

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master en Histoire de l'art et Archéologie, orientation générale à finalités Pratique de l'archéologie et Musées et conservation du patrimoine mobilier

Le vêtement égyptien au Nouvel Empire

Innovations et changements

Sandra LACROIX

000547820

Sous la direction de : Professeur Laurent BAVAY (ULB)

Lecteur/trices : Professeur Peter EECKHOUT (ULB), Professeure Vasiliki SARIPANIDI (ULB)

Année académique 2023-2024



Déclaration Plagiat

Considérant que le plagiat est une faute inacceptable sur les plans juridique, éthique et intellectuel ;

Conscient que tolérer le plagiat porterait atteinte à l'ensemble des corps étudiants, scientifiques et académiques en minant la réputation de l'institution et en mettant en péril le maintien de certaines approches pédagogiques;

Notant que les étudiants sont sensibilisés aux questions d'intégrité intellectuelle dès leur première année d'étude universitaire et que le site web des Bibliothèques de l'ULB indique clairement comment éviter le plagiat :

<https://bib.ulb.be/version-francaise/navigation/support/boite-a-outils/evitez-le-plagiat>

Rappelant que le plagiat ne se limite pas à l'emprunt d'un texte dans son intégralité sans emploi des guillemets ou sans mention de la référence bibliographique complète, mais se rapporte également à l'emprunt de données brutes, de texte traduit librement, ou d'idées paraphrasées sans que la référence complète ne soit clairement indiquée ;

Rappelant les articles 85 et 86 du Règlement Général des Etudes 2023-24 :

<https://www.ulb.be/fr/documents-officiels/reglement-general-des-etudes>

Convenant qu'aucune justification, telle que des considérations médicales, l'absence d'antécédents disciplinaires ou le niveau d'étude, ne peut constituer un facteur atténuant.

La Faculté de Philosophie et Sciences sociales rappelle que la sanction minimale pour un plagiat avéré est l'attribution de la note de 0 pour l'ensemble du cours en question. Ce rappel ne présage pas de la sanction finalement proposée au jury par le Doyen en fonction des détails relatifs au cas de plagiat qui lui a été transmis.

Je, Sandra Lacroix, confirme avoir lu cette déclaration et certifie ne pas avoir commis de plagiat pour ma recherche.

Fait à Uccle

Date : 10 août 2024

Signature de l'étudiant



Table des matières

Résumé	5
Chapitre 1 : Introduction	6
I - Présentation du sujet et de la problématique	6
II – Principes de l’art égyptien et le vêtement dans l’art	7
III - Jalons historiques et artistiques du Nouvel Empire	9
IV - Etat de l’art.....	13
V – Spécificités de la discipline et annonce du plan	17
Chapitre 2 – De la fibre au vêtement : chaîne opératoire et techniques d’ornements	20
I - De la fibre au fil : matériaux et filature	20
I.1- Les matières premières	20
I.2 - Récupération des fibres pour le textile	24
I.3 - Filature	26
I.4- Epissage.....	30
II - Du fil au tissu : techniques de tissage	32
II.1 - Le tricot.....	32
II.2 - Comprendre le métier à tisser	32
II.3 - Les métiers à tisser égyptiens	36
II.4 -Les armures	43
II.5 - Anatomie d’un tissu	44
III - Du tissu au vêtement : coutures, finitions et ornements	46
III.1 - Matériel de couture	46
III.2 - Techniques de couture	48
III.3 - Réparer le vêtement.....	49
III.4 - Améliorer l’aspect esthétique du tissu.....	50
III.5 – Les ornements	53
Chapitre 3 – Typologie du vêtement au Nouvel Empire	57
I - Le pagne cache sexe.....	57
I.1 - Pagnes en tissu	58
I.2 - Pagnes en peau d’animal.....	59
II - Les pagnes portefeuille et les jupes	61
II.1 - Les pagnes portefeuille traditionnels.....	61
II.2 -Le Pagne-écharpe et le pagne bouffant	63

II.3 Les jupes	64
III- Les devanteaux.....	65
III.1 - Le « devanteau triangulaire ».....	66
III.2 - Le devanteau du « pagne chendjit »	66
IV - Les écharpes corporelles.....	67
IV.1 – Les écharpes pour le buste.....	68
IV.2 – Les ceintures-écharpes.....	69
V- Les robes	71
V.1 - Le drapé archaïque.....	71
V.2 – Les robes drapées simples.....	72
V.3 La robe à drapé élaboré	75
V.4 Les robes à col en V.....	77
VI- La tunique	80
VII – Les châles et les manteaux.....	84
VII.1 - Les châles	84
VII.2 – Les manteaux longs	85
VII.3 – Les peaux et fourrures d'animaux.....	87
VIII – Les vêtements spécifiques par fonctions/statut	88
Chapitre 4 – Grands changements et innovations du Nouvel Empire	90
I – Le métier vertical à cadre : origine et apports	91
I.1 - Provenance du métier vertical	91
I.2 - Utilité du métier vertical	93
I.3 - Impact du métier vertical sur la production vestimentaire	95
II2 – Texture et transparence des tissus.....	95
II.1 – Les issus « froissés »	95
II.2 – Les « cônes » de parfum et les vêtements	97
II.3 – La transparence des tissus : réalité ou concept ?.....	99
III – Changements de style et modes de représentation	100
III.1 - Le vêtement pour mettre en avant le corps féminin	100
III.2 - Le style royal amarnien	102
III.3 - L'exubérance ramesside.....	104
IV – L'émergence des couleurs et des motifs élaborés	106
IV.1 – Les nouvelles sources de couleurs et motifs au Nouvel Empire	106
IV.2 - Les nouveaux motifs	108
Chapitre 5 - Conclusion	110
Annexe : La chronologie de l'époque pharaonique	114

Illustrations.....	118
Bibliographie.....	381

Résumé

Dans ce mémoire de Master, l'autrice se penche sur la question du vêtement égyptien au Nouvel Empire et sur l'identifications de changements et innovations d'ordre technologique, typologique et stylistique.

Après un rappel des principes de l'art égyptien, une présentation des jalons historiques et artistiques et un état de l'art, un premier chapitre est consacré à la chaîne opératoire de la production vestimentaires : les techniques et outils sont présentés pour toute l'époque pharaonique, avec toutefois un accent mis sur le Nouvel-Empire et l'apparition du métier vertical à cadre.

Dans le chapitre suivant, une typologie du vêtement pharaonique est proposée. Les principales innovations survenues au Nouvel Empire sont l'apparition de la tunique et des robes à drapés élaborés qui semblent remplacer les robes à col en V et à drapés simples.

Le dernier chapitre présente les changements vestimentaires majeurs du Nouvel Empire : le métier vertical, la texture des tissus dans l'iconographie, les changements de styles et l'émergence de couleurs et motifs semblent principalement être le résultat d'influences étrangères ou de déformations dues à des changements dans le goût de représentation.

Mots-clefs : Égypte antique, Nouvel Empire, Vêtement égyptien, Innovations, Art égyptien, Industrie textile, Textile égyptien, Culture du lin, Filature, Typologie du vêtement, Tissage, Métier à tisser horizontal, Métier à tisser vertical, Pagne, Devanteau, Robe, Tunique, Peau de léopard, Cônes de parfum, Motifs, Couleurs, Style amarnien, Style ramesside, Vêtements de Toutankhamon, Robe fourreau, Pagne Chendjiti.

Nombre total de signes contenus dans le mémoire (espaces compris, hors bibliographie et annexes) : **230 954**.

Chapitre 1 : Introduction

I - Présentation du sujet et de la problématique

Ce mémoire de Master est consacré au vêtement de l'Égypte antique. Comme aujourd'hui, le tissu et les vêtements étaient très importants dans la vie personnelle des Égyptiens : en plus de protéger le corps, ils pouvaient être des symboles évidents de position sociale, des indicateurs de richesse, servir de monnaie d'échange ou encore se transmettre de génération en génération. On prenait donc grand soin des vêtements des vivants, mais ils constituaient également une partie essentielle de la vie funéraire : dans les tombes, pour que le défunt en fasse usage dans l'au-delà, on faisait des offrandes de vrais vêtements, on les représentait en grand nombre sur les murs et ils étaient intégrés à la liste des offrandes.¹

La problématique de ce mémoire sera axée sur les facteurs ayant mené à différentes innovations vestimentaires, plus particulièrement celles apparues au Nouvel Empire : on y remarque de nouveaux types de vêtements, l'exploitation de nouvelles techniques ou encore la présence d'ornements inédits. Ainsi, ce mémoire servira en partie à réaliser une synthèse de la connaissance scientifique sur le vêtement et sa fabrication au Nouvel Empire, mais également à identifier les différentes nouveautés et essayer de comprendre leurs origines et impacts : sont-elles le fruit de nouvelles technologies, d'un nouveau goût ? Est-ce qu'elles correspondent à des changements socio-politiques ? Les nouvelles modes sont-elles le reflet de nouvelles idéologies, de nouveaux discours ?

D'un point de vue personnel, le vêtement occupe une place centrale dans ma vie au point d'en faire une profession : après des études en Arts Visuels et de l'Espace pendant lesquelles j'ai suivi des cours de tissage sur des métiers à tisser manuels, j'ai travaillé dans un magasin de tissu et je suis également couturière, costumière et chapelière. Mon intérêt personnel se porte ainsi sur la chaîne opératoire et le style. Ceci me permet donc d'avoir une bonne connaissance du textile et de la construction des vêtements. Ainsi, j'espère que mes diverses expériences théoriques et techniques serviront ce mémoire.

Même si le sujet du vêtement et les domaines s'y rapportant ont déjà été abordés dès le XIX^e siècle, le vêtement-même a relativement peu été étudié : malgré la publication d'études

¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 2 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 281-282 ; HALLMANN 2023, p. 64.

sur la typologie et la création de vêtements, la recherche s'intéresse principalement à la matière textile (chaîne opératoire du tissu, identification de la nature des fibres...). C'est également pour cette raison que je préfère ici m'intéresser au vêtement.

Avant de préciser quelques spécificités sur l'étude du vêtement égyptien et d'annoncer le plan de ce mémoire, je vais présenter les principes de l'art égyptien et les particularités de la représentation des vêtements, puis les jalons historiques et artistiques du Nouvel Empire, et enfin faire un état de l'art.

II – Principes de l'art égyptien et le vêtement dans l'art

Pour étudier le vêtement égyptien, une des sources principales est l'iconographie. Cependant, l'art égyptien ne représente pas les choses à la manière d'une photographie : il est donc important de rappeler ici ses principes qui seront utiles tout au long de ce mémoire.

Le but de l'art égyptien est de répondre aux nécessités de rituels ou assurer la survie d'un défunt dans l'au-delà par des pouvoirs magiques : principalement présent dans les tombes, qui servent au défunt de maison pour l'éternité, l'art n'est fait ni pour être beau, ni pour être vu². Ce que l'on représente sert à prolonger la vie du défunt après la mort avec les mêmes besoins que de son vivant : il a des exigences matérielles et a besoin de boire, manger et respirer. Cela s'exprime dans la tombe à travers le mobilier funéraire, la table d'offrandes et le programme décoratif.³

Tous ces critères sont soumis à des conventions ou règles de figuration qu'on appelle « l'aspectivité » : on représente l'essence de l'objet, un concept, et non la manière dont il paraît aux yeux des mortels. La perspective comme nous la connaissons n'est pas prise en compte : par exemple, un objet carré est toujours dessiné avec des angles droits, et non pas déformé en trapèze à cause de la perspective. Aussi, les couleurs sont franches et sans ombres.⁴

Les objets sont également représentés en superposant autant de points de vue internes et externes que nécessaire afin de transcrire leur essence⁵. Lorsqu'un objet contient quelque chose,

² ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 23-24, 46 ; TEFNIN 2006, p. 53, 57 ; CHERPION 2023, p. 21, 47-48.

³ ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 24.

⁴ SCHÄFER, BRUNNER-TRAUT 1974, p. 421-448 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 25 ; BAINES 2007.

⁵ ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 25 ; TEFNIN 2007a, p. 71 ; TEFNIN 2007b, p. 157, 176 ; CHERPION 2023, p. 50-51 ; HALLMANN 2023, p. 57, 126.

il est important de montrer à la fois le contenant et son contenu. On va alors soit dessiner le contenu au-dessus du contenant (**Figure 5**)⁶, soit dessiner les objets cachés par une matière opaque, ce que Schäfer appelle la « fausse transparence » (**Figure 6**) soit juxtaposer des silhouettes lorsqu'un élément se répète (**Figure 7**, **Figure 8**).⁷

Un autre principe important de l'art égyptien est la perspective rabattue, ce qui crée des distorsions et des déplacements mais reste facilement reconnaissable : on va associer une vue frontale à une ou plusieurs vues latérales qui vont être rabattues vers l'avant, tant pour les objets que pour les personnages⁸. Par exemple, les arbres autour d'un bassin vont être rabattus : le bassin est vu de dessus, et les arbres sont dessinés de profil en s'alignant perpendiculairement aux bords du bassin (**Figure 9**, **Figure 10**)⁹. Pour capter au mieux chaque caractéristique de l'être humain, on va également rabattre différentes parties du corps : les personnages sont représentés la tête de profil, l'œil de face, les épaules de profil, le buste de face, le bassin de trois-quarts, et les jambes et pieds de profil¹⁰. De plus, le corps humain rentre dans une grille de proportions mesurant dix-huit carreaux pour un personnage debout pendant la majorité de l'époque dynastique (**Figure 11**, **Figure 12**).¹¹

Tout au long de l'ère pharaonique, les artistes ont utilisé des scènes-types symboliques¹², un système de registre qui permet la hiérarchisation des activités et des personnages par leur taille (par exemple la « taille héroïque » des maîtres et des rois toujours plus grands)¹³, ainsi qu'un symbolisme des matériaux et des couleurs (par exemple l'utilisation d'ocres rouges pour les chairs masculines et d'ocres jaunes pour les féminines)¹⁴. Cependant, malgré les modèles et les conventions qui uniformisent l'art égyptien pendant toute l'Antiquité, des changements de styles empreints de leurs époques sont tout de même identifiables.

Les principes de l'art aspectif ont bien entendu un impact sur la représentation des vêtements : il est par exemple impossible de comprendre comment sont construit la plupart des vêtements drapés¹⁵. La statuaire, en trois dimensions, devrait alors mieux rendre les étoffes,

⁶ ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 25-26.

⁷ BADAWY 1948, p. 272-274 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 26.

⁸ BAINES J. 2007, p. 209 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 26 ; HALLMANN 2023, p. 56-57.

⁹ ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 26.

¹⁰ ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 27.

¹¹ SCHÄFER, BRUNNER-TRAUT 1974, p. 277-309 ; ROBINS 1994, p. 13-15, 119-148 ; LEGON 1996, p. 61-76 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 27.

¹² ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 25.

¹³ BAUD, 1978, p. 22-28 ; ROBINS 1994, p. 33-40 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 28.

¹⁴ AUFERE 1998, p. 31-42 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 31-32.

¹⁵ GREEN 2001, p. 43.47 ; HALLMANN 2023, p. 57-58, 60.

cependant les conventions artistiques s'y appliquent également : les tissus volumineux sont toujours aplatis (les robes amples sont donc toujours moulantes) et les détails comme les franges et les plis n'étant pas gravés mais peints, souvent il ne reste aujourd'hui que les lignes de cols et d'ourlets des vêtements. Ainsi, dans l'iconographie, les peintures et les bas-reliefs doivent être privilégiés pour l'étude du costume égyptien, comme ce sera le cas dans ce mémoire.¹⁶

Il faut également prendre en compte divers critères lors de l'analyse des vêtements dans l'iconographie. Tout d'abord, l'aspect religieux des scènes égyptiennes : les vêtements représentés ne sont peut-être pas le reflet de la réalité, mais plutôt l'application de codes stéréotypés pour un statut ou une profession. Ensuite, comme aujourd'hui, les paysans ne portaient sans doute pas les mêmes vêtements dans les champs que chez eux, et il devait y avoir différentes tenues selon les conditions climatiques. Enfin, les défunts sont représentés sous leur meilleur jour par les vivants, paraissant ainsi être vêtus d'« habits du dimanche » qui ne reflètent peut-être pas la réalité.¹⁷

III - Jalons historiques et artistiques du Nouvel Empire

Pendant la Deuxième période intermédiaire (1700-1539), plusieurs pouvoirs cohabitent en Égypte, dont certains d'origine étrangère : les Hyksos au nord dans le Delta oriental et la Palestine, le royaume de Kouch au sud en Nubie¹⁸, et l'état pharaonique « légitime » en Haute-Égypte et à Thèbes qui devient sa capitale (**Figure 2**). Son pouvoir est secondaire et sa culture dans la continuité du Moyen Empire. Une guerre contre les Hyksos et Kouch permet finalement à Thèbes de s'imposer et vers 1539 Ahmosis fonde la XVIII^e dynastie et ainsi le Nouvel Empire (1539-1069).¹⁹

Les règnes du début de la XVIII^e dynastie sont principalement consacrés à étendre et organiser l'état. Les pharaons ont une image guerrière et une politique de conquête parfois très aggressive. Parmi eux Thoutmosis I^{er} parvient à descendre très au sud jusqu'à la quatrième cataracte du Nil et Thoutmosis III étend l'empire jusqu'au Proche-Orient face au Mitanni (**Figure 1**, **Figure 3**, **Figure 4**). Tous ces rois amassent d'énormes richesses issues des conquêtes

¹⁶ HALLMANN 2023, p. 58.

¹⁷ JANSSEN J. J. 1975, p. 249-250 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 3-4.

¹⁸ TALLET *et al.* 2023, p. 223-226.

¹⁹ TALLET *et al.* 2023, p. 221-223, 227-228.

et tributs payés par les populations soumises²⁰. D'un point de vue artistique, le tout début du Nouvel Empire est dans la continuité du Moyen Empire et empreint de relents d'archaïsme qui se ressentent dans le hiératisme des attitudes, les physiques anguleux et la maigreur exemplaire de certaines dames (**Figure 13**)²¹. Le règne d'Amenhotep II préfigure la démesure qui va caractériser le reste du Nouvel Empire : on utilise beaucoup de jaune/or et la polychromie devient riche et subtile (**Figure 14**)²². Dès Thoutmosis III, les couleurs deviennent vives et joyeuses et la simplicité du début de la dynastie n'est plus d'actualité. La silhouette féminine devient plus voluptueuse et les femmes plus présentes dans l'image (**Figure 15**)²³. La différence de couleur des chairs entre hommes et femmes est moins flagrante. L'intérêt pour le mouvement se traduit par des superpositions et la multiplication des plans.²⁴

Sous Amenhotep III, la situation internationale est enfin apaisée. Le culte royal est très marqué et la religion devient solaire²⁵. Dans les tombes, plus de catégories sociales sont représentées, reflétant peut-être la richesse du pays²⁶. Le raffinement des décors est incroyable et les couleurs luxuriantes (**Figure 16**). Trois tendances se dessinent dans les représentations. Tout d'abord, une sorte de maniériste se traduit dans la recherche de grâce et d'élégance : on raffine la forme en s'éloignant parfois de la réalité. Le visage humain donne une impression de museau : les yeux sont allongés, les nez petits et parfois retroussés, la bouche pulpeuse et le menton court (**Figure 17**)²⁷. Le contraste des chairs des hommes et des femmes s'estompe²⁸. Ensuite, l'obsession pour le mouvement et l'éphémère donne à l'art un caractère baroque. On représente beaucoup de danseuses et les mouvements se traduisent par des mèches de perruques et des pans de vêtements qui tombent ou volent (**Figure 18**, **Figure 19**). On cherche à éblouir par la surcharge de détails : dans toutes les couches de la société, les personnages arborent beaucoup de détails et de bijoux²⁹. Enfin, une touche de romantisme est amenée par l'intérêt pour la sensibilité, le sentiment amoureux, l'exaltation de l'individu et la fuite du temps. Le romantisme

²⁰ TALLET *et al.* 2023, p. 231-233.

²¹ CHERPION 2023, p. 84 -89.

²² CHERPION 2023, p.102-110.

²³ VANDERSLEYEN 1995, p. 337, 357 ; CHERPION 2023, p. 119, 125.

²⁴ CHERPION 2023, p. 131-135.

²⁵ TALLET *et al.* 2023, p. 233-234.

²⁶ CHERPION 2023, p. 140.

²⁷ VANDERSLEYEN 1995, p. 363, 368, 386, 402 ; VANDERSLEYEN 2012, p. 52 ; CHERPION 2023, p. 148-149.

²⁸ CHERPION 2023, p. 171.

²⁹ CHERPION 2023, p. 150-153, 158-159, 162-163.

se traduit également dans des petites scènes de vie quotidienne, des attitudes plus libérées et les touches anecdotiques et bucoliques.³⁰

À la mort d'Amenhotep III en 1349, une rupture nette se marque d'un point de vue religieux et artistique. En effet, la politique religieuse d'Amenhotep IV/Akhenaton, amorcée par son père Amenhotep III, rompt avec la tradition. La religion solaire donne une place centrale au dieu Aton qui s'incarne dans la personne du roi : le culte du pharaon atteint son paroxysme. Dans l'art, l'image d'Aton change : auparavant un dieu à tête de faucon, il est maintenant représenté en disque solaire dont les rayons se terminent par des mains (**Figure 20**). En l'an 5 de son règne, le roi déménage la cour et les institutions à Tell el-Amarna/Akhet-Aton qu'il fait construire pour le culte combiné du dieu soleil et de lui-même³¹. De grands changements s'opèrent dans l'art qui vise maintenant à évoquer une « manifestation tangible » du dieu. Afin de renforcer le statut divin et la religion de fertilité, la famille royale est stylisée pour se démarquer du commun des mortels et représentée dans des scènes d'intimité (**Figure 20**)³². Le couple royal a le visage émacié avec les yeux très allongés, presque clos. S'adaptant à l'image androgyne et fertile d'Aton, Amenhotep IV/Akhenaton a presque la même silhouette féminine que son épouse : la taille fine, les hanches larges, le ventre proéminent et la poitrine galbée (**Figure 21**)³³. Le style artistique général se veut naturaliste.³⁴

Lorsqu'Amenhotep IV/Akhenaton meurt en 1333, la période est politiquement complexe et les alliés de l'Égypte font face à la menace de Hittites. Après deux successeurs brefs, Toutankhamon devient pharaon : son règne n'est pas important mais il permet de rétablir progressivement l'idéologie traditionnelle. Toutankhamon est principalement connu grâce à la richesse de sa tombe (ourtant très petite et sans doute faite à la hâte après sa mort à seulement dix-neuf ans) qui témoigne de l'extrême prospérité du pays qui a survécu à la période amarnienne³⁵. Les représentations artistiques portent les marques d'Amarna, notamment pour la figure masculine qui a maintenant le ventre ballonné et les jambes grêles (**Figure 22**, **Figure 23**). Les femmes ont un aspect lourd et fatigué. L'esthétique des personnages préfigure l'ère ramesside.³⁶

³⁰ CHERPION 1999, p. 88 ; CHERPION 2023, p. 163-164, 168-170.

³¹ ROBINS 1997, p. 151 ; TALLET *et al.* 2023, p. 234-236.

³² TALLET *et al.* 2023, p. 234-236.

³³ ROBINS 1997, p. 151, 153 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 201, 205.

³⁴ CHERPION 2023, p. 141.

³⁵ TALLET *et al.* 2023, p. 237-238.

³⁶ CHERPION 2023, p. 179-180.

Le dernier roi de la XVIII^e dynastie, Horemheb, tente d'effacer la période amarnienne en se présentant comme le successeur d'Amenhotep III, avec une politique architecturale dans la continuité de ses prédécesseurs. Il passe ensuite le pouvoir à Ramsès I^{er} qui fonde la XIX^e dynastie en 1295 et entame l'époque ramesside. Son fils Séthy I^{er} mène une grande campagne asiatique dans le but de rétablir la prospérité de l'Égypte, mais c'est Ramsès II qui affirme la domination du pays : le roi réalise de grands projets architecturaux dans lesquels il met en avant sa personne sacrée et ses exploits militaires avec un goût prononcé pour le colossal³⁷. En 1212, à la fin d'un long règne de soixante-six ans, Ramsès II laisse derrière lui de nombreux héritiers. La fin de la XIX^e dynastie est marquée par des guerres civiles et se termine par le règne progressiste de Taousert, veuve d'un des successeurs de Ramsès II. La XX^e dynastie commence en 1188 avec le règne de Sethnakht, justifié par le récit d'un oracle divin³⁸. Son fils Ramsès III est le dernier grand pharaon : son règne est fait de campagnes militaires, une réorganisation du pays et la construction de grands monuments. Cependant, les menaces extérieures se multiplient et les ressources s'épuisent. Après lui, les rois se succèdent rapidement, et finalement, sous Ramsès XI, une guerre civile éclate dans la région thébaine. L'autorité du pharaon s'affaiblit et des Libyens arrivés du nord prennent le pouvoir : ils fondent la XXI^e dynastie en 1069, mettent fin au Nouvel Empire et l'Égypte entre dans sa Troisième période intermédiaire.³⁹

L'art des ramessides est presque exclusivement composé de scènes de culte, mettant ainsi de côté les scènes de vie courante. On représente beaucoup de livres funéraires déroulés sur les parois des tombes comme des papyri⁴⁰. Dans la tradition d'Amenhotep III, les tendances maniéristes, baroques et romantiques font leur retour de manière encore plus exubérante : on glisse des motifs décoratifs et symboliques dans le moindre recoin et on prend une grande liberté dans les architectures et les couleurs (**Figure 24**)⁴¹. La surcharge d'éléments fait que l'on perd parfois la lecture de l'image. Le maniérisme du style déforme les personnages : les individus ont de petites têtes au crâne allongé perchées sur des corps très élancés aux membres et doigts longs et fins. Les yeux sont mi-clos et le nez est long et fin, souvent busqué (**Figure 25**)⁴². Le baroque s'exprime dans les couleurs et coloris hurlants⁴³. Le romantisme du temps qui passe se traduit toujours par des mèches de cheveux et pans de robe qui volent, encore plus que

³⁷ TALLET *et al.* 2023, p. 238-240.

³⁸ TALLET *et al.* 2023, p. 240-241.

³⁹ TALLET *et al.* 2023, p. 442-444.

⁴⁰ VANDERSLEYEN 2012, p. 69 ; CHERPION 2023, p. 188-191.

⁴¹ CHERPION 2023, p. 189, 193-194.

⁴² CHERPION 2023, p. 200-201.

⁴³ CHERPION 2023, p. 205-206.

sous Amenhotep III. Les sentiments sont surchargés de chagrin, de lamentations et d'expression de la douleur. Ainsi, l'art ramesside, qui clôture le Nouvel Empire, exprime un contraste fort entre le contenu très conventionnel et les représentations exubérantes.⁴⁴

IV - Etat de l'art

L'état de l'art qui va suivre ne porte que sur les vêtements et textiles pharaoniques, principalement ceux concernant le Nouvel Empire, omettant ainsi les périodes tardives et coptes qui ne sont pas le propos du mémoire.

Les premières publications fondamentales sur le vêtement égyptien apparaissent à la fin du XIX^e siècle et ne sont pas le fruit d'égyptologues mais d'illustrateurs qui portent un regard empreint de leur époque sur les Égyptiens de l'Antiquité : qu'il s'agisse des personnes ou des vêtements, les descriptions sont souvent stéréotypées, voire racistes, et rédigées de manière relativement romancées et subjective, décrivant ce qui s'apparente plutôt à une histoire idéalisée qu'à des faits scientifiques. L'exemple de Friedrich Hottenroth avec *Le costume. Les armes, ustensiles, outils des peuples anciens et moderne*, publié entre 1883 et 1892⁴⁵, en est une bonne illustration (**Figure 26**). Il est également intéressant de mentionner l'artiste de mode C. A. Albert Racinet qui consacre un chapitre à l'Égypte antique dans son œuvre *Le costume historique* publié entre 1876 et 1888⁴⁶. Contrairement à Hottenroth, Racinet est conscient que les peintures égyptiennes sont codifiées et ne représentent pas la réalité et, malgré quelques idées encore trop stéréotypées sur le peuple égyptien, entreprend une démarche plus scientifique pour comprendre la construction des vêtements. Pour le XIX^e siècle, si l'on cherche des publications qui sont le produit d'égyptologues, il faut alors se tourner vers des ouvrages généraux sur l'histoire et la culture de l'Égypte antique comme *Life in Ancient Egypt* publié en 1894 par Adolf Erman⁴⁷ qui, malgré les codes de représentations, parviens à identifier différents styles dans l'art et les vêtements.⁴⁸

Le début du XX^e siècle voit apparaître un intérêt nouveau pour les matières et les techniques appartenant au domaine du textile. Dès 1909, W. M. Flinders Petrie inclut un

⁴⁴ LHOTE 1954, p. 48 ; VANDERSLEYEN 2012, p. 65, 67 ; CHERPION 2023, p. 222-223, 225-228, 248.

⁴⁵ HOTTENROTH *s. d.*

⁴⁶ RACINET 1888.

⁴⁷ ERMAN 1894, p. 200-233.

⁴⁸ ERMAN 1894, p. 200-201.

chapitre sur le vêtement (« clothing »), et non sur le costume, dans son manuel *The Arts and Crafts of Ancient Egypt* consacré aux technologies et artisanats de l'Égypte antique⁴⁹. Une première monographie sur les métiers à tisser antiques est publiée par H. Ling Roth en 1913 sous le titre *Ancient Egyptian and Greek Looms*⁵⁰ : pour la première fois, Roth confronte des vestiges archéologiques à des représentations de l'Égypte antique et illustre ses propos à l'aide de dessins, descriptions précises et photographies à grossissements au microscope. Concernant l'étude des vêtements-mêmes au début du XX^e siècle, il faut tout d'abord mentionner Bernice Cartland qui, en 1916, publie deux articles sur les vêtements pharaoniques⁵¹ : le concept de vêtement y prend le dessus sur le concept de costume générique que l'on peut attribuer à l'un ou l'autre personnage-type. En 1917, Hans Bonnet publie la première monographie entièrement consacrée au vêtement du Nouvel Empire : *Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches*⁵². Malgré des lacunes et erreurs, les illustrations (patrons de couture, drapages...) (**Figure 27, Figure 28**) restent pertinentes aujourd'hui. Sur le même principe, Mary Houston rédige *Ancient Egyptian, Mesopotamian and Persian Costume* (1920)⁵³ qui s'attarde en plus sur les ornements et les motifs vestimentaires, et Henry Lutz publie *Textiles and Costumes Among the Peoples of the Ancient Near East* en 1923⁵⁴ : il innove en cherchant à faire correspondre le vocabulaire vestimentaire aux représentations en étudiant des inscriptions. Ainsi, mise à part la prudence requise quant à l'état d'esprit du début du XX^e siècle, les ouvrages sur le vêtement sont rédigés de manière scientifique et non plus romancée comme au xix^e siècle.

La recherche a ensuite commencé à s'intéresser à des sujets de plus en plus précis et variés : des spécialistes en textile et en vêtement (du moins des personnes s'y intéressant régulièrement) apparaissent dans le paysage de la recherche.

Dès les années 1930, Grace Crowfoot occupe une place importante dans l'étude du textile, notamment en 1931 avec sa monographie sur le filage à la main *Methods of Hand Spinning in Egypt and the Sudan*⁵⁵. Alors que les publications sur Toutankhamon se multiplient, Crowfoot et Norman de Garis Davies publient « The Tunic of Tut'ankh'amun » en 1941⁵⁶ : ils sont les premiers à véritablement étudier les vêtements du pharaon et réalisent la première

⁴⁹ PETRIE 1910, p. 147-151. Voir aussi la traduction en français : PETRIE 1912.

⁵⁰ ROTH 2008, p. 3-29.

⁵¹ CARTLAND 1916a ; CARTLAND 1916b.

⁵² BONNET 1917.

⁵³ HOUSTON 2002.

⁵⁴ LUTZ 1923.

⁵⁵ CROWFOOT 1931.

⁵⁶ CROWFOOT, DAVIES 1941.

publication scientifique notable ayant un intérêt particulier pour les vestiges de vêtements et leur analyse. Parmi les premiers spécialistes du textile, il faut également citer Elizabeth Riefstahl. En 1944, elle publie *Patterned Textiles in Pharaonic Egypt*⁵⁷ qui traite des motifs et recense tous les vestiges de vêtements connus à cette époque.

Le milieu du XX^e siècle voit aussi la publication de grands manuels sur les techniques et matériaux du textile. *Ancient Egyptian Materials* d'Alfred Lucas, publié une première fois en 1926⁵⁸, est réédité en 1948⁵⁹ puis en 1962⁶⁰ en augmentant nettement la partie consacrée aux matières tissées et aux teintures à chaque réédition. À la fin des années 1950 Jacques Vandier publie son *Manuel d'archéologie égyptienne* dont le troisième volume est consacré à la statuaire⁶¹ : il y présente des types variés de vêtements classé par périodes et types de statues, mais ignore parfois certaines coupes réalisées dans la pierre par contrainte des codes de représentations⁶². En 1966, Elisabeth Staehelin publie *Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich*⁶³, ouvrage important sur le costume de l'Ancien Empire qui inclut également les bijoux, accessoires et coiffes. En 1975 est publié une monographie d'un type nouveau pour le vêtement : *Commodity Prices from the Ramessid Period: An Economic Study of the Village of Necropolis Workmen at Thebes* par Jacobus J. Janssen⁶⁴. L'auteur y étudie des listes, des noms égyptiens et des prix de vêtements découverts sur des ostraca dans le village des artisans royaux de Deir el-Médina, qu'il compare ensuite avec les types de vêtements identifiés par Cartland en 1916.

Une nette augmentation de la recherche dans les domaines du vêtement et du textile est perceptible à partir des années 1980 : les publications se multiplient et des spécialistes ayant encore un impact important aujourd'hui se démarquent. Elizabeth Barber est l'une des premières à remettre en question les études passées et à donner un nouveau souffle à la recherche, par exemple avec « New Kingdom Egyptian Textile: Embroidery vs. Weaving » publié en 1982⁶⁵ dans lequel elle constate que jusqu'au début du XX^e siècle les égyptologues ne connaissaient rien au vêtement égyptien, s'interroge sur l'apparition des motifs et des

⁵⁷ RIEFSTAHL 1944.

⁵⁸ LUCAS 1926, « Textiles Fabrics, Leather and Dyes », p. 193-200.

⁵⁹ LUCAS 1948, « Fibres: Woven Fabrics and Dyeing », p. 155-177.

⁶⁰ LUCAS 1962, « Fibres: Woven Fabrics and Dyeing », p. 128-154.

⁶¹ VANDIER 1958.

⁶² VANDIER 1958 : Ancien Empire : p. 101-115 ; statuaire civile au Nouvel Empire : p. 493-551 ; statuaire royale à la période amarnienne : p. 347-352 ; statuaire royale à la période ramesside : p. 408-413.

⁶³ STAEHELIN 1966.

⁶⁴ JANSSEN J. J. 1975.

⁶⁵ BARBER 1982.

couleurs au Nouvel Empire et s'intéresse aux techniques des tisserands. Parmi ses autres publications, son livre *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*, publié en 1991⁶⁶, est aujourd'hui encore une référence dans le domaine du vêtement. Elisabeth Staehelin, déjà active dans les années 1960, rédige l'entrée « Tracht » dans le *Lexikon der Ägyptologie*⁶⁷ qui réunit l'essentiel des connaissances sur le vêtement et comprend une définition du costume, ses significations et les difficultés rencontrées dans la discipline. Dès les années 1980, Rosalind Janssen (née Hall) publie de nombreux articles sur le textile ou le vêtement. En 1986, la monographie *Egyptian Textiles*⁶⁸ voit le jour : dans cet ouvrage, elle aborde la technologie du textile (filage, tissage, teinture...) et le costume. L'autrice inclut des chapitres sur des sujets relativement inédits à propos d'activités en lien avec le textile : la blanchisserie, la couture et le reprisage. À la fin des années 1980, avec J. J. Janssen, elle publie *Growing Up in Ancient Egypt*⁶⁹ en 1990 et *Getting Old in Ancient Egypt* en 1996⁷⁰ dans lesquels les vêtements sont abordés avec une approche sociologique. Enfin, en 2008, J. J. Janssen publie *Daily Dress at Deir el-Medîna : Words for Clothing*⁷¹, une étude approfondie visant à faire correspondre les noms communs utilisés par les Égyptiens de l'Antiquité avec les représentations de vêtements et les vestiges qui nous sont parvenus.

Enfin, la chercheuse qui s'impose comme la grande spécialiste du vêtement pharaonique égyptien encore aujourd'hui est Gillian Vogelsang-Eastwood. Active depuis les années 1980, elle a notamment réévalué les connaissances en matière de production textile et de typologie du vêtement. Une de ses publications majeures est *The Production of Linen in Pharaonic Egypt* (1992)⁷² : elle y regroupe toutes les connaissances sur la production du lin et les complète avec de nouveaux éléments tels que vestiges de tissu et de plantes, représentations, outils ou encore inscriptions. Le même principe d'étude se retrouve dans l'ouvrage incontournable *Pharaonic Egyptian Clothing* en 1993⁷³ dans lequel elle fait le choix d'utiliser une terminologie neutre dénuée de connotations stéréotypées ou de termes prêtant à confusion. En 1999, Vogelsang-

⁶⁶ BARBER 1991.

⁶⁷ STAELIN 1986.

⁶⁸ HALL 1986b.

⁶⁹ JANSSEN J.J., JANSSEN R. 1990.

⁷⁰ JANSSEN R., JANSSEN J. J. 1996, voir aussi JANSSEN J. J., JANSSEN R. 2007 qui combine les deux publications précédentes.

⁷¹ JANSSEN J. J 2008.

⁷² VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.

⁷³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993.

Eastwood rédige le chapitre « Textiles » dans *Ancient Egyptian Materials and Technology*⁷⁴ qui constitue une bonne base d’informations pour toute étude sur le vêtement. En 2001, avec Barry Kemp, Vogelsang-Eastwood publie *The Ancient Textile Industry in Amarna*⁷⁵ un large ouvrage sur la production textile du village des artisans de Tell el-Amarna⁷⁶. La publication est dans la même veine que *Commodity Prices [...]* de J. J. Janssen, mais ici en traitant toute la chaîne de production textile en prenant aussi en compte les vestiges du site. Enfin, Vogelsang-Eastwood, a étudié en profondeur les vêtements contenus dans le tombeau de Toutankhamon, par exemple dans *De kleren van de farao* (1994)⁷⁷ ou *Tutankhamun Textiles and Clothing: In the Egyptian Museum, Cairo* (1997).⁷⁸

Depuis les études de Vogelsang-Eastwood, les connaissances concernant le vêtement pharaonique semblent stagner. Aujourd’hui, la tendance est à l’étude approfondie de pièces de textiles particulières, ou à l’étoffement de sujets précis, même si de nouveaux spécialistes émergent depuis une ou deux décennies. Par exemple, Aleksandra Hallmann, spécialiste des vêtements égyptiens des époques tardives⁷⁹ est la première à faire une mise à jour conséquente des connaissances sur le vêtement pharaonique depuis Vogelsang-Eastwood dans la publication de son monumental *Ancient Egyptian Clothing : Studies in Late Period Private Representations*.⁸⁰

V – Spécificités de la discipline et annonce du plan

Une des grandes difficultés dans l’étude du vêtement égyptien est que la terminologie n’est pas uniformisée, que ce soit en français ou en anglais. La grande majorité des sources littéraires étant en anglais, j’ai donc dû traduire des termes selon différents cas de figure. Parfois il existe déjà une traduction du terme en français : dans ce cas je l’utilise. D’autres fois, des mots ont été inventés en anglais pour décrire des objets ou techniques qui n’existent plus aujourd’hui : dans ce cas, j’indique le mot anglais entre parenthèses lorsque je donne la définition de la notion, et soit j’ai fait une traduction littérale du terme, soit j’ai trouvé un

⁷⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999.

⁷⁵ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

⁷⁶ EASTWOOD 1985.

⁷⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1994.

⁷⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1997.

⁷⁹ Par exemple : HALLMANN 2014, HALLMANN 2015, HALLMANN 2018.

⁸⁰ HALLMANN 2023.

équivalent qui ne prête pas à confusion. Les traductions et définitions dans ce mémoire sont principalement issues du *Grand dictionnaire terminologique bilingue français/anglais* de l'Office Québécois de la langue française⁸¹, du site Internet de l'Union Syndicale des Rouisseurs-Teilleurs de lin en France (USR_L) de l'Industrie Française du Lin⁸², du *Dictionnaire de l'Académie française*⁸³ et du portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)⁸⁴.

Lorsque cela s'avère nécessaire, des *notes sur la terminologie* seront incluses dans le mémoire.

Les noms antique égyptiens des vêtements ne seront pas utilisés dans ce mémoire pour la simple raison qu'aucun terme n'est traduit avec certitude. En 2008, J. J. Janssen a réétudié la terminologie dans son ouvrage *Daily Dress at Deir el-Medîna : Words for Clothing*⁸⁵. Avec son analyse de documents de natures diverses, l'auteur s'est rendu compte que certaines traductions qui étaient auparavant considérées comme certaines ne l'étaient finalement pas. Par exemple, le terme égyptien *mss* jusqu'alors traduit par « tunique » ou « chemise » ne semble finalement pas correspondre comme on le pensait autrefois⁸⁶. Ainsi, à l'heure actuelle, aucun terme égyptien ne peut être attribué avec certitude à un type de vêtement spécifique.

L'étude des vêtements égyptiens se fonde sur trois types de sources : les vestiges archéologiques et l'iconographie. Les vestiges de vêtements du Nouvel Empire sont relativement rares : les principales découvertes concernent majoritairement l'Ancien Empire et le Moyen Empire. L'iconographie qui sera principalement utilisée dans ce mémoire sont les peintures thébaines. En effet, au Nouvel Empire, les nécropoles se situent à Thèbes où les tombes sont presque uniquement ornées de peintures murales. Une exception est faite pour l'époque amarnienne pendant laquelle les représentations sont gravées sur des bas-reliefs ou des talatates (blocs de construction typiques de la période). Une autre source iconographique utilisée est la statuaire : néanmoins, compte-tenu de l'application des principes de l'art égyptien aux représentations en trois dimensions, cette source est moins pertinente pour le vêtement. Enfin, pour chaîne opératoire, les modèles en bois du Moyen Empire sont également une source iconographie intéressante.

⁸¹ <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/>

⁸² <https://www.usrtl-ifl.fr/Le-Lin-textile-en-10-etapes>

⁸³ <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

⁸⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/>

⁸⁵ Janssen J. J. 2008.

⁸⁶ Janssen J. J. 2008, p. 34-37.

Les trois chapitres qui vont maintenant suivre s'articulent chacun autour d'un thème.

Le Chapitre 2 concerne toute la chaîne opératoire du vêtement. Nous allons commencer par étudier les différentes matières premières et leur transformation en fil. Ensuite, nous aborderont les techniques de tissages et les métiers à tisser. Enfin, nous verrons comment et avec quels outils les tissus deviennent des vêtements et sont éventuellement décorés.

Le Chapitre 3 est une typologie du vêtement qui répertorie tous les types connus pour l'époque pharaonique, en mettant l'accent sur les spécificités du Nouvel Empire.

Le Chapitre 4 va ainsi plus amplement développer les grands changements et innovations : il s'agit du métier à tisser vertical à cadre, de la texture et la transparence des tissus, des changements de styles et de l'émergence de couleurs et motifs élaborés. Par soucis de clarté et afin d'éviter un chapitre de type catalogue, les nouveautés « mineures » concernant la chaîne opératoire et la typologie seront incluses dans leurs chapitres respectifs.

Chapitre 2 – De la fibre au vêtement : chaîne opératoire et techniques d’ornements

Le premier chapitre de ce mémoire est consacré à la chaîne opératoire de l’artisanat vestimentaire. Les étapes incontournables de la fabrication de vêtements sont l’obtention de matière première, la création des fils, le tissage, la transformation du tissu en vêtement et éventuellement l’ornementation. La chaîne opératoire du Nouvel Empire est relativement similaire à celle des périodes précédentes : cependant, lorsque cela est possible, l’accent sera mis sur cette époque.

Les différentes étapes de la chaîne opératoire sont importantes car, comme nous le verrons, un outil ou une technique peut influencer le rendu final d’un tissu voire d’un vêtement. Pour étudier les fibres, les techniques de filage, de tissage et les outils, la recherche s’appuie principalement sur des vestiges de textiles. Pour l’étude des métiers à tisser, des ornements et des matériaux, les représentations sont privilégiées (peintures, modèles en bois, sculptures). Les principales sources littéraires scientifiques utilisées dans ce chapitre sont *Ancient Egyptian Materials and Technology* (Nicholson, Shaw), *The Production of Linen in Pharaonic Egypt* (Vogelsang-Eastwood), *The Ancient Textile Industry in Amarna* (Kemp, Vogelsang-Eastwood)⁸⁷.

I - De la fibre au fil : matériaux et filature

I.1- Les matières premières

La première étape dans la chaîne opératoire du vêtement est l’obtention de matières premières à partir desquelles vont être fabriqués des fils qui seront ensuite tissés. Les vêtements de l’Égypte antique sont créés à partir de deux sources : les peaux d’animaux et les fibres. On distingue les fibres animales (c’est-à-dire les poils) des fibres végétales : ces dernières sont la plus grande source de matières premières pour le textile égyptien.

⁸⁷ NICHOLSON, SHAW 1999 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

I.1.1 - Peaux d'animaux

En Égypte pharaonique, les peaux d'animaux avec ou sans poils sont globalement très peu utilisées pour le vestimentaire : elles sont principalement présentes à l'époque prédynastique puis connaissent un déclin rapide au début de l'Ancien Empire, sans doute parce que la technologie du textile s'améliore rapidement⁸⁸. Toutefois, l'utilisation des peaux semble se répandre de nouveau au Nouvel Empire, mais en restant un produit marginal par rapport au tissu.⁸⁹

Avant le Nouvel Empire, la peau est principalement considérée comme un rebus de boucherie servant à faire de la colle : on n'en prend pas soin et la découpe ou l'arrache grossièrement et dans de mauvaises conditions hygiéniques qui la souillent⁹⁰. Il faut attendre la XVIII^e dynastie et Amarna pour que, dans les représentations, elle soit considérée comme un produit à part entière et que les techniques d'hygiène et d'écorchage s'améliorent⁹¹.

Les types de peaux utilisées pour les vêtements pendant l'époque pharaonique sont principalement la gazelle, la chèvre, l'antilope et le léopard dès l'Ancien Empire, auxquels s'ajoutent le guépard au Moyen Empire et le mouton au Nouvel Empire⁹². On en fait soit des pagnes, soit des châles et manteaux.

L'Égypte ne connaît pas le tannage, c'est à-dire la technique permettant de faire le vrai cuir imperméable et imputrescible, avant la période gréco-romaine⁹³. Avant cela, la peau est souvent simplement épilée avec de l'urine et des cendres, ou avec un mélange de farine et de sel⁹⁴. Parfois, on peut traiter la peau en la trempant dans des bains d'huile ou de graisse⁹⁵. La peau peut également être teinte en surface avec les mêmes techniques que le tissu et décorée à l'aide de poinçons, de bandes de peau de différentes couleurs ou encore d'ajourés.⁹⁶

⁸⁸ VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 299, 308-309.

⁸⁹ VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 309.

⁹⁰ DAVIES 1922, p. 16 ; EGGBRECHT 1973, p. 41, 73-74 ; VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 300.

⁹¹ HARING 1997, p. 117-118 ; VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 300-301.

⁹² JEQUIER 1913, p. 353-363 ; VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 301-302, 307 ; CASTEL 2002, p. 21-25.

⁹³ VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 299.

⁹⁴ LUCAS 1962, p. 38-39 ; VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 302.

⁹⁵ VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 303.

⁹⁶ VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 306-307.

L'iconographie ne décrivant pas ses étapes essentielles, la chaîne opératoire du traitement des peaux est assez mal connue : il ne me sera donc pas possible de développer plus amplement ce sujet dans la suite de ce mémoire.

I.1.2 - Fibres animales

Les fibres animales connues pour l'Égypte dynastique sont la laine de mouton et le poil de chèvre : ils sont toutefois rares et ne se développeront qu'à partir du I^{er} siècle de notre ère. Pour donner un ordre d'idée, sur le site d'Amarna dont les vestiges textiles ont été largement étudiés, seulement trente-six fragments sur quatre mille sont en laine de mouton et deux en poils de chèvre.⁹⁷

D'après l'étude de peintures égyptiennes, il semblerait que la laine de mouton soit issue de deux espèces domestiquées au poils jaune pâle⁹⁸ : d'une part *l'ovis longipes palaeoaegyptiacus*, le mouton le plus ancien élevé dès l'Ancien Empire, possédant une toison épaisse aux longueurs irrégulières, et *l'ovis platyura aegyptiaca* qui le remplace au Moyen Empire, aux poils plus courts et aux boucles régulières, plus propice à l'obtention de laine de bonne qualité et au tissage⁹⁹. L'archéologie a permis la découverte de textiles non vestimentaires en laine filée pour l'époque prédynastique¹⁰⁰, mais aucun vêtement en laine n'est identifié avec certitude pour le reste de l'époque pharaonique : Kemp et Vogelsang-Eastwood estiment toutefois que les vestiges cités précédemment étaient destinés à un usage vestimentaire.¹⁰¹

Contrairement à la croyance populaire introduite par Hérodote qui veut que les Égyptiens considéraient la laine comme impure et ne devait pas en porter dans les temples, aucune preuve archéologique ou iconographique le confirme.¹⁰²

Le poil de chèvre, filé à partir d'un poil long, râche et de couleur claire à brun foncé, semble avoir été utilisé tout au long de l'histoire du textile égyptien. Néanmoins, l'identification de l'espèce de chèvre n'a aujourd'hui pas encore pu être faite et demande une étude plus

⁹⁷ EASTWOOD 1984, p. 192 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 268 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 145-146.

⁹⁸ EASTWOOD 1984, p. 192.

⁹⁹ RIEFSTAHL 1944, p. 29-30, 46 ; RYDER 1972, p. 355-356 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269.

¹⁰⁰ PETRIE, QUIBELL 1895, p. 44 ; SAAD 1951, p. 44.

¹⁰¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269, KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 145-146.

¹⁰² HÉRODOTE, *L'Enquête*, p. 81 ; VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 9.

approfondie¹⁰³ : nous constatons seulement que les couleurs des différents fragments textiles connus correspondent aux représentations de chèvres dans la peinture : leurs robes sont unies de clair à foncé, ou couleur pie, c'est-à-dire un mélange de blanc et d'une autre couleur.¹⁰⁴

I.1.3 - Fibres végétales

Dans l'artisanat du textile égyptien, les fibres végétales sont beaucoup plus courantes. Le lin domine largement la production, mais il existe également d'autres plantes qui sont utilisées de manière plus ou moins répandue. Il faut également noter qu'en Égypte le coton n'est pas utilisé pour le vêtement avant le I^{er} siècle de notre ère et uniquement dans un contexte funéraire¹⁰⁵, et la soie pas avant le VII^e siècle de notre ère.¹⁰⁶

La fibre de palme, issue du palmier, est brune dure et cassante. Dans les fragments connus, elle est toujours associée à d'autre fils, sans doute à cause de sa nature fragile, et permet un effet décoratif grâce à un système de bandes qui crée des boucles. Son utilisation en textile vestimentaire est anecdotique.¹⁰⁷

L'utilisation des fibres d'herbes et de roseaux a principalement été identifiée sur des paillassons, mais pour Vogelsang-Eastwood il est possible qu'elles aient également été utilisés pour le textile vestimentaire, notamment à l'époque prédynastique.¹⁰⁸

D'après d'anciennes publications du premier quart du XX^e siècle, les fibres de chanvre et de ramie (ou ortie de Chine) pourraient avoir été utilisés pour du textile, mais, l'interprétation des analyses étant discutable, Vogelsang-Eastwood suggère toutefois de réaliser des études complémentaires pour le confirmer.¹⁰⁹

Les fibres de lin sont utilisées pour la grande majorité des tissus vestimentaires. Le lin fait partie de la famille des *Linaceae* qui comprenant 12 genres dont le *Linum*. Le *Linum* comprend lui-même deux-cent-trente espèces, mais seules quelques-unes sont utilisées pour la

¹⁰³ EASTWOOD 1985, p. 192, VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269.

¹⁰⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269.

¹⁰⁵ COCKBURN *et al.* 1983, p. 52-70 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 268.

¹⁰⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 268.

¹⁰⁷ EASTWOOD 1985, p. 192 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269.

¹⁰⁸ MOND, MYERS 1937, p. 139-141 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269.

¹⁰⁹ MIDGLEY 1912, p. 6 ; LUCAS 1962, p. 149 ; BRUNTON 1937, p. 145 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269.

production textile égyptienne¹¹⁰. Sans doute importées depuis le Levant¹¹¹, deux espèces étaient utilisées pour le textile : le *Linum Bienne Mill.*, plus ancien et à fleurs blanches, et le *Linum Usitatissimum*, plus répandu et à fleurs bleues¹¹². La plus ancienne attestation de production de lin pour le textile a été découverte dans le Fayoum et date du néolithique, vers -5000.¹¹³

I.2 - Récupération des fibres pour le textile

Avant d'en faire des fils, il faut récupérer les fibres à l'aide de techniques adaptées à leur nature, c'est-à-dire animales ou végétales..

I.2.1 - Fibres animales

Pour récupérer les fibres animales, il suffit de prélever les poils. D'après une brève étude de Ryder s'appliquant à des fragments de laine de mouton, il semblerait qu'au Nouvel Empire on n'arrachait pas les poils mais les coupaient : en effet, le bulbe pilaire n'est qu'exceptionnellement présent dans les fils observés, et l'extrémité du poil est bien plate et nette. Les ciseaux n'ayant peut-être pas encore été inventés au Nouvel Empire, les animaux devaient être rasés avec des couteaux.¹¹⁴

I.2.2 - Fibres végétales : exemple du lin

Pour l'Égypte antique, seule la culture du lin a fait l'objet d'études scientifiques, c'est pourquoi elle est la seule fibre végétale dont la chaîne opératoire va être développée ci-après.

I.2.2.1 - Culture du lin

Les fibres de lin sont récupérées au cœur des tiges en suivant un procédé très élaboré encore utilisé aujourd'hui, même en industrie.

En Égypte antique, les graines de lin sont semées après la crue du Nil, à la mi-novembre lorsque le sol est bien fertile. Les graines sont jetées à la main dans des sillons creusés par des

¹¹⁰ CATLING, GRAYSON 1982, 13 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269.

¹¹¹ GERMER 1985, p. 101.

¹¹² BRUNTON, CATON-THOMPSON 1928, p. 63.

¹¹³ CATON-THOMPSON, GARDNER 1934, 40, 43, 46, 49, 51, 90 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 269-270.

¹¹⁴ RYDER 1972, p. 356.

charrees à bœufs, puis piétinées par des troupeaux pour qu'elles adhèrent bien au sol (**Figure 29**). Il faut environ trois mois pour que la plante atteigne environ un mètre de hauteur.¹¹⁵

Une fois le plant arrivé à maturité, lorsque les fleurs commencent à faner et à produire des graines, on arrache les tiges : on ne les coupe pas afin d'obtenir les fibres les plus longues possibles (**Figure 30**). La maturité du plant influe sur la qualité du tissu : plus le plant est jeune et vert, plus la fibre permettra d'obtenir un tissu fin.¹¹⁶

Une fois arrachées, les tiges sont rassemblées en ballots que l'on laisse sécher au soleil (**Figure 31**). Quand le séchage est suffisant, les graines sont retirées à la main ou en passant les tiges sur des planches crénelées ou des peignes qui les arrachent : elles sont alors utilisées pour les semences, faire de l'huile de lin ou nourrir les animaux.¹¹⁷

I.2.2.2 - Rouissage

Les tiges de lin sont composées de plusieurs couches internes : les fibres péricycles utilisées pour le textile se trouvent sous l'écorce. Pour les récupérer, les tiges sont soumises au rouissage, c'est-à-dire que leur écorce et leur cœur sont ramollis en les plaçant de dix à quatorze jours dans de l'eau stagnante ou légèrement courante. Quand l'écorce commence à se détériorer, on retire les tiges rouissées de l'eau et on les laisse sécher au soleil.¹¹⁸

I.2.2.3 - Teillage

Pour séparer les fibres des autres éléments de la tige, on va ensuite procéder au teillage : les tiges fragilisées sont battues avec un élément contondant (sans doute une latte ou un maillet semblables à ceux encore utilisés en Égypte dans les années 1930¹¹⁹ (**Figure 32**), tordues, pliées ou roulées d'avant en arrière sur une surface anguleuse.¹²⁰

Les fibres se détachent de la tige au fur et à mesure du teillage : elles sont réunies en paquets que l'on continue à tordre pour enlever les éléments qui restent accrochés. Si certaines

¹¹⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 5 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 270.

¹¹⁶ LUCAS 1962, p. 143 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 82 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 5-6 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 270.

¹¹⁷ GERMER 1985, p. 100-101 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 82 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 7 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 271.

¹¹⁸ CROWFOOT 1931, p. 32 ; CATLING, GRAYSON 1982, p. 13-5 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 82 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 10-11, 12 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 271, USRTL 2012.

¹¹⁹ CROWFOOT 1931, p. 34.

¹²⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 82 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 11-12 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 271 ; USRTL 2012.

fibres sont récalcitrantes, on les bat encore avec un grand éventail en bois, sans doute étalées sur une dalle en pierre, ou on pratique la technique du brayage : elles sont passées entre deux bâtons ou entre les doigts pour enlever les dernières impuretés (**Figure 33**).¹²¹

I.2.2.4 - Peignage/cardage

Une fois débarrassées de leurs impuretés, les fibres sont organisées en de longs rubans de fibres grossiers : afin que les longueurs s'alignent, les fibres sont démêlées et peignées à la main au fur et à mesure qu'on les prélève. En même temps, pour qu'elles soient plus lisses, elles sont légèrement torsadées et humectées, soit avec les doigts que l'on trempe régulièrement dans de l'eau, soit avec le pouce qu'on amène à la bouche pour prélever de la salive. Progressivement, le ruban est enroulé autour de la cuisse ou d'une forme semi-circulaire placée en face de l'artisan¹²². Une fois le ruban obtenu, il est organisé en pelotes ou en bobines lâches : pour qu'il devienne régulier et résistant, il doit être transformé en fil par torsion.¹²³

Il faut ici noter que l'étape du ruban de fibres ne concerne pas les fibres animales : en effet, pour être transformées en fils par filage (voir point suivant), les poils sont directement prélevés à la main sur la toison.¹²⁴

I.3 - Filature

Il existe deux manières de faire du fil en Égypte antique : le filage et l'épissage. Nous allons commencer par la technique la plus répandue à l'époque dynastique : le filage.

Le ruban de fibres, qu'il soit en fibres animales ou végétales, va être filé, c'est-à-dire qu'on va le torsader pour le transformer en long fil continu et légèrement élastique qui pourra ensuite être tissé ou utilisé pour coudre.¹²⁵

I.3.1 - Le fuseau

En Égypte antique, le filage se fait à l'aide d'un fuseau manuel qu'on va faire tourner pour torsader les fibres (**Figure 34**, **Figure 35**). Le fuseau se compose d'un axe droit inséré à

¹²¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 82-83 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 11-12 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 271 ; USRTL 2012.

¹²² CROWFOOT 1931, p. 33-35 ; DAVIES 1929, p. 239 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 83 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 13-15 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 271-272.

¹²³ VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 83 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272.

¹²⁴ EASTWOOD 1984, p. 191-192 ; ALLGROVE, McDOWELL 1986, p. 234-235 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 81, 84.

¹²⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 15 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 271.

travers d'un poids amovible appelé la fusaïole¹²⁶. L'axe droit est une simple petite baguette de bois à section circulaire qui comporte une encoche en haut qui permet d'accrocher le ruban de fibres à l'aide d'un nœud à clef au début du filage. Au fur et à mesure qu'on fabrique le fil, on va l'enrouler autour de l'axe pour le stocker¹²⁷. La fusaïole est un poids qui va permettre l'équilibre du fuseau et servir de volant d'inertie. Au centre, un trou de quelques millimètres permet d'y insérer l'axe. En Égypte, les fusaïoles sont principalement en bois mais il en existe également en calcaire, en travertin ou en argile : les fusaïoles retrouvées sur le site d'Amarna, en bois de figue sycomore ou en cèdre du Liban, montrent qu'on importait la matière première ou le produit fini depuis les pays de l'Est de la Méditerranée¹²⁸. Elles sont souvent discoïdes ou en dômes, mais il existe également des carrées, des oblongues et en formes de croix¹²⁹. Les disques semblent être la forme la plus ancienne et les plus répandues au Nouvel Empire sont les cônes¹³⁰. La forme et l'emplacement de la fusaïole sur l'axe change selon les coutumes locales : tandis qu'en Europe on préfère la placer en bas de l'axe, en Égypte, depuis l'antiquité jusqu'à aujourd'hui, on la place en haut de l'axe.¹³¹

1.3.2 - Différentes étapes du filage

En Égypte antique, le filage est la répétition de trois étapes qui s'effectuent simultanément : l'ébauchage du fil, la torsion des fibres et le bobinage du fil. Ces trois étapes ont été reconstituées par comparaison de représentations antiques et d'ethnoarchéologie effectuée dans les années 1930, notamment par Crowfoot et Winkler.¹³²

- ébauchage du fil : sur le ruban de fibres, on tire une épaisseur souhaitée de fibres qu'on va attacher à l'axe du fuseau avant de commencer le filage. Au fur et à mesure qu'on file, on va continuer à tirer le fil ébauché.

- torsion des fibres : les fibres, maintenant attachées au fuseau, sont ensuite torsadées. Cette torsion s'effectue en deux étapes : on commence par torsader les fibres de manière lâche en les faisant rouler dans les doigts, puis, dans un second temps, on intensifie la torsade en faisant

¹²⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272.

¹²⁷ CROWFOOT 1931, p. ???; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 266.

¹²⁸ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 266, 274-276.

¹²⁹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 266.

¹³⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 266.

¹³¹ WINKLER 1936 p. 51-65 ; BARBER 1991, p. 41-44 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 17 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 266.

¹³² CROWFOOT 1931 ; WINKLER 1936, p. 142-146, 416-426 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 265.

tourner le fuseau rapidement, tout en tirant et égalisant le fil. On arrête quand on arrive à un fil suffisamment régulier et serré.

-bobinage du fil : à chaque fois qu'une longueur de fil est prête, on l'enroule autour de l'axe du fuseau pour la stocker.

Ces trois étapes se répètent donc jusqu'à obtenir une longueur de fil souhaitée. Une fois le filage terminé, on déroule le fil pour en faire une bobine ou une pelote.¹³³

1.3.3 - Techniques au fuseau

D'après l'étude des représentations artistiques du Moyen Empire et du Nouvel Empire, trois techniques au fuseau égyptien étaient utilisées pour la torsion des fibres¹³⁴ :

-Filage au fuseau saisi (*grasped spindle spinning*) : la pelote ou bobine de ruban de fibres est placée sur le sol. On en tire le fil ébauché que l'on fait passer en élévation dans un anneau (*spinning ring*) ou une sorte de fourche qui servent à apporter de la tension au ruban de fibres, puis on le file en tirant et faisant tourner un grand fuseau saisi à deux mains (**Figure 36**).¹³⁵

-Filage au fuseau soutenu (*support spindle spinning*) : au lieu de faire passer le fil ébauché dans un anneau ou une fourche, c'est une des deux mains qui le maintient en élévation (**Figure 37**). Avec l'autre main, on actionne le fuseau, peut-être en s'aidant d'une jambe ou du genou pour le bloquer quand c'est nécessaire. Il semblerait que cette technique permet de produire un fil plus grossier n'étant probablement pas utilisé pour la confection de vêtements.¹³⁶

-Filage au fuseau tombant (*drop spindle spinning*) : le fil ébauché est maintenu en élévation avec une main et, en dessous, on laisse pendre librement le fuseau actionné qui tourne et torsade le fil : ainsi, pour avoir plus de hauteur, on se tient debout sur le sol ou surélevé sur un bloc. Lorsque que le fil est suffisamment torsadé, on le finalise en roulant le fuseau sur la cuisse pour bien serrer le fil (**Figure 38**). Pour cette technique et d'après les représentations artistiques, un *spinning bowl* (bol à filer, voir point suivant) est souvent placé à proximité du fileur : au lieu de la déposer sur le sol, la pelote de ruban de fibres est placée dans le bol (**Figure 39**).¹³⁷

¹³³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272.

¹³⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272.

¹³⁵ CROWFOOT 1931, p. 16 ; EASTWOOD 1984, p. 140-141 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 16 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272.

¹³⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 16 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272.

¹³⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 78-88 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992a, p. 16-17 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272-274, DOTHAN 1963, p. 97-112.

1.3.4 - Humectation du lin et spinning bowls

Contrairement à la laine de mouton et au poil de chèvre, lors du filage, le lin a besoin d'être humecté, sans toutefois se détremper, afin que les fibres adhèrent ensemble. Compte-tenu des différents gestes impliqués, cette humectation doit se faire près de la main. Par comparaison avec les techniques modernes et une étude en ethnoarchéologie, Vogelsang-Eastwood suggère que les fileurs antiques le faisaient avec de la salive sur le pouce ou à l'aide d'une petite éponge tenue en main.¹³⁸

Une autre technique d'humectation semble avoir existé : les célèbres *spinning bowls* (**Figure 40**, **Figure 41**, **Figure 42**). Utilisés en Égypte de la XII^e à la XXI^e dynastie, ce sont des bols en céramique ou en pierre taillée (plus rares), aux parois arrondies ou cylindriques, au fond desquels se trouvent deux ou quatre anses placées sur un même axe et jointes. Sur la paroi interne supérieure des anses se trouvent généralement des sillons plus ou moins profonds (**Figure 42**).¹³⁹

Leur utilisation, identifiée à l'aide des modèles en bois du Moyen Empire et des peintures thébaines, est encore matière à discussion. Pour certains chercheurs, on place à l'intérieur un nombre de pelotes de rubans de fibres correspondant au nombre de anses afin de les filer, ce qui permet d'éviter que les pelotes ne s'emmêlent et d'ajouter de la tension pour le filage. On referme ensuite le bol avec un couvercle duquel le ou les fils sortent par un trou unique.¹⁴⁰ Pour Dothan, Allen et Barber, les bols sont étanches afin d'y mettre de l'eau pour que les fibres de lin se ramollissent juste avant d'être filées et qu'elles se solidarisent et se lissoient mieux en séchant¹⁴¹. Vogelsang-Eastwood est sceptique vis-à-vis de cette utilisation des *spinning bowls* : elle estime que le lin plongé dans de l'eau se détremperait et se désolidariserait et que les bols n'étaient pas tous étanches¹⁴². Avec son étude des bols trouvés sur le site d'Amarna, elle a émis une autre utilisation : au lieu de filer des rubans de fibres, les bols serviraient à créer des fils retors, c'est-à-dire doubler des fils déjà filés (voir point suivant). Ceci explique pour elle d'une part la présence des sillons profonds à l'intérieur des anses qu'un ruban large et lâche n'aurait pas pu creuser, et d'autre part que dans les modèles en bois du Moyen Empire plusieurs fils sortent des bols (**Figure 39**, **Figure 44**, **Figure 45**)¹⁴³. Certains bols d'Amarna possédant une anse supplémentaire près de l'intérieur du col (**Figure 43**) Vogelsang-Eastwood

¹³⁸ DAVENPORT 1953 82 ; ALLGROVE, McDOWELL 1985, p. 234-235 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 84.

¹³⁹ DOTAN 1963, p. 101-104, 111-112 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 291.

¹⁴⁰ PEET, WOOLLEY 1923, p. 61 ; DOTAN 1963, p. 104-112 ; BARBER 1991, p. 72 ; ALLEN 1997, p. 17-38.

¹⁴¹ DOTAN 1963, p. 104-112 ; BARBER 1991, p. 72 ; ALLEN 1997, p. 17-38.

¹⁴² VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 84-85.

¹⁴³ VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 85-87.

fait également la suggestion que les *spinning bowls* pourraient servir à imprégner les fils d'un adhésif faible : on place l'adhésif au fond du bol dans lequel les fils passent, et le passage dans l'anse supplémentaire permet de retirer l'excédent.¹⁴⁴

1.3.5 - Types de fils

Le filage égyptien au fuseau permet d'obtenir trois torsions de fils : la torsion « en S », la torsion « en Z » et torsion « en I » (**Figure 46**). Les fils en S sont torsadés dans le sens antihoraire, les fils en Z dans le sens horaire, et les fils en I ne sont pas torsadés. Les lettres permettent de comprendre le sens du fil : la barre du milieu de chaque lettre indique la direction de filage.

Même si c'est rare avec le filage, on va parfois refiler deux ou plusieurs fils simples ensembles pour obtenir un fil plus épais : on parle alors de fil retors. Généralement, on va torsader les fils retors dans le sens contraire des fils simples : ainsi, deux fils simples en S produiront un fils retors en Z, et inversement (**Figure 46**).¹⁴⁵

1.4- Epissage

Nous avons donc vu les caractéristiques du filage classique qui est la technique la plus étudiée. Cependant, pour la filature égyptienne, il existe une deuxième technique identifiée plus récemment : l'épissage. Globalement, les étapes pour filer sont assez similaires à celles du filage, mais quelques détails diffèrent toutefois. Le résultat de l'épissage est un fil plus fin et de meilleure qualité que le filage classique. Même si elle apparaît sous l'Ancien Empire, c'est la technique de création de fils la plus répandue au Nouvel Empire.¹⁴⁶

1.4.1 - Rouissage et teillage

Alors que pour le filage classique le temps nécessaire au rouissage est de dix à quatorze jours¹⁴⁷, l'épissage demande un temps de trempage très court, seulement le temps que l'écorce externe se ramollisse, voire aucun rouissage.¹⁴⁸

¹⁴⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1989, p. 85-87 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 295.

¹⁴⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272.

¹⁴⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274.

¹⁴⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 271.

¹⁴⁸ GLEBA, HARRIS 2018, p. 2329-2330.

1.4.2 - Crédation d'un fil

Comme pour la filature, les fibres sont ensuite retirées de la tige, mais pas nécessairement séchées au soleil. Après cela, elles ne sont ni peignées ni transformées en ruban et travaillées au fuseau, mais assemblées individuellement et alignées dès l'ébauchage du fil, parfois dès leur extraction¹⁴⁹. Bien qu'il existe des variations dans la création de fils par épissage¹⁵⁰, l'alignement de fibres peut se faire de deux manières principales :

- épissage continu (1 étape) : tout en torsadant et humectant, on ajoute une ou plusieurs fibres les unes à la suite des autres en les faisant se chevaucher tout en les torsadant et les humectant : au fur et à mesure, elles s'alignent et un long fil continu se crée (**Figure 47**).¹⁵¹

- épissage bout-à-bout (2 étapes) : on joint d'abord bout à bout une ou plusieurs fibres en les torsadant et les humidifiant, puis on les fait tenir ensemble soit à l'aide d'une simple torsion, soit à l'aide d'une torsion et d'un retour (**Figure 47**).¹⁵²

Pour le filage, une simple torsion avec le fuseau est suffisante pour créer un fil solide qui ne se défait pas. Pour l'épissage, il est obligatoire de créer un fils retors pour que le fil soit suffisamment serré : les fils restent toutefois très fins.¹⁵³

I.4.3 - Intérêts de l'épissage

L'avantage de l'épissage est que, contrairement au procédé de filature classique, les fibres sont alignées et lissées dès leur collecte. Ainsi, même si l'est également possible d'obtenir du fil plus rustique, on fabrique principalement des fils nets, brillants, avec une certaine transparence, et aussi extrêmement fins en ne sélectionnant qu'entre une et trois fibres (lors du filage classique, on préleve entre trois et vingt fibres sur le ruban de fibres). Enfin, en sélectionnant un nombre de fibres restreint, le procédé est également très économique en matière première.¹⁵⁴

¹⁴⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999274 ; GLEBA, HARRIS 2018, p. 2330.

¹⁵⁰ Pour différents exemples, voir GLEBA, HARRIS 2018, p. 2329-2330.

¹⁵¹ COOKE *et al.* 1991, p. 21 ; MEDARD 2003, p. 83 ; GRANGER-TAYLOR 2003, p. 102-111 ; TIEDEMANN, JAKES 2006 p. 295 ; GLEBA, HARRIS 2018, p. 2330.

¹⁵² BARBER 1991, p. 47-48 ; COOKE *et al.* 1991, p. 21 ; VAN ROOIJ, VOGELSANG-EASTWOOD 1994, p. 17 ; GRANGER-TAYLOR 1998, p. 103-104 ; GLEBA, HARRIS 2018, p. 2329-2330.

¹⁵³ COOKE, BRENNAN 1990, p. 9 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; GLEBA, HARRIS 2018, p. 2333.

¹⁵⁴ COOKE, BRENNAN 1990, p. 9 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; GLEBA, HARRIS 2018, p. 2329-2333.

II - Du fil au tissu : techniques de tissage

Une fois les fils obtenus, on va les utiliser pour créer des étoffes qui pourront ensuite être transformée en vêtements. Pour cela, on va les tisser sur un métier à tisser.

II.1 - Le tricot

Il est aujourd’hui d’usage d’associer le fil de laine de mouton avec la technique du tricot : à l’aide d’aiguilles à tricoter, on forme des rangs de mailles avec les fils qui sont bouclés et noués. Cette technique n’est pas connue pour l’Égypte antique : les plus anciens tricots découverts sont des chaussettes égyptiennes en coton datant du XI^e siècle de notre ère¹⁵⁵. Le tricot ne concerne donc pas ce mémoire : la seule technique connue pour convertir des fils en tissu à l’époque dynastique est le tissage.

II.2 - Comprendre le métier à tisser

Avant de présenter les métiers à tisser, il est important de comprendre les principes généraux du tissage. Pour l’Égypte antique, il est difficile de savoir comment fonctionnaient exactement les métiers : les étapes et outils exposés ci-après sont donc des hypothèses issues de comparaisons entre l’iconographie égyptienne, les rares vestiges et l’ethnoarchéologie.

