfou. Le rituel de l'offrande de la campagne: étude de la composition*, OLA 51, Leuven, 1992.
- Françoise LABRIQUE, "La transmission de la royauté égyptienne, dans le De Iside, le Jugement d'Horus et Seth (P. Chester Beatty) et le Conte des deux frères (P. d'Orbiney)" dans *Pouvoir des Hommes, signes des dieux dans le monde antique*, ISTA, Besançon, 2002, pp. 9-26.
- Claire LALOUETTE, *La littérature égyptienne*, Que Sais-je ? n° 1934, Editions PUF, Paris, 1981, pp. 22-23.
- Emmanuel LOUANT, *Comment Pouimrê Triompha de la Mort*, Lettres Orientales 6, Leuven, 2000.
- Lise MANNICHE, *Sexual Life in Ancient Egypt*, Londres et New York, 19972, pp. 7-51.
- Arpag MEKHITARIAN, *La Peinture Égyptienne*, Genève, 1954, réédition en 1978.
- Edouard NAVILLE, *Das ägyptische Totenbuch der XVIII. bis XX. dynastie*, Aus Verschiedenen Urkunden zusammengestellt und Herausgegeben, volume 2, Akademische Druck -u. Verlagsanstalt, Autriche, 1971.
- P-M I2,1 = Bertha PORTER et Rosalind M. B. MOSS, *Topographical Bibliography Of Ancient Egypt : Hieroglyphic Texts, Reliefs And Paintings, I The Theban Necropolis, Part One : Private Tombs*, Oxford, 1960, 2e édition.
- Torgny SÄVE-SÖDERBERGH, *On Egyptian Representations of Hippopotamus Hunting as a religious motive*, (Horae Soederblomianae III), Uppsala, 1953.
- Kurt Heinrich SETHE, *Die altägyptischen Pyramidentexte (nach den Papierabdrücken und Photographien des Berliner Museums neu hrsg. und erläutert von Kurt Sethe)*, 4 volumes, Leipzig, 1908-1922.
- Roland TEFNIN, "Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne" dans CdE XLVI n° 131, 1991, pp. 60-88.

Planche I



Légende :

-  Zones d'habitation connues
-  Temple funéraire royal
-  Les nécropoles privées

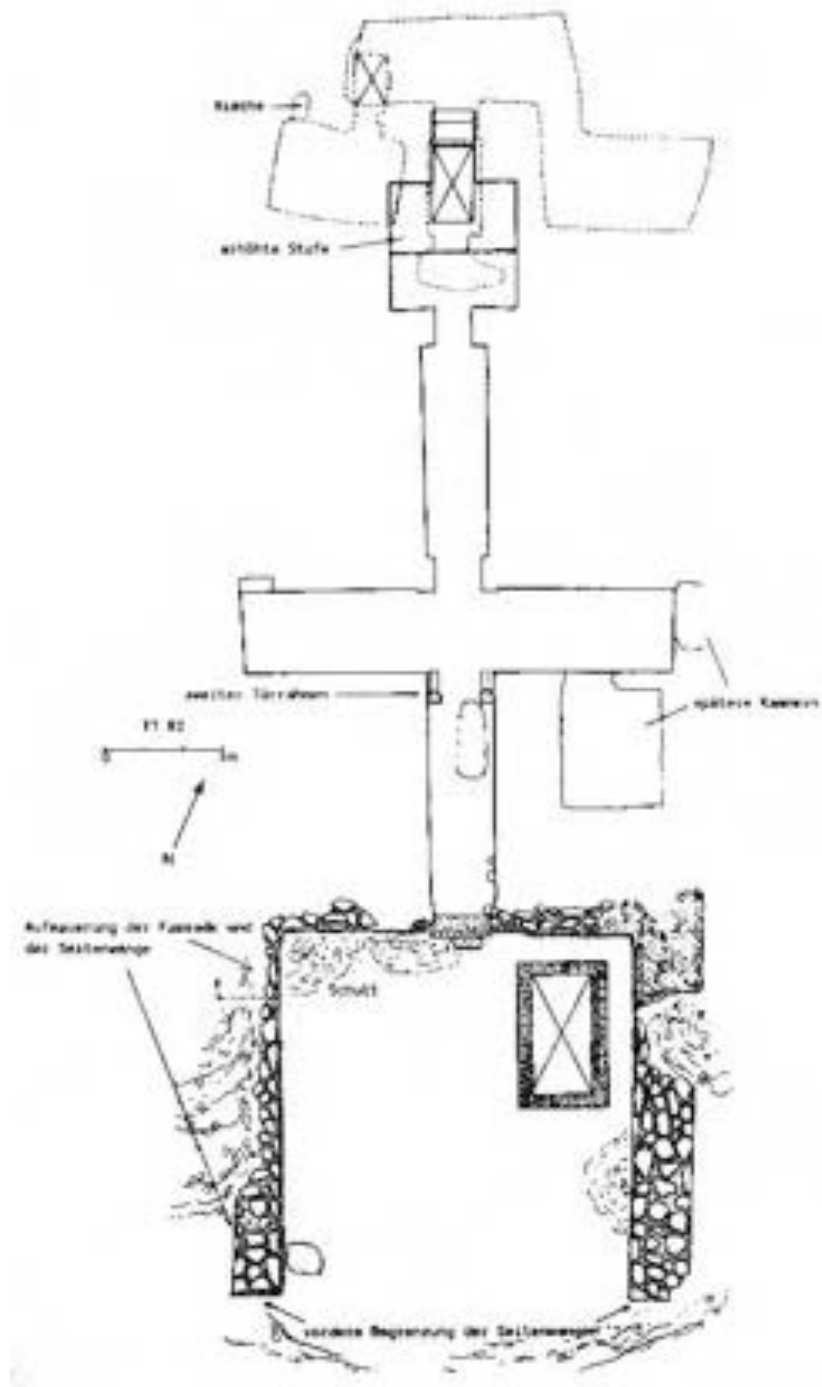
Carte de Thèbes au Nouvel Empire

Réalisée à partir de BAINES et MALEK, *Atlas de l'Egypte ancienne*, 1990, p. 85.

Vue de la colline de Sheikh Abd el-Gournah

Photo extraite de GARDINER et WEIGALL, *A Topographical catalogue*, pl. III.

Planche II



Plan de l'ensemble de la tombe : avant-cour, puits, chapelle et appartements souterrains.

Plan extrait de KAMPP, *Die thebanische Nekropole I*, fig 211, p. 329.

Planche III



Salle transversale, mur ouest : Amenemhat fait offrande à ses ancêtres.

Relevé extrait de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. VII.



Salle transversale, mur est, registres supérieurs : Invités et musiciens du banquet funéraire.

Relevé extrait de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XV-XVI.

Planche IV

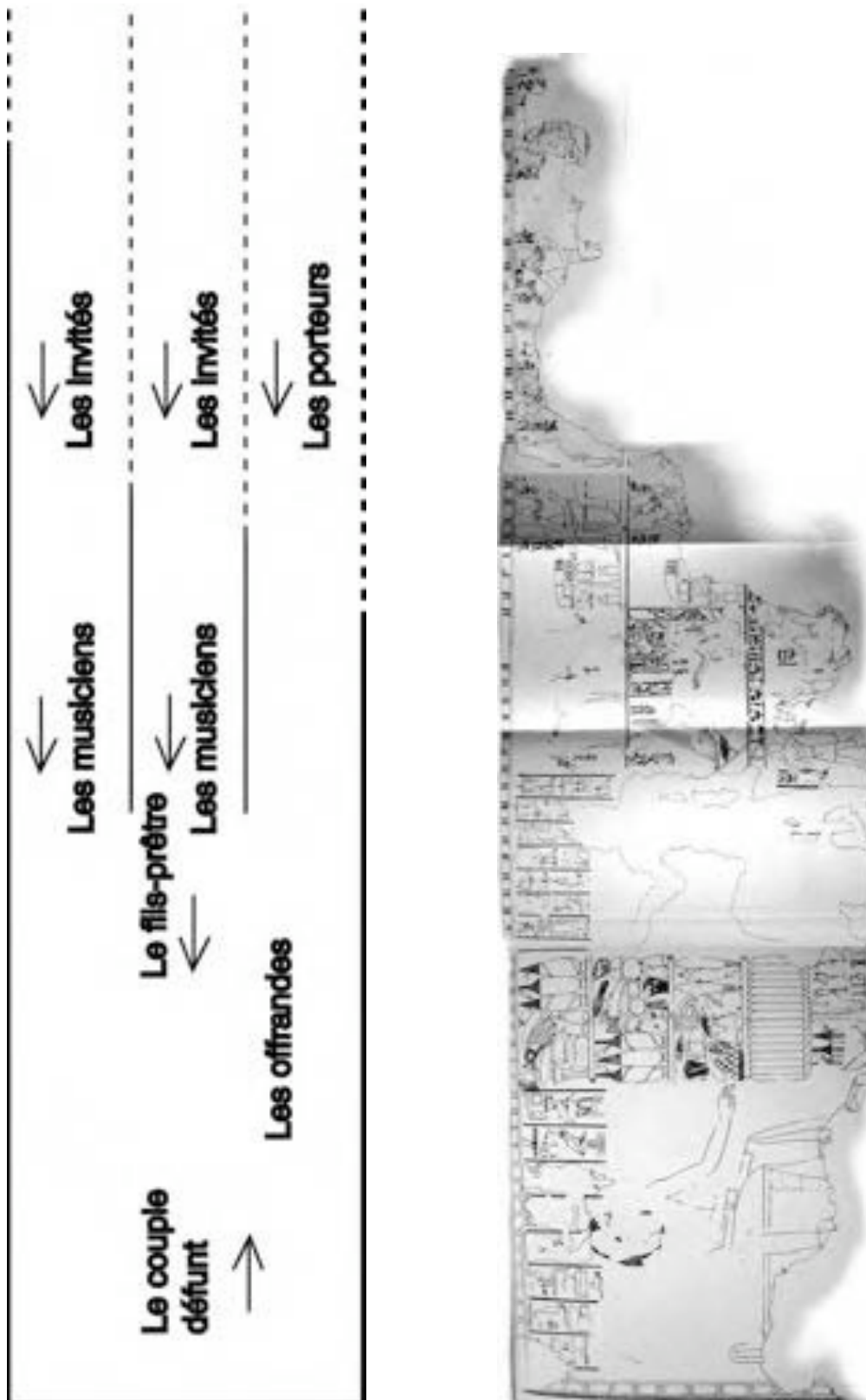
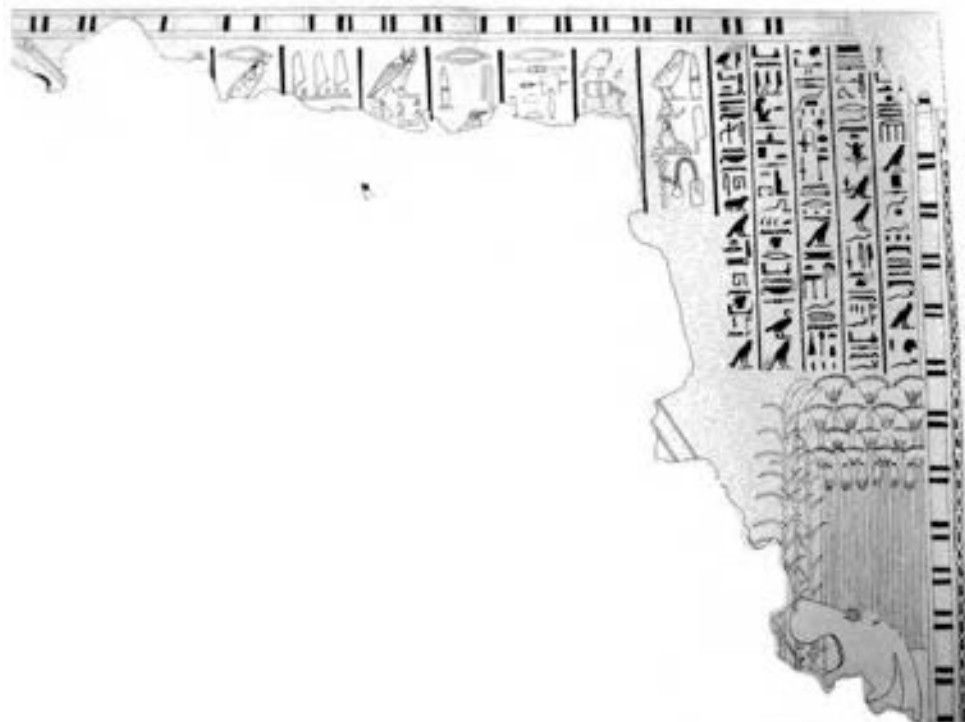


Schéma du mur nord, paroi ouest, salle transversale.

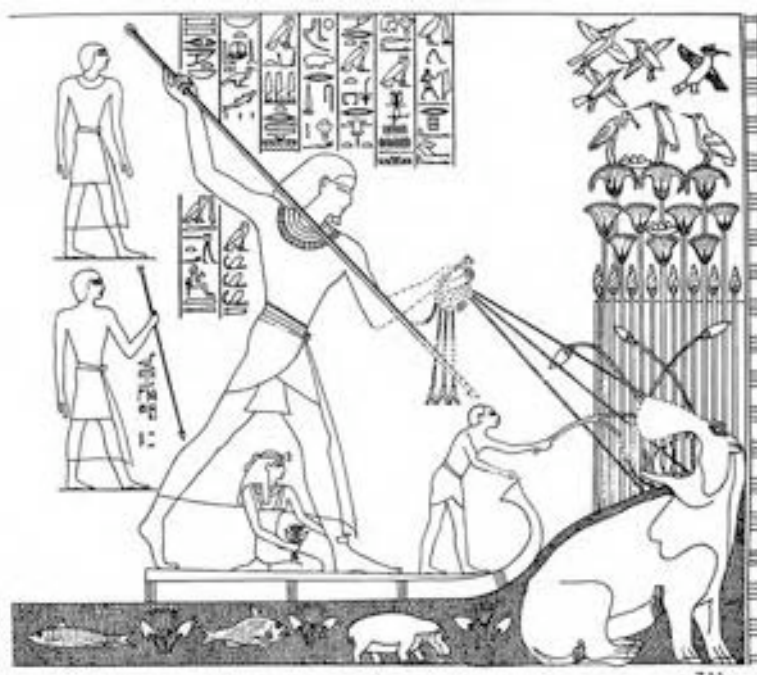
Salle transversale, mur nord, paroi ouest, registres supérieurs : Le banquet d'Amenemhat.

Relevé extrait de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. IV-VI.

Planche V



Salle transversale, mur nord, paroi est, registre supérieur : La chasse à l'hippopotame.
 Relevé extrait de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. I.



TT 155, tombe d'Antef, première salle, mur sud-ouest, paroi ouest, registre supérieur.

La chasse à l'hippopotame.

Relevé extrait de SÄVE-SÖDERBERGH, *Hippopotamus Hunting*, 1953, p. 6.

