

La Stèle d'IRITISEN ou IRTY-SEN (lu successivement AROUISEN en 1909 par MADSEN, puis MERTISEN en 1914 par SOTTAS, IRI-IROU-SEN par EGGBRECHT en 1986) se trouve actuellement au *Musée du Louvre*, à Paris, où elle porte le **numéro C 14**. L'inventaire du Louvre ne donne aucun renseignement sur la provenance originelle de cette stèle. Les circonstances dans lesquelles elle est entrée au musée parisien sont également ignorées.

Il s'agit d'une stèle en calcaire mesurant 1,17 m de haut sur 0,56 m de large. Elle est courbée en cintre au sommet.

# □ La Stèle d'IRITISEN ou le premier Traité d'Esthétique de l'humanité

Théophile OBENGA

***Résumé :** Le scribe IRITISEN, qui vécut au Moyen Empire sous les pharaons MENTOUHOTEP (vers 2030 av. J.C.) se présente lui-même comme le chef des artistes et comme sculpteur. Une stèle lui est dédiée. Elle est actuellement exposée au Musée du Louvre, à Paris, où elle porte le numéro C 14. Après avoir rappelé l'ensemble des travaux et traductions dont elle a déjà fait l'objet, l'auteur entreprend une étude approfondie de la grande inscription de la stèle d'IRITISEN : translittération, traduction, et commentaire où sont interpellés, le lexique, la grammaire, l'esthétique, les techniques de l'art et l'histoire. Son ancienneté et son contenu en font le premier Traité d'Esthétique de l'humanité.*

***Abstract :** The Stele of IRITISEN or humanity's first Treatise on Esthetics — IRITISEN the scribe, who lived during the Middle Egyptian Empire under the MENTOUHOTEP Pharaohs (~ 2030 B.C.) talks of himself as the head of the artists and as sculptor. A stele was dedicated to him and it may be seen today at the Louvre Museum (Paris) where it bears the reference number C14. Having recalled past works and translations dealing with the stele, the author investigates it thoroughly ; transliteration, translation and commentaries where lexicology, grammar, esthetic, art techniques and history are all brought to bear. Its age and its content make it humanity's first treatise on esthetics.*

## I. Présentation de la stèle

La Stèle d'IRITISEN ou IRTY-SEN (lu successivement AROUISEN en 1909 par MADSEN, puis MERTISEN en 1914 par SOTTAS, IRI-IROU-SEN par EGGBRECHT en 1986) se trouve actuellement au *Musée du Louvre*, à Paris, où elle porte le **numéro C 14**. L'inventaire du Louvre ne donne aucun renseignement sur la provenance originelle de cette stèle. Les circonstances dans lesquelles elle est entrée au musée parisien sont également ignorées. Il s'agit d'une stèle en calcaire mesurant 1 m 17 de haut sur 0 m 56 de large. Elle est courbée en cintre au sommet.

IRITISEN mentionne le roi MENTOUHOTEP dans sa stèle, dès la première ligne de l'inscription. Ce qui fournit une date assez précise pour l'érection de ce petit monument. Les MENTOUHOTEP sont les rois de la XI<sup>e</sup> dynastie, c'est-à-dire du Moyen Empire. Nous sommes par conséquent au XXI<sup>e</sup> et dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

La Stèle C 14 du Louvre est aujourd'hui vieille de près de 4 000 ans. Cette stèle est ainsi le plus vieux document écrit de l'humanité relatif à l'Esthétique, c'est-à-dire à une conception exprimée de l'Art du Beau.

## II. Différentes parties de la stèle

La Stèle d'IRITISEN comprend trois parties d'inégales dimensions :

1) La grande inscription ("le texte", le "traité") : quinze lignes d'hiéroglyphes donnant ensemble une hauteur de 70 cm.

2) La représentation d'IRITISEN et de sa famille : en-dessous, sa femme HAPOU derrière lui; ses enfants, le fils aîné en tête, devant lui, apportant des offrandes à leurs parents ou simplement présents et nommés ; il y a trois fils, une fille et le fils de celle-ci. Les personnages ont 19 ou 20 cm de hauteur en moyenne.

3) La base de la stèle avec 23 cm de haut : elle montre une petite chapelle aux vantaux ouverts dans laquelle sont assis IRITISEN et sa femme HAPOU. Des offrandes sont entassées devant eux au-dessus d'une table supportant le pain rituel *hotep*. Une courte ligne d'hiéroglyphes explique ces offrandes funéraires conventionnelles : des milliers de pains, bières, veaux, volailles, toutes choses bonnes et pures pour l'Honoré IRITISEN, juste de voix, et sa femme l'Honorée HAPOU, qu'il aime, juste de voix.

## III. Études et traductions antérieures

LEPSIUS et PRISSE d'AVENNES ont publié la Stèle d'IRITISEN mais sans traduction : l'un dans Auswahl der wichtigsten Urkunden des Aegyptischen Altertums, pl. 9, l'autre dans Monuments d'Égypte et de Nubie, pl. 7.

En 1877, Gaston MASPERO a donné une traduction suivie de la Stèle C 14 du Louvre dans les Transactions of the Society of Biblical Archaeology, tome V, pp. 555-562 ; ce travail sera reproduit en 1911 dans le vol. III, pp. 427-434 de la Bibliothèque égyptologique.

En 1909, Henry MADSEN critique MASPERO : "*Sa traduction n'est guère réussie : le grand savant français a vu une espèce de traité théologique dans les paroles un peu obscures où un sculpteur de la XIe dynastie ne parle, en vérité, que de son métier et du succès qu'il y a obtenu*" et ne manque de signaler que sa propre traduction comporte des lacunes : *L'autobiographie d'un sculpteur égyptien*, in Sphinx, tome XII, pp. 242-248.

Pour ce qui est de l'intérêt propre de la Stèle d'IRITISEN, MADSEN écrit :

*"Les renseignements fournis par la stèle sur la vie et les méthodes de travail d'un sculpteur égyptien de la XIe dynastie sont d'un très grand intérêt. La stèle présente, sans comparaison, le récit le plus important et le mieux documenté que nous possédions sur cette classe d'artisans, les premiers et les plus habiles de l'ancienne Égypte, les maîtres de tant de chefs-d'oeuvres de l'art"*. (H. MADSEN, *op. cit.*, p. 248).

En 1914, Henri SOTTAS a fait à son tour une étude assez fouillée de la Stèle d'IRITISEN : *Étude sur la Stèle C 14 du Louvre*, in Recueil de travaux, tome 36, IV, 3e série, pp. 153-166.