II.2.1 - Principes généraux du tissage

Pour faire un tissu, on va méthodiquement entrecroiser perpendiculairement des fils : les fils de chaîne qui font toute la longueur du métier à tisser et les fils de trame qui font sa largeur. Pour entrecroiser les fils, on va d’abord tendre les fils de chaîne en lignes parallèles entre deux poutres qu’on appelle ensouples. Ensuite, on va passer perpendiculairement les fils de trame entre les fils de chaîne en alternant au-dessus/en-dessous de chaque fil : une fois une rangée terminée, on continue à la suivante, mais cette fois-ci en passant en-dessous/au-dessus, et ainsi de suite¹⁵⁶. L’entrecroisement peut se faire à la main à l’aide d’une simple aiguille qu’on va passer fil par fil dessus/dessous, ce qui est très laborieux, ou utiliser des systèmes mécaniques : les métiers à tisser.

L’essence du tissage sur métier à tisser est la division du fil de chaîne en deux ensembles : un fil sur deux appartient à la nappe paire, et un fil sur deux à la nappe impaire

¹⁵⁵ *Tissus d’Égypte* 1993, p. 266.

¹⁵⁶ BURNHAM 1980, p. 178-179 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 89.

(Figure 48). Ces nappes vont être soulevées en alternance lors du tissage : l'espace créé entre les nappes s'appelle la foule. Lorsque le métier est au repos, le fil de trame va être inséré perpendiculairement au fil de chaîne dans la première foule qui s'appelle le pas naturel. Puis les nappes sont inversées temporairement par le tisserand pour qu'on puisse faire passer de nouveau le fil de trame : la seconde foule s'appelle le contre-pas. Ainsi, en alternant les pas (pas naturel/contre-pas/pas naturel/contre-pas... et ainsi de suite), l'entrecroisement des fils de chaîne et de trame se crée en accumulant des rangs : les fils deviennent du tissu.¹⁵⁷

Les pas sont créés grâce au système de barre de lisses : il s'agit d'une barre en bois à section circulaire ou carrée, placée perpendiculairement au fil de chaîne, dans la partie médiane du métier (Figure 48, Figure 49). Dessus, on noue un par un les fils d'une des nappes à l'aide de petites boucles en ficelles qu'on appelle lisses (Figure 50) : cette nappe est alors plus haute que l'autre, ce qui crée la foule¹⁵⁸. Les pas peuvent ensuite être créés selon trois critères qui s'équilibrent grâce à l'expertise du tisserand¹⁵⁹ :

- la barre de lisses (*heddle stick/bar*) : elle peut être fixée en permanence, ou être soulevée et baissée à angle droit par rapport au plan (Figure 48, Figure 49).¹⁶⁰
- la lame de foule (*shed stick*) : c'est une spatule de bois plate et polie qu'on place dans le pas naturel et, par rotation ou en la déplaçant d'avant en arrière entre les deux nappes, elle inverse la foule et crée donc le contre-pas (Figure 48).¹⁶¹
- les dimensions des éléments du métier à tisser, y compris la longueur des lisses.

Pour faciliter le passage du fil de trame dans la foule, on l'enroule généralement sur une navette ou une bobine à joues en bois que l'on tient à la main et que l'on déroule de la largeur de la foule à chaque passage (Figure 51)¹⁶². Le fil de trame est continu d'une rangée à l'autre. On enroule donc une très grande longueur de fil sur la navette, puis on effectue des allers-retours entre les nappes de chaîne : on va passer le fil de gauche à droite, inverser la foule, puis passer le fil de droite à gauche, inverser la foule, et ainsi de suite.¹⁶³

¹⁵⁷ BARBER 1991, p. 83-91 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 276 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 312 ; ROTH 2008.

¹⁵⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 276 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 313.

¹⁵⁹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 313-314.

¹⁶⁰ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 313.

¹⁶¹ CROWFOOT 1954, p. 427 ; BARBER 1991, p. 86 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 276 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 312-313.

¹⁶² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278.

¹⁶³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 277.

Lorsque le fil de trame est inséré dans la foule, il est nécessaire de le tasser avant de passer à la rangée suivante. Pour cela, on insère à chaque foule un battoir-épée (*sword-beater*) ou un petit battoir (*pin-beater*), des sortes de couteaux en bois muni d'un manche, ou simplement la lame de foule, et on tasse les fils avec (**Figure 52**).¹⁶⁴

- *Montage des métiers égyptiens*

Avant de tisser à proprement parler, il faut transférer les fils de chaîne du fuseau ou de la bobine au métier à tisser. Le nombre de fils à monter sur le métier dépend de leur épaisseur et de la densité du tissu : selon ces variables, on estime qu'il faut entre 3600 à 6000 fils pour un tissu d'1m20 de large¹⁶⁵. Ils peuvent être directement montés individuellement sur le métier entre les deux ensouples, ou comme c'est le cas la plupart du temps, ils peuvent être montés en deux étapes : on va d'abord procéder à l'ourdissage, c'est-à dire préparer les fils de chaîne en-dehors du métier, puis les monter sur les ensouples.¹⁶⁶

L'ourdissage permet, d'une part, de préparer la longueur de fils de chaîne nécessaire à la fabrication du tissu : cette longueur dépend de la longueur de tissu qu'on veut obtenir et de la manière dont les fils sont montés. Sur les métiers égyptiens, qui ont toujours deux ensouples, trois techniques de montages sont possibles :¹⁶⁷

- on peut simplement tendre les fils entre les deux ensouples : le tissu fini fera la longueur du métier (**Figure 53 B**).¹⁶⁸
- On peut aussi enrouler du surplus de fil sur l'ensouple de chaîne (à l'opposé du tisserand) : au fur et à mesure que le tissu est fabriqué, on l'enroule sur l'ensouple de poitrine (près du tisserand) et on déroule l'ensouple de chaîne pour libérer du fil. Le tissu fera la longueur combinée du métier et du surplus (**Figure 53 C**).¹⁶⁹
- On peut aussi faire le tour complet du métier : le tissu fera deux fois la longueur du métier (**Figure 53 A**).¹⁷⁰

¹⁶⁴ BARBER 1991, p. 273-274 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 277 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 312, 358.

¹⁶⁵ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 314, 317.

¹⁶⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 314, 316.

¹⁶⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 314-315.

¹⁶⁸ DE JONGHE *et al.* 1985.

¹⁶⁹ PICTON, MACK 1989, p. 58-59, 133-134.

¹⁷⁰ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 314.

En même temps qu'on va prévoir la longueur de fil nécessaire, on doit penser au parcours que les fils vont devoir emprunter sur le métier : je rappelle que les fils de chaîne ne sont pas simplement tendus à plat d'un bord à l'autre du métier mais qu'ils doivent être soulevés par endroits à l'aide de différentes barres (comme la barre de lisses) et séparés en deux nappes afin de créer la foule. Ainsi, l'autre intérêt de l'ourdissage est qu'il permet de déterminer à l'avance ce parcours, de séparer les nappes et de prévoir les espaces où les différentes barres seront insérées.¹⁷¹

En Égypte pharaonique, l'ourdissage se fait autour de pieux fichés dans un mur ou dans le sol, ou sur un cadre à ourdissage. Ils ont plusieurs fonctions : empêcher que les fils ne s'emmèlent lors du montage du métier, réduire la distance que le tisserand doit parcourir avec le fil en faisant des allers-retours entre les pieux ou poteaux, et faire un ou plusieurs croisements pour séparer les nappes et prévoir la foule¹⁷². Grâce aux représentations artistiques, aux vestiges et à l'ethnoarchéologie, différentes méthodes d'ourdissages ont pu être identifiées par les chercheurs¹⁷³. Les ourdissoirs les plus répandus sont :

- les piquets à ourdir : quatre piquets sont plantés dans le sol ou fixés sur une base lourde par paires (**Figure 54**). La hauteur des piquets mesurant au minimum la largeur du métier, l'avantage de cette technique est qu'on peut ourdir tous les fils en une fois.¹⁷⁴
- le cadre à ourdissage : des pieux ou des chevilles (le plus souvent trois ou quatre formant un triangle allongé) de quelques centimètres sont placés dans un mur, sur le sol ou dans un cadre en bois (**Figure 55**). Les pieux ne faisant que quelques centimètres de hauteur, on doit ourdir et monter le fils sur le métier en plusieurs fois.¹⁷⁵

Le tisserand va donc enruler le fil soit en faisant simplement le tour des pieux ou piquets, soit en faisant un ou plusieurs croisements en forme de 8¹⁷⁶. Une fois qu'il a fini, il va attacher les croisements avec des ficelles pour transférer la chaîne sur le métier sans que les croisements se défassent et que le fils s'emmèle : on va alors monter le fil sur le métier.¹⁷⁷

¹⁷¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 314-315.

¹⁷² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 316.

¹⁷³ Notamment : HOOPER 1920, p. 28-41 ; ROTH, CROWFOOT 1921, p. 100 ; BAINES P. 1989, p. 98-101 ; PICTON, MACK 1989, p. 59, 113-116.

¹⁷⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 318, 320.

¹⁷⁵ ROTH, CROWFOOT 1921, p. 100 ; WINLOCK 1955, p. 31 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 316, 318, 320.

¹⁷⁶ WINLOCK 1955, p. 31 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 318.

¹⁷⁷ HOOPER 1920, p. 31 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 317.

II.3 - Les métiers à tisser égyptiens

Il y a deux types de métiers à tisser connus pour l'Égypte antique : le métier horizontal, posé sur le sol, et le métier vertical placé en oblique ou accroché sur un mur. La question de la présence d'un troisième métier, le métier à pesons, sera également abordée.

II.3.1 - Métier à tisser horizontal

D'après l'iconographie, le métier à tisser horizontal apparaît à l'époque prédynastique (vers 4500-4000) mais est principalement utilisé au Moyen Empire. Il faut attendre les XI^e et XII^e dynasties pour que des représentations soient suffisamment élaborées pour nous permettre de comprendre comment ces métiers fonctionnaient (**Figure 57**, **Figure 58**, **Figure 59**, **Figure 60**, **Figure 61**). Malgré le fait que les artistes égyptiens ne représentaient peut-être pas tous les éléments nécessaires au fonctionnement du métier horizontal, quelques éléments clefs récurrents ont pu être identifiés. Le métier à tisser horizontal comprend toujours :¹⁷⁸

- deux personnes travaillant sur le métier à tisser. Les exemples de la tombe de Khnumhotep II à Beni Hasan (**Figure 58**)¹⁷⁹ et de la tombe de Sarenput I^{er} à Eléphantine (**Figure 59**)¹⁸⁰ nous montrent des femmes travaillant sur le métier : chez Sarenput Ier, de l'eau et des boissons sont placées devant elles.¹⁸¹

- deux ensouples à section ronde entre lesquelles sont tendus les fils de chaîne. Elles sont fixées au sol par des paires de pieux placés à l'intérieur du métier (**Figure 56**). Le sol doit être suffisamment ferme pour que les pieux restent en place malgré la tension qui augmente puisqu'au fur et à mesure du tissage, la chaîne se resserre : on doit ainsi régler la tension afin que rien ne casse. D'après une étude ethnoarchéologique, il faudrait régler la tension environ tous les 9 cm de tissage : c'est sans doute pour ça que deux personnes travaillent en même temps sur le métier¹⁸². Sur certains métiers, au lieu d'être bloquée par des pieux, l'ensouple de chaîne est retenue par des cordes elles-mêmes attachées à des pieux plus en retrait : peut-être qu'en jouant sur la longueur des cordes il était ici possible de régler la tension du métier.¹⁸³

¹⁷⁸ BRUNTON, CATON-THOMSON 1928, p. 54 ; HALL 1986b, p. 15 ; BARBER 1991, p. 83 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 324.

¹⁷⁹ ROTH 1913, p. 1-11.

¹⁸⁰ MÜLLER 1940, p. 47-48.

¹⁸¹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 326.

¹⁸² BAINES P. 1989, p. 95, 97 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 324, 328.

¹⁸³ WINLOCK 1922, p. 73 ; WINLOCK 1955, p. 32 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 328.

- une barre de lisses cylindrique : soit elle pend légèrement sous le métier, suspendue par les lisses et tire une nappe vers le bas, soit elle est surélevée et tire une nappe vers le haut.¹⁸⁴

- un battoir-épée qui fait généralement toute la largeur du métier.

- une lame de foule cylindrique assez étroite.

Dans tombe de Sarenput I^{er}, on peut observer une sorte de petit bol sous le métier (**Figure 59**) : Baines a soulevé la question de l'humidité pour ce genre de métier. Dans le désert, les maisons sont généralement trop sèches pour le lin. Ceci suggère qu'on devait, d'une manière ou d'une autre, augmenter l'humidité relative de l'environnement du métier : avec l'ethnoarchéologie, on pense qu'en Égypte antique on travaillait surtout l'hiver, ou, si on voulait un grand rendement en été, on travaillait sur sol humecté, qu'on tissait les jours humides ou pluvieux, ou qu'on mettait des bols d'eau sous les métiers, ce à quoi le bol de la tombe de Sarenput I^{er} correspond peut-être.¹⁸⁵

Malgré les représentations et l'ethnoarchéologie, on ne sait pas trop comment le métier était monté. Nous ne savons pas si les fils de chaînes étaient enroulés, attachés ou lacés autour des ensouples. On a l'impression que les ensouples ne pouvaient pas tourner et que la chaîne était simplement tendue entre les deux. Cependant, il existe de très longs tissus, par exemple une bandelette et un « couvre-lit » découverts dans la tombe de Wha qui mesurent respectivement 12 et 25,6 mètres : pour les réaliser, il faudrait donc que du surplus de fil de chaîne soit enroulé autour de l'ensouple, mais on ne comprend pas comment cela aurait été possible¹⁸⁶. Aussi, dans une représentation de la tombe de Djehoutyhebet (**Figure 57**), le fil ourdi sur des chevilles est directement utilisé sur le métier, sans transfert de l'ourdissoir vers le métier : on ne comprend pas non plus comment il est techniquement possible de tisser comme cela à cause des problèmes de tension.¹⁸⁷

D'après des modèles en bois des tombes d'Usernekhet et Anpuemhat (**Figure 60**) et de Meketra (**Figure 61**)¹⁸⁸, on estime que les métiers horizontaux devaient mesurer de 2,7 à 3m de long pour 1 à 1,3m de large¹⁸⁹. Pour l'utiliser, il fallait donc beaucoup de place pour l'installer,

¹⁸⁴ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 414.

¹⁸⁵ BAINES P. 1989, p. 109 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 327.

¹⁸⁶ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 331-332.

¹⁸⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 272 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 322.

¹⁸⁸ WINLOCK 1955, p. 31-33, 88-89 ; DE JONGHE *et al.* 1985, p. 21.

¹⁸⁹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 325.

circuler autour, se placer et utiliser les long battoirs-épée¹⁹⁰. Concernant la quantité de tissu produite, on estime que jusqu'à 5 m de tissu pouvaient être produis si les ensoules tournaient, et entre 2 et 3 m si elles étaient fixes¹⁹¹. Mais le problème des tissus très longs, comme ceux de Wha, persiste. Ainsi, Vogelsang-Eastwood suggère qu'il y avait peut-être différents types de métiers horizontaux mais que les représentations, étant standardisées, ne les montrent pas. Il est possible que, comme aujourd'hui, certains ateliers se spécialisaient dans des types de tissus spécifiques.¹⁹²

Le système antique du métier à tisser horizontal est toujours utilisé aujourd'hui grâce à son aspect pratique : en se démontant, remontant et déplaçant facilement, il s'adapte parfaitement à la vie nomade¹⁹³. Néanmoins, dans l'antiquité et d'après les représentations, le métier à tisser horizontal semble presque disparaître au Nouvel Empire pour faire place à une innovation : le métier vertical.

II.3.2 - Métiers à tisser verticaux

À l'époque du Nouvel Empire, il existe deux types de métiers verticaux dans le monde : le métier à cadre et le métier à pesons (ou à poids). Alors que la présence du métier à cadre est attestée en Égypte au Nouvel Empire, celle du métier à pesons reste une question ouverte.¹⁹⁴

II.3.2.1 - Métier à pesons

De manière globale, le métier à pesons se compose de deux montants en bois qui soutiennent une ensouple horizontale à laquelle sont attachés les fils de chaîne (**Figure 62**) : on laisse les fils pendre individuellement et, au bout de chacun, on attache un poids appelé peson pour les tendre (**Figure 63**). Parfois, on place le métier au-dessus d'une fosse pour que les poids descendent plus bas et pour y stocker l'étoffe tissée¹⁹⁵. La présence du métier à pesons dans l'Antiquité semble géographique ou culturelle : on le trouve en Europe et en Eurasie et il est utilisé principalement pour le tissage de la laine. Pour l'Égypte pharaonique, il n'y a aucune attestation de sa présence ni aucune représentation : cependant, l'absence de représentations ne signifie pas l'absence de l'utilisation de ce métier¹⁹⁶. La laine étant tout de même présente en

¹⁹⁰ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 333.

¹⁹¹ WINLOCK 1955, p. 32, 88-89 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 333.

¹⁹² KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 333.

¹⁹³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 276-277.

¹⁹⁴ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 335.

¹⁹⁵ BARBER 1991, p. 92 ; SIGL 2020, p. 25.

¹⁹⁶ CROWFOOT 1941, p. 141-151 ; ROTH 1950, p. 63 ; BARBER 1991, p. 91-113 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 335.

Égypte, et le métier à pesons y étant présent à l'époque tardive¹⁹⁷, certains chercheurs pensent qu'il a pu être utilisé au Nouvel Empire : par exemple, Mace, qui a trouvé quelques pesons à Lisht, estime que cela suffit pour attester de la présence du métier au Nouvel Empire¹⁹⁸. Cependant, les pesons, souvent faits de petits morceaux de pierre, de céramique ou de boue, peuvent servir à beaucoup de choses, comme lester les fils de pêche ou maintenir des auvents¹⁹⁹ : leur présence en petite quantité, comme à Lisht, n'est donc pas une preuve suffisante pour la présence du métier à tisser au Nouvel Empire. Ainsi, la question de l'utilisation du métier à pesons au Nouvel Empire est encore actuellement débattue.²⁰⁰

II.3.2.2 - Métier vertical à cadre

Ainsi, le seul métier vertical attesté en Égypte antique est donc le métier à cadre qui, d'après les représentations, apparaît à la fin de la XVIII^e dynastie. Contrairement au métier horizontal qui est installé sur le sol, ici le métier est placé verticalement. Un cadre rectangulaire en bois sert de structure portante et accueille tous les éléments du métier. Dans l'iconographie, les métiers horizontaux et verticaux sont tous deux représentés debout : c'est la présence du cadre qui permet de reconnaître le métier vertical.²⁰¹

Seulement quatre représentations sont connues pour le métier vertical à l'époque pharaonique, toutes au Nouvel Empire : elles se situent dans les tombes de Djehoutynefer (sous Amenhotep II à Thoutmosis IV, **Figure 64**)²⁰², de Neferrenpet (un superviseur des tisserands sous Ramsès II, **Figure 65**)²⁰³ et de Neferhetep (sous Akhénaton, Ay et Horemheb, **Figure 66**)²⁰⁴, ainsi que sur une talatate en calcaire à Amarna (**Figure 67**)²⁰⁵. De ce fait, nous connaissons moins de représentations que pour le métier horizontal au Moyen Empire, mais il existe cette fois des vestiges archéologiques d'éléments de métier vertical.²⁰⁶

Comme pour le métier horizontal, nous n'avons aucune certitude concernant le fonctionnement du métier vertical. À l'aide des représentations, des vestiges, d'études ethnoarchéologiques et par comparaison avec le métier horizontal, divers chercheurs ont

¹⁹⁷ TIETZEL 1988, p. 14 ; SIGL 2020, p. 25-26.

¹⁹⁸ MACE 1922, p. 75-76.

¹⁹⁹ PETRIE 1890, p. 34 ; GIDDY 1999, p. 193-195 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 393.

²⁰⁰ HAYES 1990b, p. 411 ; ARNOLD F. 1996, p. 13-21 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 335, 392-394.

²⁰¹ BARBER 1991, p. 113-116 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 277 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 335, 338.

²⁰² ROTH 1913, p. 14 ; DAVIES 1929 ; CROWFOOT 1954, p. 439 ; BARBER 1991, p. 113-114.

²⁰³ ROTH 1913, p. 18-19 ; DAVIES 1948, p. 49-51 ; BARBER 1991, p. 113-114.

²⁰⁴ ROTH 1913, p. 16 ; DAVIES 1933, p. 38.

²⁰⁵ MESSIHA, ELHITTA 1979, p. 24 ; STROUHAL 1992, p. 69 ; BAHN 1997, p. 15.

²⁰⁶ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 335, 338.

fabriqué des modèles réduits de métiers verticaux²⁰⁷ : néanmoins, il n'était pas possible de savoir s'ils fonctionnaient vraiment et s'il était possible de tisser avec aisance dessus. Ainsi, à partir des recherches passées et des découvertes du site d'Amarna, Farbrother a construit un métier grandeur nature qui mis à l'épreuve quatre versions de son modèle (**Figure 68**)²⁰⁸. Cependant, pour que le métier fonctionne, il faut noter que beaucoup d'éléments, non identifiés avec certitude, voire absents des représentations et des vestiges, ont été ajoutés au cours des essais : le métier de Farbrother est donc plutôt une proposition de métier vertical qu'une reconstruction entièrement fiable. Cependant, une partie des éléments et du fonctionnement caractéristiques du métier vertical a pu être identifiée avec certitude ou quasi-certitude :

- Cadre en bois : il est rectangulaire et sans doute fixé au mur ou à une poutre au plafond dans sa largeur. Sur les exemples de Djehoutynefer, Neferrenpet et Neferhetep, on remarque que l'ensouple de chaîne est attachée à la poutre supérieure du cadre par deux sangles, ce qui la rend mobile (**Figure 64**, **Figure 65**, **Figure 66**, **Figure 68**). Puisque l'on tisse de bas en haut, lorsque que cela devient trop difficile pour le tisserand, on relâche les sangles pour abaisser la zone de tissage ou on les resserre pour régler la tension des fils de chaîne.²⁰⁹

- Blocs pour métiers verticaux (socket-blocks) : ce sont des blocs cubiques ou rectangulaires en calcaires qui servent à maintenir le bas du cadre du métier sur le sol, constituant ainsi un élément clef pour attester de la présence d'un métier vertical (**Figure 68**, **Figure 69**). Les blocs sont posés sur le sol, parfois maintenus en place par des pieux et fonctionnent pas paire. Chaque bloc possède une cavité excentrée dans laquelle vient s'encastrer le bas du montant du cadre. Il existe deux types : les blocs creusés de part en part (*open type*) et les blocs évidés de moitié (*closed type*)²¹⁰. Beaucoup de blocs en pierre ont été retrouvés encore en place dans le village des artisans d'Amarna. Leur étude a permis de déterminer l'emplacement des métier verticaux dans les pièces : le plus souvent, le métier est placé dans la largeur d'une pièce rectangulaire, au niveau ou près de la ligne médiane (**Figure 70**), et rarement contre un mur. Ainsi, les métiers du Nouvel Empire étaient plutôt placés au milieu de la pièce, peut-être parce qu'on avait besoin de passer derrière pour les monter et mieux les manipuler.²¹¹

²⁰⁷ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 405. Pour les reconstructions, voir JOHL 1924, WINLOCK 1922, DE JONGHE et al. 1985.

²⁰⁸ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, chap. 10.

²⁰⁹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 413.

²¹⁰ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 373-381.

²¹¹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 324, 381-384.

- Notions de croisure à portées et de croisure fil à fil : sur le métier à tisser vertical, les nappes de fils de chaînes vont se croiser plusieurs fois en plus de la foule. Après avoir été montés sur l'ensouple mobile, les fils de chaîne se croisent une première fois près de cette ensouple pour être répartis par groupements : il s'agit de la croisure de portées. Puis ils se croisent une seconde fois juste avant la barre de lisses : il s'agit de la croisure fil à fil qui répartit les fils individuellement et les prépare à passer dans les lisses pour créer la foule²¹². Ces deux croisures sont préparées dès l'ourdissage, ce qui complexifie la manière de préparer les fils sur l'ourdissoir au Nouvel Empire : les fils doivent se croiser au moins trois fois et se séparer individuellement à un moment donné.²¹³

- peignes écarteurs (warp-spacers) : apparaissant au Nouvel Empire, ils servent à distribuer les fils sur le métier une fois qu'ils sont montés entre les deux ensouples. Sur les métiers modernes, on place des peignes qui permettent de séparer les fils un à un : en Égypte antique, comme il est compliqué de tailler des dents de peigne suffisamment fines pour chaque fil, on a trouvé un compromis en faisant des encoches ou fentes régulières d'entre 4 et 10 mm qui permettent d'accueillir des groupes d'entre douze et trente fils selon les modèles de peignes et la densité du tissu (**Figure 71**). On en utilise au moins deux par métier qui sont placés avant et après la croisure de portées, et on peut en ajouter d'autres s'ils sont nécessaires à la tension ou la manipulation de la chaîne²¹⁴. Au maximum, on estime qu'on en utilisait quatre. Les peignes écarteurs sont simplement maintenus en place grâce à la tension des fils de chaîne, ce qui leur permet d'également servir à contrôler la largeur du tissu.²¹⁵

- Barre de lisses : elle est placée à l'arrière du métier pour ne pas gêner le tissage à l'avant²¹⁶. Elle est maintenue soit à l'aide de deux pieux, soit à l'aide de deux supports ayant une tête circulaire évidée en forme de carré ou de cercle (**Figure 72**) : les pieux ou supports sont fixés dans les montants du cadre du métier.²¹⁷

- Lame de foule : au Nouvel Empire, on utilise deux lames de foule qui sont parfois remplacées par des peignes écarteurs. Une des lames est toujours placée à proximité du fil de trame pour inverser la foule.

²¹² KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 316, 419-420.

²¹³ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 322-323, 417-418.

²¹⁴ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 344, 414, 419-420.

²¹⁵ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 313, 347, 414.

²¹⁶ ROTH 1950, p. 49 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 414-415.

²¹⁷ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 348-351.

- Outils pour tasser les fils de trame : alors que dans les représentations tant du Moyen Empire que du Nouvel Empire on ne représente que des battoirs-épées faisant toute la largeur du tissu, dans les vestiges on a découvert des petits battoirs que l'on retrouve également ailleurs en Europe et au Proche-Orient (**Figure 52**)²¹⁸. Ces battoirs sont plus petits et nécessitent que l'on tasse la trame en plusieurs fois. Contrairement aux battoirs-épées qui sont en bois, les petits battoirs peuvent être en os, en ivoire, en bois poli, en fer ou en corne de gazelle. Ils sont généralement droits ou incurvés, avec une pointe à une extrémité, ce qui en fait un objet polyvalent qui, en plus de tasser, permet d'attraper des fils, de les séparer, de manipuler des groupes de fils ou remettre en place des fils ou la foule²¹⁹. Pour tasser la trame, on peut également utiliser un peigne battoir (*comb beater*) qui, contrairement aux autres modèles qui sont utilisés entre les nappes, doit être placé à l'extérieur de celles-ci.²²⁰

En général, une fois le métier vertical monté, deux personnes tissent dessus en même temps, en se tenant debout ou assises à l'avant du métier. Il est difficile de faire des estimations de la taille des métiers car, contrairement au métier horizontal, nous ne possédons pas de modèle en bois. Cependant, Kemp est Vogelsang-Eastwood estiment, d'après la représentation de Djehoutynefer et les hauteurs de plafond des maisons amarniennes, que les métiers devaient mesurer entre 2,25 et 3,50 m de hauteur.²²¹

Une bonne partie des tissus du Nouvel Empire mesurent environ 2m de long et sont tissés directement aux bonnes dimensions, et non coupés dans une plus grande étoffe : ceci indique qu'il était possible de les tisser sans devoir enruler de surplus de fils de chaîne sur l'ensouple supérieure. Néanmoins, il existe des tissus du Nouvel Empire beaucoup plus longs, mesurant jusqu'à 21 m : la seule solution pour les tisser est donc d'enrouler du surplus de fil de chaîne. Malheureusement, comme pour les métiers horizontaux, personne n'est encore parvenu à comprendre comment c'était possible²²². Dans tous les cas, que le tissu soit long ou non, puisqu'on le baisse au fur et à mesure du tissage, il devait être emmagasiné dans le bas du métier d'une manière ou d'une autre, sans doute à l'arrière sur une ensouple circulaire ou une planche.²²³

²¹⁸ BARBER 1991, p. 273-274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 354.

²¹⁹ ROTH, CROWFOOT 1921, p. 120 ; CROWFOOT 1941, p. 145 ; HOFFMANN 1964, *passim* ; BARBER 1991, p. 273-274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 354, 358-373.

²²⁰ ROTH 1913, p. 23 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1995, p. 29 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 277 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 373.

²²¹ BARBER 1991, p. 113-116 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 277-278 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 408.

²²² WINLOCK 1942, p. 223-227, BELLINGER 1959, p. 1-6 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 413-414.

²²³ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 417.

L'origine et les impacts de l'apparition soudaine du métier à tisser vertical au Nouvel Empire seront discutées dans le Chapitre 4.

II.4 -Les armures

Comme déjà évoqué, une fois le métier monté, on peut commencer à tisser dessus : nous avons déjà vu que le principe d'un tissu est un entrecroisement de fils de chaîne et de fils de trame. Dans la pratique, on peut faire varier légèrement la manière dont les fils s'entrecroisent pour obtenir différents effets esthétiques : chaque système d'entrecroisement s'appelle une armure et a ses caractéristiques. En Égypte antique, les différentes armures connues sont des variations de l'armure fondamentale appelée « toile ».

II.4.1 - Armure toile simple

Sur une armure de toile simple, l'entrecroisement se fait à chaque fil, c'est-à-dire 1 fil de chaîne x 1 fil de trame (**Figure 73**). Si les deux fils sont de même épaisseur et qu'on les serre uniformément, on a la même densité de fils par centimètre carré (ex. : 10 chaînes x 10 trames/cm²), comme un damier. Dans ce cas, l'endroit et l'envers du tissu sont semblables²²⁴. Si les fils se croisent toujours en 1 x 1 mais que la trame et la chaîne n'ont pas la même épaisseur ou que l'un est plus serré que l'autre, la densité par centimètre carré va changer : si la chaîne est plus dense, on parle d'armure toile effet chaîne (ex. 10 chaînes x 5 trames / cm²), et si la trame est plus dense, on parle d'armure toile effet trame (ex. 5 chaînes x 10 trames / cm²) (**Figure 74**)²²⁵. La toile simple est l'armure la plus utilisée tout au long de l'histoire de l'Égypte²²⁶.

II.4.2 - Armure toile nattée.

Le natté est une variation de l'armure toile, avec pour simple différence que l'entrecroisement est visuellement plus présent car les fils sont croisés au minimum en 2 x 2 (**Figure 75**)²²⁷. L'intérêt du natté est d'une part d'accroître la solidité du tissu qui, en doublant

²²⁴ EMERY 1995, p. 75-76 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274, KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 89, 92 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 598-599.

²²⁵ EMERY 1995, p. 76-77 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 92, 106-108 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 227.

²²⁶ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 92.

²²⁷ EMERY 1995, p. 77-78 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 97 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 437-438.

les fils, devient plus résistant aux déchirures, et d'obtenir un effet visuel côtelé.²²⁸ La plupart des exemples connus de natté ont été découverts pour la période du Nouvel Empire. Les vestiges du site d'Amarna ont permis d'identifier trois variations d'armure : le natté simple (nombre de fils de chaîne = nombre de fils de trame), le demi-natté effet de chaîne (2 chaînes x 1 trame) et le demi-natté effet trame (1 chaîne x 2 trames) (**Figure 76**).²²⁹

II.4.3 - Armure tapisserie.

L'armure tapisserie est également une variation de la toile : comme cette dernière, l'entrecroisement se fait généralement en 1 x 1, mais au lieu de passer un même fil de trame d'un bord à l'autre de la largeur du tissu, on va changer de fil sur une même rangée : en cumulant les rangées et changeant la couleur ou l'emplacement des fils, on peut créer des motifs. Chaque fil peut commencer et s'arrêter là où on le souhaite selon les besoins : il peut également commencer sur une rangée et finir quelques rangées en-dessous (**Figure 77**, **Figure 78**)²³⁰. L'armure tapisserie est connue pour le Nouvel Empire, uniquement dans des contextes royaux ou d'élite, sans doute parce qu'il s'agit d'un travail très compliqué à réaliser et donc coûteux.²³¹

II.5 - Anatomie d'un tissu

Une fois terminé, quelle que soit l'armure choisie, un tissu est une grande pièce rectangulaire : chaque bordure a un nom et ses caractéristiques qui je vont être ici présentés puisque ce sont des termes qui reviennent occasionnellement dans les prochains chapitres (**Figure 79**). La nature de chaque bord est le résultat de la manière dont le tissu est créé.

II.5.1 – Le bord de départ et le bord de fin

Les bords de départ et de fin correspondent aux endroits dans la largeur du tissu où commence et finit le tissage (**Figure 80**). Leurs aspects dépendent de la manière dont les fils de chaîne sont placés sur le métier. Si les fils de chaîne font le tour du métier à tisser sans être attachés aux ensouples, on tisse directement avec le fil de trame jusqu'à ce que les deux bords se rejoignent presque, puis on coupe le fil de chaîne. Pour que les bords ne s'effilochent pas, on

²²⁸ MIDGLEY 1915, p. 51 ; CROWFOOT 1954, p. 429 ; STOUT 1970, p. 320 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 97-98.

²²⁹ EMERY 1995, p. 87-89 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1985, p. 195-196 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 97-98.

²³⁰ EMERY 1995 78-79 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274-275.

²³¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274-275.

fait régulièrement des nœuds avec des groupes de fils qui pendent : on obtient donc des franges aux bords de départ et de fin qu'on appelle franges de chaîne (**Figure 81**, **Figure 82**).²³²

Si les fils de chaîne sont attachés à l'ensouple de chaîne, la méthode est différente. Indépendamment de la préparation de la chaîne, on doit créer une bordure de départ renforcée (*heading cords*) qui va servir à entraîner les fils de chaîne sur l'ensouple de poitrine (**Figure 83**). Pour cela, on commence par lier des cordelettes ensemble, puis on attache le tout sur l'ensouple de poitrine avec des lisses et les fils de chaîne aux cordelettes. On peut ensuite tisser avec le fil de trame. Cette bordure renforcée est soit incorporée de manière permanente au tissu, soit retirée, ce qui crée des petites boucles lâches.²³³

Lorsqu'on a fini de tisser, avant de couper, on change la manière d'entrelacer les fils de trame pour renforcer le bord de fin. Ensuite, soit on laisse le bord brut, ce qui nécessite qu'on finisse le bord avec un ourlet pour qu'il ne s'effiloche pas (**Figure 84**)²³⁴, soit on coupe en laissant dépasser du fil de chaîne dont on va faire une frange de chaîne libre ou tressée (**Figure 81**) : il existe de nombreuses manières de construire la frange de chaîne (à titre d'exemple, on en a identifié au minimum vingt dans le seul village des artisans à Amarna, voir **Figure 82**).²³⁵

II.5.2 – Les lisières

Les lisières sont les deux bords le long des fils de chaînes : elles sont visuellement différentes du reste du tissu et en peuvent pas s'effilocher (**Figure 85**). Sur quelques millimètres à 1 cm de large, la densité des fils de chaîne est plus grande à cause du fil de trame qui a tendance à resserrer le tissu. Pour que les lisières soient plus solides, on peut également doubler les fils (ce qui donne le même effet qu'une armure demi-natté effet chaîne), ou utiliser du fil plus épais ou retors.²³⁶

Parfois, sur seulement une lisière, on va créer une frange de trame : on vient tisser manuellement des fils épais ou retors dans la lisière en les laissant plus ou moins dépasser, ce qui crée des boucles lâches de longueur variable (**Figure 86**, **Figure 87**)²³⁷. La construction de la frange de trame est extrêmement variable (on en a identifié au minimum vingt-trois à Amarna,

²³² KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 117-121.

²³³ Clark 1944, p. 28 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 117-121.

²³⁴ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p.133.

²³⁵ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 142-143.

²³⁶ DE JONGHE *et al.* 1985 ; TATA 1986, p. 44-45 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 121.

²³⁷ DE JONGHE *et al.* 1985 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 123-124.

voir Figure 87)²³⁸ et était probablement réalisée par une personne en plus qui travaillait sur le métier.²³⁹

III - Du tissu au vêtement : coutures, finitions et ornements

III.1 - Matériel de couture

Une fois le tissu réalisé, on va le transformer pour en faire un vêtement. Il y a alors deux cas de figure : soit le tissu a directement été tissé aux bonnes dimensions et peut être directement porté ou cousu à d'autres pièces, soit on doit découper de plus petites pièces dans le tissu pour pouvoir les coudre ensemble.

Dans l'Antiquité, il n'existe pas de mécanisation du travail de couture : tout est donc fait à la main. Le travail est lent et il est très complexe de faire des coupes ou des décors élaborés. L'art de la couture est à ses prémices et il existe donc peu de matériel et de techniques.²⁴⁰

III.1.1 - Les aiguilles

Comme les aiguilles à coudre modernes, les aiguilles égyptiennes possèdent une extrémité pointue et une autre perforée appelée chas. Elles peuvent avoir un diamètre allant de quelques millimètres à un centimètre selon le travail à effectuer²⁴¹. Pour la confection de vêtements, les aiguilles sont fines et sont choisies en fonction de l'épaisseur du fil à coudre : plus le fil est fin, plus l'aiguille l'est aussi. Les aiguilles à coudre élémentaires sont généralement de simples arêtes de poisson percées, mais elles peuvent également avoir été façonnées en bronze, cuivre ou argent : par exemple, la plupart des aiguilles retrouvées sur le site du village des artisans d'Amarna sont en bronze. Il existe des variations dans la forme des aiguilles et de leurs extrémités, sans qu'on ne soit parvenu à en comprendre les utilisations (**Figure 88**)²⁴². Afin d'éviter de se piquer les doigts avec les aiguilles lors du travail, les Égyptiens

²³⁸ DE JONGHE *et al.* 1985 ; NEEDLER 1977, p. 245 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 127.

²³⁹ DE JONGHE *et al.* 1985.

²⁴⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁴¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1994, p. 35-36 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁴² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 180, 184.

utilisent des protèges-doigts ou des dés à coudre en pierre : on les place sur un ou plusieurs doigts et les maintient avec les autres doigts.²⁴³

Afin de bâtir les tissus, c'est-à-dire assembler provisoirement deux étoffes avant de les coudres, nous utilisons aujourd'hui des épingle : il n'y a à l'heure actuelle aucune attestation d'épingles pour l'Égypte antique. Ainsi, Vogelsang-Eastwood suggère que les tissus sont simplement tenus à la main pendant le travail²⁴⁴, et, à mon sens, il est également possible que les artisans utilisassent n'importe quel objet à portée de main faisant office de poids pour bâtit les vêtements.

III.1.2 - Objets pour couper

En Égypte ancienne, les ciseaux n'ont pas été utilisés avant le I^{er} s. de notre ère, voire pas du tout. Les cisailles, plus grandes et puissantes que les ciseaux, n'apparaissent qu'à l'époque ptolémaïque ou romaine²⁴⁵. Ainsi, pour la période pharaonique, il y a deux techniques pour couper les tissus : d'une part, pour les lignes droites, il est possible de simplement déchirer le tissu, et d'autre part, pour les formes droites ou les formes particulières comme les cols arrondis, on va utiliser un outil tranchant²⁴⁶. Au Nouvel Empire, sur le site d'Amarna, deux types ont été retrouvés en grand nombre : les lames en silex et les lames en métal, tels que le bronze ou le cuivre.²⁴⁷

III.1.3 – Le fil à coudre

Le fil utilisé pour coudre n'est pas le même que le fil destiné à être tissé. Il est généralement fait d'un fil retors en Z fabriqué à partir de deux ou trois fils simples en S et peut mesurer entre 0,02 (fin) à 0,8 mm (grossier).²⁴⁸ Il ne semble pas y avoir de corrélation entre la qualité et la finesse du tissu et l'épaisseur du fil à coudre : souvent, le fil est grossier et épais. Vogelsang-Eastwood suggère que c'est soit parce qu'il est bien caché dans les drapés, soit parce

²⁴³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁴⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁴⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁴⁶ PETRIE 1917, p. 48 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁴⁷ PETRIE 1917, p. 51 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 171-172.

²⁴⁸ VAN'T HOOFT *et al.* 1994, p. 22-23 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282 283 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 179

que c'était considéré comme décoratif²⁴⁹. La qualité du travail dépend bien sûr du couturier et de ses compétences, mais, de manière générale, le travail est raffiné et régulier.²⁵⁰

III.2 - Techniques de couture

En Égypte antique, on transforme le tissu en vêtements à l'aide de deux techniques : le drapé et la couture. Le drapé consiste à simplement enrouler de manière plus ou moins esthétique le tissu autour du corps en le maintenant soit en coinçant un pan à un endroit stratégique du vêtement, soit à l'aide de ceintures, de nœuds ou plus rarement de broches²⁵¹. La couture est utilisée pour les vêtements taillés, c'est-à-dire faits à partir de pièces de tissu coupées sur-mesure qu'on va assembler à l'aide de coutures. La couture est également utilisée pour réparer les vêtements, qu'ils soient drapés ou taillés.²⁵²

La manière dont le fil de couture est piqué dans le tissu à l'aide de l'aiguille s'appelle un point. En Égypte antique, le nombre de types de points est relativement restreint, mais, comme aujourd'hui, il existe des variations à partir des types de base, parfois simplement décoratives²⁵³.

Le point fondamental de la couture égyptienne est le point avant : il consiste en un « point plat apparaissant sur le tissu en traits discontinus. On l'exécute en sortant l'aiguille du tissu et en rentrant quelques fils plus loin de façon à laisser un vide » (**Figure 89**)²⁵⁴. Une variante du point avant est le point arrière qui consiste à venir empiéter sur le point précédent, lui donnant un aspect de ligne continue (**Figure 89**)²⁵⁵. Le point de surfil permet de réunir « deux bords de tissus par des points obliques qui emprisonnent les tissus à vif et suppriment le risque d'effilochage » (**Figure 89**)²⁵⁶. Le point de chaînette torsadée est plutôt décoratif et consiste en une « succession d'anneaux prit les uns dans les autres » (**Figure 89**)²⁵⁷. Enfin, les Égyptiens

²⁴⁹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 179, 184.

²⁵⁰ VAN'T HOOFT *et al.* 1994, p. 22-23 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282 283 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 179.

²⁵¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 165-166.

²⁵² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁵³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 172, 179.

²⁵⁴ BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 493.

²⁵⁵ VAN'T HOOFT *et al.* 1994, p. 24 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 486.

²⁵⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 498-499.

²⁵⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 492.

utilisaient une sorte de point de reprise consistant en des points très serrés en anneaux, qui se succèdent sur plusieurs rangées et qui tendent à imiter le tissage (**Figure 90**).²⁵⁸

Pour l'Égypte pharaonique, les points de couture servent à réaliser une gamme restreinte de structures que l'on va effectuer sur l'envers du vêtement. La plus courante est la couture simple : elle sert à joindre les bords de deux pièces de tissu en les présentant endroit contre endroit (**Figure 91**)²⁵⁹. La couture plate consiste à faire se chevaucher deux bords à plat endroit contre envers que l'on maintient par des points de surfil le long de chaque bord à vif (**Figure 91**)²⁶⁰. Pour finir un bord et empêcher qu'il ne s'effiloche, on réalise le plus souvent un ourlet simple : le bord est replié sur l'envers une ou plusieurs fois puis maintenu par une couture de surfil (**Figure 91**)²⁶¹. L'ourlet roulotté est également très populaire : son principe est le même que pour l'ourlet simple, mais ici le bord d'un vêtement est roulé à l'aide des doigts plutôt que replié (**Figure 91**).²⁶²

À partir des fondamentaux décrits ci-dessus, il existe bien sûr de nombreuses variations de points de couture et de structures, notamment au Nouvel Empire. À titre d'exemple, pour le seul village des artisans d'Amarna, Vogelsang-Eastwood a identifié au minimum neuf types d'ourlets et huit types de coutures (**Figure 92**).²⁶³

III.3 - Réparer le vêtement

Les vêtements étant précieux dans l'Antiquité, les Égyptiens les réparaient de différentes manières. Afin d'éviter qu'une zone de tissu usée ne devienne un trou, on utilise la technique de la reprise : la zone est renforcée à l'aide de rangées de points de reprise. La reprise tend à imiter l'armure du tissu avec ses fils de chaîne et de trame (**Figure 93**)²⁶⁴. Lorsqu'une déchirure ou un trou d'usure est déjà présent, on procède à un raccommodage : le trou est comblé avec la même technique que la reprise, ou, le plus souvent, resserré soit à l'aide d'une couture simple ou de surfil, soit en nouant les deux bords ensemble (**Figure 93**).²⁶⁵ Enfin, une

²⁵⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 498.

²⁵⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282-283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 172.

²⁶⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282-283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 172.

²⁶¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282-283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 451-452.

²⁶² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282-283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 546.

²⁶³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 172-179.

²⁶⁴ VAN'T HOOFT *et al.* 1994, p. 24 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 283 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 536.

²⁶⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 283.

dernière technique permettant de combler un trou est le rapiècement : on va coudre par-dessus un nouveau morceau de tissu qui est maintenu à l'aide d'une couture de points avant ou de surfil (**Figure 93**).²⁶⁶

Une fois le vêtement trop abîmé, il est jeté ou recyclé. Dans les parties du tissu encore en bon état, il est parfois possible refaire un autre vêtement plus petit : il existe un témoignage de cette pratique dans une lettre datant du règne de Ramsès II, dans laquelle le dessinateur Pay demande à son fils Preemheb de faire transformer un pagne usagé en écharpe, et un pagne portefeuille en devanteau.²⁶⁷

III.4 - Améliorer l'aspect esthétique du tissu

Lorsque l'on observe les vestiges et les représentations de l'Égypte antique, on peut avoir l'impression que tous les vêtements étaient simples et blancs. Or il existait différents moyens pour améliorer l'aspect brut du tissu : la modification de la couleur et les ornements.²⁶⁸

III.4.1 - *Le blanchiment*

D'après les textes de la tombe de Rekhmirê (TT100, XVIII^e dynastie), il semblerait que la blancheur des vêtements était synonyme de statut et de propreté²⁶⁹. Le lin naturel étant dans les tons blanc/écru à brun clair à foncé, un moyen d'améliorer sa couleur était simplement de le blanchir. Il est difficile aujourd'hui d'identifier la technique de blanchiment antique, mais il est probable qu'on laissait simplement les vêtements se décolorer en plein soleil. Peut-être utilisait-t-on également des substances, comme le natron qui contient un blanchisseur naturel.²⁷⁰

III.4.2 – *La teinture*

La teinture est la technique qui permet de colorer un tissu. Les matières premières qui permettent de teinter s'appellent les colorants : contrairement aux pigments, les colorants sont solubles dans l'eau²⁷¹. Pour changer la couleur d'un tissu on peut soit teindre les fibres ou les

²⁶⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 283-284.

²⁶⁷ ČERNÝ 1930-35, p. 5 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 283.

²⁶⁸ RIEFSTAHL 1944, p. 28, 46 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279 ; HALLMANN 2023, p. 60-61

²⁶⁹ DAVIES 1943, p. 47 ; HALLMANN 2023, p. 64.

²⁷⁰ HALL 1986b, p. 9 ; STOLL, FENGEL 1988 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 280 ; HALLMANN 2023, p. 61-62.

²⁷¹ BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 142, 584.

fils avant le tissage, soit teindre le tissu une fois tissé (**Figure 94**). En teignant les fibres ou fils au préalable, on peut créer des motifs plus ou moins élaborés sur le tissu : soit en changeant de couleur de fil, notamment pour créer des rayures (**Figure 95**), soit en réalisant une armure tapisserie. (**Figure 77**, **Figure 78**)

Dans l'Antiquité égyptienne, il existe peu de couleurs pour les tissus en lin dont la couleur naturelle est souvent conservée. Cela s'explique par la composition du lin : ses fibres étant en cellulose, la coloration du lin est difficile, même si pas impossible²⁷². Les premières attestations d'utilisation de teinture en Égypte remontent aux 3^e et 4^e dynastie : du colorant rouge a été retrouvé sur des fragments textiles à Meïdoum²⁷³. Au Nouvel Empire, l'utilisation de couleur s'accroît nettement : il est fréquent de colorer les fils avant de les tisser.²⁷⁴

III.4.2.1 - Les colorants

En Égypte antique, tous les colorants sont naturels : ils ont principalement été étudiés par Renate Germer²⁷⁵.

Il existe deux types de colorants de base : les terres d'ocre (minérales) et les plantes. Les terres d'ocre sont un mélange d'oxydes de fer et d'argile permettant d'obtenir des couleurs allant du jaune clair à l'orange/brun foncé. Les ocres jaunes contiennent des hydroxydes de fer : traités à froid, ils permettent d'obtenir surtout des jaunes, et, chauffés, ils changent de couleur et deviennent rougeâtres. Les ocres rouges se colorent quant à elles grâce à leurs oxydes de fer anhydre. La teinture du lin avec des oxydes de fer en Égypte remonte probablement au début de l'Ancien Empire. On retrouve ensuite beaucoup de teintures aux terres d'ocre dans le village des artisans d'Amarna au Nouvel Empire, et jusqu'à l'époque ptolémaïque.²⁷⁶

De nombreuses autres couleurs peuvent être produites avec un bon nombre de plantes, mais seulement certaines d'entre-elles peuvent être utilisées pour des teintures durables et pour teindre de grandes quantités²⁷⁷.

Le bleu peut être produit à l'aide de deux colorants. Le plus utilisé est l'indigotine qui peut être obtenue à partir de deux familles de plantes : les *Indigofera* (dont l'indigotier), et les

²⁷² GREEN 2001, p. 278 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278.

²⁷³ MIDGLEY 1915, p. 50 ; GERMER 1993, p. 7-8.

²⁷⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278.

²⁷⁵ GERMER 1992.

²⁷⁶ GERMER 1992, p. 66-67 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, chap. 4, *passim*.

²⁷⁷ GERMER 1992 *passim*, VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278.

Isatis (dont le pastel des teinturiers ou guède) qu'il n'est actuellement pas possible de distinguer en laboratoire. Cependant, d'après les sources écrites antiques, les Égyptiens utilisent principalement le pastel des teinturiers²⁷⁸. L'autre colorant bleu est obtenu grâce aux graines et cosses du gommier rouge (*Vachellia nilotica*).²⁷⁹

En plus des ocres rouges, de nombreux autres colorants disponibles pour obtenir du rouge. L'alizarine, extraite de la garance (*Rubia tinctorum*), est la plus utilisée²⁸⁰. Le carthame ou faux safran (*Carthamus tinctorius*), le henné (*Lawsonia alba* ou *Lawsonia inermis*) et l'orcanette des teinturiers (*Anchusa tinctoria*) sont également des sources de colorant rouge²⁸¹. De manière moins certaine, il est possible que l'orseille ou pourpre française (*Roccella tinctoria*) et l'insecte kermès des teinturiers (*Kermoccoccu vermilio*, une espèce de cochenille) étaient également utilisés.²⁸²

Outre les ocres jaunes, des études ont montré qu'un autre colorant était utilisé pour les teintes jaunes : il n'a pas été possible de l'identifier, mais il est possible qu'il s'agisse de la grenade (*Punica granatum*) ou de nouveau du carthame ou faux safran (*Carthamus tinctorius*).²⁸³

Les deux couleurs les plus utilisées de toutes l'époque pharaonique sont le bleu de l'indigotine et le rouge de l'alizarine.²⁸⁴

III.4.2.2 - Techniques de teinture

Pour obtenir un vêtement coloré, il est possible de teinter le lin à différents moments de la chaîne opératoire : la fibre de lin étant très rarement teinte, on effectue soit une « teinture fil » avant le tissage, soit une « teinture pièce » une fois le tissu créé²⁸⁵. En Égypte dynastique, il existe quatre méthodes de teinture du lin.

La teinture par « maculage » (*smearing*) est la plus ancienne : le colorant est dilué dans un médium (comme de l'argile, de la boue ou du miel), puis étalé directement sur le tissu²⁸⁶.

²⁷⁸ EASTWOOD 1985, p. 194-195 ; GERMER 1992, p. 65-66 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278.

²⁷⁹ WINLOCK 1941, p. 6 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278-279.

²⁸⁰ LORET 1930-35, p. 23-32 ; GERMER 1992, p. 8-9, 68-70 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

²⁸¹ LORET 1930-35, p. 23-32 ; GERMER 1992, *passim* ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

²⁸² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

²⁸³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

²⁸⁴ GERMER 1985, p. 48 ; GERMER 1992, p. 8-9, 65-66 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

²⁸⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1999 279, BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 584-586.

²⁸⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

La teinture en cuve est utilisée pour l'indigotine car elle doit être oxydée pour produire du colorant bleu. Dans une cuve, on dilue de l'indigotine dans de l'eau, ce qui donne une solution incolore qu'on appelle « bain de teinture ». Les fibres, les fils ou le tissu sont trempés dedans puis pendus à l'air libre : l'indigotine s'oxyde alors au contact de l'air et devient bleu en quelques secondes. Cette opération peut être répétée plusieurs fois : plus le nombre de passages dans la cuve est élevé, plus la couleur bleue sera foncée. Certains bleus foncés requièrent dix trempages. Au Nouvel Empire, on trouve toutes les intensités de bleu : il semblerait que plus le bleu était foncé, plus il était destiné à l'élite²⁸⁷.

Certains colorants, comme l'alizarine, nécessitent l'ajout d'un mordant (colorant métallifère ou sels métalliques) pour se fixer au tissu : c'est ce qu'on appelle une teinture par mordançage ou à l'acide. Le mordant est ajouté dans un bain de teinture ou directement appliqué sur la fibre, le fil ou le tissu. Cette méthode est la plus rapide et permet à la couleur de mieux résister à la lumière. Les mordants sont très mal connus pour l'Égypte antique à cause des sols qui contiennent des contaminants naturels et altèrent les mordants : on ne sait donc pas quand est apparue la technique en Égypte, et l'on peut simplement supposer que le mordant utilisé était l'alun, un sel naturel.²⁸⁸

Avec ces trois méthodes de teinture, on obtient donc principalement du bleu, du rouge et du jaune. Pour obtenir d'autre couleurs, comme du vert et du violet, on peut procéder à une double teinture ou surteinture : on teinte une première fois la matière avec une couleur, puis une seconde fois avec une autre, ce qui permet d'obtenir une troisième couleur. Pour cela, il faut souvent utiliser différentes méthodes de teintures selon la nature des colorants.²⁸⁹

III.5 – Les ornements

En plus de la couleur, on peut embellir un tissu à l'aide d'éléments ou de détails ajoutés ou façonnés sur le vêtement terminé.²⁹⁰

En Égypte, on utilise énormément de perles depuis la préhistoire, parfois pour imiter des bijoux en les cousant sur un vêtement, ou plus rarement en les tissant directement dans l'étoffe.

²⁸⁷ EASTWOOD 1985, p. 194-195 ; GERMER 1992, p. 65-66 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278-279.

²⁸⁸ GERMER 1992, p. 10-11 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 414-415.

²⁸⁹ GERMER 1992, p. 70. VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

²⁹⁰ BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 450.

(Figure 96, Figure 97). D'après les vestiges connus, on a pu identifier un minimum de six types de perles destinées à la décoration des vêtements.²⁹¹

Les sequins et cocardes sont d'autres petites pièces ornementales faites de différentes matières. Par exemple, sur les vêtements de Toutankhamon sont cousus des bractéates en or (sortes de pièces de monnaie décoratives en métal très fin), des cartouches (pièce ovale inscrite au nom du roi) et des cocardes en faïence. On trouve également souvent des disques en or de 1 à 5 cm de large sur les vêtements : toujours chez Toutankhamon, des disques en or de différents diamètres associés à des cocardes donne une impression de ciel étoilé (Figure 98).²⁹²

Comme déjà évoqué précédemment, une frange de trame peut être créée directement lors du tissage sur métier horizontal, sur le côté gauche de l'étoffe. Il existe également des franges faites en perles, ajoutées pendant le tissage ou lors de la confection du vêtement.²⁹³

Il est également possible de jouer avec la couleur des fils : on peut réaliser dès le tissage une armure tapisserie pour créer des motifs et des dessins (Figure 78)²⁹⁴, alterner les couleurs de fils de chaîne et/ou de trame (Figure 95), utiliser des points de couture décoratifs²⁹⁵ ou utiliser des fils à coudre d'une couleur contrastante vis-à-vis de la couleur du tissu : au Nouvel Empire, il n'est pas rare de se servir d'un fil bleu ou rouge pour coudre du tissu blanc, ou, à l'inverse, de coudre avec du fil blanc sur des tissus colorés²⁹⁶.

La broderie consiste à créer des motifs sur une étoffe à l'aide de différents points de couture ou en improvisant. Largement répandue au Moyen-Âge, la broderie égyptienne est très rare à l'époque dynastique. Tous les exemples connus ont été découverts en contexte royal : plusieurs exemples peuvent être observés sur les textiles de Toutankhamon (Figure 98, Figure 99, Figure 100, Figure 101). De manière générale, la quasi-totalité des broderies égyptiennes sont plus tardives (Troisième période intermédiaire ou époque romaine).²⁹⁷

Une autre technique permettant de créer des motifs est celle de l'appliqué : différents morceaux de tissus de couleurs différentes sont pré découpés puis individuellement cousus de manière jointive sur le vêtement²⁹⁸. En Égypte, l'appliqué est une nouveauté du Nouvel Empire

²⁹¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 280.

²⁹² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 280.

²⁹³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 277-278, 280.

²⁹⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274-275.

²⁹⁵ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 179.

²⁹⁶ WINLOCK 1916, p. 238-242 ; WINLOCK 1941 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 282.

²⁹⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 280 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 82-84.

²⁹⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 280-281 ; BAUM, BOYLEDIEU 2018, p. 27.

qui est semble-t-il toujours associée aux vêtements royaux. Plusieurs exemples ont été découverts dans la tombe de Toutankhamon, dont un vautour appliqué sur un de ses vêtements : chaque plume est un petit morceau de tissu indépendant de quelques millimètres (**Figure 98**).²⁹⁹

Les tresses et les bandes sont des dérivés de l'appliqué : on les façonne puis les coud sur le vêtement à l'aide de points de surfil. Il existe deux types de tresses dont la largeur peut varier de 0,5 à 3 cm : les tresses simples que l'on place où l'on veut sur le vêtement, et les tresses avec une petite frange qui ornent les bordures. Les bandes peuvent être de différentes couleurs et placées n'importe où sur le vêtement, parfois en alternant les couleurs pour créer des rayures (**Figure 102**).³⁰⁰

Très rarement, on trouve au Nouvel Empire des exemples de motifs directement peints sur le vêtement, plus ou moins compliqués, allant de simples lignes à des dessins très élaborés comme des imitations de bijoux. Même si on trouve essentiellement ces vêtements peints sur les momies, il n'est pas exclu qu'ils étaient également portés par les vivants : dans ce cas, les peintures devaient vite s'user et devaient être refaites régulièrement.³⁰¹

Enfin, un moyen très répandu d'orner un vêtement est de le plisser. Le plissé n'est pas un ajout d'éléments mais un façonnage du tissu lui-même. Grâce à la technique du plissage, on vient créer une série de plis sur l'étoffe (**Figure 103**). En Égypte antique, on peut observer différents types de plissés (**Figure 104**). Les plus répandus sont les plis couchés (larges de quelques centimètres) et les plis nervures (étroits et serrés). Il est également possible de réaliser des plis très complexes qui nécessitent une grande expertise : c'est le cas du plissé à chevrons qui requiert de d'abord faire des plis couchés verticaux, puis par-dessus de réaliser des plis couchés horizontaux régulièrement espacés afin de créer un effet de chevron³⁰². La manière dont les plissés égyptiens sont réalisés n'est pas claire. Sans doute plissait-t-on le lin mouillé puis le mettait-on à sécher pour fixer les plis. Il est également possible que l'on presse le tissu entre deux planches mâle et femelle afin de marquer les plis. Ce qui est certain, c'est que les plis se défont dès que le vêtement est mouillé et que les refaire demande beaucoup de temps. Pour qu'il soit plus aisément de faire ou refaire les plis, il est possible que les Égyptiens jouent sur le filage en S et en Z (en se contrariant, les fils pourraient amorcer un pli) ou sur la densité du

²⁹⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 280-281 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1985, p. 198-199.

³⁰⁰ LANSING, HAYES 1937, p. 100-111 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 280-281, 282-283.

³⁰¹ WINLOCK 1926, p. 28 ; RAVEN 1993, p. 61, 64-65 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1994, p. 63 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 281.

³⁰² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 281.

tissage (en créant de fines lignes plus lâches dans le tissu, les plis pourraient se marquer naturellement).³⁰³

³⁰³ RIEFSTAHL 1970, p. 244-249 ; HALL 1985, p. 235-245 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 281.

Chapitre 3 – Typologie du vêtement au Nouvel Empire

Avec la fin du chapitre 2, nous sommes donc parvenus à la fin de la chaîne opératoire, aboutissant ainsi à la création d'un vêtement. Dans le Chapitre 3, nous allons maintenant voir quels sont les différents types de vêtements, comment ils sont construits et portés et leurs spécificités au Nouvel Empire.

Il existe deux grandes catégories de vêtements en Égypte antique : les vêtements drapés/non-taillés et les vêtements taillés/en forme. Le vêtement drapé est un simple morceau de tissu, généralement un rectangle, qui correspond à la largeur du métier à tisser et comporte souvent ses deux lisières : il va être enroulé ou drapé autour du corps. Le vêtement taillé est créé à partir de formes spécifiques coupées dans le tissu qu'on va assembler à l'aide de coutures pour obtenir une forme finale.³⁰⁴

L'étude de la typologie du vêtement s'établit à partir d'une comparaison entre les vestiges archéologiques et l'iconographie, avec une préférence pour les représentations en deux dimensions. Les principaux ouvrages scientifiques généraux utilisés pour la rédaction de ce chapitre sont *Patterns for Ancient Egyptian Clothing* (Vogelsang-Eastwood), *Pharaonic Egyptian Clothing* (Vogelsang-Eastwood) et *Ancient Egyptian Clothing : Studies in Late Period Private Representations* (Hallmann).³⁰⁵

I - Le pagne cache sexe

Note sur la terminologie : Les termes employés dans la littérature scientifique pour désigner les vêtements ne sont pas du tout normalisés et prêtent parfois à confusion, à la fois en anglais, en allemand et en français³⁰⁶. À titre d'exemple pour le français, dans un même ouvrage, Vandier désigne un même vêtement par « pagne », « jupe » et « jupe haute »³⁰⁷. Dans le langage courant et la littérature égyptologique, nous utilisons également un même mot pour désigner deux types de vêtements distincts : « pagne » désigne à la fois le vêtement s'apparentant à un slip moderne et une jupe portefeuille masculine. En l'anglais, le même problème se posait avec « loinclot ».

³⁰⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 5-6 ; HALLMANN 2023, p. 43-44.

³⁰⁵ Vogelsang-Eastwood 1992b ; Vogelsang-Eastwood 1993 ; Hallmann 2023.

³⁰⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, *passim* ; HALLMANN 2023, p. 94.

³⁰⁷ VANDIER 1958, *passim*.

Vogelsang-Eastwood a donc choisi deux termes que la littérature scientifique semble avoir adoptés : « loinloth » pour le slip et « kilt » pour la jupe qui, même s'il est anachronique, permet de comprendre clairement la construction du vêtement³⁰⁸. Depuis, les publications scientifiques en français étant très rares, la terminologie n'a toujours pas été uniformisée. Ainsi, pour éviter toute confusion dans mémoire, j'ai décidé de différencier les deux tenues par « pagne cache sexe » et « pagne portefeuille ».

Le pagne cache sexe égyptien est un vêtement qui ne couvre que les fesses et, généralement, la région génitale (**Figure 105**, **Figure 106**, **Figure 107**). Il en existe deux types : les pagnes en tissu et les pagnes en peau d'animal, tous deux portés pendant toute l'époque pharaonique.³⁰⁹

I.1 - Pagnes en tissu

Les pagnes cache-sexes en tissu sont très documentés pour le Nouvel Empire grâce aux nombreux vestiges connus. On en a trouvé en grand nombre dans des tombes de la haute société et quelques-uns dans les villages des artisans de Deir el Medina et d'Amarna : il y en avait une cinquantaine dans la tombe de Kha et Merit (TT8, XVIII^e dynastie, voir **Figure 108**, **Figure 109**), au moins soixante-neuf à Amarna (**Figure 110**), et au moins cent-quarante-cinq dans la tombe de Toutankhamon (KV62, XVIII^e dynastie, voir **Figure 111**)³¹⁰.

Les pagnes cache-sexes en tissu sont de forme triangulaire, taillés et presque toujours blancs ou en lin naturel : deux pièces triangulaires sont taillées dans du lin et cousus ensemble au milieu du vêtement l'aide d'un point de surjet ou de chaînette (**Figure 112**). Les bords sont finis par un ourlet simple en haut et des ourlets roulottés sur les bords diagonaux. À partir des vestiges, on note une évidente différence dans la qualité du tissu et une finesse des points de couture : les pagnes des artisans sont de qualité moindre. La taille des pagnes est variable, sans doute selon la taille de la personne ou l'effet recherché. La pointe qui pend à l'arrière est plus ou moins longue et les côtés sont plus ou moins incurvés. Dans les angles aigus sont parfois noués ou cousus des liens permettant de l'attacher autour de la taille³¹¹. Le pagne en tissu est un

³⁰⁸ Vogelsang-Eastwood l'utilise pour la première fois dans VOGELSANG-EASTWOOD 1993.

³⁰⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 10.

³¹⁰ SCHIAPARELLI 1927, p. 92-93 ; BRUYERE 1937, p. 60, 64, 173, 186 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1994 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1995, p. 97-98 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 185-194.

³¹¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 11-16 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 8-9.

vêtement purement pratique porté seul ou en-dessous d'autres vêtements. Les pagne cache-sexe retrouvés dans les tombes de la haute société ont été portés et leurs très grandes quantités indiquent qu'ils devaient être utilisés comme sous-vêtements³¹².

Pendant toute l'époque pharaonique, il existe différentes manières de porter le pagne cache sexe (**Figure 113**). La technique la plus répandue est de le nouer ou de l'attacher avec des liens à l'avant, au niveau de la taille, puis de rabattre la pointe tombant à l'arrière entre les jambes en la coinçant dans la taille : les fesses et la région génitale sont couvertes³¹³. Au lieu de nouer ou d'attacher le pagne avec des liens, on peut le maintenir à la taille à l'aide d'une ceinture-écharpe nouée dans le dos³¹⁴. Enfin, on peut simplement attacher le pagne à la taille, en couvrant uniquement les fesses et laissant la région génitale exposée (**Figure 114**)³¹⁵. Hallmann considère cette dernière manière de porter le pagne comme un vêtement à part entière qu'elle appelle « pièce de hanches » (*hip-cloth*) et qui peut également être porté par-dessus un autre vêtement.³¹⁶

Le pagne cache sexe en tissu est présent dès les premières dynasties, voire avant, et est présent jusqu'au-delà du Nouvel Empire. De tous temps, il est porté par toutes les couches de la population, tant d'après les représentations que d'après les vestiges, mais, au Nouvel Empire, il semblerait qu'il soit plus répandu dans la haute société. Il est porté principalement par les hommes et occasionnellement par les femmes. La forme du pagne en tissu au Nouvel Empire ne semble pas varier par rapport aux périodes précédentes.³¹⁷

I.2 - Pagnes en peau d'animal

Les pagne cache-sexes en peau sont faits d'une pièce coupée dans de la peau d'animal souple, souvent de gazelle mais aussi de vache ou de chèvre (**Figure 115**, **Figure 116**, **Figure 117**, **Figure 118**, **Figure 119**). La forme de ce pagne est plus rare et différente du pagne en tissu. Il existe plusieurs vestiges dont les plus complets sont ceux de la tombe de Maiherpa (KV36, XVIII^e dynastie, voir **Figure 115**) et deux pagnes du British Museum dont le provenance est

³¹² SCHIAPARELLI 1927, p. 92 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 15-16 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 193-194.

³¹³ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 8 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 14-15 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 193-134 ; HALLMANN 2023, p. 103.

³¹⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 8 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 15.

³¹⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 8 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 14, KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 193-194.

³¹⁶ HALLMANN 2023, p. 99-103.

³¹⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 11-17 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 194.

inconnue (EA2564, voir **Figure 116**, et EA21999, voir **Figure 117**), tous très utiles pour comprendre la construction de ce type de vêtement : en haut et sur les côtés de la pièce, une large bande concave s'enroule autour de la taille. La partie centrale, rabattue entre les jambes, est ovoïdale. Pour maintenir le pagne en place, on réserve des liens dans la même pièce aux coins supérieurs et inférieurs du vêtement.³¹⁸

Sur la partie centrale, la peau est entaillée régulièrement puis étirée pour créer un ajouré géométrique s'apparentant à un filet de pêche (**Figure 120**). Même si cela crée un effet décoratif, il semblerait que le maillage soit principalement présent pour donner de la souplesse au vêtement qui peut donc se déformer facilement, ainsi que pour faire circuler l'air. Au centre du maillage, couvrant les fesses, on conserve une zone pleine horizontale ou verticale qui permet de renforcer l'entre-jambes et au pagne de garder sa solidité.³¹⁹

On porte le pagne cache sexe en peau par-dessus un pagne en tissu qu'il vient renforcer. La manière la plus simple et répandue de le porter est de le nouer autour de la taille en plaçant la zone non-ajourée sur les fesses, avec la partie arrondie rabattue vers l'avant entre les jambes. D'après quelques représentations, il semblerait également qu'on le portait ouvert, avec la partie arrondie laissée pendante à l'arrière.³²⁰

Même s'ils apparaissent au Moyen-Empire, les pagnes en peau sont principalement portés au Nouvel Empire et uniquement par les hommes, principalement par les soldats, mais aussi par les marins, les artisans et les serviteurs, ainsi que plus rarement par les pharaons, les hauts dignitaires, les mercenaires nubiens et de jeunes garçons.³²¹

Au Nouvel Empire, cinq méthodes contemporaines de fabrication du pagne cache sexe en peau ont pu être identifiées et semblent privilégier certaines activités, rangs ou professions. Le pagne sans ajourés coupé en s'adaptant à la forme de la peau de l'animal brute avec ou sans poils (**Figure 119**) et le pagne ajouré en évitant des rangs de fins rectangles allongés ne semblent pas exclusif à des profils spécifiques³²². Le pagne ajouré en découpant ou poinçonnant des trous isolés de manière aléatoire ou en formant un décor et le pagne présentant un maillage créé en découpant de fines lamelles alignées semblent privilégiés pour travailler³²³. Enfin, les soldats,

³¹⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 21 ; VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 14.

³¹⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 21, 23, VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 14.

³²⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 16-17, 29.

³²¹ ADAMS 1977, p. 143, 145, 152 ; WILKINSON 1979, p. 42-43 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 16-17, 23, 27.

³²² VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 16-17, 22, 26-29.

³²³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 22, 27-29.

les pharaons et les hauts fonctionnaires sont le plus souvent associés au pagne à maillage créé en faisant des entailles selon un schéma récurrent produisant une forme lâche de diamants³²⁴. Les deux premiers types de pagnes en peau (peau d'animal brute et fins ajourés de rectangles évidés) sont souvent représentés dans les tombes associées à la Nubie : ils semblent servir de signes distinctifs pour les mercenaires nubiens. De plus, des personnages hauts placés ayant des origines nubiennes le portent occasionnellement. De ce fait, on se demande si le pagne en peau n'aurait pas une origine nubienne et aurait été importé en Égypte au Moyen Empire pour ensuite se répandre au Nouvel Empire pour diverses activités.³²⁵

II - Les pagnes portefeuille et les jupes

Tous deux apparus dès la I^{ère} dynastie, les pagnes portefeuille et les jupes sont presque similaires, mais une différence est faite dans la littérature scientifique : tous deux désignent une pièce de tissu rectangulaire enveloppée autour de la taille, mais les pagnes, souvent plus élaborés et décorés, sont portés par les hommes, et les jupes par les femmes.³²⁶

II.1 - Les pagnes portefeuille traditionnels

Le pagne portefeuille traditionnel (**Figure 121 à Figure 128**) est un simple rectangle de tissu qu'on enveloppe en portefeuille, c'est-à-dire en superposant ses extrémités autour des hanches ou de la taille avec le nombril généralement apparent (**Figure 129, Figure 130**). Il se ferme à l'avant et couvre une partie ou tout le bas du corps. C'est un des vêtements égyptiens les plus répandus, mais, compte-tenu de sa forme simple, il n'a pas encore été possible d'en identifier formellement parmi les vestiges archéologiques³²⁷ (Vogelsang-Eastwood pense avoir identifié un pagne dans la tombe de Toutankhamon, mais sans certitude³²⁸). Pour comprendre comment on le portait, on ne peut donc que se référer aux représentations artistiques.

Dans les représentations, les pagnes portefeuille sont maintenus en place en bloquant le coin du panneau frontal dans la taille, avec une petite ceinture dont on voit le système d'attache ou non, ou avec une ceinture-écharpe dont une ou deux extrémités pendent à l'avant³²⁹. Il existe

³²⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 23, 27-29.

³²⁵ DARESSY 1902, p. 60 ; JEQUIER 1910, p. 173-174 ; NORD 1982, p. 176 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 29-31 ; VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 309.

³²⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 14, VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 53.

³²⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 53-55 ; HALLMANN 2023, p. 119.

³²⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 54.