Planche VI

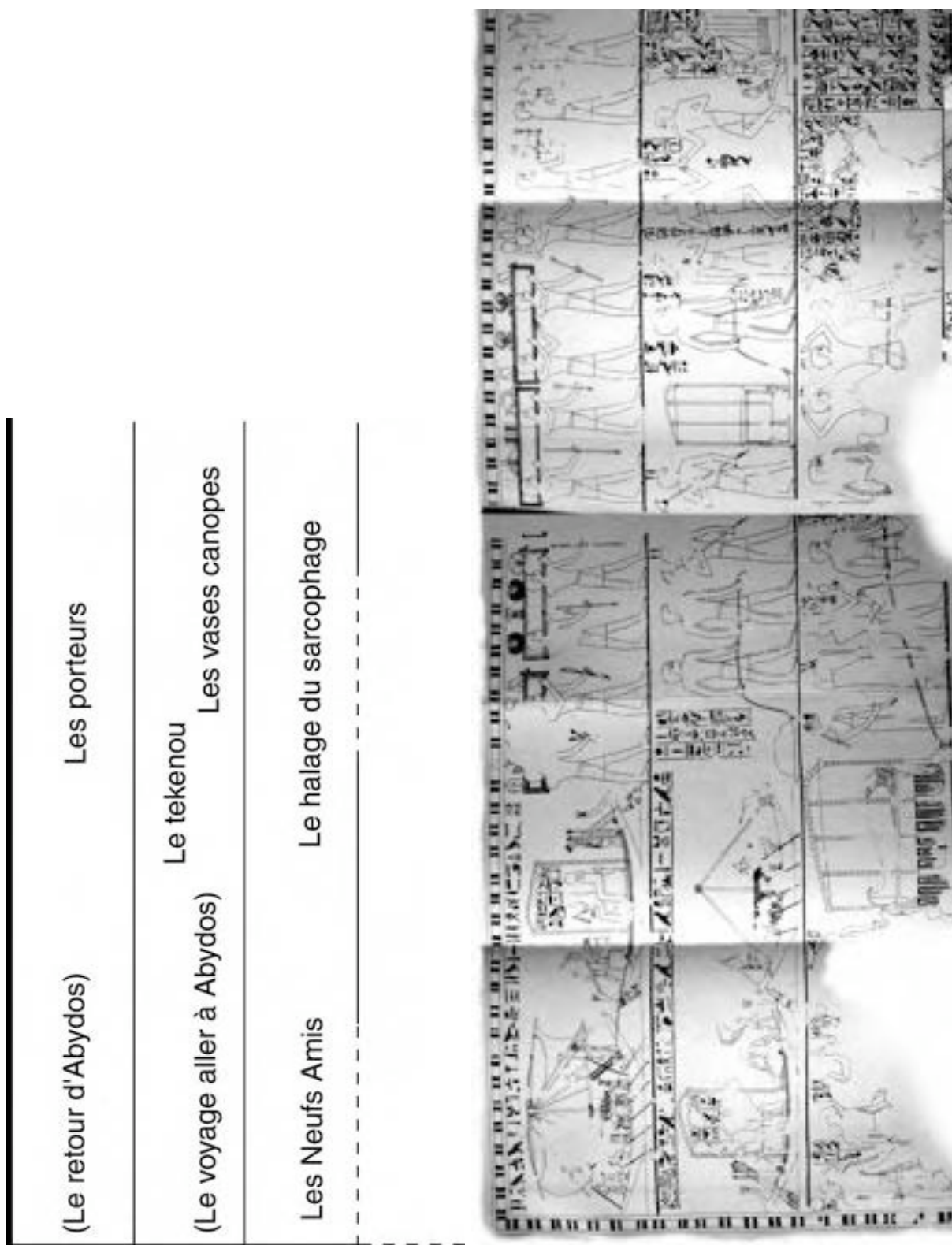
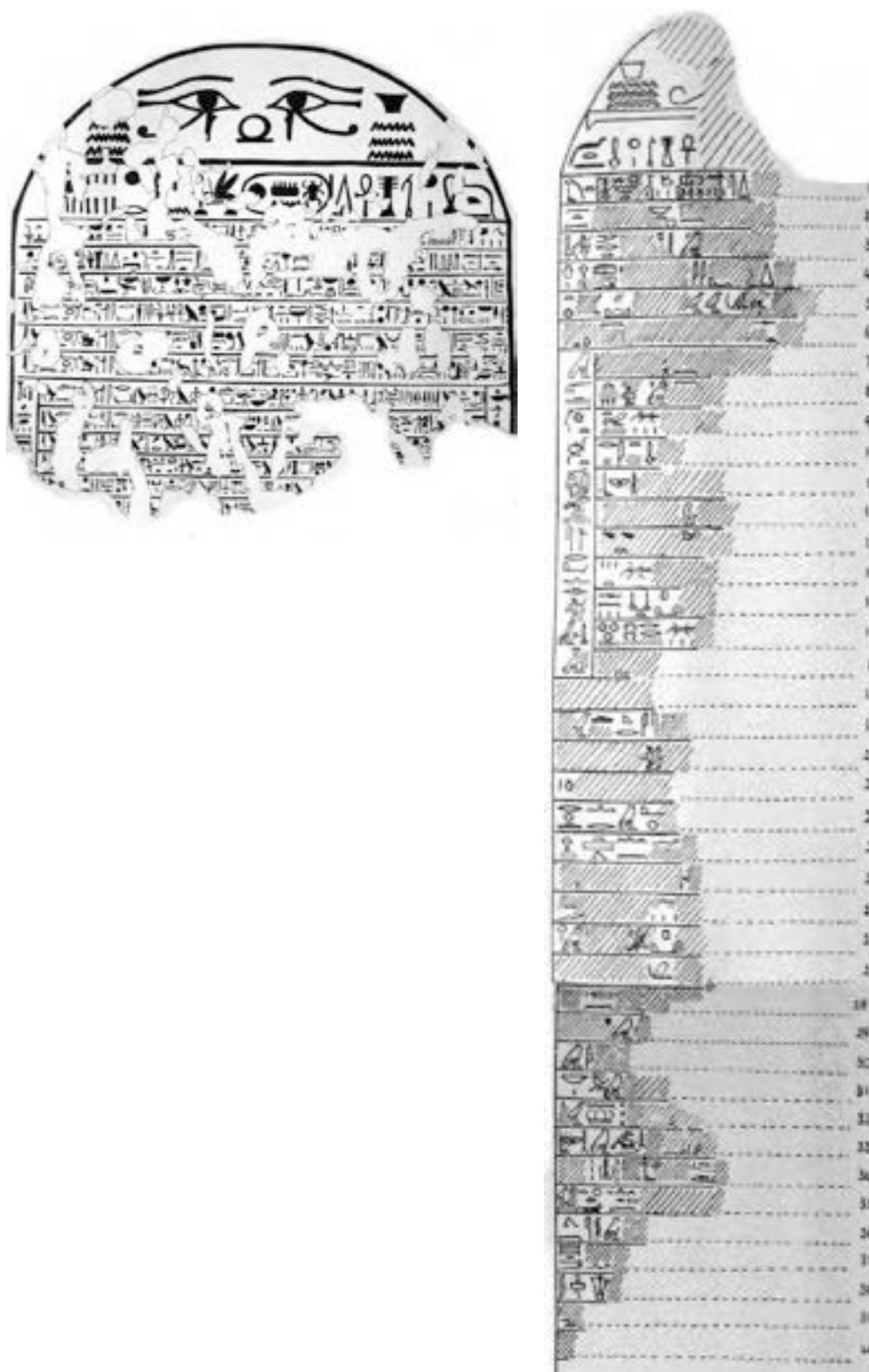


Schéma du mur ouest, extrémité gauche, registres supérieurs, passage

Passage, mur ouest, extrémité gauche, registres supérieurs : La procession funéraire.

Relevés extraits de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XI-XII.

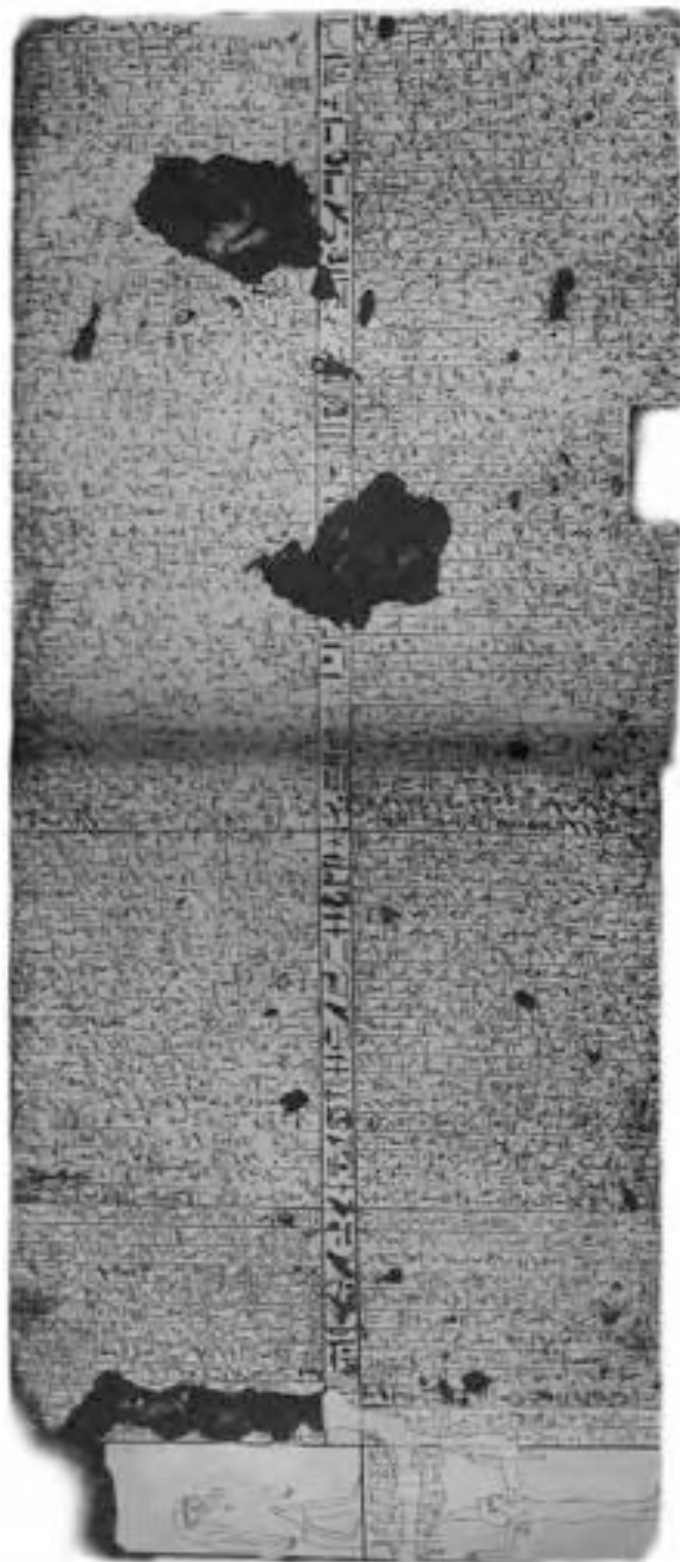
Planche VII



Sanctuaire, mur sud, parois ouest et est : Stèles autobiographiques.

Relevés extraits de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XXV et XXIX.

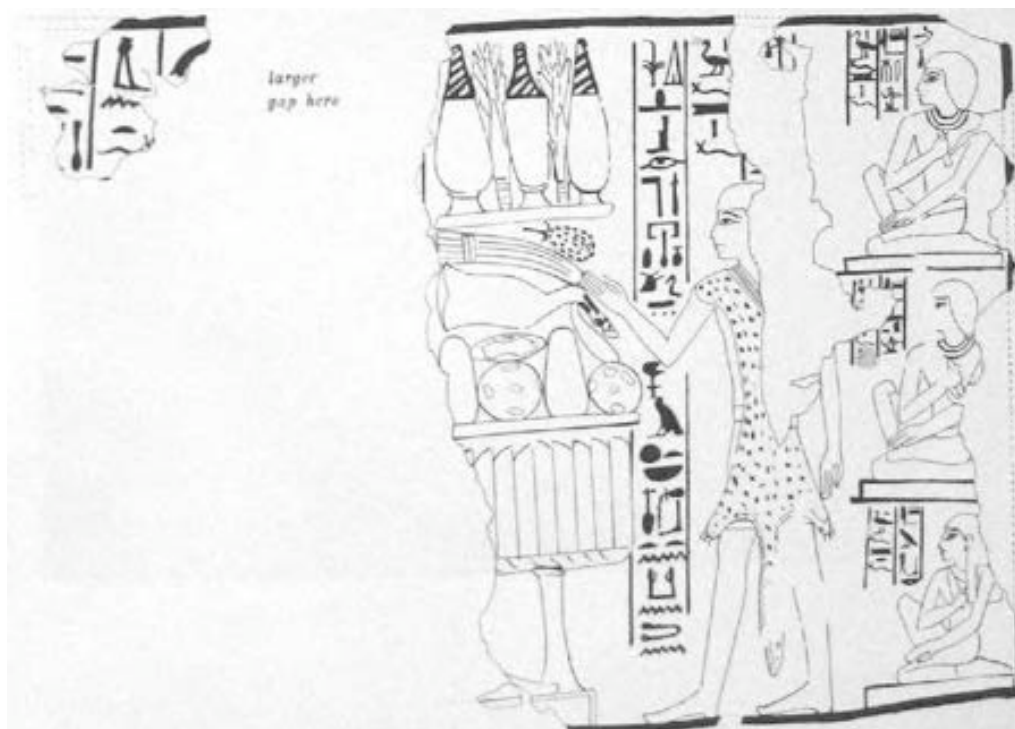
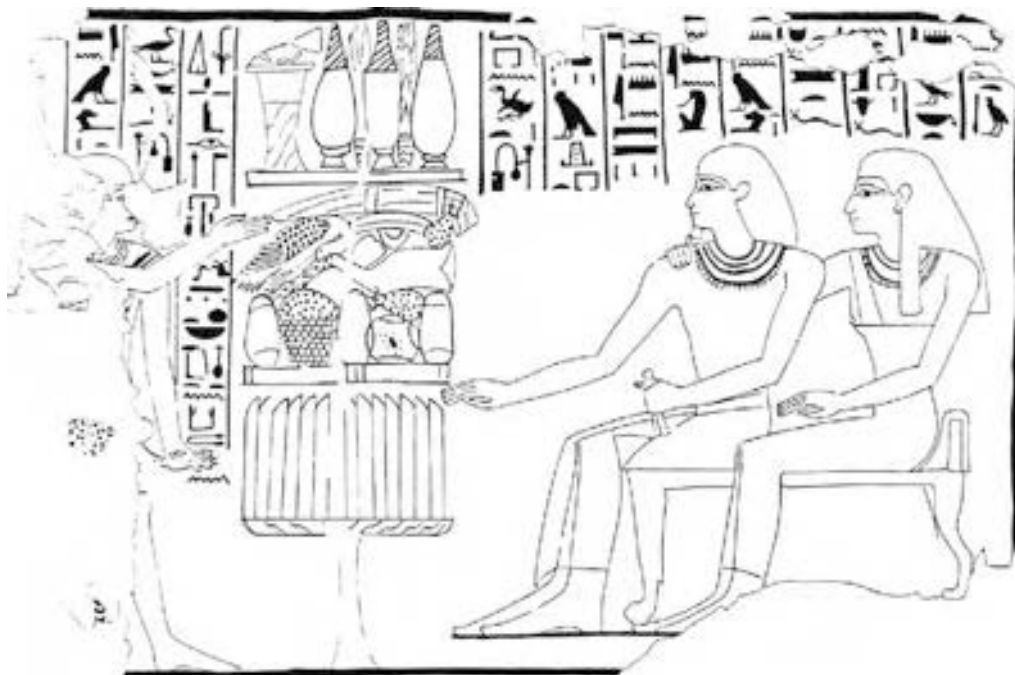
Planche VIII



Caveau, mur ouest : les *Textes des Pyramides* et le *Livre des Morts*.

Photo extraite de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XXXVII-XXXVIII.

Planche IX



Caveau, niche, parois ouest et est : Deux scènes d'offrande au couple défunt.

Relevés extraits de DAVIES et GARDINER, *The tomb of Amenemhet*, 1915, pl. XXXV.

SÉNÈQUE, *De providentia*

Valérie De Climmer

Licenciée en Langues et littératures classiques

Composition

En 1927, R. Waltz écrivait que le *De providentia* était l' «un des plus confus et des plus mal composés»¹ des dialogues de Sénèque. Une cinquantaine d'années plus tard, en 1973, A. L. Motto et J. R. Clark écrivirent que ce dialogue était « one of the most polished »². Les travaux de P. Grimal et de K. Abel ne sont pas étrangers au revirement qui s'opéra en quelques décennies.

La composition que nous allons présenter se base essentiellement sur les travaux de P. Grimal, K. Abel, L. Motto et J. R. Clark, L. Theron et J. W. Right³, ainsi que sur une interprétation critique personnelle.

Le *De providentia* est répertorié parmi les *Dialogi*. Le traité est, en effet, dédié à une personne particulière, Lucilius, qui se présente en tant qu'adversaire de Sénèque. Il lui pose diverses questions, qui se révèlent, au fur et à mesure, autant d'objections que les réponses tentent de réfuter. De ce point de vue, le *De providentia* s'inscrit dans la longue tradition philosophique du genre dialogué, amorcé par Platon et poursuivi, tout d'abord, par Cicéron dans le monde romain.

Toutefois, certains éléments formels apparaissent à la surface du dialogue, qui permettent de mettre en évidence une structure représentative d'un « discours » (*oratione*, *De prov.* 3, 1) aux accents juridiques et rhétoriques.

Le *De providentia* se présente comme une *causa iudicialis* ; les termes du premier paragraphe qui ouvre le dialogue le confirme immédiatement : *contradictionem, lite, solvere, causam deorum agere*. Le *De providentia* est un plaidoyer, et pas n'importe lequel, en faveur des dieux, dont Sénèque va assurer la défense. Dans son *Institutio oratoria*, Quintilien⁴ rappelle qu'une des fonctions de l'exorde est d'expliquer les raisons qui suscitent la plaidoirie: c'est ce que Sénèque fait, en mentionnant la question de Lucilius : « Tu m'as demandé, Lucilius, pourquoi, si une providence régit le monde, tant de malheurs arrivent aux hommes de bien ».

La première partie de ce discours se définit assez aisément: il s'agit de l'exorde, qui occupe tout le premier chapitre. L'amitié qui unit Sénèque et Lucilius, exprimée par la requête qui débute le dialogue, appelait, pour ainsi dire, naturellement la *captatio*

1. R. WALTZ, *Sénèque. Dialogues*. Tome IV. Texte établi et traduit par R. W., CUF, Paris, 1927, p. 7.

2. A. L. MOTTO et I. R. CLARK, *Dramatic Art and Irony in Seneca's "De providentia"*, *AC* 42, 1973, p. 28.

3. P. GRIMAL, *La composition dans les dialogues de Sénèque II - le De providentia*, *REA* 52, 1950, p. 241- 257 ; K. ABEL, *Bauformen in Senecas Dialogen*, Heidelberg, 1967, p. 97-123; A L. MOTTO et J. R. CLARK, *Dramatic Art and Irony in Seneca's "De providentia"*, *AC* 42, 1973, p. 28-35 ; L. THERON, *Progression of Thought in Seneca's De providentia c. VI*, *Aclass* 13, 1971, p. 61-72 ; J. R. WRIGHT, *Form and Content in the Moral Essays*, dans C.D.N. COSTA et al., *Seneca*, Londres-Boston, 1974, p. 48-54.

4. QUINTILIEN, *Institutio oratoria* 4, 1, 7.

benevolentiae, trait caractéristique de l'exorde. Cette *captatio benevolentiae* rappelle les thèses du Portique, déjà assimilées par le plaignant. Sous la forme d'une prétérition, le philosophe énonce tout d'abord les arguments destinés à apporter la preuve que l'ordre de l'univers est assuré par le divin (*De prov.* 1, 2-4). Les deux derniers paragraphes du premier chapitre définissent les relations qu'entretiennent l'homme et le divin, en donnant déjà, en filigrane, une réponse à la question de Lucilius, dont l'argumentation et la preuve apparaîtront dans la partie prévue à cet effet: le divin, tel un père sévère, prend soin des hommes de bien, parce que l'adversité révélera leur capacité.