SOTTAS souligne l'importance historique de la Stèle d'IRITISEN en ces termes : "*La Stèle C 14 compte parmi ces documents d'un intérêt de tout premier ordre vers lesquels l'attention des égyptologues est ramenée pour ainsi dire périodiquement*" (H. SOTTAS, *op. cit.*, p. 153).

En 1938, Marcelle BAUD a étudié de façon plus serrée le vocabulaire technique du texte d'IRITISEN et a qualifié l'artiste égyptien de "cimentier émailliste", "*Le métier d'IRITISEN*", in Chronique d'Égypte (Bruxelles), n° 25, janvier 1938, pp. 21-34.

Marcelle BAUD semble avoir faussé son étude en mettant en avant ses propres préjugés esthétiques modernes :

*"Un artiste moderne doit avant tout éprouver une émotion et la faire partager à ceux qui lisent, voient ou entendent ses oeuvres. La sculpture, la peinture égyptiennes nous donnent quelquefois cette émotion, mais rarement quand elles sont prônées d'avance par les Égyptiens eux-mêmes. Je veux dire qu'à de très rares exceptions près, ce n'est jamais quand un Égyptien a signé une oeuvre dont il était fier que nous éprouvons nous, modernes, ce que nous appelons une émotion artistique."* (M. BAUD, *op. cit.*, p. 31).

BAUD a sans doute un goût esthétique non médiocre, mais KANT rappelle clairement que "*tous les jugements du goût sont particuliers*" (Emmanuel KANT, *Critique du jugement*, trad. de l'allemand par J. GIBELIN, Paris, Vrin, 4ème édit., 1960, p. 49, souligné dans le texte).

KANT a commenté un passage des *Lettres sur l'Égypte* de SAVARY, à savoir qu'il ne faut pas trop s'approcher des Pyramides, ni en être trop éloigné, "*pour ressentir toute l'émotion que donne leur grandeur*" (E. KANT, *op. cit.*, p. 81).

En 1970, BARTA a entrepris une nouvelle étude du témoignage esthétique de la Stèle C 14 du Louvre dont les détails, c'est exact, demeurent encore par trop obscurs en dépit des efforts des savants : W. BARTA, "*Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers*" (*Stèle Louvre C 14*), Münchener Ägyptologische Studien 22, Berlin, Hessling.

Les traités d'art égyptiens sont extrêmement rares. Sans doute la Stèle C 14 du Louvre paraît être un écho de ces ouvrages d'art égyptiens qui font état, techniquement, du métier des peintres, des dessinateurs et des sculpteurs : Heinrich SCHÄFER, *Principles of Egyptian Art*, édit. par Emma BRUNNER-TRAUT, traduit de l'allemand en anglais et édité par John BAINES avec une préface de E.H. GOMBRICH, Oxford, Griffith Institute, 1986, p. 62 : l'auteur traite du concept d'art et de la créativité artistique dans l'Égypte ancienne.

En 1986, Arne EGGBRECHT et ses collaborateurs ont traduit l'essentiel de la Stèle C 14 du Louvre dans leur ouvrage collectif sur *L'Égypte ancienne — 3000 ans d'histoire et de civilisation au royaume des Pharaons*, Paris, Bordas, édit. française, 1986, p. 407 : Stèle d'IRI-IROU-SEN provenant d'Abydos, Louvre, XIe dynastie.

Ainsi, les égyptologues reviennent "périodiquement" (Henri SOTTAS), depuis la fin du XIXe siècle, sur cette Stèle C 14 du Louvre dont l'immense intérêt esthétique est évident aux yeux de tous.

Il est par conséquent nécessaire, et toujours utile, semble-t-il, de revenir sur ce texte qui montre que l'artiste a bel et bien existé dans l'Égypte pharaonique, contrairement à certaines dissertations mal inspirées au sujet de l'esthétique égyptienne.

Il y a des raisons historiques et philosophiques à cela, d'autant plus que HEGEL et PLATON n'ont jamais caché ou feint leur admiration pour l'Art égyptien.

#### IV. Hegel, Platon et l'Art égyptien

Ce que HEGEL dit de l'Esthétique, c'est-à-dire de la philosophie, de la science du Beau artistique, convient parfaitement à l'Égypte ancienne, à sa conception profonde de l'Art : le Beau artistique est "supérieur" au beau naturel "parce qu'il est un produit de l'esprit" ; l'Art est ainsi "une forme particulière sous laquelle l'esprit se manifeste. Nous recherchons donc "la vérité" dans l'Art car l'apparence créée par l'Art est "un moment essentiel de l'essence". Et "la plus haute destination de l'art est celle qui lui est commune avec la religion et la philosophie. Comme celles-ci, il est un mode d'expression du divin". Dès lors, l'Art véritable, l'Art essentiel, contient en lui le spirituel : "L'activité artistique porte donc sur des contenus spirituels représentés d'une manière sensible." (voir G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, Tome Premier, *L'idée et l'idéal*, trad. par J. G., Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1944, chapitres I et II, pp. 7-95).

Précisément, l'idéal artistique égyptien était soutenu de part en part par le **maât**, principe transcendant de l'ordre divin et cosmique. L'art égyptien est fondamentalement une expression sacrée de la vie humaine, intrinsèquement lié qu'il est au divin, aux rois-dieux, aux temples, aux rites, à l'au-delà.

Entretenant "un examen plus approfondi de l'art égyptien", HEGEL affirme clairement ceci : "L'Égypte est le pays des symboles (...). Les Égyptiens sont le peuple artistique par excellence" (G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Tome II, *Développement de l'idéal et sa différenciation en formes d'art particulières*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1944, p. 65).

Les symboles égyptiens (pyramides, divinités, cultes, hiéroglyphes, oeuvres d'art) ont posé le redoutable problème du déchiffrement de l'esprit par lui-même : "Ils ont ainsi préparé la voie à la libération de la conscience." (G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, Tome II, p. 67).

Or, pour HEGEL, la conscience de soi est le principe même de la liberté. L'Égypte ancienne, par son puissant symbolisme artistique, a donc engagé l'humanité, pour la première fois, sur la voie du royaume de la liberté de l'esprit. Ce qui est le chemin royal en effet du sacré, du divin, de l'absolu.

C'est ainsi, du moins, que HEGEL a compris le message profond et particulier de l'Art égyptien. On verra que la Stèle C 14 du Louvre ne contredit nullement le philosophe allemand, si jamais ce texte singulier est saisi dans son essence même.