³²⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 56, 58-60 ; HALLMANN 2023, p. 120-122.

différents types de pagne portefeuille : le pagne court (qui s'étend de la taille aux genoux, voir **Figure 121**, **Figure 122**, **Figure 123**, **Figure 124**), le pagne long (de la taille aux mollets ou aux chevilles, voir **Figure 125**), et le pagne taille haute (des aisselles aux mollets ou chevilles, voir **Figure 126**, **Figure 127**)³³⁰. La longueur de tissu et le nombre de fois que l'on enroule le pagne autour de la taille dépendent des ressources et du statut de l'individu : en effet, les pagnes des travailleurs ne sont souvent courts et enroulé une seule fois.³³¹

Sur les représentations, à la place d'un bord droit sur le panneau frontal, les pagne présentent parfois un bord arrondi (**Figure 124**). Alors que la littérature scientifique s'accorde généralement pour dire qu'il s'agit d'une bordure taillée en arrondi³³², Vogelsang-Eastwood pense que cet effet est produit en enveloppant le tissu autour du corps. En effet, la taille étant plus étroite que les cuisses, on se retrouve avec un surplus en haut du vêtement qu'on vient tirer et bloquer dans la taille ou la ceinture-écharpe, ce qui crée l'effet arrondis. Cela lui permet également d'expliquer les plis rayonnants que l'on voit parfois sur l'avant des pagne : il s'agirait en fait de plis verticaux qui se décaleraient pour donner un effet rayonnant.³³³

Les pagne portefeuille sont parfois agrémentés d'éléments décoratifs dont les plus répandus sont les franges libres ou en boucles serrées, les pampilles de toutes sortes, les plissés couchés ou en chevron sur toute ou une partie de l'étoffe, et peut-être les perles (**Figure 128**).³³⁴

Les pagne sont portés par toutes les couches de la population et constituent le principal vêtement de la garde-robe masculine. On les redrape chaque jour, donc leur aspect devait varier à chaque fois : dans les représentations, il est ainsi difficile de savoir si les variations de pagne reflètent différentes manières de porter un même modèle, une multitude de types, des variations dans le drapé ou des changements dans la manière de les traduire dans l'art.³³⁵

Pendant les premières dynasties, on porte surtout des pagne courts. Le pagne long est plus rare et généralement porté par des personnes matures ou âgées et par la haute société³³⁶. Cette tradition se poursuit au Moyen Empire, mais le pagne long se diversifie : dans les

³³⁰ HALLMANN 2023, p. 180-184. Ce type de pagne entre dans la catégorie des « drapés archaïques » dans VOGELSANG-EASTWOOD 1993, chap. 6.

³³¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 14 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 54, 55, 56-57.

³³² Voir par exemple RIEFSTAHL 1944, p. 3 ; BONNET 1917, p. 11-12.

³³³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 55, 63.

³³⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 15, 17 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 54, 60, 61-64.

³³⁵ HALLMANN 2023, p. 97-98.

³³⁶ HALLMANN 2023, p. 96, 134-135.

représentations, les figures majeurs le portent plus souvent que le pagne court. Le pagne à taille haute fait son apparition et est porté par les hauts fonctionnaires masculins³³⁷.

Au Nouvel Empire, les pagnes portefeuille deviennent de plus en plus élaborés, surtout à la fin de la 18^e dynastie : on voit de moins en moins de pagnes simples dans les représentations (**Figure 128**). Dans les peintures, les pagnes courts ne semblent plus portés que par les figures mineures comme les porteurs d'offrandes, et les personnages de la haute société portent souvent une superposition de pagnes avec d'autres vêtements : la combinaison la plus populaire est un pagne court sous un pagne long maintenus par une ceinture-écharpe³³⁸. Dans la statuaire, les nobles ne les portent que sur les statues sistophores ou assises, et à l'époque ramesside, seuls quelques scribes en portent encore³³⁹. Enfin, deux nouveaux types de pagnes apparaissent au Nouvel Empire : le pagne-écharpe et sa variante le pagne « bouffant ».

II.2 -Le Pagne-écharpe et le pagne bouffant

Ces deux types de pagnes portefeuille du Nouvel Empire ne descendent que jusqu'aux genoux et se portent seuls ou par-dessus un autre vêtement plus long (généralement un long pagne portefeuille ou une longue tunique).

Comme le pagne classique, le pagne-écharpe (**Figure 131 à Figure 134**) est fait d'un long rectangle, mais, au lieu d'être enroulé en portefeuille autour des jambes, on le noue à l'avant (**Figure 136, Figure 137**) : on place sa partie médiane sur les fesses, puis soit on noue les deux extrémités à l'avant de manière décorative, soit on en laisse une pendre et on coince l'autre dans la taille. Lorsqu'une seule extrémité pend, sa bordure est parfois ornée de franges³⁴⁰. Il n'existe pas de vestige de pagne-écharpe connu identifié avec certitude : Vogelsang-Eastwood pense toutefois en avoir identifié un au Metropolitan Museum of Art de New York (36.3.176) grâce à ses traces d'usure (**Figure 135**)³⁴¹. Cependant, Hallmann pense qu'il est impossible de détecter ce type de vêtement en archéologie : il s'agit d'un simple rectangle de tissu qui peut avoir eu différents usages.³⁴² Dans les représentations, le pagne-écharpe se distingue du pagne traditionnel par ses deux bordures arrondies placées sur les hanches. La partie couvrant l'arrière du corps et les cuisses se caractérise par des plis convergents qui partent de l'arrière de la taille

³³⁷ BOCHI 1996, p. 232-238 ; HALLMANN 2023, p. 136, 180-183.

³³⁸ HALLMANN 2023, p. 136-138.

³³⁹ VANDIER 1958, p. 493-494.

³⁴⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 17-18 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 64-65, 67 ; HALLMANN 2023, p. 225-227.

³⁴¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 64-65.

³⁴² HALLMANN 2023, p. 226.

et des genoux pour se réunir à l'avant, juste en dessous du nombril (**Figure 131 à Figure 134**) : cet effet se produit en enroulant la grande longueur de tissu autour des hanches que l'on ramasse et noue à l'avant.³⁴³

Le pagne-écharpe apparaît à la fin de la XVIII^e dynastie, entre Amenhotep II et Amenhotep IV/Akhenaton (voire post-Amarna), d'abord pour les figures mineures.³⁴⁴ Il devient ensuite très vite très populaire et beaucoup de variantes sont représentées dans l'art : le pagne-écharpe semble remplacer le pagne traditionnel dans les représentations de figures majeures. Il est souvent porté par-dessus un pagne court ou long et orné d'une frange. Aux XIX^e et XX^e dynasties, notamment dans la statuaire, le pagne long avec un pan d'étalant formant un panneau trapézoïdal sur l'avant est très répandu.³⁴⁵

Le pagne « bouffant » est une variante du pagne-écharpe qui se porte généralement par-dessus un pagne court (Figure 138, Figure 139). Dans ce cas, au lieu d'avoir des plis convergents qui se réunissent au-dessous du nombril, ceux-ci sont répartis uniformément tout autour de la taille, à la manière d'une jupe froncée. Cette méthode de drapé crée un effet bouffant dans le bas de bas du pagne : sa construction n'étant pas claire, il est possible que pour obtenir l'effet bouffant les extrémités du pagne soient rabattus vers l'intérieur, ou simplement qu'il ne s'agit pas d'un pagne mais d'un devanteau.³⁴⁶

II.3 Les jupes

Les jupes présentent les mêmes caractéristiques que les pagnes portefeuille, si ce n'est qu'elles ne sont portées que par les femmes (**Figure 140**), qu'elles sont légèrement moins longues et qu'elles présentent beaucoup plus rarement d'éléments de décoration, à part chez les danseuses dont c'est le costume professionnel. De plus, contrairement aux pagnes, les jupes n'ont jamais de bordure avant arrondie, ce que Vogelsang-Eastwood explique par le fait qu'en général elles sont plus longues et que l'effet incurvé ne peut pas être produit.³⁴⁷

Dans certaines représentations, il semblerait que des danseuses portent des shorts ou des pantalons (**Figure 141**). Il s'agit en fait de jupes enroulées une seule fois autour du corps : à cause

³⁴³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 65-66 ; HALLMANN 2023, p. 225-226.

³⁴⁴ DONOVAN 2000, p. 14-18 ; ROBINS 1993, p. 141-142.

³⁴⁵ FREED 1982, p. 172 ; HALL 1986b, p. 22 ; HALLMANN 2023, p. 225-227.

³⁴⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 68-69.

³⁴⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 14-15 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 67-71.

des mouvements de danse, les jambes s'écartent, ce qui laisse voir l'ouverture entre les deux extrémités du pagne. Comme pour le pagne, la longueur de tissu et le nombre de tours faits avec la jupe dépendent du statut social : les danseuses étant en bas de l'échelle social, elles portent des jupes très simples³⁴⁸.

Contrairement au pagne qui voit apparaître des variations au Nouvel Empire, les jupes présentent très peu de changements visuels dans le temps.

III- Les devanteaux

Les devanteaux sont des vêtements indépendants portés à la manière d'un tablier par l'homme, soit seuls, soit par-dessus ou en-dessous d'un pagne portefeuille (**Figure 142 à Figure 148**). Il s'agit d'une ou plusieurs pièces de tissu portées à l'avant du corps et maintenues par une ceinture, des liens, une ceinture-écharpe ou une bande d'étoffe quelconque (**Figure 150, Figure 151, Figure 152**). En général, le devanteau ne couvre que la région génitale.³⁴⁹ Aucun exemple est connu pour l'époque pharaonique. D'après les représentations, les tabliers présentent peu de variations à l'Ancien Empire et au Moyen Empire, à savoir qu'ils sont principalement des variations de triangles et de rectangles parfois ornés de plis ou rayures, voire de simples bandes de tissu nouées à l'avant avec les pans retombant devant le pénis.³⁵⁰

Au Nouvel Empire, une multitude de variations et de décorations apparaissent : en plus des formes simples, il existe des tabliers formés par quelques bande de tissus qui tombent en rideau (**Figure 149**), par des plis qui s'évasent de la taille aux hanches et il est possible que certains soient en perles ou en métal (**Figure 128, Figure 147**). Ils peuvent également être rehaussés de pâtes de verre colorées ou de pierres semi-précieuses. Aussi, on commence à le combiner avec autre chose que le pagne portefeuille, par exemple avec un pagne-écharpe, une tunique ou d'autres types de drapés complexes.³⁵¹

Dans les représentations artistiques, il existe deux types de devanteaux présents sur deux tenues très caractéristiques de l'art égyptien : le « devanteau triangulaire » et le devanteau du « pagne chendjit ».

³⁴⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 70 ; CHERPION 2023, p. 69.

³⁴⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 11-12 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 32-33, 52.

³⁵⁰ HALL 1986b, p. 20 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 35-39, 52.

³⁵¹ RIEFSTAHL 1944, p. 4-5 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 11 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 32-33, 39-41, 52.

III.1 - Le « devanteau triangulaire »

Une des silhouettes les plus connues de l'Égypte antique est celle du célèbre « pagne triangulaire » qui surprend beaucoup par son apparence volumineuse et rigide s'élevant dans les airs (**Figure 153 à Figure 156**). Les spécialistes se demandent encore aujourd'hui si ce type de pagne a réellement existé : Riefstahl, Schäfer ou Green, par exemple, pensent que cette sorte de pyramide est empesée ou construite à l'aide d'une structure rigide³⁵². Cependant, Vogelsang-Eastwood avance plusieurs arguments contre ces théories. D'une part, à la suite de l'analyse de différentes représentations, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un devanteau séparé porté par-dessus un pagne portefeuille, ou d'un large pan de pagne rabattu dans la taille. D'autre part, Vogelsang-Eastwood a remarqué une évolution dans la représentation du devanteau au fil du temps. Elle en conclut donc qu'il s'agit finalement d'un pan de pagne portefeuille tiré et rabattu dans la taille qui se serait stylisé et exagéré avec le temps pour finalement devenir une convention artistique standardisée : en réalité, la masse de tissu devait être moins volumineuse et moins rigide³⁵³.

Il n'existe donc aucun vestige de « devanteau triangulaire ». Les représentations apparaissent dès l'Ancien Empire : le devanteau est porté sur pagnes portefeuille courts et longs. À la fin de l'Ancien Empire et pendant la Première Période Intermédiaire, le port sur pagne long est le plus populaire puis disparaît : il semble réservé à l'élite et aux personnes matures et âgées³⁵⁴. L'association avec le pagne court est toujours répandue au Moyen et au Nouvel Empire, et celle avec pagne long réapparaît à la XVIII^e dynastie.³⁵⁵

III.2 - Le devanteau du « pagne chendjit »

Le célèbre « pagne chendjit » est un pagne court dont les deux rabats aux bords arrondis laissent apparaître un devanteau placé en-dessous (**Figure 157 à Figure 160**). Sa forme tient son nom du signe hiéroglyphique S26 .³⁵⁶ Le devanteau chendjit a une forme très spécifique : une sorte de trapèze avec les bords qui se rétrécissent en allant vers le bas. Le devanteau, souvent rouge et/ou plissé, se noue dans le dos à l'aide de deux liens. C'est l'élément clé de la

³⁵² Voir par exemple RIEFSTHAL 1994, p. 4 ; SCHÄFER, BRUNNER-TRAUT 1972, p. 144 ; GREEN 2001, p. 275.

³⁵³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 40-46, 50, 52.

³⁵⁴ VANDIER 1958, p. 495 ; RUSSMANN 1995, p. 272 ; HALLMANN 2023, p. 97, 132-134.

³⁵⁵ HALLMANN 2023, p. 137-138.

³⁵⁶ BONNET 1917, p. 6-10 ; JÉQUIER 1921, p. 22 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 32-33 ; HALLMANN 2023, p. 245.

tenue et il correspond au signe S25 .³⁵⁷ Dans la littérature, on fait souvent l'amalgame entre le devanteau chendjit et d'autres formes proches comme les triangles : pour Hallmann, il faut faire la différence entre le « chendjit », qui correspond au signe hiéroglyphique, et le « type-chendjit » qui s'en approche mais ne s'adresse pas aux mêmes personnages ou n'ont pas la même fonction (**Figure 161**).³⁵⁸

Le « pagne chendjit » est souvent appelée « pagne royal » à tort : en effet, il existe d'autres types de pagnes royaux, et, étant porté par des personnages privés à certaines époques, il n'est pas réservé aux pharaons.³⁵⁹

Le pagne chendjit apparaît sans doute à la III^e dynastie, sous Djoser. Pendant l'Ancien Empire, dès la VI^e dynastie, le chendjit est réservé aux rois et aux dieux et a une fonction cérémoniale. Vers la fin de l'Ancien Empire, on en trouve quelques-uns représentés sur des figures privées³⁶⁰. Au Moyen Empire, le type-chendjit commence à beaucoup se répandre pour les personnages majeurs et mineurs, notamment pour les hommes assis sur des sièges dans les scènes d'offrandes. On le porte souvent sous un autre pagne ou une tunique³⁶¹. Au Nouvel Empire, avec les changements de mode sous le règne d'Amenhotep III, on le trouve de plus en plus rarement dans les contextes privés : les personnages non-royaux portent le plus souvent un pagne type-chendjit avec un devanteau en triangle. Le vrai chendjit n'est plus porté que par des hommes assis. Le modèle du chendjit semble évoluer en avançant dans le temps³⁶². Hallmann a identifié un nouveau type de pagne aux panneaux arrondis projetés vers les hanches qu'elle appelle « pagne aux bords obliques » (*slanted-edge pagne*) : pour elle, il s'agit peut-être d'une nouvelle manière de représenter le pagne chendjit.³⁶³

IV - Les écharpes corporelles

Éléments très communs dans la garde-robe égyptienne, les écharpes corporelles (*sash*) peuvent être portées à travers le torse, autour du cou ou de la taille ou simplement tenues dans

³⁵⁷ JEQUIER 1921, p. 21-22 ; HALLMANN 2023, p. 245.

³⁵⁸ HALLMANN 2023, p. 245, 247.

³⁵⁹ ZELENKOVÁ 2010, p. 152 ; HALLMANN 2023, p. 247-248.

³⁶⁰ STAHELIN 1966, p. 23-28 ; JANSSEN J. J. 2008, p. 67 ; ZELENKOVÁ 2010, p. 142 ; HALLMANN 2023, p. 248.

³⁶¹ VANDIER 1958, p. 249 ; ZELENKOVÁ 2010, p. 150-151 ; HALLMANN 2023, p. 249.

³⁶² HALLMANN 2023, p. 249-251.

³⁶³ HALLMANN 2023, p. 234-235.

la main. Les écharpes sont portées par les hommes et plus rarement par les femmes. Elles sont faites de longues bandes de tissu enroulées une ou plusieurs fois autour du corps. Il existe deux types d'écharpes égyptiennes qui entrent dans la catégorie de vêtement : les écharpes pour le buste et les ceintures-écharpes qui se portent sur le bas du corps.³⁶⁴

IV.1 – Les écharpes pour le buste

Les écharpes pour le buste (*body-sash* ou *strap*) sont généralement faites d'une simple bande de tissu assez étroite dont la longueur varie beaucoup³⁶⁵. Elles se portent le plus souvent sur torse nu avec leurs deux extrémités bloquées dans la ceinture d'un pagne. Leur arrangement peut se faire de différentes manières, selon la longueur de tissu disponible : à travers le buste de l'épaule ou des aisselles à la taille, croisées sur le torse, à travers le buste puis enroulées sous la poitrine et nouées à l'arrière, ou encore enroulées de diverses manières autour de buste (**Figure 162 à Figure 166**).³⁶⁶ Il n'existe qu'un vestige d'écharpe pour sur le buste : une momie privée de la V^e dynastie est vêtue d'une écharpe portée à travers le torse (**Figure 166**).³⁶⁷

Il semblerait que les écharpes pour le buste avaient différentes fonctions. Pour les paysans et les travailleurs, elles évitaient que la sueur ne coule le long du corps. Parfois, elles étaient simplement ornementales, mais également symboliques lors de certaines cérémonies ou pour des fonctions précises³⁶⁸ : par exemple, dans la littérature égyptienne, l'écharpe portée de l'épaule à la taille sur torse nu est un attribut des prêtres-lecteurs ou des défunt à qui on confère ce rôle pour l'au-delà (**Figure 163, Figure 164**).³⁶⁹

Les écharpes pour le buste sont rarement colorées ou décorées, mais parfois elles possèdent des rayures horizontales, une extrémité pointue, des franges ou des pampilles. On remarque que certains prêtres en portent des rayées ou plissées (**Figure 163**).³⁷⁰

Tout au long de l'époque pharaonique, les écharpes pour le buste sont portées par les hommes et rarement par les femmes. Les hommes, principalement des fonctionnaires ou des prêtres à fonctions variées, les portent quotidiennement et sur torse nu, ou parfois par-dessus une peau d'animal. Les femmes ne les portent qu'en tant que « bretelles » avec d'autres vêtements couvrant le buste, exception faite pour les danseuses et les acrobates qui les portent sur torse nu

³⁶⁴ HALLMANN 2023, p. 259.

³⁶⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 85.

³⁶⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 82-83, 86-87 ; HALLMANN 2023, p. 266-269.

³⁶⁷ HALLMANN 2023, p. 260.

³⁶⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 72.

³⁶⁹ STAHELIN 1966, p. 82-84 ; HALLMANN 2023, p. 260.

³⁷⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 85.

(Figure 165)³⁷¹. Au Nouvel Empire, on trouve de plus en plus de représentations d'écharpes pour le buste, ce qui correspond à la tendance générale de l'époque de couvrir le haut du corps, même si on les porte encore sur torse nu (notamment les personnages impliqués dans le rituel de l'Ouverture de la bouche). L'écharpe ne se porte plus sous l'aisselle mais de l'épaule aux hanches, associée à différents pagnes à la mode. Les personnages les portant se diversifient, avec encore plus de sortes de prêtres et de fonctionnaires.³⁷²

IV.2 – Les ceintures-écharpes

Contrairement à la ceinture classique qui est en cuir, la ceinture-écharpe (*belt-sash*) est presque toujours en tissu. Elle est faite d'une longue bande enroulée autour de la taille avec les extrémités qui pendent à l'avant du corps, et elle maintient le vêtement du bas en place (Figure 167 à Figure 172)³⁷³. Il existe quelques ceintures-écharpes élaborées connues par l'archéologie, toutes royales : trois chez Toutankhamon (Figure 167) et la fameuse « gaine » de Ramsès III (Figure 168).³⁷⁴

La longueur de la ceinture-écharpe varie énormément, selon le nombre de tours de taille que l'on souhaite effectuer : il existe de nombreuses représentations dans lesquelles la ceinture-écharpe ne fait qu'un tour, mais, par exemple, la ceinture-écharpe de Ramsès III mesure 5,2 m de long. Dans les représentations, les extrémités sont souvent beaucoup plus larges que la partie enroulée à la taille, ce qui suggère qu'on les pliait en deux dans la longueur en laissant les extrémités se déployer à l'avant. Les extrémités sont le plus souvent finies par des ourlets simples ou des franges torsadées³⁷⁵. La ceinture-écharpe est le plus souvent associée au pagne portefeuille ou au pagne-écharpe. Cependant, il est parfois difficile de faire la distinction entre des plis de pagne et des ceintures-écharpes. Par exemple, certains pagne longs présentent à l'avant un surplus de tissu qui tombe de la taille aux chevilles en s'étalant : pour Staehelin, il s'agit de plis du pagne, et pour Vogelsang-Eastwood c'est une ceinture-écharpe ajoutée au-dessus du pagne.³⁷⁶

La ceinture-écharpe de tous les jours semble être réalisée avec tout tissu à disposition, tandis que les plus élaborées sont faites sur-mesure avec des tissages plus ou moins complexes

³⁷¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 82, 87 ; HALLMANN 2023, p. 265-296.

³⁷² HALLMANN 2023, p. 267-269

³⁷³ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 20 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 72 ; HALLMANN 2023, p. 289-290.

³⁷⁴ PEET 1933, p. 143-149 ; STAUDIGEL 1960-61, p. 7-25.

³⁷⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 21 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 73, 75, 77.

³⁷⁶ BONNET 1917 ; STAHELIN 1966, p. 6-11 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993 ; HALLMANN 2023, p. 290-291.

et décoratifs.³⁷⁷ On distingue trois catégories de qualité de fabrication pour les ceintures-écharpes. Les plus simples, principalement utilisées par les paysans et les artisans, sont en corde et parfois nouée dans le dos pour que leurs extrémités ne gênent pas le travail manuel (**Figure 171, Figure 172**)³⁷⁸. Les ceintures-écharpes les plus répandues, pour toutes sortes d'activité, sont en armure de toile simple, également parfois nouées dans le dos³⁷⁹. Les modèles les plus rares sont réalisés en armures élaborées (armure tapisserie, natté...) : il s'agit d'une spécificité du Nouvel-Empire. Les armures complexes permettent de donner un effet de matière plus raffiné et de créer des motifs très détaillés. On les connaît uniquement par des représentations sur des objets en lien avec des déités ou la cour royale, et les vestiges connus proviennent tous de tombes de pharaons³⁸⁰. C'est par exemple le cas des trois ceintures-écharpes en armure tapisserie trouvées dans la tombe de Toutankhamon (**Figure 167**) : la technique a permis de créer des motifs de cartouches et des inscriptions en hiéroglyphes³⁸¹. De même, la fameuse « gaine » de Ramsès III, même si la technique de tissage n'est pas déterminée avec certitude, présente des motifs rouges, bleus, jaunes et en lin naturel : des bandes, des zigzags, des pois et des rangées d'anckh (**Figure 168**).³⁸²

Dès l'Ancien Empire, la ceinture-écharpe est rarement portée par les femmes et uniquement dans des contextes particuliers : soit un modèle très simple lors de travaux manuels pénibles comme le vannage ou le tamisage du grain, soit un modèle décoratif large chez des déesses ou des reines. La ceinture-écharpe est beaucoup plus répandue chez les hommes qui l'alignent avec le haut du pagne ou la placent plus bas pour laisser le haut du pagne apparent.³⁸³ Sous l'Ancien Empire, les hommes portent parfois la ceinture-écharpe seule, avec simplement les pans qui couvrent la région génitale à l'avant (**Figure 144**)³⁸⁴. Pendant l'Ancien et le Moyen Empire, la manière la plus fréquente de la porter est de la nouer à l'avant avec une des extrémités qui pend et l'autre arrangée en boucle saillante à la ceinture (**Figure 170**). La largeur et la longueur semblent être un indice de statut³⁸⁵. Au Nouvel Empire, la ceinture-écharpe est toujours portée par les figures majeures et mineures. On la porte avec des combinaisons

³⁷⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 75.

³⁷⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 73, 76.

³⁷⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 73, 79-80.

³⁸⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 74, 80.

³⁸¹ PFISTER 1937, p. 213 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 74.

³⁸² VAN GENNEP, JEQUIER 1916, p. 95 ; BORCHARDT 1933, p. 12-18 ; PEET 1933 ; RIEFSTAHL 1944, p. 26 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 74-75.

³⁸³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 75-82 ; VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 14 ; HALLMANN 2023, p. 289-290.

³⁸⁴ HALLMANN 2023, p. 293.

³⁸⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 75-82 ; VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 14 ; HALLMANN 2023, p. 289-290.

beaucoup plus variées : par-dessus ou en-dessous d'une tunique, par-dessus deux vêtements superposés, avec le « pagne chendjit » ou encore avec des pagnes longs. La boucle saillante formée par un pan de l'écharpe disparaît : on laisse maintenant simplement prendre une ou les deux extrémités. Dès les XXI^e et XXII^e dynasties, on trouve de plus en plus de représentations où l'extrémité ne tombe plus librement à l'avant mais s'aligne sur le bord oblique du pagne.³⁸⁶

V- Les robes

Les robes sont des vêtements qui couvrent à la fois le buste et les jambes. Soit elles tombent plus ou moins droit, soit elles marquent la taille : on utilise alors les termes « corsage » pour la partie couvrant le buste et « jupe » pour la partie couvrant le bas du corps. C'est un type de vêtement exclusivement porté par les femmes, exception faite pour le drapé archaïque également porté par les hommes, qui constitue la genèse des futures robes de l'époque pharaonique³⁸⁷. En plus de cette robe archaïque, il existe d'autres types de robes : les robes portefeuille (y compris la célèbre « robe fourreau »), à drapé élaboré, à col en V et en filet de perles.

V.1 - Le drapé archaïque

Le drapé archaïque (*archaic wrap-around*) est considéré comme l'ancêtre des robes égyptiennes à proprement parler par Vogelsang-Eastwood : il consiste en un simple grand rectangle de tissu (**Figure 173**, **Figure 174**, **Figure 175**). Pour le porter, on bloque généralement un des coins supérieurs sur l'épaule gauche, puis on enroule le reste de tissu une ou plusieurs fois autour du corps, sous les aisselles (**Figure 176**). On le maintient en place en amenant le coin supérieur du panneau frontal au niveau de l'aisselle gauche, puis on noue les deux coins gauches pour créer une bretelle. Pour mieux le maintenir et éviter qu'il ne s'ouvre, on le maintient parfois à l'aide d'une ceinture ou d'une ceinture-écharpe.³⁸⁸

De manière générale, les hommes de tous rangs sociaux (principalement les marins, les paysans, les préposés royaux et les rois) portent plutôt des drapés archaïques courts, avec une ceinture ou une ceinture-écharpe (**Figure 173**). Concernant les femmes, seules des servantes le

³⁸⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 77-78, 86-87 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 194 ; HALLMANN 2023, p. 293.

³⁸⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 24 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 95.

³⁸⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 22 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 88-89.

portent : les robes sont plus longues, sans ceinture et au moins enroulées une fois et demie autour du corps (**Figure 174**, **Figure 175**).³⁸⁹

Comme son nom l'indique, ce drapé apparaît à l'époque archaïque. Alors qu'on trouve encore des exemples au Moyen Empire, il disparaît au Nouvel Empire, sauf pour les pharaons et les divinités masculines et féminines qui portent des drapés archaïques très colorés³⁹⁰ : son utilisation en tant que vêtement quotidien disparaît.³⁹¹

V.2 – Les robes drapées simples

Comme le drapé archaïque, les robes drapées simples sont de grands rectangles de tissu enroulés autour du corps, mais sans bretelle nouée à l'épaule gauche. Pour l'époque pharaonique, il existe deux phases de robes drapées : la robe portefeuille, plus modeste, puis la robe à drapé élaboré apparue à la moitié de la XVIII^e dynastie, toutes deux uniquement portées par les femmes.³⁹²

V.2.1 – *La robe portefeuille*

La robe portefeuille (*simple wrap-around dress*), parfois appelée « robe fourreau » (voir point suivant), portée tout au long de l'époque dynastique avec un essoufflement au Nouvel Empire, est un essentiel de la garde-robe féminine (**Figure 177** à **Figure 181**). Elle consiste en une seule grande longueur de tissu enroulée autour du corps, avec aucune, une ou deux bretelles simples ou décorées.³⁹³

Vogelsang-Eastwood a identifié deux vestiges comme étant des robes portefeuille grâce à leur longueur. Hallmann estime que ces identifications sont douteuses car ces tissus pourraient tout aussi bien être utilisés pour faire des pagnes à taille haute, des manteaux ou du linge de lit.³⁹⁴

La robe portefeuille est enroulée en moyenne trois fois autour du corps (**Figure 182**). Ses couleurs sont variables : même si la majorité des robes sont blanches, il existe des représentations de robes colorées monochromes, rayées, à motifs voire brodées de perles,

³⁸⁹ VOGELSANG-EASTWOOD, p. 22, 25 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 91-94.

³⁹⁰ GREEN 2001, p. 277.

³⁹¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 90, 92-94.

³⁹² VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 96

³⁹³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 95-96, 104 ; HALLMANN 2023, p. 440.

³⁹⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 99-101 ; HALLMANN 2023, p. 445-446.

principalement chez les déesses et les reines (**Figure 180**, **Figure 181**). Sans doute les couleurs étaient obtenues en teignant, en brodant ou à l'aide d'une armure tapisserie. Pendant l'Ancien et le Moyen Empire, les robes portefeuille pouvaient également comporter des franges ou des boucles de trame placées sur le bord supérieur de la robe ou sur un bord de bretelle (**Figure 178**).³⁹⁵

Dans les représentations, le vêtement est délimité par deux lignes pour le haut et le bas : en général, la robe couvre le corps des aisselles aux chevilles même si cela peut légèrement varier, par exemple en laissant la poitrine découverte (**Figure 183**, **Figure 184**)³⁹⁶. La manière classique de porter la robe portefeuille est de l'enrouler de façon lâche deux ou trois fois autour du corps, ce qui permet d'avoir suffisamment d'aisance pour marcher et travailler.³⁹⁷

La robe portefeuille apparaît dès l'Ancien Empire et est représentée pendant toute l'époque pharaonique. Elle est portée par les femmes privées jusqu'au milieu de la XVIII^e dynastie, puis elles deviennent une tenue réservée aux déesses et aux reines déifiées³⁹⁸. Une exception est faite pour les pleureuses présentes dans les cortèges de défunts : tout au long de l'époque pharaonique, elles portent une robe portefeuille laissant la poitrine découverte avec parfois une bretelle ou un nœud pour la maintenir (**Figure 183**, **Figure 184**).³⁹⁹

De manière générale, les détails indiquant la manière dont la robe portefeuille est enroulée ou maintenue en place (liens, nœuds, panneaux frontaux...) sont rarement représentés dans l'art, ce qui lui donne l'aspect d'un tube très moulant : c'est pourquoi la robe portefeuille, avec ou sans bretelles, est souvent appelée « robe fourreau »⁴⁰⁰

V.2.2 – *La robe fourreau*

La célèbre « robe fourreau » est une silhouette très connue de l'art égyptien : c'est une robe très moulante à une ou deux bretelles qui descend jusqu'aux chevilles, parfois si transparente qu'elle laisse voir toute l'anatomie (**Figure 186**). Elle était portée par la plupart des femmes de tout rang social et pour diverses activités jusqu'à la fin du Moyen Empire. Au Nouvel Empire, elle disparaît progressivement pour finalement ne plus être portée aux XIX^e et

³⁹⁵ MICHALOWSKI 1969, p. 201 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 25 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 101, 104, 106 ; HALLMANN 2023, p. 440.

³⁹⁶ WERBROUCK 1938, p. 120-121, 143-159 ; FISCHER 1976, p. 39, 45-49.

³⁹⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 25 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 101-102, 104.

³⁹⁸ BONNET 1917, p. 61-62 ; HALLMANN 2023, p. 440, 450.

³⁹⁹ WERBROUCK 1938, p. 120-121, 143-159 ; FISCHER 1976, p. 39, 45-49.

⁴⁰⁰ ROBINS 1993, p. 183 ; HALLMANN 2023, p. 446.

XX^e dynasties que par des reines, des déesses, des prêtresses ou des dames de la génération précédentes.⁴⁰¹

Dans les études anciennes, on pensait que la robe était constituée d'un tube de tissu auquel on épinglait ou cousait des bretelles⁴⁰². Cependant, ce système pose aujourd'hui différents problèmes. Tout d'abord, on n'a jamais identifié de traces correspondant à des bretelles épinglées ou cousue sur une étoffe correspondant à une robe⁴⁰³. De même, malgré la multitude de représentations de la robe fourreau, aucun exemplaire n'a jamais été retrouvé en fouilles⁴⁰⁴. Ensuite, il existe quelques représentations de femmes assises, à genoux ou avec les pieds écartés qui indiquent que la robe fourreau s'ouvre aux chevilles, et donc qu'elle est large (**Figure 178**, **Figure 186**, **Figure 187**)⁴⁰⁵. Enfin, compte-tenu du fait que le tissu extensible n'existe pas et que la robe épouse parfaitement le corps, l'enfiler, la retirer ou simplement se mouvoir en la portant aurait été extrêmement difficile.⁴⁰⁶ Ainsi, à partir de ces arguments, deux hypothèses ont été émises : soit la robe n'a pas existé et c'est une création purement artistique pour dire « vêtement » ou mettre en avant le côté érotique des femmes en montrant chaque courbe de leur corps⁴⁰⁷, soit, d'après Vogelsang-Eastwood, il s'agit d'une simple robe portefeuille à laquelle on ajoute des bretelles autonomes.⁴⁰⁸

V.2.3 - L'énigme des bretelles

En essayant de comprendre si la robe fourreau existait ou non, Vogelsang-Eastwood s'est également interrogée sur les bretelles des robes portefeuille : étaient-elles bien cousues à la robe ?⁴⁰⁹

Comme déjà dit, même si on a pu penser que les bretelles étaient cousues ou épinglées à la robe, aucune preuve archéologique soutient cette théorie. De plus, avec des bretelles intégrées, les robes, même amples, auraient été compliqué voire impossible à enfiler. Enfin, il existe tellement de formes de bretelles, de matières et de manières différentes de les placer qu'il est parfois difficile d'expliquer si elles sont attachées à la robe (Figure 185). Ainsi, la

⁴⁰¹ ROBINS 1993, p. 183 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 96-98 ; HALLMANN 2018, p. 302. CHERPION 2023, p. 24, 171.

⁴⁰² Voir par exemple BONNET 1917, p. 59 ; MILLARD 1986, p. 407 ; HOUSTON 2002, p. 8-9.

⁴⁰³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 98.

⁴⁰⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 96-98 ; CASTEL *et al.* 2001, p. 132-133 ; KÖHLER 2018, p. 66.

⁴⁰⁵ ROBINS 1993, p. 181-183 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 98

⁴⁰⁶ ROBINS 1993, p. 182 ; JANSSEN R. 1995, p. 385 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 96. CHERPION 2023, p. 24-25.

⁴⁰⁷ HALL 1986b, p. 20 ; ROBINS 1990, p. 45-46 ; JANSSEN R. 1995, p. 385. CHERPION 2023, p. 24-25.

⁴⁰⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 98.

⁴⁰⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 96-97.

seule explication plausible pour expliquer la présence des bretelles sur les robes portefeuilles est qu'elles étaient autonomes : pour Vogelsang-Eastwood, il s'agit en fait de bandes de tissus bloquées dans le haut de la robe, ou d'une écharpe pour le torse qui dépasse et donne une impression de bretelles⁴¹⁰. La fonction des bretelles autonomes serait ainsi s'empêcher la robe de glisser grâce la friction entre les tissus, de retenir la sueur ou simplement d'obtenir un effet décoratif ou un choix personnel.⁴¹¹

Le nombre de bretelles présentes sur les robes est également matière à discussion. D'après d'anciennes publications, toutes les robes portefeuille possèdent deux bretelles : quand il en manque un ou deux, c'est qu'elles n'ont pas encore été peintes ou qu'elles se sont effacées⁴¹². Hallmann ne réfute pas cette hypothèse, mais, convaincue par la théorie des bretelles autonomes de Vogelsang-Eastwood, en propose une autre en faisant une comparaison entre les représentations de la statuaire et celles de la peinture. Sur les statues, les seins sont toujours couverts par deux bretelles (**Figure 180**). En peinture, soit aucune, soit une ou deux bretelles sont présentes. Pour Hallmann et Cherpion, cela s'explique par les conventions artistiques égyptiennes. En effet, contrairement à la statuaire, en peinture on dessine les différentes parties du corps sous différents angles pour faciliter la compréhension des concepts : ainsi, les épaules et le torse sont représentés de face, tandis que les seins et le nombril sont de profil. Ceci crée une distorsion des vêtements qui rend la représentation des bretelles très complexe à réaliser : l'artiste doit choisir s'il les représente de face, de profil, ou s'il fait un compromis, choisissant peut-être d'en omettre parfois une ou deux pour ne pas créer de confusion dans la lecture du personnage. Ainsi, la variation du nombre de bretelles serait dû à la difficulté à les représenter dans l'art aspectif.⁴¹³

V.3 La robe à drapé élaboré

Dans les représentations, la robe portefeuille est portée par les personnages privés jusqu'au milieu de la XVIII^e dynastie, puis un changement de style intervient : elle semble être remplacée par la robe à drapé élaboré (*complex wrap-around dress*) qui devient très rapidement à la mode (**Figure 188 à Figure 193**).⁴¹⁴

⁴¹⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 24-25 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 96-97, 102-104.

⁴¹¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 104, HALLMANN 2023, p. 448.

⁴¹² BONNET 1917, p. 60 ; VANDIER 1958, p. 111 ; RUSSMANN 2001, p. 248.

⁴¹³ CHERPION 2023, p. 73-74 ; HALLMANN 2023, p. 448-449.

⁴¹⁴ BONNET 1917, p. 61 ; VANDIER 1958, p. 499 ; ROBINS 1993, p. 183 ; HALLMANN 2023, p. 440.

Il n'existe pas de vestige connus pour cette robe, d'autant plus que les scientifiques ne s'accordent pas sur sa construction. À partir des représentations, ils ont essayé de comprendre de combien de tissus elle se compose, et comment elle se drape. Pour Bonnet, il s'agit toujours de la robe portefeuille à laquelle on a juste ajouté un châle couvrant une ou deux épaules : le châle a pris de plus en plus d'ampleur et a fini par couvrir tout le corps, et on a finalement enlevé la robe portefeuille en-dessous (**Figure 28**)⁴¹⁵. Vandier a identifié cinq types de robes : trois sont faites d'une seule étoffe et deux se composent d'une robe portefeuille de d'un châle⁴¹⁶. Vogelsang-Eastwood considère qu'il s'agit d'une évolution de la robe portefeuille qui reste un grand rectangle de tissu que l'on vient stratégiquement draper et nouer pour obtenir un effet cintré ou ajusté sur le corps (**Figure 194**) ; elle n'exclue pas non-plus l'ajout d'un châle ou d'une ceinture écharpe⁴¹⁷. Pour Johnstone, il s'agit simplement d'une ou deux étoffées superposées⁴¹⁸. Ainsi, il est très difficile de comprendre et décrire la robe à drapé élaboré, d'autant plus qu'elle se complexifie dans le temps, jusqu'à atteindre un style très flamboyant sous les Ramessides (**Figure 191**, **Figure 192**).⁴¹⁹

Sans comprendre exactement comment la robe se construit, il est tout de même possible d'identifier trois silhouettes principales dans les représentations : jusqu'au milieu du Nouvel Empire, la robe couvre une seule épaule de manière étroite, puis, dès l'époque amarnienne, elle couvre les deux épaules de manière étroite, et enfin, à l'époque ramesside, elle couvre les deux épaules de manière ample⁴²⁰. À partir de ces méthodes, presque toutes les variations sont possibles, avec ou sans ceinture-écharpe. Les robes peuvent être décorées avec des franges placées à différents endroits et plissées⁴²¹. D'après Green, les robes à drapé élaboré pouvaient être de différentes épaisseurs, soit pour s'adapter aux saisons, soit car il existe différentes qualités de tissu selon le contexte durant lequel on la porte.⁴²²

Les robes à drapé élaboré apparaissent donc au Nouvel Empire. Elles sont portées par différents profils de femmes peuvent, mais il semblerait qu'elle soit réservée à des occasions spéciales comme les banquets ou les fêtes.⁴²³

⁴¹⁵ BONNET 1917, p. 62, 67.

⁴¹⁶ VANDIER 1958, p. 499-501.

⁴¹⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 28 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 106-107, 109 ; GREEN 2001, p. 277.

⁴¹⁸ JOHNSTONE 2014, p. 59-82.

⁴¹⁹ ROBINS 1993, p. 183 ; HALLMANN 2023, p. 440, 451.

⁴²⁰ BONNET 1917, p. 62, 70-71 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 107-109.

⁴²¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 28 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 107-109, 111 ; GREEN 2001, p. 277.

⁴²² GREEN 2001, p. 277.

⁴²³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 109-111.

V.4 Les robes à col en V

Les robes à col en V sont des vêtements taillés pour femmes ayant un col profond faisant partie intégrante du corsage de la robe, créant ainsi une impression de larges bretelles. Des vestiges de robes à col en V existent pour l'Ancien et le Moyen Empire, puis semblent disparaître un peu avant le Nouvel Empire. Il existe trois types de robe à col en V : la robe sans manches, la robe avec manches et la robe en filet de perles.⁴²⁴

V.4.1 – La robe à col en V sans manches

La robe à col en V sans manches descend jusqu'aux chevilles et est légèrement moulante, avec une taille un peu marquée : la position de cette taille est plus basse que beaucoup de vêtements égyptiens, c'est-à-dire à la vraie taille et non sous la poitrine. Sur le buste, les seins sont toujours couverts même si la profondeur du décolleté varie (**Figure 196**, **Figure 197**, **Figure 198**).⁴²⁵

D'après les rares exemples connus et les représentations, la robe à col en V sans manches semble construite avec un seul morceau de tissu. Malheureusement, le seul exemplaire complet connu, découvert sur une momie à Giza, étant aujourd'hui détruit, il n'est pas possible de comprendre sa construction (**Figure 199**). La robe est parfois plissée, toujours sur l'ensemble du vêtement puis qu'il est fait d'une seule pièce. Les plis peuvent être droits ou ondulés. Les plis verticaux sont continus des épaules au bas de la robe, et la largeur des plis horizontaux peut varier selon qu'il se trouvent sur le corsage ou la jupe.⁴²⁶

De manière générale, la robe à col en V sans manches est portée par des femmes plus matures. Ce type de robe est toujours présent dans les représentations du Nouvel Empire, mais aucun vestige n'a été retrouvé pour cette époque, alors qu'on en a beaucoup pour les périodes précédentes. Ainsi, on se demande si, dans le temps, elle ne serait pas devenue une convention artistique pour les représentations des dames de la cour royale.⁴²⁷

⁴²⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 28 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 111.

⁴²⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 113.

⁴²⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 111-113.

⁴²⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 112-113.

V.4.2 – La robe à col en V avec manches

La majorité des exemples connus de robes à col en V sont les modèles avec manches. Il existe une vingtaine de vestiges identifiés en tant que robes à col en V avec manches, ce qui fait de ce modèle le vêtement le plus représenté. La robe à col en V peut avoir des manches soit longues, soit courtes, mais tous les vestiges connus ont les manches longues⁴²⁸. Les exemples les plus représentatifs sont la robe de Gebelein (Turin S. 14087, **Figure 200**), la robe de Dishashah (Londres UC 31183, **Figure 201**) et la robe de Tarkhan (Londres UC2861B, **Figure 202**).⁴²⁹

Jusque 2014, aucune représentation était connue pour ce type de robe. Jones en a finalement identifié trois : deux sur des stèles funéraires de la première dynastie à Helwan (**Figure 204**, **Figure 205**) et une sur une statuette du musée du Louvre datant de la première ou de la deuxième dynastie (**Figure 203**). Les représentations ressemblent beaucoup à la robe de Tarkhan.⁴³⁰

Le principe de construction de la robe est toujours le même (**Figure 206**, **Figure 207**). Le modèle simple se compose de trois morceaux de tissu. La jupe est faite dans un seul grand rectangle que l'on plie en deux pour former un tube, en faisant une couture sur le côté droit du vêtement. Le corsage est fait de deux pièces constituant chacune une moitié de corsage et une manche : chaque pièce est pliée dans la longueur et cousue le long du bras, puis on assemble les deux morceaux au milieu en laissant une ouverture au niveau du décolleté et dans la nuque pour pouvoir y passer la tête : c'est cette ouverture qui crée le col en V. On ajoute généralement des liens à l'avant et/ou à l'arrière du col afin de pouvoir le fermer si nécessaire. Ensuite, le corsage est cousu à la jupe, puis on finit le vêtement par des ourlets aux bords des manches et au bas de la robe⁴³¹. Les robes à col en V avec manches sont la plupart du temps plissées, généralement avec des plis verticaux ou horizontaux dont la largeur peut varier (**Figure 200**), et parfois des plissés en chevrons. Dans tous les exemples connus, une ligne pliée verticale traverse tout l'avant de la jupe : elle permettrait de maintenir les plis en place lors des lavages. Les robes peuvent également être décorées de franges, notamment en bas de la robe.⁴³²

⁴²⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 115, 123 ; JONES 2014, p. 209.

⁴²⁹ Voir LANDI, HALL 1979, p. 141-152 ; HALL 1981, p. 168-71 ; HALL 1982, p. 30.

⁴³⁰ JONES 2014, p. 209-232.

⁴³¹ RIEFSTAHL 1970, p. 244-259 ; HALL 1982, p. 30-32 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 30 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 115-116, 119-121.

⁴³² SCHIAPARELLI 1921, p. 121-128 ; BRUNTON 1940, p. 526-527 ; HALL, PEDRINI 1984, p. 136-139.

Alors qu'on pensait d'abord que les robes à col en V avec manches étaient une évolution des robes sans manches ou des « robes fourreau »⁴³³, l'étude des représentations découvertes par Jones indiquent que ces différents types étaient contemporains⁴³⁴.

D'après les vestiges et les représentations, la robe à col en V avec manches semble avoir été très populaire comme vêtement funéraire chez les femmes de moyenne et haute élite des premières dynasties de la région memphite. Présente de la I^{ère} à la XI^e dynastie, elle disparaît complètement au Nouvel Empire.⁴³⁵

V.4.3 – *La robe en filet de perles*

Ce type de robe à col en V, sans manches et très ajusté, est très particulier car il s'agit d'un vêtement fait en perles arrangées en motifs géométriques, en général en losanges, à la manière d'un filet.⁴³⁶

Il existe deux vestiges connus datant de l'Ancien Empire, tous deux reconstruits : une robe en perle trouvée à Qau (Londres, UC17743.1, **Figure 208**)⁴³⁷, et une à Giza (Boston 33.1020.1, **Figure 209**)⁴³⁸. Les deux robes sont construites sur le même principe : elles sont composées de deux bretelles larges couvrant la poitrine et d'une jupe longue moulant le corps (la robe de Londres possède également des cache-tétons⁴³⁹). Toute la robe est faite en perles enfilées pour créer des motifs de losanges, avec des rangées de perles par endroits. Les perles en faïence dans les tons bleu-vert sont cylindriques et discoïdes, à part dans le bas des robes : le modèle de Londres possède une rangée de petits coquillages faisant office d'ourlet, et celui Boston des franges avec des fleurs aux extrémités.⁴⁴⁰

La fonction de ces coquillages et fleurs en bas de robe a été l'objets de différentes hypothèses. Les fleurs pendent librement et les coquillages renferment des petits cailloux : pour différents chercheurs, cela s'explique par le fait que les robes étaient portées par des danseuses qui, lorsqu'elles étaient en mouvement, créaient un bruit de crécelle qui accompagnait leur danse.⁴⁴¹ Cependant, alors que Vogelsang-Eastwood avait déjà noté qu'il n'existe pas de

⁴³³ RIEFSTAHL 1970, p. 248 ; HALL, PEDRINI 1984, p. 139.

⁴³⁴ JONES 2014, p. 216-222, 231.

⁴³⁵ JONES 2014, p. 213, 229-231.

⁴³⁶ ERMAN 1894, p. 213 ; RIEFSTAHL 1944, p. 11 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 125, 127.

⁴³⁷ JANSEN R. 1996, p. 41-46.

⁴³⁸ JICK 1988, p. 78-79.

⁴³⁹ R. Janssen a étudié les caches-tétons plus en détail dans HALL 1981.

⁴⁴⁰ JICK 1988, p. 78-79 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 125-127, 129 ; JANSEN R. 1996, p. 43-46.

⁴⁴¹ Par exemple HALL 1986b, p. 64-65 ; MANNICHE 1996, p. 46.

représentation de danseuses en robes en filet de perles, Hall, grâce à l'archéologie expérimentale, a prouvé que les coquillages étaient trop épais pour diffuser du son. Ainsi, même si les robes sont suffisamment extensibles pour danser avec, R. Janssen pense que les bas de robes ornés servaient à lester l'ourlet et empêcher la jupe de remonter le long des jambes.⁴⁴²

À partir des représentations, on se pose la question de savoir si la robe est un vêtement autonome ou si elle cousue ou portée par-dessus une robe en tissu. En effet, à certains moments il clair que la robe est portée seule, sans rien dessous (**Figure 210**, **Figure 211**, **Figure 212**), ce qui correspond aux vestiges connus retrouvés *in situ* et sans rien en-dessous⁴⁴³. Sur d'autres représentations, c'est moins évident⁴⁴⁴ : différents scientifiques pensent donc que les perles pouvaient être soit être tissées, soit cousues sur une robe en lin, soit qu'une robe en perle autonome était portée par-dessus une robe en lin.⁴⁴⁵ Enfin, pour Vogelsang-Eastwood, les perles ne peuvent pas avoir été tissée ou brodées puisqu'il s'agit de perles différentes de celles utilisées pour ces techniques⁴⁴⁶. La fonction de la robe n'est pas non plus certaine : but de la robe est donc peut-être simplement d'obtenir une robe en tissu plus ornée, ou donner un aspect plus sensuel avec le jeu de transparence, les caches-tétons et la forme moulante.⁴⁴⁷

La robe en filet de perles est portée uniquement pas des femmes de différents statuts dès l'Ancien Empire, comme l'attestent les représentations et l'archéologie. Au Moyen Empire, la robe se répand de plus en plus dans les représentations. Au Nouvel Empire, on trouve de moins en moins de représentations de robes en filet de perles : dès la XVIII^e dynastie, elles sont réservées aux reines et aux déesses. Ainsi, il est possible que la robe en filet de perles soit devenue symbolique au fil du temps, étant finalement simplement déposée sur les momies comme protection magique.⁴⁴⁸

VI- La tunique

⁴⁴² VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 126, 128-129 ; JANSSEN R. 1996, p. 41-46.

⁴⁴³ JICK 1988, p. 79 ; JANSSEN R. 1996, p. 41-46.

⁴⁴⁴ JICK 1988, p. 79 ; STAHELIN 1966, p. 169.

⁴⁴⁵ RIEFSTAHL 1944 ; JANSSEN 1996, p. 41-46 ; HALLMANN 2023, p. 465.

⁴⁴⁶ ERMAN 1894, p. 213 ; RIEFSTAHL 1944, p. 11 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 125, 127.

⁴⁴⁷ TAYLOR 1988, p. 175 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 125, 127-128 ; JANSSEN R. 1996, p. 42-43.

⁴⁴⁸ JICK 1988, p. 78-79 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 129 ; SETH-SMITH, LISTER 1995, p. 165-172 ; GREEN 2001, p. 277 ; HALLMANN 2023, p. 466.

La tunique est un des vêtements les plus répandus d'Égypte, principalement au Nouvel Empire. C'est un vêtement taillé : globalement, c'est un grand rectangle avec des ouvertures qui permettent de passer les bras et la tête, avec parfois des manches.⁴⁴⁹

Note sur la terminologie : Dans la littérature scientifique ou de vulgarisation, la tunique antique égyptienne porte parfois des noms qui peuvent prêter à confusion. Tout d'abord, on peut trouver le terme « tunique *mss* ». Ce terme a longtemps été accepté dans la littérature car on pensait que le terme égyptien *mss* désignait la tunique. Mais Kemp et Vogelsang-Eastwood ont eu des doutes sur le terme lors de leurs recherches à Amarna, puis J. J. Janssen a fait une étude linguistique approfondie et, finalement, est arrivé à la conclusion que *mss* désigne bien un vêtement, mais il n'est pas certain qu'il s'agisse de la tunique⁴⁵⁰. Ensuite, on trouve parfois « *ghalabiya* » (ou « *djellaba* ») qui est une translittération du nom arabe qui désigne la tunique portée dans le Maghreb moderne, donc anachronique⁴⁵¹. Enfin, il y a « *kalasiris* », utilisé par Hérodote au V^e siècle avant notre ère : il s'agit du mot grec pour désigner la « tunique égyptienne ». Or cette tunique égyptienne est une association spécifique d'une tunique à frange de l'époque tardive et d'un châle, contemporains d'Hérodote, ce qui ne correspond donc pas à une simple tunique autonome⁴⁵². Ainsi, tous ces mots doivent être évités pour ne pas prêter à confusion : en français, le terme « tunique » est donc privilégié.

La tunique est donc un vêtement qui peut être longue courte (des épaules jusqu'au-dessous des fesses, voir **Figure 213**) ou longue (des épaules jusqu'aux chevilles ou rarement jusqu'aux genoux, voir **Figure 213 à Figure 222**). Elle est faite pour être portée ample, ce qui permet de la mettre et l'enlever très facilement : sa largeur s'étend de coude à coude (**Figure 228**).⁴⁵³

Il existe de nombreux vestiges de tuniques, toutes sans manches et datant du Nouvel Empire. Les plus représentatives ont été trouvées dans la tombe TT8 de Kha et Merit (dix-spet

⁴⁴⁹ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 32-33 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 130 ; HALLMANN 2023, p. 307.

⁴⁵⁰ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 442-449 ; JANSSEN J. J. 2008, p. 34-37 ; HALLMANN 2023, p. 306-307.

⁴⁵¹ JANSSEN J. J. 1975, p. 259-260 ; HANNING 2001, p. 364.

⁴⁵² HERODOTE *L'Enquête*, p. 81 ; BIANCHI 1976, p. 30 ; HALLMANN 2023, p. 320-323.

⁴⁵³ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 33, 36 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 130, 137, 150-153 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 196.

tuniques, dont S.8530, voir **Figure 223**, et S.8543, voir **Figure 225**) et la KV62 de Toutankhamon (au moins quatorze tuniques dont JE642, voir **Figure 99**)⁴⁵⁴

La construction de la tunique-type est très simple (**Figure 227**). Tout d'abord, un grand rectangle est plié en deux, la pliure se plaçant sur les épaules. On vient ensuite coudre les côtés ensemble en laissant environ 30 cm libres en haut pour pouvoir y passer les bras. Ensuite, au centre près de la pliure, on évide une forme circulaire ou ovale de laquelle on fait partir une fente verticale de 10 à 20 cm, sur l'avant du vêtement : cela permet de passer la tête. L'ouverture de la tête peut varier : on trouve des fentes simples, des fentes en croix, des ouvertures en forme de trou de serrure (**Figure 100**, **Figure 224**, **Figure 226**) ou encore des bandes évidées d'1 cm de large. Le col peut être fermé, le plus souvent à l'aide de simples petites ficelles⁴⁵⁵. Les côtés sont cousus à l'aide de coutures simples ou plates. Le bas du vêtement et les ouvertures des bras sont finis par un ourlet simple. L'ouverture de la tête et la fente du cou sont finies par un ourlet roulotté. La tunique longue finie mesure en moyenne environ 120 à 150 cm de haut pour 80 à 110 cm de large, et la courte mesure en moyenne environ 80 à 90 cm de haut pour 80 à 110 cm de large. D'après Vogelsang-Eastwood, ces grandes largeurs ne sont possibles que sur le métier à tisser vertical.⁴⁵⁶

La tunique égyptienne peut également comporter des manches. Cependant, il faut faire la différence entre les vraies manches, et les « fausses manches ». D'après les vestiges connus, les tuniques à vraies manches sont rares, alors que dans les représentations elles sont relativement répandues (**Figure 219** à **Figure 222**). Ce qui est curieux, c'est qu'on possède quelques exemples de vestiges de manches autonomes (**Figure 231**, **Figure 232**), que les textes mentionnent des « paires de manches » seules, et que dans les listes picturales de Deir el-Médina des manches sont représentées seules⁴⁵⁷. Différents égyptologues ont cherché à comprendre pourquoi les manches sont séparées et si rares sur les vestiges de tuniques. R. Janssen a émis l'hypothèse que les manches étaient amovibles, à savoir qu'on les portait l'hiver et les retirait lorsqu'on avait trop chaud⁴⁵⁸. Schiaparelli pense que les tuniques n'ont

⁴⁵⁴ SCHIAPARELLI 1927, p. 98 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 196.

⁴⁵⁵ HALD 1946, p. 52 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 33 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 131, 134-136 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 53-58, 80-86 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 196 ; HALLMANN 2023, p. 306.

⁴⁵⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 33, 36 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 134-135, 150-153 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 196 ; VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 10.

⁴⁵⁷ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 197 ; SCHIAPARELLI 2007, p. 92 ; JANSEN J. J. 2008, p. 25-26 ; HALLMANN 2023, p. 307.

⁴⁵⁸ HALL 1980, p. 35.

jamais eu de manches et qu'elles doivent appartenir à un autre type de vêtement⁴⁵⁹. Vogelsang-Eastwood note qu'aucun vestige ne présente de traces attestant que les manches étaient recousues plusieurs fois⁴⁶⁰. Cependant, d'après les manches et les tuniques retrouvées à Amarna, les Égyptiens faisaient des coutures robustes ayant pu supporter plusieurs rapiéçages : il est donc possible que les manches étaient amovibles, mais nous attendons que des preuves matérielles le confirment⁴⁶¹. Enfin, l'aspect des vraies manches a également posé question : les manches sont taillées en forme de tube se resserrant au poignet trop court et trop étroit pour couvrir un bras (**Figure 229**). En réalité, comme la largeur de la tunique d'étende de coude à coude, il est seulement nécessaire de couvrir les avant-bras, ce qui explique la longueur courte et la largeur qui nécessite seulement de laisser passer la main dans le poignet (**Figure 230**).⁴⁶²

Dans les représentations, en plus des vraies manches, on peut observer des « fausses manches » ayant un aspect de manches chauve-souris (**Figure 217**, **Figure 218**). En fait, un effet est créé avec l'ampleur de la tunique : le tissu des épaules qui descend jusqu'aux coudes donne une impression de manche en tombant sur les bras. Plus la tunique est large, plus les « manches » sont longues. Les fausses manches sont souvent appelées à tort « manches courtes » dans la littérature.⁴⁶³

La plupart des tuniques retrouvées n'ont pas de décor, mais, dans les représentations, elles présentent souvent des ornements. Les plus répandus sont les franges de chaîne simples, tressées ou torsadées (**Figure 226**)⁴⁶⁴, les bandes tissées en appliqué ou en armure tapisserie (**Figure 224**)⁴⁶⁵, la broderie (**Figure 100**, **Figure 101**, **Figure 102**)⁴⁶⁶ et les sequins d'or et de faïence⁴⁶⁷. Les tuniques peuvent également être teintes dans leur entiereté ou présenter des rayures faites avec le fil de chaîne lors du tissage, sur toute ou une partie de la tunique.⁴⁶⁸

La tunique longue est principalement portée par les hommes, mais également par les femmes. Elle se porte rarement seule ou souvent par-dessus ou en-dessous d'autres vêtements,

⁴⁵⁹ SCHIAPARELLI 2007, p. 92.

⁴⁶⁰ HALL 1980, p. 35 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 137.

⁴⁶¹ HALL 1980, p. 35 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 137 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 198.

⁴⁶² VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 137 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 204-210 ; HALLMANN 2023, p. 308-311, 470.

⁴⁶³ VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 196 ; HALLMANN 2023, p. 310-311, 470.

⁴⁶⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 36 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 138.

⁴⁶⁵ CARTER, NEWBERRY 1904, p. 144 ; CARTER 1933, p. 124-126 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 36 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 139-141.

⁴⁶⁶ CROWFOOT, DAVIES 1941, p. 126-127 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 142-144.

⁴⁶⁷ RIEFSTAHL 1944, p. 25 ; MURRAY, NUTTALL 1963, p. 3 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 36.

⁴⁶⁸ CROWFOOT, DAVIES 1941, p. 116 ; RIEFSTAHL 1944, p. 25 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 36 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 138-139.

comme des ceintures-écharpes, différents types de pagnes ou des jupes. Les femmes la portent sans distinction de rang social (travail des champs, servantes, reines...), et les hommes pour des occasions spéciales, avec un décor beaucoup plus élaboré que celui des femmes.⁴⁶⁹ La tunique courte n'est portée que par les hommes, toujours associée à un autre vêtement. Contrairement à la version longue, elle est portée pour des activités variées (barbiers, blanchisseurs, pêcheurs...).⁴⁷⁰

La tunique est inconnue sous l'Ancien Empire. Dès le moyen Empire, elle apparaît dès la XI^e dynastie mais ne semble pas populaire⁴⁷¹. C'est au Nouvel Empire qu'elle devient très répandue dans toutes les couches de la population, peut-être parce qu'elle est à la fois pratique et confortable⁴⁷². Au même moment, le drapé archaïque, les robes à col en V et les robes drapées simples semblent disparaître : pour certains chercheurs, la tunique les a simplement remplacés⁴⁷³, tandis que d'autres pensent que la tunique est une évolution de la robe à col en V sans manches⁴⁷⁴. Dès la XIX^e dynastie, l'ampleur de la tunique augmente.⁴⁷⁵

VII – Les châles et les manteaux

Pour se protéger ou orner leur tenue, les Égyptiens se couvraient parfois de châles, de manteaux longs ou de peaux de félins aux fonctions décorative, symbolique et/ou pratique.

VII.1 - Les châles

Les châles sont des étoffes rectangulaires, carrées ou oblongues qui ne couvrent que la partie supérieure du corps (**Figure 233 à Figure 238**)⁴⁷⁶. Compte-tenu de leurs formes simples, aucun vestige de châle n'a été identifié avec certitude. Vogelsang-Eastwood pense cependant en avoir observé un rectangulaire placé sur une statue d'Anubis dans la tombe de Toutankhamon (**Figure 233**)⁴⁷⁷. À partir de cette supposée identification, il semblerait qu'un

⁴⁶⁹ RIEFSTAHL 1970, p. 254 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 147-149, 150-153 ; HALLMANN 2023, p. 315, 443, 470.

⁴⁷⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 33, 36 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 150-153 ; HALLMANN 2023, p. 315.

⁴⁷¹ HALL 1981, p. 30 ; HAYES 1990a, p. 240 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 150-151 ; HOUSTON 2002, p. 20 ; HALLMANN 2023 312-313.

⁴⁷² VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 150, 153 ; HALLMANN 2023, p. 312, 315, 443.

⁴⁷³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993 92-94, 111, 123-125, 153 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999 123-125, 152-153.

⁴⁷⁴ REISNER 1942, p. 451-452 ; GREEN 2001, p. 277 ; CHERPION 2023, p. 99-100 ; HALLMANN 2023, p. 313-315.

⁴⁷⁵ HALLMANN 2023, p. 315-317.

⁴⁷⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 155.

⁴⁷⁷ CARTER 1933, p. 33 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 155.

châle soit construit à partir d'un simple tissu rectangulaire dont les deux lisières et le bord de départ du tissage sont préservés, et dont le quatrième côté est fini par un ourlet roulotté. Il est toutefois possible que les finitions d'autres châles diffèrent légèrement, avec par exemple tous les côtés ourlés. Vogelsang-Eastwood estime qu'un châle devait mesurer environ 75 cm de côté. Il est soit simplement déposé sur les épaules avec deux coins qui pendent à l'avant du corps, soit maintenu en place en nouant deux coins au niveau de la poitrine ou des pectoraux. À l'arrière, il descend jusqu'à la taille ou au bas du dos. Il est souvent plissé ou froncé. Compte-tenu de la taille des châles, leur fonction semble principalement décorative.⁴⁷⁸

Il semblerait que le châle n'était pas un vêtement de tous les jours mais plutôt porté occasionnellement et par des étrangers. D'après les observations, le châle semble relativement atypique en Égypte, mais étant très pratique, il est possible qu'il fût en fait assez répandu mais que l'on n'arrive simplement pas à l'identifier dans le matériel archéologique.⁴⁷⁹

Le châle est porté par les hommes et les femmes par-dessus différents vêtements quotidiens (robes drapées, pagne, tuniques...). La plus ancienne représentation date du Moyen Empire.⁴⁸⁰ De manière générale, peu d'informations sont disponibles sur les châles, sans doute parce que ses caractéristiques l'amènent à être souvent confondu avec le manteau long.

VII.2 – Les manteaux longs

Les manteaux sont également de grands tissus rectangulaires, carrés ou oblongs, mais qui couvrent cette fois une grande partie ou tout le corps, et qui ont pour fonction d'être une source de chaleur ou de protéger contre les intempéries (**Figure 239 à Figure 246**)⁴⁸¹.

Il n'existe pas de vestiges identifiés, mais d'après les représentations, il semblerait qu'on le porte différemment selon les activités pratiquées : par exemple, si l'on est assis, il couvre les épaules et se croise à l'avant, ou sur un chariot, il est ouvert pour permettre aux mains de sortir et indiquer le concept de mouvement⁴⁸². Les représentations permettent de constater que les manteaux étaient en lin ou en peau d'animal, mais la question de la laine se pose également⁴⁸³. En effet, certains manteaux sont représentés avec du vert et du rouge : ces couleurs sont

⁴⁷⁸ LANDI 1987, p. 9-10 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 37 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 155-158.

⁴⁷⁹ SMITH 1958, p. 181 ; COONEY 1965, p. 70-71 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 158-159, 167 ; HALLMANN 2023, p. 355.

⁴⁸⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 155, 159.

⁴⁸¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 37 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 159.

⁴⁸² VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 159, 168 ; HALLMANN 2023, p. 404.

⁴⁸³ RIEFSTAHL 1944, p. 7 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1992b, p. 159.

difficiles à obtenir sur du lin. Ainsi, Vogelsang-Eastwood se demande s'il n'existe pas des manteaux en laine, très facile à teindre, sachant également que cela aurait permis de bien se réchauffer. Cependant, aucun fragment pouvant correspondre à un manteau en laine n'a jusqu'ici été identifié : la question reste donc ouverte⁴⁸⁴.

Le manteau est beaucoup plus répandu que le châle. Porté par les hommes et les femmes, il en existe deux types qui ne semblent pas être liés à des différences sociales : les manteaux drapés (**Figure 239 à Figure 242**) et les manteaux noués pour les maintenir en place (**Figure 243 à Figure 246**)⁴⁸⁵. Le manteau drapé est le type le plus répandu. Il existe différentes manières de le porter : enroulé une seule fois autour du corps avec juste la tête qui dépasse, couvrant une seule épaule jusqu'au coude, ou encore drapé plusieurs fois avec un excès d'étoffe qui pend dans le dos (**Figure 243**)⁴⁸⁶. Les manteaux drapés peuvent être ornés de franges parfois très longues ou avec des perles au bout, de bandes sur les pourtours et plissées ou rayées⁴⁸⁷. Le manteau noué est mieux connu grâce à une représentation du mastaba de Kha'afkhufu (V^e dynastie) montrant sa construction sur trois exemplaires (**Figure 246**) : il s'agit d'une grande pièce à peu près circulaire en tissu ou en peau, avec une longue bande de tissu cousue au bord supérieur (**Figure 247**). La bande dépasse les coins et sert de liens pour attacher le manteau autour du cou. Les manteaux noués peuvent être décorés à l'aide de franges, de rayures et plissés.⁴⁸⁸

Les manteaux, comme les châles, sont portés par-dessus d'autres vêtements, par les hommes et les femmes⁴⁸⁹. Les premières représentations remontent à l'époque prédynastique. Sous l'Ancien Empire, les manteaux sont principalement portés par les hommes, notamment par les rois pour la Fête-Sed, mais une seule épaule est couverte⁴⁹⁰ : il faut attendre le Moyen Empire et la fin de la XII^e dynastie ou le début de la XIII^e pour que les deux épaules soient couvertes⁴⁹¹. Au Nouvel Empire, la tendance de porter le manteau sur les deux épaules revient. Les manières de le porter se diversifient nettement, par exemple en nouant simplement deux coins à l'épaule en laissant le manteau ouvert ou en l'enveloppant de diverses façons. Si des

⁴⁸⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 159, 161-162, 166-167 ; GREEN 2001, p. 277-278.

⁴⁸⁵ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 160, 168.

⁴⁸⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 160-164 ; VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 17, 19.

⁴⁸⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 17, 19.

⁴⁸⁸ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 164-166.

⁴⁸⁹ HALLMANN 2023, p. 402-403.

⁴⁹⁰ BONNET 1917, p. 63 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 160, 164, 166 ; HALLMANN 2023, p. 422-423.

⁴⁹¹ BONNET 1917, p. 32 ; ROBINS 1997, p. 11-17 ; Russmann 2001, p. 100-101.

liens sont utilisés, ils peuvent parfois prendre de manière décorative à l'avant du manteau. Les franges sont également plus fréquentes, placées à divers endroits⁴⁹²

VII.3 – Les peaux et fourrures d'animaux

Plus rarement, tant les hommes que les femmes peuvent s'envelopper ou jeter sur les épaules des peaux ou fourrures d'animaux, sans doute pour se protéger du froid⁴⁹³ : dès l'époque prédynastique, on voit dans l'iconographie des manteaux en peau souple de chèvre ou d'antilope, surtout pour les hommes. Ils sont maintenus par des boutons en os, en dents ou en défenses, ou simplement noués sur l'épaule.⁴⁹⁴

Dès l'époque archaïque, il existe également des peaux de félin portées lors de scènes rituelles spécifiques (**Figure 248 à Figure 251**)⁴⁹⁵. Dans un contexte royal, ces peaux de félin ne sont portées que par les hommes, lors du rituel de l'Ouverture de la bouche qui permet de redonner au défunt ses sens dans l'au-delà. Dès l'Ancien Empire, le rituel est effectué par le fils du roi défunt, puis par les prêtres-*sem*, puis progressivement par d'autres membres de la famille du défunt. Dès la XII^e dynastie, le roi lui-même peut porter la peau de félin qui agit directement sur le défunt comme pouvoir magique⁴⁹⁶. Dans un contexte privé, dès l'époque prédynastique, la peau de félin est portée soit par la personne qui effectue le rituel, soit par la personne qui en bénéficie (hommes et femmes) et par-dessus un autre vêtement. Au Moyen Empire, lorsque la religion osirienne se répand, la peau de félin peut également être portée par n'importe qui faisant des offrandes au défunt⁴⁹⁷. Au Nouvel Empire, dans les contextes royaux et privés, la peau devient exclusivement un vêtement professionnel pour divers types de prêtres funéraires, toujours dans un contexte rituel et devient finalement un attribut de la fonction.⁴⁹⁸

Les peaux utilisées sont celles de léopard dès l'époque prédynastique et de guépard dès le Moyen Empire (**Figure 254**). Dans les représentations, on trouve parfois un hybride des deux animaux⁴⁹⁹. La représentation des peaux rituelles change dans le temps. Sous l'Ancien Empire,

⁴⁹² VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 160-162, 167 ; HALLMANN 2023, p. 423-424.

⁴⁹³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 159, 164, 166.

⁴⁹⁴ BRUNTON, CATON-THOMSON 1928, p. 40 ; VAN DRIEL-MURRAY 1999, p. 307-308.

⁴⁹⁵ GREEN 2001, p. 274 ; HALLMANN 2023, p. 343.

⁴⁹⁶ STAHELIN 1966, p. 82-83 ; FRANKE 2003, p. 65-78 ; RUMMEL 2007, p. 124, 146-148 ; HALLMANN 2023, p. 265-266, 346-347.

⁴⁹⁷ STAHELIN 1966, p. 36-60, 176-178 ; FISCHER 1996, p. 17 ; FRANCKE 2003, p. 65-78 ; RUMMEL 2007, p. 122-123, 125 ; HALLMANN 2023, p. 349.

⁴⁹⁸ STAHELIN 1966, p. 82-83 ; RUMMEL 2007, p. 130 ; HALLMANN 2023, p. 265-266, 351.

⁴⁹⁹ JEQUIER 1913, p. 353-363 ; CASTEL 2002, p. 21-25.

on porte une robe longue ou courte, ou une cape faite d'une ou deux peaux de léopard⁵⁰⁰. Au Moyen Empire, on commence à porter également des peaux de guépard, ainsi que la tête de l'animal sur l'épaule gauche⁵⁰¹. Au Nouvel Empire, apparaissent les peaux artificielles en lin dont les taches de l'animal sont agrémentées ou remplacées par des étoiles, des cartouches, des petites têtes de léopard, des cercles et/ou des points (**Figure 252**, **Figure 253**, **Figure 255**).⁵⁰² On porte la peau drapée sur l'épaule gauche en passant sous l'aisselle droite, avec un système d'attache visible à l'arrière : la poitrine n'est jamais dénudée⁵⁰³. On place sur l'épaule gauche une tête relativement petite : deux de ces têtes, une de guépard et une de léopard, ont été retrouvées dans la tombe de Toutankhamon, associées respectivement à une vraie peau de guépard et à une peau artificielle de léopard (**Figure 256**). Les têtes, très raffinées, sont en bois couvert d'or : leur fabrication doit être extrêmement coûteuse, et, d'après Hallmann, il est possible que l'on ait changé la manière porter la peau pour les mettre en valeur sur l'épaule⁵⁰⁴. Sous Ramsès II, on ajoute une écharpe à travers le torse permettant de communiquer les noms et titres du propriétaire de la tombe, ainsi que le nom du roi.⁵⁰⁵

VIII – Les vêtements spécifiques par fonctions/statut

Comme nous avons pu le voir, tous les types de vêtements, du simple pagne aux drapés très élaborés du Nouvel Empire, sont portés par toutes les couches de la population dans l'iconographie égyptienne. Mais certains vêtements sont-ils réservés à des personnes en particulier ?

La répartition des vêtements par sexe biologique a déjà été abordée tout au long de ce chapitre : mis à part les pagnes en peau d'animal et les pagnes portefeuille réservés aux hommes, et les jupes et les robes uniquement portées par les femmes, tous les vêtements égyptiens sont unisexes, du moins d'après ce que nous montre l'iconographie. Concernant l'âge, nous avons déjà évoqué quelques vêtements qui semblent plutôt portés par des personnes matures, comme le pagne long avec ou sans devanteau triangulaire pendant les premières dynasties, ou la robe à col en V sans manches. Ces vêtements ne sont toutefois pas des insignes

⁵⁰⁰ STAHELIN 1966, p. 36-52 ; RUMMEL 2004 79-86.