A la fin de la prétérition (*De prov.* 1,4), Sénèque précise que Lucilius ne doute pas de la providence, mais qu'il s'en plaint. Il faut donc encore éclaircir le véritable *status causae*. Ce n'est pas un débat sur l'existence de la providence, mais une discussion qui devra définir les *adversa* tels que Sénèque les énonce au début du chapitre 2. Ce type de problématique, où le noeud du problème consiste à qualifier le fait, et non à douter de sa réalité, s'inscrivait, d'après Quintilien, dans la catégorie des *qualitatis status*⁵. La définition du *status causae* ne constitue pas une partie à part entière du discours; elle est généralement intégrée à la *narratio*. La première phrase énoncée au début du chapitre deux « requalifie » le débat: de *mala* nous passons à *adversa*, d'*accidere*, à *evenire*, neutre de sens. Le début du chapitre 2 répond à la définition de la *narratio*, mais, étant donné que ce chapitre forme un tout, correspond-il entièrement à la *narratio* ?

Le chapitre 2 ressemble à une première démonstration: il contient une série d'arguments qui seront développés dans la suite du plaidoyer :

- Le *vir bonus* est incompatible avec le *malum* (*De prov.* 2, 1)
- Paradoxe de l'adversité (*De prov.* 2,3)
- Paradoxe de la *felicitas* (*De prov.* 2, 6)
- Le suicide, route vers la *libertas* (*De prov.* 2, 10- 12)

Une remarque de Quintilien permet de s'assurer que ce chapitre constitue bien une *narratio* et que le lien étroit qu'il entretient avec la *confirmatio*, qui développe l'argumentation, se justifie parfaitement: « il ne sera pas inutile de disséminer quelques germes de preuves, en se rappelant qu'il s'agit d'une narration, non d'une argumentation⁶... quelle est la différence entre la narration et l'argumentation, sinon que la narration est un récit continu de l'argumentation et que l'argumentation est une confirmation qui s'accorde avec la narration⁷ ». Dans cette *narratio*, Sénèque doit exposer les faits, mettre le juge au courant, mais aussi lui faire partager son point de vue⁸. Ce point de vue est celui de son « client », et son client est la divinité, dont aucun mal ne peut émaner. Il faut donc présenter sous leur meilleur profil ces *adversa* qualifiés de *mala* par Lucilius.

Le première phrase du chapitre 3 correspond à la *propositio* ; elle sert de transition entre la *narratio* et le *divisio* et a pour objet d'énoncer la *quaestio* : « je montrerai désormais au fil du discours à quel point ce qui semble être un mal ne l'est pas en réalité ». La thèse que Sénèque se propose de défendre ne dit pas que ce qui semble être un mal ne l'est (*esse*) pas en réalité, mais « à quel point (*quam*) » il ne l'est pas. « Il s'agit d'établir les conditions d'une expérience spirituelle où Lucilius pourra découvrir 'à quel point' l'apparence du mal est

5. QUINTILIEN, *Institutio oratoria* 3, 6, 10.

6. QUINTILIEN, *Institutio oratoria* 4, 2, 54.

7. QUINTILIEN, *Institutio oratoria* 4, 2, 79.

8. QUINTILIEN, *Institutio oratoria* 4, 2, 21.

trompeuse »⁹. L'établissement de ces conditions se fait tout au long de la *confirmatio*. Aucun développement précis ne répond, au cours du dialogue, à la *propositio* ; la démontrer séparément de la *divisio*, en se basant sur la théorie des indifférents, reviendrait à rendre le reste du traité inutile. Une démonstration dialectique serait absurde étant donné la position même de Lucilius ; il ne doute pas de la providence, il s'en plaint. A Sénèque de montrer que « la pratique morale vérifie les conclusions théoriques »¹⁰.

A la *propositio* succède la *divisio* : elle énonce les différents arguments qui démontreront la *propositio* ; elle la suit de près au point que parfois, contrairement à ce qui se passe dans notre dialogue elles tendent à s'unir¹¹. Nous optons pour une *divisio* en trois points, et non en cinq points, comme le suggéra E. Albertini¹², et encore actuellement I. Dionigi¹³. La disposition des mots clés, *primum, deinde* et *deinde*, encourage à suivre la subdivision énoncée par P. Grimal :

1. l'adversité est utile à l'individu (*pro ipsis*) ;
2. l'adversité est utile à la collectivité (*pro universis*) :
 - elle est acceptée volontairement par le sage (*volentibus*),
 - elle est conforme à la loi du monde (*eadem lege*) ;
3. l'homme de bien ne peut être malheureux (*miser dici, non potest esse*).

S'il peut paraître surprenant d'avoir un *deinde*, et non *denique*, pour signifier le dernier élément de la *divisio*, nous suivons l'explication avancée par P. Grimal à ce sujet: « cette bizarrerie, chez un styliste aussi attentif, ne peut avoir qu'une signification : établir par la répétition une symétrie principale, entre trois grandes articulations du raisonnement, et, par contre, présenter comme simples subdivisions les deux idées 'secondaires' insérées entre le second et le troisième point »¹⁴.

La première partie de la *confirmatio* est considérée par Sénèque comme le point *difficillimum ex omnibus*. Une structure interne à cette partie, comme à chaque partie de la *confirmatio*, peut être mise en évidence. Nous nous écartons ici du plan établi par P. Grimal et proposons une autre interprétation.

Sénèque doit démontrer que ces événements qualifiés de pénibles, de contraires, de redoutables, en premier lieu, sont utiles à ceux mêmes (*pro ipsis*) à qui ils arrivent. Quels ont été les arguments mis en oeuvre lors de cette démonstration, sachant que le verbe, *être utile*, n'apparaît qu'à deux reprises ? Dans le *De prov.* 3, 2, l'utilité de ces adversités est démontrée par une analogie médicale, relative au corps humain. Le caractère vraisemblable de cette illustration laisse peu de place à une contre-argumentation, dont la validité l'emporterait. Le défenseur assure sa position. Dans la *divisio*, Sénèque avait énoncé cette partie de l'argumentation en termes assez vagues, *pro ipsis*. La comparaison médicale, *pro iis*, répond parfaitement à cet aspect général. L'intérêt de Lucilius est plus précis: rappelons-nous la question qui est à l'origine de ce plaidoyer: « Tu m'as demandé, Lucilius, pourquoi, si une providence régit le monde, tant de malheurs arrivent aux hommes de bien ». Ce sont les déboires des hommes de bien qui suscitent les plaintes de Lucilius. Le reste de

9. P. GRIMAL, La composition dans les dialogues de Sénèque II - le *De providentia*, REA 52, 1950, p. 241.

10. P. GRIMAL, La composition dans les dialogues de Sénèque II - le *De providentia*, REA 52, 1950, p. 241.

11. QUINTILIEN, *Institutio oratoria* 4, 4.

12. E. ALBERTINI, *La composition dans les ouvrages philosophiques de Sénèque*, Paris, 1923, p. 283-284.

13. I. DIONIGI, Il 'De providentia' di Seneca fra lingua e filosofia, ANRW II, 36.7, 1994, p. 5405.

14. P. GRIMAL, La composition dans les dialogues de Sénèque II - le *De providentia*, REA 52, 1950, p. 245.

l'argumentation aboutira ainsi à la conclusion du paragraphe final : « Il est donc de l'intérêt (*pro ipsis... est*) des hommes de bien, pour pouvoir vivre sans crainte, de se trouver souvent dans des circonstances terrifiantes et d'endurer d'une âme égale ce qui n'est pas un mal sinon pour celui qui le supporte mal » (*De prov.* 4, 16).

Cette conclusion se déploie depuis le *De prov.* 3, 3 jusqu'au *De prov.* 4, 16. L'adversité est utile à l'homme de bien « pour pouvoir vivre sans crainte ». Le premier élément de la conclusion se retrouve au début du chapitre 4 : « Mettre sous le joug les calamités et les terreurs des mortels, c'est le propre d'un grand homme » (*De prov.* 4, 1) ; cette première expression de l'utilité de l'adversité s'insère après le long développement des *exempla* (*De prov.* 3, 4 -3, 14). Quant à la séquence des *exempla*, elle est introduite par une citation de Demetrius, d'où découle le motif central de l'argumentation : *se experiri*, la mise à l'épreuve. Exprimée avec l'appui des grands ressorts de la rhétorique, ce précepte de la mise à l'épreuve est repris, au cours du chapitre 4, dans une démonstration qui s'applique directement à l'apprenti en sagesse, le *proficiens*. La mise à l'épreuve permet de manifester sa *virtus* et de se connaître soi-même (*De prov.* 4, 2 -4, 11) ; elle développe le premier sujet du verbe *pro... esse* de la conclusion : « se trouver souvent dans des circonstances terrifiantes ». La concentration de 5 des 7 occurrences des expressions de la « famille » du verbe *experior* (verbe, substantif, adjectif) des paragraphes 2 à 11 confirme notre position. D'autant que l'une des deux autres occurrences se situe dans le motif rhétorique introducteur de la thématique, *se experiri* (*De prov.* 3, 3) et que l'autre apparaît à la fin de l'exorde, où l'auteur proposait déjà en filigrane une réponse à Lucilius. Le deuxième sujet du verbe *pro... esse* de la conclusion, « endurer d'une âme égale », s'explique du paragraphe 12 jusqu'à la conclusion. Les termes *assiduitas* (*De prov.* 4, 12), *consuetudo* (*De prov.* 4, 15), *frequens* (*De prov.* 4, 16) définissent le moyen par lequel l'âme parvient à endurer les maux : l'habitude. Ce point le plus difficile de l'argumentation est donc construit selon un plan bien défini, qui ne se dévoile au lecteur qu'insensiblement et se révèle seulement lors de la conclusion.

Pour le second point de la *divisio*, Sénèque a rendu la tâche plus aisée, puisque l'élément principal et ses deux subdivisions sont présentés dès le départ au lecteur : l'adversité est utile à la collectivité (*pro universis*) ; elle est acceptée volontairement par le sage (*volentibus*) et est conforme à la loi du monde (*eadem lege*). Le choix qui motive ici l'auteur à préciser, de façon claire, les différentes parties de ce point de la *divisio* s'explique peut-être parce qu'il s'agit de celle qui renferme le plus d'éléments théoriques et techniques de sa philosophie. Ainsi Sénèque facilite-t-il la tâche du *proficiens* qu'il mène sur la route de la sagesse. Les mots-clés disséminés dans ce chapitre 5 permettent d'établir très aisément la subdivision des paragraphes consacrés à chaque élément. La théorie des indifférents énoncée des paragraphes 1 à 3 explique comment l'adversité qui afflige l'individu peut se révéler utile à la collectivité en lui faisant comprendre la vraie nature de ce que le *vulgus* nomme à tort des *bona* ou des *mala*. Des paragraphes 4 à 6 se succèdent *volentes, voluntatem, volente, invitus* : preuve que ceux-ci répondent au premier élément sous-jacent. Le développement sur le *fato* s'enchaîne dès le paragraphe 7 et jusqu'à la fin du chapitre 5.

La dernière partie de la *confirmatio* se subdivise également selon un plan que nous reprenons à L. Theron¹⁵, se basant elle-même sur K. Abel, dans certains cas. Dans les paragraphes 1 à 5, le philosophe définit à nouveau les termes de *miser* et *vir bonus*, qui se

15. L. THERON, Progression of Thought in Seneca's *De providentia* c. VI, *AC/ass* 13, 1971, p. 61-72.

trouvent dans l'énoncé de la *divisio*: « Je te persuaderai alors de n'avoir jamais pitié de l'homme de bien: car, si on peut le dire malheureux, il ne peut l'être ». Selon une structure chiasmatisque¹⁶, Sénèque expose successivement les notions de *vera mala*, de *falsa mala* suivies de celles des *falsa bona* et des *vera bona*. Le paragraphe 6 reprend la constatation finale, « c'est le chemin à emprunter pour devancer la divinité : elle est en dehors de la souffrance, vous, vous surpassez la souffrance », et les ultimes conseils pour y parvenir. Les paragraphes 7 à 9 achèvent de réaliser le dernier énoncé de la *divisio*, en démontrant que, même dans la mort volontaire, on ne peut avoir pitié de l'homme de bien. Le dialogue se termine sur une exaltation de la libre volonté humaine au travers du suicide.

Le dialogue ne présente pas de *peroratio* apparente. Quintilien¹⁷ considère que la prosopopée convient parfaitement pour achever un dialogue. C'est précisément le procédé dont Sénèque use et, d'une façon assez surprenante, en plaçant dans la bouche du divin une exaltation de la liberté au travers du suicide. La fin abrupte du dialogue rend l'intensité et la rapidité avec lesquelles on quitte la vie. S'il est permis de discerner une *peroratio*, il nous semble plus important de maintenir l'unité des arguments de la *confirmatio* et de traiter de façon secondaire la mise en relief de cette *peroratio*. L'emploi de la prosopopée à la fin du dialogue, l'utilisation de *ecquid*, souvent employé dans les formules de conclusion¹⁸, et les mentions présentes dans les manuscrits médiévaux confirment que le dialogue est complet¹⁹, aussi bien du point de vue du sens, que d'un point de vue formel.

Plan du dialogue

I. EXORDIUM (*De prov.* 1)

Présentation du sujet, *capatio benevolentiae*, prétérition.

II. NARRATIO (*De prov.* 2)

Les adversités atteignent les hommes de bien, germes de l'argumentation.

III. PROPOSITIO (*De prov.* 3, 1)

Montrer à quel point les prétendus maux ne sont qu'apparents.

IV. DIVISIO (*De prov.* 3, 1)

1. l'adversité est utile à l'individu (*pro ipsis*) ;
2. l'adversité est utile à la collectivité (*pro universis*) :
 - elle est acceptée volontairement par le sage (*volentibus*),
 - elle est conforme à la loi du monde (*eadem lege*) ;
3. l'homme de bien ne peut être malheureux (*miser dici, non potest esse*).

V. CONFIRMATIO (*De prov.* 3,2 -6,9)

1. l'adversité est utile à l'individu (*De prov.* 3,2-4, 16).
 - Analogie médicale (*De prov.* 3, -2)
 - Citation de Demetrius et introduction des *exempla* (*De prov.* 3, 3- 3, 14)
 - Le but est de vivre sans crainte (*De prov.* 4, 1)
 - Se trouver dans des circonstances terrifiantes constitue une mise à l'épreuve (*De prov.*

16. K. ABEL, *Bauformen in Senecas Dialogen*, Heidelberg, 1967, p. 106, n. 26.

17. QUINTILIEN, *Institutio oratoria* 6, 1, 25.

18. SÉNÈQUE, *Epist* 7, 12 ; 89,22.

19. Ce n'était pas, au début du XX^{ème} s., l'avis de tous les critiques : E. ALBERTINI, *La composition dans les ouvrages philosophiques de Sénèque*, Paris, 1923, p. 102.

- 4,2 - 4, 11)
- Endurer d'une âme égale est le résultat d'une habitude à la souffrance (*De prov.* 4, 11 - 4, 16)
 - 2. l'adversité est utile à la collectivité (*De prov.* 5, 1 -5, 3)
 - a) Elle est acceptée volontairement par le sage (*De prov.* 5, 4 - 5,6)
 - b) Elle est conforme à la loi du monde (*De prov.* 5, 7- 5, 11)
 - 3. l'homme de bien ne peut être malheureux (*De prov.* 6)
 - Définition des *bona* et des *mala* (*De prov.* 6, 1 - 6, 5)
 - Derniers conseils du divin, dernier mot d'ordre (*De prov.* 6, 6)
 - Exaltation de la liberté par le suicide (*De prov.* 6, 7 - 6, 9).

L'HISTOIRE D'APOPHIS et SEQENENRÊ *

Aurélie Paulet

Licenciée en Langues et littératures orientales (égyptologie)

I. Introduction

Le papyrus Sallier I¹ contient le début d'un texte², rédigé à la dix-neuvième dynastie³, qui met en scène deux souverains de la deuxième période intermédiaire : Apophis et Seqenenrê. Ces personnages sont connus par d'autres sources.

Nous savons ainsi qu'Apophis était le cinquième des six rois Hyksos⁴ de la quinzième dynastie. Il a régné au moins trente-trois ans⁵ et a dû se battre contre les souverains thébains Kamose⁶ et Ahmose⁷ qui voulaient chasser les Asiatiques d'Égypte.

Son contemporain Seqenenrê fait quant à lui partie de la dix-septième dynastie thébaine. Sa momie⁸ nous est parvenue. Les spécialistes qui l'ont examinée pensent que Seqenenrê avait trente ou quarante ans au moment de son décès. Cinq coups ont transpercé le crâne du roi. Seqenenrê est-il mort au combat, a-t-il été assassiné dans son lit ou a-t-il été surpris par une embuscade. Rien ne permet de trancher la question et les avis des spécialistes sont partagés.

* Je tiens à remercier Madame Michèle Broze, Professeure à l'U.L.B., pour les conseils qu'elle m'a prodigués lors de la réalisation de mon mémoire, ainsi que pour la gentillesse et l'intérêt dont elle a fait preuve à mon égard.

1. B.M. E.A. 10185.

2. Edité par GARDINER, *Late-Egyptian Stories, Bibliotheca Aegyptiaca I*, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles, 1932, pages 85-89.

3. Le papyrus Sallier I date probablement de l'époque de Mineptah. A propos de la datation du papyrus, voir CAMINOS, *Late-Egyptian Miscellanies, Brown Egyptological Studies I*, Oxford University Press, Londres, 1954, page 303.

4. Rappelons que les Hyksos (« souverains des pays étrangers ») étaient probablement originaires du Levant. Ils installèrent leur capitale à Avaris, dans le Delta oriental. Pour plus d'informations sur les Hyksos, voir notamment OREN (éditeur), *The Hyksos : New Historical and Archaeological Perspectives*, University of Pennsylvania Museum, Philadelphie, 1997 et RYHOLT, *The Political Situation in Egypt during the Second Intermediate Period c. 1800-1550 B.C.*, Carsten Niebuhr Institute Publications 20, Museum Tusulanum Press, Copenhague, 1997.

5. Le papyrus mathématique Rhind est en effet daté de l'an trente-trois d'Apophis. Voir HELCK, *Historische-biographische Texte der 2. Zwischenzeit und neue Texte der 18. Dynastie, Kleine ägyptische Texte 6, 2*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1975, page 56, n°81.