Déjà dans l'Antiquité, PLATON vantait le "canon" esthétique égyptien devant les dangers de la diversité des goûts en matière d'art dans son propre pays (PLATON, *Lois*, II, 656 d-e, 657 a-b).

Le canon esthétique égyptien est immuable, éternel, sûr de lui : "Il n'était permis ni aux peintres, ni à aucun de ceux dont c'est par ailleurs le métier, de produire des attitudes ou

*encore quoi que ce fût d'analogue, de s'écarter de ces modèles en ouvrant de nouvelles voies, pas même d'imaginer rien qui différât des représentations traditionnelles” (PLATON, Lois, II, 656 e).*

Cette immutabilité de l'art égyptien, PLATON a eu à la constater, de lui-même, en Égypte, au cours de ses études :

*“Du reste, à examiner les peintures et les sculptures qui ont été faites dans ce pays il y a dix mille ans (et quand je parle de dix mille ans, ce n'est pas une façon de dire, mais bien ce qui en est réellement), on se rendra compte que, comparées à celles qui sont l'oeuvre des artistes d'à présent, elles ne sont en rien ni plus belles, ni plus laides, mais qu'elles attestent la même technique” (PLATON, Lois, II, 656 e - 657 a).*

Une telle permanence de la technique artistique égyptienne est proprement l'oeuvre d'une Divinité en convient PLATON (Lois, II, 657 a).

Il existe en somme une Idée de l'Art égyptien. C'est la **maât** qui seule confère à l'Art égyptien pérennité, beauté, vérité, efficacité, force vitale, puissance divine. La maât est bien cette Divinité dont parle le philosophe grec.

PLATON et HEGEL ont dit le plus grand bien de l'Art égyptien en dégagant très nettement l'esprit ou l'idéal même de cet art.

Et l'artiste, quoiqu'en pensent nos commentateurs égyptologues, a vécu et travaillé dans l'Égypte ancienne puisque la Sagesse de PTAHHOTEP (Ancien Empire, 2780-2280 avant notre ère) constate, malgré tout, qu'”*il n'existe pas d'artiste qui atteint la perfection*”.

IRITISEN, fils de sa mère IDET, se vante, lui, d'avoir atteint la perfection dans la création artistique en maîtrisant secrets et modèles transmis depuis les temps anciens.

## V. La grande inscription de la Stèle d'IRITISEN

La grande inscription de la Stèle C 14 du Louvre comprend en tout quinze lignes d'héroglyphes et trois parties essentielles sont à distinguer :

- Ligne 1 : le protocole royal qui mentionne le roi MENTOUHOTEP ;

- Lignes 2 - 6 : le proscynème, avec les titres sociaux d'IRITISEN, serviteur en titre favori, qui exécute tout ce que son Roi approuve en tout temps, l'attaché au grand dieu ; l'évocation de toutes les choses bonnes et pures par milliers pour OSIRIS et ANUBIS, seigneur de la nécropole ; le chef des artistes (*imy-r ḥmwt*), scribe (*sš*), sculpteur (*gnwty, genouty*), IRITISEN (IRISEN, MERTESSEN, MRTISN, AROUISEN, MAROUITISEN, IRI-IROU-SEN), dit (*dd*) ;

-Lignes 6 - 15 : le texte principal même de l'inscription.

C'est ce texte principal qui va maintenant être transcrit, translittéré et traduit, avant un commentaire approprié.

□ Transcription et translittération

Milieu ligne 6 :

  
*imy-r hmwt sš gnwty Irty-sn dd*

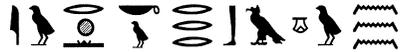
Fin ligne 6 et ligne 7 :

  
*iw rh.kwí sšt3 n mdw-ntr sšmt c hbyt*

  
*hk3w nb pr.n.(i) sw nn sw3t im hr.i*

Ligne 8 :

  
*ink grt hmww ikr m hmt.f pr hry-tp m rht n.f*

  
*iw rh.kwí r b3gw*

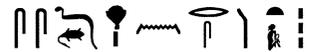
Ligne 9 :

  
*f3t nt tp-ḥsb šdt s ʕt m pr ʕ.f*

  
*r iw ḥc w r st.f iw rh.kwí šmt twt*

Ligne 10 :

  
*nmtt rpyt ḥw nw 3 mdks n sḳr w ʕ(y) dgg irt nt snty.s*

  
*ssnd ḥr n rst*

Ligne 11 :


  
*f3t                    c            nty            h3 c            h3b            nmitt    pḥr    íwr    ḥ.kwí    úrt*


  
*ímyt                    ḥt*

Ligne 12 :


  
*h33t            .n    nn    rdít    m3 ḥ            sn            ḥt*


  
*n    i<sup>c</sup>                    .n    n    mw    grt*

Ligne 13 :


  
*nn    pry    hr    .sn    bw    nb    wp-ḥr.í    w<sup>c</sup>.kwí    ḥn<sup>c</sup>    s3.í*


  
*smsw n    ht.í            wd.n    ntr    írí    fprí (.í)*

Ligne 14 :


  
*n.f    hr.s    íw    m33.n(.í)            prt    cwy.f    m    úrt    ímy-r    k3(w)t    m<sup>c3t</sup>    nb(t)    špst*


  
*ḥ3t-r    ḥd    ḥn<sup>c</sup>    nbw*


  
*pḥwy-r<sup>c b</sup>            r    hbny*

## □ Traduction

Milieu ligne 6 :

Le chef des artistes (*imy-r ḥmwṯ*), scribe (*sš*), sculpteur (*gnwty*), IRITISEN (*Irty-sn*), (il) dit (*dd*):

Fin ligne 6 et ligne 7 :

Je connais (*iw rḥ.kwi*) les mystères (*sšṯ3*) des(n) écrits sacrés (*mdw-ntr*), la conduite (*sšmt*) des rites (<sup>c</sup>) lors des fêtes (*nw ḥbyt*).

Toutes les formules magiques (*ḥk3w nb*), je les ai acquises (<sup>c</sup>*pr.n(.i) sw*), sans que rien ne m'ait échappé pour autant (litt. : "sans que passer là devant au-dessus de moi" : *nn sw3t im ḥr.i*).

Ligne 8 :

D'ailleurs (*grt*), je suis un artiste (*ink ḥmwṯ*) accompli (*tkr*) dans (*m*) son art (*ḥmt.f*), renommé (*pr*) au plus haut point (*ḥry-ty*) dans (*m*) sa science (*rḥt n.f*; litt. : "la science à lui").

Je connais (*iw rḥ.kwi*) les formules (*r*) pour épaissir (*b3gw*).