⁵⁰¹ HALLMANN 2023, p. 351.

⁵⁰² VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 104-108 ; CASTEL 2002, p. 24 ; HALLMANN 2023, p. 345, 355.

⁵⁰³ HALLMANN 2023, p. 352-354.

⁵⁰⁴ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 104-108 ; CASTEL 2002, p. 24 ; HALLMANN 2023, p. 355.

⁵⁰⁵ WINTER 1971, p. 152-153 ; HALLMANN 2023, p. 358.

pour l'âge avancé, contrairement aux perruques blanches et grisonnantes qui apparaissent sous Amenhotep III et se répandent largement à l'époque ramesside (**Figure 257**, **Figure 258**)⁵⁰⁶.

Les enfants sont représentés soit nus, soit vêtus comme les adultes (**Figure 259**, **Figure 260**). Les représentations tendent à montrer que les enfants commencent à porter des vêtements au moment où ils sont considérés comme adultes ou nubiles, mais cette distinction n'est pas systématique : par exemple, les filles d'Akhénaton et de Nefertiti sont dès toutes petites représentées parfois nues, parfois habillées sur les monuments (**Figure 261**, **Figure 262**)⁵⁰⁷. De plus, rien n'atteste que la nudité dans les représentations correspond à la réalité, d'autant plus que les hivers sont très froids en Égypte : la nudité semble plutôt être une convention pour différencier les enfants des adultes⁵⁰⁸. En tout cas, on observe que les enfants ne portent pas de vêtements spécifiques pour leur âge : lorsqu'ils sont habillés, ils portent des vêtements généralement très simples, similaires à ceux des adultes⁵⁰⁹. Parmi les vestiges de vêtements connus, il existe d'ailleurs des vêtements d'enfants qui sont des répliques de vêtements d'adultes en plus petit. Par exemple, on a retrouvé des vêtements très simples ou très élaborés de Toutankhamon pour différents âges (un pagne cache sexe, une tunique, une mini peau de léopard brodée dont les tailles correspondant à un enfant de 8 ou 9 ans, et une tunique, un châle et un pagne-écharpe à 12 à 14 ans)⁵¹⁰, et l'on possède également un pagne cache sexe en peau pour bébé ou enfant en bas-âge (**Figure 117**).⁵¹¹

La plupart du temps, les vêtements en eux-mêmes ne semblent pas servir de signe distinctif pour reconnaître le statut social ou la fonction d'une personne : même si parfois un vêtement spécifique devient un insigne pendant une période donnée (par exemple le pagne chendjit qui est réservé aux rois et aux dieux seulement pendant l'Ancien Empire, ou la peau de félin qui devient un vêtement professionnel pour différents types de prêtres qu'à partir du Nouvel Empire), tous les types de vêtements sont portés par des personnes de toutes conditions et pratiquant des activités très variées (pensez au pagne portefeuille). Pour marquer un statut, on va plutôt associer à la tenue des attributs ou des activités : par exemple, pharaon va porter la coiffe *némès*, l'*uraeus* ou une couronne (**Figure 263**)⁵¹², le scribe va être accroupi et tenir un

⁵⁰⁶ CHERPION 2023, p. 166-167, 203.

⁵⁰⁷ GREEN 2001, p. 275 ; ROBINS 1993, p. 186.

⁵⁰⁸ ROBINS 1993, p. 186 ; GREEN 2001, p. 275.

⁵⁰⁹ ROBINS 1993, p. 186 ; VOGELSANG-EASTWOOD 2021a, p. 13.

⁵¹⁰ VOGELSANG-EASTWOOD 2021b, p. 21-22.

⁵¹¹ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 20.

⁵¹² SHAW, NICHOLSON 1995, s.v. « Crowns and royal regalia » ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 40.

calame et une palette en bois ou en pierre (**Figure 264**)⁵¹³, ou la danseuse va porter une bande perlée autour de la taille, avoir les bras en l'air ou prendre des pose athlétiques (**Figure 265**)⁵¹⁴. Le statut ou la profession peuvent également simplement se marquer dans l'activité que pratique le personnage. Enfin, la manière la plus visible pour marquer le statut social d'un individu est la quantité d'ornements qui agrémentent le tissu. Les gens de basses conditions portent souvent des pagne cache-sexe ou de simples pagne portefeuille faits avec un minimum de tissu et sans décoration, tandis que l'élite va porter des vêtements plus longs et amples, travailler le tissu avec des couleurs, des plissés raffinés et des ornements élaborés, superposer les types de vêtements... Le statut peut également se marquer dans la subtilité des plis et des nœuds présents sur le vêtement⁵¹⁵. Néanmoins, les restes issus de l'archéologie nous indiquent que la distinction de statuts est beaucoup moins marquée dans la réalité. La qualité des pagne retrouvés dans le village des artisans d'Amarna diffère peu de celles des pagne des tombes de l'élite⁵¹⁶. Dans la tombe de Toutankhamon ont été retrouvés à la fois des vêtements très simples et d'autres extrêmement élaborés : peut-être faut-il y voir une différence entre les vêtements qu'il portait au quotidien, lorsqu'il était simplement un homme de famille, et les vêtements d'apparat qui permettaient de refléter ses différentes fonctions de roi.⁵¹⁷

Chapitre 4 – Grands changements et innovations du Nouvel Empire

⁵¹³ SHAW, NICHOLSON 1995, s.v. « Scribe » ; GREEN 2001, p. 274 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 40.

⁵¹⁴ SHAW, NICHOLSON 1995, s.v. « Dance » ; GREEN 2001, p. 274.

⁵¹⁵ GREEN 2001, p. 274.

⁵¹⁶ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 14 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 185-194.

⁵¹⁷ VOGELSANG-EASTWOOD 2021b, p. 22-23.

Comme annoncé dans l'introduction de ce mémoire, le Chapitre 4 va être consacré aux grands changements et innovations du Nouvel Empire. Généralement, ces changements sont visuellement évidents (texture et transparence des tissus, changements de styles, émergence des couleurs et des motifs élaborés) ou ont la réputation d'avoir révolutionné l'industrie textile (métier à tisser vertical). Nous allons donc maintenant discuter de ces innovations pour essayer de connaître leurs origines et/ou les impacts qu'ils ont pu avoir sur le vêtement ou sa représentation artistique.

I – Le métier vertical à cadre : origine et apports

Pour tous les types de métiers à tisser, nous avons vu qu'il existe deux catégories de sources pour comprendre leurs technologies : les très rares vestiges archéologiques, qui sont principalement des outils ou des indices dans le sol, et quelques représentations artistiques. Si l'on prend toutes ces sources en compte, on a donc une série d'indices au Moyen Empire pour les métiers horizontaux, et une autre série de la fin de la XVIII^e dynastie et de la XIX^e dynastie : il n'existe donc aucun témoignage pendant quatre-cents ans. De ce fait, le métier vertical à cadre, déjà présenté dans le chapitre 3, est souvent considéré comme une grande innovation technique apparue soudainement au Nouvel Empire.⁵¹⁸

Différents chercheurs se sont interrogés sur cette « révolution » : nous allons donc ci-après essayer de comprendre d'où vient le métier à tisser vertical, pourquoi son utilisation a été privilégiée à celle du métier horizontal et ce que ce changement technologique implique dans la production vestimentaire.

I.1 - Provenance du métier vertical

Une des premières interrogations concernant le métier vertical est son origine. Pour beaucoup de chercheurs, l'apparition du métier vertical est peut-être un import du métier complet ou de sa technologie issue des contacts étroits avec l'Asie orientale dès le Moyen Empire⁵¹⁹. Tout d'abord, un premier indice se trouve sur un papyrus du Moyen Empire. À cette époque, Amenemhat II (XII^e dynastie) mène des opérations de grande ampleur en Asie de l'Ouest qui fait beaucoup de prisonniers, ce qui provoque le début d'immigrations asiatiques

⁵¹⁸ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 404.

⁵¹⁹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 310.

dans le Delta Ouest de l'Égypte⁵²⁰. De nombreux serviteurs et esclaves orientaux se retrouvent donc dans les maisons égyptiennes et s'occupent du tissage. Le papyrus donne un aperçu de ce personnel de maison : sur dix-huit travailleurs du textile, seize sont des femmes asiatiques et le tissage réalisé est de très haute qualité⁵²¹. Ainsi, il est possible que ces populations étrangères aient ramené avec elles de nouvelles techniques et technologies qui ont évolué depuis le Moyen Empire pour donner au Nouvel Empire le métier à tisser vertical. Le problème de cette hypothèse est qu'il est actuellement impossible de la vérifier : à cause du fossé de quatre-cents ans sans documentation, aucune preuve d'une potentielle évolution d'un métier à l'autre n'est perceptible.⁵²²

Pour d'autres chercheurs, c'est le métier à tisser déjà complet et fonctionnel qui a été importé. Pour Winlock, l'Égypte était extrêmement conservatrice encore au Nouvel Empire : les innovations sont ainsi nécessairement des importations étrangères. Il estime également que le métier à tisser vertical a été imposé aux Égyptiens : les soldats égyptiens de la XVIII^e dynastie, très traditionnalistes, n'auraient jamais ramené le métier vertical de Syrie ou de Palestine ; ce sont donc les Hyksos, en conquérant le nord de l'Égypte, qui ont imposé leur technologie⁵²³. Kemp et Vogelsang-Eastwood n'excluent pas cette hypothèse, d'autant plus que l'idée de l'importation pourrait expliquer que le métier vertical soit immédiatement fonctionnel, comme cela a été le cas pour les chars de combats importés par les Hyksos et dont les Égyptiens ont tout de suite maîtrisé la technologie⁵²⁴. Cependant, ils font remarquer que l'hypothèse n'est applicable que pour Thèbes, région sur laquelle Winlock c'est concentré : en effet, on sait que la population du reste du pays avait les compétences nécessaires pour développer cette technologie, ce qu'elle aurait pu faire sur la période de quatre-cents ans dont nous n'avons aucun témoignage. De plus, contrairement à d'autres technologies dont l'importation de l'étranger est documentée (comme le char de guerre), il n'existe à ce jour aucune preuve que le métier à tisser vertical est un import. Ainsi, malgré l'absence de documentation qui nous donne aujourd'hui l'impression d'une avancée technologique soudaine, le métier vertical était peut-être déjà présent en Égypte depuis longtemps, et, le temps de maturer dans les esprits, n'est apparu dans l'art qu'au Nouvel Empire.⁵²⁵

⁵²⁰ GOEDICKE 1991, p. 89-94 ; TALLET *et al.* 2023, p. 201.

⁵²¹ HAYES 1955, p. 90, 105-108.

⁵²² KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 310.

⁵²³ WINLOCK 1947, p. 66.

⁵²⁴ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 404.

⁵²⁵ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 310-311.

Enfin, une dernière hypothèse peut s'appuyer sur la réplique de métier vertical construite par Farbrother (**Figure 68**) : celle-ci possède une ensoule de chaîne qui tourne et peut être freinée. Si les métiers verticaux égyptiens étaient bien construits de la sorte, cela soutiendrait l'idée qu'ils étaient en fait l'aboutissement d'une évolution des métiers horizontaux, et qu'il devait exister un métier intermédiaire, une sorte de « chaînon manquant » qui a dû exister pendant le fossé de quatre-cents ans dans l'art égyptien.⁵²⁶

Ainsi, en l'absence de preuves évidentes, il est actuellement encore difficile de déterminer l'origine du métier vertical, qu'il soit natif d'Égypte, importé de l'étranger ou peut-être simplement une évolution du métier horizontal.

I.2 - Utilité du métier vertical

N'étant pas possible de connaître la provenance du métier vertical, les chercheurs se sont également intéressés aux raisons pour lesquelles les Égyptiens ont commencé à l'utiliser.

La première raison de son apparition pourrait simplement être la volonté d'améliorer la qualité du tissu. Cependant, cette théorie est réfutée par l'archéologie : les vestiges connus nous indiquent que les tissus étaient très raffinés dès les premières dynasties et qu'aucun changement de qualité n'est perceptible jusqu'à la fin de l'époque pharaonique.⁵²⁷

Comme déjà mentionné, à première vue, il semble simplement que ce soit pour remplacer le métier horizontal : toutefois, l'apparition d'un nouveau type de métier ne veut pas dire que le précédent disparaît⁵²⁸. Pour Tata, il existe des preuves que le métier horizontal existe encore au Nouvel Empire : dans l'art, on continue à représenter des franges de trame, réalisables uniquement sur les métiers horizontaux⁵²⁹. Vogelsang-Eastwood souligne tout de même le fait que les franges, en plus d'être décoratives, servaient à marquer le statut social, et que la présence de franges dans l'art ne reflète pas nécessairement la réalité⁵³⁰. Néanmoins, elle est relativement convaincue que le métier vertical n'a pas remplacé le métier horizontal, d'autant plus que les Égyptiens sont très conservateurs, et l'on imagine aisément que le métier horizontal a continué

⁵²⁶ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 333.

⁵²⁷ RIEFSTAHL 1944, p. 1 ; STOLL, FENGEL 1988, p. 151-172 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 99-105.

⁵²⁸ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 310.

⁵²⁹ TATA 1986, p. 200-201.

⁵³⁰ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 311.

à être utilisé pour son côté pratique, nomade et facile à construire, et qu'il permet également de tisser des étoffes de grande qualité.⁵³¹

Une autre hypothèse est que le métier vertical est apparu pour répondre à un besoin spécifique. D'après Barber, les représentations de métier vertical apparaissent en même temps que les vestiges de tissus en armure tapisserie en contexte royal : pour elle, le métier vertical a donc été inventé pour créer des étoffes colorées à motifs élaborés (**Figure 77**, **Figure 78**)⁵³². Vogelsang-Eastwood est d'accord sur le fait que l'armure tapisserie n'est réalisable que sur le métier vertical puisqu'il permet d'avoir accès à l'endroit et l'envers du tissu, mais elle réfute l'idée qu'il ait été développé pour cela : d'une part, l'armure tapisserie est extrêmement rare et n'aurait pas permis la propagation du métier vertical, et, d'autre part, les tissus représentés sur les métiers sont toujours blancs : si le métier vertical avait été associé à l'armure tapisserie, les artistes auraient mis de la couleur et des motifs.⁵³³

Une autre raison de l'utilisation du métier vertical pourrait être sa technologie facile à utiliser : cette hypothèse se fonde sur les expérimentations de Farbrother lors de sa construction de la réplique de métier vertical⁵³⁴. En effet, travailler sur le métier horizontal requiert une grande expertise, notamment pour monter les nappes de fils de chaîne : ces derniers doivent être placés sur l'ensouple puis passés dans les lisses fil par fil à la main⁵³⁵. Ceci est également très chronophage par rapport à la quantité de tissu obtenue : à titre de comparaison, d'après un texte sumérien mentionnant le tissage de laine, il faut trois unités de femmes pendant trois jours pour monter le métier horizontal⁵³⁶. Comme, nous l'avons vu dans le chapitre 2, le métier vertical a une construction plus élaborée et comporte plus d'éléments que le métier horizontal : le système de croisures de portées et fil à fil permet de présélectionner les nappes dès l'ourdissage, de les séparer avant même la barre de lisses et de « semi-automatiser » le système de lisses lors du tissage⁵³⁷. A première vue, tous ces changements donnent l'impression que le système du métier vertical est plus laborieux que celui du métier horizontal, mais, d'après les expériences de Farbrother, son utilisation est en fait facilitée : alors que le métier à tisser horizontal demande une expertise et une grande dextérité, le métier vertical requiert principalement de la patience et de la discipline pour suivre des instructions. Toute la chaîne

⁵³¹ TATA 1986, p. 200-201 ; KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 310.

⁵³² BARBER 1991, p. 113, 156-162 ; BARBER 1994, p. 259-263.

⁵³³ VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274-276.

⁵³⁴ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, chap. 10.

⁵³⁵ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 417-418.

⁵³⁶ WAETZOLDT 1972, p. 129, KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 317.

⁵³⁷ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 316, 322-323,426.

opératoire du tissage peut ainsi être réalisée plus rapidement par une main d'œuvre de serviteurs et d'esclaves peu voire pas expérimentés, augmentant ainsi la rentabilité et le rendement.⁵³⁸

I.3 - Impact du métier vertical sur la production vestimentaire

D'après Vogelsang-Eastwood, en plus d'augmenter la rentabilité et le rendement de la production, le métier vertical, plus large que le métier horizontal, a permis de tisser des étoffes plus larges, jusqu'à 120 cm⁵³⁹. Aussi, comme déjà mentionné, le métier vertical a permis le développement, si ce n'est l'apparition, de l'armure tapisserie : grâce à sa configuration, il est possible de travailler sur le métier sans se pencher, ainsi que d'avoir accès à l'endroit et l'envers du tissu, facilitant ainsi les travaux laborieux comme le tissage en armure tapisserie.⁵⁴⁰

Finalement, quelle que soit son origine, le métier à tisser vertical à cadre ne semble avoir apporté qu'un nombre restreint de changements : cependant, nous verrons plus tard que ces derniers ont pu exercer une grande influence sur l'émergence des motifs et les changements de style dans le vêtement au Nouvel Empire.

II2 – Texture et transparence des tissus

Au Nouvel Empire, deux nouvelles manières de rendre l'aspect des tissus se répandent dans l'iconographie : les étoffes à effet froissé et les tissus transparents. Nous allons donc voir s'ils traduisent la réalité ou s'ils appartiennent plutôt au domaine des codes de représentation de l'art.

II.1 – Les issus « froissés »

Au milieu de la XVIII^e dynastie, dans certaines représentations de scènes festives, on voit apparaître des vêtements masculins et féminins dont l'étoffe semi-transparente présente des sortes de plis verticaux froissés, un peu à la manière du tissu crépon (**Figure 236**, **Figure 266**, **Figure 267**)⁵⁴¹. Différents chercheurs se sont donc interrogés quant à ce qui est représenté.

⁵³⁸ KEMP, VOGELSGANG-EASTWOOD 2001, p. 426.

⁵³⁹ VOGELSGANG-EASTWOOD 2021a, p. 10.

⁵⁴⁰ CROWFOOT, DAVIES 1941, p. 124 ; RIEFSTAHL 1944, p. 30-31 ; BARBER 1991, p. 113, 156-162 ; BARBER 1994 259-263 ; VOGELSGANG-EASTWOOD 1999, p. 274-276.

⁵⁴¹ VIREY 1891, p. 308, 328 ; HALL 1986a, p. 37 ; CHERPION 2023, p. 73-74.

Davies a en premier identifié cette texture comme étant des plis ondulés réalisés à l'aide de planches en bois⁵⁴². Cependant, la manipulation de deux robes (dont la robe de Dishashah, voir Figure 201) a permis à R. Janssen d'explorer une autre piste : il ne s'agirait pas de plis, mais d'un froissage qui se ferait naturellement grâce à une technique spécifique de tissage⁵⁴³. En effet, lors d'un programme de conservation de ces robes, R. Janssen a voulu les aplatis à la vapeur en pensant qu'elles s'étaient froissées à cause de leurs conditions de stockage. C'est finalement l'effet inverse qui s'est produit : les tissus se sont encore plus froissés, créant des plis verticaux irréguliers sur toute la hauteur et produisant ainsi le même effet que dans l'iconographie⁵⁴⁴.

En 1986, R. Janssen a été la première à faire des expérimentations pour tenter de comprendre comment ces tissus étaient réalisés. La technique utilisée pour produire l'effet froissé exploite les qualités naturelles du lin : les fibres, lorsqu'elles sont humides puis séchées, ont une tendance naturelle à se torsader.⁵⁴⁵ Les Égyptiens, conscients de cette qualité, sont parvenu à mettre au point une méthode permettant d'exploiter cette tendance à se froisser⁵⁴⁶ : lors du tissage, il suffit d'alterner plus ou moins aléatoirement des fils de chaîne épais et fins afin qu'ils créent des tensions différentes dans le fil de trame. Régulièrement, on veille à ce que plusieurs fils de chaîne épais se suivent afin de créer des petites bandes qui s'alternent avec des zones plus lâches : lorsque que le lin est mouillé puis séché, ces bandes épaisses entraînent les zones les plus fines, créant ainsi des faux-plis saccadés ayant un aspect froissé (**Figure 268**).⁵⁴⁷

D'après Barber, le fil idéal pour la réalisation du froissé ne peut être obtenu que par une technique de filage spécifique : il faut faire rouler le fuseau sur la cuisse en le tenant de la main droite pour créer un fil en S. Pour obtenir un fil plus stable, on peut également créer un fil retors en Z à partir de deux fils en S⁵⁴⁸. De nouvelles expérimentations menées par Richards en 2015 on permit de préciser la méthode. Tout d'abord, les fils utilisés sont créés avec la technique de l'épissage bout-à-bout et doivent être très serrés afin que la torsion naturelle du lin soit suffisamment significative⁵⁴⁹. Ensuite, l'armure tissée doit être assez lâche pour que les fils de chaîne épais puissent bien marquer les creux en entraînant les zones lâches à proximité de ceux-

⁵⁴² DAVIES 1913, p. 25.

⁵⁴³ HALL 1986a, p. 37

⁵⁴⁴ HALL, BARNETT 1985, p. 5-22 ; Hall 1986, p. 39-41 ; RICHARDS 2015, p. 139-141, 142-143.

⁵⁴⁵ DAVIES 1913, p. 25-26 ; RIEFSTAHL 1970, p. 246-250 ; Hall 1982, p. 30-32 ; HALL 1986a, p. 39-41.

⁵⁴⁶ HALL 1986a, p. 43.

⁵⁴⁷ DAVIES 1913, p. 25-26 ; HALL 1986a, p. 38-41 ; RICHARDS 2015, p. 139.

⁵⁴⁸ TRUSLOW 1957, p. 42 ; BARBER 1991.

⁵⁴⁹ RICHARDS 2015, p. 139, 142.

ci⁵⁵⁰. Grâce au métier vertical, la bonne alternance des fils épais et fins est facilitée grâce au système des peignes écarteurs qui, avec leurs fentes régulières, permettent de préparer différentes densités dans la chaîne⁵⁵¹. Enfin, la technique du froissé crée systématiquement des bordures ondulées : on les voit notamment dessinées dans une peinture de la tombe de Nebamon (Figure 269).⁵⁵²

L'origine géographique de cette technique n'est pas certaine. Pour Richards, les plis froissés ont simplement pu être découverts par accident, en utilisant différentes épaisseurs de fils, ou en les répartissant mal sur le métier⁵⁵³. Une autre hypothèse est que la technique a été importée de l'étranger. En effet, une étude en ethnoarchéologie a montré que ce type de tissu était encore tissé manuellement en Grèce dans les années 1920 : pour différents chercheurs, le tissu à effet froissé serait originaire de Syrie ou de Palestine, puis serait arrivé en Égypte grâce aux campagnes militaires de Thoutmosis III pour finalement se répandre en Grèce.⁵⁵⁴

II.2 – Les « cônes » de parfum et les vêtements

Sous Thoutmosis IV, on voit apparaître dans les représentations une nouvelle manière d'apporter de la couleur aux vêtements : des touches de jaune zébrées sur la partie supérieure de certaines robes, qui deviennent rouges à l'époque ramesside (**Figure 266**, **Figure 267**, **Figure 269 à Figure 273**). Très souvent, cette coloration est présente lorsqu'un petit dôme blanc avec le sommet jaune ou rouge est placé sur la tête du personnage : Cherpion, notamment, s'est intéressée à la relation entre ce dôme et le vêtement⁵⁵⁵. Depuis longtemps, ces petits monticules sont identifiés en tant que « cônes » de parfum, d'onguent ou aromatiques. Ces « cônes », qui paraissent solides, sont en fait le moyen qu'ont trouvé les Égyptiens pour représenter les parfums sans consistance : en réalité, ce ne sont pas des « cônes », mais des corps gras crémeux ou des huiles contenant des aromates écrasés ou des fleurs macérées qui imprègnent les cheveux, la peau ou les vêtements en fondant.⁵⁵⁶

La première hypothèse concernant la nature des zébrures colorées sur le vêtement est qu'il s'agit d'une manière de conceptualiser le corps gras fondu qui a coulé sur le vêtement. Le

⁵⁵⁰ RICHARDS 2015, p. 139.

⁵⁵¹ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 339-348 ; RICHARDS 2015, p. 144-147.

⁵⁵² RICHARDS 2015, p. 147.

⁵⁵³ RICHARDS 2015, p. 148.

⁵⁵⁴ MACKAY 1924, p. 41-42 ; VANDERLAYER 1995, p. 294, 309 ; CHERPION 2023, p. 93-94.

⁵⁵⁵ Voir CHERPION 1994 et CHERPION 2003, que l'autrice a nuancé dans CHERPION 2023, *passim*.

⁵⁵⁶ SERPICO, WHITE 1999, p. 460-464 ; CHERPION 2023, p. 78-79.

problème est que, parfois, les vêtements sont colorés alors que le cône n'est pas présent sur la tête : ainsi, à la place de signifier la fonte du « cône », la couleur pourrait permettre de simplement montrer que les épaules et le buste sont enduits avec un baume.⁵⁵⁷

Une autre théorie écarte tout lien avec le « cône » parfumé : les zébrures jaunes ou rouges serviraient à montrer la légèreté et la transparence du vêtement. Cela se traduit par des empâtements colorés que l'on place là où le tissu et la peau sont en contact (principalement aux épaules et aux hanches)⁵⁵⁸, en dégradant la couleur lorsqu'ils s'éloignent : lorsqu'ils ne sont plus en contact, les lignes des plissés du vêtement réapparaissent.⁵⁵⁹ Dans d'autres cas, on a également des dégradés de couleur qui montrent les endroits où les plis se rassemblent.⁵⁶⁰

Enfin, Cherpion se demande également si les zébrures ne seraient pas une mise à jour du mode de représentation de la transparence du tissu. Jusqu'Amenhotep II, on montre la transparence à l'aide d'aplats rosés là où une seule épaisseur de tissu chevauche la peau, et par du blanc opaque lorsque deux tissus se superposent (entre autres : **Figure 213**, **Figure 214**, **Figure 216**)⁵⁶¹. Dès Thoutmosis IV, lorsque les zébrures jaunes apparaissent, la technique des aplats rosés se fait de plus en plus rare, jusqu'à presque disparaître après la XVIII^e dynastie : pour Cherpion, il s'agit peut-être là d'une mise au goût du jour de la transparence dans les peintures⁵⁶². Cependant, la couleur jaune est remplacée par du rouge à l'époque ramesside, tant pour le cône que pour les vêtements (**Figure 273**)⁵⁶³ : il est ainsi difficile de savoir si c'est le goût esthétique ou la couleur des vraies huiles parfumées qui a changé. De plus, à cette époque, on utilise d'autre formules pour représenter la transparence des vêtements, parfois dans la même tombe : les aplats rosés comme aux périodes plus anciennes, des dégradés de blanc, du blanc opaque par-dessus lequel des lignes rouges détourent l'anatomie, et rarement des badigeons jaunes associés aux cônes comme avant.⁵⁶⁴

Ainsi, il est encore aujourd'hui difficile de trancher pour une théorie ou l'autre car les représentations ne sont pas systématiques. Cherpion se demande s'il ne faut donc pas y voir un compromis. En effet, dans la littérature, il est indiqué que l'on frictionne les épaules et les bras

⁵⁵⁷ WEGNER 1933, p. 151 ; SCHOTT 1952, p. 75 ; CHERPION 1994, p. 79 ; TEFNIN 2007b, p. 157-191 ; CHERPION 2023, p. 121-122

⁵⁵⁸ VIREY 1891, p. 308, 328 ; DAVIES 1913, p. 25-26 ; CHERPION 2023, p. 123.

⁵⁵⁹ LHOTE 1954, p. 36-37 ; BRUYÈRE 1926, p. 87 ; CHERPION 2023, p. 123-124 ;

⁵⁶⁰ DAVIES 1927, p. 45 ; BRUYÈRE 1926, p. 144 ; JAMES 1985, p. 56 ; CHERPION 2023, p. 124

⁵⁶¹ CHERPION 2023, p. 74.

⁵⁶² CHERPION 2023, p. 125-125.

⁵⁶³ LHÔTE 1954, p. 36-37 ; BRUYÈRE 1926, p. 87 ; CHERPION 2023, p. 123-124, 210.

⁵⁶⁴ CHERPION 2023, p. 210.

des convives avec des onguents et des huiles parfumées : les zébrures ne permettraient donc pas de conceptualiser les huiles parfumées ou la transparence du vêtement, mais le fait que le vêtement devienne transparent à cause des huiles.⁵⁶⁵

II.3 – La transparence des tissus : réalité ou concept ?

Au Nouvel Empire, l'abondance de tissus transparents dans l'iconographie est flagrante, notamment à l'époque ramesside. Mais cette transparence reflète-t-elle l'apparition d'un nouveau type de tissu, ou est-elle simplement une convention artistique ?

Tout d'abord, il me semble important de nuancer la notion de transparence. En effet, le terme « transparent » est souvent employé pour des éléments qui sont en fait « translucides ». La transparence s'applique aux objets qui permettent de voir nettement ce qui se trouve derrière (comme les vitrages de fenêtres), tandis que le mot « translucide » concerne les objets qui ne permettent pas de distinguer nettement ce qui se trouve derrière (comme un voilage que l'on place devant une fenêtre). À mon sens, cette distinction doit également être faite pour les vêtements égyptiens. D'une part, les tissus que les Égyptiens étaient capables de produire semblent avoir été seulement translucides : grâce à l'épissage, il existe des tissus à l'armure suffisamment lâche et fine pour pouvoir distinguer des plages de couleurs à travers⁵⁶⁶, mais il n'y a à ma connaissance aucun vêtement dont le tissu est réellement transparent⁵⁶⁷. D'autre part, dans les représentations, les tissus sont souvent transparents : à travers, on distingue nettement les contours de l'anatomie du personnage ou les vêtements sous-jacents. Ainsi, on peut donc constater qu'il y a un décalage entre les tissus en réalité translucides, et les représentations dans lesquelles ils deviennent transparents : il s'agit peut-être simplement de la formule que les Égyptiens utilisaient pour traduire les étoffes translucides.

Cependant, Hallmann propose une autre raison liée aux codes de représentation de l'art égyptien. Pour rappel, dans l'art égyptien on utilise la notion de vue aspective qui se voit dans la transparence d'objets qui sont en fait opaques : afin de créer un concept théorique, on montre en même temps le révélé et le non révélé, un peu à la manière des radiographies par rayons X. Schäfer appelle cela la « fausse transparence »⁵⁶⁸. D'après Hallmann, au lieu de représenter des tissus réellement transparents, les artistes égyptiens voulaient montrer ce qui est en-dessous du

⁵⁶⁵ CHERPION 2023, p. 124.

⁵⁶⁶ GLEBA, HARRIS 2018, p. 2329-2333.

⁵⁶⁷ Le seul vêtement que l'on pourrait qualifier de « transparent » est la robe en perles.

⁵⁶⁸ SCHÄFER, BRUNNER-TRAUT 1974, p. 121 ; HALLMANN 2023, p. 57.

vêtement⁵⁶⁹. Son hypothèse s'appuie principalement sur le fait que les restes trouvés en archéologie ne correspondent pas aux représentations. Hallmann fait également la distinction entre deux notions de « finesse » du tissu : les tissus fins qui ont une épaisseur mince (*thin*), et les tissus fins dans le sens de raffiné, de premier choix (*fine*), comme lorsque l'on parle d'or fin. Ainsi, dans l'iconographie, la transparence est une convention qui vise à indiquer un tissu raffiné et non pas à montrer une étoffe mince⁵⁷⁰. Cela se voit lorsque l'on compare les vêtements royaux et ceux des sujets : tous les vêtements transparents sont traités de la même manière, donnant l'impression qu'il s'agit d'un seul et même tissu, et ce malgré les compétences et techniques différentes des artistes. Ainsi, soit toute la population portait le même type de tissu (ce qu'il est impossible de vérifier), soit c'est plus probablement parce la transparence est un concept qui servait à dire « tissus raffiné », code qui était compris par les personnes de l'époque. Dans ce cas, pour Hallmann, la transparence rejoint l'idée de « fausse transparence » de Schäfer qui sert à montrer différentes couches ou associations de vêtements. Avec cette « fausse transparence », un même type vêtement peut être rendu de différentes manières sur un même personnage selon qu'il se trouve au-dessus ou en-dessous d'un autre : par exemple, dans la **Figure 216**, un pagne et une tunique superposés sont traités différemment, celle du dessus étant transparente pour révéler celui du dessous, qui lui reste opaque car il n'y a plus rien à montrer en-dessous.⁵⁷¹

III – Changements de style et modes de représentation

L'iconographie est une des principales sources d'information pour l'étude des vêtements égyptiens et de certains changements de mode vestimentaire. Nous allons maintenant aborder trois aspects influencés par les modes de représentation : le vêtement en tant qu'outil pour le corps féminin, le changement de style très marqué pendant l'époque amarnienne et l'exubérance vestimentaire des ramessides.

III.1 - Le vêtement pour mettre en avant le corps féminin

À la XVIII^e dynastie, sous Amenhotep II et Thoutmosis IV, l'image du costume féminin commence à changer : les robes deviennent plus longues, plus amples et les plissés plus lâches.

⁵⁶⁹ HALLMANN 2023, p. 126.

⁵⁷⁰ HALLMANN 2023, p. 66.

⁵⁷¹ HALLMANN 2023, p. 66-67.

On commence à porter des robes à drapé élaboré, c'est-à-dire de grands rectangles de tissu qu'on enroule autour du corps de manière à marquer les formes du corps.⁵⁷²

Dans l'art égyptien, trois axes de langage codé ont été identifiés : les métaphores animales et végétales, les jeux de mots et rébus et enfin tout ce qui a trait à la sexualité et à l'*eros* : la femme, dont la fertilité a une importance majeure en Égypte antique, est perçue comme une maîtresse potentielle⁵⁷³. La vraie nudité étant extrêmement rare et réservée à quelques professions dans des contextes d'excitation (par exemple les musiciennes et danseuses lors de banquets très alcoolisés, voir **Figure 265**), le langage érotique se révèle plus subtilement à travers les vêtements qui dévoilent l'anatomie féminine plus qu'ils ne la voilent.⁵⁷⁴

Pendant les périodes les plus anciennes, on trouve représenté ce que Cherpion appelle le « nu habillé » : les femmes portent des vêtements, mais la zone génitale et éventuellement les mamelons restent perceptibles, par exemple avec la robe fourreau (**Figure 186**, **Figure 188**, **Figure 196**). Cependant, cette anatomie dévoilée tend à disparaître avec le temps⁵⁷⁵. Au Nouvel Empire, dès Amarna et encore plus à l'époque ramesside, les étoffes deviennent transparentes et les zones intimes du corps, comme le pubis, redeviennent visibles : la robe à drapé élaboré semble devenir une convention pour représenter le corps féminin (**Figure 274**, **Figure 275**). A la même époque, les corps masculins, même s'ils sont également vêtus d'étoffes transparentes, sont de plus en plus couverts : le buste et le bas des jambes sont de moins en moins dénudés, mais, contrairement aux femmes, la région génitale est toujours opaque et souvent recouverte pas plusieurs couches de tissu⁵⁷⁶. Ce contraste dans la manière de couvrir ou révéler les corps permet de mettre encore plus en avant la sensualité et la sexualité féminine dans l'iconographie.⁵⁷⁷

D'après Robins, les contrastes entre les sexes et les changements de types de vêtements pourraient être le reflet d'une évolution dans la société. Par exemple, on sait qu'aux XIX^e et XX^e dynasties les femmes prennent de plus en plus part aux affaires d'entreprise, et que certaines tâches officielles masculines leur sont déléguées : peut-être ont-elles ainsi plus de

⁵⁷² BONNET 1917, p. 61 ; VANDIER 1958, p. 499 ; ROBINS 1993, p. 183 ; HALLMANN 2023, p. 440.

⁵⁷³ BAINES J., MALEK 1980, p. 204-208 ; DERCHAIN 1975, p. 86 ; CHERPION 2023, p. 51.

⁵⁷⁴ DERCHAIN 1999, p. 263-265 ; CHERPION 2023, p. 60.

⁵⁷⁵ ROBINS 1990, p. 45-47 ; CHERPION 2023, p. 25-26.

⁵⁷⁶ ROBINS 1993, p. 183 ; ROBINS 1997, p. 150.

⁵⁷⁷ ROBINS 1993, p. 183, CHERPION 2023, p. 60.

libertés pour agir de leur propre chef et que cela se traduit dans l'art par la mise en avant de leur féminité et de leurs vêtements qui ont maintenant autant de présence que ceux des hommes.⁵⁷⁸

III.2 - Le style royal amarnien

Avec l'arrivée d'Amenhotep IV/Akhénaton au pouvoir, on voit apparaître dans l'art des grands changements qui visent à manifester la présence du dieu solaire Aton. La famille royale est stylisée de manière à se distinguer du commun des mortels, et son intimité est mise en avant pour renforcer le statut divin du roi et la religion de fertilité⁵⁷⁹. Les reliefs, talatates et statues donnent l'impression qu'un nouveau style vestimentaire a également vu le jour (**Figure 274** à **Figure 277**) : nous allons voir ici si c'est bien le cas.

Dès la fin du Moyen Empire, on commence à voir apparaître différentes variations ou associations de pagne portefeuilles, ainsi que l'ajout de ceintures-écharpes pour les maintenir en place⁵⁸⁰. Quelques éléments nouveaux apparaissent juste avant le règne d'Amenhotep IV/Akhenaton, à la fin de celui de son père Amenhotep III. Le devanteau se complexifie avec l'ajout de deux rubans de chaque côté de sa partie centrale et d'une rangée d'uraeus sur le bord inférieur (**Figure 278**). Le pagne est parfois plus court devant que derrière pour découvrir les genoux : il est possible que certains pagne soient déjà des pagne-écharpes puisqu'ils possèdent parfois des plis rayonnants convergeant de l'arrière vers l'avant du pagne.⁵⁸¹

Lorsqu'arrive le règne d'Amenhotep IV/Akhenaton, il peut paraître évident, à première vue, qu'un nouveau type de pagne apparaît : l'arrière du pagne remonte très haut dans le dos et descend très bas, parfois jusqu'aux chevilles, tandis qu'à l'avant les genoux sont toujours découverts et que le ventre rond du roi semble déborder par-dessus la ceinture (**Figure 21**, **Figure 274**, **Figure 277**). Le devanteau est plus complexe que sous Amenhotep III avec un décor plus élaboré. De la ceinture partent souvent deux longues bandes de tissu s'envolant et touchant parfois le sol : il est difficile de savoir s'il s'agit des pans de la ceinture-écharpe nouée à l'avant ou de rubans faisant partie du devanteau. De profil, le pagne est très moulant à l'arrière et met en avant les fesses volumineuses du souverain⁵⁸². En réalité, si l'on observe les caractéristiques du vêtement, on se rend compte qu'elles ne sont pas très différentes de celles des pagne de la

⁵⁷⁸ ROBINS 1993, p. 183.

⁵⁷⁹ TALLET *et al.* 2023, p. 234-235.

⁵⁸⁰ CARTLAND 1916a, p. 166-171.

⁵⁸¹ CARTLAND 1916b, p. 211-214 ; RIEFSTAHL 1970, p. 244-259 ; RIEFSTAHL 1975, p. 28-29 ; BRYAN 1992b, p. 194 ; BASSIR, FAHIM 2016, p. 112-114.

⁵⁸² ARNOLD D. 2012, p. 143-125 ; GREEN 2001, p. 275-279.

fin du règne d’Amenhotep III : il s’agit finalement toujours d’un pagne-écharpe retenu par une ceinture-écharpe à la ceinture, avec un devanteau décoré d’une rangée d’uræus sur son bord inférieur. Cependant, les artistes amarniens ont adapté ce pagne pour correspondre au culte du dieu Aton : les plis convergeant associés au ventre du roi donnent une impression de soleil rayonnant qui est sans doute une représentation symbolique du dieu Aton⁵⁸³. La ceinture-écharpe et les deux longues bandes de tissu sont décorés de cartouches du dieu et le devanteau est parfois orné de disques solaires.⁵⁸⁴

Finalement, cette impression d’innovation dans la typologie du pagne est due au fait que le vêtement est adapté aux nouvelles formes du corps du roi, très différentes de ce que l’on connaît pour les périodes précédentes : le dieu Aton étant une entité à la fois masculine et féminine, et étant incarné dans le roi-même, le corps d’Amenhotep IV/Akhénaton a été adapté pour paraître androgyne et mettre en valeur son ventre solaire⁵⁸⁵. De la même manière, le corps de la reine Néfertiti a été adapté : elle est également représentée avec un ventre gonflé et les mêmes proportions exagérées, mettant ainsi en avant son rôle de fertilité (**Figure 20**, **Figure 274**, **Figure 275**). La plupart du temps, Néfertiti porte des robes à drapés élaborés transparentes couvrant une seule épaule et présentant les mêmes longues bandes de tissu que les pagnes du roi. Contrairement au roi, sa région génitale est tout à fait visible sous ses vêtements. Parfois, le couple royal porte des vêtements semblables : des tuniques et des manteaux plissés dont les caractéristiques sont les mêmes que ceux du début du Nouvel Empire⁵⁸⁶. Comme pour le pagne, des symboles d’Aton y ont été ajoutés. De plus, pour la première fois dans l’histoire pharaonique un roi et une reine portent les mêmes vêtements : cela permet d’appuyer le rôle de Néfertiti qui est présentée comme le pendant féminin du roi qui le soutient, exerce des fonctions royales et est sa partenaire intime.⁵⁸⁷

Ainsi, d’un point de vue typologique, les vêtements portés pendant la période amarnienne ne sont pas des nouveautés, mais plutôt des hybrides qui allient la tradition d’Amenhotep III et des innovations permettant à Amenhotep IV/Akhénaton de mettre en valeur le culte du dieu Aton incarné dans sa propre personne⁵⁸⁸. Même si le style artistique change, les artistes ont probablement conservé les codes de représentations traditionnels afin que les images

⁵⁸³ RIEFSTAHL 1975, p. 28-29 ; BASSIR, FAHIM 2016, p. 113-114.

⁵⁸⁴ RIEFSTAHL 1970, p. 244-259 ; BRYAN 1992a, p. 131 ; BRYAN 1992b, p. 194 ; BASSIR, FAHIM 2016, p. 113, 115.

⁵⁸⁵ ROBINS 1997, p. 149-150 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 201 ; BASSIR, FAHIM 2016, p. 114.

⁵⁸⁶ ROBINS 1997, p. 149-150 ; BASSIR, FAHIM 2016, p. 115-117, 119.

⁵⁸⁷ ROBINS 1997, p. 149 ; ZIEGLER, BOVOT 2001, p. 205 ; TRAUNECKER 2005, p. 117-134 ; CHAPPAZ 2005, p. 65-68 ; BASSIR, FAHIM 2016, p. 118.

⁵⁸⁸ VANDIER 1958, p. 320-322 ; BRYAN 1992a, p. 128-131 ; BASSIR, FAHIM 2016, p. 111.

puissent continuer à être comprises par la population⁵⁸⁹. Cette stylisation des corps et des vêtements ne s'arrête pas soudainement avec la mort du roi : elle perdure jusqu'au début du règne de son fils Toutankhamon, notamment dans les scènes d'intimités (**Figure 22**, **Figure 23**).

III.3 - L'exubérance ramesside

À l'époque ramessides, les vêtements deviennent très présents dans l'image. Les drapés sont de plus en plus complexes et volumineux, parfois semblant flotter dans l'air. Nous allons voir en quoi ils sont le reflet des modes de représentation de l'époque.

Avant d'atteindre une excentricité aboutie à l'époque ramesside, des changements dans l'art s'amorcent dès Amenhotep III : ce que l'on représente devient plus raffiné et se charge de couleurs luxuriantes⁵⁹⁰. Trois tendances se dessinent : le maniérisme par la recherche de grâce et d'élégance dont la stylisation s'écarte parfois de la réalité (par exemple les visages, voir **Figure 17**)⁵⁹¹ ; le baroque par l'intérêt pour le mouvement et l'éphémère qui se traduit par des mèches de cheveux ou pans de vêtements qui s'envolent (**Figure 19**)⁵⁹² ; et enfin le romantisme par la mise en avant de l'individu, de ses caractères et de ses sentiments (**Figure 279**)⁵⁹³. L'art du milieu de la XVIII^e dynastie commence donc à se surcharger, loin du minimalisme des époques précédentes. Dans les vêtements, la baroque se traduit par des pans des vêtements féminins qui sont rejetés sur les bras et s'élèvent plus ou moins timidement dans les airs⁵⁹⁴. La surcharge se ressent grâce à la quantité et la complexité des tissus qui augmentent, ainsi que le nombre de vêtements que l'on superpose qui s'accroît : les tuniques, les robes à drapés élaborés et les pagnes longs sont privilégiés⁵⁹⁵. La mode évolue : alors qu'avant on ne drapait les vêtements que sur une épaule, on commence à voir des représentations où les deux épaules sont couvertes, anticipant Amarna.⁵⁹⁶

Comme vu précédemment, sous Amenhotep IV/Akhenaton et pour les quelques années qui le suivent, les types de vêtements n'évoluent pas vraiment : c'est principalement la stylisation des représentations qui leur donne un aspect différent, mais les femmes ont

⁵⁸⁹ BASSIR, FAHIM 2016, p. 115, 120.

⁵⁹⁰ CHERPION 2023, p. 141.

⁵⁹¹ VANDERSLEYEN 1995, p. 363, 368, 386, 402 ; VANDERSLEYEN 2012, p. 52 ; CHERPION 2023, p. 148-149.

⁵⁹² CHERPION 2023, p. 197-200, 215-217.

⁵⁹³ CHERPION 1999, p. 88 ; Cherpion 2023, p. 163-164.

⁵⁹⁴ TEFNIN 2007b, p. 167 ; CHERPION 2023, p. 152.

⁵⁹⁵ VANDERSLEYEN 1995, p. 386, CHERPION 2023, p. 159.

⁵⁹⁶ BONNET 1917, p. 70-71 ; VOELSANG-EASTWOOD 1993, p. 107-109 ; CHERPION 2023, p. 171.

désormais les deux épaules couvertes et la tendance générale est de couvrir de plus en plus le haut du corps.⁵⁹⁷

L'iconographie de l'époque ramesside est empreinte de contraste : alors qu'on ne peint quasiment plus que des scènes de culte, le style devient tout à fait exubérant⁵⁹⁸. On retrouve les tendances au maniérisme, au baroque et au romantisme, mais bien plus excessivement que sous Amenhotep III : on place des motifs dans tous les espaces vides, le graphisme est très détaillé et les couleurs sont très vives⁵⁹⁹. Le maniérisme se remarque particulièrement bien dans la stylisation des corps : les têtes sont petites, les crânes allongés et les corps, membres et doigts sont longs et fins (**Figure 25**)⁶⁰⁰. Les vêtements ramessides doivent leur excentricité principalement à la recherche d'élégance et au maniérisme : les représentations artistiques des vêtements deviennent ainsi délibérément audacieuses, ostentatoires et parfois chargées de détails décoratifs ou naturalistes (**Figure 134**, **Figure 252**, **Figure 253**). Les manches chauves-souris du vêtement masculin sont dessinées avec d'immenses pointes qui les font ressembler aux ailes d'un oiseau (**Figure 24**). Lorsque les personnages sont agenouillés ou assis, les devanteaux ou ceintures-écharpes des pagne créent des courbes emphatiques⁶⁰¹. Les vêtements sont de plus en plus longs et amples et couvrent les deux épaules, tant pour les hommes que pour les femmes qu'il est de plus en plus difficile de différencier par leurs vêtements (**Figure 24**).⁶⁰². Comme sous Amenhotep III, la tendance baroque de chercher à de capter l'instant qui passe se ressent dans les pans des tenues qui volent, mais à l'époque ramesside cela concerne tant les femmes que les hommes : dans certaines tombes, on voit partout des cordons et des vêtements qui s'agissent dans l'air (**Figure 280**).⁶⁰³

Ainsi, la manière de représenter les vêtements a changé pour s'adapter à la tendance maniériste de styliser les éléments. Alors que cette stylisation, amorcée sous Amenhotep III et marquée par l'époque amarnienne, se remarque plus rapidement dans les corps et les attitudes, c'est à l'époque ramesside que les vêtements deviennent réellement exubérants. Cependant, comme pour l'ensemble des éléments du style ramesside, la surcharge de plis, de volumes et de

⁵⁹⁷ BRUYÈRE 1926, p. 145 ; CHERPION 2023, p. 180 ; HALLMANN 2023, p. 268-269.

⁵⁹⁸ VANDERSLEYEN 2012, p. 69 ; CHERPION 2023, p. 188-191, 248.

⁵⁹⁹ CHERPION 2023, p. 189, 193-194.

⁶⁰⁰ CHERPION 2023, p. 197-200, 215-217, 203.

⁶⁰¹ CHERPION 2023, p. 202-203.

⁶⁰² BONNET 1917, p. 70-71 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 107-109 ; CHERPION 2023, p. 203.

⁶⁰³ CHERPION 2023, p. 222.

superpositions amène souvent à perdre la lecture de l'image : on ne comprend plus comment les vêtements sont construits ou même agencés.⁶⁰⁴

IV – L'émergence des couleurs et des motifs élaborés

Les représentations peuvent donner l'impression que les Égyptiens ne s'habillaient qu'en blanc. Avant le Nouvel Empire, les ornements et couleurs étaient en effet discrets, puis, à la XVIII^e dynastie, tant grâce aux représentations qu'aux vestiges archéologiques, on remarque l'essor de couleurs et de motifs : la majorité des vêtements restent simples et blancs, mais on trouve désormais plus fréquemment de fragments de textiles colorés et le catalogue des motifs disponibles s'accroît. Nous allons maintenant voir ce qui a pu permettre cela.⁶⁰⁵

IV.1 – Les nouvelles sources de couleurs et motifs au Nouvel Empire

Comme vu précédemment, deux nouvelles techniques d'ornements permettent d'apporter de la couleur et de créer des motifs dans les vêtements dès la XVIII^e dynastie : la broderie et la technique de l'appliqué font timidement leur apparition dans les tombes de l'élite supérieure (**Figure 98 à Figure 102**). Les cas de broderies sont particulièrement exceptionnels en Égypte, et les compositions réalisées comprennent souvent des motifs exotiques : ainsi, il est possible que la technique de la broderie soit importée de Mésopotamie ou de Syrie.⁶⁰⁶

Je ne vais pas m'attarder de nouveau sur l'impact de l'apparition du métier à tisser sur la diffusion des motifs et des couleurs : même si cela ne concerne que l'élite, nous avons vu plus haut qu'il a permis le développement de l'armure tapisserie (**Figure 77, Figure 78**)⁶⁰⁷. Même si elle reste rare, l'armure tapisserie est la technique de création de motifs et de couleurs la plus répandue dans les vestiges archéologiques. Barber a d'ailleurs pu identifier une phase d'expérimentation et de tâtonnement pour le développement de cette nouvelle forme d'art⁶⁰⁸. Une technique primitive a peut-être été identifiée dès le Moyen Empire, à la XI^e dynastie : sans être réellement une armure tapisserie, des fils supplémentaires sont directement inclus dès l'étape du tissage⁶⁰⁹. Puis, à la XVIII^e dynastie, différentes techniques de décos dans le

⁶⁰⁴ CHERPION 2023, p. 197-200, 215-217.

⁶⁰⁵ RIEFSTAHL 1944, p. 1-2, 16-17 ; BARBER 1982, p. 442, 444 ; HALL 1986b, p. 9 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279, HALLMANN 2023, p. 61-62.

⁶⁰⁶ CROWFOOT, Davies 1941, p. 127-128 ; BARBER 1982, p. 444.

⁶⁰⁷ CROWFOOT, DAVIES 1941, p. 124 ; RIEFSTAHL 1944, p. 30-31 ; BARBER 1991, p. 113, 156-162 ; BARBER 1994 259-263 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 274-276.

⁶⁰⁸ BARBER 1982, p. 444.

⁶⁰⁹ BARBER 1982, p. 443.

tissage sont contemporaines : deux formes d'incrustations (des fils sont ajoutés en plus de l'armure toile de fond)⁶¹⁰, deux formes d'armure tapisserie⁶¹¹, une technique de motifs réalisés en armure effet chaîne⁶¹², et peut être le tissage aux cartons⁶¹³. Puis, soudainement à partir de Toutankhamon, il ne reste qu'une seule technique d'armure tapisserie qui s'améliore et va se répandre plus largement à la XIX^e dynastie. Des deux techniques précédentes, la technique la moins élaborée et plus compliquée à réaliser est conservée : Barber ne sait pas vraiment pourquoi, mais suppose qu'elle était sans doute plus résistante dans le temps⁶¹⁴. Cette technique d'armure tapisserie semble être la même que celle utilisée par les tisserands de Gordion en Phrygie, et a également été identifiée chez les Scythes et en Grèce : il est ainsi possible que l'armure tapisserie ait été importée d'Iran puis se soit répandue en Égypte car le métier vertical facilitait sa réalisation.⁶¹⁵

Pour Riefstahl, l'essor des couleurs au Nouvel Empire s'expliquer par deux moyens. D'une part, les Égyptiens ont pu simplement découvrir la technique de la teinture au mordant à ce moment-là. D'autre part, il est possible qu'avec les échanges longues distances avec l'étranger les Égyptiens aient importé des tissus colorés, ou que le contact avec des populations vêtues de tissus en laine très colorés ait modifié leur habitude de porter du blanc⁶¹⁶. D'un point de vue technique, la présence accrue de couleurs au Nouvel Empire, tant dans les représentations que dans les vestiges, peut également s'expliquer par l'apparition de nouveau colorants textiles. Jusqu'au Nouvel Empire, on utilisait des composants minéraux : les terres d'ocres⁶¹⁷. Au Nouvel Empire, on commence à utiliser des plantes pour teindre les textiles, élargissant la gamme de couleurs disponibles : en archéologie, on a découvert du jaune, des tonalités de rouge (orange à brun), des roses, du bleu et du bleu-vert⁶¹⁸. Les deux colorants les plus utilisés de toute l'époque pharaonique sont l'indigotine (bleu issu des *Indigofera* et des *Isatis*) et l'alizarine

⁶¹⁰ EMERY 1995 ; BARBER 1982, p. 444, note 17.

⁶¹¹ CROWFOOT, DAVIES 1941, p. 117-124 ; BARBER 1982, p. 444.

⁶¹² BARBER 1982, p. 444.

⁶¹³ BARBER 1982, p. 444. La technique de tissage aux cartons n'a pas été développée dans ce mémoire car peu d'arguments tendent à montrer qu'il était présent en Égypte antique. Pour des publications validant sa présence : voir JOHL 1924 ; van GENNEP, JEQUIER 1916. Pour des publications contestant sa présence : voir VAN REESEMA 1926, p. 26-50 ; CROWFOOT, ROTH 1923, p. 7-20.

⁶¹⁴ BARBER 1982, p. 445.

⁶¹⁵ CROWFOOT, DAVIES 1941, p. 126 ; RIEFSTAHL 1944, p. 20 ; BELLINGER 1962 ; BARBER 1982, p. 442, 445 ; THOMSON 2002, p. 144.

⁶¹⁶ RIEFSTAHL 1944, p. 29-31.

⁶¹⁷ GERMER 1992, p. 66-67 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278 .

⁶¹⁸ GERMER 1985, p. 48 ; GERMER 1992, p. 8-9, 65-66, 96 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279 ; HALLMANN 2023, p. 62-63.

(rouge issu de la garance, *Rubia tinctorum*)⁶¹⁹ qui pourtant apparaissent seulement à la XVIII^e dynastie : ces deux colorants semblent avoir été introduits depuis le Levant et la couleur bleu est inconnue avant le Nouvel Empire⁶²⁰. D'après Winlock, l'utilisation du gommier rouge pour faire du bleu date également de la fin de la XVIII^e dynastie, mais aucune attestation ne permet encore de le confirmer.⁶²¹

Ainsi, on peut constater que quelques innovations techniques et l'apparition de nouveau colorants permettent de mieux comprendre l'essor de couleurs tant dans l'iconographie que dans les vestiges. Nous allons maintenant voir ce qui peut expliquer l'augmentation du nombre de motifs dans les vêtements.

IV.2 - Les nouveaux motifs

Dans les représentations, on a dès le début de l'époque dynastique quelques motifs géométriques archaïques disponibles (losanges, zigzags, chevrons...)⁶²². Au Moyen Empire, on commence à remarquer progressivement des croisillons, des rayures, des filets ou encore des plumes⁶²³. Dans les vestiges textiles, on n'a rien jusqu'au Moyen Empire, puis à la fin de celui-ci on remarque que quelques zigzags et rayures font leur apparition. Puis, soudainement au Nouvel Empire, à partir de Thoutmosis III, on constate l'essor rapide de motifs colorés parfois très complexes sur des vêtements portés par des Égyptiens.⁶²⁴ La première représentation de motifs complexes sur des vêtements dans l'art égyptien remonte à la fin du Moyen Empire, mais ne concerne que des étrangers : à Beni Hassan, une procession de bédouins Sémites avec leurs troupeaux, et de Syriens, Crétois, Ethiopiens et Libyens prisonniers et porteurs de tributs sont vêtus de tenues extrêmement colorées et ornées de motifs complexes et exotiques (**Figure 240, Figure 281**)⁶²⁵. D'après les Annales de Thoutmosis III, parmi les fabricants de vêtements du temple d'Amon se trouvaient des captifs syriens : pour Riefstahl, peut-être que les prisonniers et immigrants ont ainsi transmis aux Egyptiens leur goût pour les motifs complexes.⁶²⁶

⁶¹⁹ LORET 1930-35, p. 23-32 ; EASTWOOD 1985, p. 194-195 ; GERMER 1992, p. 8-9, 65-66, 68-70 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278-279.

⁶²⁰ GERMER 1985, p. 48 ; GERMER 1992, p. 8-9, 65-66 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 279.

⁶²¹ WINLOCK 1941, p. 6 ; VOGELSANG-EASTWOOD 1999, p. 278-279.

⁶²² RIEFSTAHL 1944, p. 6.

⁶²³ RIEFSTAHL 1944, p. 6-13 ; BARBER 1982, p. 444.

⁶²⁴ RIEFSTAHL 1944, p. 16-17 ; BARBER 1982, p. 444.

⁶²⁵ RIEFSTAHL 1944, p. 31.

⁶²⁶ LUTZ 1923, p. 8-58 ; MONTET 1937, p. 2 ; RIEFSTAHL 1944, p. 31.

Au Nouvel Empire, même si beaucoup de motifs sont de toute évidence des créations spontanées des Égyptiens (comme le cartouche, l'ankh, le lotus, le papyrus...)⁶²⁷, on trouve également des motifs qui sont tout à fait d'origine étrangère. Par exemple, sur les murs de la tombe de Ramsès III sont représentés des vêtements avec des sortes de griffons, un lion et des rangées de rosettes, tous à la manière orientale. On retrouve le même type de rangées de rosettes chez Thoutmosis IV et Toutankhamon : elles apparaissent en Égypte à la XVIII^e dynastie, mais elles sont déjà présentes bien avant en Crète et en Syrie⁶²⁸. Sur la tunique de Toutankhamon sont brodés des motifs mésopotamiens (ibex galopant, lion agressif avec la queue entre les pattes arrière, palmettes, griffons et sphinx, voir **Figure 101**, **Figure 102**)⁶²⁹. Enfin, il est possible que, comme les rideaux, les voiles de bateaux et les plafonds, les tissus ramessides à motifs aient été influencés par les tapis orientaux⁶³⁰. D'autres motifs semblent plutôt être le fruit d'un mélange de culture égyptienne et étrangère. Par exemple, on remarque l'apparition d'une sorte de fleur de lys sans doute dérivée de la fleur de lys crétoise⁶³¹. Les frises complexes sont également populaires : elles existent déjà auparavant, mais avec des motifs plutôt simples pour les vêtements. Notamment à l'époque ramesside, comme dans la peinture et les bas-reliefs, les frises sont faites de nombreux motifs détaillés et colorés qui semblent être un amalgame d'éléments égyptiens et de traditions syriennes⁶³².

⁶²⁷ RIEFSTAHL 1944, p. 36-37.

⁶²⁸ BISSING 1912, p. 56-58 ; RIEFSTAHL 1944, p. 32.

⁶²⁹ CROWFOOT, DAVIES 1941 p. 127-128 ; RIEFSTAHL 1944, p. 31-32 ; BARBER 1982, p. 444.

⁶³⁰ BONNET 1926, p. 209-212 ; RIEFSTAHL 1944, p. 41-45.

⁶³¹ RIEFSTAHL 1944, p. 36.

⁶³² RIEFSTAHL 1944, p. 37-38.

Chapitre 5 - Conclusion

Le but de ce mémoire sur le vêtement au Nouvel Empire était double : d'une part, il était l'occasion de faire la synthèse des connaissances scientifiques en matière de chaîne opératoire de la production vestimentaire et de typologie du vêtement, et d'autre part d'identifier les innovations et changements technologiques, typologiques et stylistiques.

Un chapitre entier a été consacré aux différentes étapes de la chaîne opératoire et s'est focalisé sur la production du lin, qui était à la fois très largement majoritaire pendant l'Antiquité, mais qui a également fait l'objet de nombreuses études poussées en comparaison des autres matières premières, à savoir les peaux, les fibres animales et d'autres fibres végétales.

La fabrication de vêtement, du semis des graines de lin au vêtement fini et éventuellement orné, nous a appris que les étapes de productions mises en place dans l'Antiquité égyptienne sont à peu de choses près les mêmes aujourd'hui en Occident, qu'il s'agisse de productions artisanales ou industrielles. En effet, même si les techniques et matériaux se sont améliorés, notamment avec pendant la Révolution industrielle au Royaume-Uni, nous traitons les matières premières textiles selon le même schéma : rouissage, teillage, cardage, filage et tissage. Il est ainsi impressionnant de constater que les Égyptiens de l'Antiquité, avec comme seuls outils la transmission du savoir et l'expérience, soient parvenus à créer des tissus dont le raffinement fondamental est largement supérieur aux tissus d'aujourd'hui, qui sont eux le fruit d'un développement pointu en laboratoire. On pourrait penser que cette meilleure qualité dans l'Antiquité est due au fait que les tissus étaient produits à petite échelle pour une diffusion restreinte, mais il faut être conscient qu'au Nouvel Empire les Égyptiens étaient capables de produire des quantités de tissus à grande échelle, en attestent les quantités astronomiques de tissus déposés dans les tombes et les nombreuses couches de vêtements qui recouvrent les corps dans les représentations.

Cette augmentation de la production textile au Nouvel Empire, très visible par exemple sur le site de Tell el-Amarna, s'explique peut-être par deux changements notables. D'une part, la technique de l'épissage (déjà existante avant le Nouvel Empire mais anecdotique) est devenue la technique de filage la plus utilisée dès la XVIII^e dynastie. En plus de permettre d'obtenir des fils plus résistants et des tissus plus fins et translucides, la technique est également très économique en matière première : à partir d'une récolte, il est donc possible d'augmenter le

rendement textile. D'autre part, nous avons étudié amplement l'apparition du métier à tisser vertical à cadre dans l'iconographie au Nouvel Empire : bien que son impact semble moindre sur le vêtement-même, il semblerait que sa facilité d'utilisation, qui ne requiert pas une main d'œuvre qualifiée, ait également permis un plus grand rendement et une meilleure rentabilité de l'industrie du tissu.

Un autre chapitre de ce mémoire a été consacré à la typologie du vêtement. Chaque type de vêtement, du pagne cache sexe aux drapés exubérants des ramessides, a fait l'objet d'une description, d'un historique et, quand cela était possible, d'une identification des particularités du Nouvel Empire. En guise de conclusion pour ce chapitre, j'aurais aimé reprendre et mettre à jour la liste qu'a fait Vogelsang-Eastwood dans *Pharaonic Egyptian Clothing*, à savoir de dire, pour chaque période, quels types de vêtements étaient portés par genre et par rang⁶³³. Cependant, en avançant dans mon étude, il s'est avéré qu'en une trentaine d'années, la typologie du vêtement est devenue plus hésitante. Plus le temps avance, plus on a de « contre-exemples » dans un type qui deviennent récurrents, et la recherche devient ainsi beaucoup plus prudente quant au classement des vêtements.

Les études sont également plus conscientes des problèmes que posent les vêtements drapés, que ce soient les robes, les pagnes ou les manteaux. On cherche à les classer par type, mais, à mon sens, cela est complexe à cause de la confrontation entre les vestiges et l'iconographie : alors que dans les représentations des types de vêtements sont reconnaissables (on peut distinguer un pagne portefeuille simple d'un pagne-écharpe ou d'un pagne bouffant), dans la réalité c'est beaucoup plus complexe. En effet, on a soit aucun vestige, soit à disposition de simples rectangles de tissus non-identifiés : il est donc impossible de créer une typologie des vestiges de vêtements drapés. De plus, il est tout à fait possible qu'une même étoffe change de fonction selon l'humeur du jour ou les conditions climatiques : un rectangle drapé en robe portefeuille un jour ne peut-il pas devenir un manteau le lendemain ? Finalement, si l'avenir nous permet d'identifier des rectangles de textiles comme étant destinés au vestimentaire, il serait intéressant de réfléchir à une typologie par taille ou forme d'étoffes.

Si l'on met de côté les problèmes de typologie, on remarque tout de même que le Nouvel Empire est un tournant au niveau de la mode vestimentaire. Globalement, les vêtements et manières de les porter sous l'Ancien et le Moyen Empire sont assez similaires : le pagne cache sexe, le pagne portefeuille, les jupes, les devanteaux, les écharpes corporelles, les robes à drapé

⁶³³ VOGELSANG-EASTWOOD 1993, p. 181-182.

simple, les robes à col en V et les manteaux. D'après l'iconographie et les vestiges archéologiques, tous ces vêtements sont simples et blancs, tant pour les hommes que pour les femmes. Au Nouvel Empire, tout cela ne disparaît ou ne change pas complètement, mais est seulement conservé de manière symbolique pour les personnages ayant des rôles déterminés (par exemple la robe fourreau pour les déesses ou les peaux de félins pour les prêtres-*sem*). À partir du règne d'Amenhotep III, la typologie se diversifie : en plus du pagne portefeuille classique apparaissent le pagne-écharpe et le pagne bouffant. Les drapés des robes prennent de l'ampleur pour devenir parfois très excentriques sous les ramessides. L'apparition de la tunique occupe une large place tant dans l'iconographie que dans les vestiges. Enfin, on assiste aussi à une explosion de couleurs, de motifs et de superpositions de vêtements, principalement dans les tombes de rois et de la haute élite, mais également dans des couches sociales inférieures. Les représentations et les vestiges étant en corrélation, il est difficile de savoir quelle source a influencé l'autre : décore-t-on les vêtements car la tendance esthétique générale est à la complexité, ou représente-t-on des vêtements élaborés parce qu'on les observe ainsi dans la réalité ?

Enfin, un dernier chapitre a été consacré aux grandes innovations et changements. Je ne vais pas en discuter de nouveau ici, mais de manière générale les modifications dans les vêtements sont le reflet de changements dans la société ou dans les codes de représentation. Les changements de texture de tissus et de style vestimentaires dans l'iconographie, comme ceux de l'époque amarnienne et des ramessides, sont influencés par l'évolution du langage esthétique. La typologie diffère peu, mais l'on représente les vêtements en s'adaptant au goût esthétique du jour : les vêtements se déforment pour s'adapter à l'idéologie d'Aton ou au maniérisme ramesside, deux styles qui trouvent finalement leurs germes dans les modes de représentations innovants sous Amenhotep III. L'abondance de couleurs et motifs semblent être à la fois le reflet de changements sociaux (avec dès Amenhotep III l'amas d'énormes richesses dans tout le pays), de l'introduction de nouveaux colorants et d'influences extérieures qui enrichissent le catalogue de motifs disponibles. Enfin, l'apparition du métier vertical à cadre, auparavant considéré comme une révolution pour le vêtement égyptien, semble finalement n'avoir eu qu'un impact restreint sur la typologie.

Pour terminer et par intérêt personnel, j'aimerais conclure ce mémoire sur ce à quoi devaient ressembler les vêtements que les Égyptiens portaient dans la vie de tous les jours. En

effet, en étudiant les vestiges et en les confrontant à l'iconographie, nous avons vu à différentes reprises que les vêtements réels sont parfois très éloignés de la manière de les représenter. Par exemple, la robe fourreau et le pagne à devanteau triangulaire semblent plutôt avoir une fonction symbolique dans les représentations puisqu'il n'est techniquement pas possible de les créer ou de les porter. Même si beaucoup de types de vêtements représentés sont vraisemblables, en réalité les styles des Égyptiens de l'Antiquité devaient largement différer de l'iconographie. Pensons par exemple à l'époque ramesside pendant laquelle les vêtements semblent flotter autour des corps en prenant énormément de place : dans le monde réel, avec le poids du tissu (même très fin), les étoffes devaient retomber et paraître très plates. Par exemple, un voile de soie moderne, réputé pour sa légèreté, est très plat en l'absence de mouvements. Aussi, les tuniques égyptiennes portées dans la vie de tous les jours étaient faites de lin, un tissu relativement ferme : alors que dans les représentations les tuniques permettent de créer un bel effet de manches chauve-souris, il est peu sûr que c'était le cas dans la réalité. Face à ces différences entre conception et réalité du vêtement, Kemp et Vogelsang-Eastwood ont imaginé ce à quoi pouvaient ressembler la silhouette des égyptiens de la ville de Tell el-Amarna (**Figure 282 à Figure 285**) : on fondant leurs dessins sur l'étude minutieuse des textiles du site et des vestiges connus dans toutes l'Égypte, ainsi qu'en prenant en compte les mouvements du corps, les conditions climatiques, les statuts sociaux et l'abondance de vêtements et textiles découverts au Nouvel Empire, ils estiment que les vêtements égyptiens de l'époque pharaonique devaient être très éloignés de ceux des représentations iconographiques.⁶³⁴

⁶³⁴ KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001, p. 335-338.

Annexe : La chronologie de l'époque pharaonique

Cette chronologie est tirée de TALLET 2023.

En italique : les noms de couronnement des rois.

Époque prédynastique 4500-3100

- 4500-3800 Culture Badari (Haute-égypte)
- 3900-3400 Culture Maadi-Bouto (Basse-égypte)
- 3900-3600 Culture Nagada I-Nagada II-A/B -Hautre-égypte)
- 3600-3200 Culture Nagada II-C/D (Unification culturelle)
- 3200-3100 Culture Nagada III-A/B = dynastie 0 : Iry-Hor, Ka, Scorpion (?)

Époque protodynastique 3100-2750

Ière dynastie 3100-2900 = Culture Nagada III-C

Une dizaine de rois dont les Horus Narmer, Aha, Djer, Djed, Den, Anedjib, Semerkhet et Qâa.

IIe dynastie 2900-2750 = Culture Nagada III-D

Une dizaine de rois dont les Horus Hotepsekhemouy, Raneb, Ninetjer, Sekhemib, Seth-Peribsen et Horus-Seth Khâsekhemouy.

Ancien Empire 2750-2250

IIIe dynastie 2750-2675

Horus Netjerykhet roi Djoser
Horus Sekhemkhet roi Djoserty
Horus Khaba
Horus Sanakht roi Nebka
Roi Houni

IVe dynastie 2675-2545

2675-2636 Snéfrou
2636-2605 Chéops
2605-2597 Rêdjedef
2597-2573 Chéphren
2572-2551 Mykérinos
2551-2545 Chepseskaf

Ve dynastie 2544-2413

2544-2536 Ouserkaf
2536-2522 Sahourê
2522-2511 Néferirkarê Kakaï
2511-2509 Néferefîrê
2509-2508 Chepseskare
2508-2478 Niousserrê Iny
2478-2468 Menkaouhor/Ikaouhor
2468-2432 Djedkarê Isési
2432-2413 Ounas

VIE dynastie 2413-2250

- 2413-2394 Téti
- 2394-2393 Ouserkarê
- 2393-2343 Méryré Pépy Ier
- 2343-2334 Mérenrê Ier Nemtyemsaf
- 2334-2260 Néferkaré Pépy II
- 2260-2258 Mérenrê II Nemtyemsaf

Première Période intermédiaire 2250-2045

VII-VIIIe dynasties 2250-2200

Une vingtaine de rois dont Néferkarê Néby, Qakarê Ibi, Néferkaouhor.

IX-Xe dynasties (Héracléopolis) 2200-2015

Dix-huit ou dix-neuf rois, dont (ordre incertain) Ouahkarê Khéty, Méryibrê Khéty, Néferkare, Nebkaourê Khéty, Mérykarê Khéty.

XIe dynastie (Thèbes) 2130-2045

- v. 2130 Montouhotep Ier Tépy-âa
- v. 2125-2112 Séhertaouy Antef Ier
- 2112-2053 Ouahâankh Antef II
- 2053-2045 Nakhtnebtepénéfer Antef III

Moyen Empire 2045-1700

XIe dynastie (pays entier) 2045-1974

- 2045-1994 Nebhépetrê Montouhotep II (unification vers 2015)
- 1994-1981 Séâankharê Montouhotep III
- 1981-1974 Nebtaouyrê Montouhotep IV

XIIe dynastie 1974-1781

- 1974-1944 Séhotepibrê Amenemhat Ier
- 1944-1900 Khéperkarê Sésosstris Ier
- 1900-1865 Noubkaourê Amenemhat II
- 1865-1856 Khâkhéperré Sésosstris II
- 1856-1838 Khâkaourê Sésosstris III
- 1838-1794 Nymaâtrê Amenemhat III
- 1794-1785 Maâkhérourê Amenemhat IV
- 1785-1781 Sobekkarê Néférrousobek

XIIIe dynastie 1781-1700

Une trentaine de rois basés à Itj-Taouy/Licht, dont :

- Sekhemrê-Khoutaouy Amenemhat-Sobekhotep Ier
- Sékhemkarê Amenemhat V
- Ouserkarê Khendjer
- Sekhemré-Séouadjtaouy Sobekhotep
- Khâsékhemrê Néferhotep Ier
- Khâouadjré Sahathor
- Khanéferré Sobekhotep
- Khaankhré Sobekhotep
- Quahibré Ibyiaou

Mernéferré Ay

Deuxième Période intermédiaire 1700-1539

Fin de la XIIIe dynastie 1700-1650

Une vingtaine de rois basés à Itj-taouy/Licht et à Thèbes, dont : Néferhotep II, Merkaourê Sobekhotep, Djedhotepré Dédoumès Ier.