6. Nous le savons grâce à la seconde stèle de Kamose (éditée par HELCK, *op. cit.*, pages 82-97, n°119 – voir également HAMMAD, *Découverte d'une stèle du roi Kamose*, dans *Chronique d'Égypte*, tome 30, fascicule 59, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles, 1955, pages 198-208), dans laquelle le roi raconte ses exploits.

7. Des fragments de reliefs trouvés dans le temple funéraire d'Ahmose à Abydos contiennent en effet des scènes de bataille. Un des fragments porte le nom *Ipp* (Apophis) et un autre fragment a conservé deux hiéroglyphes qui représentent une partie du nom d'Avaris. Voir HARVEY, *Monuments of Ahmose at Abydos*, dans *Egyptian Archaeology. The Bulletin of the Egypt Exploration Society 4*, Londres, 1994, pages 3-5.

8. Voir HARRIS et WEEKS, *X-Raying the Pharaohs*, Londres, 1973, pages 121-125 et PARTRIDGE, *Faces of Pharaohs. Royal Mummies and Coffins from Ancient Thebes*, The Rubicon Press, Londres, 1994, pages 31-33.

Le manque de sources dont nous disposons concernant la deuxième période intermédiaire a amené certains égyptologues à utiliser l'histoire d'Apophis et Seqenenrê pour reconstituer les événements de cette période. Ce texte est ainsi parfois produit pour soutenir que la guerre entre Hyksos et Thébains débuta sous le règne de Seqenenrê⁹. Pour Goedicke¹⁰, l'histoire du papyrus Sallier I est même un document historique majeur qui nous fournit des renseignements sur les événements ayant conduit à l'affrontement entre Asiatiques et Thébains.

Je voudrais donc examiner ici s'il est pertinent d'employer ce texte pour en extraire des informations historiques. La méthode que j'utiliserai est la comparaison entre les éléments du texte et les données fournies par d'autres sources. L'attitude religieuse d'Apophis, l'attitude religieuse de Seqenenrê et la manière dont sont désignés les protagonistes seront successivement étudiées.

II. L'attitude religieuse d'Apophis

Dans l'histoire d'Apophis et Seqenenrê, il est dit : «Le roi Apophis fit de Seth son maître. Il ne servit aucun dieu qui était dans tout le pays [sauf] Seth. Il lui construisit un temple par un beau travail pour l'éternité à côté du palais du [roi Apo]phis alors qu'il apparaissait[...] le jour pour faire un sacrifice [...] quotidiennement pour Seth, tandis que les grands [...] portaient des couronnes de fleurs comme ce qui était fait dans le temple de Rê-Harakhty pour sa grande droiture.»¹¹.

Voyons à présent si les autres sources dont nous disposons sont en accord avec ce qu'affirme le texte.

Si, dans plusieurs documents¹², Apophis est en effet mis en relation avec Seth, cette divinité n'est pas la seule à être vénérée par le souverain Hyksos. Apophis porte ainsi les noms royaux d'Horus et de Fils de Rê. De plus, ses trois noms de Roi de Haute et de Basse Egypte contiennent le nom de Rê¹³. Enfin, le roi est appelé, dans l'inscription qui se trouve sur la palette du scribe Itchou¹⁴, «le scribe de Rê, que Thot lui-même a éduqué». Cette

9. Ainsi von BECKERATH, *Untersuchungen zur politischen Geschichte der zweiten Zwischenzeit in Ägypten*, *Ägyptologische Forschungen* 23, Verlag J. J. Augustin, Glückstadt – New York, 1965, page 204 – GRIMAL, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Fayard, Paris, 1988, pages 251-252 – VANDERSLEYEN, *L'Égypte et la vallée du Nil*, tome 2 : *De la fin de l'Ancien Empire à la fin du Nouvel Empire*, collection « Nouvelle Clio », Presses Universitaires de France, Paris, 1995, pages 175-176 et page 191.

10. GOEDICKE, *The quarrel of Apophis and Seqenenre*, Van Siclen Books, San Antonio (Texas), 1986, pages 32-36, et particulièrement page 34.

11. Page 1, lignes 2-4.

12. Ainsi, sur une table d'offrande (éditée par HELCK, *op. cit.*, page 55, n° 76), il est fait mention de « son père Seth ». Sur les deux colosses du roi Imy-ra-mechaou (treizième dynastie) usurpés par Apophis (voir HELCK, *op. cit.*, page 5-, n° 77), le roi est dit « aimé de Seth ».

13. Voir von BECKERATH, *Handbuch der ägyptischen Königsnamen*, Deutscher Kunstverlag, Munich-Berlin, 1984, page 78, n° 5 et pages 216-217, n° 5.

14. Édité par HELCK, *op. cit.*, pages 57-58, n° 85. Voir également GOEDICKE, *The Scribal Palette of Athu (Berlin Inv. Nr. 7798)*, dans *Chronique d'Égypte*, tome 63, fascicule 125, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles, 1988, pages 42-56.

inscription fait aussi référence à «sa mère Ouadjet» et les noms d'Apophis y sont suivis de la mention «doué de vie à jamais comme Rê chaque jour».

En ce qui concerne la construction par Apophis d'un temple de Seth à Avaris, aucune donnée ne permet de la confirmer. En effet, un temple dédié à Seth¹⁵ a bien été retrouvé à Avaris, mais il date de la fin de la dix-huitième dynastie ou du début de la dix-neuvième dynastie¹⁶. Bietak¹⁷ pense néanmoins, sur base de l'orientation du temple, que cet édifice a peut-être été bâti sur l'emplacement d'un sanctuaire d'époque Hyksos. S'il est donc possible qu'il y ait eu un temple de Seth à Avaris à l'époque Hyksos, rien ne permet d'affirmer que ce temple avait été construit par Apophis.

Signalons enfin que le culte de Seth à Avaris est déjà attesté avant même le début de la quinzième dynastie¹⁸. A l'époque des Hyksos, le culte de Seth devient important parce que ce dieu était la divinité locale de leur capitale, Avaris¹⁹.

Les éléments dont nous disposons montrent donc que l'histoire d'Apophis et Seqenenrê est en contradiction avec la réalité historique à propos de l'attitude religieuse du roi Apophis.

III. L'attitude religieuse de Seqenenrê

Le texte décrit également l'attitude religieuse de Seqenenrê. Le souverain de Thèbes ne pouvait «compter sur aucun dieu qui est dans le pays entier sauf Amon-Rê, roi des dieux»²⁰.

Examinons donc les documents relatifs à Seqenenrê pour voir s'il ne vénérât effectivement qu'Amon-Rê.

Tout d'abord, Seqenenrê porte le nom d'Horus²¹. Ensuite, dans l'inscription qui se trouve sur son sarcophage²², le pharaon est dit «aimé d'Osiris avec son Ennéade». Notons également que Seqenenrê et sa famille semblent avoir été particulièrement attachés aux

15. Une inscription d'Horemheb mentionne le dieu Seth. Voir BIETAK, *Avaris and Piramesse. Archaeological Exploration in the Eastern Nile Delta*, Mortimer Wheeler Archaeological Lecture (1979), The British Academy, Londres, 1981, pages 269-271.

16. Voir BIETAK, *Tell el-Dab'a II, Untersuchungen der zweigstelle Kairo des Österreichischen archäologischen Institutes I*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1975, page 193 – BIETAK, *op. cit.*, 1981, pages 269-271 – BIETAK, dans *LÄ VI*, Wiesbaden, 1985, colonnes 321-323 et particulièrement 322, s.v. « *Tell el-Dab'a* ».

17. BIETAK, *op. cit.*, 1975, page 193 et BIETAK, *op. cit.*, 1981, pages 269-271.

18. Le roi Néhésy (quatorzième dynastie ?) porte ainsi le titre d' « aimé de Seth, maître d'Avaris ». Voir BIETAK, *op. cit.*, 1981, page 255. Le culte de Seth dans le Delta oriental remonterait peut-être aux premiers temps de l'époque pharaonique : voir von BECKERATH, *Tanis und Theben. Historische Grundlagen der Ramessidenzeit in Ägypten, Ägyptologische Forschungen 16*, Verlag J.J. Augustin, Glückstadt – Hamburg – New York, 1951, pages 34-37.

19. RYHOLT, *op. cit.*, pages 148-150.

20. Page 2, ligne 1.

21. Voir von BECKERATH, *op. cit.*, 1984, page 82, n° 14 et page 223, n° 14.

22. Cette inscription a été publiée par LEGRAIN, *Répertoire généalogique et onomastique du Musée du Caire. Monuments de la XVIIe et de la XVIIIe dynastie*, Société anonyme des arts graphiques, Genève, 1908, page 3, n° 5.

divinités lunaires²³. En effet, le nom de Fils de Rê de Seqenenrê signifie probablement «Thot est grand»²⁴. L'une de ses épouses s'appelait «Fille de Thot»²⁵ et une autre épouse «La Lune est satisfaite»²⁶. Enfin, les enfants de Seqenenrê se nommaient tous Ahmose, c'est-à-dire «La Lune est née»²⁷.

Comme dans le cas de l'attitude religieuse d'Apophis, notre texte ne coïncide donc pas avec les données historiques : Seqenenrê est en effet attesté en relation avec d'autres dieux qu'Amon-Rê.

IV. La désignation des protagonistes

Dans l'introduction de l'histoire d'Apophis et Seqenenrê, il est dit que «le roi Seqenenrê était souverain de Thèbes»²⁸. Dans la suite du texte, le Thébain est toujours appelé «le Grand de la ville du Sud (c'est-à-dire Thèbes)». Apophis porte quant à lui le titre de «Grand» dans l'introduction alors qu'il est toujours nommé «Roi» par la suite.

	Apophis	Seqenenrê
Introduction	<i>wr</i>	<i>nswt</i>
Suite du texte	<i>nswt</i>	<i>p3 wr n niwt rsyt</i>

Examinons à présent comment sont désignés Apophis et Seqenenrê dans les documents qui leur sont contemporains.

Apophis porte, notamment sur la palette du scribe Itchou²⁹ et sur le papyrus mathématique Rhind³⁰, le titre de « Roi » ou de « Roi de Haute et de Basse Egypte ». Nous possédons aussi un scarabée³¹ sur lequel son cartouche est précédé de l'épithète « Roi parfait » (*nswt nfr*). L'examen de ces documents montre donc qu'Apophis a porté le titre de

23. Voir JACQUET-GORDON, *Two Stelae of King Seqenenre' Djehuty-Aa of the Seventeenth Dynasty*, dans LARSON et TEETER (éditeurs), *Gold of Praise. Studies on ancient Egypt in honor of Edward F. Wente*, The Oriental Institute of Chicago, Studies in Ancient Oriental Civilization 58, Chicago, 1999, page 179, note 1.

24. Voir PARLEBAS dans *Göttinger Miszellen* 15, Göttingen, 1975, pages 39-43.

25. Cette Sat-Djéhouy est attestée sur les fragments de l'étoffe qui recouvrait la momie de la princesse Ahmose, sa fille, retrouvés dans la tombe 47 de la Vallée des Reines. Voir SCHIAPARELLI, *Relazione sui lavori della missione archeologica italiana in Egitto (anni 1903-1920)*, volume I : *Esplorazione della « Valle delle Regine » nella necropoli di Tebe*, R. Museo di Antichità, Torino, 1923, pages 13-21 et planche VI.

26. Ahhotep est bien attestée. Voir SEIPEL dans *LÄ I*, Wiesbaden, 1975, colonnes 98-99, s.v. « *Ahhotep I* ».

27. Nous possédons la statue d'un prince Ahmose, fils de Seqenenrê. L'inscription qui se trouve sur cette statue nous apprend que le prince avait deux sœurs, elles aussi appelées Ahmose. Voir SETHE, *Urkunden der 18. Dynastie*, Leipzig, 1927, pages 12-13. A ces trois enfants de Seqenenrê et d'Ahhotep, il faut ajouter la princesse Ahmose, fille de Seqenenrê et de Sat-Djéhouy (voir note 25).

28. Page 1, ligne 1.

29. Voir note 14.

30. Voir note 5.

31. Edité par HAYES, *The Scepter of Egypt*, deuxième partie : *The Hyksos Period and the New Kingdom (1675-1080 B.C.)*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990 (première édition : 1959), page 6, figure 2.

«Roi».

Quant à Seqenenrê, il est également appelé «Roi de Haute et de Basse Egypt ». Plusieurs documents datant de la dix-septième dynastie l'attestent : c'est le cas d'un linteau de Deir el-Ballas³² et de l'inscription qui se trouve sur son sarcophage³³.

Apophis et Seqenenrê sont donc tous deux appelés «Roi» dans les documents de la deuxième période intermédiaire. En revanche, Apophis ne porte jamais le titre de «Grand» et Seqenenrê n'est jamais nommé «le Grand de la ville du Sud» ni le «Souverain de Thèbes». Une fois de plus, l'histoire d'Apophis et Seqenenrê s'écarte de la réalité historique.

Notons cependant que les titres portés par les protagonistes dans l'introduction du texte reprennent la dénomination que les Egyptiens d'époque ramesside donnaient aux deux souverains.

Seqenenrê était effectivement considéré par les rois de la dix-neuvième dynastie comme l'un de leurs ancêtres : son nom figure dans les listes royales ramessides³⁴. La phrase «Le roi Seqenenrê était souverain de Thèbes» servirait donc à expliquer au lecteur ramesside que celui qu'il connaît sous le nom de «Roi Seqenenrê» est dans le texte qu'il va aborder le «Souverain de Thèbes».

Voyons à présent ce qu'il en est d'Apophis. Dans le papyrus de Turin³⁵, il est fait mention de six Hyksos qui auraient régné cent-huit ans. Le nom d'Apophis n'est pas conservé mais se trouvait vraisemblablement parmi ces six Hyksos. Il semblerait donc qu'Apophis n'était pas considéré par les Egyptiens de la dix-neuvième dynastie comme un pharaon : c'était un «souverain des pays étrangers». Une seule zone d'ombre subsiste : pourquoi Apophis est-il appelé «Grand» et non Hyksos dans l'introduction du texte ?

Schématisons ce qui précède :

	Apophis	Seqenenrê
Introduction	«Grand»	roi
Epoque ramesside	Hyksos	roi

32. Voir LEGRAIN, *op. cit.*, page 2, n° 2.

33. Voir note 22.

34. Cinq listes ramessides contiennent le nom de Seqenenrê : elles se trouvent dans les tombes de Khabekhnet (TT 2), de Ymiseba (TT 65), de Irdjanem (TT 306) et de Anhourkhaou (TT 359). La dernière se trouve sur la table d'offrande de Qen conservée au musée de Marseille. Pour la liste de TT 2, voir REDFORD, *Pharaonic King-lists, Annals and Day-books*, SSEA Publication IV, Benben Publications, Mississauga (Canada), 1986, page 48, n° 12. Pour la liste de TT 65, voir REDFORD, *op. cit.*, page 51, n° 24. Pour la liste de TT 306, voir REDFORD, *op. cit.*, page 45, n° 9. Pour la liste de TT 359, voir REDFORD, *op. cit.*, pages 50-51, n° 23. Enfin, concernant la liste de la table de Qen, voir REDFORD, *op. cit.*, pages 43-44. A propos de la signification des listes d'époque ramesside, voir REDFORD, *op. cit.*, pages 190-201.

35. Edité par GARDINER, *The Royal Canon of Turin*, Griffith Institute, Oxford, 1959.

V. Conclusion

La confrontation des éléments de l'histoire d'Apophis et Seqenenrê avec les données fournies par les documents de la deuxième période intermédiaire a mis en lumière les profondes divergences entre la situation décrite dans le texte et la réalité historique. L'histoire d'Apophis et Seqenenrê n'est donc pas un «document historique majeur» comme l'affirme Goedicke³⁶.

En revanche, le texte du papyrus Sallier I contient des éléments qui reflètent la façon dont les Egyptiens de la dix-neuvième dynastie voyaient l'époque Hyksos. C'est non seulement le cas de la désignation des protagonistes dans l'introduction, mais aussi de la dévotion exclusive d'Apophis à Seth. En effet, dès l'époque d'Hatshepsout³⁷, les Hyksos sont perçus négativement et l'un des reproches qui leur sont adressés est d'avoir «gouverné sans Rè»³⁸.

L'histoire d'Apophis et Seqenenrê nous renseigne donc plus sur la vision que les Egyptiens du Nouvel Empire avaient des Hyksos que sur la deuxième période intermédiaire elle-même.

Références bibliographiques

- von BECKERATH, J., *Tanis und Theben. Historische Grundlagen der Ramessidenzeit in Ägypten*, *Ägyptologische Forschungen* 16, Verlag J. J. Augustin, Glückstadt – Hambourg – New York, 1951.
- von BECKERATH, J., *Untersuchungen zur politischen Geschichte der zweiten Zwischenzeit in Ägypten*, *Ägyptologische Forschungen* 23, Verlag J. J. Augustin, Glückstadt – New York, 1965.
- von BECKERATH, J., *Handbuch der ägyptischen Königsnamen*, Deutscher Kunstverlag, Munich – Berlin, 1984.
- BIETAK, M., Tell el-Dab'a II, *Untersuchungen der zweigstelle Kairo des Österreichischen archäologischen Institutes I*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1975.
- BIETAK, M., *Avaris and Piramesse. Archaeological Exploration in the Eastern Nile Delta*, Mortimer Wheeler Archaeological Lecture (1979), The British Academy, Londres, 1981.
- BIETAK, M., dans *Lexikon der Ägyptologie* VI, Wiesbaden, 1985, colonnes 321-323, s.v. « Tell el-Dab'a ».
- CAMINOS, R. A., *Late-Egyptian Miscellanies*, *Brown Egyptological Studies* I, Oxford University Press, Londres, 1954.
- GARDINER, A. H., *Late-Egyptian Stories*, *Bibliotheca Aegyptiaca* I, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles, 1932.
- GARDINER, A. H., *The Royal Canon of Turin*, Griffith Institute, Oxford, 1959.
- GOEDICKE, H., *The quarrel of Apophis and Seqenenre*, Van Siclen Books, San Antonio (Texas),

36. Voir note 10.

37. Voir LOPRIENO, *La pensée et l'écriture pour une analyse sémiotique de la culture égyptienne*, Cybèle, Paris, 2001, page 103.