Ligne 9 :

Comment doser (*f3t*) suivant les règles (*nt tp-ḥsb*), découper (*šdt*), faire entrer (*s<sup>c</sup>ḳt*) comme il doit en sortir et entrer (litt. : "en il sort et il entre", *m pr <sup>c</sup>ḳ.f*), de sorte qu'(*r*) un corps (*ḥ<sup>c</sup>w*) trouve sa juste forme (litt. : "de sorte qu'un corps vienne à sa place", *iw r st.f*).

Je sais comment (*iw rḥ.kwi*) (rendre) l'allure (*šmt*) d'une statue d'homme (*twt*).

Ligne 10 :

Le pas (*nmtt*) d'une statue de femme (*rpyt*), l'attitude (*<sup>c</sup>ḥ<sup>c</sup>w*) de (*nw*) l'oiseau (3) pris au piège (*md*), l'élan (*ks*) pour (*n*) assommer (*sḳr*) un captif (*w<sup>c</sup>t(y)*); comment un oeil regarde son vis-à-vis (*dgg ṯrt nt snty.s*); l'expression de crainte sur le visage de l'ennemi (litt. : "le visage de l'ennemi défiguré par la peur", *ssnd ḥr n rst*).

Ligne 11 :

Le lever du bras (*f3t <sup>c</sup>*) de celui qui (*nty*) harponne (*ḥ3<sup>c</sup>*) un hippopotame (*ḥ3b*), l'allure (*nmtt*) (de celui qui) court (*pḥrr*).

Je sais comment (*iw rḥ.kw i*) faire (*irt*) des pigments (*imyt*), substances (*ḥt*),

Ligne 12 :

A appliquer sans les faire brûler au feu ni les laver à l'eau non plus (litt. : "que nous appliquons *h33t.n* sans faire brûler *nn rdit m3ḥ* au feu *ḥt* et que nous ne lavons pas *n i<sup>c</sup>.n* à l'eau *n mw* non plus *grt*").

Ligne 13 :

Il n'y a personne qui peut révéler (*pry hr*) cela (.sn) excepté moi (*w<sup>p</sup>(w)-hr.i*) seul (*w<sup>c</sup> .kwī*) avec (*hn<sup>c</sup>*) mon propre fils aîné (litt. : “mon fils aîné de mon corps”, *s3.i smsw n ht.i*).

Fin ligne 13, début ligne 14 :

Le dieu (pharaon) a ordonné (*w<sup>d</sup>.n ntr*) qu'il fasse (cela) et que je le lui révèle (*irt.f prt(i.i) n.f hr.s*).

Ligne 14 (suite) :

J'ai vu (*iw m33.n (.i)*) des oeuvres (*prt*, “produits”) de ses mains (*<sup>c</sup>wy.f*) dans (*m*) (*sa*) fonction (*irt*) de directeur des travaux (*imy-r k3(w)t*) en tout matériau précieux (*m <sup>c</sup>3t špst*), depuis l'argent et l'or (*h3t-r h<sup>d</sup> hn<sup>c</sup> nbw*),

Ligne 15 :

Jusqu'à l'ivoire et l'ébène (*phwy-r <sup>c</sup>b r hbny*).

## VI. Commentaire

Le scribe (*sš*) IRITISEN se présente lui-même comme chef des artistes (*imy-r hmwt*) et sculpteur (*gnwty*) avant de faire état de ses connaissances techniques en matière d'art. L'adjectif nisbé *imy*, “un qui est dans” dérive de *m*, “dans” et ne se distingue pas de la préposition *m* lorsqu'il s'agit de titres, comme c'est ici le cas (GARDINER, *Grammar*, § 79).

Puisque le contexte s'y prête, nous avons les occurrences suivantes à propos du mot “art” :



*hmwt*, “artisans”, un terme collectif (Louvre C 14,



*hmww*, “artiste”, “artisan” (Louvre C 14, 8)



*hmt*, “art”, “métier”, “habileté” (Louvre C 14, 8).

Le mot *hmt* désigne l'art en général, celui du dessinateur, du sculpteur, du peintre. Le déterminatif des notions abstraites et intellectuelles existe (*Pyr.* 5,9). Ce qui implique à la fois habileté manuelle et ingéniosité intellectuelle. L'artiste égyptien était instruit. Il était

souvent doublé d'un scribe, comme c'est ici le cas avec IRITISEN. La "magie" n'était pas exclue, d'autant plus que l'artiste égyptien se consacrait surtout à l'art sacré.

Nous avons notamment les artistes suivants :

 sš *ḳdwt*, "peintre", "dessinateur", c'est-à-dire le scribe (sš) qui trace,

dessine et peint (  *ḳdwt*, "dessins").

 *gnwty*, "sculpteur" (lecture peu assurée : GARDINER, § 63).

Le sculpteur débite (*ḫ3w*) avec son ciseau (*md3t*). Voilà pourquoi la langue égyptienne désigne encore le sculpteur par : *ḫ3w md3t*, "sculpteur" (litt. : "celui qui débite avec un ciseau"). Le verbe *ḫti* veut dire : "sculpter", "graver". Il est précisé, malgré tout, que le sculpteur *gnwty* est un sculpteur en relief (GARDINER, p. 514). Il paraît logique de voir dans sš *gnwty* deux titres, "scribe" et "sculpteur", au lieu d'un seul titre comme dans sš *ḳdwt*, "peintre", "dessinateur", parce que *ḫti*, "sculpter", n'a pas de déterminatif des notions abstraites (le déterminatif de *ḫti* est un couteau, signe T30 de la liste de la grammaire de GARDINER).

Le sculpteur *gnwty* pratique le relief. Deux types principaux de relief ont été exécutés par l'artiste égyptien. Le relief levé, depuis la fin de la culture de *Nagada II* jusqu'à l'Ancien Empire : on enlevait régulièrement tout le fond, à l'exception de la figuration (les palettes et les plus anciens reliefs). Le relief dans le creux est apparu sous la 4<sup>e</sup> dynastie. Ce relief en creux oppose spécialement bien l'ombre et la lumière à cause de son contour principal profondément entaillé dans la paroi et dont le bord est à angle vif.

IRITISEN devait bien évidemment pratiquer le relief dans le creux, comme la suite de son texte le suggère assez nettement. Le Professeur Jean YOYOTTE précise :

*"A l'Ancien Empire, le terme genouty s'applique aux gens qui taillent les statues de bois et à ceux qui façonnent les bas-reliefs, tandis que le mot hemouou, qui finira par désigner toutes catégories d'artisans, s'applique aux sculpteurs sur pierre dure. (...) Plus tard, les statuaires (séânkh) seront bien distincts des graveurs de reliefs. (...) Les dessinateurs sont considérés comme des scribes"*. (J. YOYOTTE, "Égypte ancienne", p. 162, dans *Histoire de l'Art*, t. I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961).