XIVe dynastie 1700-1650

Une vingtaine de rois à Avaris, dont : Aasehré Néhésy.

XVe dynastie hyksôs 1650-1520

Six ou sept rois basés à Avaris, dont : Souserenrê Khayan, Maâibré Chéchi, Seker-her, Mérouserré Yaqoub-her, Souserenrê Khayan, Âouserré Apopi, Khamoudi.

XVIe dynastie 1650-1600

Une vingtaine de rois à Thèbes et/ou Abydos, dont :

Sekhemrê-Sémentaouy Djéhouty

Sekhemrê-Séousertaouy Sobekhotep VIII

Sekhemrê-Séânkhtaouy Néferhotep III

Souserenrê Bébiânh

Séouadjenrê Nebiriaout Ier

Djednérê Dédoumès II

Ouseribré Sénebkay

XVIIe dynastie 1600-1539

Une quinzaine de rois thébains, dont :

Sekhemrê-Ouahkhâou Râhotep

Sekhemrê-Ouadjkhâou Sobekemsaf Ier

Sekhemrê-Chedtaouy Sobekemsaf II

Sekhemrê-Oupmaât Antef V

Sekhemrê-Herouhermaât Antef VI

Noubkhéperré Antef VII

Sénakhtenrê Ahmès l'Ancien

Ségenenrê Tâa

Quadkhéperré Kamosis

Nouvel Empire 1539-1069

XVIIIe dynastie 1539-1295

1539-1514 Nebpehtyrê Ahmosis

1514-1493 Djéserkarê Amenhotep Ier

1493-1482 Aakhéperkarê Thoutmosis Jer

1482-1479 Aakhéperenrê Thoutmosis II

1479-1458 Maâtkarê Hatchepsout

1479-1425 Menkhéperrê Thoutmosis III

1425-1398 Aakhéperourê Amenhotep II

1398-1388 Menkhéperourê Thoutmosis IV

1388-1349 Nebmaâtrê Amenhotep III

1349-1333 Néferkhéperourê Amenhotep IV/Akhenaton

1333-1330 Ankhkhéperourê Smenkharê / Ankhetkhéperourê Néfernéréouaton

1330-1320 *Nebkhéperourê Toutânkhamon*

1320-1310 *Khéperkhéperourê Aÿ*

1310-1295 *Djeserkhéperourê Horemheb*

XIXe dynastie 1295-1188

1295-1294 *Menpehtyrê Ramsès Ier*

1294-1279 *Menmaâtrê Séthy Ier*

1279-1212 *Ousermaâtrê Ramsès II*

1212-1202 *Baenrê Mérenptah*

1202-1196 *Ouserkhéperouré Séthy II* en révolte : 1201-1198 *Menmirê Amenmessou*

1196-1190 *Sékhâenrê/Akhenrê Siptah*

1190-1188 *Satrê Taousert*

XXe dynastie 1188-1069

1188-1184 *Ouserkhâourê Sethnakht*

1184-1153 *Ousermaâtre Ramsès III*

1153-1148 *Héqamaâtrê Ramsès IV*

1148-1144 *Ousermaâtrê Ramsès V*

1144-1136 *Nebmaâtre Ramsès VI*

1136-1128 *Ousermaâtre Ramsès VII*

1128-1125 *Ousermaâtrê Ramsès VIII*

1125-1106 *Neferkaré Ramsès IX*

1106-1103 *Ousermaâtre Ramsès X*

1103-1069 *Menmaâtrê Ramsès XI*

Troisième Période Intermédiaire 1069-664

Époque tardive 664-332

Époque grecque 332-30

30 av. J.-C. Intégration de l'Égypte comme province romaine par Auguste

395 ap. J.-C. Division de l'Empire romain, l'Égypte intégrée à l'Empire d'Orient

640 ap. J.-C. Conquête arabe de l'Égypte

Illustrations

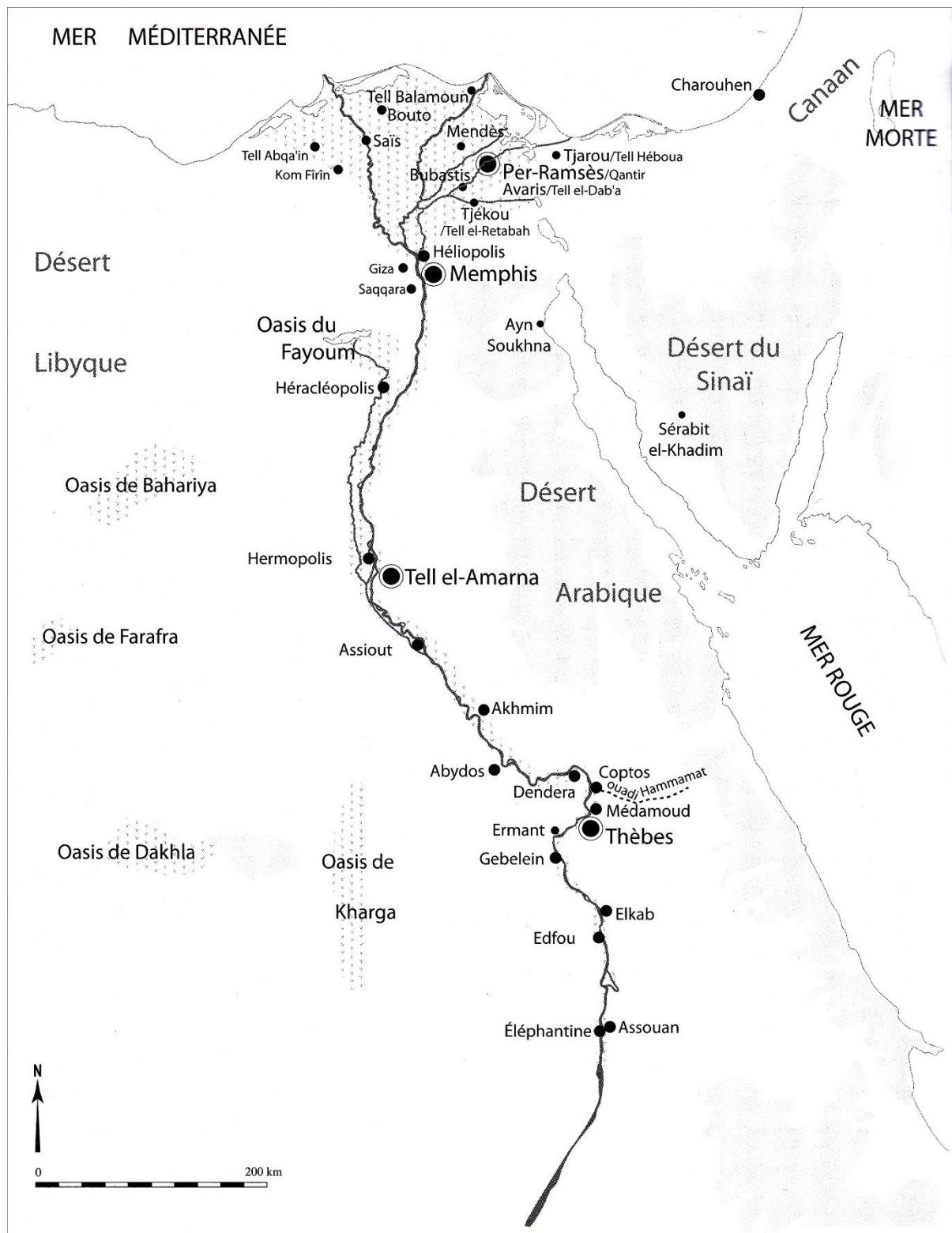


Figure 1 - Carte de l'Egypte au Nouvel Empire par C. Ragazzoli et Cl. Somaglino dans TALLET *et al.* 2023.

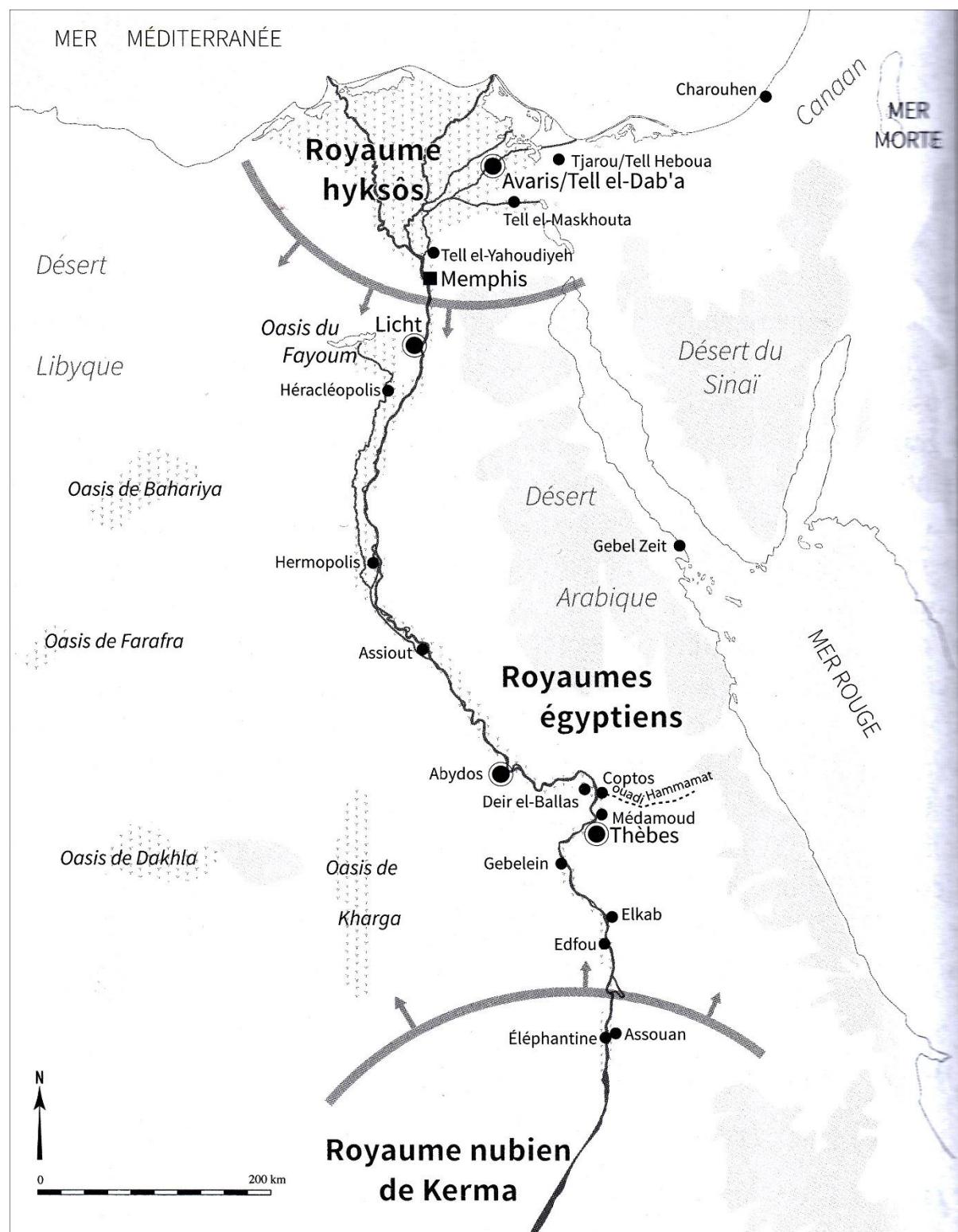


Figure 2- Carte de l'Egypte à la Deuxième période intermédiaire par C. Ragazzoli et Cl. Somaglino dans TALLET et al. 2023.

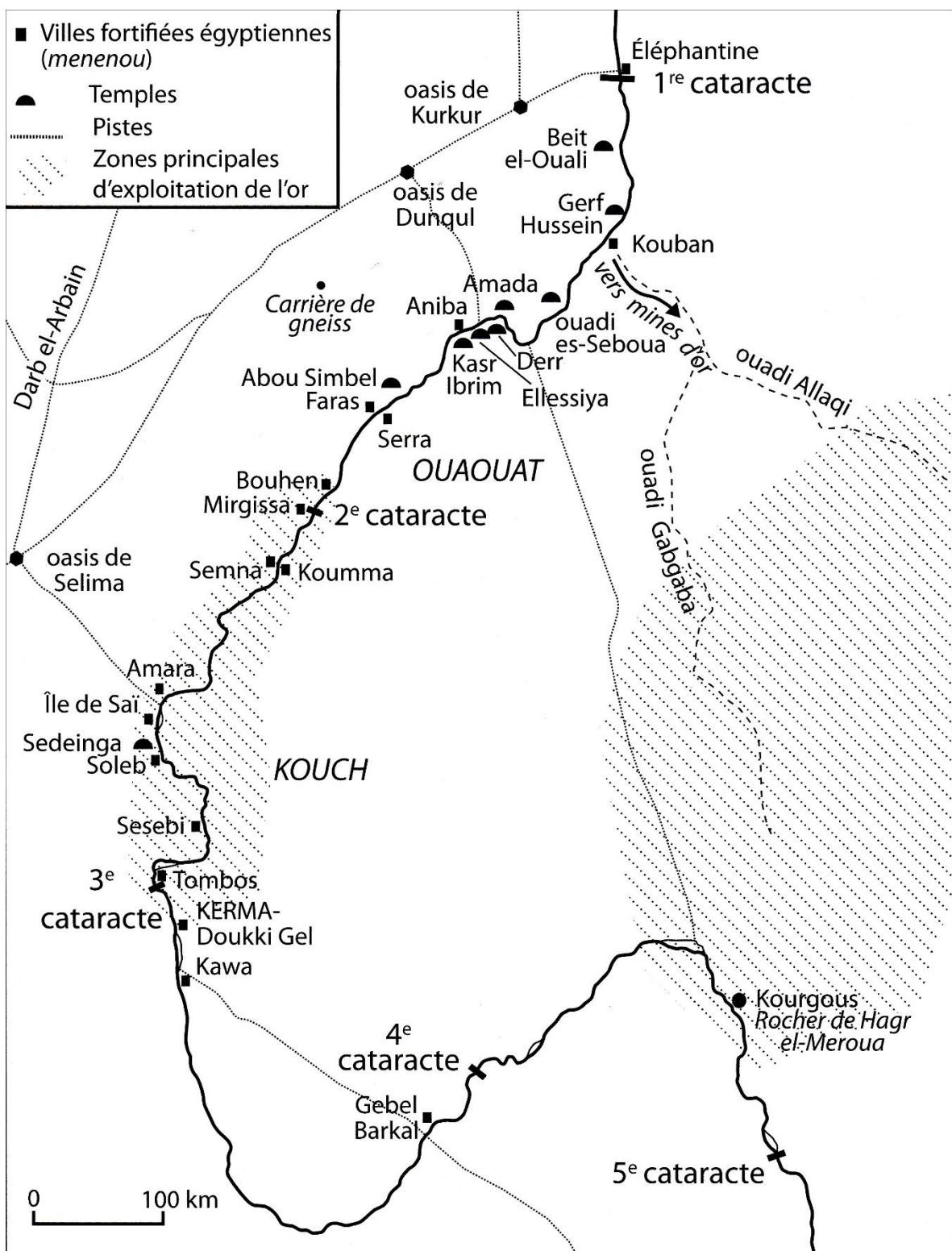


Figure 3 - Carte de la Nubie au Nouvel Empire par C. Ragazzoli et Cl. Somaglino dans TALLET *et al.* 2023.



Figure 4- Carte du Proche-Orient au Nouvel Empire par C. Ragazzoli et Cl. Somaglino dans TALLET et al. 2023.

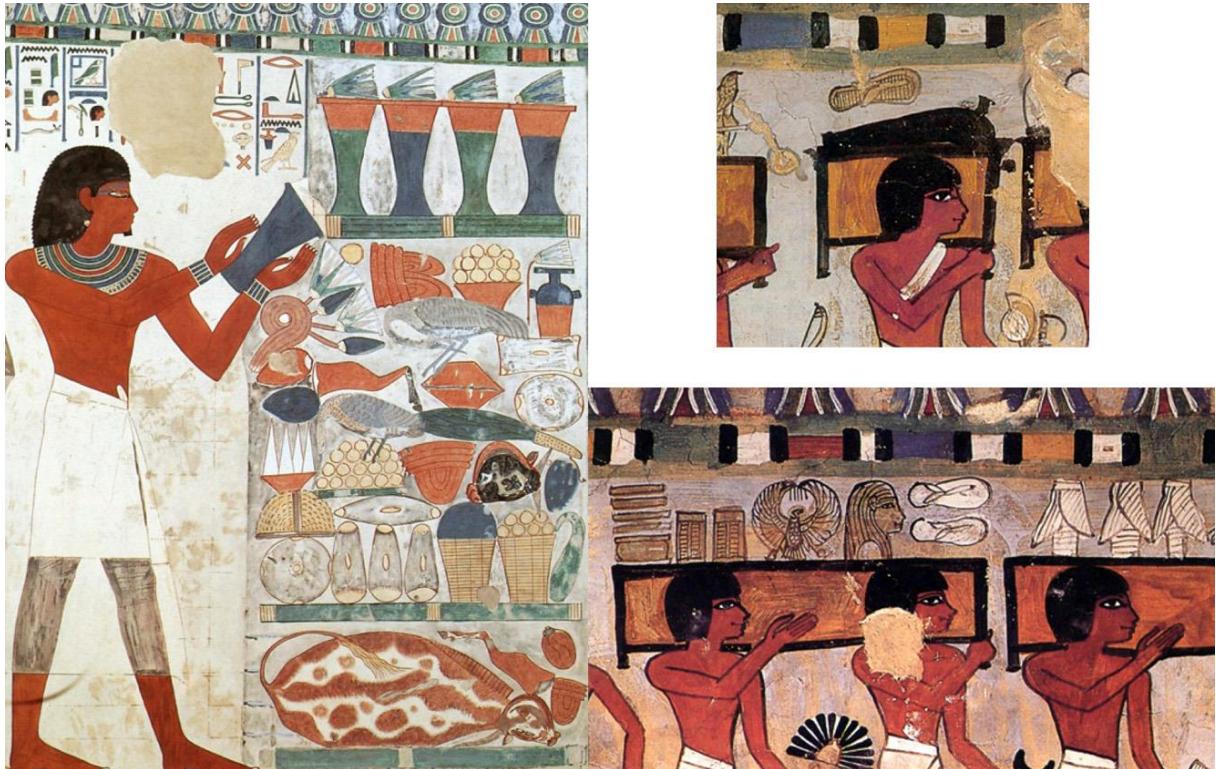


Figure 5- Offrandes au-dessus de la table, et objets au-dessus de coffres, tombe de Nakht, TT52 18^e dynastie, images libres de droits.

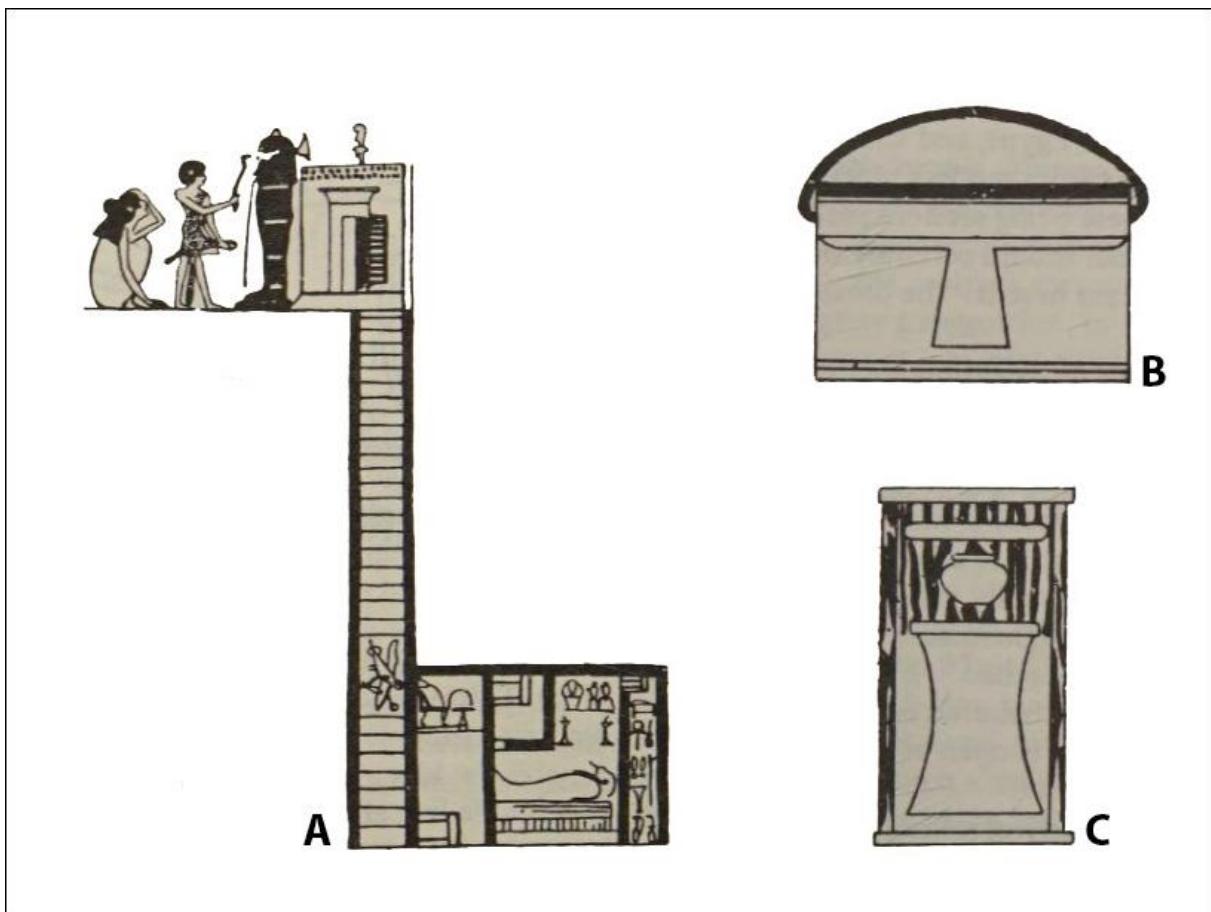


Figure 6 – Tombe et coffres aux parois transparentes, d'après SCHÄFER, BRUNNER-TRAUT 1974.

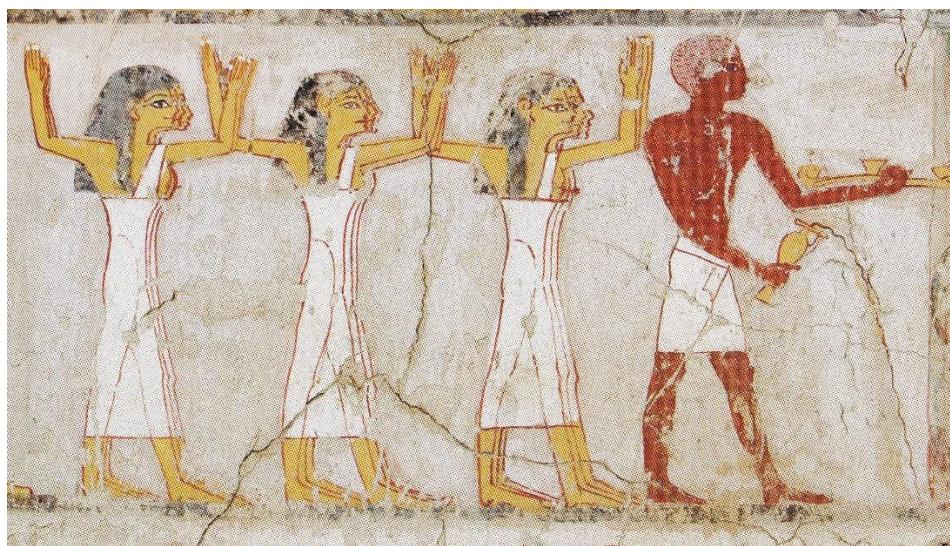


Figure 7 – Cortège funéraire, tombe d'Amenemhat, TT82, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 8 – Meneurs de bétail, tombe de Roy, TT255, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

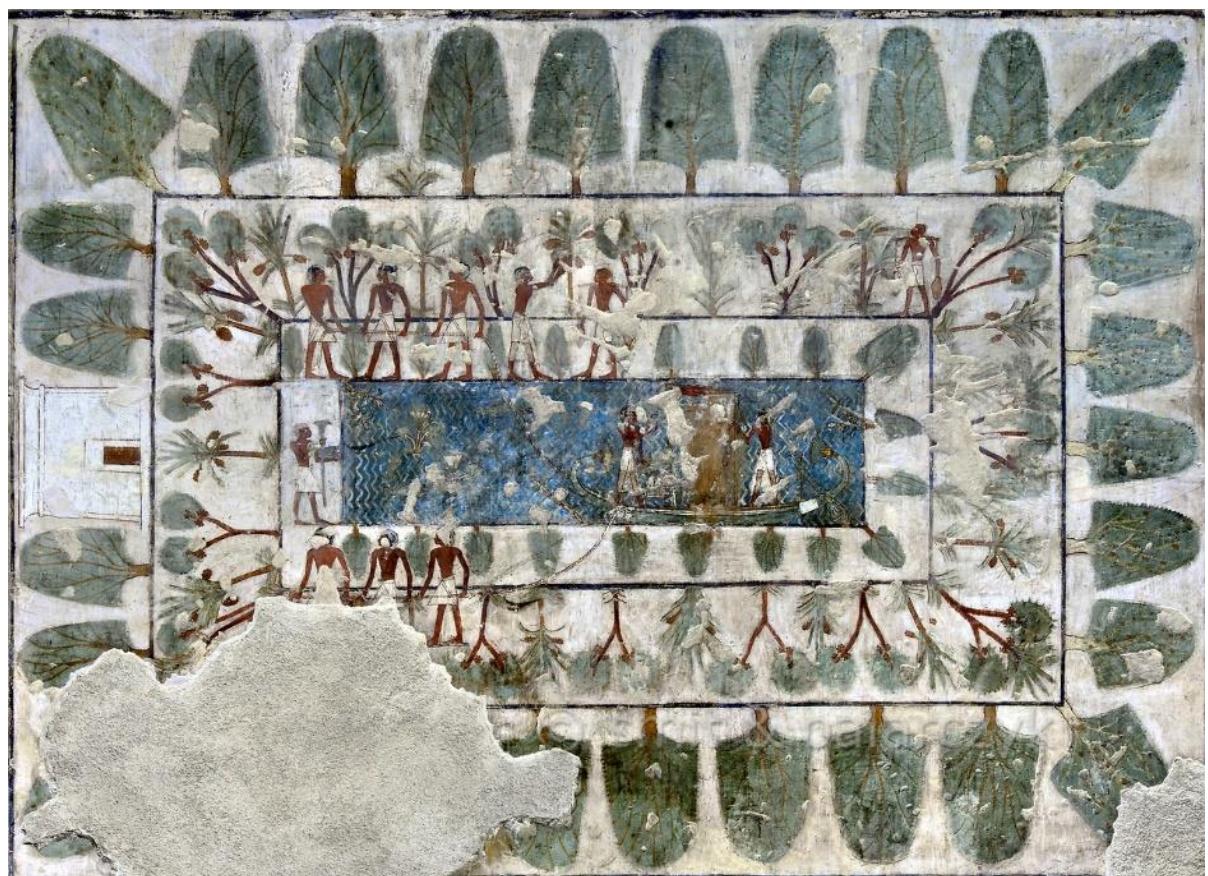


Figure 9 – Bassin dans la tombe de Rekmirê, TT100, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 10 – Bassin dans la tombe de Nebamon, 18^e dynastie, British Museum EA37983.

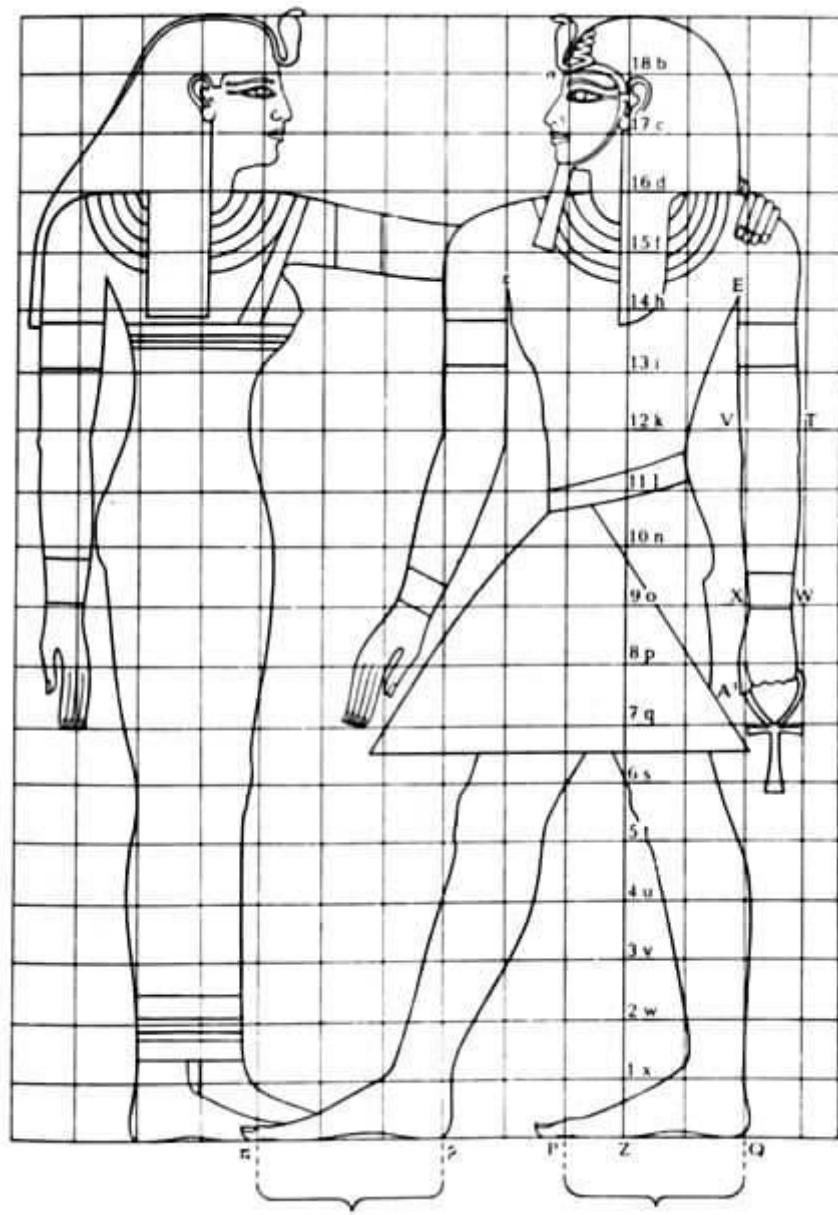


Figure 11 – Canon de proportion égyptien (18 carreaux), par E. Iverson.



Figure 12 – Peinture inachevée, tombe d'Amenmose, TT42, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 13 – Corps féminins élancés. A gauche : tombe de Rekmirê, TT100, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO. A droite : Cortège funéraire, tombe d'Amenemhat, TT82, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 14 – Motifs végétaux et animaux dans la tombe de Kenamon, TT93, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 15 – Corps voluptueux dans la tombe d'Horemheb, TT78,, 18^e dynastie, par Jean-François Gout.



Figure 16 – Scène de chasse et pêche dans les marais, tombe de Nebamon, 18^e dynastie, British Museum EA37977 ;



Figure 17 – Jeune femme aux mèches qui s'envolent, tombe de Nebamon, 18^e dynastie, British Museum EA37986.

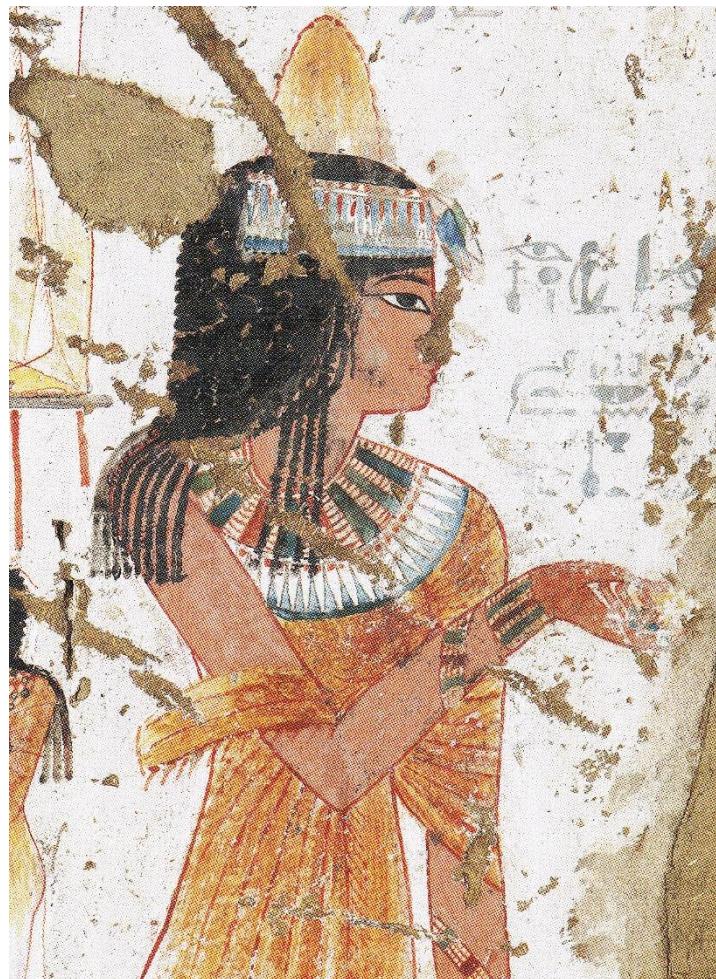


Figure 18 – Pans de robe volants, tombe de Nebamon et Ipouky, TT181, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 19 – Musiciennes aux cheveux qui s’envolent, tombe de Nebamón, 18^e dynastie, British Museum EA37981.

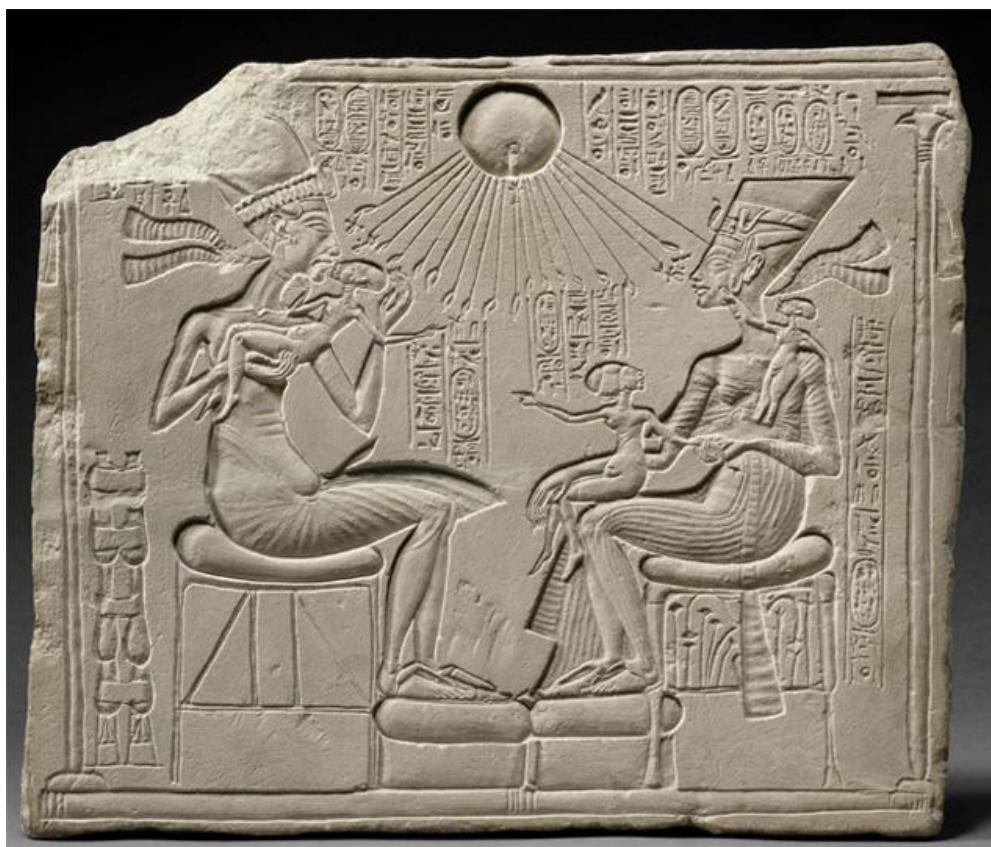


Figure 20 – Stèle d'Akhénaton et Néfertiti., 18^e dynastie. En haut : Ägyptisches Museum Berlin ÄM14145. En bas : par Norman de Garis Davies.

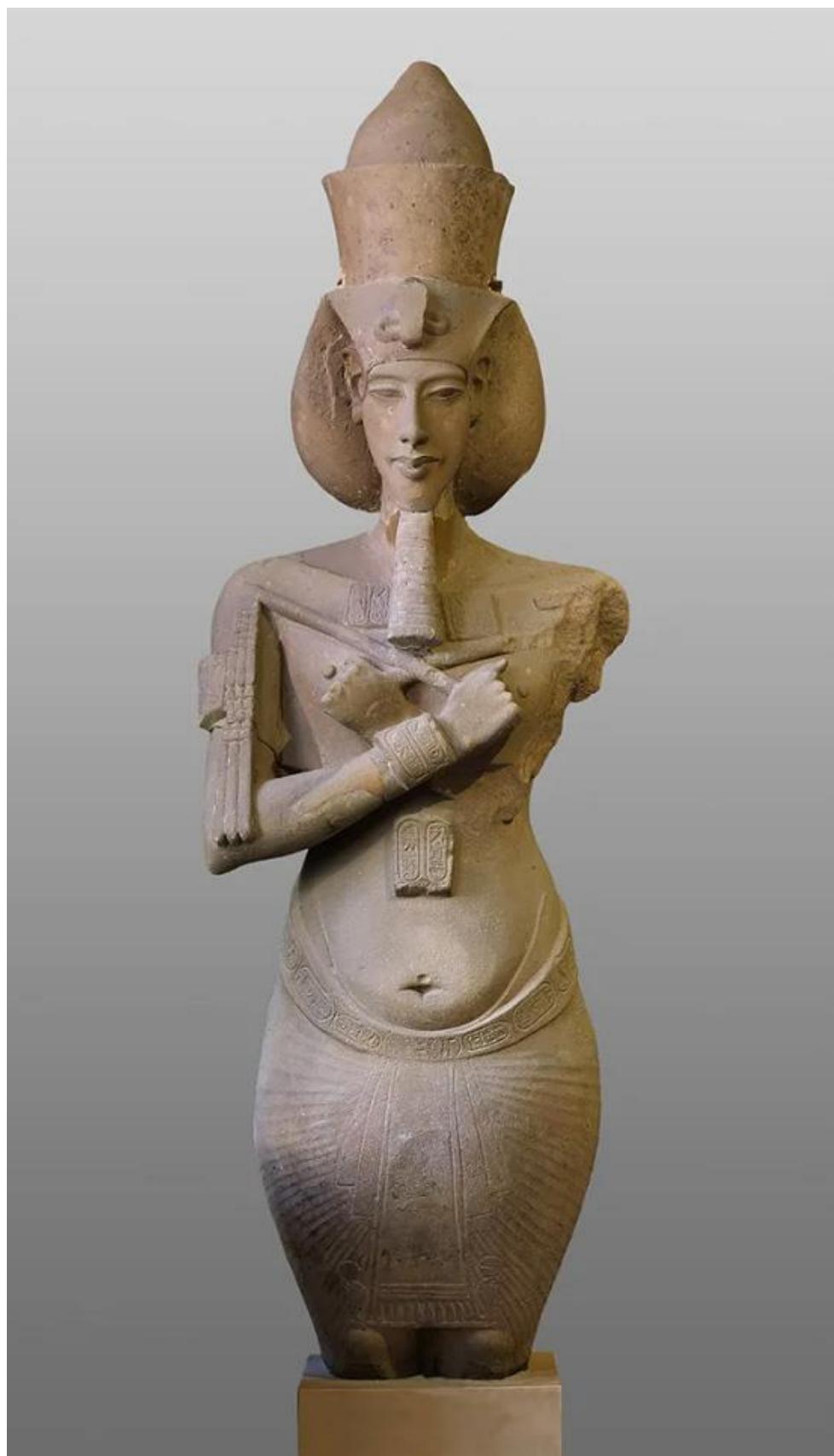


Figure 21 – Statue colossale d'Akhénaton, Amarna, 18^e dynastie, Musée égyptien du Caire, AK-stone (Y96).



Figure 22 – Toutankhamon et son épouse, détail du trône royal, tombe de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, par Djehouty.

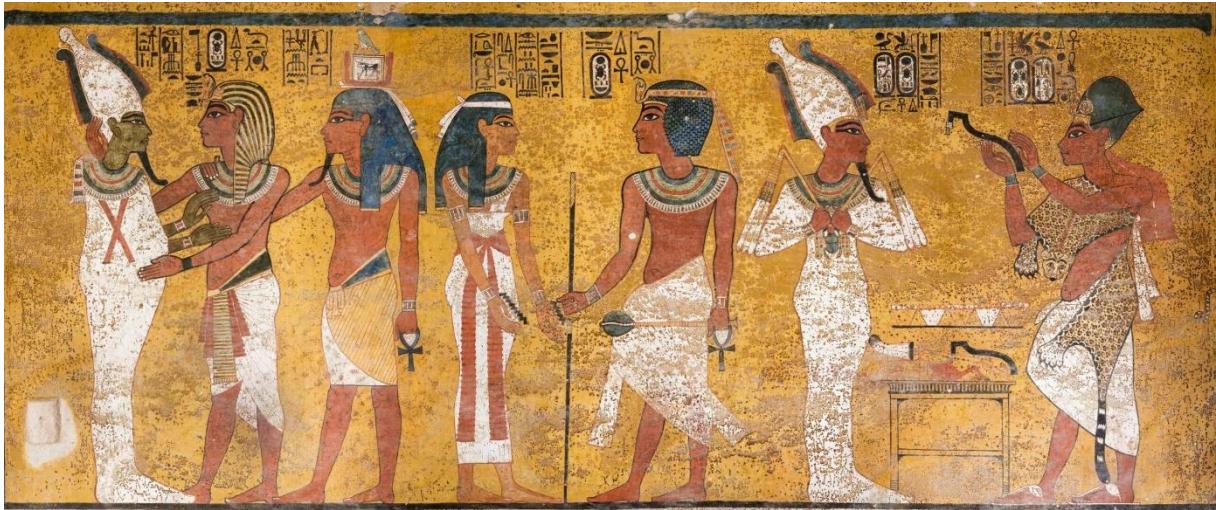


Figure 23 – Rituel de l’Ouverture de la bouche, tombe de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, par J. Paul Getty Trust.



Figure 24 – Couple royal, tombe de Nedjemger, TT138, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.

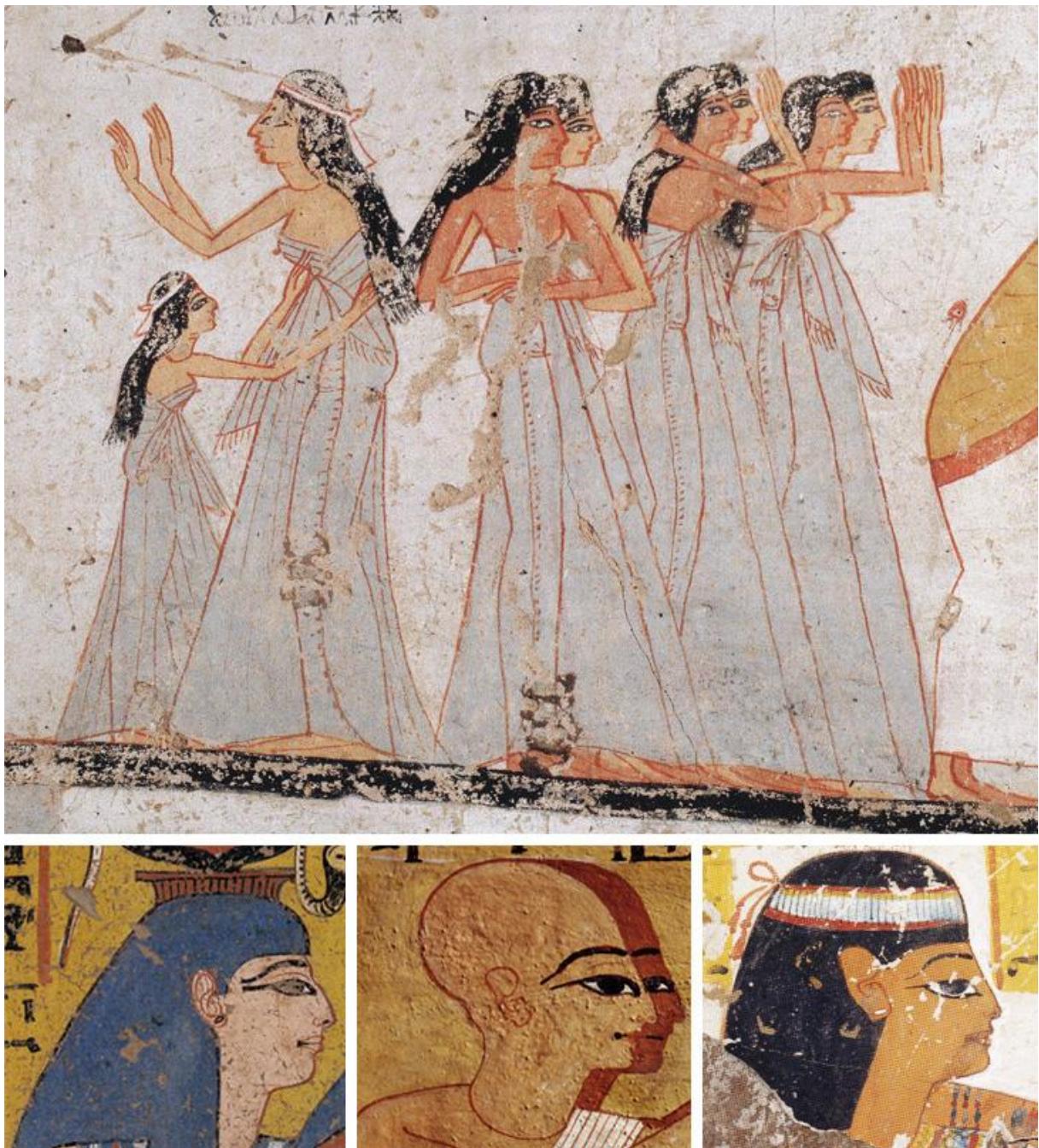


Figure 25 – En haut : silhouette féminines filiformes, tombe d'Ameneminet, TT277. En bas de gauche à droite : tombe d'Amenemipet, TT265 ; tombe de Hay, TT267 ; tombe d'Inherkhâouy, TT359, toutes par Jean-François Gout, IFAO.

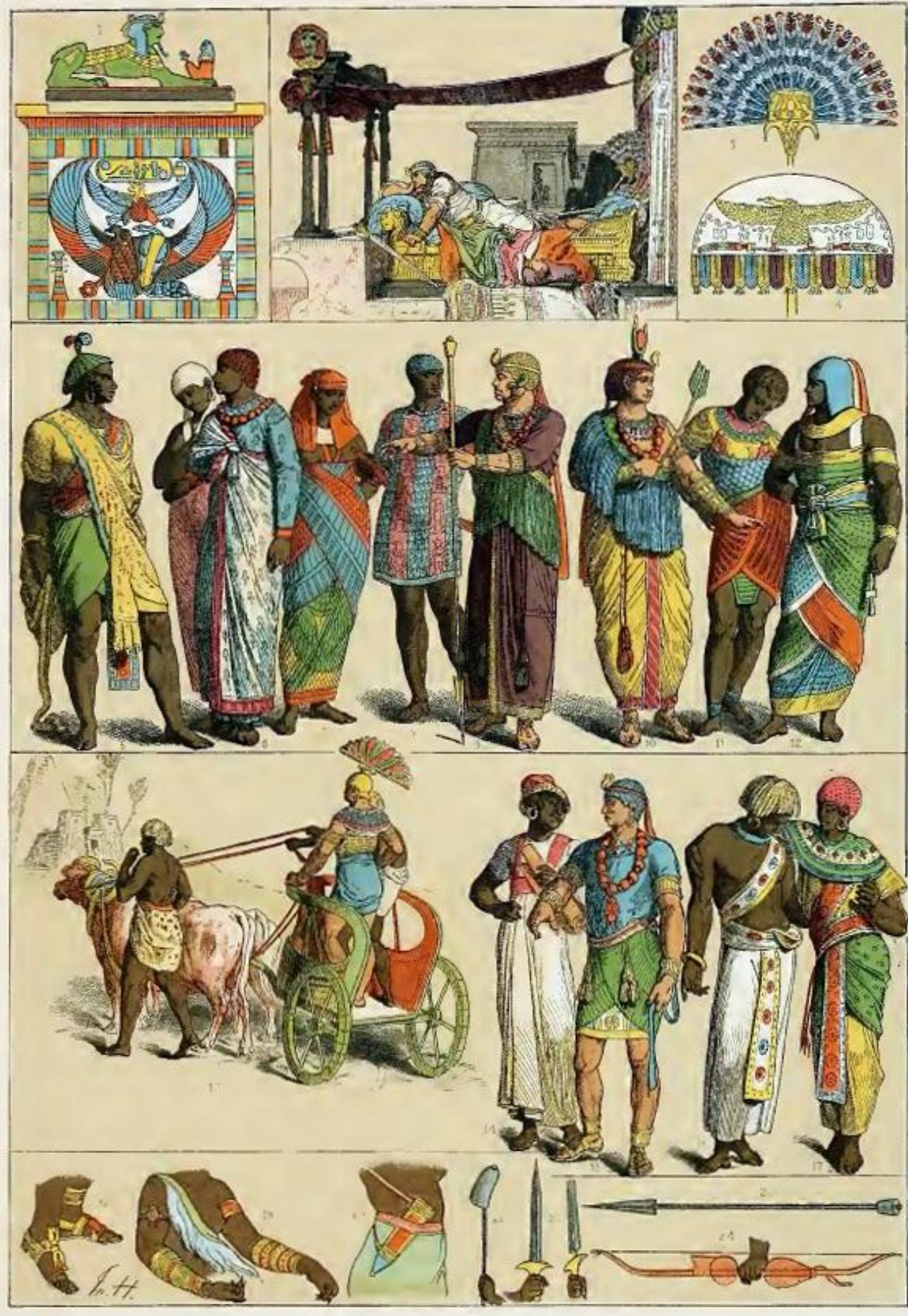


Figure 26 – Planche sur l'Égypte et l'Éthiopie antiques dans HOTTENROTH s. d.

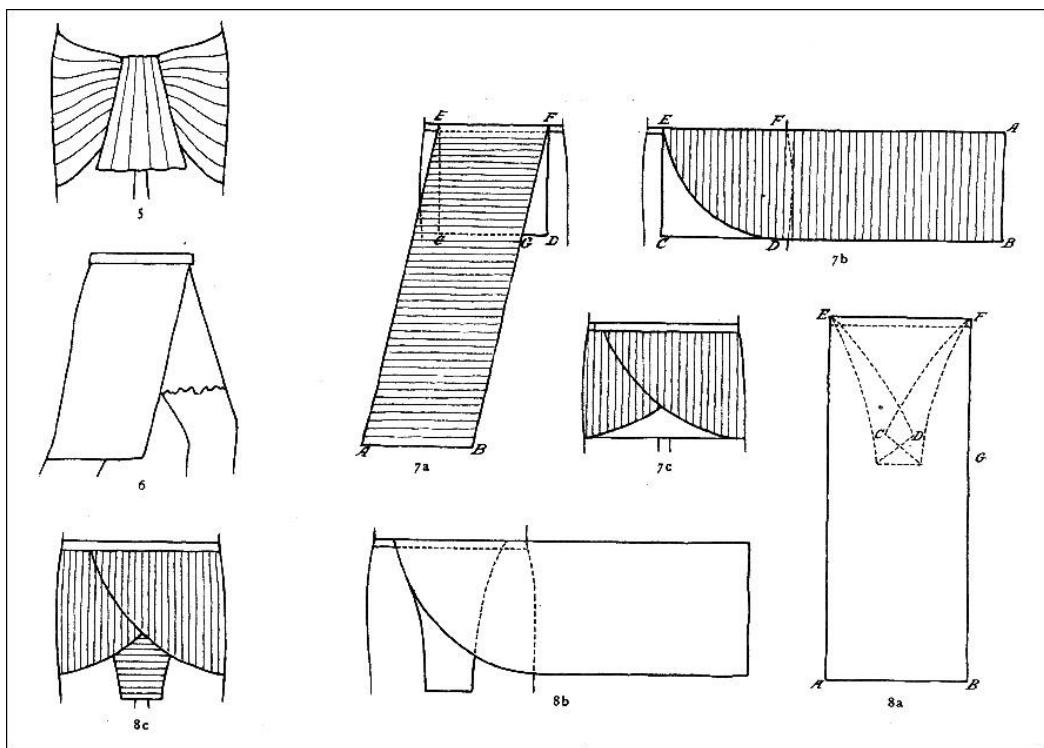


Figure 27 – Planche technique sur le pagne portefeuille, d'après BONNET 1917.

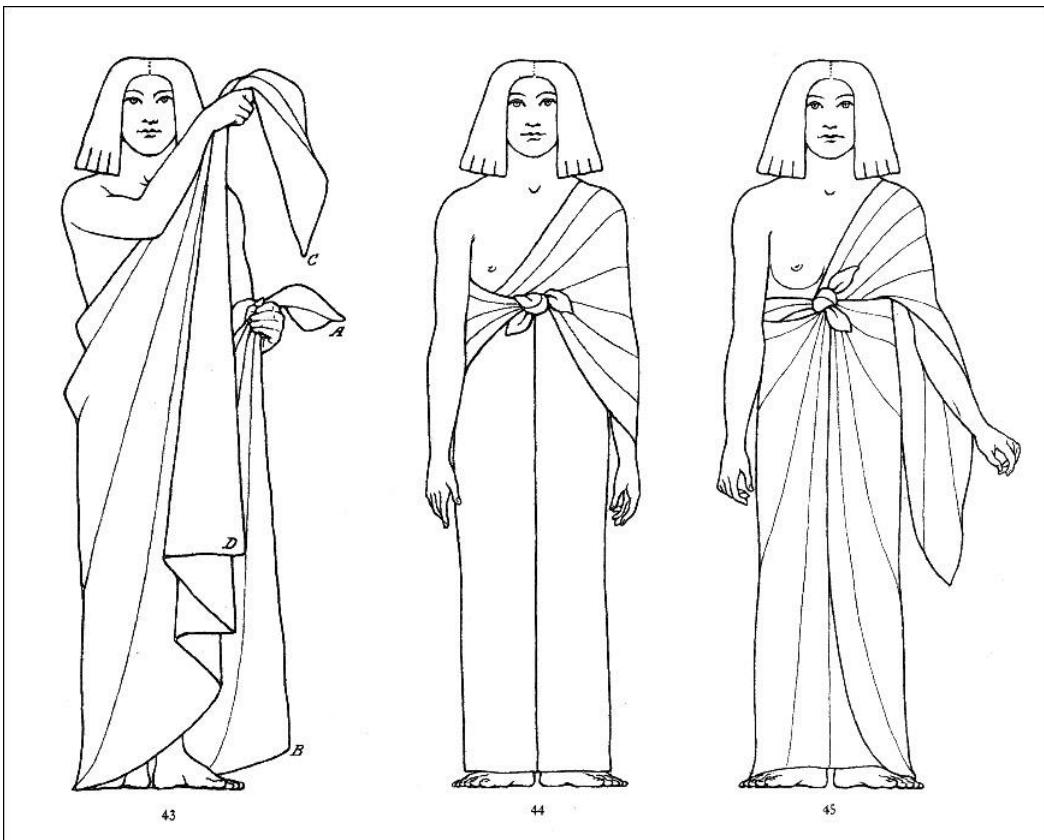


Figure 28 - Planche technique sur la robe à drapé élaboré, d'après BONNET 1917.

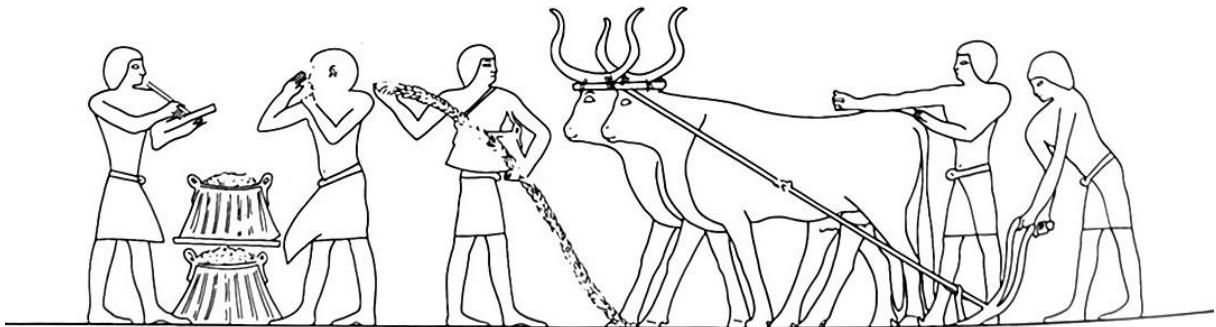


Figure 29 – Bœufs piétinant les graines de lin, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.



Figure 30 – Scène d'arrachage du lin, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.



Figure 31 – Paysans formant des ballots de lin, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.

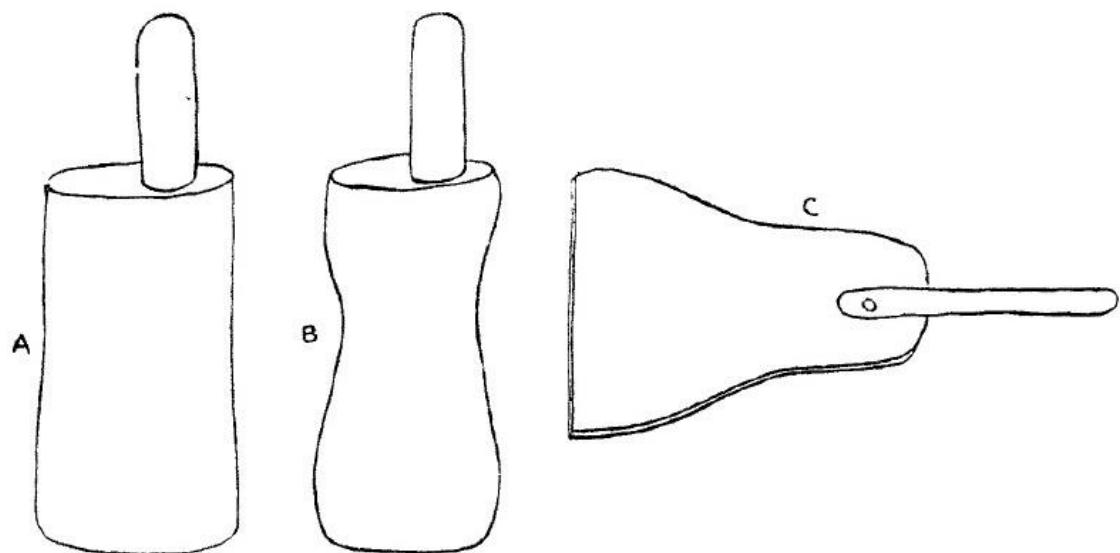


Figure 32 – Maillets et battoirs, d'après CROWFOOT 1931.



Figure 33 – Scène de brayage, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.

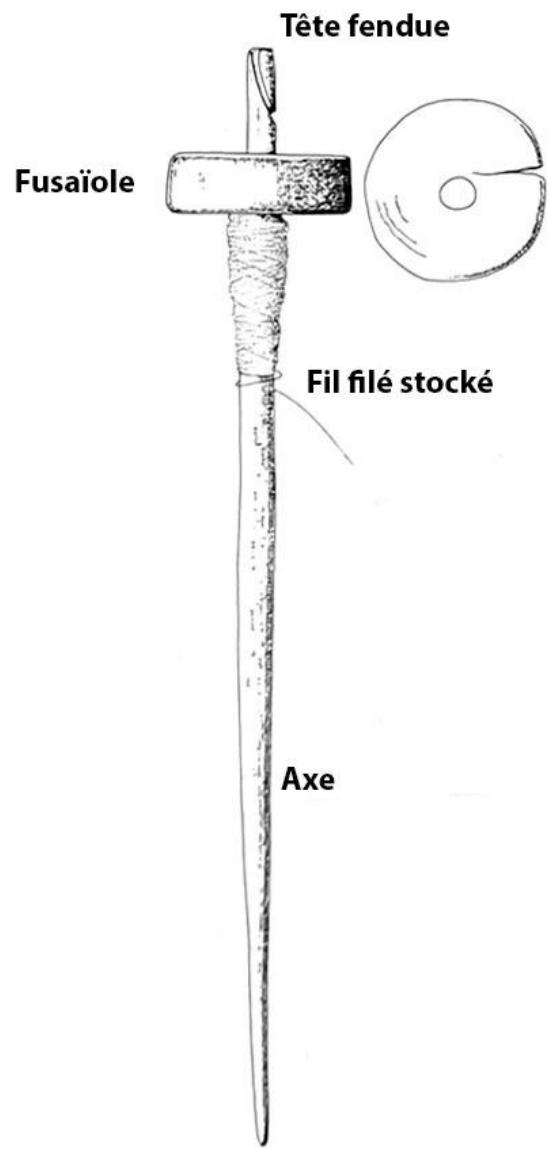


Figure 34 – Terminologie d'un fuseau, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

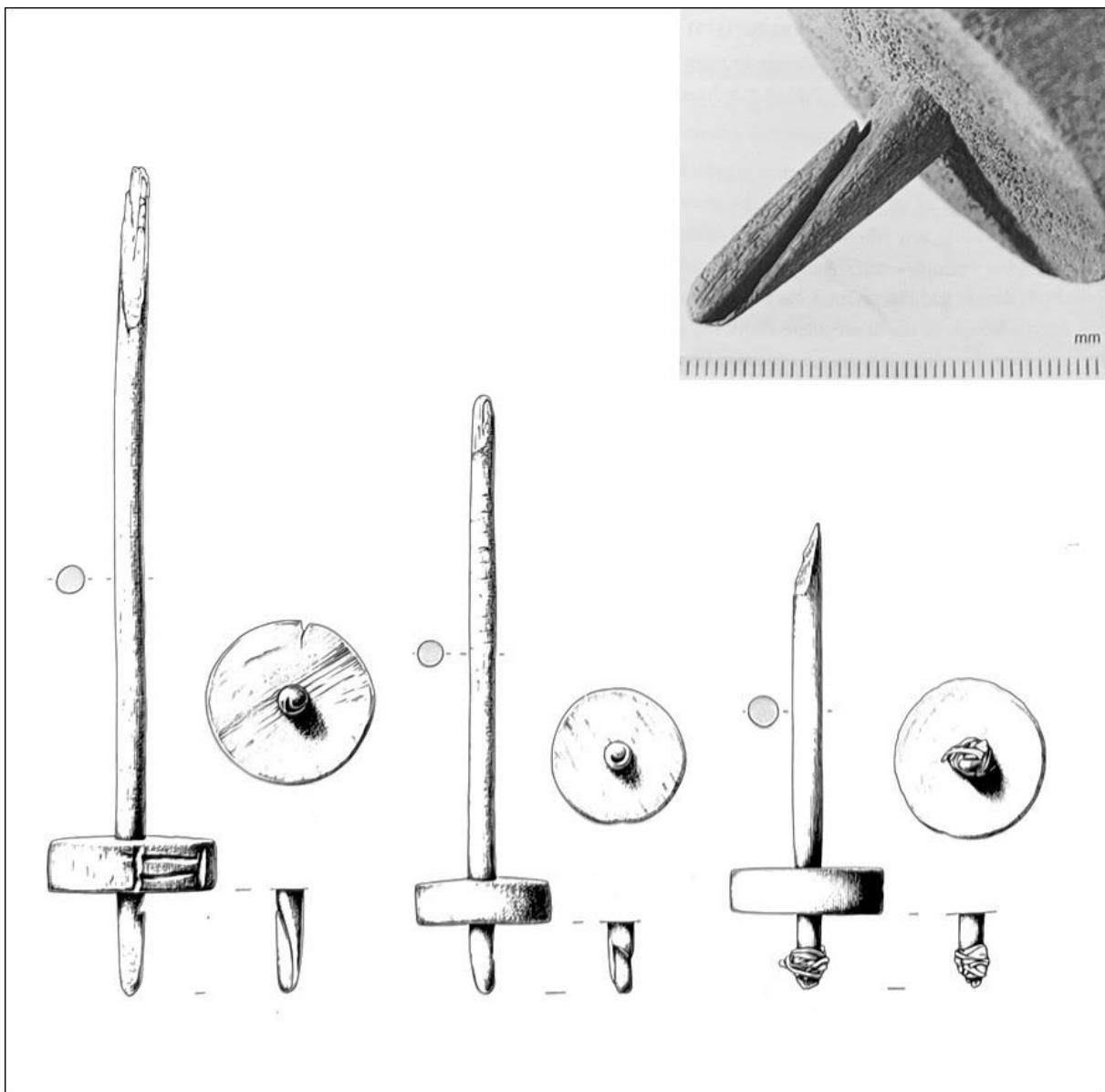


Figure 35 – Exemples de fuseaux découverts à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

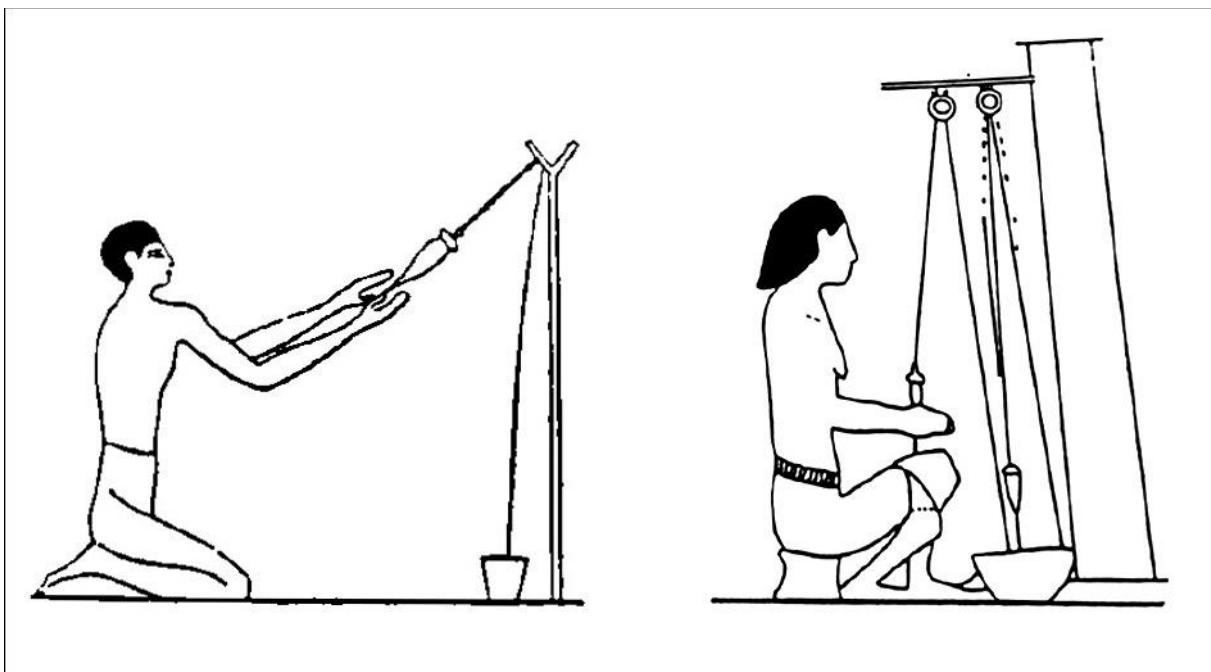


Figure 36 – Technique au fuseau saisi, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.



Figure 37 – Technique au fuseau soutenu, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.

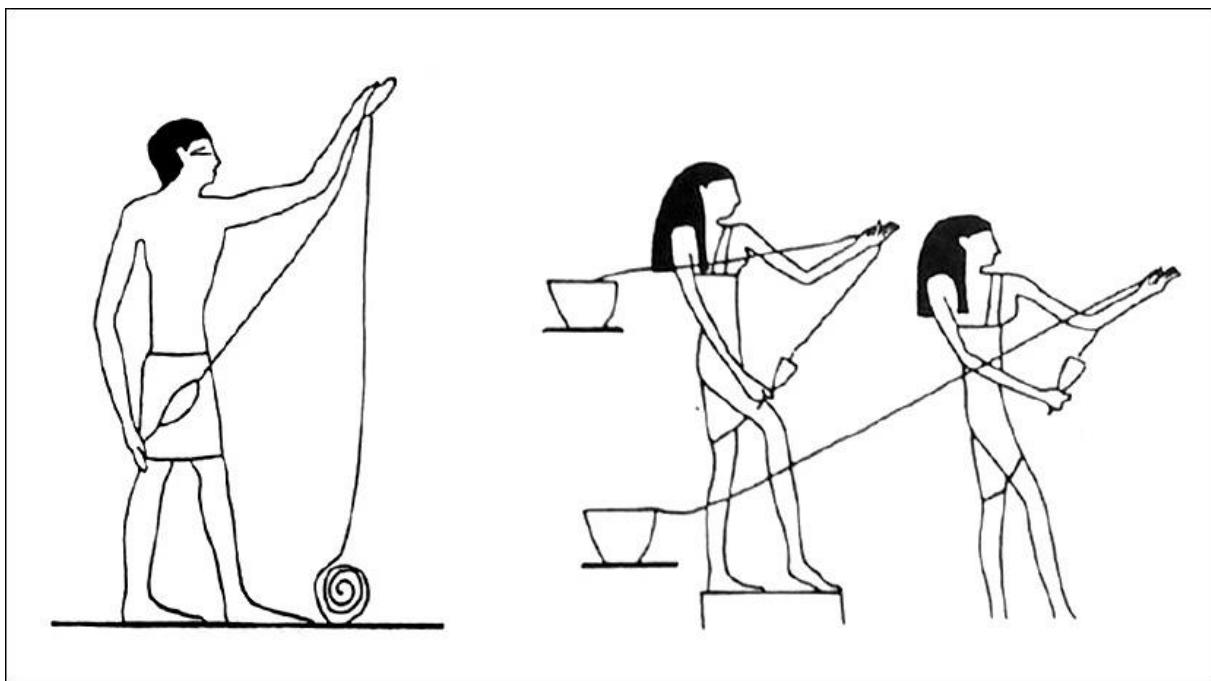


Figure 38 – Technique au fuseau tombant d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.



Figure 39 – Utilisation d'un *spinning bowl* avec deux fils, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.

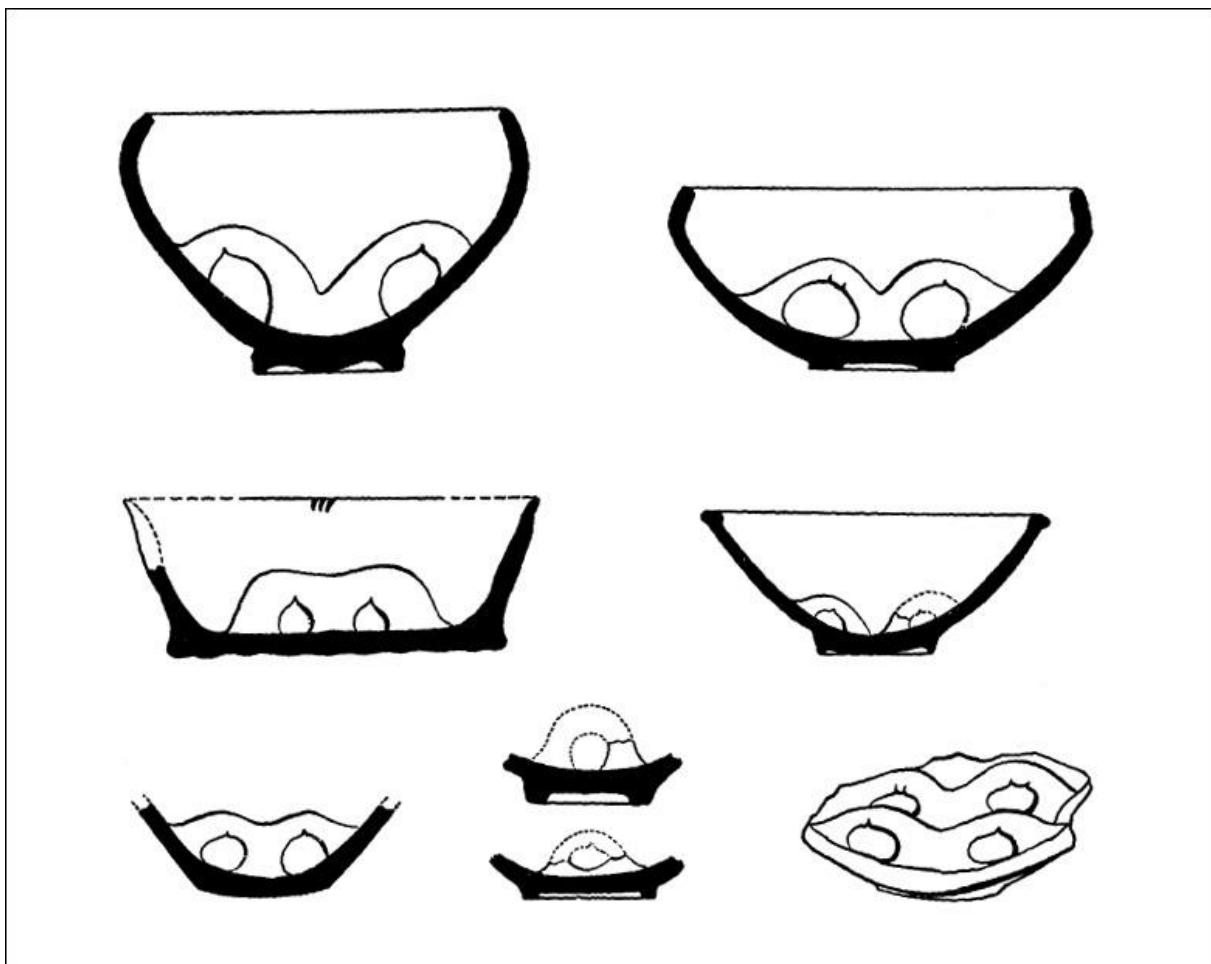


Figure 40 – Exemples de *spinning bowl*, d'après DOTAN 1963.