38. Comme il est dit dans l'inscription d'Hatshepsout au Speos Artemidos. Voir SETHE, *Urkunden der 18. Dynastie*, Leipzig, 1927, pages 383-391 et particulièrement page 390, ligne 9.

- 1986.
- GOEDICKE, H., *The Scribal Palette of Athu (Berlin Inv. Nr. 7798)*, dans *Chronique d'Égypte*, tome 63, fascicule 125, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles, 1988, pages 42-56.
- GRIMAL, N., *Histoire de l'Égypte ancienne*, Fayard, Paris, 1988.
- HAMMAD, M., *Découverte d'une stèle du roi Kamose*, dans *Chronique d'Égypte*, tome 30, fascicule 59, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles, 1955, pages 198-208.
- HARRIS, J. R. et WEEKS, K., *X-Raying the Pharaohs*, Londres, 1973.
- HARVEY, S., *Monuments of Ahmose at Abydos*, dans *Egyptian Archaeology. The Bulletin of the Egypt Exploration Society* 4, Londres, 1994, pages 3-5.
- HAYES, W. C., *The Scepter of Egypt, deuxième partie : The Hyksos Period and the New Kingdom (1675-1080 B.C.)*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990 (première édition : 1959).
- HELCK, W., *Historische-biographische Texte der 2. Zwischenzeit und neue Texte der 18. Dynastie, Kleine ägyptische Texte* 6, 2, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1975.
- JACQUET-GORDON, H., *Two Stelae of King Seqenenrê Djehuty-Aa of the Seventeenth Dynasty*, dans LARSON, J. A. et TEETER, E. (éditeurs), *Gold of Praise. Studies on ancient Egypt in honor of Edward F. Wente*, The Oriental Institute of Chicago, Studies in Ancient Oriental Civilization 58, Chicago, 1999, pages 179-184.
- LEGRAIN, G., *Répertoire généalogique et onomastique du Musée du Caire. Monuments de la XVIIe et de la XVIIIe dynastie*, Société anonyme des arts graphiques, Genève, 1908.
- LOPRIENO, A., *La pensée et l'écriture pour une analyse sémiotique de la culture égyptienne*, Cybèle, Paris, 2001.
- OREN, E. D. (éditeur), *The Hyksos : New Historical and Archaeological Perspectives*, University of Pennsylvania Museum, Philadelphie, 1997.
- PARLEBAS, J., dans *Göttinger Miszellen* 15, Göttingen, 1975, pages 39-43.
- PARTRIDGE, R. B., *Faces of Pharaohs. Royal Mummies and Coffins from Ancient Thebes*, The Rubicon Press, Londres, 1994.
- REDFORD, D. B., *Pharaonic King-lists, Annals and Day-books*, SSEA Publication IV, Benben Publications, Mississauga (Canada), 1986.
- RYHOLT, K. S. B., *The Political Situation in Egypt during the Second Intermediate Period c. 1800-1550 B.C.*, Carsten Niebuhr Institute Publications 20, Museum Tusulanum Press, Copenhague, 1997.
- SCHIAPARELLI, E., *Relazione sui lavori della missione archeologica italiana in Egitto (anni 1903-1920)*, volume I : Esplorazione della « Valle delle Regine » nella necropoli di Tebe, R. Museo di Antichità, Torino, 1923.
- SEIPEL, W., dans *Lexikon der Ägyptologie* I, Wiesbaden, 1975, colonnes 98-99, s.v. « Ahhotep I ».
- SETHE, K., *Urkunden der 18. Dynastie*, Leipzig, 1927.
- VANDERSLEYEN, Cl., *L'Égypte et la vallée du Nil*, tome 2 : *De la fin de l'Ancien Empire à la fin du Nouvel Empire*, collection « Nouvelle Clío », Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

ALEXANDER MOTUS

L'expression du sentiment dans les *Res Gestae Alexandri Macedonis* de Julius Valerius*

Frédéric Foubert

Licencié en Langues et littératures classiques-Aspirant au FNRS

Le lexique constitue un angle d'approche favorable à l'appréhension d'un style. En guise d'illustration, nous nous sommes proposé d'examiner l'emploi de *motus* dans les *Res Gestae Alexandri Macedonis* de Julius Valerius. Après en avoir défini les acceptions au sein de cette œuvre, nous tenterons de dégager les caractéristiques stylistiques qui auront été mises en évidence au travers de ce bref aperçu.

Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir les dictionnaires¹ : *motus* est frappé d'une déconcertante polysémie. Julius Valerius l'illustre parfaitement. Toutefois, si ce mot peut se rencontrer avec un sens concret des plus évidents,² il ne sert, dans les *Res Gestae*, qu'à l'expression d'un sentiment.

La première occurrence que l'on y rencontre évoque la passion amoureuse, celle dont est victime Nectanabus au premier regard qu'il porte à Olympias :

1. *Ad primam Olympiadis uisionem miratione formae eius Nectanabus ita motus est ut amori mulieris dederetur.* (1, 4, 47).³

« Dès qu'il aperçut Olympias, Nectanabus fut à ce point transporté d'admiration devant sa beauté qu'il tomba amoureux cette femme. »

Encore faut-il admettre cette conjecture de Bernard Kübler,⁴ qui, en 1888, édita le texte de Julius Valerius dans la collection Teubner.⁵ Fritz Walter proposait après lui, en 1930,⁶ *captus* ou encore *tactus*, avec un parallèle chez Ovide.⁷ Le texte de T, seul manuscrit disponible pour ce passage, ne porte que *tus*. Il serait toutefois préférable de conjecturer <vic>*tus*. On lit en effet, en 3, 22, 843 :

Haec igitur cuncta cum Alexander inter-uis>isset, admiratione quidem debita uincebatur.

« Après avoir visité tout cela [i.e. les merveilles du palais de Candace], Alexandre fut envahi d'un sentiment d'admiration qui était certes légitime. »

1.*Qu'il me soit permis de remercier Madame Valérie De Climmer pour ses précieuses suggestions.

OLD, p. 1138-1139 et TLL 8, col. 1538-1547, pour ne prendre que deux exemples.

2. Cf. TITE-LIVE 10, 41, 5.

3. Les références comprennent le numéro du livre, celui du chapitre et, enfin, celui de la ligne de la dernière édition Teubner : M. ROSELLINI, *Iuli Valeri Res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco*. Adhibitis schedis Roberti Calderan edidit M. R., BT, Stuttgart-Leipzig, 1993 (comptes rendus : G. HAVERLING, *Gnomon* 70, 1998, p. 404-411 et M. D. REEVE, *RFIC* 123, 1995, p. 368-372).

4. B. KÜBLER, *Studii su Giulio Valerio*. II. Il codice palimpsesto di Giulio Valerio nella biblioteca Nazionale di Torino, *RFIC* 16, 1888, p. 392, n. 2, où l'auteur se contente de proposer sa conjecture sans se justifier davantage.

5. B. KÜBLER, *Iulii Valerii Alexandri Polemi Res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco*. Recensuit B. K., BT, Leipzig, 1888.

6. Fr. WALTER, *Zu Varro, Seneca, Julius Valerius*, *PhW* 50, 1930, col. 828.

7. OVIDE, *Métamorphoses* 10, 614.

Quoi qu'il en soit, ce passage est corrompu et doit dès lors être écarté.

Le deuxième exemple intervient après la mort de Philippe :

2. *Vbi igitur iam moti animi hominum illa rerum nouitate quietiores uisi potuerunt, (...)*. (1, 25, 722).⁸

« Lorsque l'on pu voir que l'opinion publique, déjà agitée par le caractère inédit des événements, s'était apaisée, (...) »

Cet extrait est issu d'un passage narratif, introduction au premier grand discours d'Alexandre, celui qui fonde tout le reste de l'action, puisqu'il y enjoint ses concitoyens à se battre contre la tyrannie perse, première étape d'un périple qui le mènera aux frontières du monde connu. Le moment est très important : c'est alors que commence l'expédition du conquérant. Ainsi les prémices de la grande conquête sont-elles placées sous le signe d'une irrationalité larvée, comme s'il s'agissait pour Alexandre de ramener son peuple à la raison en l'entraînant dans une campagne qui allait changer le cours de l'histoire.

Si c'est la tristesse ou le désarroi qui rendait compte de l'acception de *motus* dans le deuxième exemple, ce sens ne convient pas du tout au troisième cas. Darius vient de recevoir une lettre d'Alexandre, lequel ne s'est pas laissé impressionné par la puissance perse :

3. *Enimuero acceptis Alexandri litteris rex Darius eisque grauius et adrogantius motus, (...)*. (1, 39, 1297).⁹

« De fait, après avoir reçu la lettre d'Alexandre, le roi Darius, plus violemment troublé et blessé dans son orgueil, (...) »

Le mot peut ici être rendu par « irrité », sens que l'on retrouve peut-être en 1, 44, 1518 : les soldats refusent de servir et Alexandre s'apprête à les haranguer :

4. (...) *rex motus in haec uerba contionatur.*

« (...) le roi, irrité, les harangue en ces termes. »

L'inquiétude n'est probablement pas étrangère à la réaction du chef militaire. La colère est par contre certainement exprimée en 1, 45, 1543 (5). Alexandre s'adresse à une prêtresse qui lui refuse ses lumières et la menace de s'emparer du trépied dédié par Hercule si elle ne rend pas son oracle. On retrouve l'expression *Alexander motus*.¹⁰

Le signifié premier du verbe, « faire bouger », apparaît peut-être plus clairement en 1, 39, 1311. Des satrapes viennent de recevoir une lettre menaçante de Darius qui les enjoint à agir, mais les officiers perses n'en ont cure :

6. *Sed hisce litteris nihilum ad impetum satrapae moti regi respondent (...)*.

« Mais les satrapes, que cette lettre n'avait en rien incités à l'attaque, répondent au roi (...) »

Enfin, le dernier sens de *motus* illustré dans le corpus relève du champ sémantique de

8. Le grec présente καὶ δὴ μεθ' ἡμέρας εἰς εὐστάθειαν αὐτῶν (i.e. Μακεδόνων) ἐλθόντων. W. KROLL, *Historia Alexandri Magni*. Edidit W. K., Berlin, 1926, p. 25, l. 7 (dernière édition disponible, si l'on excepte, pour les parties versifiées, L. BERGSON, *Carmina praecipue choliambica apud pseudo-Callisthenem reperta*, Stockholm, 1989).

9. Le grec présente ἐπὶ τουτοῖς κινήθεῖς. W. KROLL, *Historia Alexandri Magni*. Edidit W. K., Berlin, 1926, p. 43, l. 24.

10. Le grec présente οργισθεῖς. W. KROLL, *Historia Alexandri Magni*. Edidit W. K., Berlin, 1926, p. 52, l. 9.

l'étonnement. Ainsi, en 1, 42, 1434, lit-on la description d'Alexandre devant la statue d'Orphée qui, soudainement, s'est couverte de sueur :

7. *Motus ergo portenti nouitate, (...)*.

« Ainsi, frappé d'étonnement devant le caractère inédit du présage, (...) »

Etonnement encore, et non des moindres, après avoir observé l'un des monstres de l'Inde fabuleuse, au chapitre 17 du troisième livre, dans cette lettre d'Alexandre à Aristote où le disciple fait connaître au maître les merveilles de ce lointain pays :

8. *Hac igitur spectaculi foeditate moti, (...)*. (3, 17, 372).

« Pris de panique devant l'horreur de ce spectacle, (...) »

Etonnement toujours lorsque les gardes d'Alexandre voient arriver Candaulès, fils de la belle reine Candace :

9. *Moti uero custodes exercitus personae nouitate, (...)*. (3, 19, 671).

« Mais les gardes de l'armée, troublés par l'étrange apparence du personnage, (...) »

La dernière occurrence qu'il nous faille examiner est ambiguë :

10. *Igitur Amazones motae rescribunt (...)*. (3, 26, 1103).

« Les Amazones, touchées, répondent alors (...) »

Les farouches Amazones viennent de recevoir une lettre extrêmement flatteuse d'Alexandre. On peut comprendre qu'elles en sont surprises ou qu'elles en sont touchées. La lettre du roi ne les laisse donc pas indifférentes, mais il est difficile de définir avec précision leur émotion. On remarquera qu'il s'agit là du seul passage où la forme définit des femmes. Encore ces femmes présentent-elles nombre de caractéristiques masculines.

En résumé, on retiendra la polysémie de la forme qui, pourtant, est réservée exclusivement à l'expression du sentiment ; ce dernier peut être de nature très diverse, allant de la colère à l'étonnement, en passant par le trouble, au sens le plus large du terme. On remarquera que cette forme n'est employée qu'en contexte narratif – à l'exception de l'exemple 8, inscrit dans une longue lettre narrative que l'on peut qualifier d'*inserted tale*, « histoire insérée ». On notera également que la forme appartient à un groupe le plus souvent placé en tête de proposition principale et est même, dans trois cas, le premier mot de la phrase, provoquant de la sorte un effet de surprise, mouvement vif dans le cours emporté du récit ; il annonce ainsi la suite de la phrase, même s'il n'est jamais indispensable à son intelligence. On remarquera que, par trois fois, c'est la *nouitas* qui provoque le sentiment, comme si l'inaccoutumé était particulièrement propice à l'émotion.

Mot quasi facultatif, ajout destiné à tenir le lecteur en haleine, voilà ce que confirme la comparaison avec le texte grec. En effet, le mot n'a d'équivalent que dans trois cas (exemple 2, 3 et 5).¹¹ Partout ailleurs, Julius Valerius innove et colore le texte d'une touche toute personnelle. On remarquera le choix heureux dans la précision de la traduction : si dans l'exemple 5, le mot traduit ὀργισθεῖς, expression d'un sentiment, Julius Valerius prend soin de conserver, dans les extraits 2 et 3, le caractère concret de la tournure grecque.

Notre contribution avait pour objectif de mettre en évidence, au travers d'un exemple

11. Voir notes 8-10.

limité, la subtilité d'un auteur peu connu. La finesse des nuances qui colorent les emplois de motus tout au long des Res Gestae, la vivacité du récit à laquelle ils contribuent toujours et l'enrichissement du texte grec qu'ils impliquent souvent en sont autant d'indices.

BACCHYLIDE :

MÉTRIQUE, SYSTÈME POÉTIQUE ET IMPACT LITTÉRAIRE

Eli Lonero

Licencié en Langues et littératures classiques

L'étude de Bacchylide mobilise et interpelle les spécialistes de toutes les disciplines et sous-disciplines qui se tournent vers l'art grec archaïque. Le philologue, bien sûr, qui y trouve non seulement des témoignages littéraires importants et lacunaires à souhait, mais aussi un vrai casse-tête dialectologique. L'historien, lui, peut se délecter des multiples énigmes de datation. Le papyrologue trouve en Bacchylide – qui ne se conserve que sur sources papyrologiques – un puzzle passionnant et infini. L'historien de la littérature tente toujours de mieux cerner les réalités de la lyrique chorale et de les comparer au reste de la poésie grecque. Le musicologue trouve en Bacchylide une lueur de plus dans l'obscurité de ce que nous savons en termes de musique de l'Antiquité, laissant à l'historien de l'art un vaste terrain de recherche en matière d'instruments de musique, de *realia* des représentations, d'étude du spectacle ou de la danse... Au linguiste s'offrent des combinaisons poétiques multiples et complexes et même le psychologue parfois lit Bacchylide pour montrer à quel point les Grecs avaient le souci du rythme dans leur cerveau !

Pour tous, sans exception, Bacchylide fait partie de la « liste grise » des auteurs anciens, grise comme le brouillard épais que la tradition a jeté sur eux et à travers lequel on espère toujours se frayer une brèche de plus en plus grande, visant, textes en main, cette réalité lointaine que l'on cherche à décrire. La brèche est déjà relativement large pour Bacchylide : on possède un vaste morceau de son œuvre sur papyrus, on comprend ce que son œuvre contient, on date avec une approximation acceptable et on peut même s'avancer raisonnablement dans l'analyse métrique du texte. Mais cette dernière non seulement reste sujette à controverses, mais ouvre aussi la porte à de nombreuses questions encore sans véritable réponse. Comment lisait-on cette poésie ? Ou bien la chantait-on ? Comment était-elle reçue aux différentes époques de la Grèce antique ? L'accompagnait-on ? Était-ce un chœur monodique ou peut-on imaginer une forme de polyphonie, ne fût-ce que primitive ?

Ce que nos recherches¹ ont voulu montrer, c'est que l'interprétation métrique des poèmes de Bacchylide doit se faire en tenant compte de la colométrie livrée par le papyrus et en perspective avec la musique que ces pièces devaient receler. En effet, il est peu vraisemblable que les érudits alexandrins qui se sont occupés des premières éditions de Bacchylide aient à tel point ignoré les réalités musicales et scéniques de sa poésie et il

1. Nous présentons ici brièvement quelques aspects de notre mémoire de licence intitulé *Bacchylide, métrique, système poétique et impact littéraire*, présenté à l'ULB en octobre 2003, sous la direction de M. le Professeur M. Dominicy.

semble plausible que les retours à la ligne présents dans nos sources aient un rapport avec des réalités musicales que la décomposition métrique traditionnelle tend à ignorer, voire à renier.