Scribe, sculpteur, responsable en chef d'atelier, IRITISEN parle également, dès le départ, de son initiation aux mystères divins : *"Je connais les mystères des écrits sacrés"*, précise-t-il, après l'énoncé de ses titres.

Dans cette proposition principale affirmative, la flexion suffixale directe (*.kwī*) qui suit au demeurant le déterminatif, indique le "perfectif" qui représente d'une façon générale l'action en elle-même : le "perfectif" a donc souvent la valeur du présent. Le verbe *rh*, "connaître", a d'ailleurs un fréquent usage du "perfectif" plus que tout autre verbe (GARDINER, § 312). Les connaissances acquises sont devenues comme des dispositions générales et permanentes de

l'individu :  , *iw rh.kwí* doit donc être traduit au présent, comme l'a fait d'ailleurs SOTTAS (1914) contre Marcelle BAUD (1938). Arne EGGBRECHT traduit aussi par le présent.

La traduction de *mdw-ntr* par “paroles divines” (SOTTAS, 1914 ; M. BAUD, 1938 ; A. EGGBRECHT, 1985, 1986) ou par “hiéroglyphes” (MADSEN, 1909) n'est pas vraiment satisfaisante. Il ne s'agit pas de connaître les “paroles divines” ou les “hiéroglyphes” en soi, mais de connaître les mystères contenus et révélés par des écrits sacrés : *mdw-ntr* doit être pris comme un pluriel et signifie alors : “écrits sacrés”, “sacred writings” (dans le dictionnaire égyptien-anglais de Raymond O. FAULKNER, p. 122, où l'auteur renvoie, au demeurant, à la stèle du Louvre C 14, 7).

Secret et inaccessible, le mystère peut être néanmoins “perçu” dans la ferveur initiatique. L'art étant essentiellement sacré en Égypte, IRITISEN a dû être initié aux mystères religieux et divins pour créer des oeuvres pies.

Initié aux mystères des textes sacrés, IRITISEN était capable, de par son initiation même, de conduire le déroulement (*sšmt*) rituel des affaires religieuses, des cérémonies (*c*) relatives (*nw*) aux fêtes des offrandes (*hbyt*).

Dans l'Égypte ancienne, le déroulement des fêtes avait un aspect liturgique : la connaissance des ouvrages rituels s'imposait à ceux qui s'occupaient de la conduite religieuse des cérémonies lors des fêtes.

IRITISEN avoue qu'il sait comment s'exécutent les cérémonies liturgiques lors des fêtes qui comportaient, pour certaines d'entre elles, des épisodes mimés, des récitation, des processions, mais aussi des apparitions du dieu, des mystères.

Le contexte général étant aux mystères divins, *hbyt*, “fête”, doit correspondre à l'essentiel des rites qui s'accomplissaient en secret, dans les salles fermées des temples : il s'agit donc de liturgie, comme traduit, non sans raison, SOTTAS.

Marcelle BAUD a traduit  *hk3w*, *khekaou*, par : “scène magique” et SOTTAS par :

“cérémonie magique”. L'ouvrage édité par EGGBRECHT traduit : “ressources de la magie”. C'est la leçon de MADSEN qui me paraît plus correcte : *hk3w*, “formules magiques”. Il s'agit effectivement de “formules magiques” (“magic spells” en anglais). Le contexte de la ligne 7 de la Stèle C 14 du Louvre constitue tout un paragraphe qui fait état des connaissances religieuses de l'artiste IRITISEN : celui-ci connaît les mystères (*sšt3*) contenus dans les écrits sacrés (*mdw-ntr*), la conduite des rites et des cérémonies lors des fêtes. Tous ces savoirs initiatiques impliquent, de toute évidence, la mémorisation de quelques formules sacrées, rituelles : toutes sortes de “formules magiques” (*khekaou*) nécessaires à la liturgie dans le secret et le silence des temples.

On remarquera que dans l'infinitif absolu  *sw3t*, de  *sw3*,

“passer”, “s'échapper” (de, *hr*), la formative *-t* est écrite effectivement devant le déterminatif (LEFEBVRE, § 415). IRITISEN a raison de se dire “scribe”, “écrivain”, “savant”.

Après avoir présenté ses titres (milieu ligne 6) et après l'évaluation de ses connaissances théologiques et liturgiques, sans doute exigées de grands artistes (fin ligne 6 - ligne 7), IRITISEN conclut : "D'ailleurs, je suis un artiste accompli dans son art, renommé au plus haut point dans sa science" (ligne 8).

Nous avons l'adjectif  *ikr*, "parfait", "accompli", "excellent", qui implique à la fois qualités intellectuelles et vertus (qualités morales). L'artiste égyptien est un homme vertueux qui traduit dans l'art, concrètement, l'exigence égyptienne de la Perfection et de la Vérité. IRITISEN est conscient de cette exigence esthétique de sa civilisation. Il ne s'affiche pas "artiste accompli" par simple "vantardise" personnelle. C'est au contraire un artiste qui a été initié aux mystères divins, aux liturgies secrètes.

IRITISEN conçoit son "art", son "métier" (*hmt*) comme une "science" (*rht*), une connaissance apprise et la possession maîtrisée d'un tel savoir esthétique fait de lui un artiste (*hmww*) distingué, renommé, dont le nom est précisément sorti (*pr*) au loin.

En conséquence, IRITISEN se dit "supérieur", au-dessus de tant d'autres artistes, conscient qu'il est de son savoir, de sa science, de ses techniques artistiques.

Grammaticalement, *hry*, "au-dessus", nisbé formé à partir de *hr*, "sur", gouverne un nom *tp*,

"tête" :  variante  *hry-tp* "un qui est au-dessus de la tête", "supérieur", "premier", "chef", "étant au-dessus de", "au plus haut point" (GARDINER, § 80).

Les lignes 8, 9, 10 11 et 12 font état des différents savoirs techniques artistiques, en possession d'IRITISEN (et éventuellement de son école d'art). Certains termes techniques demeurent encore difficiles à expliciter.

Si le dessin égyptien est "raisonné" (Marcelle BAUD, *Le caractère du dessin en Égypte ancienne*, Paris, Maisonneuve, 1978, p. 91), c'est-à-dire si le dessin égyptien sort de lignes combinées en épures quasi mathématiques, les artistes égyptiens avaient par conséquent trouvé et formulé des règles bien précises.