Figure 41 – Exemple de *spinning bowl*, d'après DOTHAN 1963.

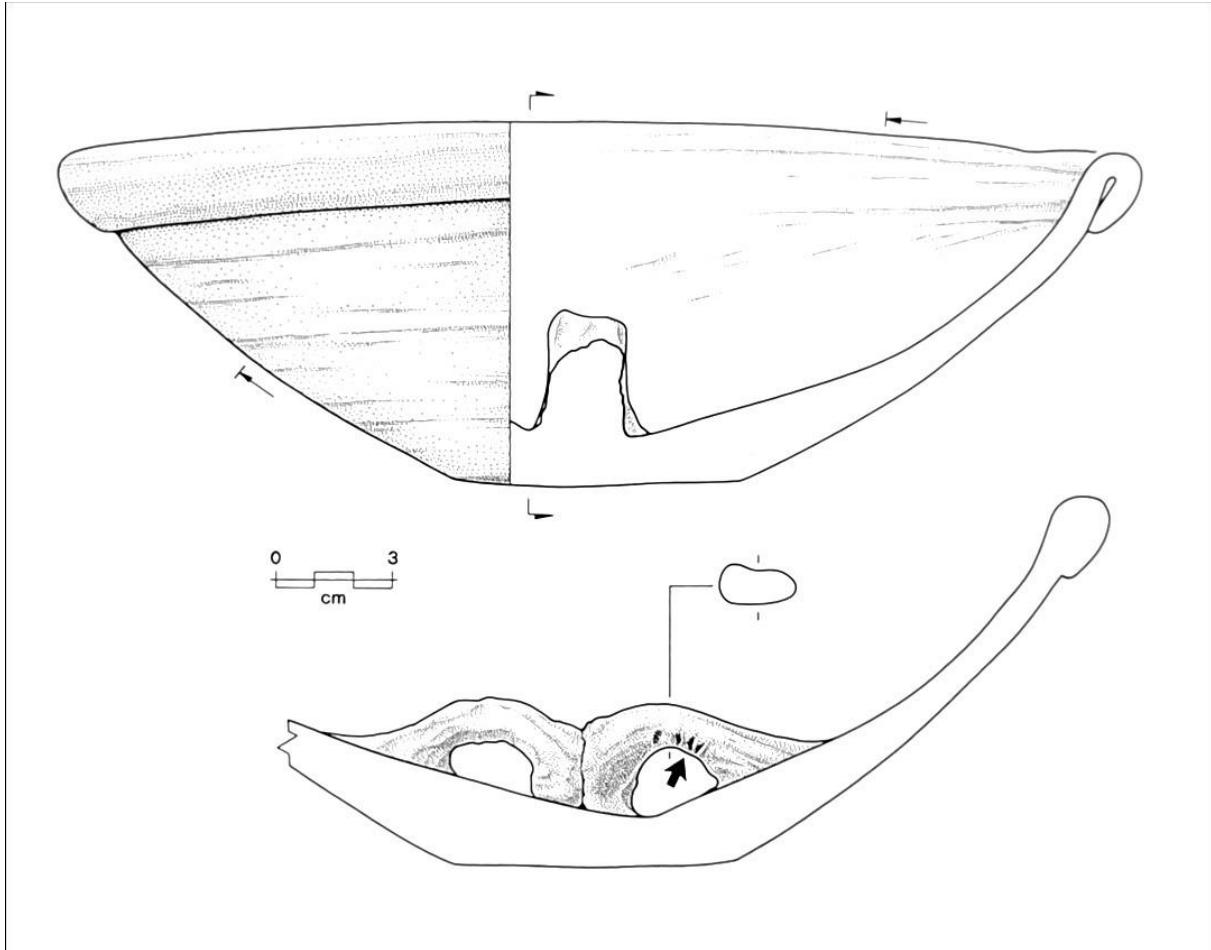


Figure 42 – Plan en coupe de *spinning bowl*, d'après Kemp, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

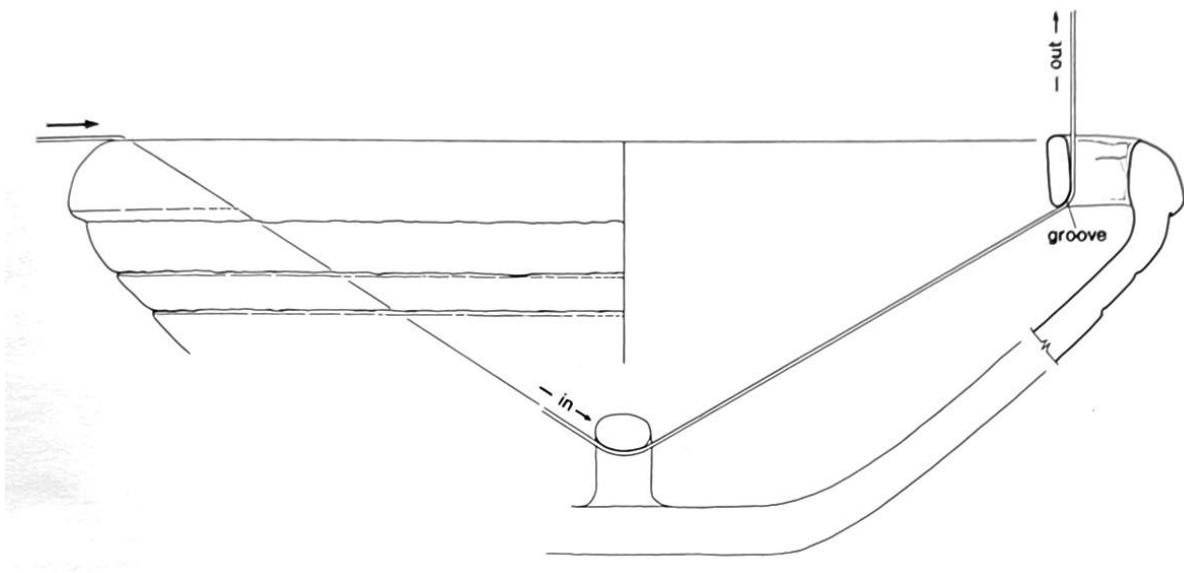


Figure 43 – Plan en coupe de l'utilisation d'un *spinning bowl* avec une anse près du col, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.



Figure 44 – Modèle en bois d'un atelier de tissage, Metropolitan Museum of Arts 30.7.3.

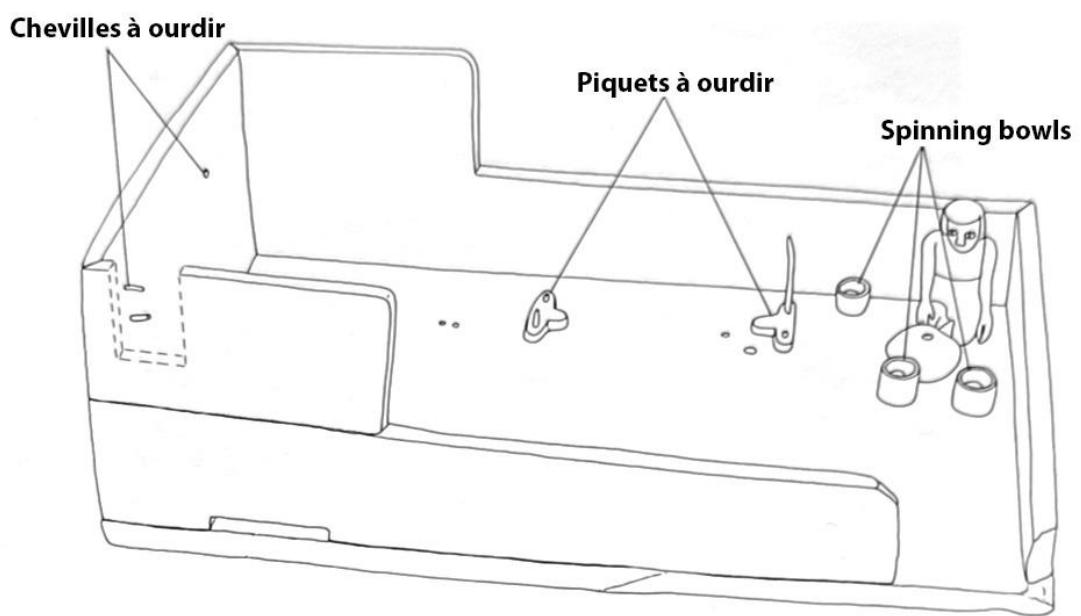


Figure 45 – Dessin du modèle en bois du Metropolitan Museum of Arts 30.7.3, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

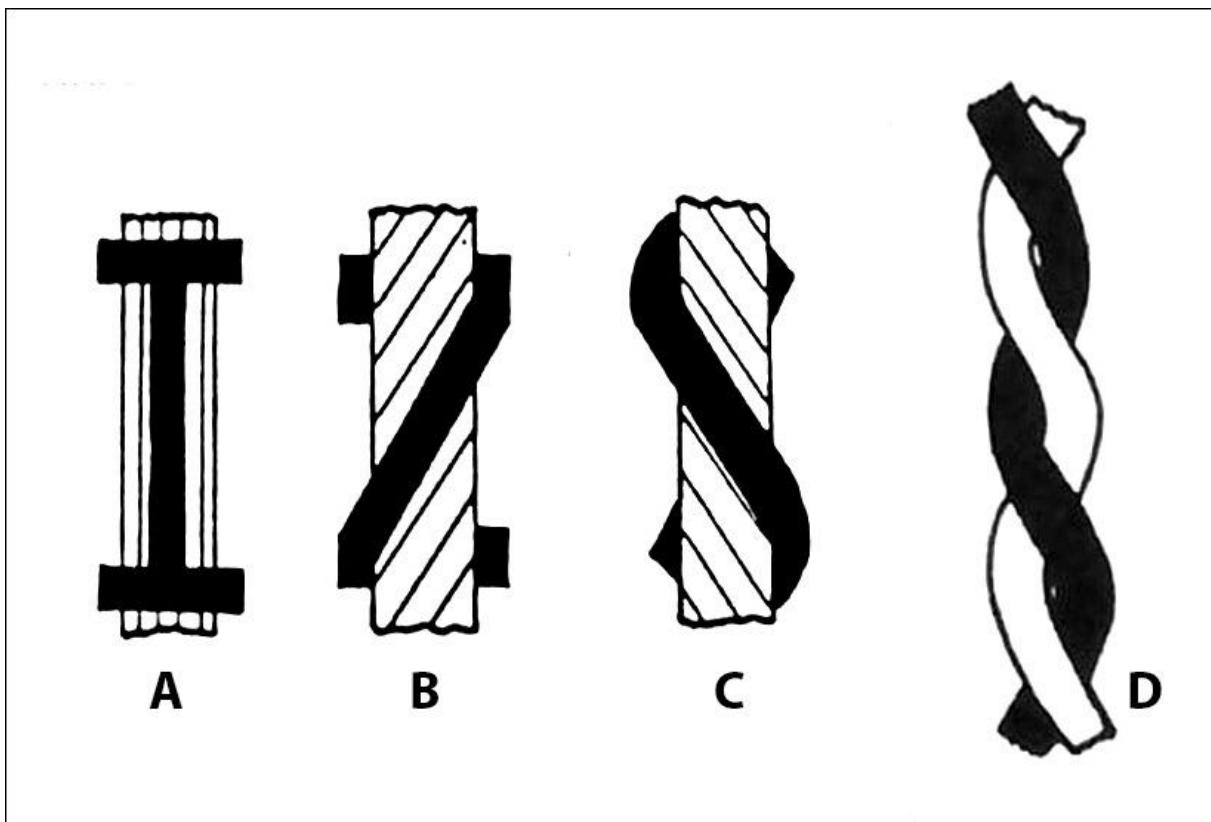


Figure 46 – Sens des fils après filage, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.

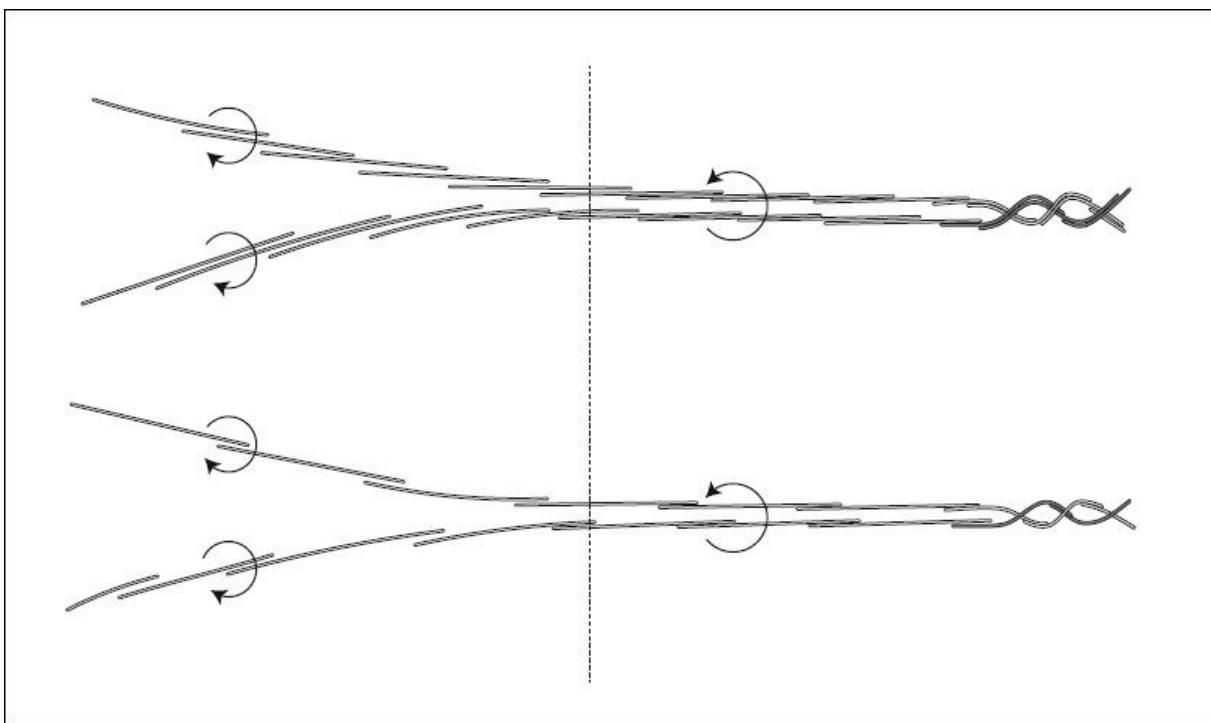


Figure 47 – Techniques d'épissage. En haut : épissage continu. En bas : épissage bout-à-bout. D'après GLEBA, HARRIS 2018.

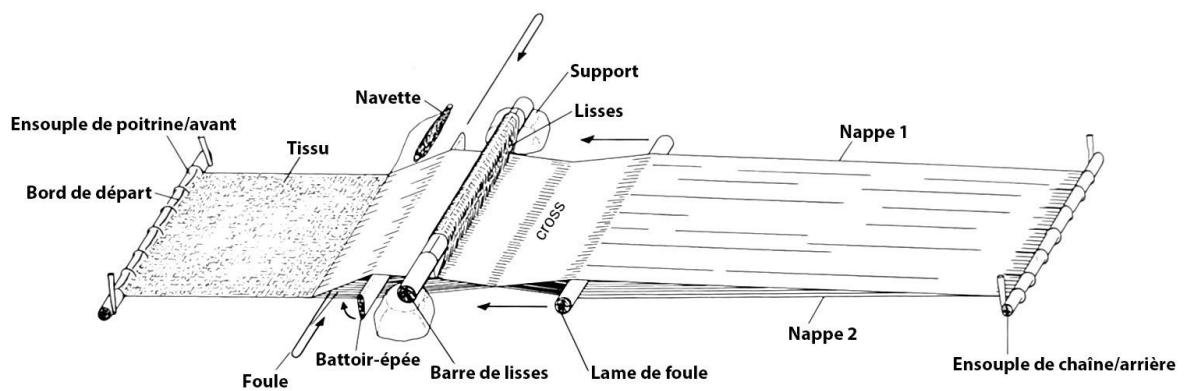
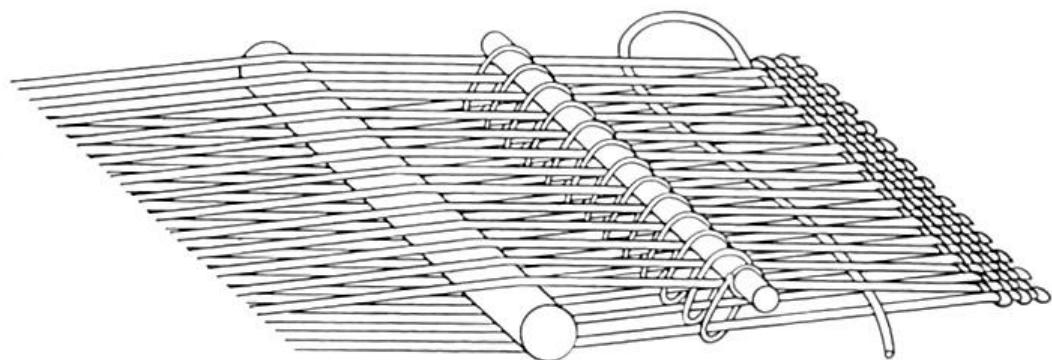
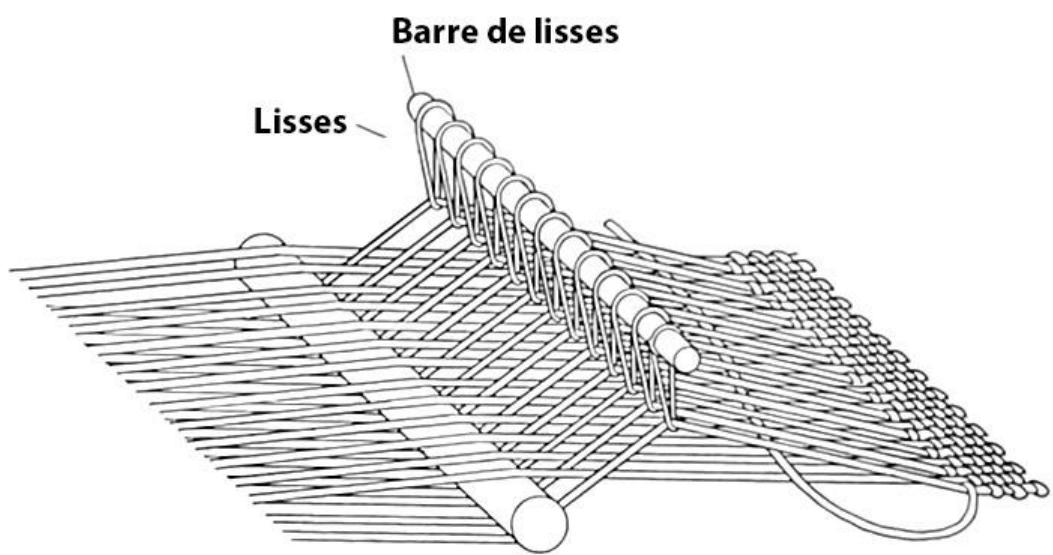


Figure 48 – Anatomie d'un métier à tisser horizontal, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.



Fil de trame

Figure 49 - Système de barre de lisses, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

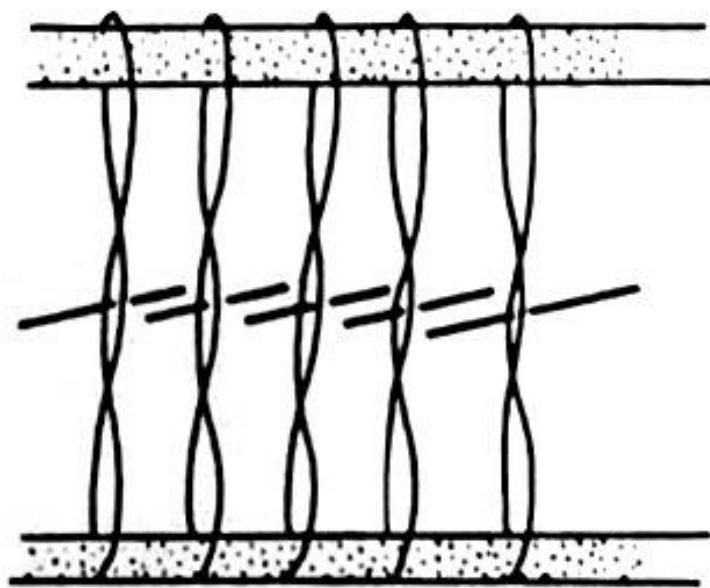


Figure 50 – Système de montage des lisses, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992a.

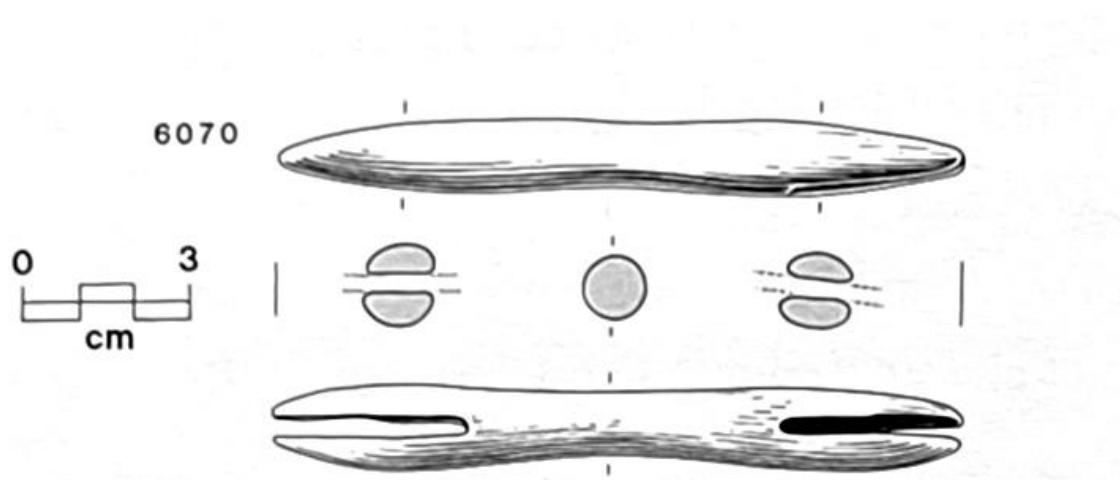


Figure 51 – Exemple de navette pour métier à tisser, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

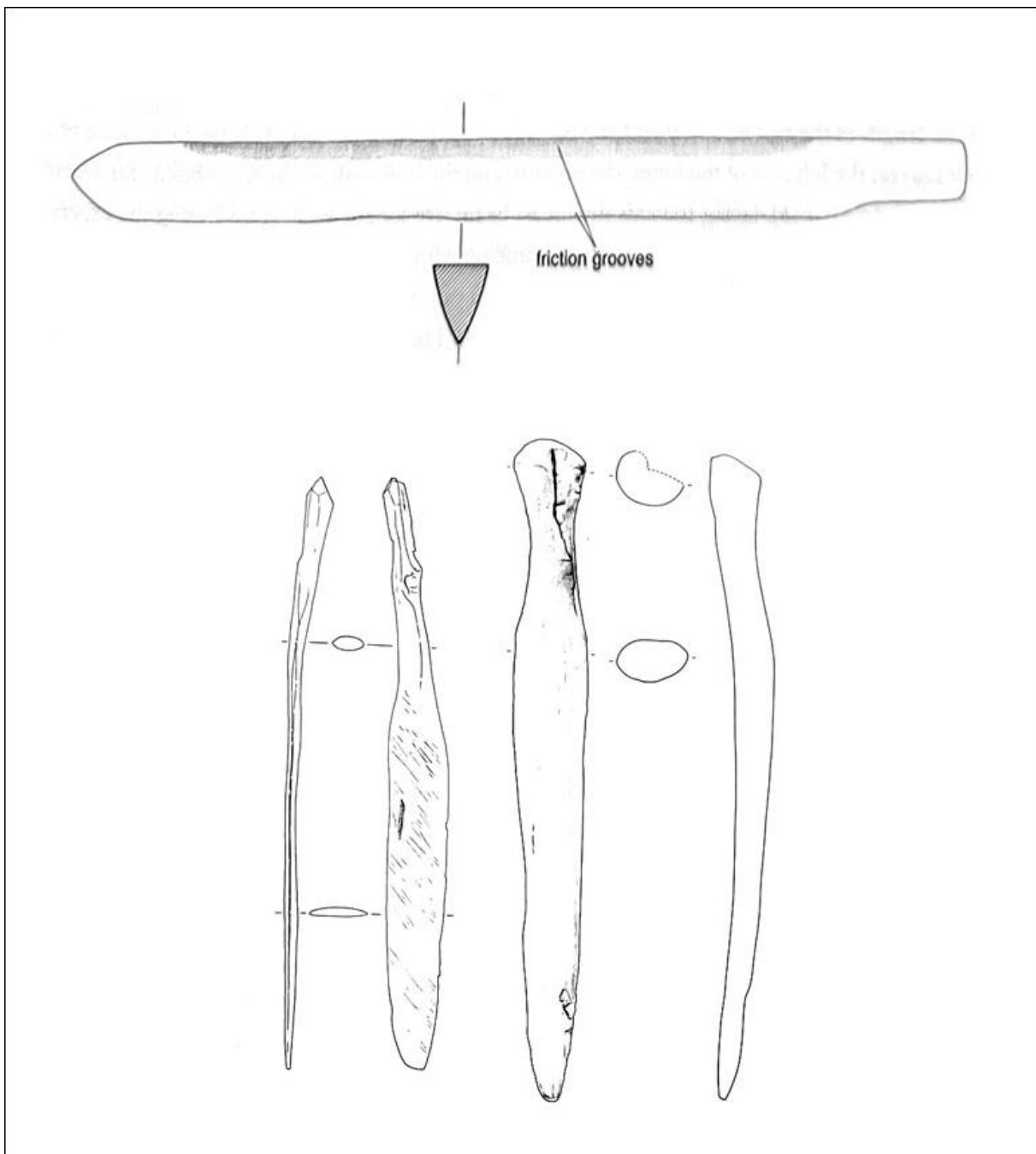


Figure 52 – Battoirs découverts à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

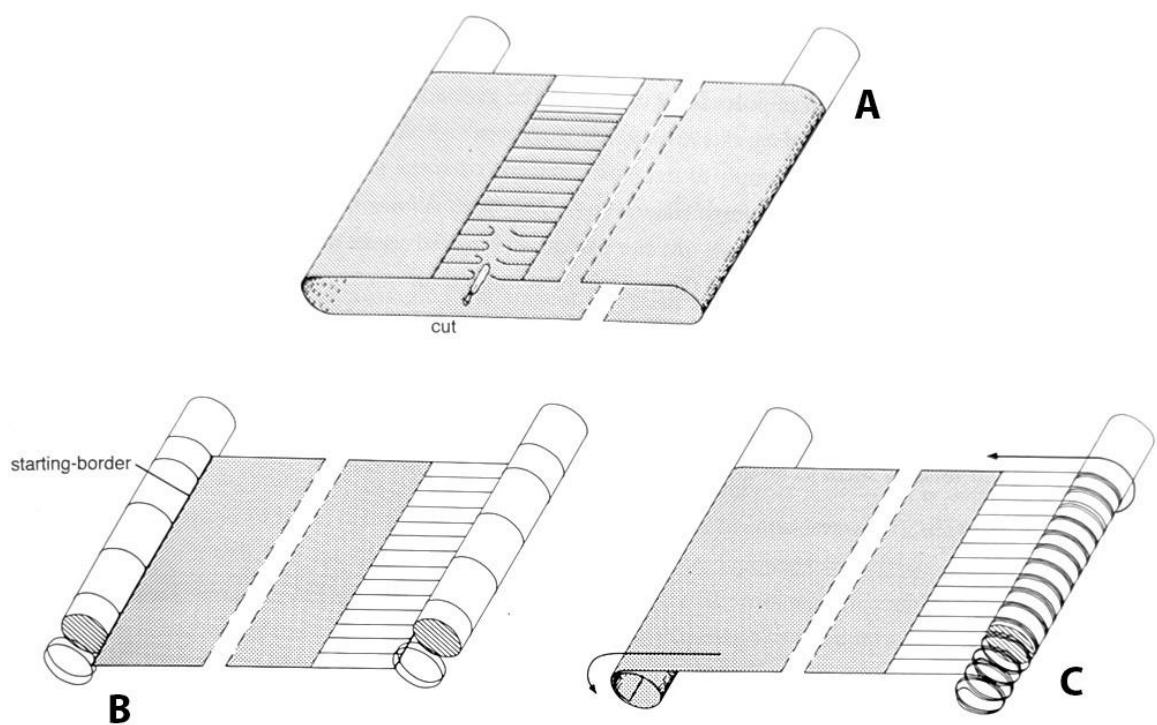


Figure 53 – Différents types de montage des métiers à tisser. A : en faisant le tour complet du métier. B : en attachant la chaîne aux deux ensouples. C : en enroulant la chaîne autour de l'ensouple. D'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

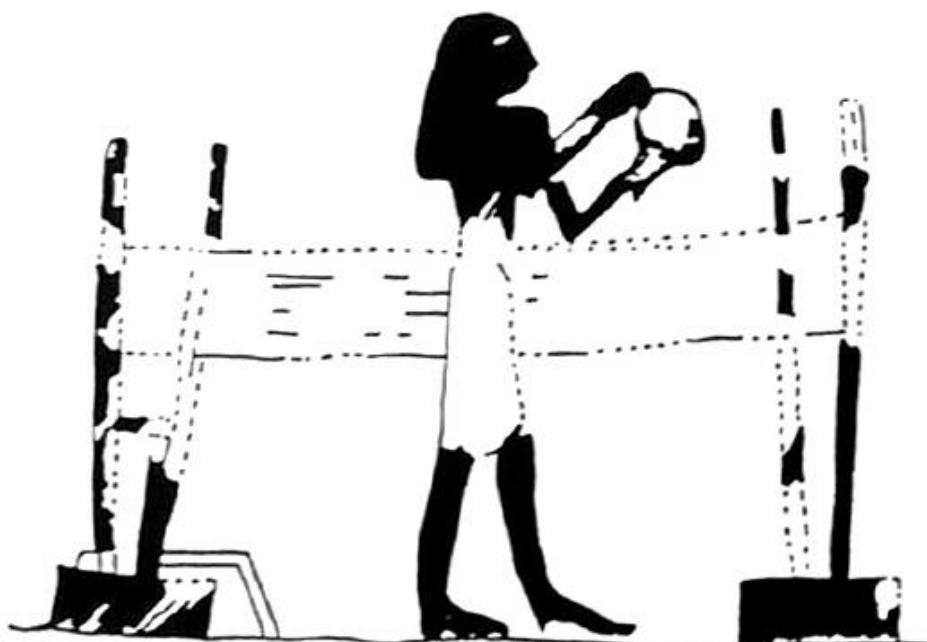


Figure 54 – Piquets à ourdir, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1999.

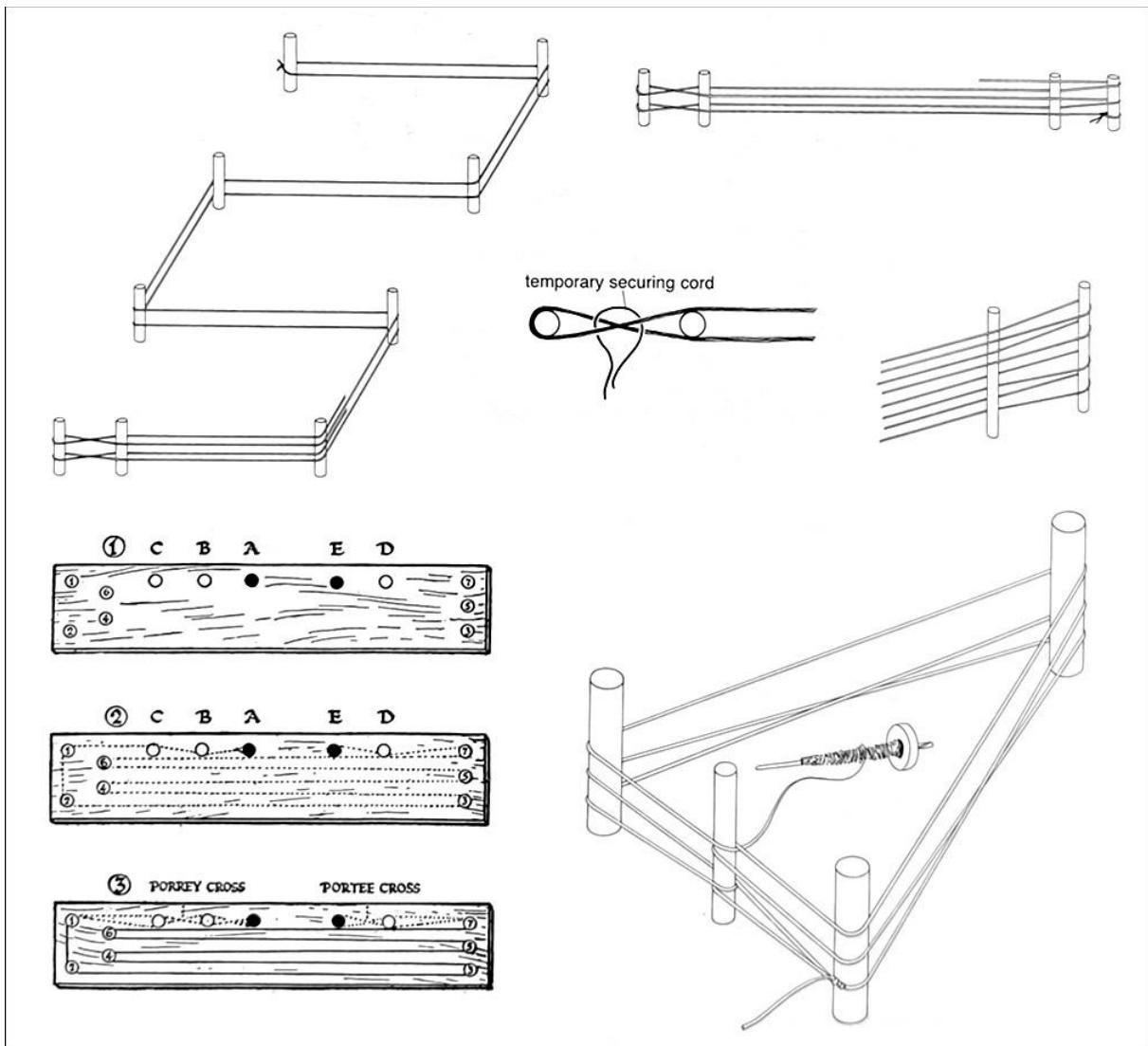


Figure 55 – Différents types de cadres à ourdir, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

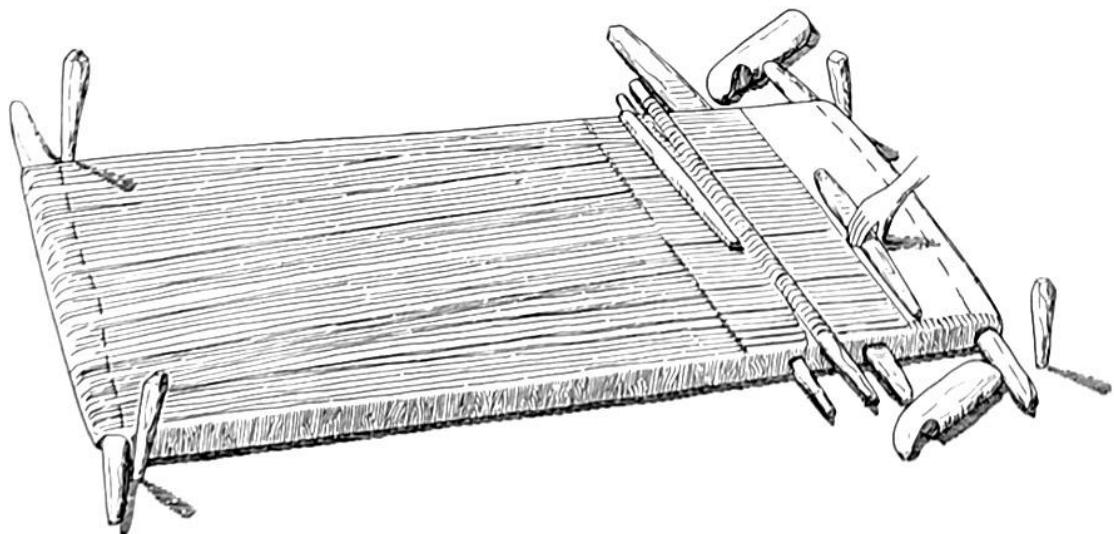


Figure 56 – Métier à tisser horizontal fixé avec un système de pieux, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

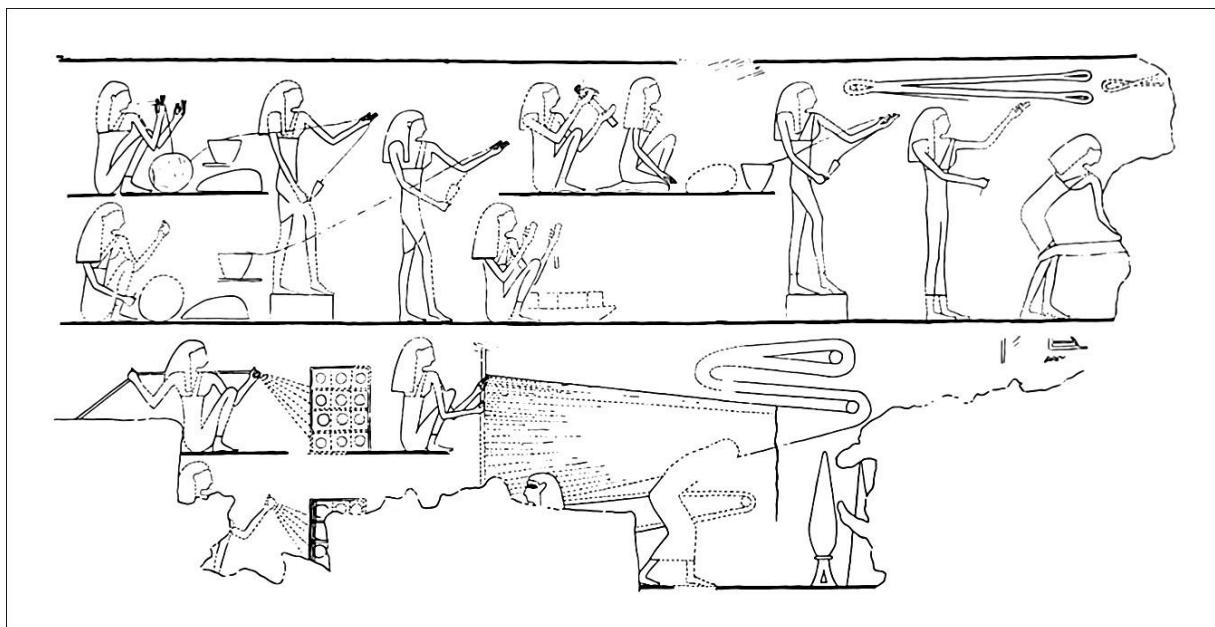


Figure 57 - Atelier de tissage, tombe de Djehoutyhetep, 12^e dynastie, d'après ROTH 1951.

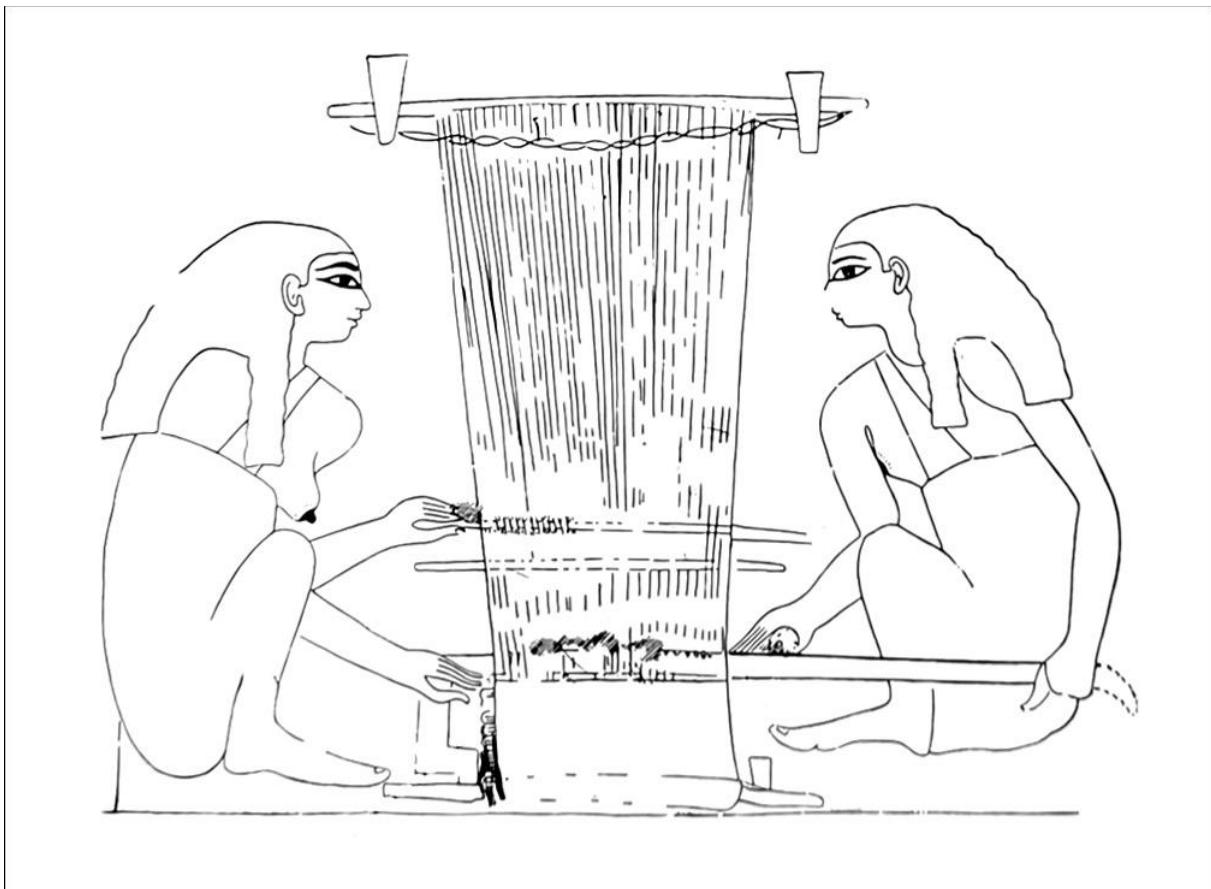


Figure 58 – Métier à tisser horizontal dans la tombe de Khnumhotep II, 12^e/13^e dynastie, d'après ROTH 1951.

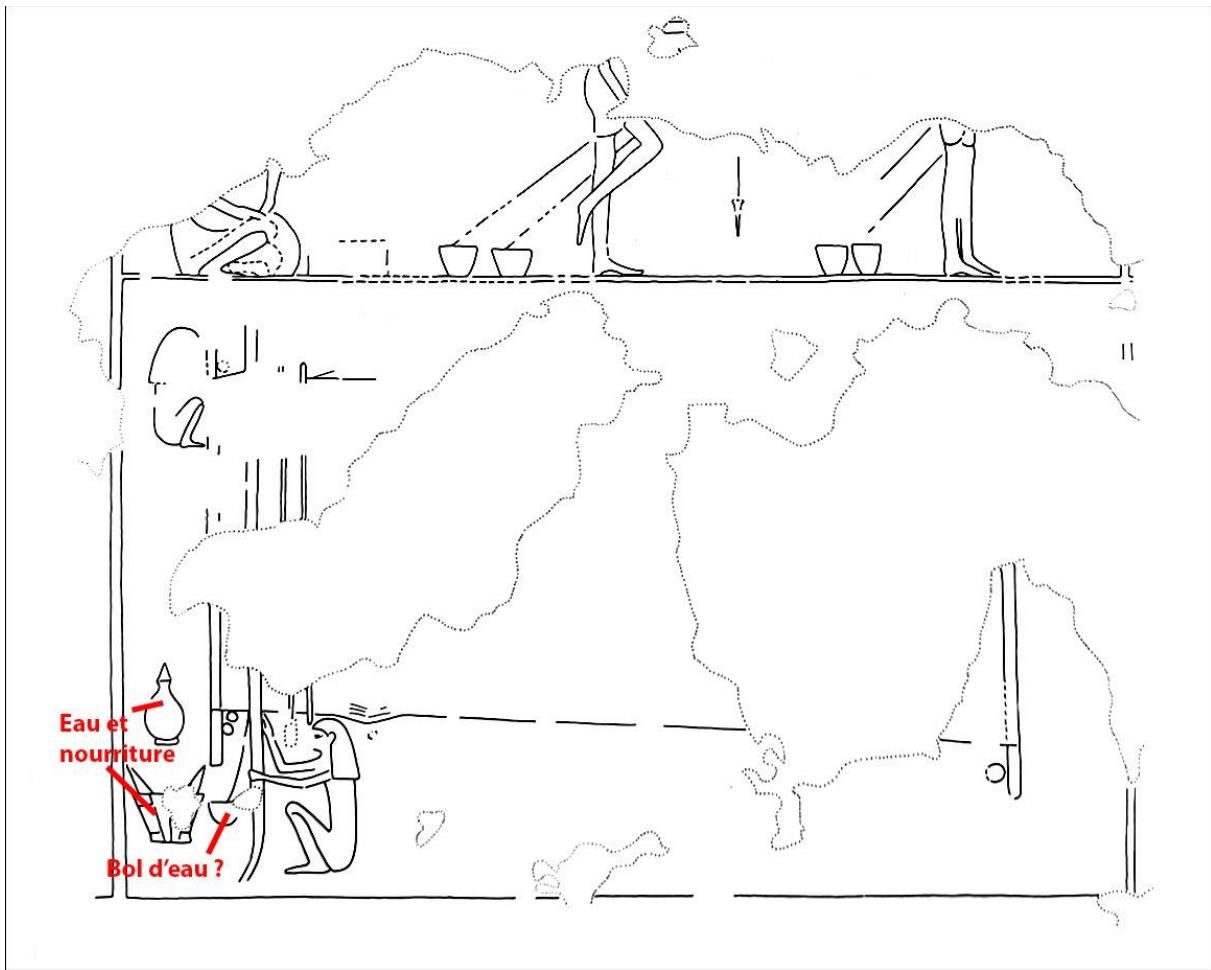


Figure 59 – Atelier de tissage dans la tombe de Sarenput I, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

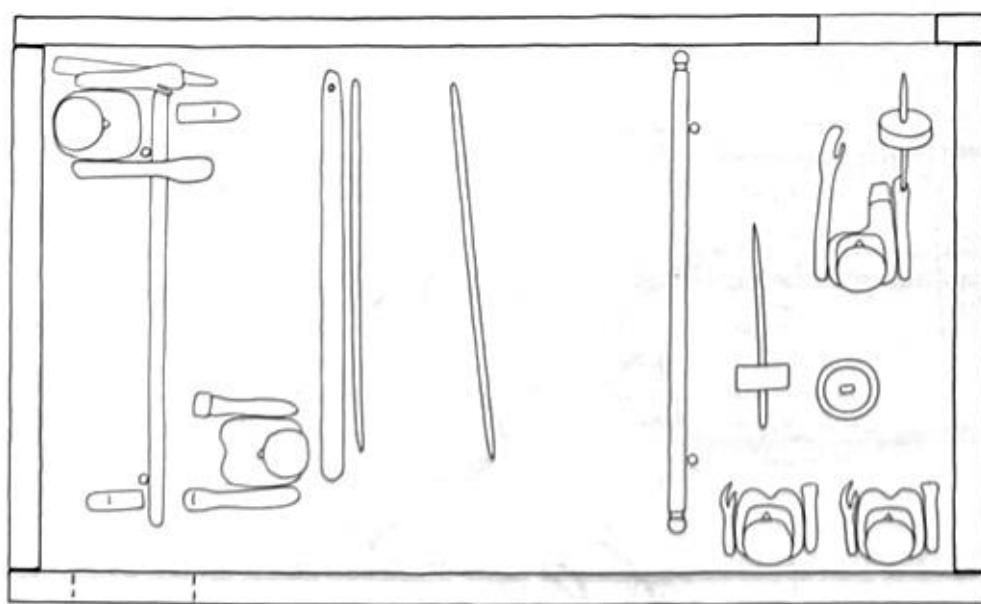


Figure 60-Modèle en bois d'un atelier de tissage dans la tombe d'Usernekhbet et Anpuemhat, Moyen Empire, d'après KEMP,
VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

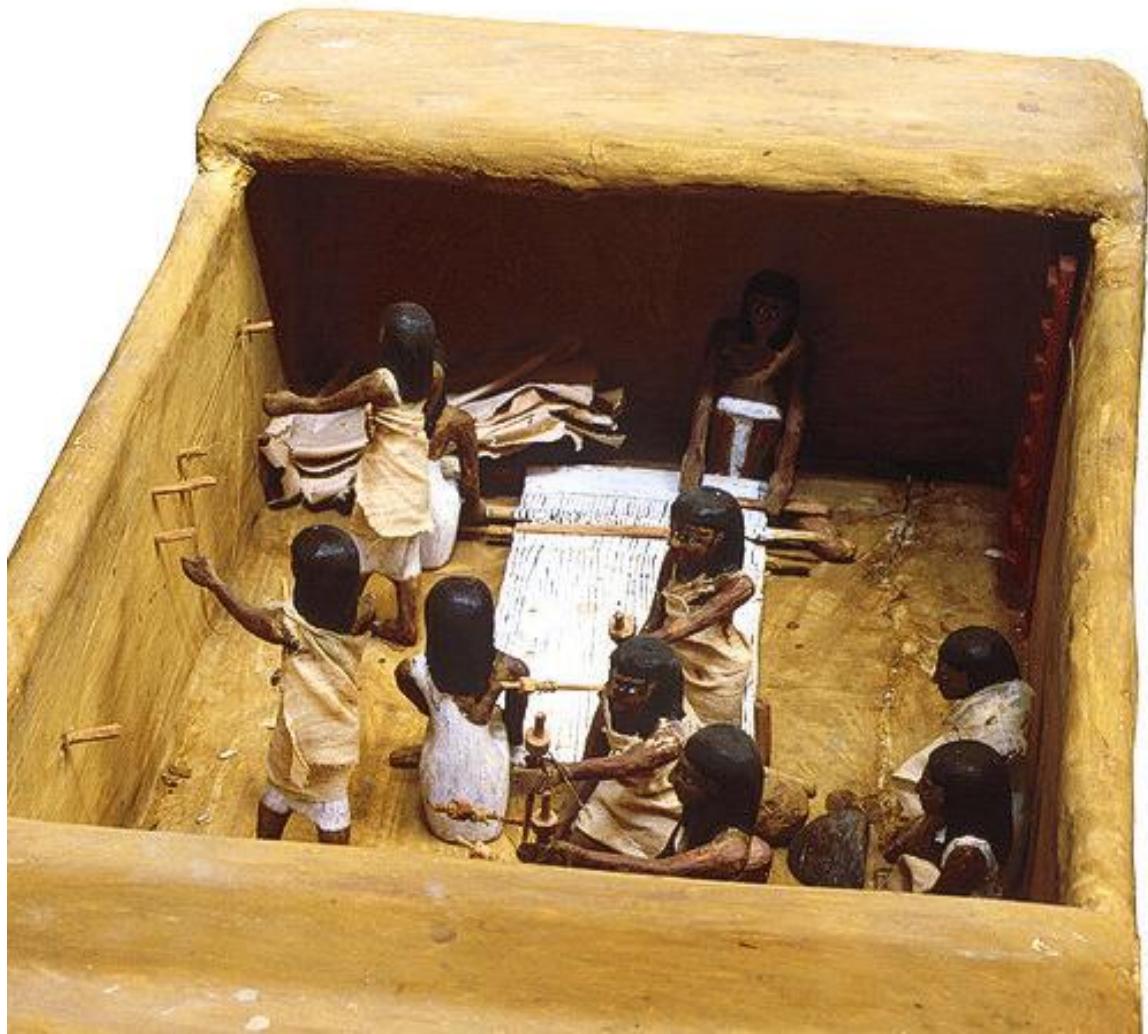


Figure 61 – Modèle en bois d'un métier à tisser horizontal dans la tombe de Meketrê, 12^e dynastie, Musée égyptien du Caire JE46723.

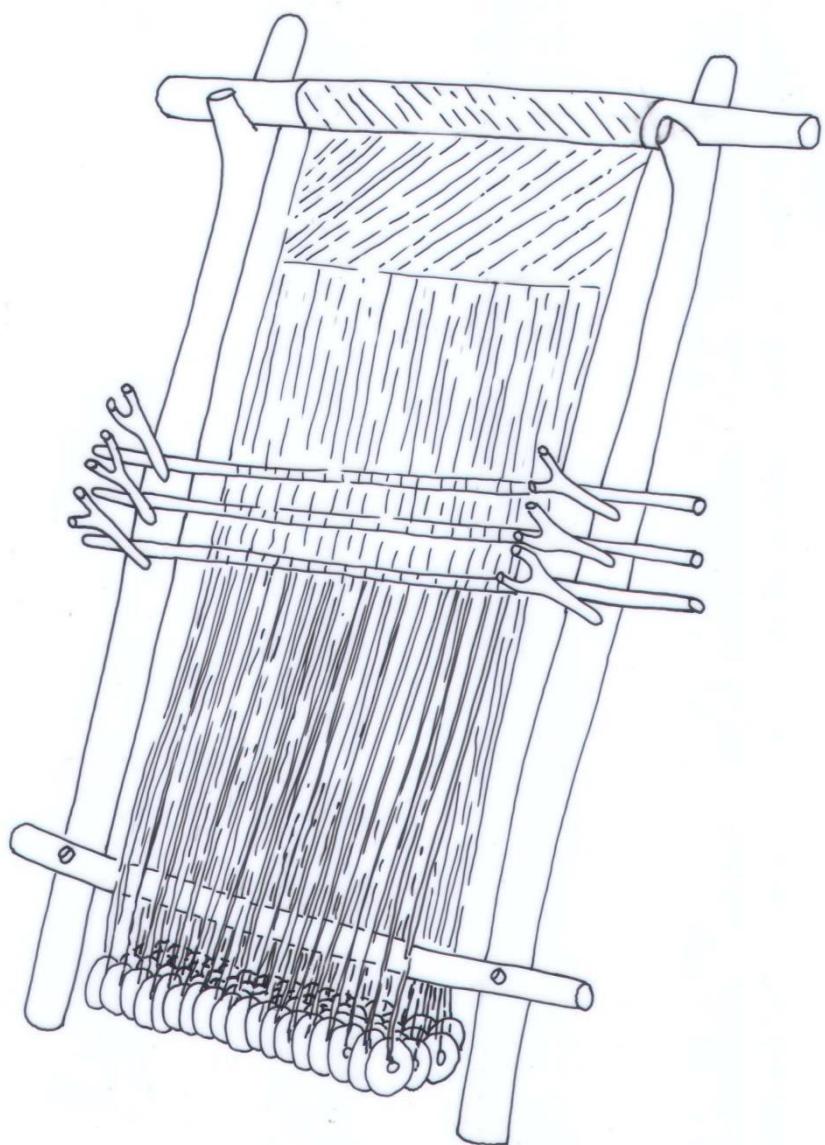


Figure 62 – Exemple de métier à peson danois, par A. Jeppsson.

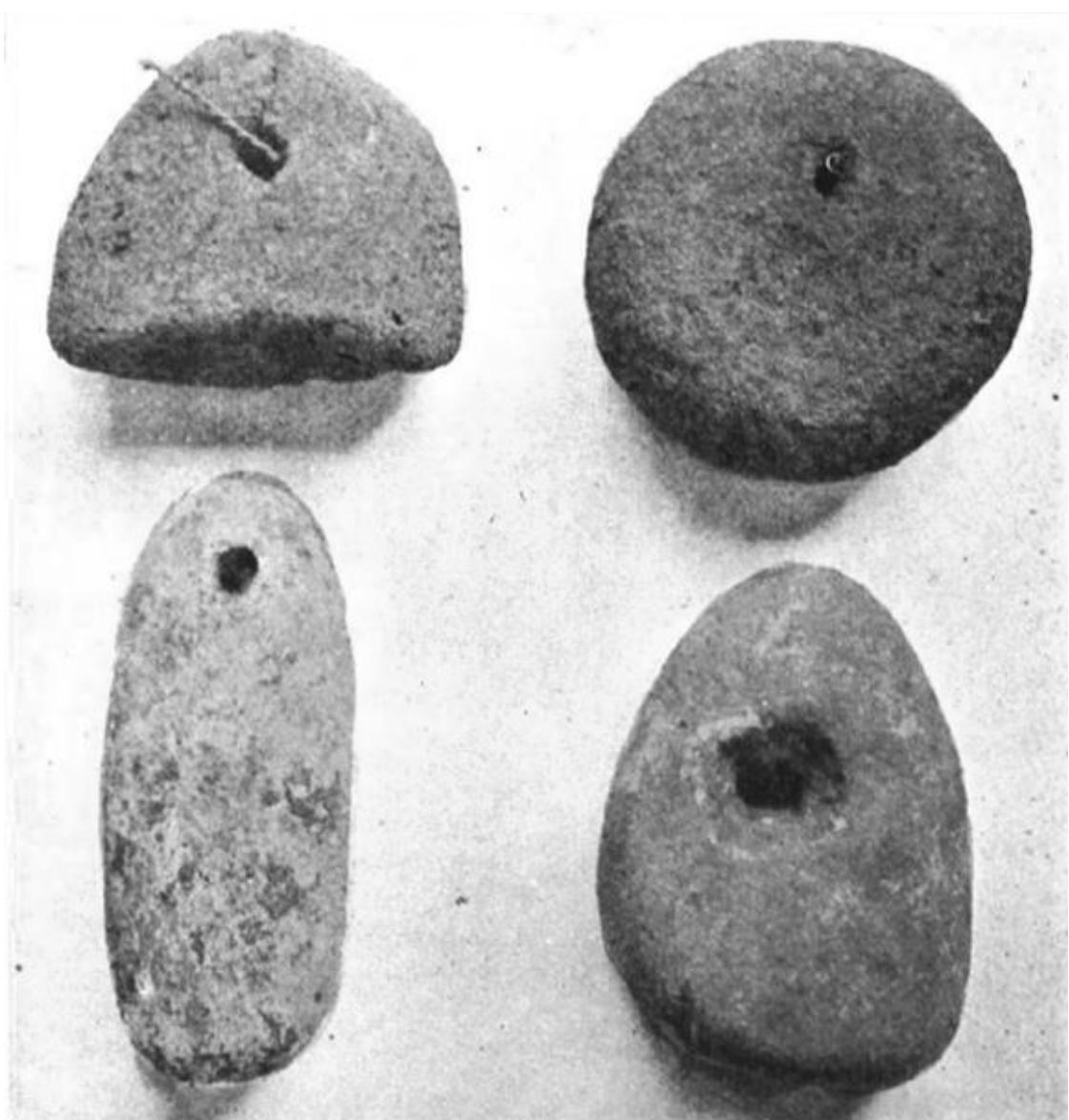


Figure 63 - Pesons découverts à Lisht, d'après MACE 1922.

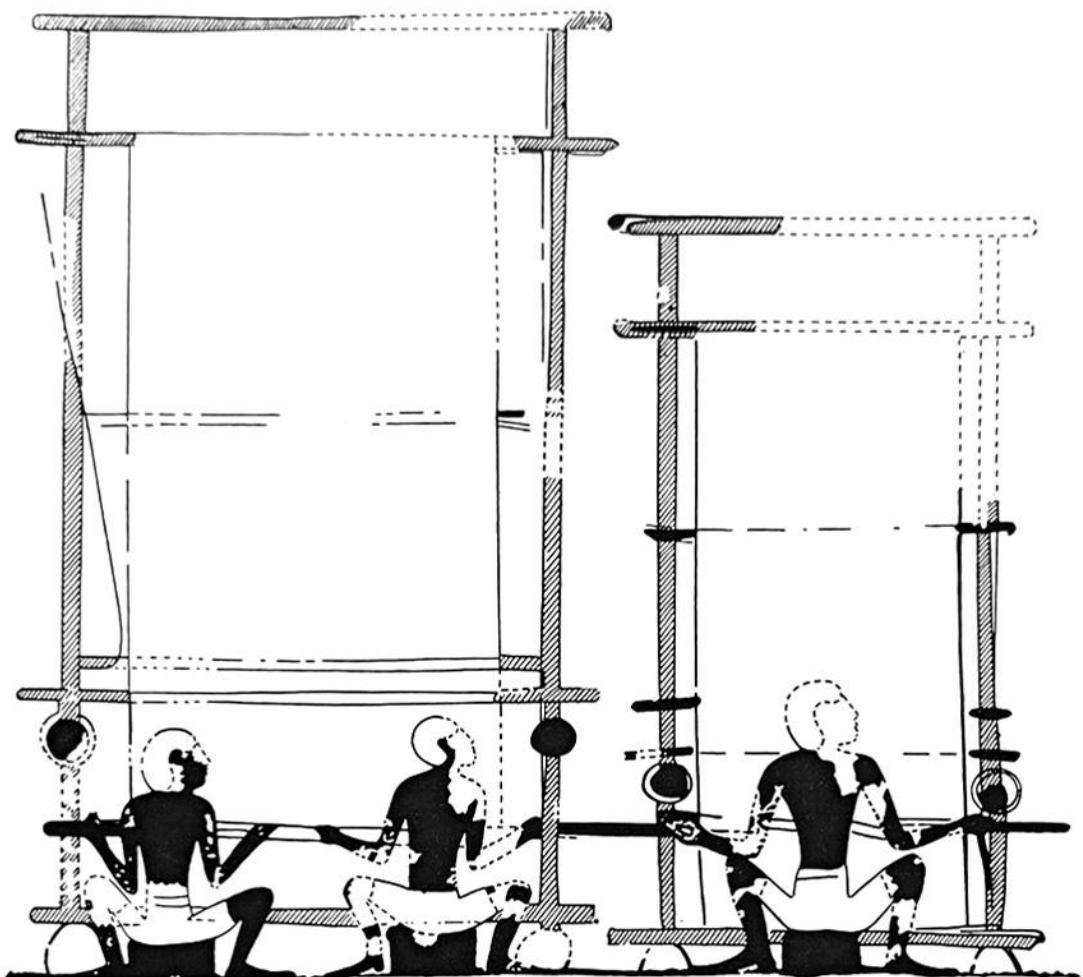


Figure 64 – Métiers à tisser verticaux dans la tombe de Djehoutynefer, 18^e dynastie, d'après ROTH 1951.

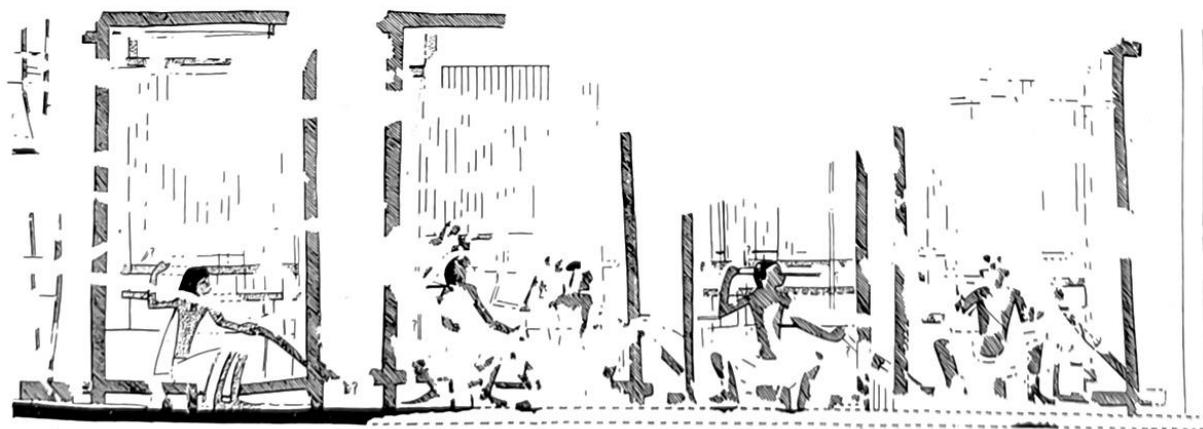


Figure 65 – Métiers à tisser verticaux dans la tombe de Neferrenpet, 18^e dynastie, d'après d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

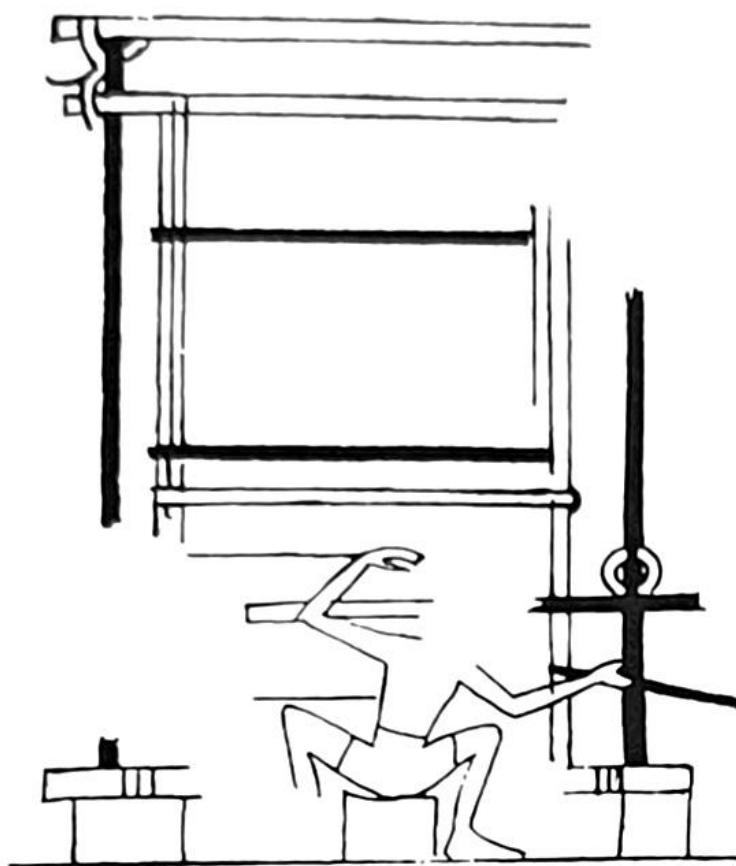


Figure 66 – Métier à tisser vertical dans la tombe de Neferhetep, 18^e dynastie, d'après MACE 1922.

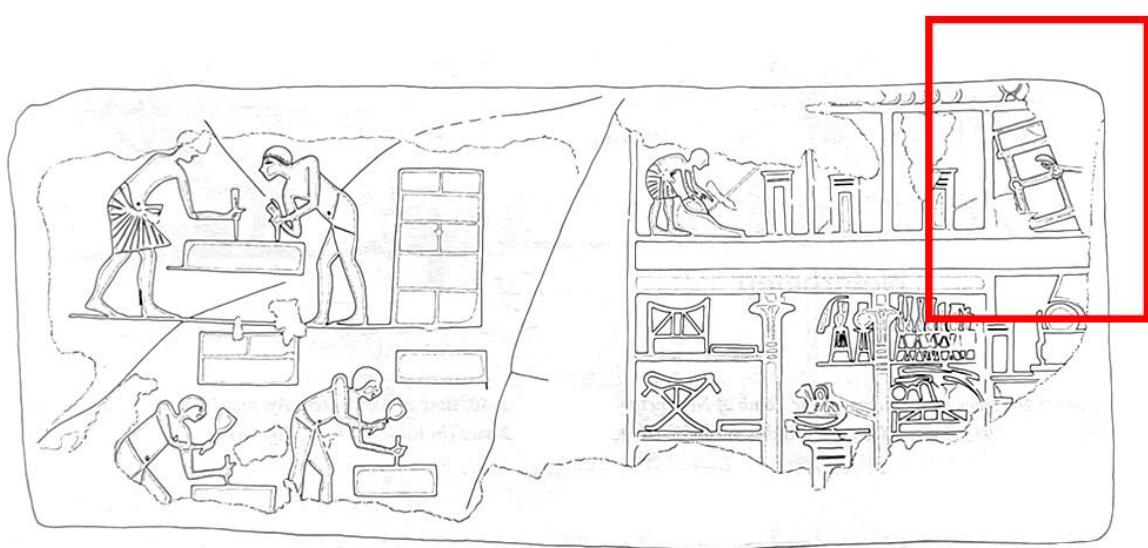


Figure 67 – Talatate armanien avec un métier à tisser vertical posé contre un mur, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

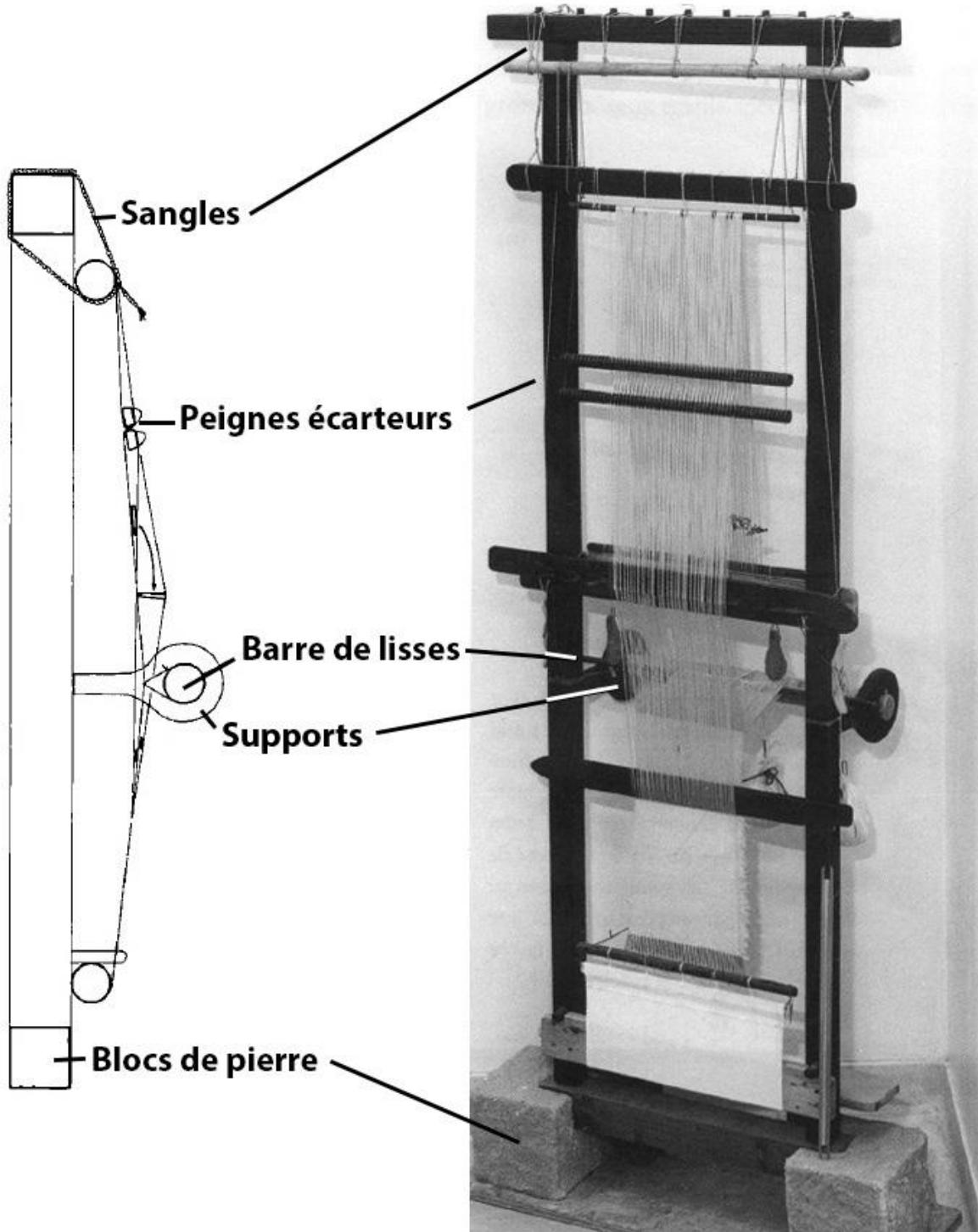


Figure 68 – Métier à tisser « Mark III » construit par Farbrother, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

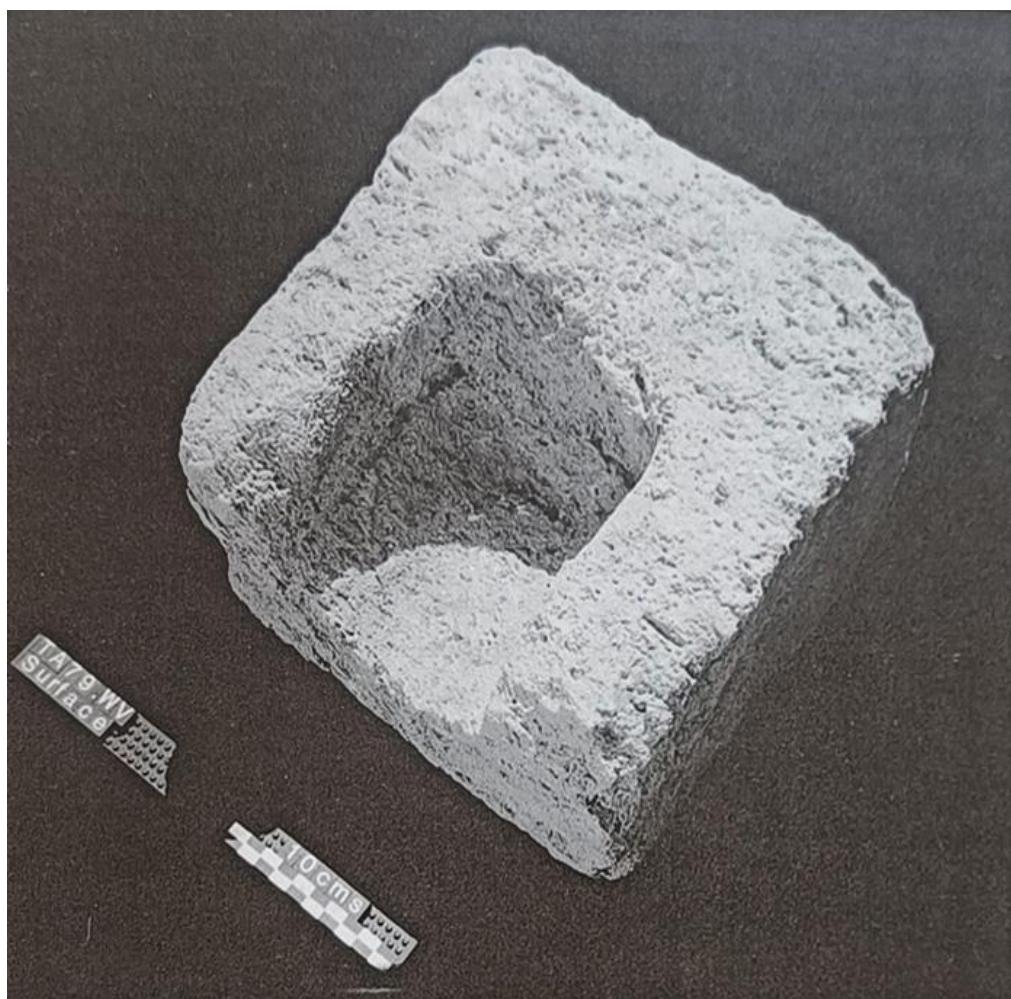


Figure 69 – Bloc servant à fixer les métiers à tisser verticaux découvert à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOELSANG-EASTWOOD 2001.