Le point de départ est la comparaison entre les deux éditions de référence, celle de Snell et Maehler² en Teubner et celle d'Irigoin³ en CUF. Il en ressort une grande différence de point de vue : Irigoin rejette *a priori* la colométrie alexandrine, ne la jugeant pas mieux placée qu'un philologue contemporain pour apposer des retours à la ligne ; Snell et Maehler la gardent par principe méthodologique – n'étant pas sûrs d'en savoir plus, nous ne pouvons pas raisonnablement la rejeter –, tout en avouant quelques difficultés à établir des schémas métriques partout cohérents.

Les indices historiques et les arguments philologiques nous ont semblé plus favorables au point de vue de Snell et Maehler, dans la mesure où la question de la colométrie ne semble pas avoir été totalement ignorée par les générations qui suivirent Bacchylide et les lyriques, ni même réservée à une élite cloîtrée dans la tradition orale. Il existe des exemples où le souci colométrique est clair et où il apparaît que les retours à la ligne sont réfléchis : à nous de trouver les motivations des copistes ou des lapicides, pour leurs retours à la ligne !

Cette attitude – la plus juste, nous a-t-il semblé – est défendue notamment par Bruno Gentili⁴ depuis quelques années : le métricien italien fournit plusieurs exemples d'inscriptions sur pierre, remontant jusqu'au VII^e siècle ACN, où la pierre laisse la place pour quelques lettres à droite de l'inscription et néanmoins le lapicide renonce à la *scriptio continua* en allant à la ligne à des endroits qui isolent clairement des unités métriques reconnaissables. C'est dire que les Alexandrins n'ont pas inventé le concept. Tout au plus, ils l'ont reforgé face aux besoins de leurs éditions. C'est pourquoi, Gentili propose d'intégrer à part entière la colométrie alexandrine dans la liste des dimensions poétiques à analyser pour la lyrique grecque⁵.

Gregory Nagy ajoute un ultime argument à la valeur intrinsèque de la colométrie traditionnelle : celle-ci aurait servi à faciliter la lecture à haute voix des textes poétiques, en obligeant parfois le lecteur à aller à la ligne sans prendre son souffle et sans interrompre le débit ou la ligne mélodique, lorsque les *cola* coupent un mot ou forcent à une synaphie qui

2. Br. Snell et H. Maehler, *Bacchylidis carmina cum fragmentis. Post Br. Sn. Edidit H.M.*, Stuttgart et Leipzig, 1992. (dorénavant Sn-M)

3. J. Irigoin et al., *Bacchylide. Dithyrambes – Épinicies – Fragments. Texte établi par J.I. et traduit par J. Duchemin et L. Bardollet*, Paris, 1993. (dorénavant I)

4. Br. Gentili, Dibbattito, *Studi italiani di filologia classica* 10, 1992, p. 771-773. et une plus vaste mise au point en Br. Gentili, *Colometria antica e filologia moderna, Quaderni urbinati di cultura classica* N.S. n° 69, 2001, p. 7-22.

5. Br. Gentili, Dibbattito, *Studi italiani di filologia classica* 10, 1992, p. 773 : "In conclusione, non il rifiuto, ma l'attenta valutazione critica della colometria antica, che ne verifichi di volta in volta la correttezza, è la via da percorrere per evitare speculazioni teoriche prive di un reale fondamento storico."

ne peut se réaliser autrement qu'en un élan vocal⁶. Là encore cependant, la colométrie aurait été établie en fonction de difficultés propres à des lecteurs déjà bien postérieurs à Bacchylide lui-même, ce qui n'en fait pas un découpage valable pour une édition. Mais cette idée représente une piste intéressante pour donner un rôle à la colométrie : clairement, c'est une donnée de plus qui nous permet d'affirmer que la division en *cola* existait bel et bien dans la composition originale et était intimement liée à l'exécution du morceau-poème en public.

Il s'agirait donc de conserver le plus possible la colométrie des papyrus (et donc celle de Sn-M qui prétend la suivre), tout en proposant une clé pour lire plus fidèlement le rythme de la poésie de Bacchylide. Nous avons voulu approfondir l'analyse sur l'ode 17 du poète, à savoir le troisième dithyrambe. Ce texte raconte l'histoire du héros athénien Thésée, parti pour la Crète avec quatorze jeunes gens, sept garçons et sept filles, pour affronter le despote Minos. Les héros invoquent leurs racines les plus profondes et s'échangent un dialogue de menaces et de suprématie, aboutissant à la victoire éclatante de Thésée, quand tout espoir était perdu... Le suspense est maintenu dès le départ et le jeu des dimensions narratives est très subtil (personnages, narrateur, décor, divinités ; présent, passé, ...). Ceci en fait un petit bijou de la littérature grecque archaïque.

Les métriciens ont toujours voulu analyser ce poème comme un texte composé en *metra ex iambis orta*, c'est-à-dire des « vers » constitués de sections iambiques modifiées de toutes sortes de manières (syncopes, résolutions, ...). Snell s'avoue vaincu par la complexité et Irigoin propose presque un nouveau poème, selon des critères métriques plus libres. Si nous nous en tenons à notre ligne de conduite, nous pouvons aboutir à une découpe métrique qui fonctionne en admettant l'existence de syllabes « de liaison » à interprétation musicale.

Une pareille découpe fait du troisième dithyrambe de Bacchylide un poème de type iambo-crétique, plutôt que simplement iambique : le crétique se révèle un pied de base dans ce poème et on peut aisément laisser aller l'imagination vers une combinaison chorégraphique assez riche pour le jeu sur scène d'un pareille poésie ; en attendant bien sûr des sources plus précises en matière de danse et de musique.

De plus, on peut se servir de la présence ou de l'absence de ces syllabes « de liaison » comme critère valable pour trancher dans quelques-uns des nombreux cas où on n'a aucun argument métrique pour ou contre la coupe périodique. La période, définie au sens du « vers lyrique » de Boeckh, comme étant un groupe de un ou plusieurs *cola* délimité de sorte qu'il y ait synaphie à l'intérieur du groupe et non entre les groupes et que la dernière syllabe du groupe soit anceps et corresponde à la fin d'un mot, est comparable, en tant qu'unité métrique à la réalité de la phrase musicale. Ainsi, une telle découpe en période ouvre à une vision du morceau-poème par phrases, ainsi qu'à son analyse thématique. Quels

6. Gr. Nagy, Reading Greek Poetry aloud : Evidence from the Bacchylides Papyri, *Quaderni urbinati di cultura classica* N.S. n°64, 2000, p. 9-14.

sont les thèmes rythmiques ? Correspondent-ils aux thèmes mélodiques ? Quelles variations observons-nous ? Autant de questions qui ouvrent à une dimension assez difficile d'accès, en poésie archaïque, faute de sources exhaustives.

Tout ceci laisse la place à de plus amples recherches, bien entendu. Mais nous avons déjà pu ici dégager quelques caractéristiques des deux éditions I et Sn-M, ainsi que quelques pistes pour les étoffer.

KARṆA DANS LE MAHĀBHĀRATA

Mathieu Danero

Licencié en Langues et littératures orientales (indo-européen)

1. Introduction

L'objet de la présente étude pourrait se résumer à cette question très simple : qui est Karṇa ? Ce héros joue un rôle décisif dans le récit épique immensément riche que constitue le *Mahābhārata*, c'est un personnage ambigu, empreint d'une personnalité tout à fait particulière quand on le compare au reste des acteurs de l'épopée. Karṇa est un enfant bâtard, le fils illégitime du Soleil, élevé et éduqué par le clan des Kaurava. Il est le fruit d'une union entre le dieu solaire, Sūrya, et la jeune Kuntī, encore vierge, qui deviendra par la suite la future épouse de Pāṇḍu et la mère des cinq frères Pāṇḍava. Karṇa est de ce fait le frère utérin des fils de Pāṇḍu. Pourtant, il ne cessera de haïr ceux-ci et finira par mener les armées des Kaurava contre eux. C'est pendant cette guerre, qui crée l'épicentre de l'histoire, que Karṇa trouvera la mort des mains de son propre frère Arjuna.

Karṇa est d'une part profondément généreux, à l'excès même, de l'autre, il peut être terriblement mauvais et insolent. A la fois courageux et couard, respectueux des valeurs guerrières et blasphémateur, tourné vers l'honneur et d'une profonde bassesse lorsqu'il agit sous l'influence de Duryodhana. Karṇa est un personnage démesurément paradoxal.

Ces traits ambivalents qui caractérisent le personnage sont tout ce qui fait de lui un être entièrement à part et curieux au milieu du récit.

L'étude qui va suivre tentera de voir Karṇa sous un angle sans doute différent de celui proposé dans la littérature déjà existante centrée sur ce héros indien. Nous essaierons de faire ressortir le personnage de Karṇa par le biais de deux démarches bien distinctes : l'étymologie et la numérologie.

L'étymologie est une discipline ardue et parsemée de pièges, et les poètes, qui déjà à l'époque étaient friands de jeux de mots en tous genres, ne nous faciliterons pas la tâche. Ceci dit, nous verrons qu'il est possible d'attribuer une série de définitions au nom Karṇa, d'après les quelques racines susceptibles de s'y rattacher ainsi que le contexte dans lequel est impliqué notre personnage.

La symbolique que semblent receler les nombres au sein du récit nous servira de toile de fond pour la seconde partie de l'exposé. La structure des arbres généalogiques des Pāṇḍava et des Kaurava apparaît en grande partie soumise à des lois numériques et définie par un série de nombres précis. Et, en les examinant de plus près, ces deux branches familiales paraissent être établies avec une certaine symétrie. L'enquête portera donc sur les éventuelles places que peut occuper Karṇa dans cette organisation des deux grandes familles épiques, et, évidemment, le plus intéressant sera de rechercher ce que cela implique dans le rôle qu'il détient sur l'ensemble du *Mahābhārata*.

2. Le nom de Karṇa

Le nom de Karṇa a-t-il une signification particulière ? La question est intéressante lorsqu'on connaît le caractère unique de ce personnage. Son nom a-t-il une quelconque influence sur son comportement tout au long de l'épopée ? Ou, dans l'autre sens, sont-ce les actes et les attitudes du personnage qui l'ont fait appeler ainsi ?

Avant d'entreprendre un éventuel déchiffrement du nom de Karṇa, il convient de garder à l'esprit deux idées importantes. Premièrement, il est évident que, dans le *Mahābhārata*, tous les acteurs du récit n'ont pas spécialement de noms liés à leur personnalité ou à leurs caractéristiques, et à plusieurs reprises ces noms ont été attribués tout à fait arbitrairement par les poètes¹. Deuxièmement, il est impératif de tenir compte des éventuels jeux de mots, linguistiques et étymologiques, avec lesquels les poètes n'ont cessé de jongler au cours de la rédaction de cette oeuvre immense. Ainsi, toutes les interprétations du nom de Karṇa que l'ont tenterait de développer ne pourront jamais être définitives et on ne saurait les affirmer avec certitude.

Cependant, malgré les garde-fous qui viennent d'être placés contre toutes interprétations hâtives du nom de Karṇa, cela ne doit pas nous empêcher de tout de même jeter un coup d'œil sur ce qui pourrait se rattacher au nom du héros.

Les diverses voies que nous allons suivre partiront d'un extrait fort et poignant de la vie de Karṇa, celui sur lequel se sont fondés les rares auteurs qui se sont aventurés à vouloir déchiffrer ce nom : l'acte terrible et sanglant par lequel il se dépouille, à l'aide d'un couteau, des boucles d'oreilles et de la cuirasse d'or qui font partie de son corps pour les offrir en aumône à Indra. Acte essentiel et décisif du personnage qui aura des répercussions énormes sur le cours des événements ultérieurs du récit.

Voici ce que nous décrivent les poètes :

Mbh, III, 294, 35-38:

«Vaiśampayana dit : 'Ayant saisi la lance flamboyante, Ô maître des peuples, il prit un couteau aiguisé et se mit à découper sa cuirasse. Alors, les dieux, les hommes et les Danava, voyant Karṇa trancher lui-même son propre corps, poussèrent ensemble un rugissement. Il ne montrait aucune souffrance et aucune grimace n'abîmait son visage. Ensuite les tambours divins résonnèrent, une pluie de fleurs célestes se mit à tomber du ciel, à la vue de Karṇa, héros parmi les hommes, au corps écorché par la lame, qui ne cessait de sourire. Après avoir arraché la divine cuirasse de son corps, il la donna encore ensanglantée à Vāsava², puis, une fois coupées, il lui tendit les deux boucles d'oreilles. C'est par cet acte-là que Karṇa est devenu Vaikartana .'»

Ce court extrait est fondamental pour le déroulement de l'énorme conflit qui opposera les deux grandes familles Pāṇḍava et Kaurava plus loin dans le récit. En effet, c'est ainsi que Karṇa se défait de ce qui le rendait invincible et immortel, il sera dès lors vulnérable au

1. DUMEZIL (G.), *Mythe et épopée*, Paris, Ed. Gallimard: 1995, pp. 277-8.

2. Indra.

combat. La conséquence de cet acte est la victoire du clan des fils de Pāṇḍu, puisque Karṇa était le seul du camp des Kaurava à être capable d'affronter et de vaincre Arjuna. Cet épisode est donc sans conteste ce qui caractérise Karṇa dans son essence même.

A partir d'un tel contexte, est-il possible de mettre en relation cet acte avec le nom de Karṇa ?

Interprétations :

L'«acte» de Karṇa

Dans un premier temps, comme le dit le texte (*vaikartanaḥ karmaṇā tena karṇaḥ*), ce serait donc par un «acte», le *karman*, que Karṇa aurait reçu son nom. C'est l'idée que l'on retrouve chez M. Biardeau³, d'après qui le nom de Karṇa est à rattacher sémantiquement à la racine sanskrite *KṚ-* «faire», tout comme l'est le mot *karman*. Karṇa exécute donc un acte extrêmement courageux, il agit en même temps selon le *dharma*. Pour lui, mieux vaut perdre son immortalité et recueillir les louanges des dieux une fois qu'il ira au ciel auprès d'eux, que de rester immortel et être couvert de honte sur terre pour ne pas avoir respecté sa promesse. D'autre part, M. Biardeau explique dans un second ouvrage⁴ que, dans le rituel du sacrifice en Inde ancienne, l'acte essentiel du sacrifiant est l'abandon de quelque chose qui lui appartient et qu'il a acquis en vue du sacrifice. En ce sens que le sacrifiant, au lieu de s'offrir tout entier, offre quelque chose de lui-même et abandonne un véritable substitut de sa personne. N'est-ce pas là justement ce qu'a fait Karṇa, et n'y a-t-il pas plus grand abandon que celui de l'immortalité ? Il abandonne en plus les attributs qui le caractérisent, qui le font indubitablement fils de Sūrya. Il fait même plus que donner une part de lui-même, il donne sa vie, puisque en répondant à la demande d'Indra, c'est assurément la mort qui l'attend.

Karṇa l'écorché

Une deuxième façon d'interpréter le nom de Karṇa serait de le rapprocher de la notion de «couper». En effet, deux racines indo-européennes sont intéressantes dans ce cas-ci : **k^wer-* (faire) et **(s)ker-* (couper). Ces deux racines ont donné respectivement *KṚ-* (faire) et *kṛt-* (couper) en sanskrit. Cependant J. Puhvel⁵ fait descendre de **k^wer-* le verbe hittite *kuer-* qui signifie «couper» et spécialement «découper, amputer, mutiler». Il explique qu'à l'origine hitt. *kuer-* était utilisé pour décrire le découpage de la viande et l'amputation. Ainsi

3. BIARDEAU (M.), *Le Mahābhārata. Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*, t. I, Paris : Ed. du Seuil, 2002, pp. 752-4.

4. BIARDEAU (M.) et MALAMOUD (C.), *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris : Presses Universitaires de France, 1976, p. 19.

5. PUHVEL (J.), *Hittite etymological dictionary*, vol. IV, Berlin/New York/Amsterdam : Mouton Publishers, Ed. W. Winter, 1984, pp. 212-6.

la racine **k^wer-* aurait pu vouloir dire «tailler, creuser, découper (de la viande)» et servir de terme pour la décapitation et le dépeçage rituel des victimes sacrificielles. Dans les langues indo-iraniennes, **k^wer-* se serait développé et généralisé pour ne plus signifier que «faire», ce qui aurait produit skr. *KṚ-* «faire». Ainsi, curieusement, il est possible qu'il y ait eu un glissement sémantique de la racine **k^wer-*, depuis le sens de «couper» à celui de «faire», dans le groupe indo-iranien. Cela peut sans doute nous aider à nous éclairer sur la confusion qui existe parfois entre les formes des verbes «couper» et «faire» dans ces groupes de langues, car, apparemment, des interférences sont à noter dans les dérivés de **k^wer-* «couper/faire» et **(s)ker-* «couper».

Outre cela, J. Pokorny donne une forme intéressante dérivée de **(s)ker-* : **kṛ-nó⁶* «coupé, découpé». Si l'on met le radical de cette forme au degré *gun(a)*, on obtient logiquement en sanskrit : *kar-ṇa-*, et ainsi, par un chemin beaucoup plus direct, Karṇa porterait ce nom parce qu'il est «coupé, mutilé». Malgré tout, il est difficile de se prononcer avec certitude sur l'attribution du nom de Karṇa à l'une ou l'autre racine. Mais ce qui est déjà plus probable est le rattachement possible qu'il aurait avec cet acte de découpage que nous décrit l'extrait.

Si l'on veut aligner cette idée de mutilation au nom du personnage, peut-être un fait est-il à relever lorsqu'on relit le fameux passage traduit plus haut. Justement, les quatre śloka qui décrivent cette scène sanglante utilisent à quatre reprises (une par śloka) des formes du verbe *kṛt-* «couper, trancher» : *akṛntata* (śl. 35); *nikṛntantam* (śl. 36); *saṃkṛtta* (śl. 37) ; *utkṛtya* (śl. 38). Inutile de préciser après une telle insistance dans les termes que c'est manifestement plus qu'une simple égratignure qui marque le corps de Karṇa.