Les reliefs dans le creux et les oeuvres en ronde bosse requièrent les mêmes techniques, les

mêmes formules, les mêmes règles :  *iw rht.kwí r*, "je connais les formules" (SOTTAS), "je savais les règles" (MADSEN), "je savais malaxer (gâcher) les

ciments" (BAUD, traduction vraiment hasardeuse). Il faut traduire en effet  *r*, *rw*, par "formules", "règles", "techniques". *Le Lexique hiéroglyphique* (Paris, Paul Geuthner, 1925, p. 284) de Robert LAMBERT, donne : *r*, "bouche"; "parole, langage, sentence, ordre".

Ces techniques sont celles-ci, d'après le texte d'IRITISEN qu'il faut suivre de près, particulièrement la ligne 9 où il est fait état des méthodes de travail de l'artiste :



Ce geste de l'artiste est un métier qui demande autant d'habileté manuelle que d'intelligence pour faire des oeuvres justes et vraies : "C'est précisément le rôle de l'artiste de faire apparaître la vérité, même sous la dissimulation" (Auguste RODIN, *L'Art - Entretiens réunis par Paul GSELL*, Lausanne, H.L. Mermod, 2e édit., 1953, p. 188).

Décrivant son métier, IRITISEN voudrait en vérité parler de son geste créateur inscrit dans l'oeuvre pour faire apparaître la vérité. IRITISEN est ainsi le premier artiste de l'humanité à "expliquer" son expérience esthétique. Mais l'histoire de l'art l'ignore, oubliant ainsi les premières tentatives humaines d'explication artistique par un homme de métier. Après toutes ces explications techniques fort condensées, IRITISEN en vient à la logique descriptive de son métier d'artiste. Il dit clairement ce qu'il sait façonner selon sa technique (lignes 9 - 11).

1 - Les statues d'homme (  *twt*) et de femme (  *rpyt*), selon les proportions significatives. Dans cet art du portrait, IRITISEN insiste particulièrement sur le port, la marche, l'allure, le mouvement (  *šmt*) de la statue d'homme et sur le pas, la

démarche (  *nmtt*) de la statue de femme ; dans les statues égyptiennes, c'est toujours le pied gauche qui est en avant et les personnages en action avancent ainsi, en premier, le pied gauche : ceci obéit presque à un rituel (au Moyen Empire : le Chancelier NAKHTI, la Reine ASHAYET, les Porteuses d'Offrandes de MEKET-RA, les statues jumelles du Roi SÉSOSTRIS I, etc. : voir Cyril ALDRED, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt 2300 - 1590 B.C.*, Londres, Alec Tiranti Ltd, 1956, 83 planches hors-texte).

2 - L'expression des sentiments chez les animaux, comme chez les êtres humains :

l'inquiétude de l'oiseau pris au piège (  *cḥw*, les différentes positions d'un oiseau qui a été trompé et pris en conséquence au piège) ; l'expression de crainte sur le visage de l'ennemi (  *ssnd* "faire peur", causatif de  *snd*, "avoir peur" : il s'agit de la frayeur qui se lit sur le visage d'un ennemi saisi d'une peur violente) : "Si tous les grands monuments de la sculpture égyptienne avaient disparu, la manière large dont le prisonnier asiatique a été sculpté dans le bois et l'ivoire, suffirait à nous faire soupçonner les réalisations du grand art" (Jean CAPART, *Propos sur l'Art égyptien*, Bruxelles, Fondation Égyptologique Reine Elisabeth, 1931, p. 45 ; voir la figure 33 de cette même page).

3 - Les scènes animées : la pose, l'élan (  *ks*) pris pour abattre, assommer (*sḳr*)

un captif (*wḥt(y)*) ; le geste précis et vigoureux, équilibré, dosé (  *f3t*) du bras qui se lève et prend l'élan nécessaire pour harponner un hippopotame. Dès la 1ère dynastie, la Palette de NARMER montre Pharaon saisissant par les cheveux l'ennemi vaincu

et suppliant, au-dessus duquel il brandit la massue. Dans l'art égyptien, ce thème de la commémoration de la victoire du roi d'Égypte sur ses ennemis, se transmettra d'âge en âge, sans grandes modifications, jusqu'à l'époque romaine. La scène du temple de Karnak, au VIIème pylône, montre THOUTMOSIS III (1504-1450 av. notre ère) saisissant non pas le prisonnier unique, mais une véritable grappe de vaincus : c'est l'illustration d'un passage de l'"Hymne de Victoire de Pharaon" ("les ennemis sont réunis en faisceau dans le poing de Pharaon").

Les deux plus extraordinaires animaux du Nil, l'hippopotame (*h3b*) et le crocodile (*msf*), animent presque constamment les scènes fluviales des figurations murales, toute l'Antiquité durant. La chasse à l'hippopotame sur un bateau de papyrus par des harponneurs spécialisés et la mise à mort du lourd pachyderme, correspondaient à un rite immémorial et magique dans l'Égypte ancienne. La chasse à l'hippopotame sur un bateau de papyrus dans le tombeau du directeur des médecins SÉÂNKHHOUPAH (6è dynastie), est une peinture en relief exceptionnelle : les couleurs sont encore brillantes, le raffinement de la technique picturale vraiment étonnant, le contraste des coloris bien marqué, la finesse des détails inimitable (peinture découverte en février 1984 par le Dr Mahmoud ABD ER-RAZIQ). La belle figure en ronde bosse, faite de terre émaillée bleue, actuellement au Musée du Caire, représente l'hippopotame dans toute sa lourdeur, le corps paré des fleurs et des herbes flottantes du Nil (Moyen Empire).

4 - Le mouvement en lui-même : l'expression du mouvement, en tant que tel, ne peut

l'être que par l'allure de celui qui court (  *nmtt*, "pas", "pose" de statue,

"mouvements" ;  *phrr*, "courir"). Courir n'est pas seulement hâter le pas, aller

rapidement, mais essentiellement se mouvoir vite, avec rapidité : "L'art égyptien connaissait le mouvement et le rendait avec un réalisme poussé à l'extrême dans les scènes de la vie quotidienne" (Cheikh Anta DIOP, *L'Antiquité africaine par l'image*, Dakar, Université de Dakar, IFAN et NEA, 1976, p. 55).