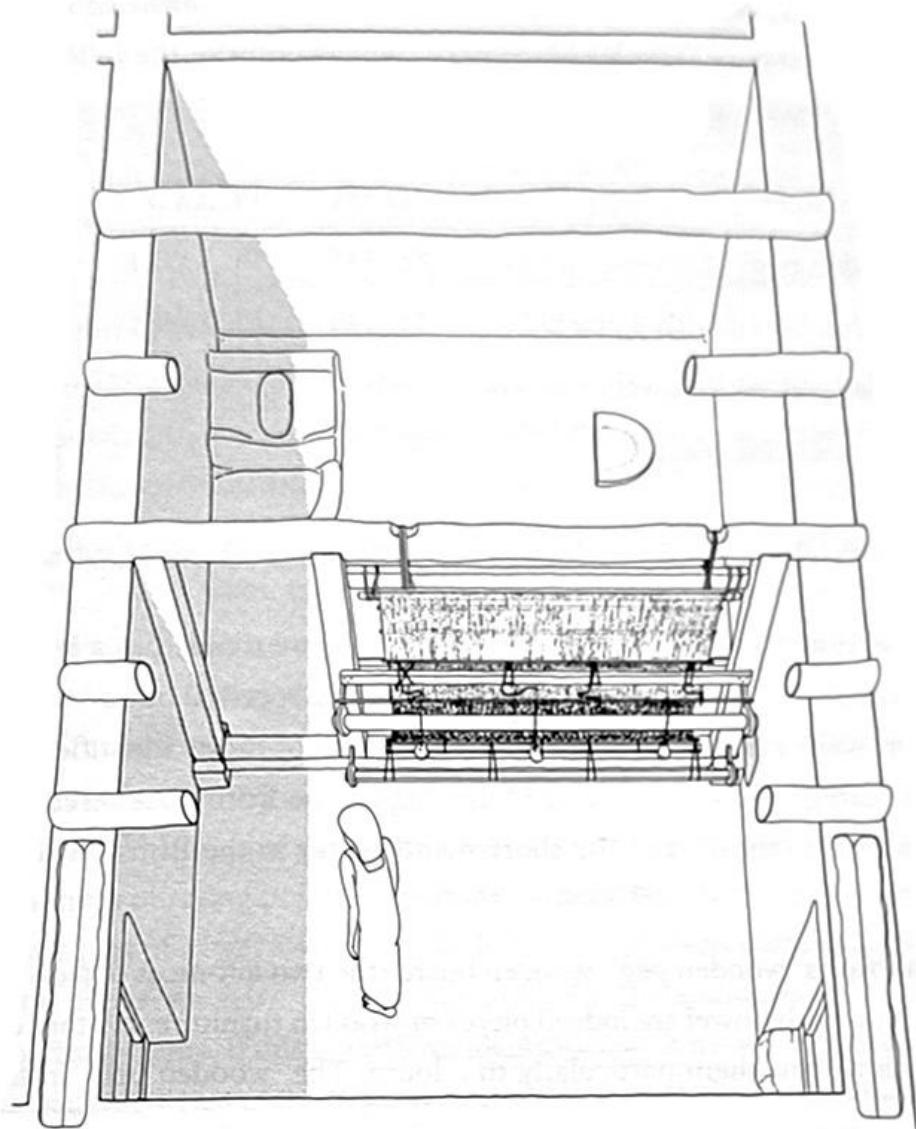


Figure 70 – Proposition d'installation du métier à tisser vertical dans une maison amarnienne, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

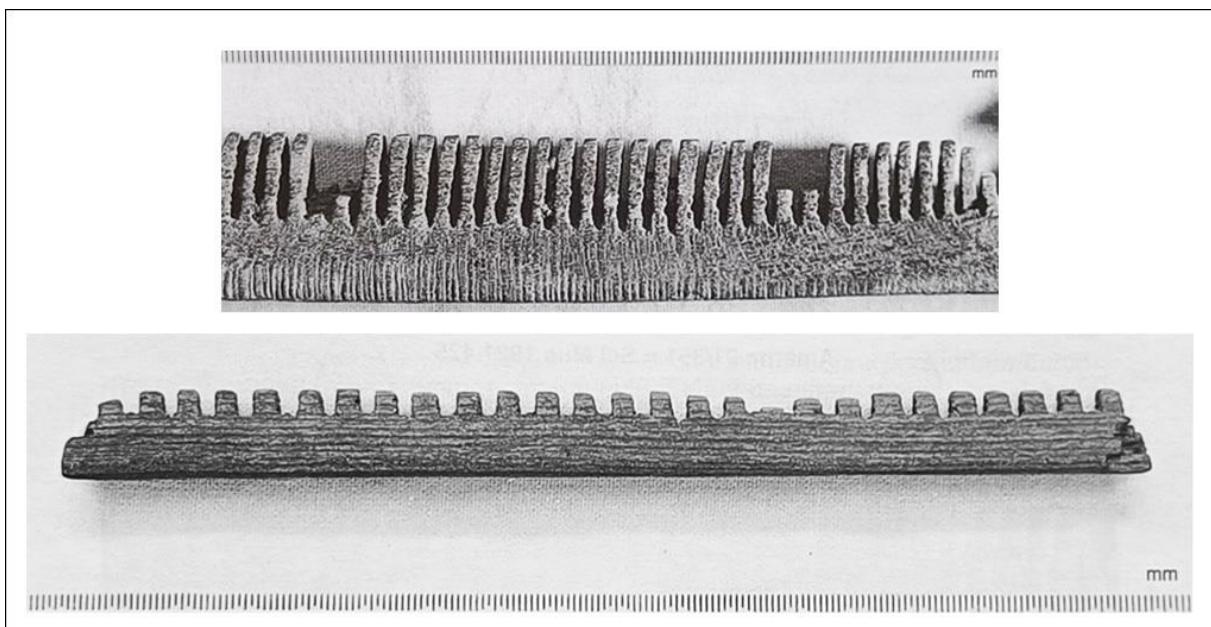


Figure 71 - Peignes écarteurs découverts à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

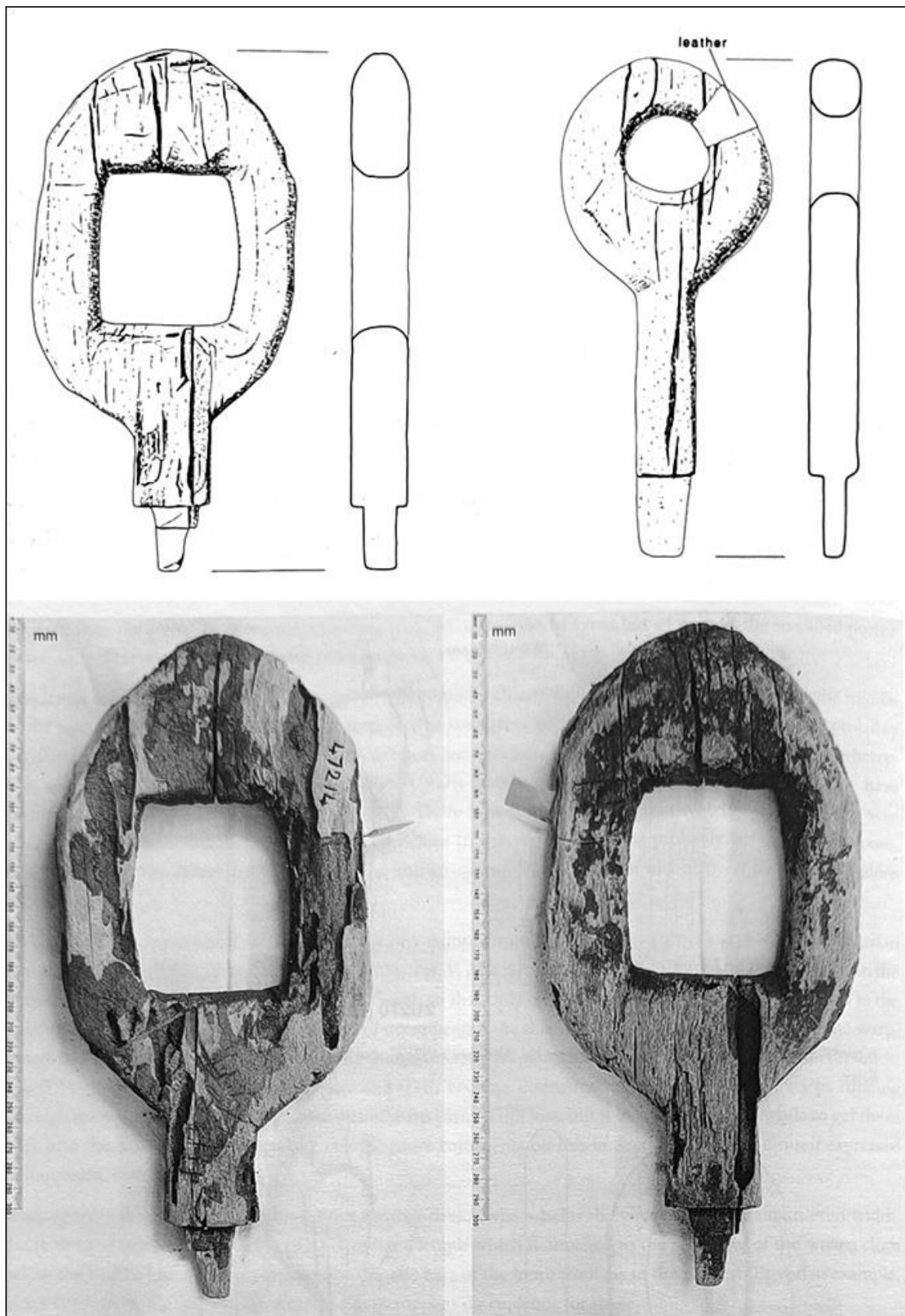


Figure 72 – Supports pour barre de lisses découverts à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

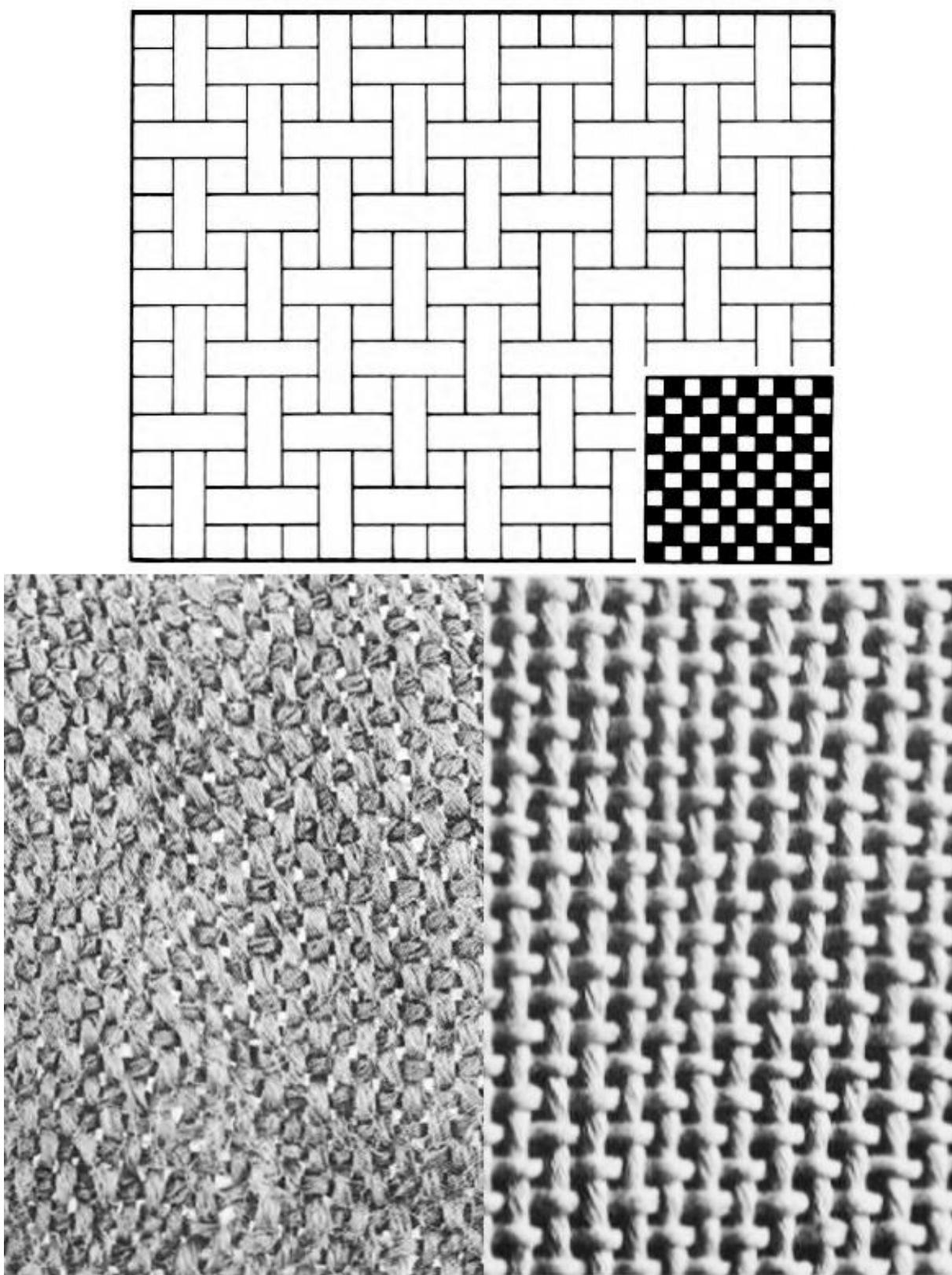


Figure 73 – Armure toile. En bas à gauche : tissu d'Amarna. En bas à droite : tissage moderne. D'après EMERY 1995 et KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

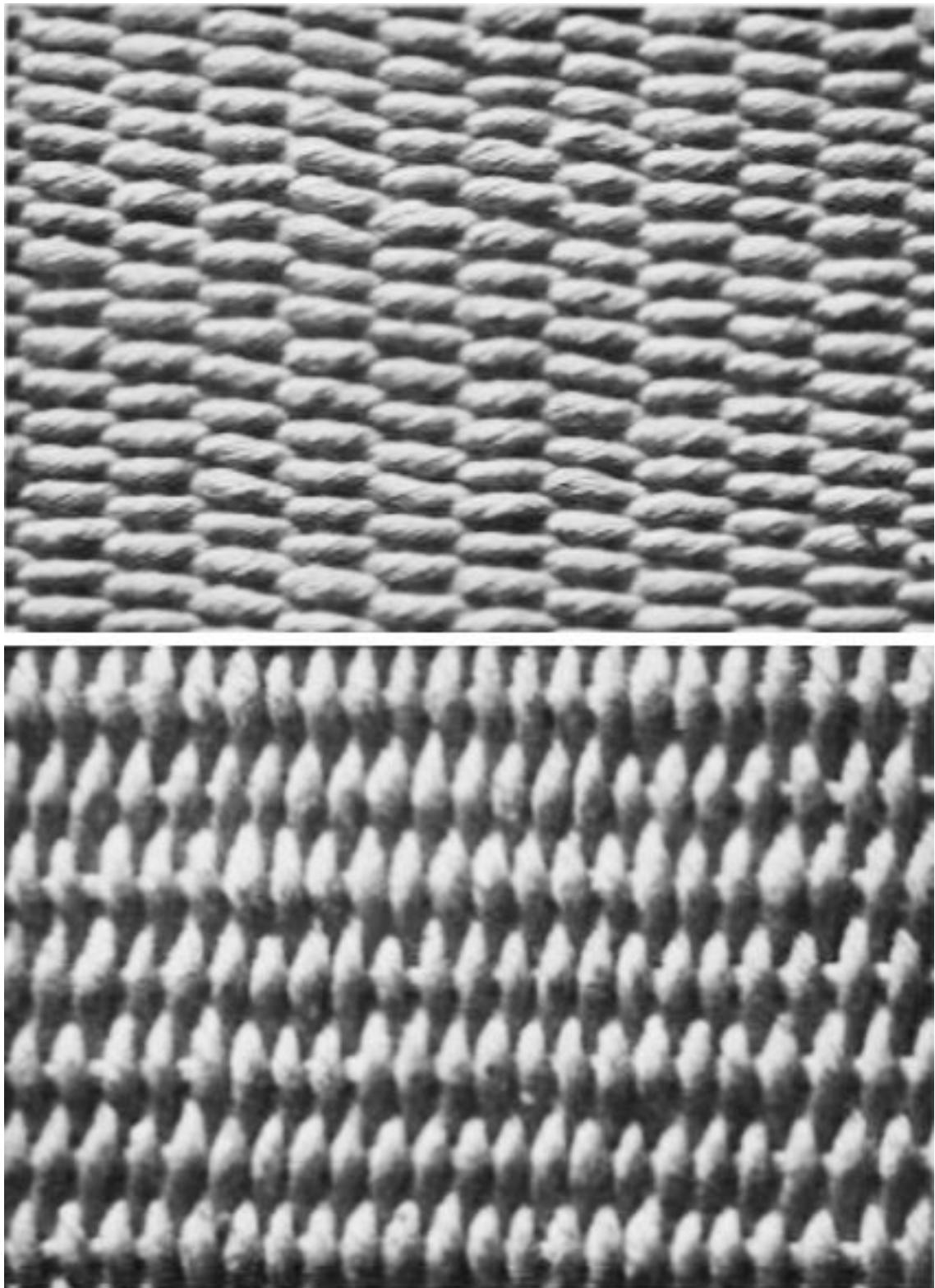


Figure 74 – En haut : armure toile effet trame moderne. En bas : armure toile effet chaîne moderne. D'après EMERY 1995.

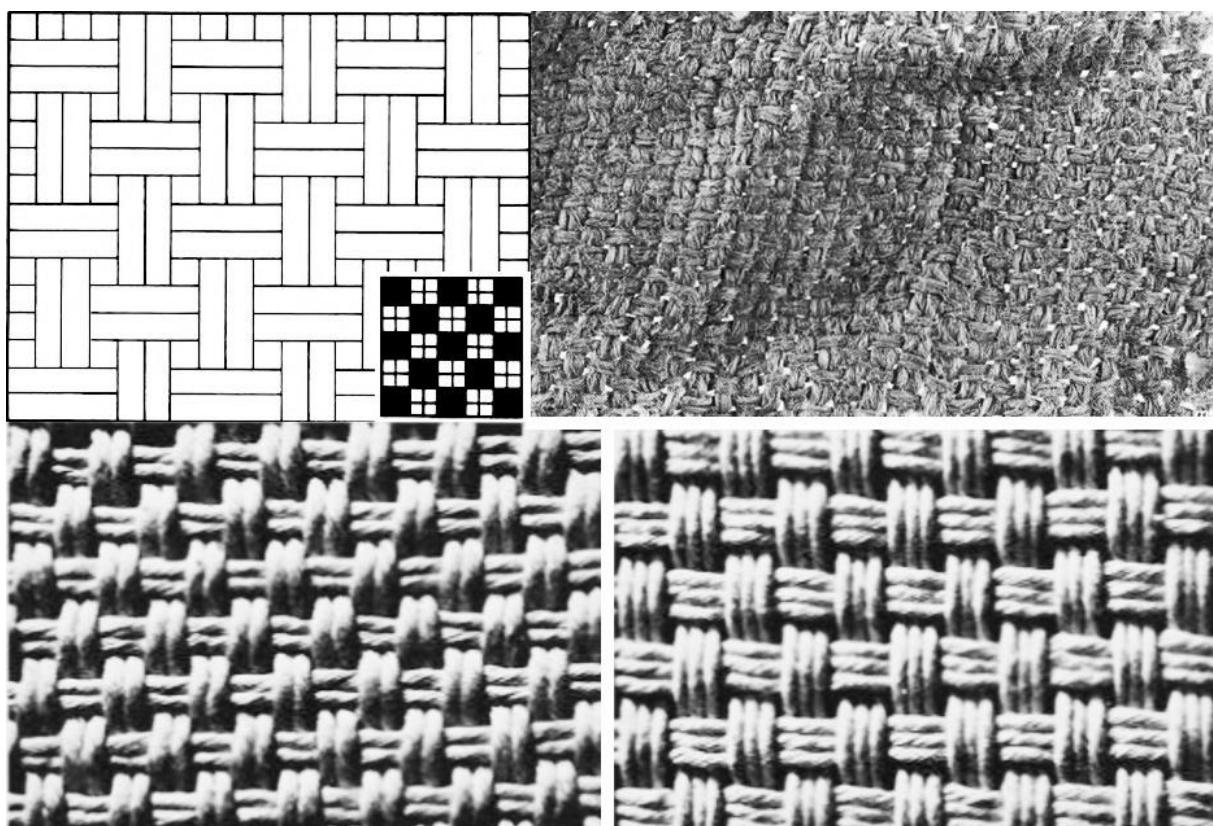


Figure 75 – Natté. En haut : armure d'Amarna. En bas : armure moderne. D'après EMERY 1995 et KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

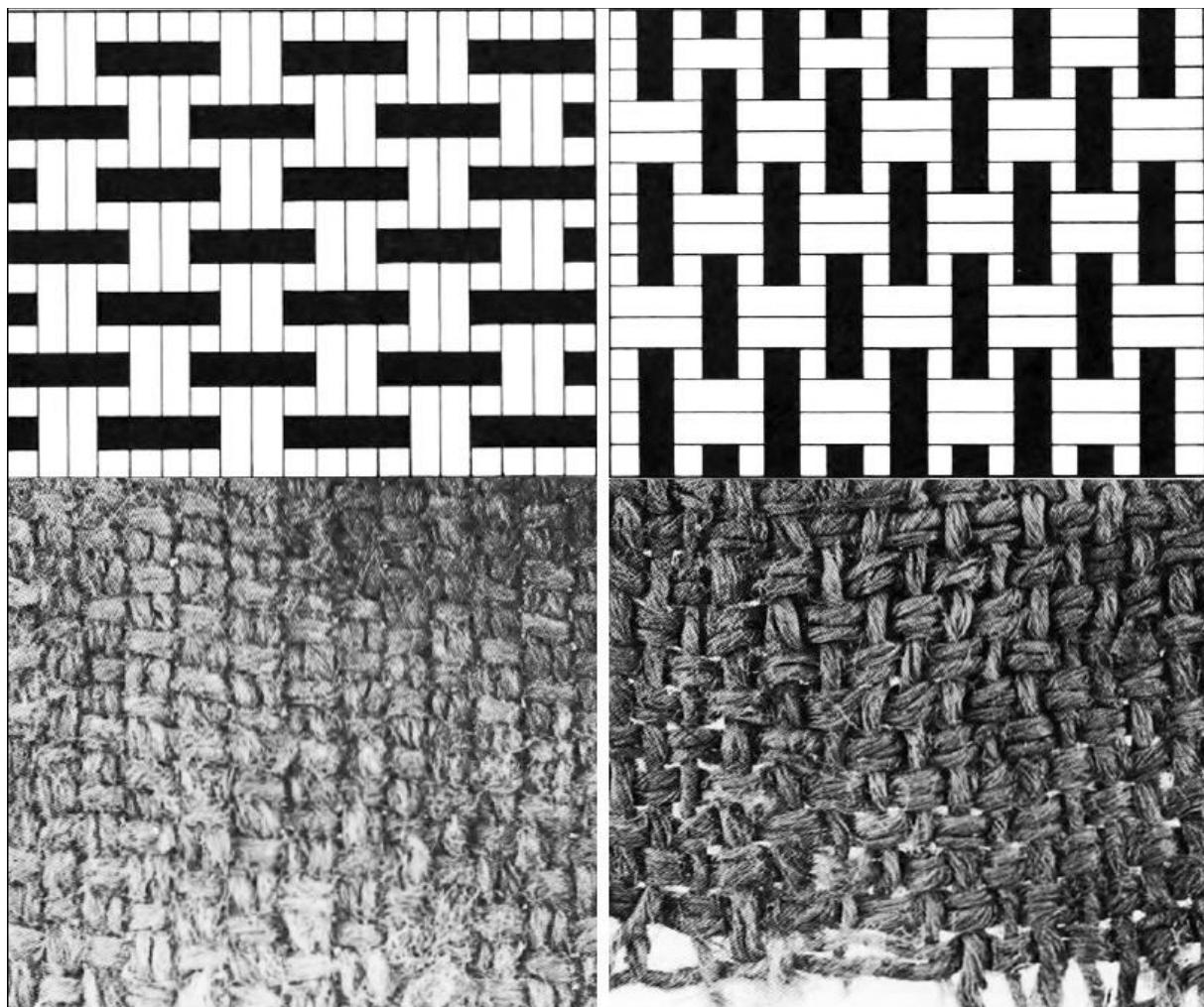


Figure 76 – Demi-natté. En bas à gauche : tissu d'Amarna. En bas à droite : tissage moderne. D'après EMERY 1995 et KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

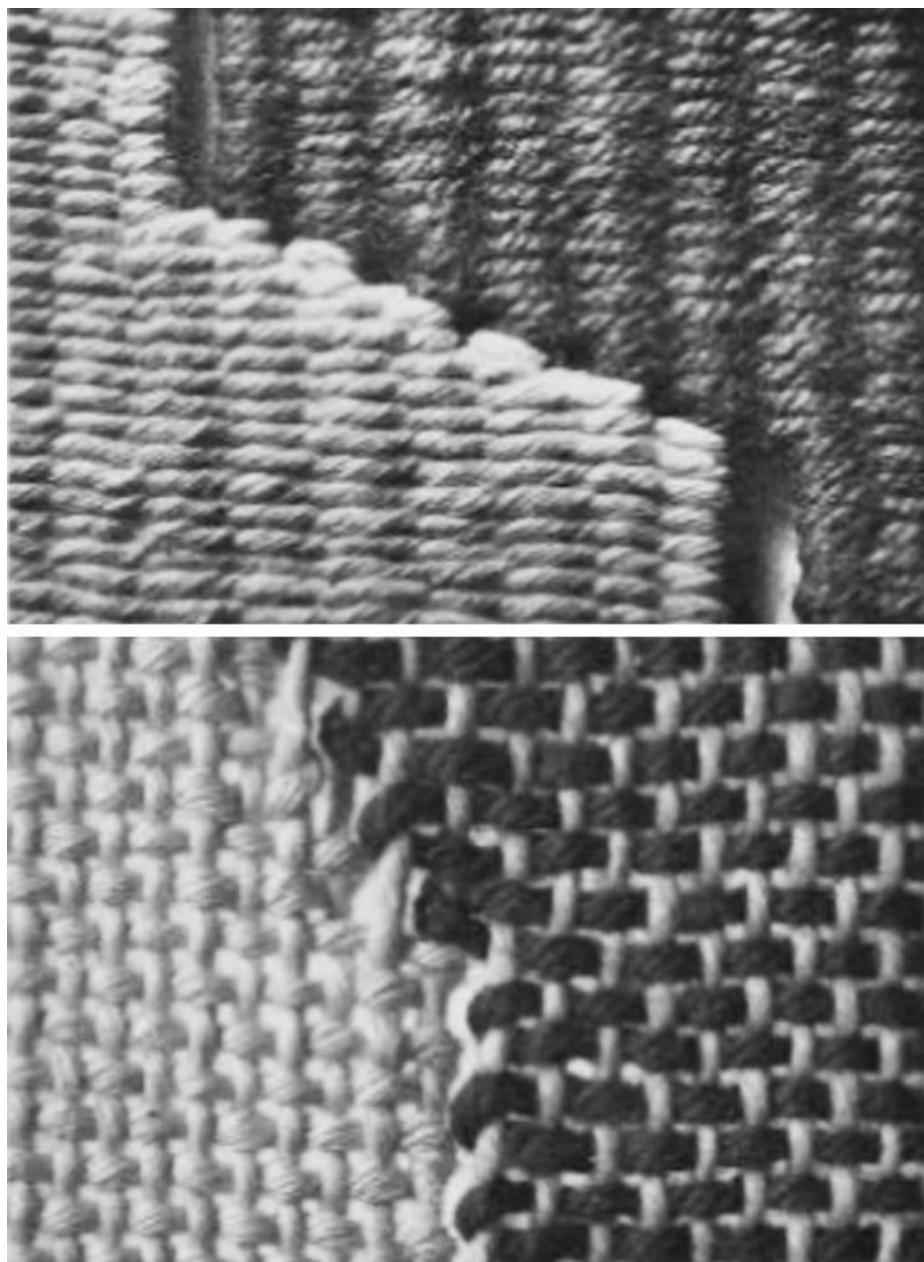


Figure 77 – Exemples d'armures tapisserie modernes, d'après EMERY 1995.

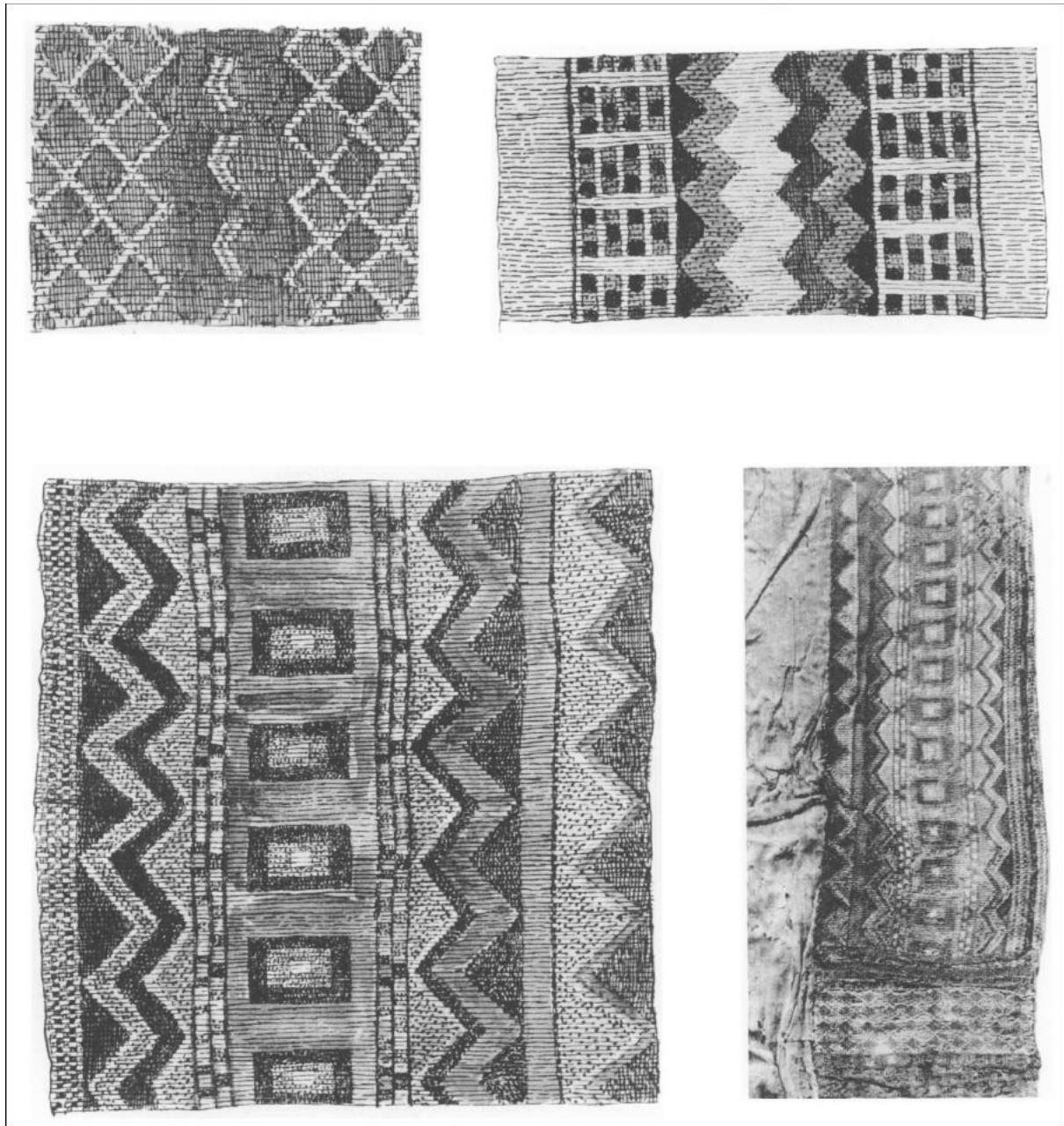


Figure 78 – Armures tapisserie découvertes dans la tombe de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

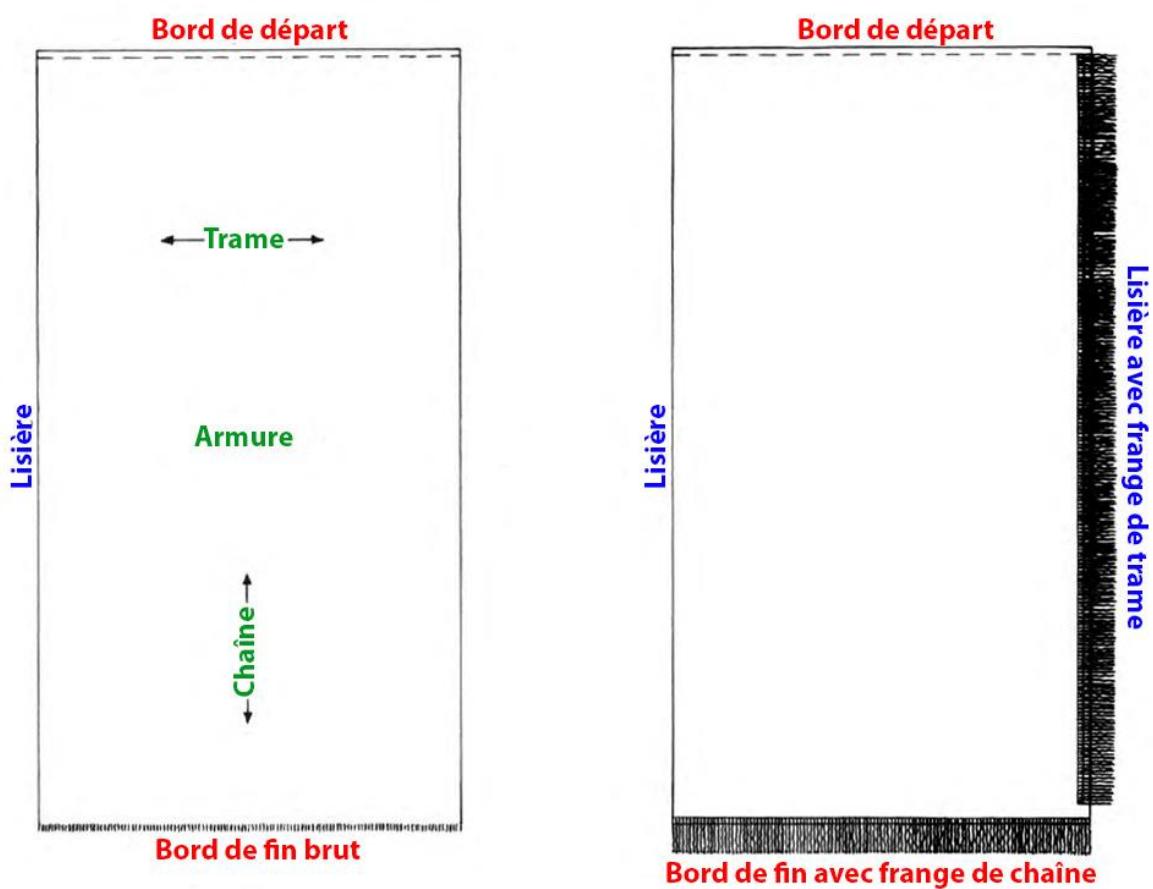


Figure 79 - Anatomie du tissu, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

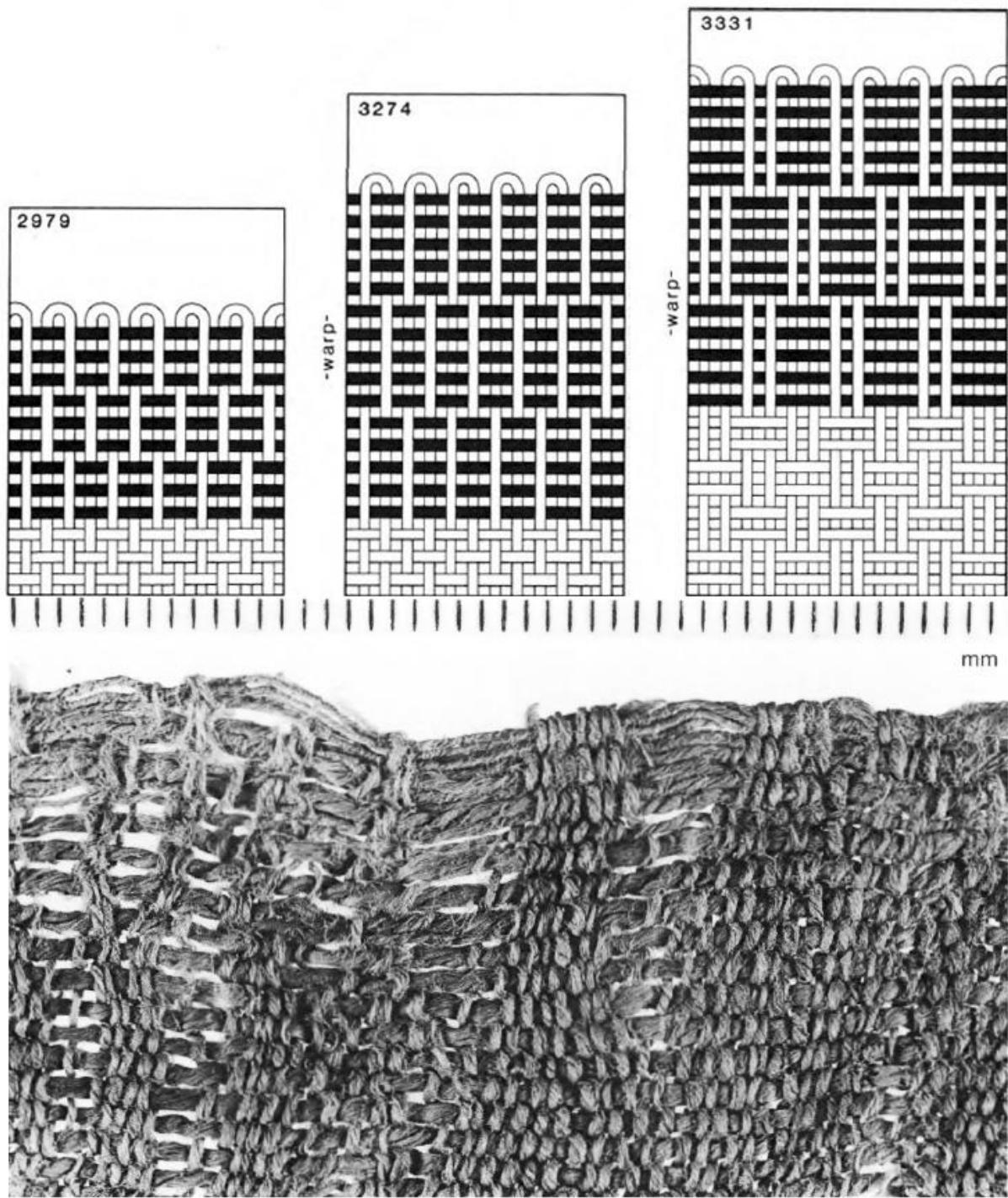


Figure 80 – Exemples de bords de départ d'après les découvertes de Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

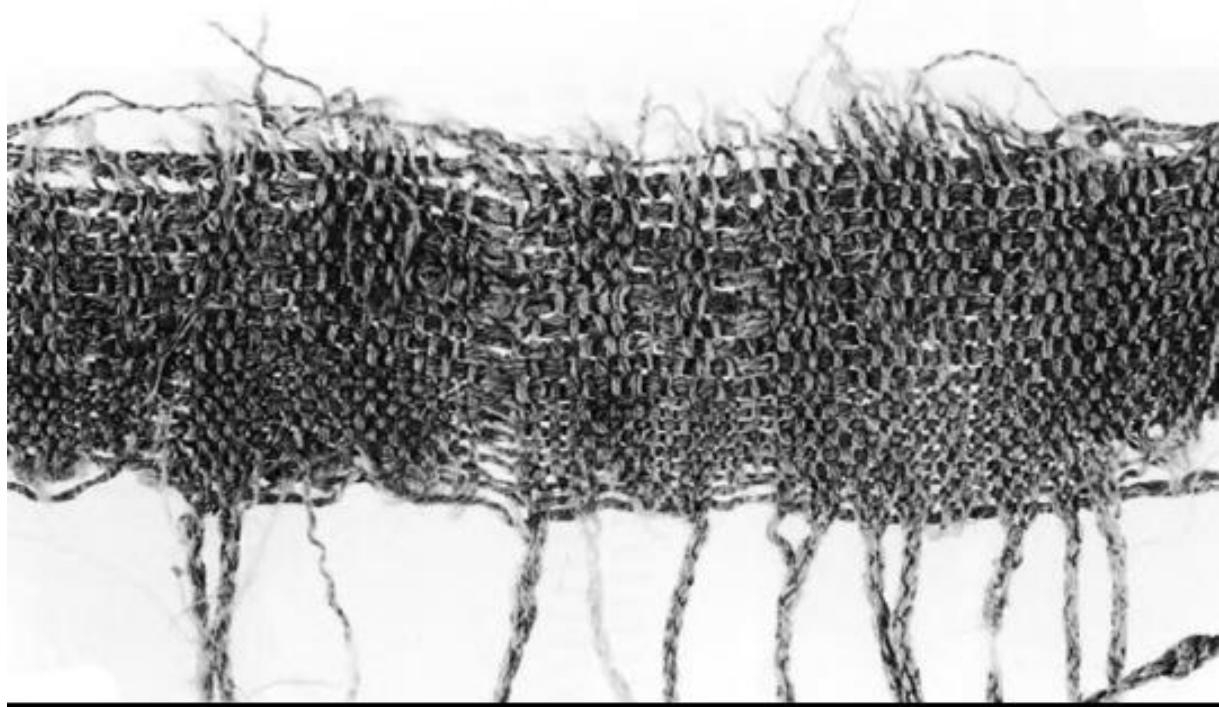
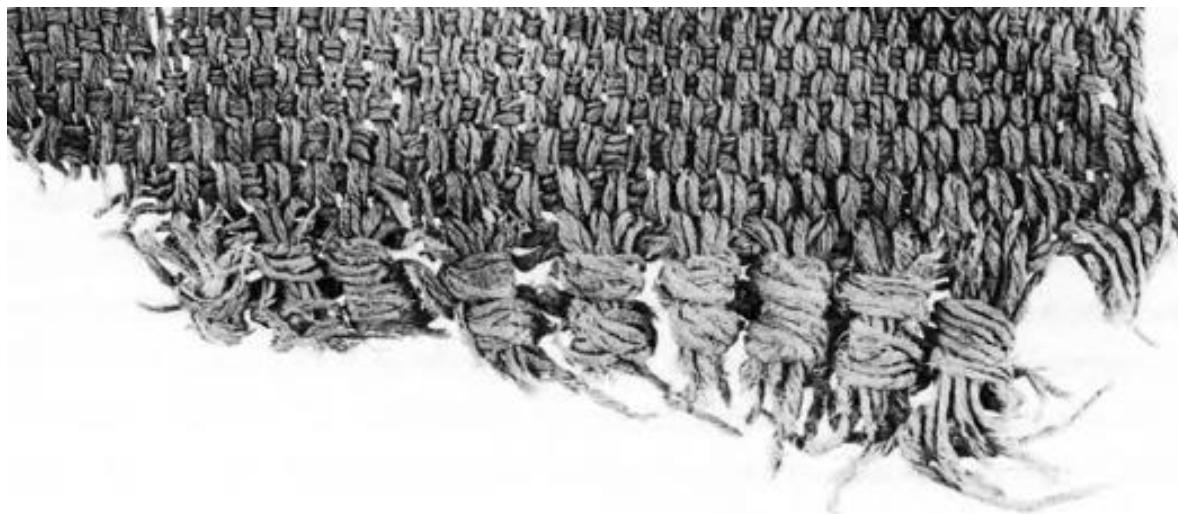


Figure 81 – Exemples de franges de chaîne d'Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

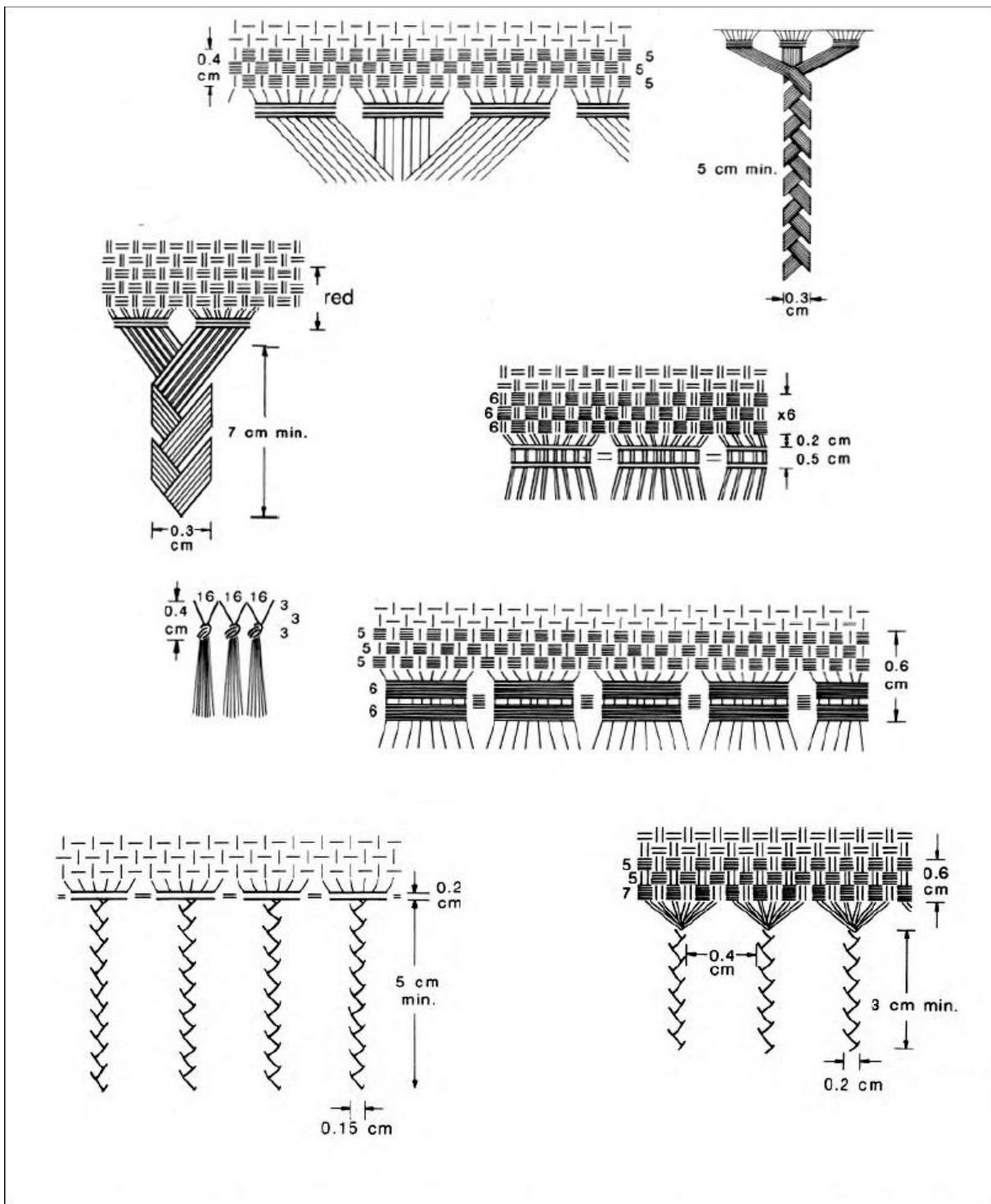


Figure 82 – Exemples de construction de franges de chaîne d'Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

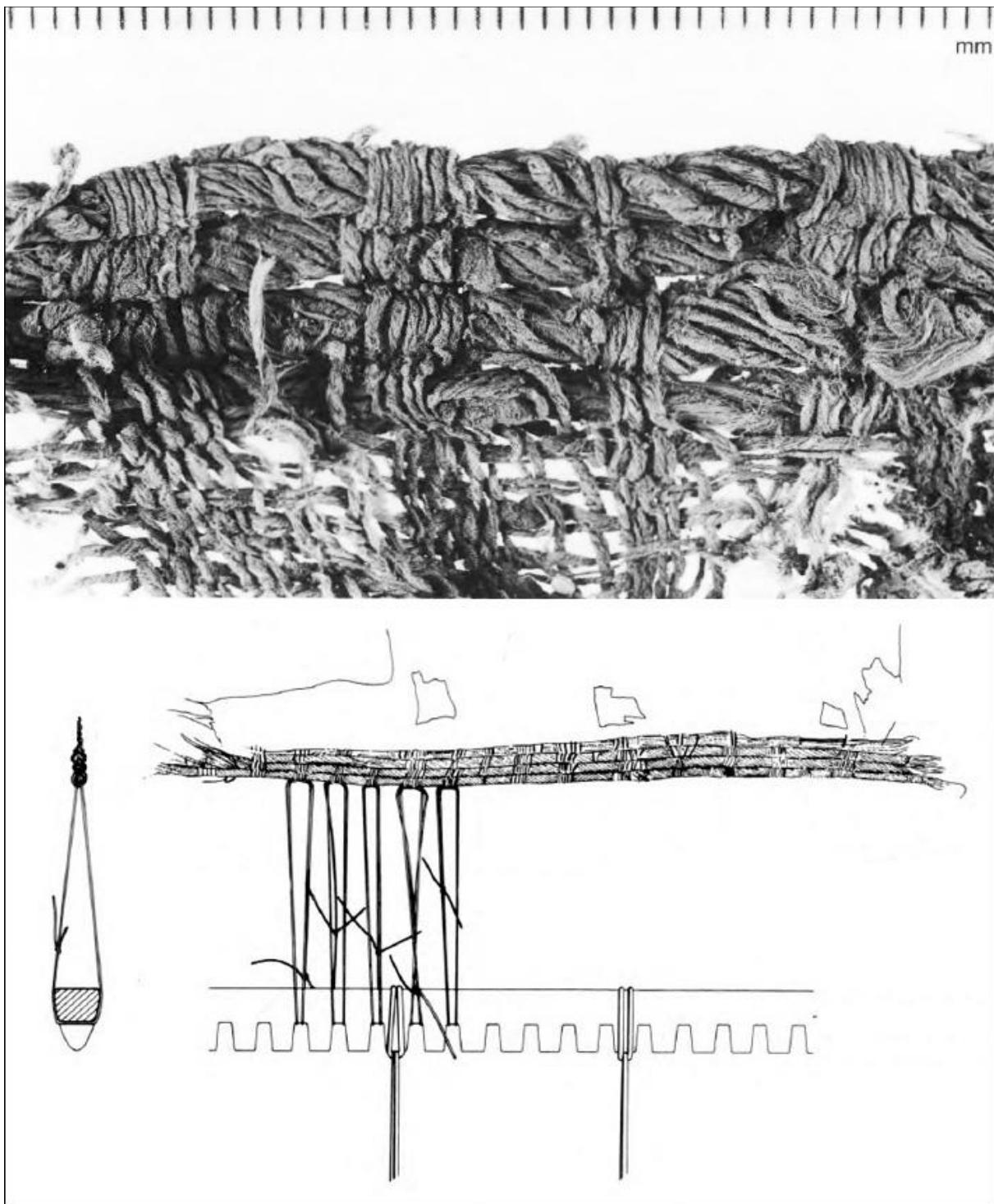


Figure 83 – Système des *heading cords*, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

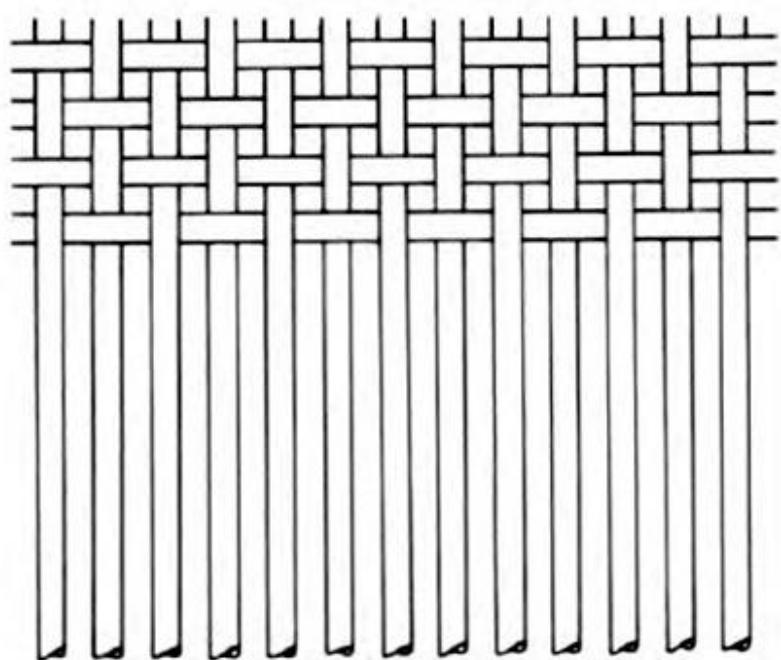


Figure 84 - Bord de fin brut, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

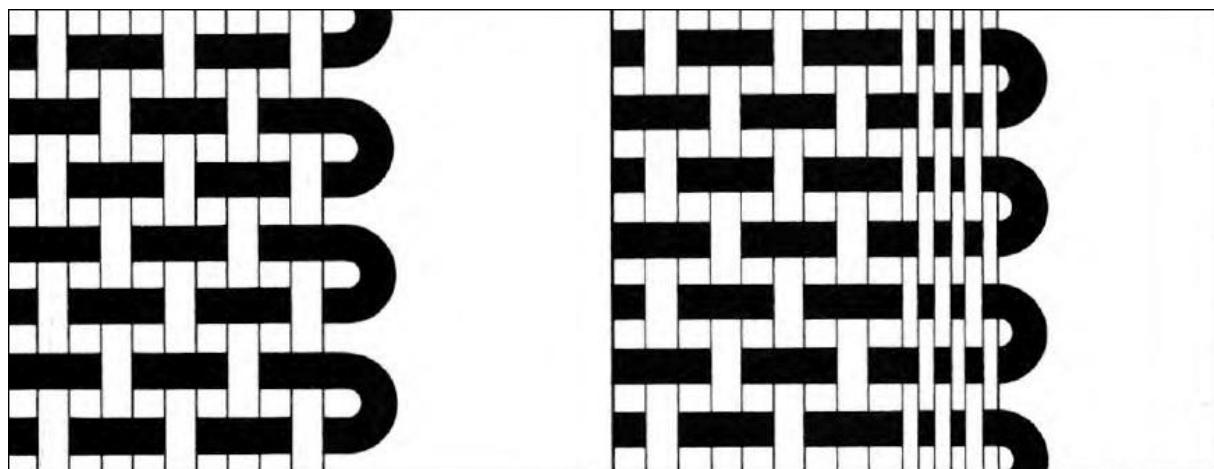


Figure 85 – Construction des lisières, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

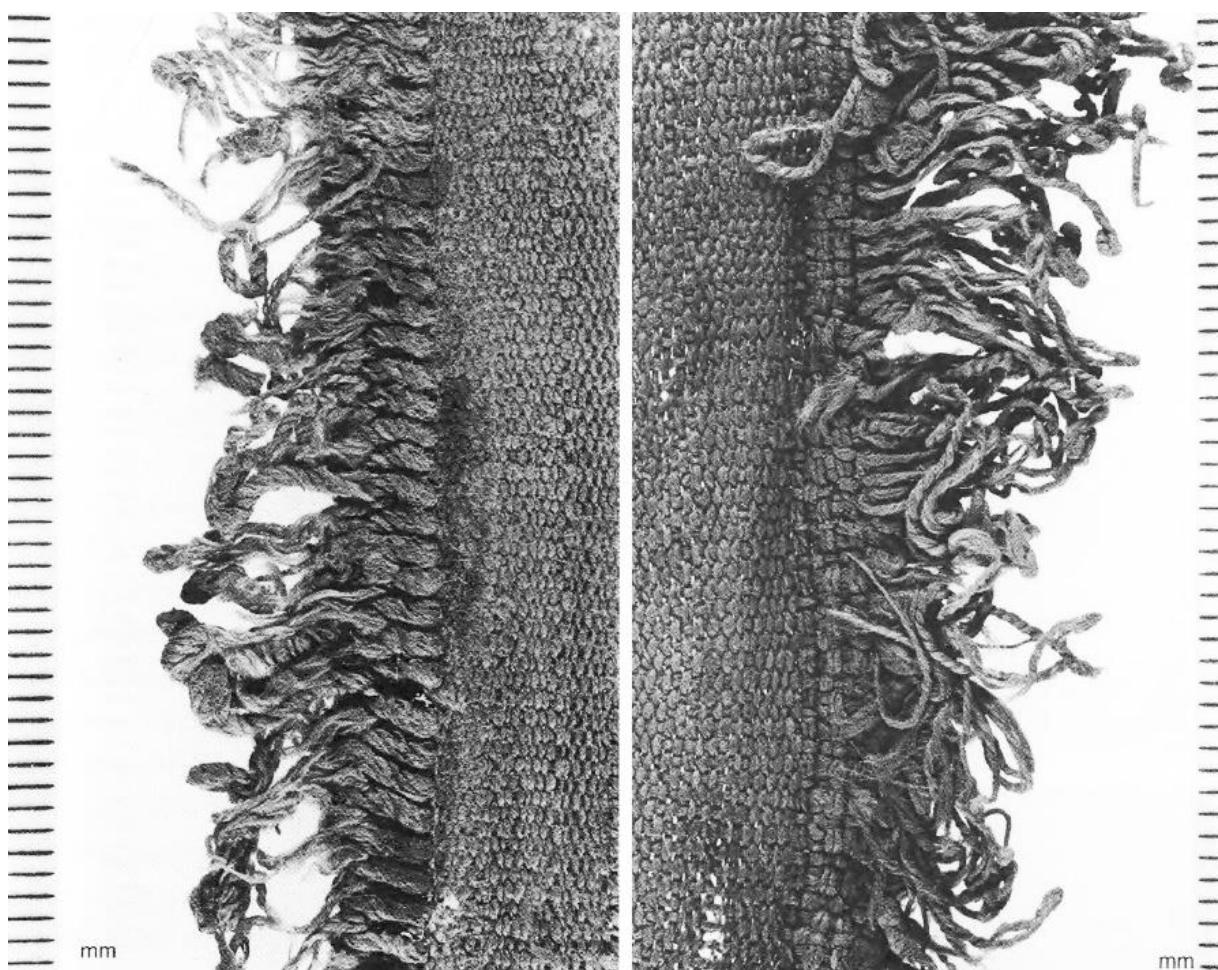


Figure 86 – Exemples de frange de trame d'Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

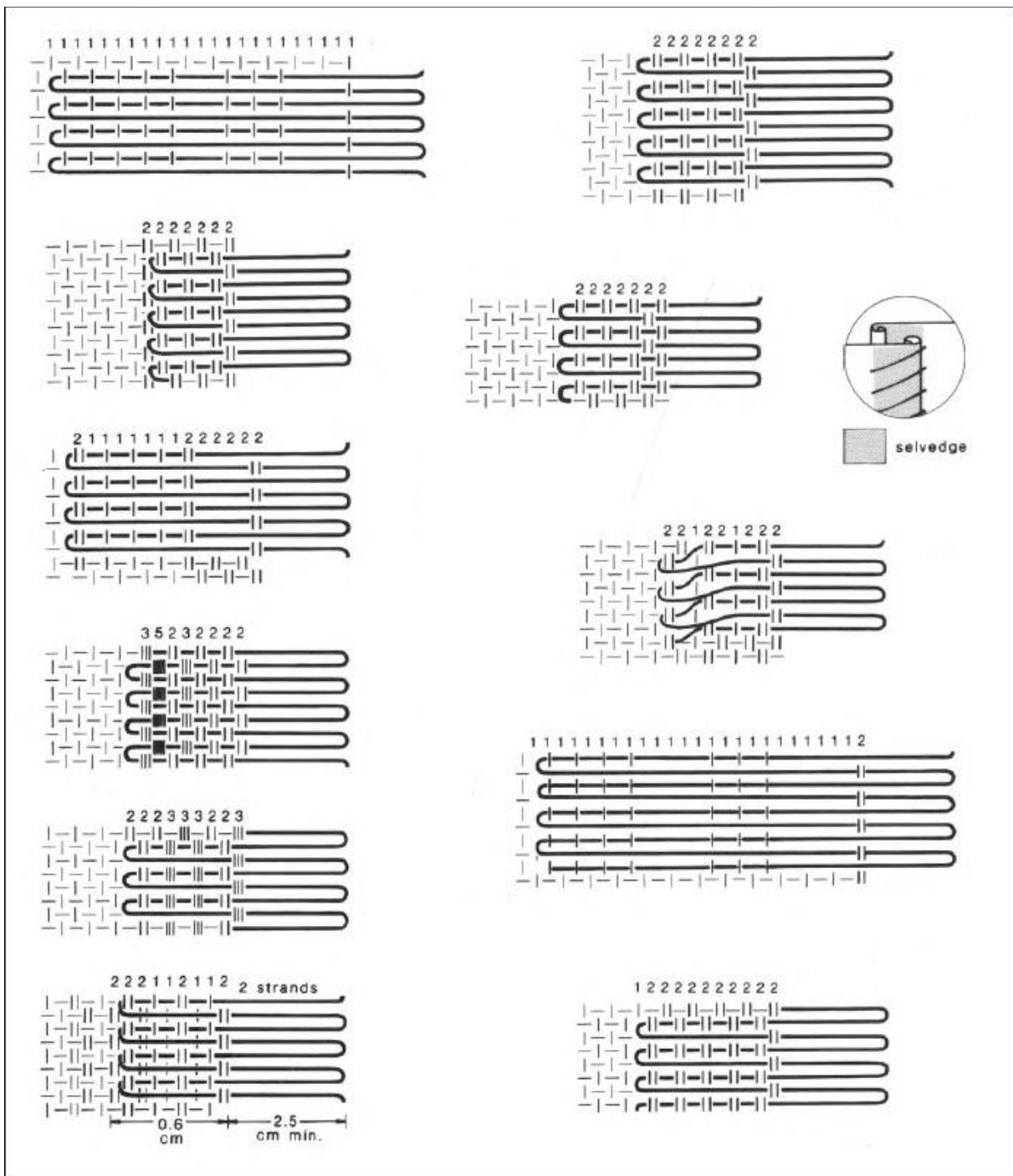


Figure 87 – Exemples de construction de franges de trame d'Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

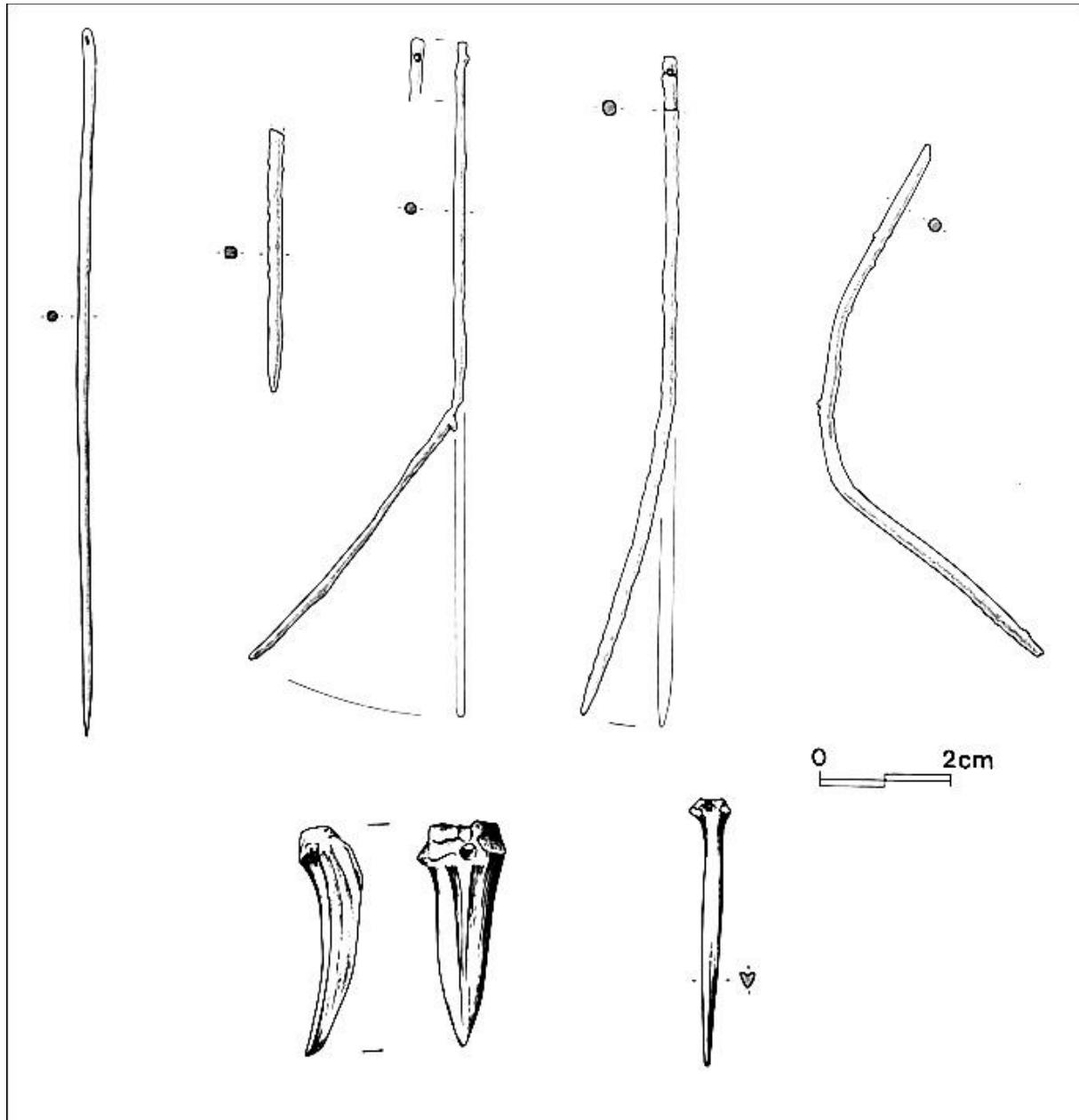


Figure 88 - Aiguilles à coudre découvertes à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

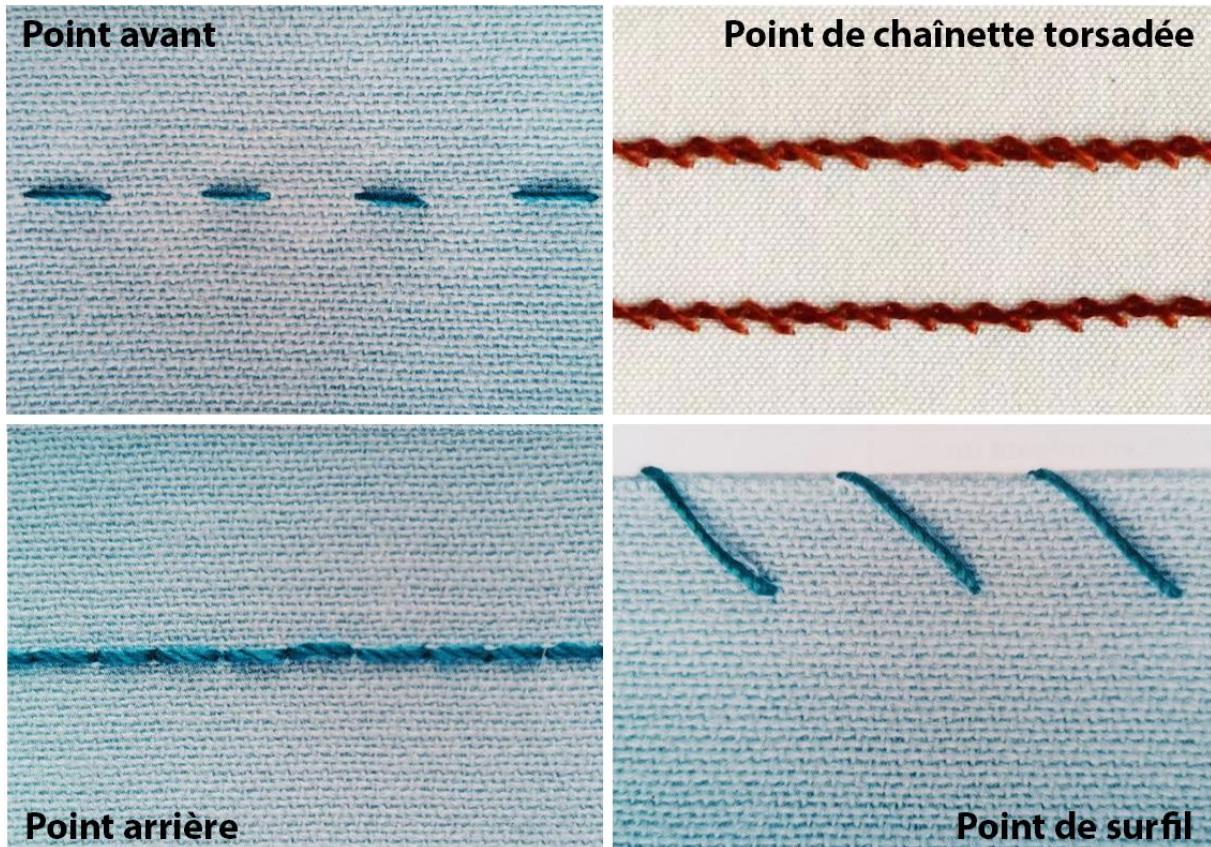


Figure 89 – Les points de couture élémentaires utilisés en Égypte antique, par Karina Shaban.