Mais cela ne se termine pas encore, car la fin du 38ème śloka insiste une fois de plus sur le rapport à son acte mutilateur : «... et c'est par cet acte que Karṇa est devenu Vaikartana.» Ce nom de *Vaikartana*, l'un des patronymes de Karṇa, est plus que significatif. *Vaikartana* dérive de *Vi-kartana*, l'un des noms de Sūrya, dont la particule *vi-* qui marque la séparation a été mise au degré *vṛddhi*. Puis, on retrouve *kartana-* «fait de couper, de découper». Comme l'affirme C. Vielle⁷, le Soleil a reçu le nom de *Vikartana*, le «diviseur» parce qu'on dit qu'il s'est divisé en deux parties, l'une étant restée au ciel et l'autre étant descendue sur terre pour s'unir à *Kuntī*, puis continuer de vivre en Karṇa.

Après un tel acte de mutilation et les cinq fois où le texte fait nettement référence à la racine *kṛt-*, il est presque logique que Karṇa soit appelé le «découpé», ou dans un style plus poétique, l'«écorché».

Mais une dernière question semble se poser. Même si l'idée de dissection n'est pas écartée, demandons-nous si Karṇa porte son nom du fait qu'il est simplement «mutilé, écorché», c'est à dire que l'on se réfère à son corps tout entier découpé, sans spécialement insister sur les boucles arrachées à ses oreilles, ou alors si le nom de Karṇa doit se traduire plus spécifiquement par «celui dont les oreilles sont/ont été mutilées». Il conviendrait alors

6. POKORNY (J.), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Band I, Bern/München : Francke Verlag, 1959, p. 938.

7. VIELLE (C.), *Le mytho-cycle héroïque dans l'aire indo-européenne : correspondances et transformations helléno-aryennes*, Louvain-La-Neuve : Université Catholique de Louvain. Faculté de Philosophie et Lettres. Institut orientaliste, 1996, p. 150.

de savoir comment interpréter le dernier śloka de l'extrait : «... || *Après avoir arraché la divine cuirasse de son corps, il la donna encore ensanglantée à Vāsava | puis, une fois coupées, il lui tendit les deux boucles d'oreilles. C'est par cet acte-là que Vaikartana est devenu Karṇa.* || 38.» Ce *karman*, cet acte, fait-il allusion à tout l'extrait, à savoir au découpage de sa cuirasse et de ses anneaux ? Ou bien faut-il ne faire qu'un seul groupe de la deuxième moitié du śloka «*tathokṛtya (...)* *karṇaḥ* || 38», où l'acte ne se référerait qu'aux boucles que Karṇa vient d'arracher à ses oreilles ?

La cuirasse de Karṇa

D'autre part, un autre élément caractérise une fois de plus notre héros : la cuirasse, héritée de son père Sūrya, qui lui procure une infaillible protection et le rend invincible. Il est d'ailleurs le seul à posséder une pareille cuirasse parmi tous les acteurs de l'épopée. Elle fait partie intégrante de son corps, tout comme le sont ses boucles d'oreilles. Karṇa la porte donc comme une seconde «peau» indestructible, et c'est ce lien avec la «peau» qui pourrait nous intéresser.

La «peau» se traduit en sanskrit par *carman-*, de même M. Mayrhofer⁸ donne véd. *cārma-* (-an-) «peau, pelage», et av. *čarāman-* «pelage, cuir», puis relie ces deux mots à *kṛnāti*. Cela prouve que skr. *carman-* a pour origine la racine *(s)ker-, et J. Pokorny⁹ ne fait que confirmer cette idée lorsqu'il cite les dérivés de *(s)ker-.

L'interprétation précédente du nom de Karṇa consistait à le rattacher à cette même racine *(s)ker-, en raison de l'automutilation qu'il commet, et l'on se rend compte ici que le mot pour la «peau» a une origine identique. Y aurait-il dès lors une nouvelle hypothèse à émettre : Karṇa a-t-il été appelé ainsi à cause de la cuirasse qu'il porte ? Ou, peut-être, à cause du fait qu'il «découpe» sa cuirasse pour l'offrir à Indra ? Et pourrait-on même aller jusqu'à penser qu'à nouveau se cache là-dessous un jeu de mots établi par ceux qui ont conçu le récit ? En ce sens que Karṇa aurait reçu ce nom en même temps à cause de sa cuirasse et en même temps parce qu'il la découpe, «Karṇa» se référant alors à ces deux éléments à la fois.

Cela, une fois de plus, n'est évidemment qu'une supposition, mais, sur ce point, la mythologie indo-européenne peut nous livrer deux faits tout à fait intéressants :

Premièrement, le parallélisme qui existe entre le héros grec Memnon et Karṇa, sujet sur lequel nous éclaire C. Vielle¹⁰. Plusieurs éléments unissent les deux héros : Karṇa est le fils du Soleil, Memnon de l'Aurore (Ἑως) ; tous deux sont proclamés rois des contrées les plus orientales, Karṇa règne sur le royaume d'Anga, Memnon sur celui des Ethiopiens ; l'un et l'autre sont les plus grands adversaires de leur ennemi respectif, l'un face à Arjuna, l'autre face à Achille ; Karṇa devient chef des armées Kaurava au quinzième jour de la bataille, presque à la fin donc, tout comme Memnon ne vient en aide au Troyens que dans les derniers instants de la guerre. Mais le plus interpellant, en ce qui nous concerne, c'est que chacun

8. MAYRHOFER (M), *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, Band I, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1956, p. 378.

9. POKORNY (J.), op. cit., p. 938.

10. VIELLE (C.), op. cit., pp. 147-58.

des deux guerriers est doté d'une cuirasse de nature divine et invulnérable.

Deuxièmement, les Ossètes, eux aussi, possèdent un récit épique dont le thème central tourne autour de la cotte de mailles du Soleil, récit qui nous est traduit par G. Dumézil¹¹ et auquel je renvoie. Quoique le contexte soit bien distinct de celui du *Mahābhārata*, les rapprochements avec ce qui arrive à Karṇa est assez surprenant. Tout d'abord, que ce soit la cotte de mailles ou la cuirasse Karṇa, toutes les deux sont un présent du Soleil. D'un côté, c'est le Soleil qui offre sa propre cotte de mailles, de l'autre il fait naître Karṇa avec une cuirasse dorée et infaillible en tous points identique à la sienne. Et puis, il y a le découpage des deux bandes de peau sur le dos de Uærtænæg, qui fait curieusement penser à la dissection opérée par Karṇa. Et d'ailleurs, une fois remises en place, les bandes se refondent dans la peau sans laisser de traces, de la même manière que Karṇa fait promettre à Indra que son corps ne gardera pas les traces de son autotomie.

G. Dumézil pense que cette cotte de maille (ou cette cuirasse, si l'on parle de Karṇa) serait une particularité conservée d'un très vieux Sūrya, si pas du plus vieux, qu'on ne retrouve plus dans le *Ṛgveda*. Pour lui, bien qu'il n'y ait aucune référence védique à ce propos, ceci reposerait tout au moins sur une *vieille donnée de mythologie mineure*.

Les boucles d'oreilles de Karṇa

Une dernière solution serait, en toute logique, d'essayer de tisser un lien entre skr. karn(a- «oreille» et le passage traduit plus haut. La question qui se pose est de savoir s'il faut automatiquement que le nom propre de Karṇa ait un sens identique à celui du mot karṇa-.

C'est la position de C. Vielle¹² qui, sans s'étendre plus sur l'étymologie du nom, ne fait que mentionner le fait que le nom de Karṇa signifie «oreille» en raison des boucles d'oreilles que le héros porte depuis la naissance. Il est clair, néanmoins, que ces anneaux symbolisent quelque chose de très important chez Karṇa, c'est tout d'abord une marque incontestable de sa filiation avec Sūrya, ensuite, ces boucles représentent la royauté. Et c'est bien cela que craint par-dessus tout Yudhiṣṭhira, le roi du *dharma*, lui qui est appelé à régner sur terre. Indra lui viendra en aide en allant à la rencontre de Karṇa pour le dépouiller de ses attributs solaires. D'ailleurs, lorsque Sūrya avertit Karṇa de la prochaine venue d'Indra, il se montre plus préoccupé par les boucles d'oreilles, qui sont, de fait, plusieurs fois citées seules dans le texte sans qu'on fasse référence à la cuirasse d'or.

Cela étant dit, si l'on accepte que le nom de Karṇa possède bien ce premier sens d'«oreille», il reste une chose sur laquelle on est en droit de s'interroger : Karṇa a-t-il reçu des poètes le nom de Karṇa parce qu'il a hérité des boucles d'oreilles de son père Sūrya, avec les symboles que celles-ci représentent ? Ou, à l'inverse, les poètes lui ont-ils donné ces fameuses boucles d'oreilles, en brochant tout autour d'elles une histoire qui puissent les mettre en valeur, parce qu'il s'appelle Karṇa ? Voilà une question intéressante, mais à laquelle il est particulièrement difficile de répondre.

11. DUMEZIL (G.), *Mythe et épopée*, Paris, Ed. Gallimard, 1995, pp. 166-172.

12. VIELLE (C.), op. cit., p. 149.

3. Les nombres

Dans le *Mahābhārata*, on ne peut s'empêcher d'être frappé par l'importance que semblent détenir les nombres tout au long du récit. Certaines périodes (les douze années d'exil des Pāṇḍava, les quatre yuga qui ont chacun une durée bien précise : *kṛtayuga* 4000 années divines ; *tretāyuga* 3000 ; *dvāparayuga* 2000 ; *kaliyuga* 1000), certains groupements de choses (les cinq feux du sacrifice, les cinq flèches que tire Arjuna lors du *svayaṃvara* de Draupadī et les cent cordes de son arc lorsqu'il combat Karṇa), de personnes (les cinq Pāṇḍava et les 101 Kaurava), certains personnages (justement ceux dont nous allons parler) donnent l'impression d'être définis par un nombre caractéristique, comme si cette limite, cette symbolique numérique était indispensable à la définition du rôle qu'ils jouent et à l'ordination du récit. Vu la multitude des nombres qu'il est possible d'étudier et d'interpréter, nous ne nous concentrerons ici que sur quelques-uns de ceux-ci. La biographie de Karṇa, d'après la généalogie et la place qu'il occupe au sein de sa famille, nous livre quelques nombres qui se montrent assez significatifs pour tenter de cerner sa personnalité de plus près.

Le schéma trifonctionnel

Il apparaît clairement, d'après les études de G. Dumézil¹³, que le schéma trifonctionnel est présent au cœur du *Mahābhārata*. Les cinq des fils de Pandu symbolisent indubitablement les trois fonctions : Yudhiṣṭhira occupe la première de celles-ci, Bhīma et Arjuna s'insèrent dans la seconde, et, enfin, la troisième est incarnée par les jumeaux Nakula et Sahadeva. De la même façon, deux des générations qui précèdent celle des cinq Pāṇḍava s'implantent dans un cadre identique. Karṇa semble cependant absent de ce schéma, il a bien des affinités avec le caractère et les aptitudes d'Arjuna et se rapprocherait alors plutôt de la seconde fonction. C'est en effet un guerrier de haut rang, mais on ne sent pas qu'il soit vraiment défini par les traits spécifiques de cette fonction. D'ailleurs, rien dans les faits ni dans les personnes qui l'entourent ne semble l'implanter dans un schéma trifonctionnel.

Les cinq feux du sacrifice

Le mariage de Draupadī fait rentrer les cinq Pāṇḍava dans un contexte sacrificiel. En effet, si l'on en croit ce que nous en dit M. Biarreau¹⁴, tous les cinq épousent la jeune fille à l'image des cinq feux du sacrifice solennel hindou se réunissant autour du poteau du sacrifice. Draupadī a d'ailleurs le surnom de Yajñasenī, hérité de son père Yajñasena et que l'on peut traduire par «poteau du sacrifice¹⁵». Dans ce contexte sacrificiel, il devient impensable que les Pāṇḍava ne soient pas cinq, et on imagine mal que les frères puissent détenir plus d'une épouse pour eux cinq ou que Draupadī ne soit pas unie à cinq maris exactement.

Cette sorte de totalité représentée par le chiffre cinq et ce rapport étroit qu'il entretient

13. DUMEZIL (G.), *Mythe et épopée*, Paris : Gallimard, 1995, p. 81-130.

14. BIARREAU (M.), *Le Mahābhārata*, t. I, Paris : Ed. du Seuil, 2002, pp. 265-84.

15. BIARREAU (M.), *Le Mahābhārata*, t. I, Paris : Ed. du Seuil, 2002, pp. 282-283.

avec le sacrifice sont confirmés et attestés par d'autres textes : *BĀU*, 1ère Leçon, IV, 17 ; *ChU*, 2ème lecture, 21.

Le nombre cinq détient apparemment une signification particulière à l'intérieur de l'épopée, et il en ressort une notion de globalité, d'ensemble et de totalité. De plus, un article de N. Van Brock¹⁶ nous éclaire à ce sujet, en ce sens que l'étymologie même du mot «cinq» aurait déjà cette connotation d'ensemble parfait. Une racine indo-européenne **pénk*(^w)e signifiant au départ «tous (les doigts)» a évolué pour désigner «tout» dans diverses langues indo-européennes : tokh. A *puk* ; tokh. B *po* ; gr. *πᾶς*. Cette même racine est par la suite devenue *πέντε* en grec et *pañca* en sanskrit pour signifier «cinq».

Comme nous l'avons observé, les cinq Pān(dava forment un groupe uni et indémontable. Karṇa, même s'il est d'origine Pāṇḍava, est exclu de ce groupe, depuis qu'il sort du ventre de Kuntī jusqu'à ce qu'Arjuna le tue sur le champ de bataille. Plusieurs épisodes marquants de sa vie le prouvent, le premier, et le plus significatif, est sans nul doute celui de sa naissance. Avant qu'elle ne soit mariée, Kuntī, curieuse de ce don que lui avait offert le brâhmane Durvāsas, appelle le dieu Sūrya, le Soleil. Celui-ci lui promet qu'elle ne gardera aucune trace de leur union et qu'elle aura un fils en tous points semblable à lui : il naîtra avec une cuirasse et des boucles d'oreilles en or, les attributs même de Sūrya. Ils s'unissent en secret, Kuntī porte et met au monde Karṇa dans la plus grande clandestinité. A peine sorti de ses entrailles, elle l'abandonne en le glissant dans un panier qu'elle dépose sur une rivière. Karṇa sera ensuite recueilli par un cocher et sa femme qui ne pouvaient avoir d'enfants. Dès les premiers instants de sa vie, Karṇa est écarté de la branche des Pāṇḍava et, par la même occasion, de la caste des *kṣatriya*. Elevé par une famille de cochers, il portera douloureusement le surnom de *sūtaputra* «fils de cocher».

Ensuite, par la faute de deux maladresses qu'il commet auprès de deux brâhmanes au cours de son apprentissage du maniement des armes et de la vie brâhmanique, Karṇa est d'abord mis en dehors du cercle des brâhmanes, il n'en est pas un et ne pourra jamais le devenir, ensuite la connaissance des armes lui sera ôtée au moment où elle lui sera indispensable, c'est-à-dire au point crucial du combat. Mais le pire reste qu'on lui prédit déjà par deux fois l'heure et les conditions dans lesquelles il va mourir.

Autre fait majeur : lorsque Draupadī refuse que Karṇa participe à l'épreuve de son *svayaṃvara* parce qu'il n'est pas un *kṣatriya*. Celui-ci est une nouvelle fois jeté hors du groupe des Pāṇḍava et, dans le même temps, hors du cercle sacrificiel dans lequel sont fondamentalement implantés les cinq frères en s'unissant à Draupadī.

L'ultime répudiation que devra subir Karṇa est évidemment son exécution par Arjuna sur le champ de bataille, comme l'avaient clairement prédit les malédictions des deux brâhmanes. Une dernière fois, le sixième frère est mis au ban du groupe, il est en effet le seul des Pāṇḍava à perdre la vie durant la guerre.

Dans un tel cadre, la biographie de Karṇa nous donne réellement l'impression qu'il est une sorte de personne «en trop», un personnage qui gravite autour du groupe des

16. VAN BROCK (N.), « De πύξ à πᾶς », in : *Mélanges de linguistique et de philologie grecques offerts à Pierre Chantraine*, Paris : Klincksieck, 1972.

Pāṇḍavaet dont l'avenir est déjà tout tracé, il doit être éliminé. Kuntī tentera en vain, après Kṛṣṇa, de le raisonner et de le convaincre de se défaire du clan des Kaurava pour se rallier au camp des Pāṇḍava, ainsi, il rejoindrait le côté des «bons» et aurait une chance de survie. Mais Karṇa refuse, il est bien trop reconnaissant de l'aide que lui ont apportée les fils de Dhṛtarāṣṭra et ce serait un déshonneur immense que de les abandonner. De plus il n'a jamais digéré le fait que sa mère l'ait délaissé à la naissance avec tous les désagréments que cela lui a causés, notamment le titre de *kṣatriya* qui ne lui a jamais été reconnu. Malgré cela, juste avant les hostilités, Karṇa fait une promesse à Kuntī :

Mbh, V, 144, 20-22 (annexe 4) :

«Cette initiative que tu as prise auprès de moi ne sera pas vaine. A l'exception d'Arjuna, je ne tuerai pas tes fils Yudhiṣṭhira, Bhīma et les Jumeaux, même si je suis capable de leur résister au combat et qu'ils méritent la mort. Parmi les guerriers de Yudhiṣṭhira, je ne combattrai qu'avec Arjuna, égal à moi, ou bien je suis rempli de mérite en le tuant au combat, ou bien je suis couvert de gloire si je suis tué par Savyasācin¹⁷. Jamais tes cinq fils ne périront, glorieuse femme, soit tu resteras avec Karṇa sans Arjuna, soit avec Arjuna si je suis tué.»