5 - Le problème artistique de l'oeil : "Comment un oeil regarde son vis-à-vis", IRITISEN dit le savoir parfaitement. C'est là l'un des problèmes pertinents de la vision de l'artiste égyptien dans sa recherche ardente de la vérité artistique. L'artiste égyptien veut faire comprendre ce qu'il voit en même temps qu'il le voit. De profil, beaucoup de détails peuvent manquer à un être ou à un objet. De face, chez l'être humain, on ne voit pas la nuque ni le dos, mais de profil on ne voit pas le second oeil. Or, l'artiste égyptien ambitionne de tout montrer, même si, quelquefois, il est obligé de représenter des personnages ou des objets de face.

Dans le cas de l'oeil, l'artiste égyptien répugne à représenter un oeil en raccourci, c'est-à-dire réduit à un triangle curviligne. Recherchant l'harmonie de son motif, l'artiste égyptien, talentueux géomètre en cela, dessine l'oeil exactement de même dans un visage de face que dans un visage de profil : l'oeil est largement fendu et le dessin du sourcil suit celui de l'oeil. Cet "oeil artistique" est ainsi l'aboutissement de toute une géométrie : le scribe ne l'obtient qu'en se déplaçant de manière à avoir chaque point de l'oeil qu'il copie, exactement au bout de son propre rayon visuel. C'est ce que IRITISEN appelle fort bien : un oeil regarde

son semblable, son vis-à-vis (  *dgg irt nt snty.s*), c'est-à-

dire lorsqu'un artiste dessine l'oeil, il a en regard le modèle, le pareil, le même, l'identique de celui qu'il est en train précisément de dessiner ou de sculpter. IRITISEN sait comment un oeil est en regard de son modèle.

Tel est l'immense savoir technique de l'artiste IRITISEN. Il insiste sur son habileté à reproduire les attitudes mouvementées, les scènes animées, les thèmes expressifs. C'est précisément au Moyen Empire que l'art (peinture civile et funéraire), libéré de certaines entraves du bas-relief, acquiert une liberté d'allures jusque-là inconnue ainsi que Gaston MASPERO l'avait déjà relevé :

*"Nous sommes mieux renseignés sur la peinture et la sculpture et ce qui nous y frappe tout d'abord, c'est qu'elles semblent relâcher les liens qui les avaient attachées l'une à l'autre aux temps primitifs : non que la statue ou le bas-relief perdent leur habit de couleur, mais, après la VIème dynastie, les peintres se sont enhardis (...). L'exercice des recrues, la course, le saut, la danse de guerre, la lutte corps à corps, les batailles, le siècle des forteresses, s'introduisirent dans les chairs des artistes (...). Même aux endroits où la tradition est observée rigoureusement, le dessin diffère (...). Il est plus varié, plus expressif, plus soucieux de la vérité : s'il respecte la formule générale et s'il la transcrit d'après les modèles consacrés, du moins il s'efforce de l'améliorer dans le détail et de copier la nature plus fidèlement."* (G. MASPERO, *Histoire générale de l'Art, Égypte*, Paris, Hachette, 1942, pp. 107-112, Collect. "Ars Una").

IRITISEN a vécu par conséquent au moment où la peinture commence à se séparer de la sculpture, au moins dans les tombeaux, et au moment de l'émergence des écoles de sculpture à Thèbes, Hermopolis, etc. Il a dû contribuer au développement de l'une de ces grandes écoles du Moyen Empire.

Mais les secrets artistiques d'IRITISEN ne semblent pas avoir été révélés à d'autres artisans, sinon à son propre fils aîné.

Quel est donc le secret technique d'IRITISEN, sa glorieuse découverte ?

La fin de la ligne 11 et la ligne 12 nous l'apprennent : "Je sais comment (*íw rĥ.kwí*) faire (*rdít*) des pigments (*ímyt*), substances (*ĥt*) à appliquer (*h33t*) sans les faire brûler au feu (*nn rdít m3ĥ sn ĥt*) ni (les) laver (*n í<sup>c</sup>*) à l'eau (*n mw*) non plus (*grt*)."

Ce paragraphe offre des difficultés d'ordre lexicologique et grammatical. Les auteurs en ont eu une compréhension bien diverse :

- **MASPERO** (1877) : "I know the making of amulets, that we may go without any fire giving its flame, or without our being washed away by water."

- **MADSEN** (1909) : "Je savais fabriquer des faïences qui.... sans les faire brûler et dont pourtant on ne pouvait pas délayer (les couleurs) avec l'eau."

- **SOTTAS** (1914) : "Je sais faire des enjolivures de matières incrustables sans les brûler au feu et, en même temps, non délavables à l'eau."

- **BAUD** (1938) : "C'est ainsi que je savais exécuter des décorations qui s'incrument sans qu'elles soient fondues au feu et qui ne sont pas délavables à l'eau non plus."



d'IRITISEN et de son fils aîné, personne d'autre ne connaissait la technique dont se réclame l'artiste du Moyen Empire.

Dans quelles circonstances IRITISEN a-t-il révélé sa science tenue secrète à son fils aîné ? Le texte (fin ligne 13 et début ligne 14) nous apprend que c'est sur ordre de Pharaon lui-même :

“Le dieu (pharaon) a ordonné (*wḏ*, “commander”, “décréter” ; *wḏt*, “commandement, ordre, décret”) qu’il fasse (*irí.f*) et que je le lui révèle (*prí (.i) n.f hr.s*)”. Le verbe *wḏ*, “commander que”, “ordonner que (de)”, a ici une construction verbale (LEFEBVRE, *Grammaire*, § 693 où la phrase est d’ailleurs traduite : Louvre C 14, 13-14).

Expert, le fils aîné d'IRITISEN est désormais capable de poursuivre la tradition artistique de son père et, peut-être, de la transmettre à son tour, à ses propres enfants : c'est une tradition artistique quasi familiale.

Le fils aîné, devenu ainsi directeur des travaux (  *imy-r k3(w)t*), une fonction et une responsabilité conférées par l'Administration royale au plus haut niveau, constitue une fierté pour le père.

Selon le déterminatif  *ḥ3t, âat*, est traduit par : “métal”,  *ḥ3t, âat*,/par “pierre précieuse”. Le texte emploie le mot avec le déterminatif de “métal” : *ḥ3t nb(t) špst*, “tout métal précieux”, devrait-on traduire. A cause de la nature des éléments travaillés (argent, or, corne ou ivoire, ébène), il sied de traduire : “tout matériau précieux”, “tout matériau de valeur”, “tout matériau noble”.

La locution prépositive  .....  *ḥ3t-r ..... pḥwy-r* signifie : “depuis.....jusqu’à”. Littéralement : “commencement à.....fin à”. (LEFEBVRE, *Grammaire*, § 534, 3 : la Stèle Louvre C 14, 14-15, est précisément citée en exemple).