Ce que promet Karṇa à sa mère est assez intéressant et corrobore bien le fait que les Pāṇḍava doivent rester quoi qu'il arrive au nombre de cinq. Kuntī aura toujours cinq fils, soit Arjuna meurt et il lui restera Karṇa, soit, dans le cas contraire, c'est Arjuna qui survivra. Ainsi, dans un sens, Karṇa participe à cette logique numérique, il assure au groupe son chiffre originel, et n'ébranlera pas cette sorte d'ordre fondamental des choses que semblent représenter les cinq Pāṇḍava.

Tous ces faits qui paraissent confirmer que le nombre 5 détient bien une signification particulière à l'intérieur de l'épopée, et il en ressort une notion de globalité, d'ensemble, de totalité.

Karna, encore et toujours de trop...

Comme nous venons de le constater, Karṇa est le frère excédentaire des cinq Pāṇḍava. Maintenant, à partir d'un autre point de vue sur le groupe des fils de Paṇḍu, Karṇa figure une fois de plus comme quelqu'un à part, comme un personnage qui, dans un sens, a bien un lien avec le groupe, mais qui, dans un autre, s'en distingue. Cette remarque repose sur un article de A.-M. Esnoul¹⁸ à propos du chiffre 4, en sanskrit *catur*. Afin d'introduire le sujet, nous reprendrons les mots d'A.-M. Esnoul. Voici ce qu'elle avance : «(...) mais sur l'importance du nombre 4 dans la pensée indienne, il y aurait bien plus de faits à signaler et spécialement sur la décomposition de 4 en 3 + 1 : trois éléments de même nature, un quatrième qu'on y adjoint, de nature différente, supérieure ou inférieure suivant le cas.» A.-M. Esnoul cite par la suite une liste de cas qui confirment cette décomposition du chiffre 4. Essayons à présent d'incorporer Karṇa dans ce schéma particulier.

Nous l'avons déjà assez répété plus haut, les Pāṇḍava sont cinq mais n'ont pas tous la

17. Nom d'Arjuna, « habile à se servir de sa main gauche ».

18. ENSOUL (A.-M.), « A propos de catur », in : *Studia Iranica*, vol. II, fasc. I, Paris : Peeters, 1982, pp. 83-88.

même mère. Les trois aînés, Yudhiṣṭhira, Bhīma et Arjuna, sont les fils de Kuntī et s'intègrent dans la structure trifonctionnelle, alors que les Jumeaux, Nakula et Sahadeva, ont été enfantés par Madrī. A côté de cela, on sait que Karṇa est en réalité le véritable aîné des fils de Kuntī. Elle a donc eu quatre fils, et on peut affirmer sans aucune hésitation que Karṇa se distingue de manière flagrante de ces trois frères. Karṇa est rejeté dès la naissance, il est le seul à ne pas accéder au rang des *kṣatriya*, il est écarté du groupe des prétendants au mariage de Draupadī. Parmi les fils de Kuntī, il est le seul à trouver la mort lors de la bataille, et, pour conclure, ce qui le situe définitivement hors du groupe des Pāṇḍava,... il est à nouveau le seul à passer dans le camp des Kaurava !

Karṇa est encore une fois le frère excédentaire par excellence, tantôt sans faire partie du groupe des cinq frères reliés au sacrifice (5 + 1), tantôt en étant exclu d'un ensemble dans lequel il est fondamentalement enraciné par les liens du sang (3 + 1).

Maintenant qu'il a été établi que Karṇa est un être à part et unique en son genre dans toute la généalogie de la famille des Pāṇḍava, et qu'il est décrit comme un élément qui se détache de l'une ou l'autre manière d'un groupe bien défini par l'idée d'un ensemble complet et parfait, il serait intéressant de se demander si effectivement Karṇa est bien le seul à occuper cette situation du fils «en trop».

Yuyutsu

Le personnage sur lequel nous nous attarderons ici est un personnage dont on parle peu dans le *Mahābhārata*. Il n'est souvent cité que lorsqu'on énumère un groupe et peu de passages se concentrent essentiellement sur lui. Yuyutsu n'a apparemment pas de grand rôle à jouer dans le récit, c'est plutôt une figure secondaire, un peu effacée.

Cependant, certains extraits où l'on daigne parler de lui ne sont pas sans intérêt quand on tente d'étudier le personnage de Karṇa. Notamment, en ce qui concerne le passage qui décrit les conditions dans lesquelles il est né¹⁹, même s'il est le seul qui n'a pas eu de naissance extraordinaire. Cet extrait nous explique l'origine de Yuyutsu, il est le fils que Dhṛtarāṣṭra a eu avec une *vaiśya*, pendant que Gāndārī était à un stade avancé de gestation. Yuyutsu occupe d'une certaine façon une place similaire à celle de Karṇa par rapport à ses frères. Dhṛtarāṣṭra a cent fils et une fille enfantés par Gāndārī, et un cent unième fils avec une femme de rang inférieur. Comme Karṇa, Yuyutsu est un fils «en plus» des autres fils, faits à partir d'une boule de chair divisée en cent parties. Le schéma est alors ici : 100 + 1. Il y a un second fait curieux, Yuyutsu a un surnom étrange, il est appelé «karaṇa» par ce qu'il est né d'un *kṣatriya* et d'une *vaiśya*. Pour ce qui touche aux circonstances de sa naissance, il y a bien quelques différences, puisque c'est par son père que Yuyutsu est lié au Kaurava et qu'il est issu d'une caste inférieure par sa mère, alors que Karṇa est Pāṇḍava par sa mère et que s'il est «fils de sūta», ce n'est que par le biais de ses parents adoptifs. Ceci dit, tous deux ont une origine et une naissance particulières par rapport à leurs propres frères et font figure d'élément unique qui déborde d'un ensemble défini de personnes.

Cela est déjà intéressant, mais ce n'est pourtant pas le plus troublant. En effet, Karṇa et Yuyutsu, au moment de la guerre, combattent tous les deux pour le camp opposé à celui de

19. *Mbh*, I, 107, 34-35.

leur famille d'origine, en passant d'un camp à l'autre. En ce qui concerne Karṇa, on sait qu'il a toujours été élevé du côté des Kaurava et qu'il leur en est énormément reconnaissant. Comme on l'a vu, il se refuse catégoriquement à retourner chez les Pāṇḍava malgré les supplications de Kṛṣṇa et de Kuntī, et c'est sans grande surprise qu'il reste fidèle à son clan d'accueil et qu'il combat à leurs côtés. En contre-partie, Yuyutsu n'a pas été abandonné et a toujours vécu entouré des Kaurava, il n'a donc, apparemment, aucune raison de leur en vouloir ni de les quitter. Mais une attitude de Yuyutsu nous laisse deviner le camp qu'il a choisi, et ce bien avant que ne se produisent tous les événements qui conduiront au conflit entre les deux familles. En effet, alors que les héros du récit n'étaient encore que des jeunes princes, Yuyutsu avertit Bhīma que Duryodhana a injecté du poison mortel dans sa nourriture. Ce court extrait²⁰ nous donne une esquisse du penchant qu'a Yuyutsu pour les Pāṇḍava dès son plus jeune âge. Cette tendance ne fera que se confirmer à l'aube de la guerre.

Juste avant le début du combat, Yudhiṣṭhira se défait de ses armes et, à la surprise générale, il sort des rangs de son armée et se dirige vers les Kaurava qui leur font face. Les deux armées s'interrogent sur les intentions de Yudhiṣṭhira. Finalement, les autres Pāṇḍava et Kṛṣṇa l'accompagnent et ils arrivent ensemble devant les rangs ennemis. Yudhiṣṭhira s'approche tour à tour de Bhīṣma, Droṇa, Kṛpa et Śalya, en implorant leur bénédiction et la permission de lutter contre eux. Kṛṣṇa s'avance ensuite auprès de Karṇa et de Yuyutsu... :

Mbh, VI, 41, 85-95:

«Vāsudeva²¹ se dirigea en effet vers Karṇa sur le champ de bataille, alors, pour la cause des Pāṇḍava, le frère aîné de Gada²² lui dit ceci : 'J'ai entendu dire, ô Karṇa, que tu ne désirais pas combattre à cause de la haine que tu portes contre Bhīṣma. Choisis-nous, Rādheya²³, tant que Bhīṣma n'a pas été tué ! Et une fois qu'il sera mort, Rādheya, tu retourneras porter secours aux fils de Dhṛtarāṣṭra, si c'est pareil pour toi.'

Karṇa répondit : 'Je ne ferai rien qui soit désagréable au fils de Dhṛtarāṣṭra, ô Keśava²⁴, or saches que je me suis soumis et abandonné à Duryodhana pour qui je ne souhaite que le bien.'

Samjaya dit : 'Après avoir entendu ces mots, Kṛṣṇa se retira, ô Bharata, et rejoignit les Pāṇḍava menés par Yudhiṣṭhira. Ensuite, au milieu des soldats, l'aîné des Pāṇḍava s'exclama : 'Celui qui se joint à nous, celui-là je le considérerai comme un allié !' Yuyutsu posa alors son regard sur eux et, le cœur heureux, il adressa ces mots au fils de Kuntī, Yudhiṣṭhira, le roi du Dharma : 'Moi, je combattrai pour votre cause contre les fils de Dhṛtarāṣṭra, ô grand roi, si tu m'acceptes, toi qui es sans péché.'

Yudhiṣṭhira dit alors : 'Viens ! Viens ! Tous nous nous battons contre tes frères insensés, ô Yuyutsu, Vāsudeva et nous, ensemble nous te disons : 'Je t'accepte, ô grand guerrier, combats pour ma cause ! Sur toi, semble-t-il, reposent le fil et la nourriture funéraire de Dhṛtarāṣṭra. Accepte que nous t'acceptons, ô prince rempli de gloire, ce fils²⁵ insolent et stupide de Dhṛtarāṣṭra ne vivra pas !'

20. *Mbh*, I, 119, 39-40.

21. Nom de Kṛṣṇa.

22. Encore un nom de Kṛṣṇa.

23. Karṇa, fils de Rādha

24. Kṛṣṇa, encore lui.

25. Duryodhana.

*Samjaya continua*²⁶ : 'Ainsi, le Kaurava Yuyutsu ayant abandonné tes fils se mêla à l'armée des fils de Pāṇḍu au son du tambour.' »

Voilà comment Yuyutsu finit par se désolidariser de ses frères en s'engageant à livrer le combat du côté des Pāṇḍava. Comme prévu, Karṇa refuse l'invitation de Kṛṣṇa ainsi qu'il l'avait prédit, il se doit de lutter pour le bien des Kaurava et de Duryodhana auquel il est voué corps et âme.

A ce moment précis du récit, Karṇa et Yuyutsu se démarquent en prenant deux voies radicalement opposées. Cet antagonisme qui les distingue paraît d'autant plus marqué que le texte les fait intervenir directement l'un après l'autre, Yudhiṣṭhira passe d'abord en revue les quatre chefs de guerre, puis, avant que les Pāṇḍava ne se retirent, Kṛṣṇa s'attarde exclusivement sur Karṇa. Celui-ci n'accepte pas la proposition, et c'est immédiatement après qu'intervient Yuyutsu, comme pour montrer de façon flagrante leur profonde divergence.

D'autre part, il faut aussi remarquer qu'à l'appel de Yudhiṣṭhira, Yuyutsu est le seul Kaurava à se manifester. Les Pāṇḍava sont venus jusqu'aux premières lignes des Kaurava pour recevoir la bénédiction des chefs, mais ils apprennent aussi de Droṇa la seule manière de le faire périr, et Śalya leur assure qu'il déstabilisera Karṇa durant le combat, puisqu'il deviendra son cocher par la suite. Les Pāṇḍava sont donc quasiment convaincus de leur victoire, et c'est comme si Yuyutsu, spontanément, avait devant les yeux le même présage. Il saute alors sur l'unique occasion de passer dans le camp des futurs vainqueurs avant le massacre. Juste après, semble-t-il, Yudhiṣṭhira ne fait que confirmer la prochaine défaite des Kaurava en lançant à Yuyutsu qu'il est d'ores et déjà désigné pour se charger des funérailles des fils de Dhṛtarāṣṭra.

Sous un autre angle, Yuyutsu est l'unique fils de Dhṛtarāṣṭra à abandonner les Kaurava, il est le cent unième des cent fils. Y a-t-il, comme on le suppose pour Karṇa, une signification propre, un lien entre l'attitude de Yuyutsu et le fait qu'il soit celui qui se détache d'un groupe de cent fils. Une strophe de la *ChU* se réfère à ce nombre 101 lorsqu'elle traite des veines qui partent du cœur :

ChU, 8e lecture, 6, 6 :

«*Il y a cent une veines du cœur, une seule d'entre elles sort vers la tête, celui qui s'élève par celle-ci va vers l'immortalité, les autres qui sortent vont dans toutes les directions, vont dans toutes les directions.*»

Ceci est surprenant, d'après la *ChU*, une seule veine parmi les cent une qui sortent du cœur se dirige vers la tête et ainsi vers l'immortalité. Si l'on considère Yuyutsu comme cette même veine, il est bien le seul des cent un fils à choisir de se réfugier du côté des Pāṇḍava, ceux qui à coup sûr remporteront la victoire. Par là, il choisit aussi le camp du *dharma*, de la vie, donc de l'immortalité. Yuyutsu s'élève et se détache des Kaurava, c'est le seul à prendre conscience (et la tête n'est-elle pas le siège de la conscience ?) que s'il ne veut pas mourir, il

26. Samjaya s'adresse à Dhṛtarāṣṭra.

lui faut quitter ses frères. De plus, un mot de la strophe confirme l'idée que ceux qui restent sont voués à la mort. En effet, *utkramaṇa-* signifie dans un premier temps «le fait de sortir» et découle du verbe *ut-kram-* «sortir, s'échapper, se soustraire à», mais ce verbe a également le sens de «mourir», donc *utkramaṇa-* peut servir à désigner «la mort». Il serait alors permis de traduire la fin de la strophe par : «(...) les autres qui partent dans toutes les directions sont dans la mort.» Ce qui reflète évidemment la situation où se retrouvent les cent frères de Yuyutsu, que Yudhiṣṭhira traite d' «insensés» parce qu'ils ne répondent pas à son appel. S'ils restent chez les Kaurava, ils sont destinés à mourir.

Après avoir manipulé les racines des mots, il semble que les poètes ne se soient pas privés non plus de jongler avec les nombres. Nous l'avons vu, la structure numérique sur laquelle reposent les deux grandes familles de guerriers n'a probablement pas été bâtie au hasard par les rédacteurs du *Mahābhārata*. Evidemment, il existe sûrement d'autres possibilités d'interprétations des quelques nombres sur lesquels nous nous sommes penchés. Et il reste certainement d'autres nombres, d'autres ensembles numériques à analyser dans cette épopée, peut-être même à d'autres niveaux que celui des structures généalogiques. Par ailleurs, toute cette symbolique attachée aux nombres semble détenir un caractère très ancien, antérieur à l'épopée : le nombre 3 et le schéma trifonctionnel se fondent dans la plus ancienne tradition de la culture indo-européenne ; le nombre 4 occupe déjà une place dans l'organisation des veda, il délimite les quatre étapes de la vie du brâhmane et fait donc partie de la religion brahmanique ; le nombre 5 est l'essence même de la totalité depuis les premiers temps indo-européens ; et les nombres 100 et 101 apparaissent déjà dans les hymnes védiques. Tout cela est donc bien plus ancien que l'époque de la compilation du *Mahābhārata*.

En ce qui concerne Karṇa, au vu de ce que nous avons pu étudier au cours de l'exposé, celui-ci paraît bien occuper une place particulière à l'intérieur de ce système dirigé par les nombres. Il en ressort de manière flagrante que Karṇa détient un statut d' «exclu» à tous les points de vue. Bien qu'il soit intégré au groupe des Kaurava, Karṇa est rejeté du noyau familial des Pāṇḍava et de tout leur clan. Il est également banni de la caste des *kṣatriya*, ce qui l'irritera tout au long de sa vie. Karṇa peut donc être considéré comme l' «exclu», le «rejeté» par excellence.

4. Conclusion

Après le court chemin que nous venons de suivre sur les traces de Karṇa, prendrait-on le risque de répondre à la question posée en ouverture de cette étude ? Sait-on à présent qui est Karṇa ? Certes, nous avons essayé de nous avancer le plus près possible de son essence même en tentant de décortiquer les significations que pourraient porter son nom. De même, nous avons cherché à définir la place qu'occupe Karṇa à l'intérieur de cette gigantesque épopée, avec, en arrière-plan, la trame arithmétique sur laquelle se sont peut-être construites certaines parties du récit. Toutefois, Karṇa garde toujours en lui une grande part de mystère. En effet, tout ce qui a pu être dit sur le personnage reste hypothétique. Rien ne peut vraiment être affirmé avec certitude, il restetoujours une ombre de doute.

Les poètes du *Mahābhārata*, de leur côtés, auraient de toute évidence bon nombre de

secrets de fabrication à nous révéler, aussi bien pour les autres héros que pour Karṇa. A mesure que l'on fouille au plus profond de ce qui se cache à l'intérieur du récit, les jeux de mots, les connections probables entre les personnages, les parallélismes et les antagonismes divers, tout cela nous apparaît comme un champ infini de possibilités.

Se pourrait-il même que Karṇa soit un personnage déjà vivant dans la mythologie indo-européenne, déjà connu avant que les poètes ne chantent la geste de Kaurava et des Pāṇḍava ? Ou peut-être est-il un descendant d'un héros plus ancien surnommé différemment, mais de qui il aurait reçu les attributs et les caractéristiques ? Puisqu'en confrontant les faits, les Grecs et les Ossètes, ont dans leurs vieux récits épiques, des héros dont plusieurs traits correspondent à ceux de Karṇa.

Cela étant dit, le terrain d'exploration sur Karṇa est extrêmement vaste, tant pour ce qui est de faire la lumière sur ses origines indo-européennes, que pour les affinités qu'il a avec les autres héros épiques, probablement pas les plus connus, mais ceux que l'on connaît moins, ceux, comme dit Dumézil, qui auraient constitué une sorte de mythologie mineure.