IRITISEN semble avoir été un artiste (*ḥmww*) accompli (*ikr*) en tant que dessinateur, peintre et sculpteur :

- il connaît l'art des proportions justes selon les formules traditionnelles consacrées apprises dans des ouvrages rituels, utilisées dans le secret et le silence des temples,
- il connaît la détrempe, la technique qui consiste à laver un dessin,
- il connaît les techniques relatives au travail de la corne, de l'ivoire et de l'ébène ; il est aussi orfèvre en sachant travailler les métaux précieux tels que l'argent et l'or,
- il sait dessiner, peindre les scènes animées, les scènes qui impliquent le mouvement des hommes et des animaux,
- il connaît l'art du portrait et sait sculpter, avec le rendu nécessaire, les statues d'homme et de femme en étant attentif à l'allure, à la démarche, au pas, au port,
- il sait rendre, par l'art en tant qu'art, l'expression des sentiments des hommes et des animaux : peur, crainte, angoisse, frayeur, etc.
- il a inventé la technique de fabrication de pigments qui servent à l'incrustation, sans les frire au préalable au feu et sans mouiller non plus ces pigments en vue de les affaiblir à l'eau. Il a révélé cette invention à son fils aîné, sur ordre de Pharaon.

Il faut de tels textes pour étudier l'art égyptien avec moins de clichés convenus et de préjugés presque héréditaires. Une conception de l'art existe en Égypte ancienne avec des

textes laissés par les artistes eux-mêmes, il y a 40 siècles dans le cas d'IRITISEN, premier artiste de l'humanité à pouvoir écrire sur son art.

### □ L'auteur

Docteur d'État ès Lettres de l'Université de Montpellier, il est philosophe, historien, linguiste et égyptologue, membre de la Société française d'Égyptologie. Il collabore, dans le cadre de l'UNESCO, à la rédaction de *L'Histoire Générale de l'Afrique*, et à celle de *L'Histoire scientifique et culturelle de l'Humanité*. Il a dirigé jusqu'à la fin de l'année 1991, le *Centre International des Civilisations Bantu* (CICIBA, Libreville, Gabon). Il est professeur à l'Université Mariem N'Gouabi de Brazzaville (Congo). Auteur de nombreux livres et articles (cf. bibliographie exhaustive dans *Ankh* n° 1), il est le directeur de la revue *Ankh*.

### □ Publications de l'auteur

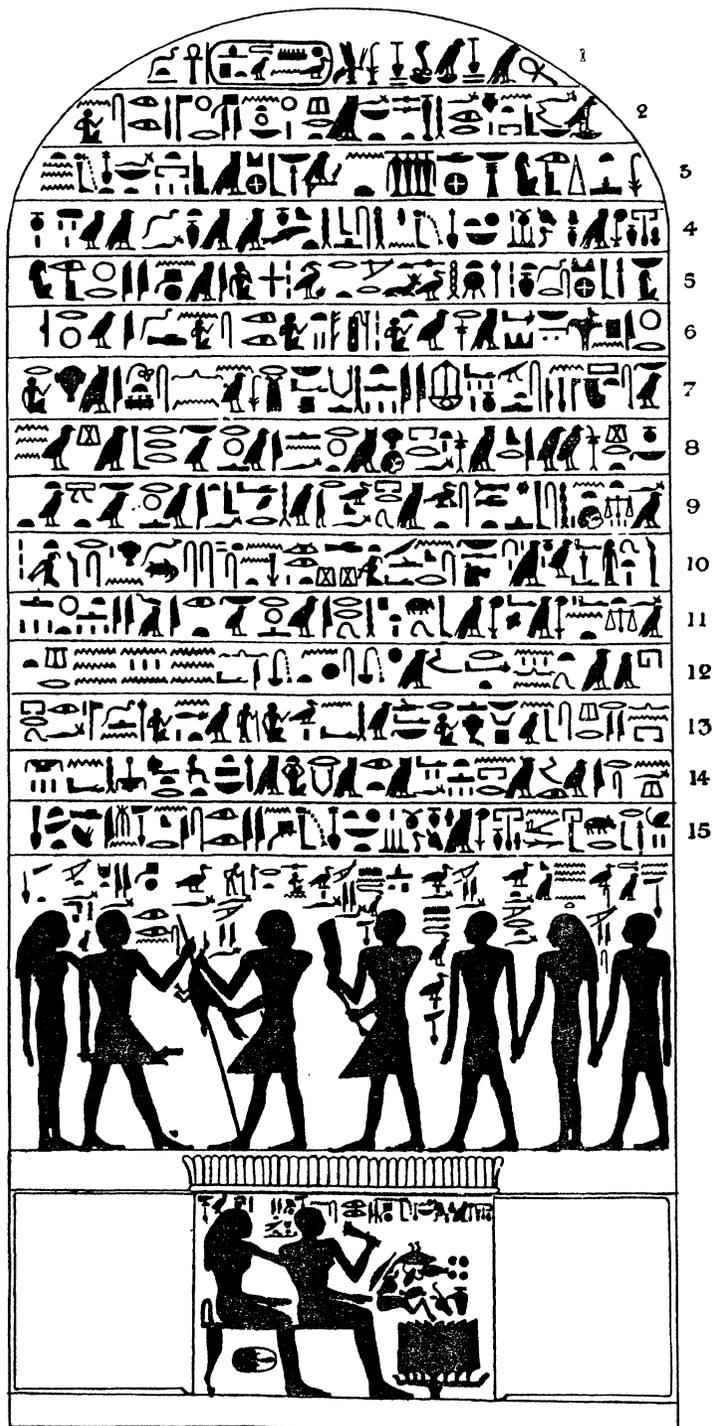
Cf. *Ankh* n° 1, février 1992 et *Ankh* n°2, avril 1993.

*ARISTOTE et l'Égypte ancienne*, in *Ankh* n°2, avril 1993, pp. 9-18.

Livre récemment paru : *L'origine commune de l'égyptien, du copte et des langues négro-africaines modernes*, Paris, L'Harmattan, 1993.



Le scribe IRITISEN, chef des artistes, et sculpteur, vécut au Moyen Empire sous les **pharaons MENTOUHOTEP** dont le nom est mentionné sur la stèle. Ici, il s'agit de MENTOUHOTEP II, pharaon de la XIe dynastie (~ 2030 av. J. C.) [New York, The Metropolitan Museum of Art].



Reproduction de la stèle d'IRITISEN



Détails de la stèle d'IRITISEN : Début des lignes 8, 9, 10, 11