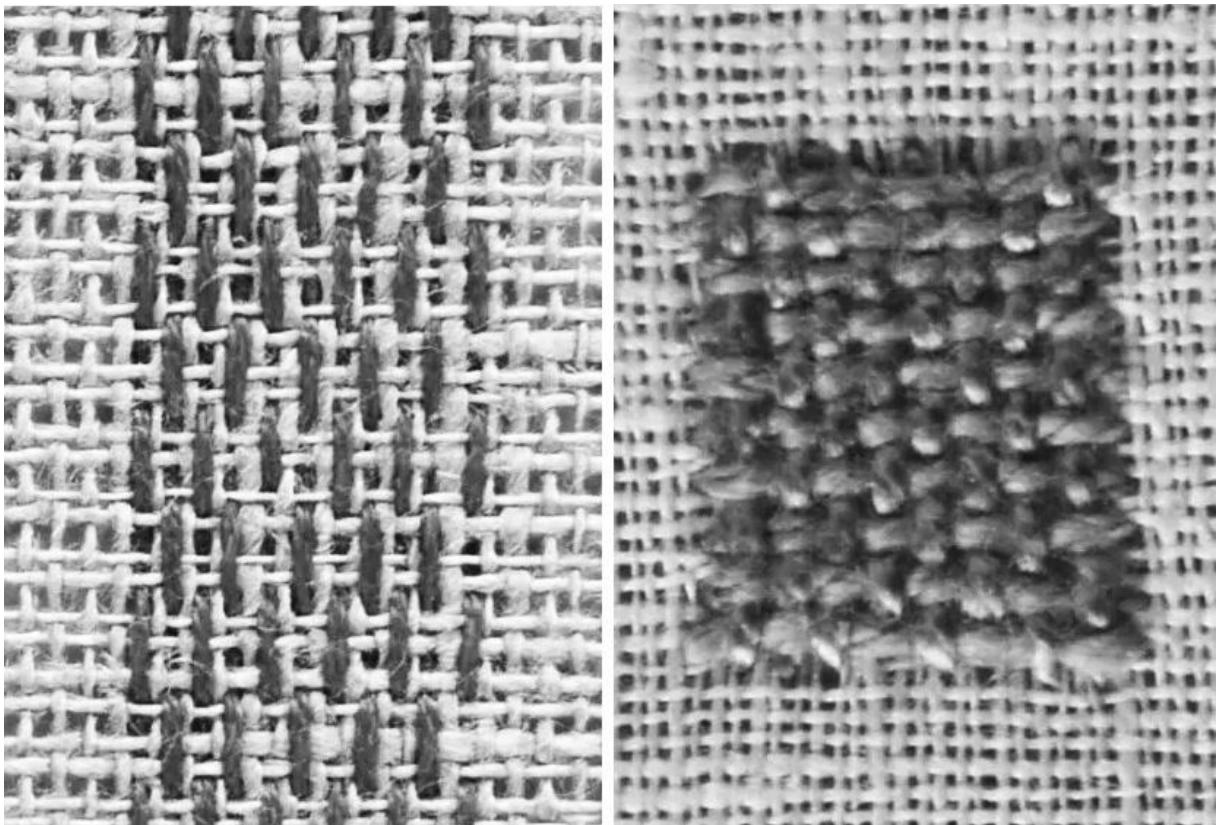
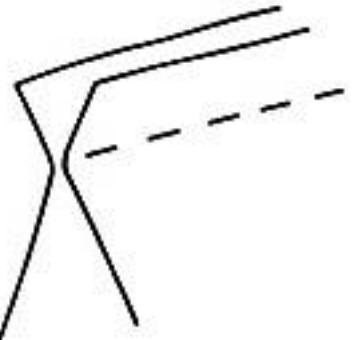
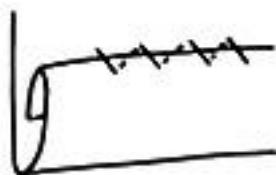


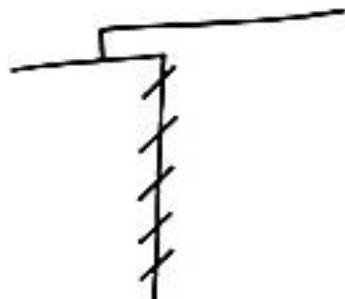
Figure 90 – Exemples de points de reprise modernes, par Karina Shaban.



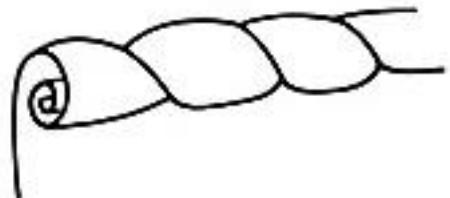
Couture simple



Ourlet simple



Couture plate



Ourlet roulotté

Figure 91 - Coutures et ourlets utilisés en Égypte antique, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1999.

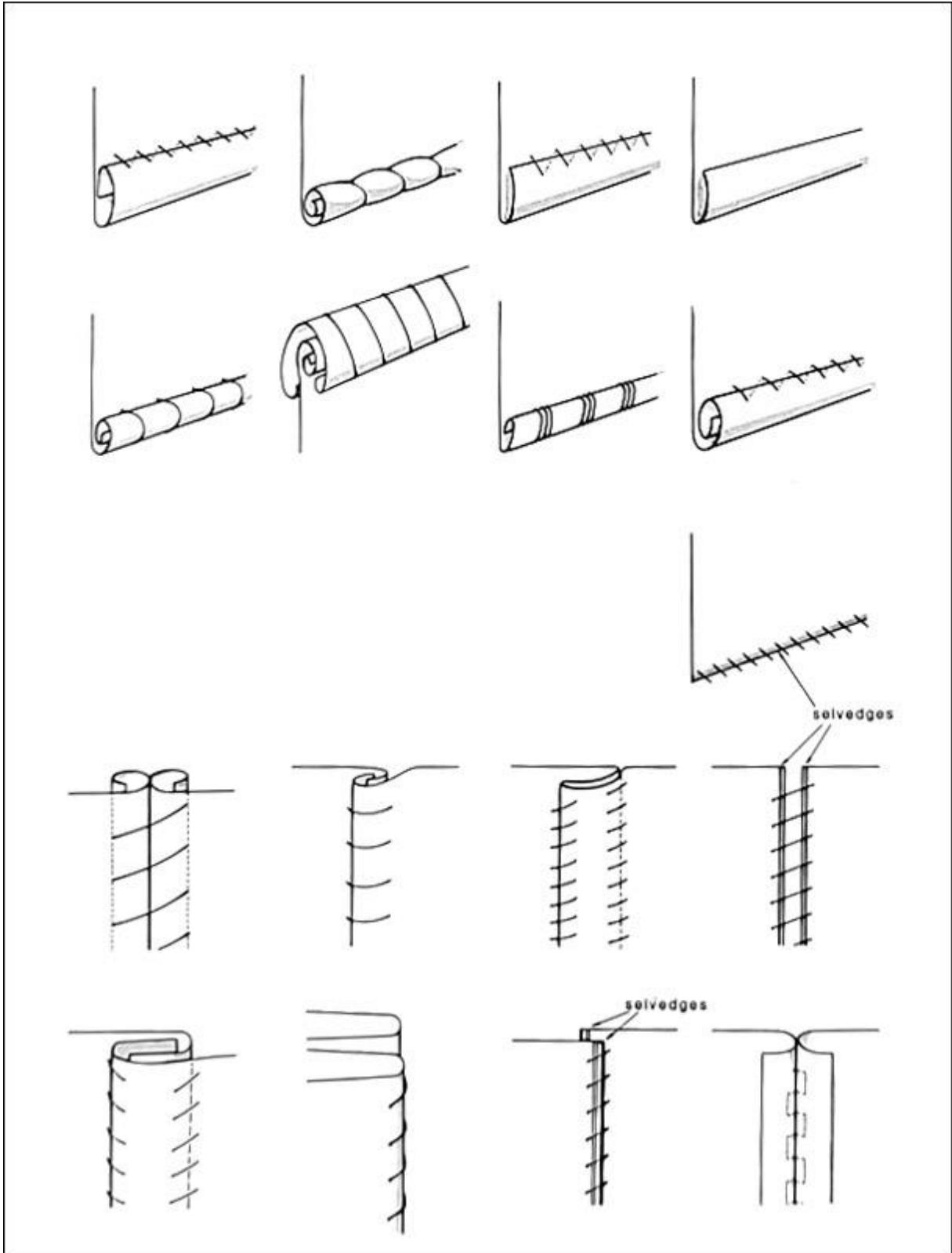


Figure 92 – Variations de coutures et d'ourlets identifiés à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

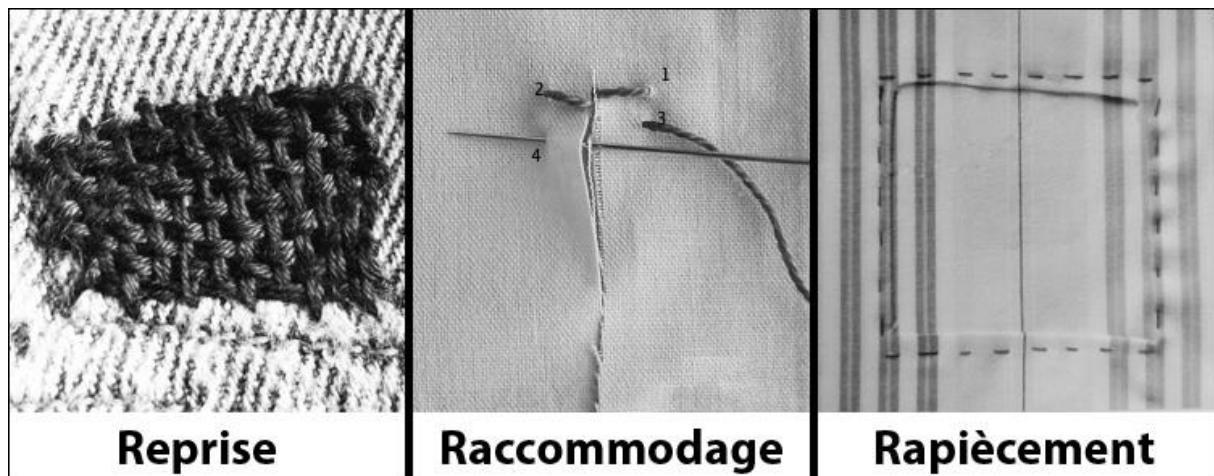


Figure 93 – Les types de réparations modernes utilisés en Égypte antique, par Karina Shaban.



Figure 94 - Tissu en lin rouge, 18^e dynastie, Deir el-Bahari inv. 2021.



Figure 95 – Tissu en lin avec lignes bleues, 18^e dynastie, Deir el-Bahari inv. 2375b.



Figure 96 – Tissu orné de perles découvert à Deir el-Bahari, Nouvel Empire, Victoria and Albert Museum T. 729-1907.



Figure 97 – Tunique en perles (en bas) dans la tombe de Toutankhamon, KV62, Musée du Caire JE.62639/Carter 21d.



Figure 98 – Sequins, broderies et appliqué sur une tunique de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, Musée du Caire JE.62639/Carter 101p.

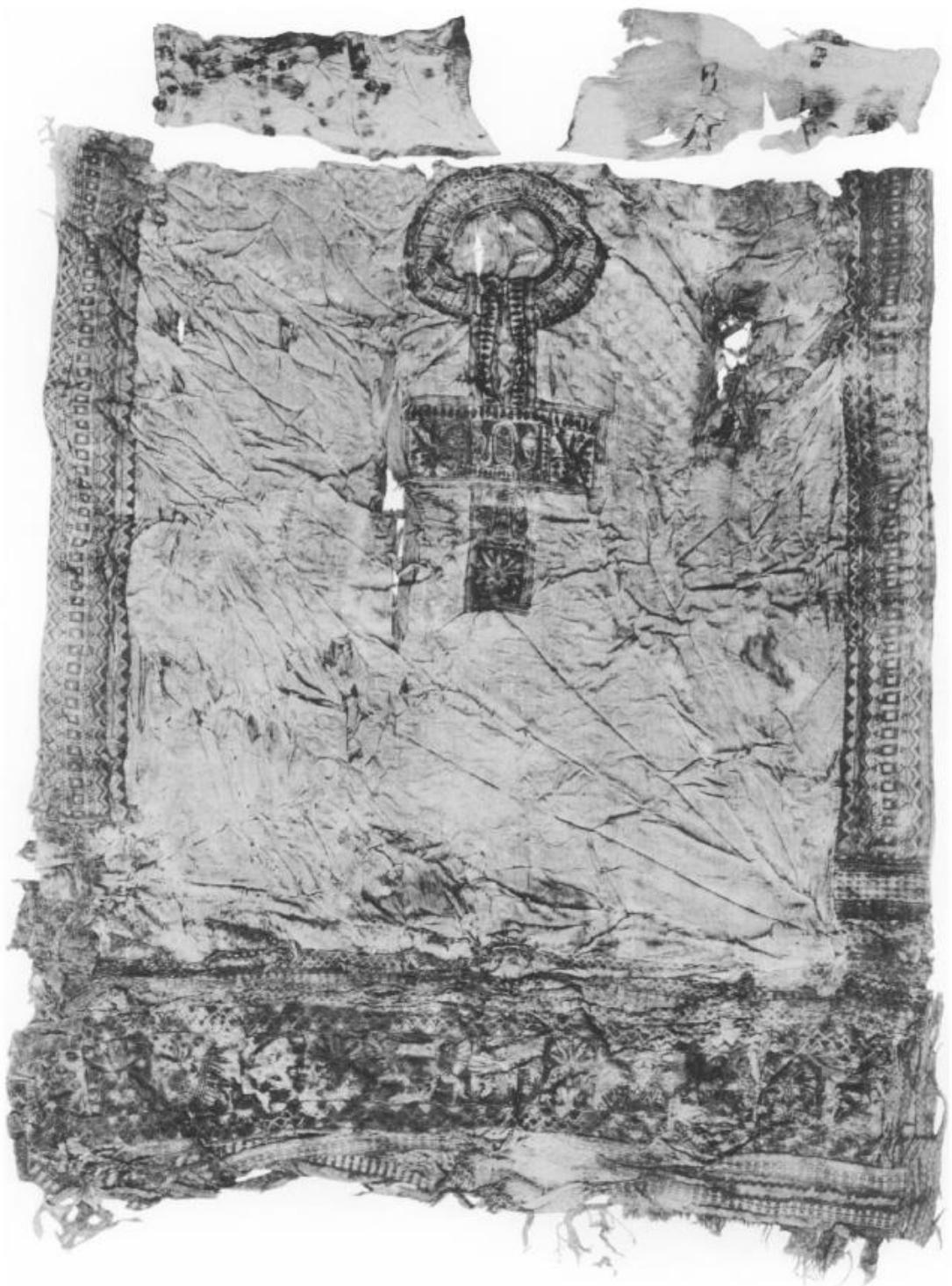


Figure 99 - Tunique de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, par Harry Burton.

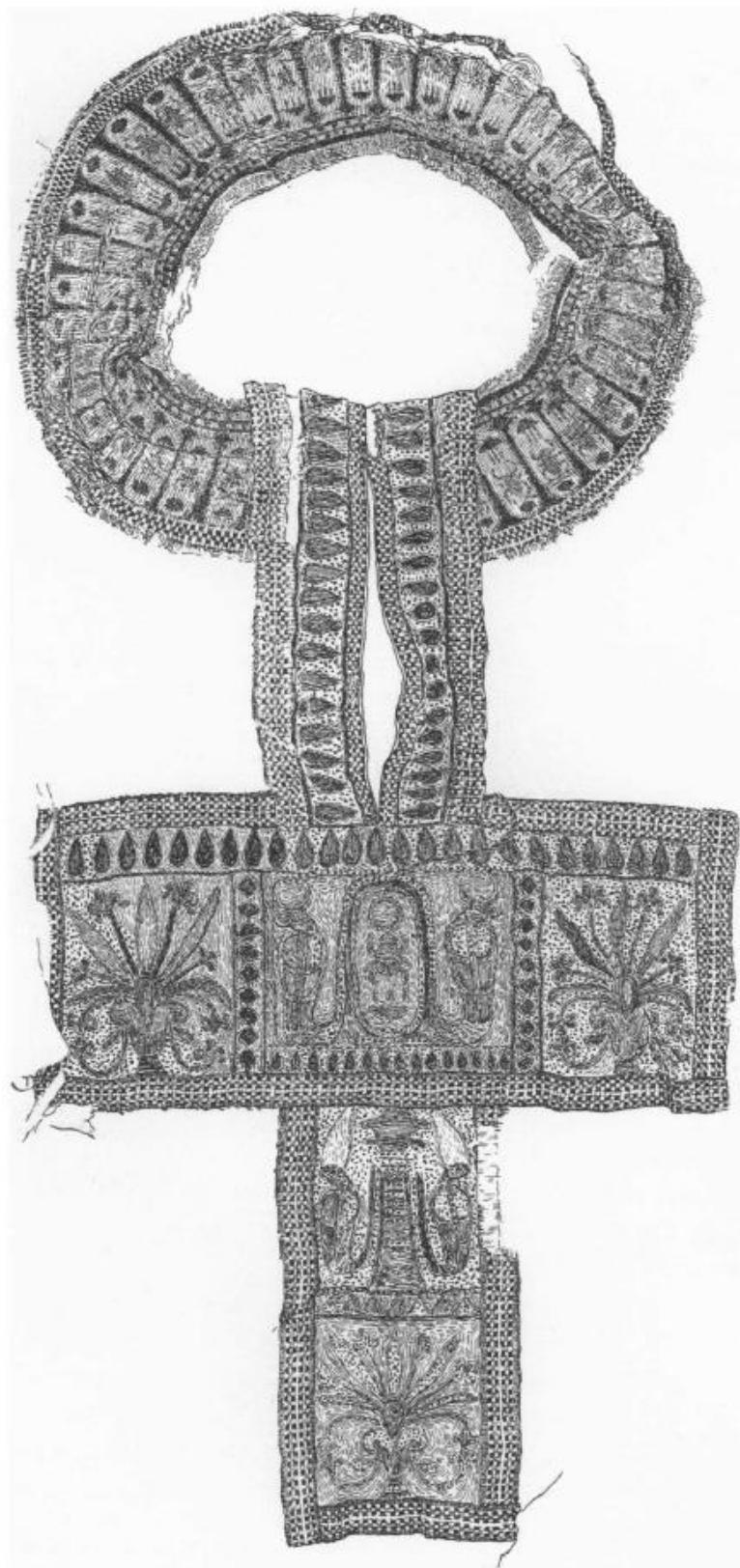


Figure 100 – Broderies sur le col de la tunique de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, d'après CROWFOOT, DAVIES 1941.

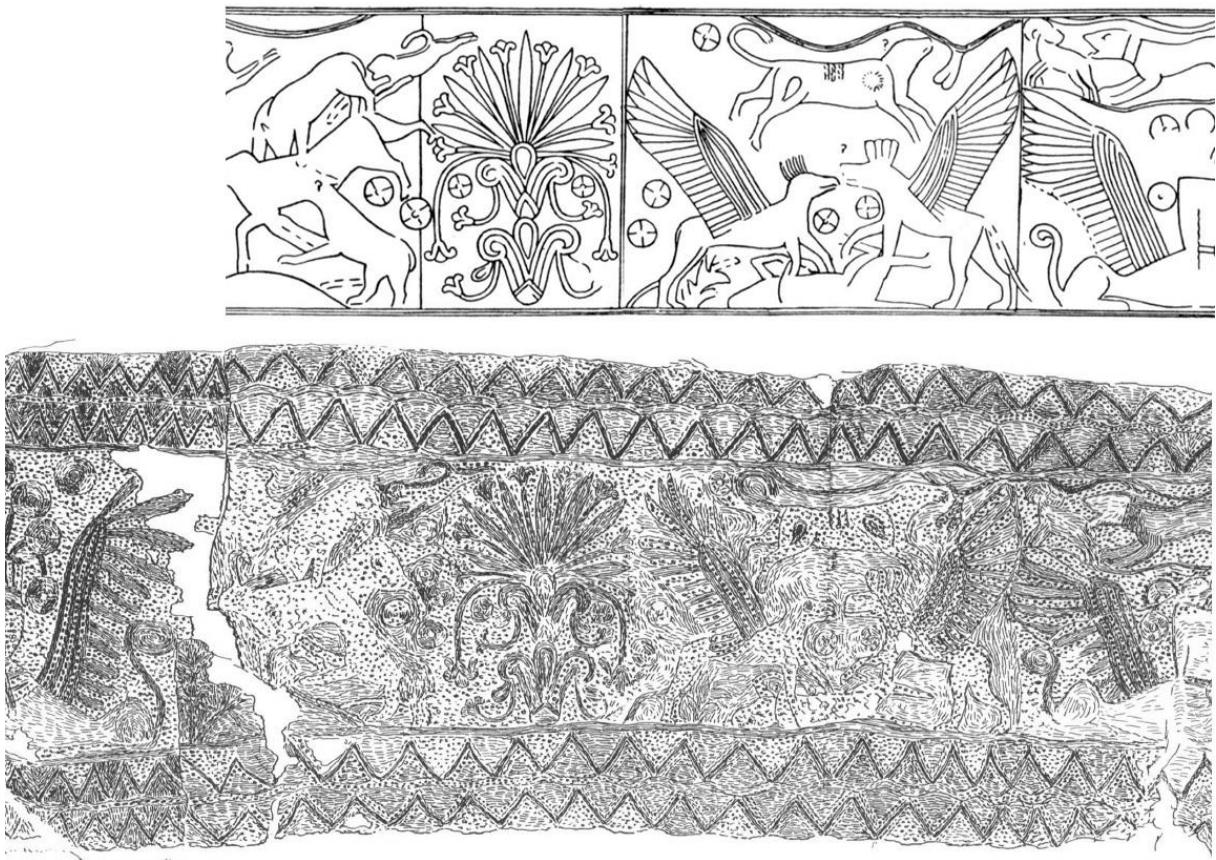


Figure 101 - Broderies sur la tunique de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, d'après CROWFOOT, DAVIES 1941.

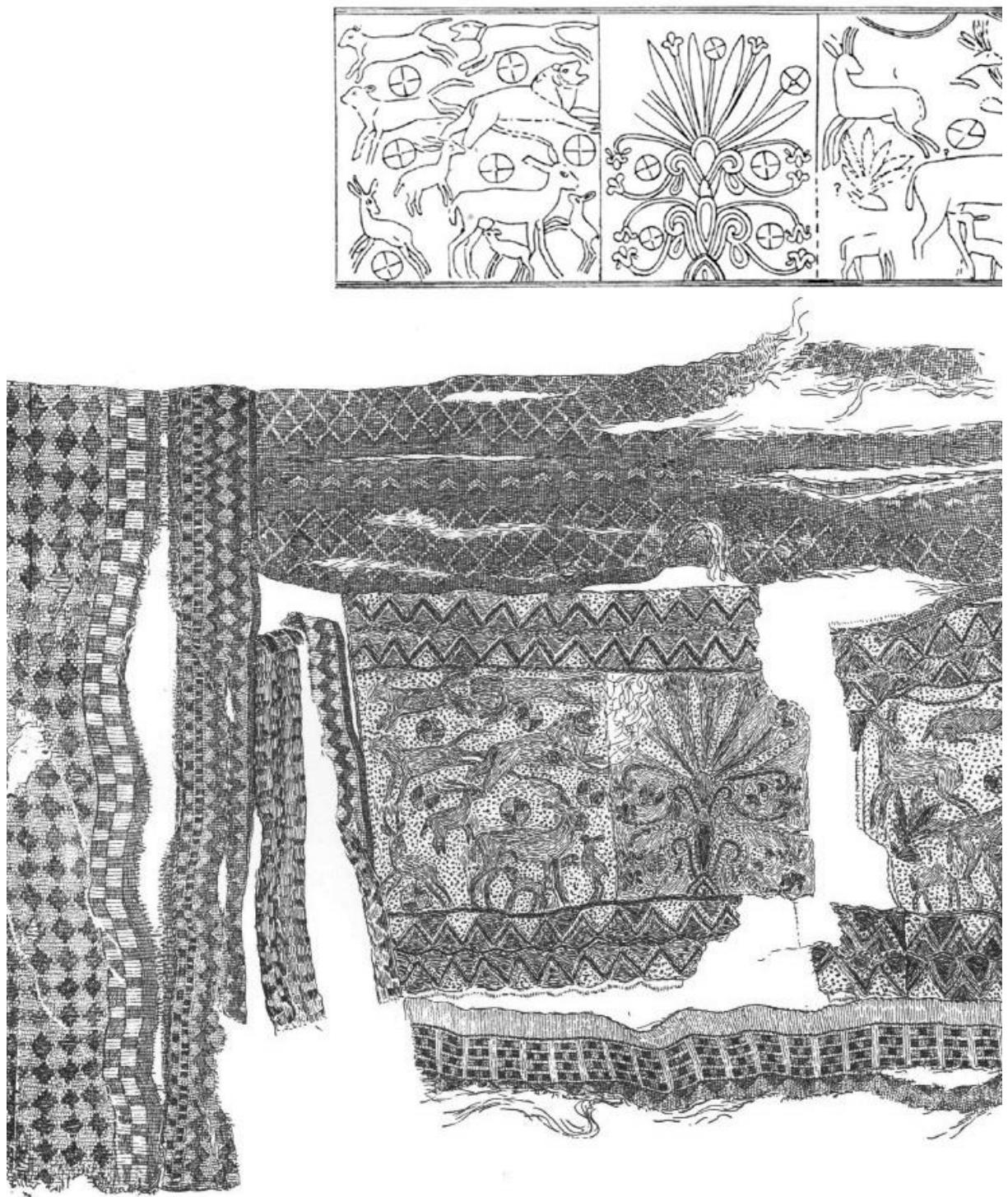
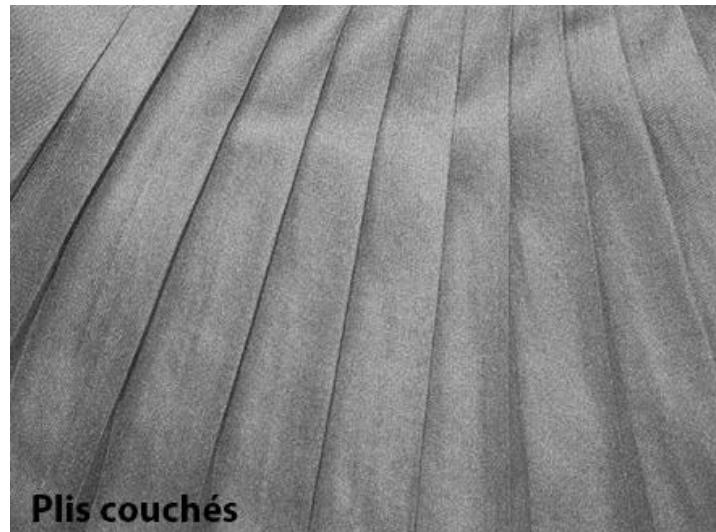


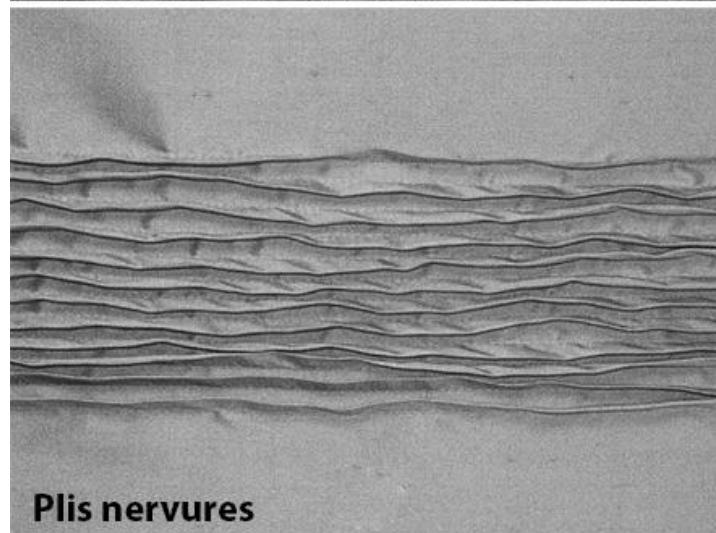
Figure 102 – Bandes brodées sur la tunique de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, d'après CROWFOOT, DAVIES 1941.



Figure 103 – Tunique à manches plissée, Boston Museum of Fine Arts 34.56.



Plis couchés



Plis nervures



Plissé à chevrons

Figure 104 – Différents types de plissés utilisés pendant l'Égypte antique, d'après MILLER 2017.

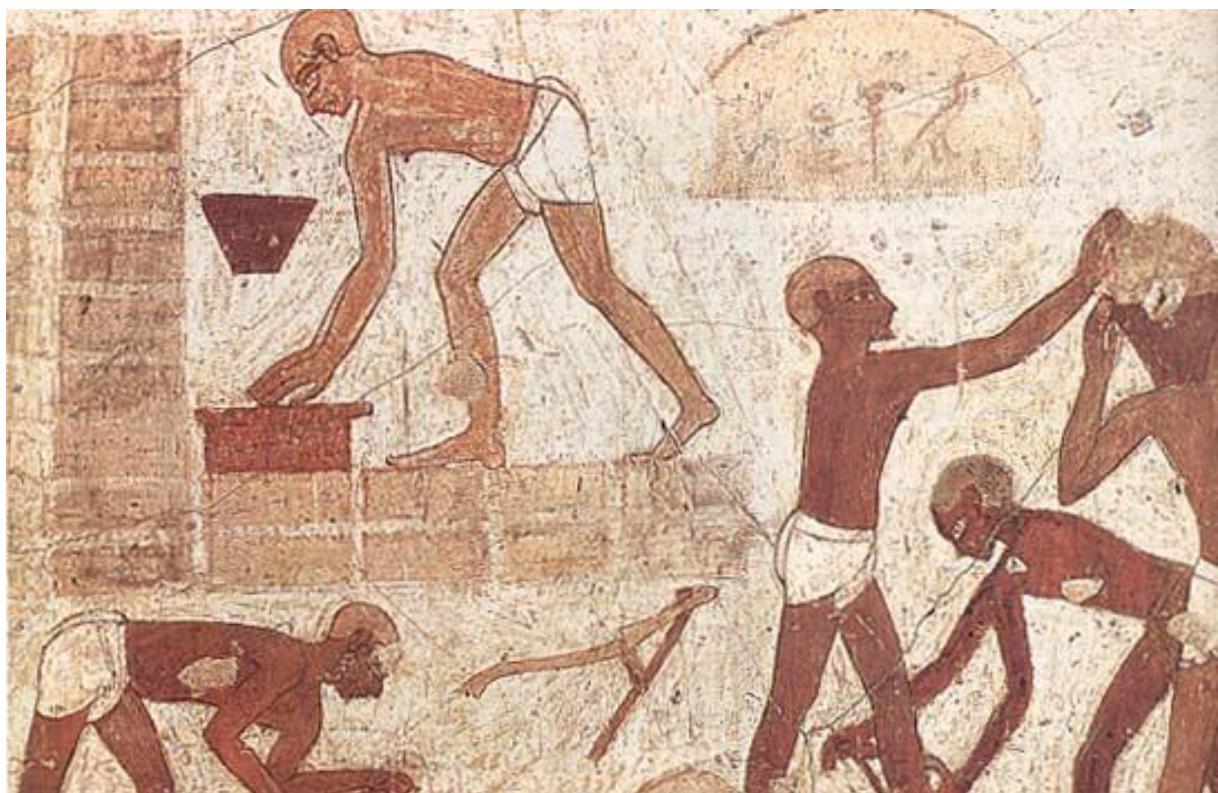


Figure 105 – Paysans au travail dans la tombe de Rekhmirê, TT100, 18^e dynastie, par AKG-images/André Held.



Figure 106 – Scène de labour dans la tombe de Rekhmirê, TT100, 18^e dynastie, par Egyptian Museum.

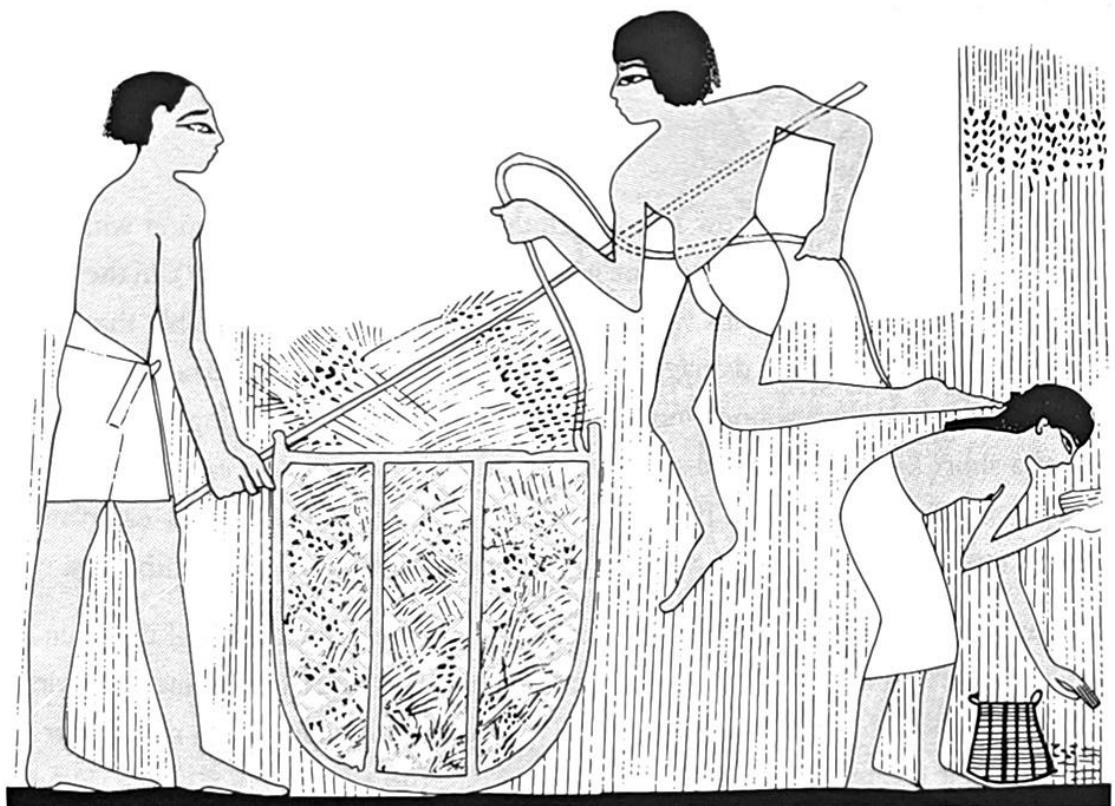


Figure 107 – Scène de récolte dans la tombe de Nakht, TT52, 18^e dynastie, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

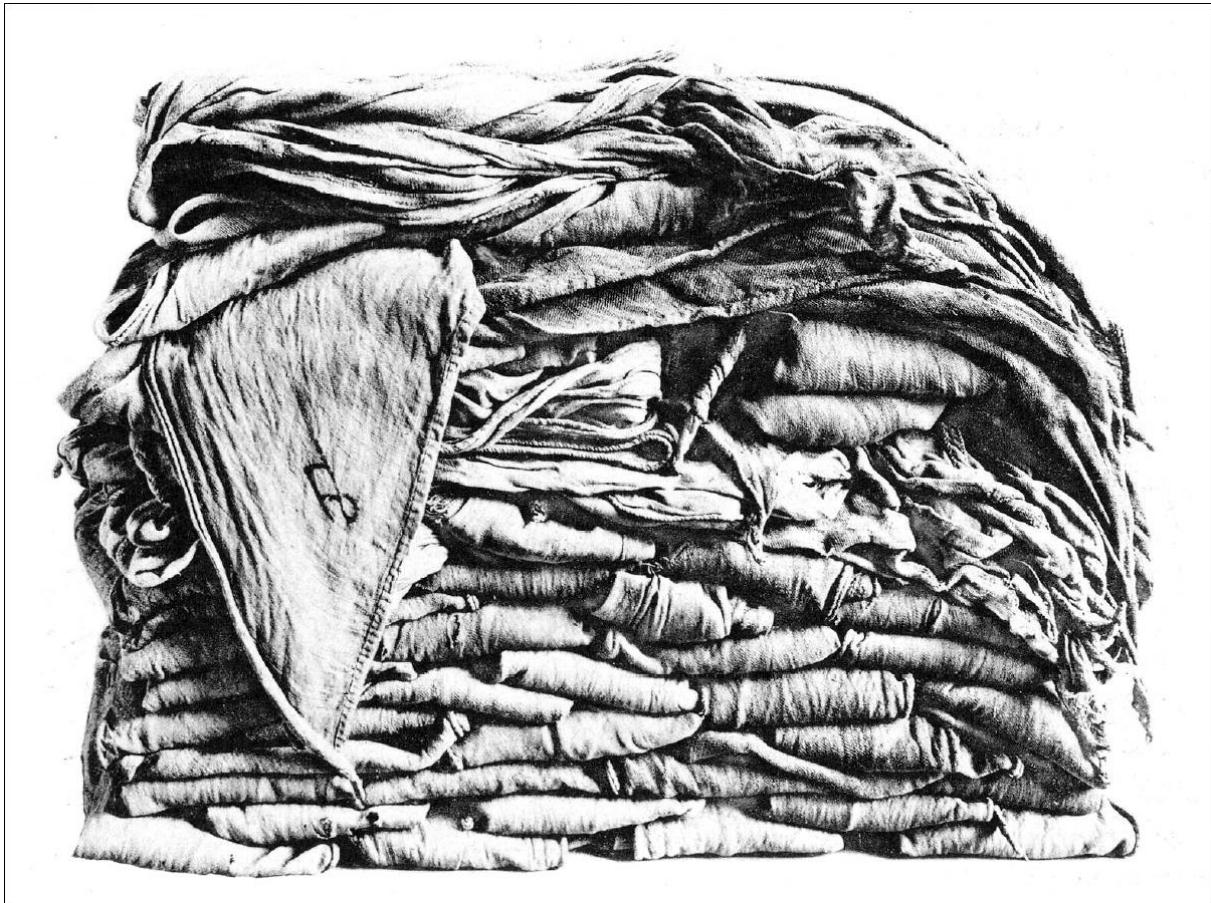


Figure 108 – Pile de pagnes cache sexe en tissu découverte dans la tombe de Khat et Merit, TT8, 18^e dynastie, d'après SCHIAPARELLI 1927.

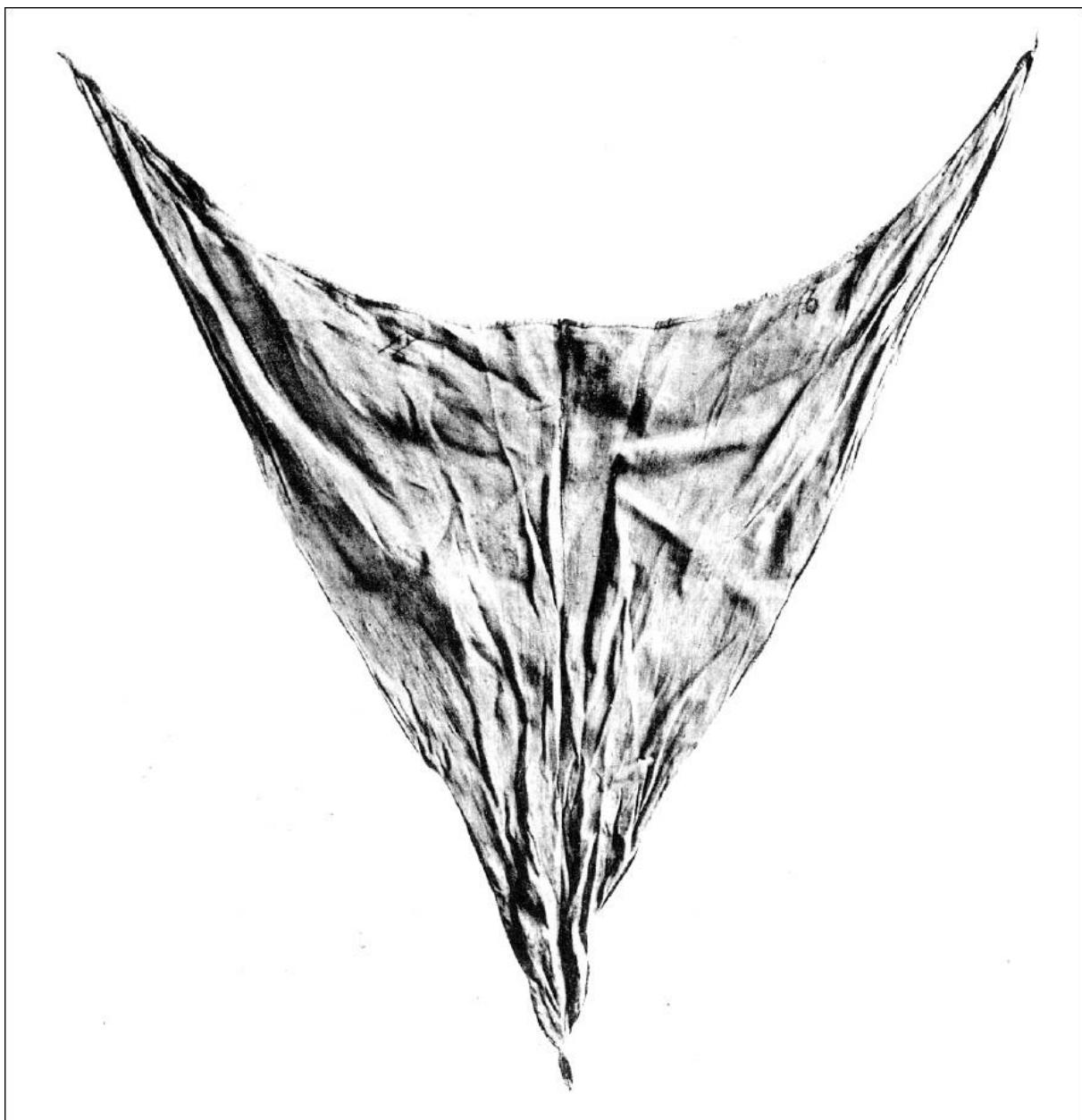


Figure 109 – Pagne cache sexe en tissu découvert dans la tombe de Kha et Merit, TT8, 18^e dynastie,
d'après SCHIAPARELLI 1927.

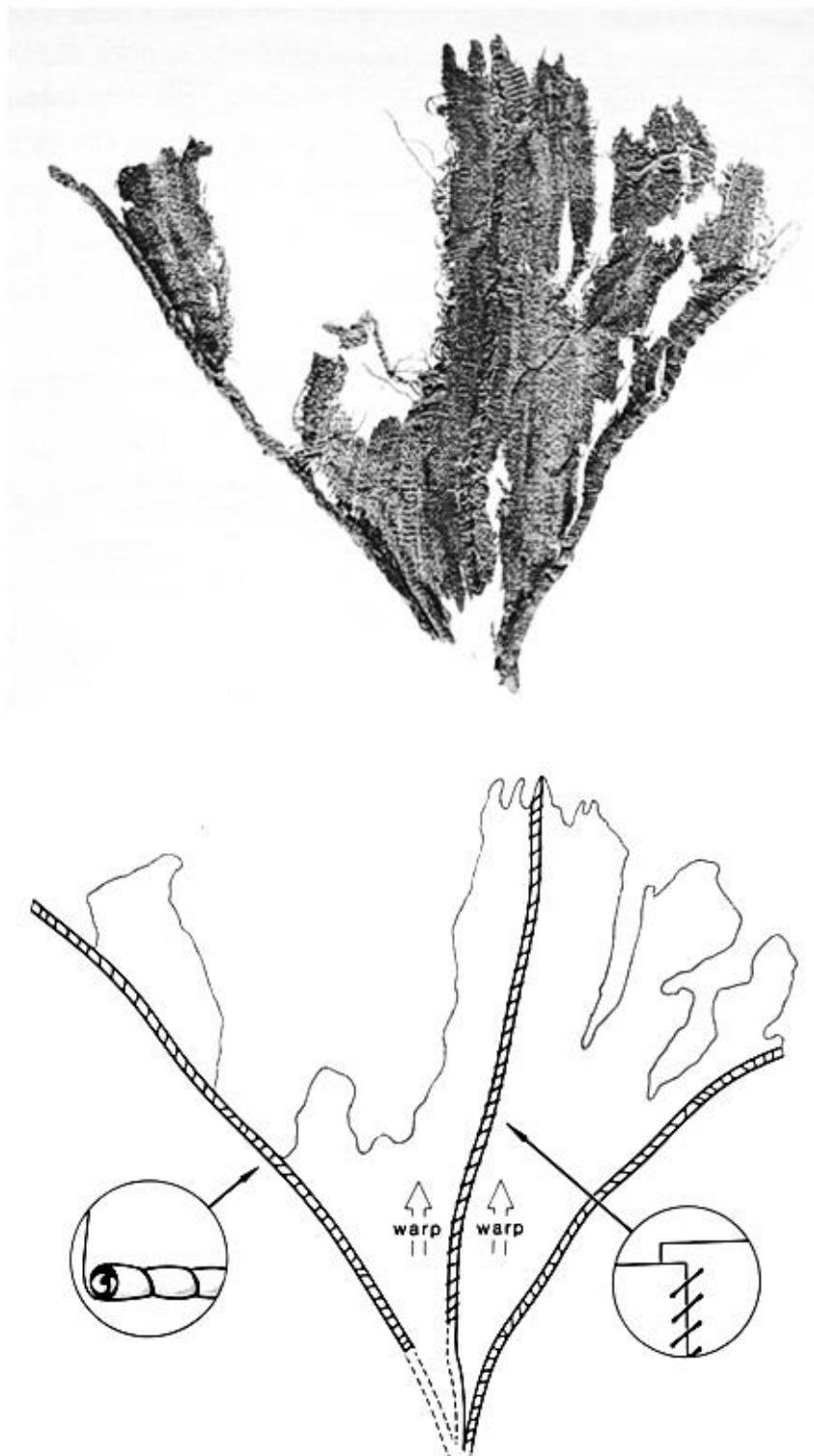


Figure 110 – Pagne cache sexe en tissu découvert sur le site d'Amarna, 18^e dynastie, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

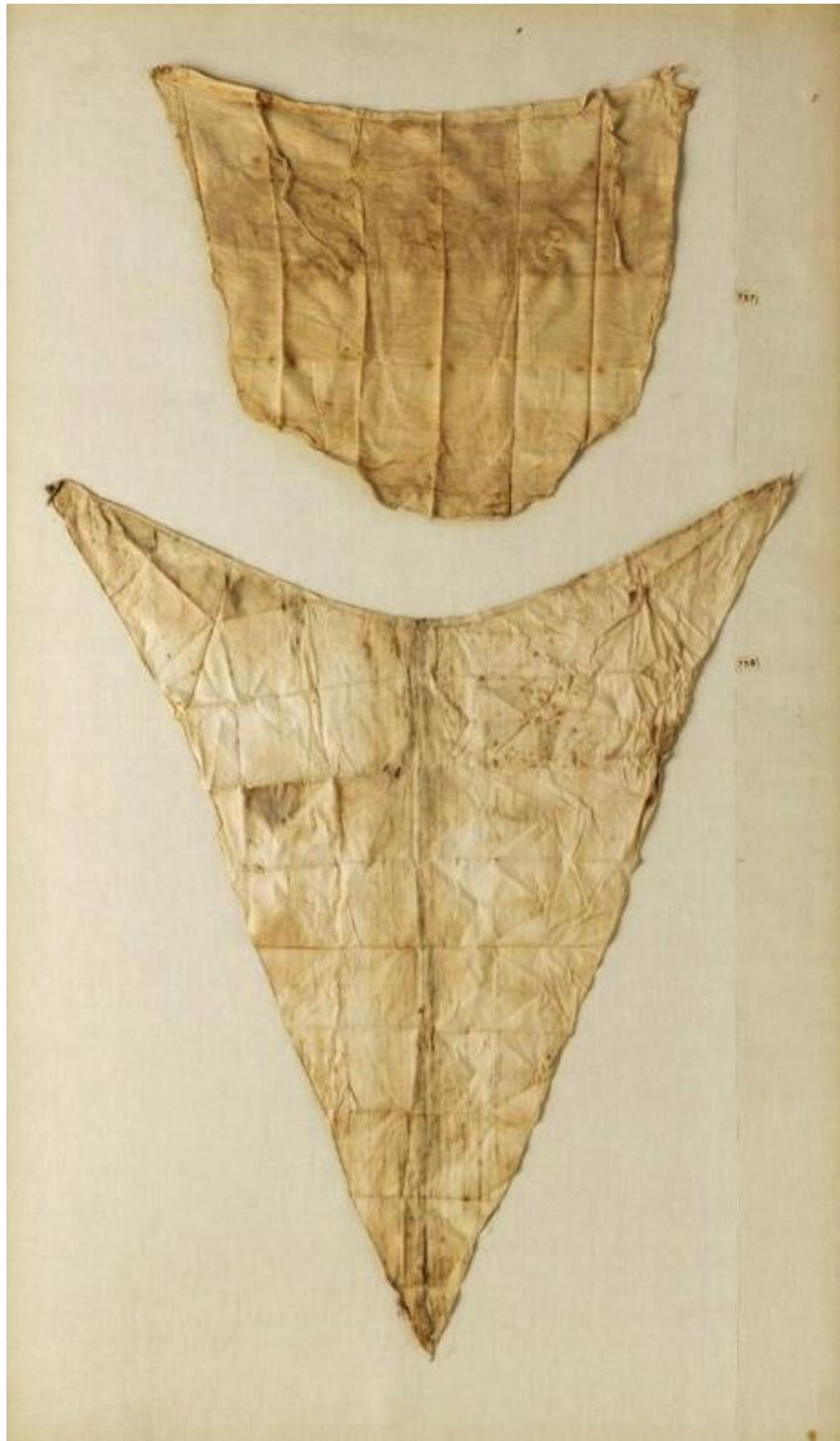


Figure 111 – Foulard (en haut) et pagne cache sexe en tissu (en bas) de la tombe de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie,
Musée du Caire EM 758.

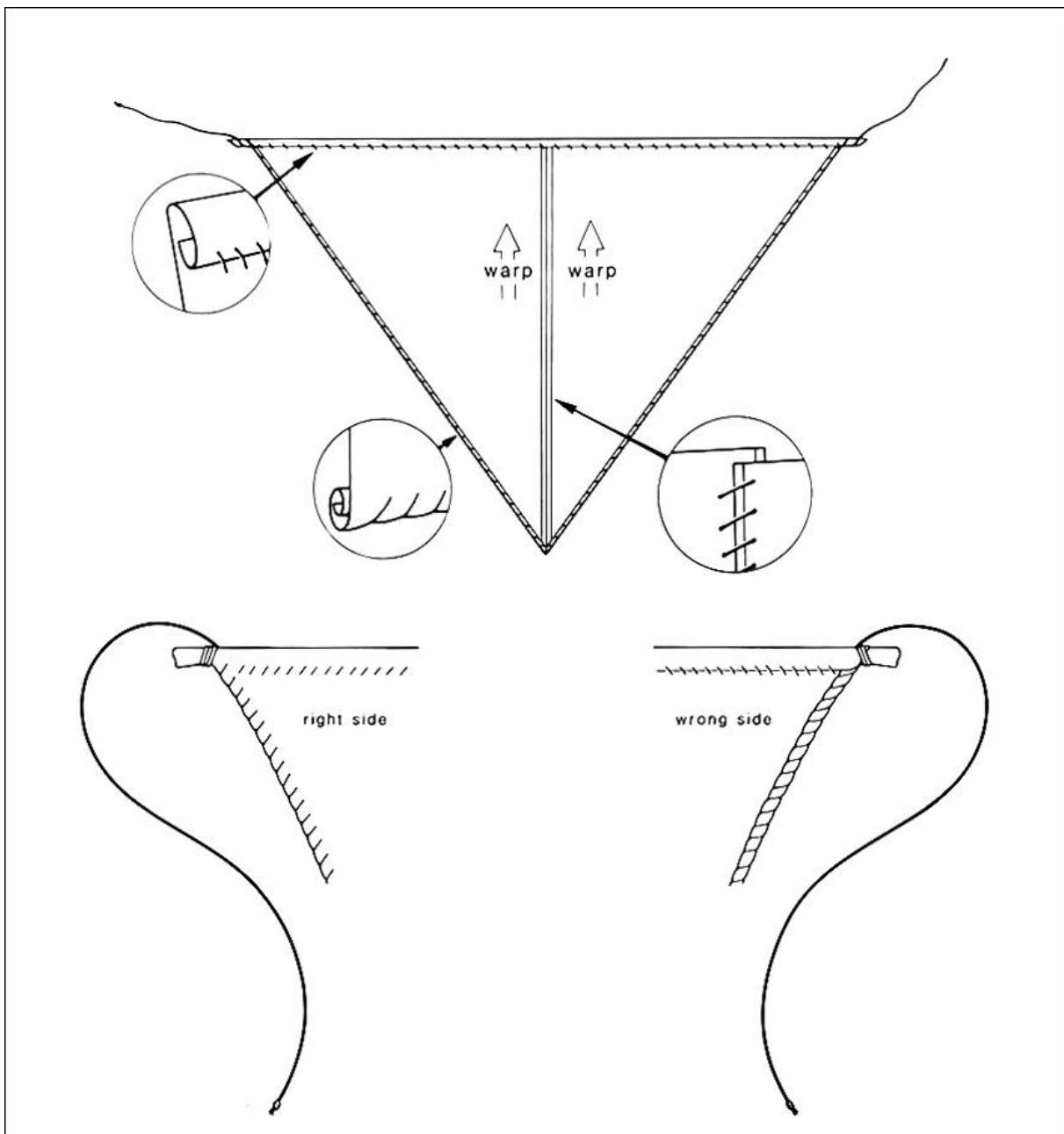


Figure 112 – Construction du pagne cache sexe en tissu, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

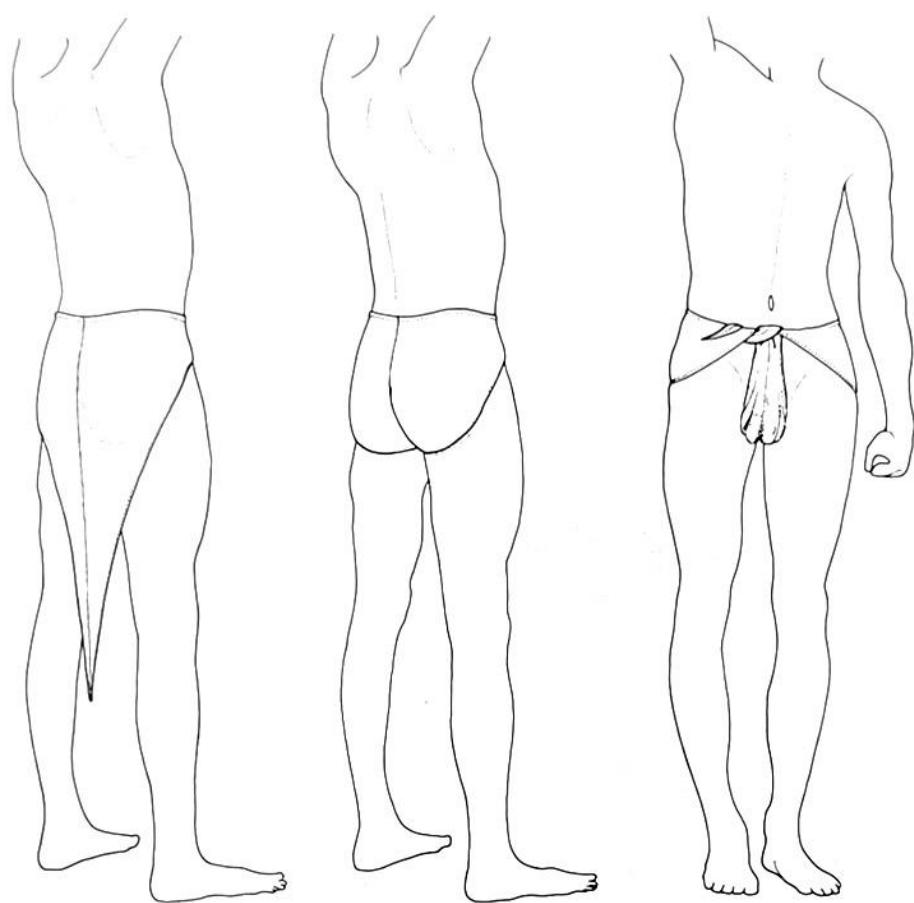


Figure 113 – Différentes manières de porter le pagne cache sexe en tissu, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

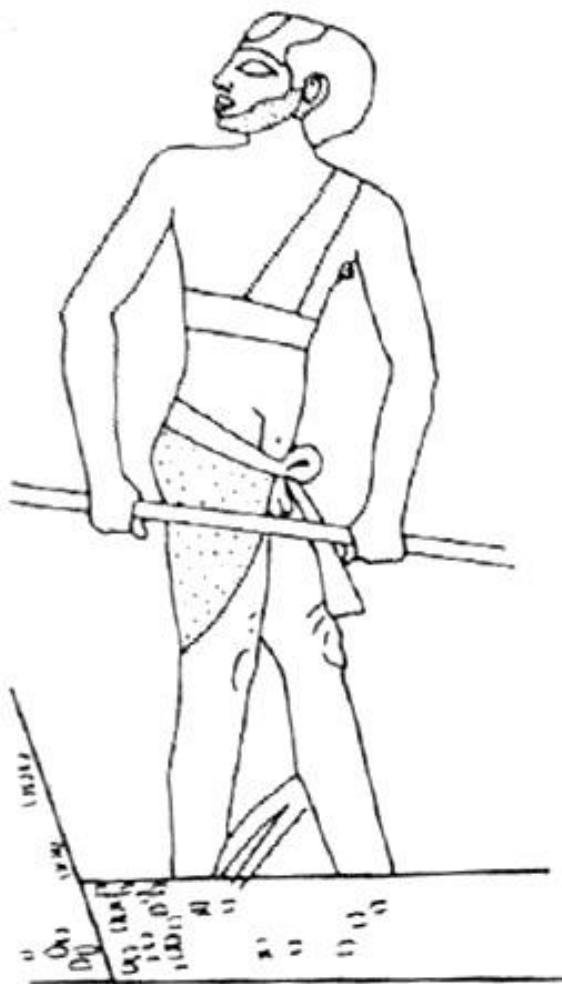


Figure 114 – Pagne cache sexe en tissu laissant la région génitale découverte, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.



Figure 115 – Pagne cache sexe en peau découvert dans la tombe de Maiherpra, KV36, 18^e dynastie,
Boston Fine Arts Museum 03.1035.

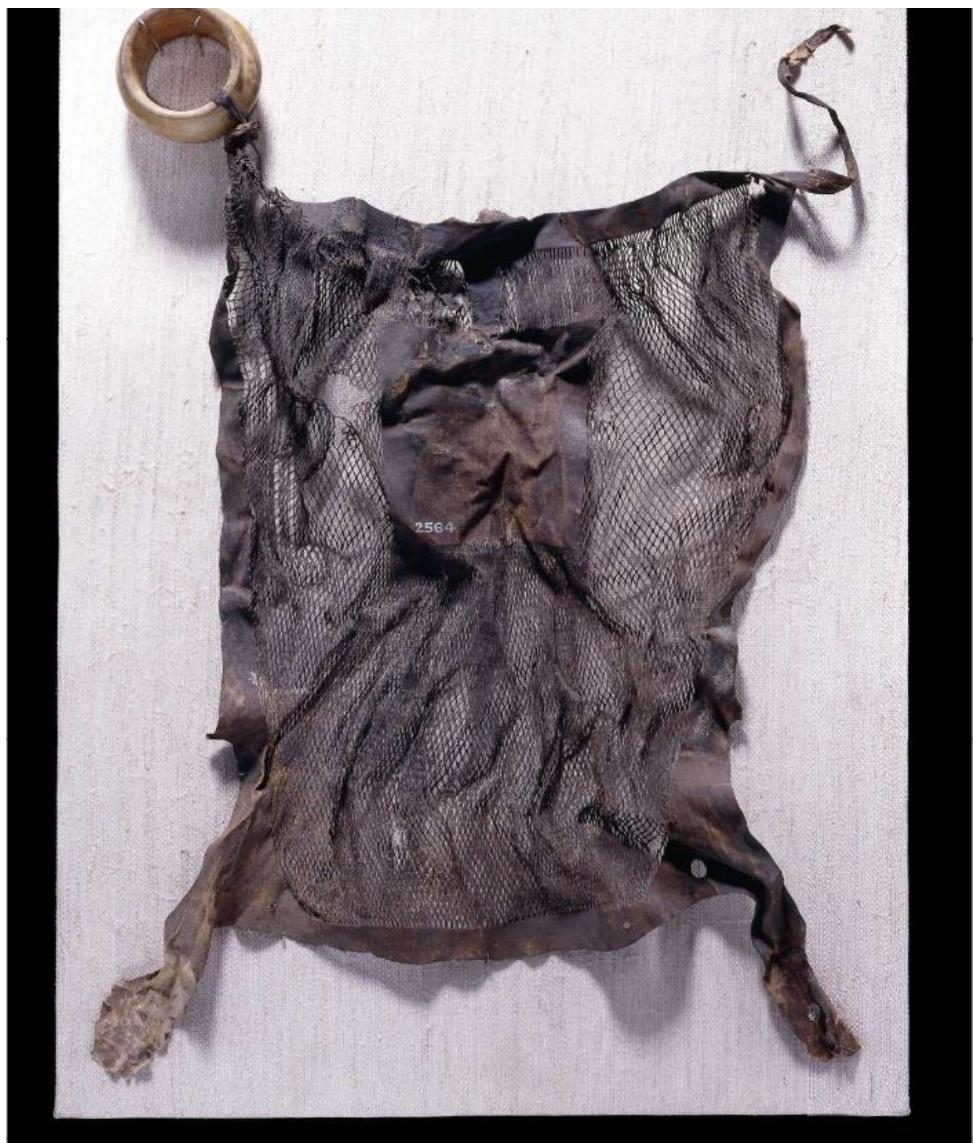


Figure 116 – Pagne cache sexe en peau, provenance inconnue, 18^e dynastie, British Museum EA2564.



Figure 117 – Pagne cache sexe en peau pour enfant, provenance inconnue, 18^e dynastie, British Museum EA21999.



Figure 118 – Ouvriers dans la tombe de Rekhmirê, TT100, 18^e dynastie, par AKG-images/André Held.



Figure 119 – Nubiens à la chasse, tombe de Rekhmirê, 18^e dynastie, facsimilé par Nina de Garis Davies.

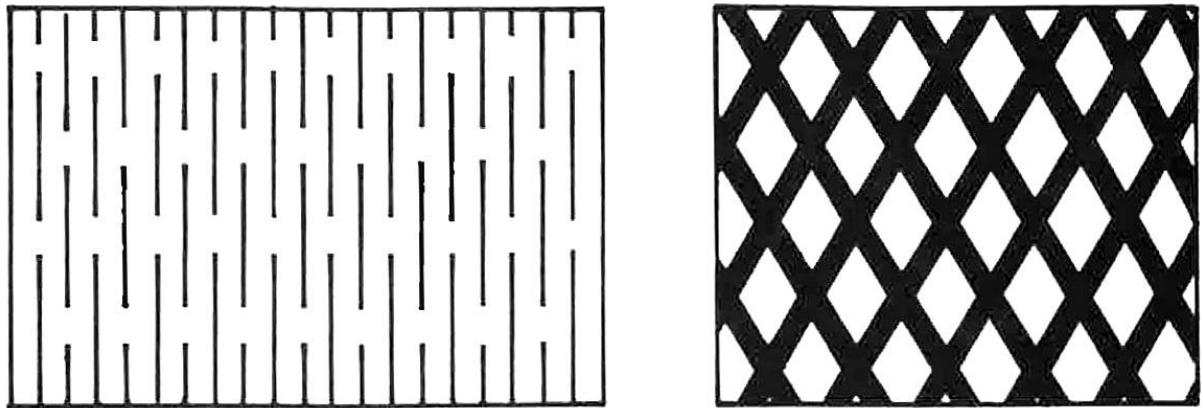


Figure 120 – Construction des ajourés du pagne cache sexe en peau, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1993.



Figure 121 - Charpentiers en pagnes portefeuilles courts dans la tombe de Rekhmirê, TT100, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 122 - Pesage d'or et d'argent par un personnage en pagne portefeuille court, tombe de Rekhmirê, TT100, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 123 – Danseurs en pagnes portefeuilles courts, tombe de Kheruef, TT192, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 124 – Chasseur en pagne portefeuille plissé, tombe d'Idut, 0771, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1993.



Figure 125 – Meneur de troupeau en pagne portefeuille long, tombe de Menna, TT69, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 126 – Montouemhat en pagne portefeuille à taille haute et son épouse dans leur tombe, TT34, 18e dynastie, Musée de Cleveland 1949-493.



Figure 127 – Pagne portefeuille à taille haute, tombe du vizir Iuy, Troisième période intermédiaire, Metropolitan Museum of Art 23.3.37.



Figure 128 - Ramsès III portant un pagne portefeuille, une ceinture-écharpe, un devanteau et des écharpes corporelles, tombe d'Amenherkhepshef, QV55, 20^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

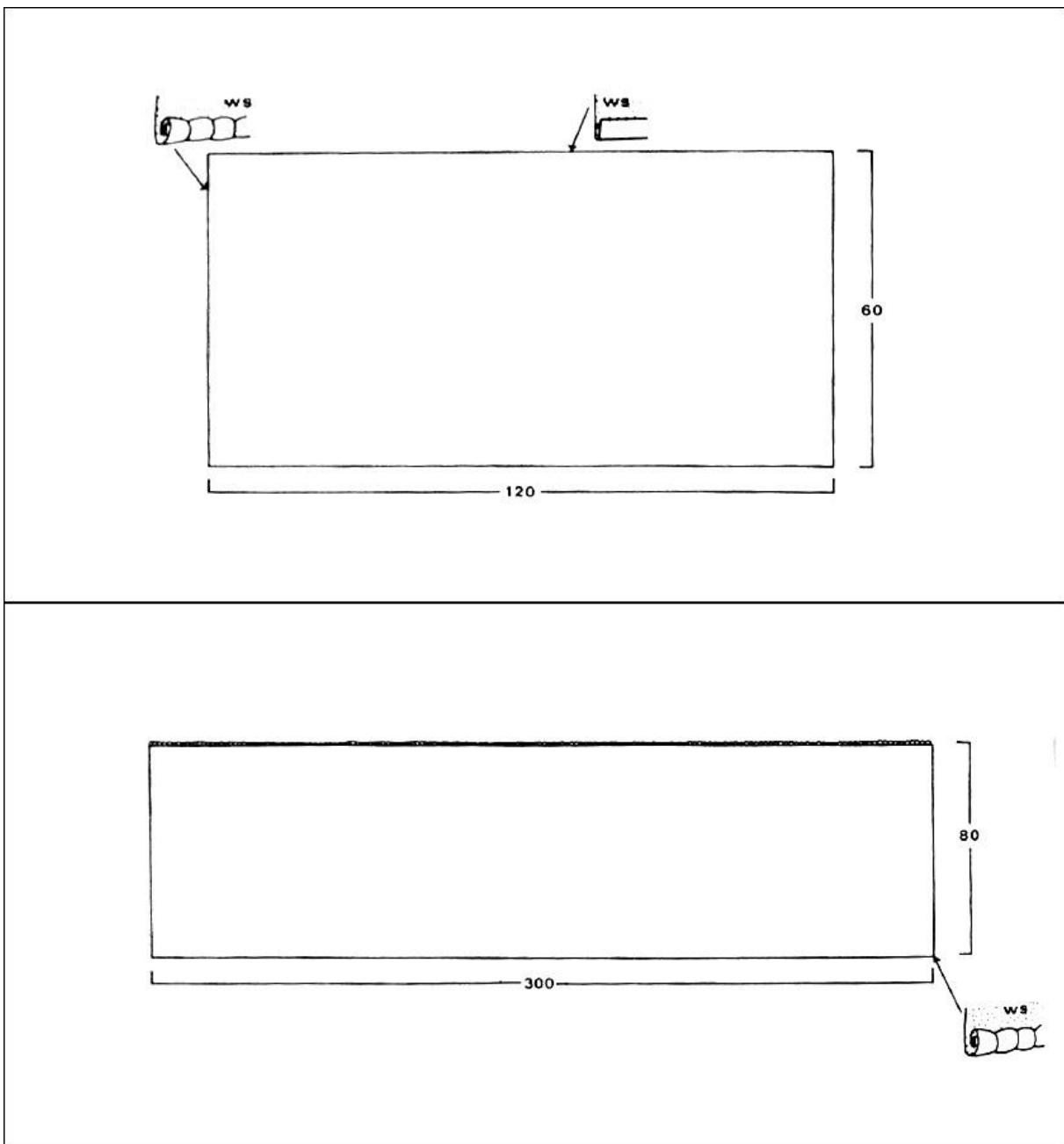


Figure 129 - Construction du pagne portefeuille court (en haut) et du pagne portefeuille long (en bas), d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.

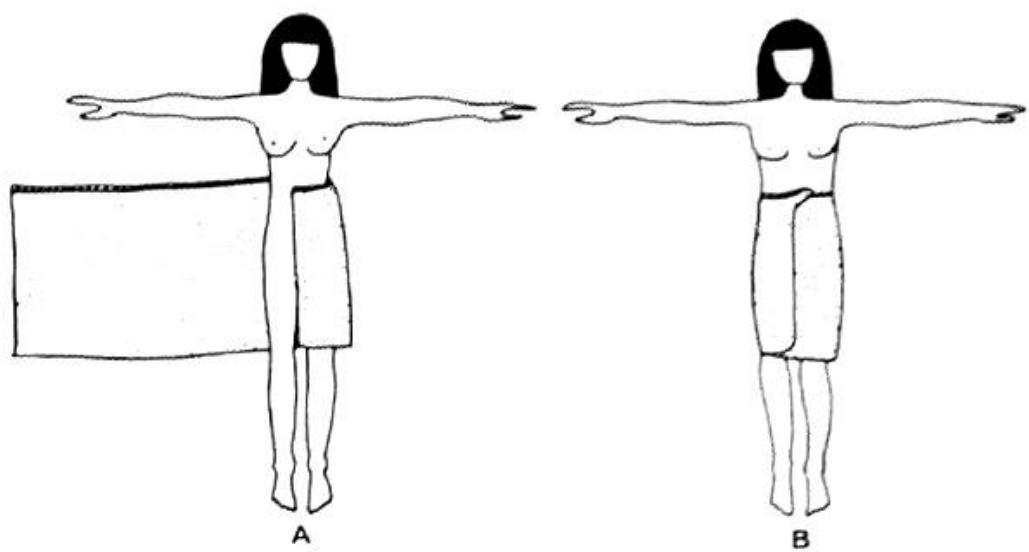


Figure 130 - Drapé du pagne portefeuille, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.



Figure 131 - Porteurs d'offrandes en pagnes-écharpes, tombe de Ramose, TT55, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 132 - Porteur d'offrande en pagne-écharpe, tombe de Roy, TT255, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

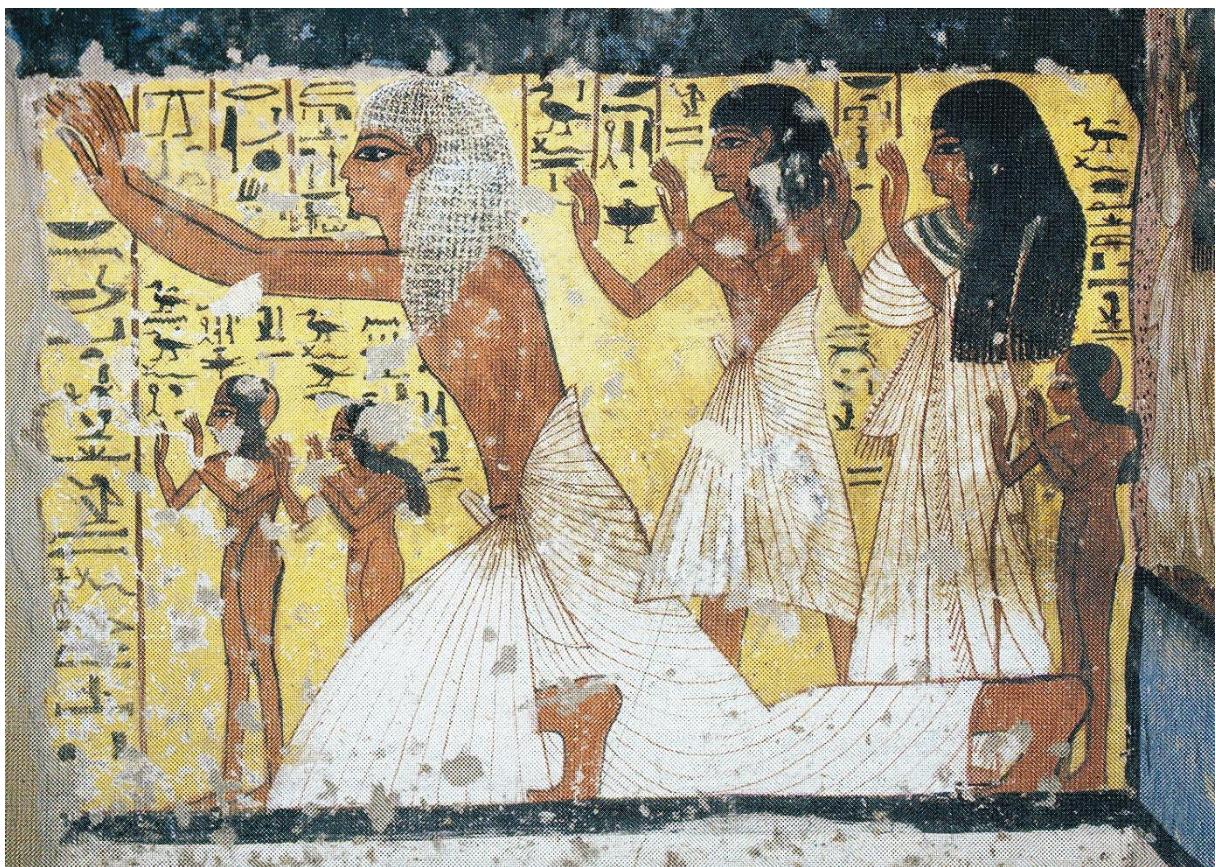


Figure 133 - Défunt adressant un hymne à Rê en pagne-écharpe long, tombe d'Amennakht, TT215, 19^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 134 – Bouchers en pagnes-écharpes tachés de sang, tombe de Nakhtamon, TT341, 19e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 135 - Possible pagne-écharpe, 18e dynastie, Metropolitan Museum of Art 36.3.176.

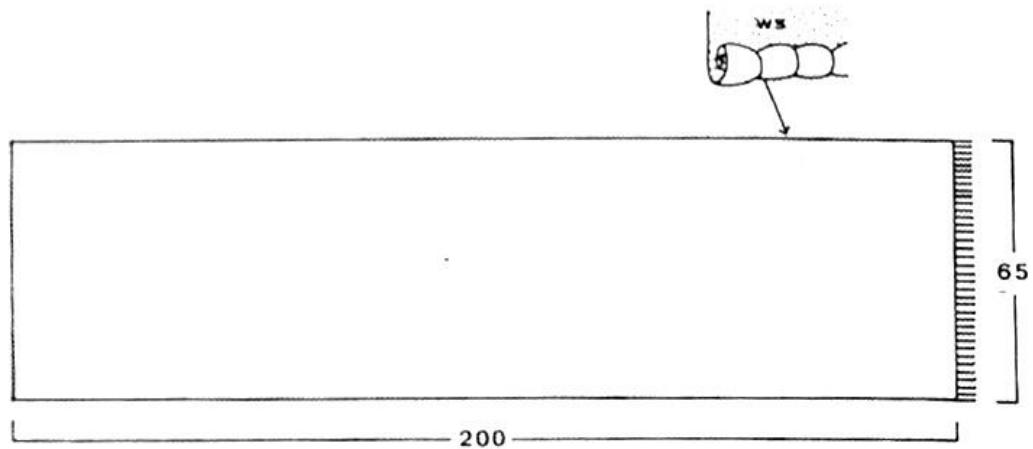


Figure 136 - Construction du pagne-écharpe, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.

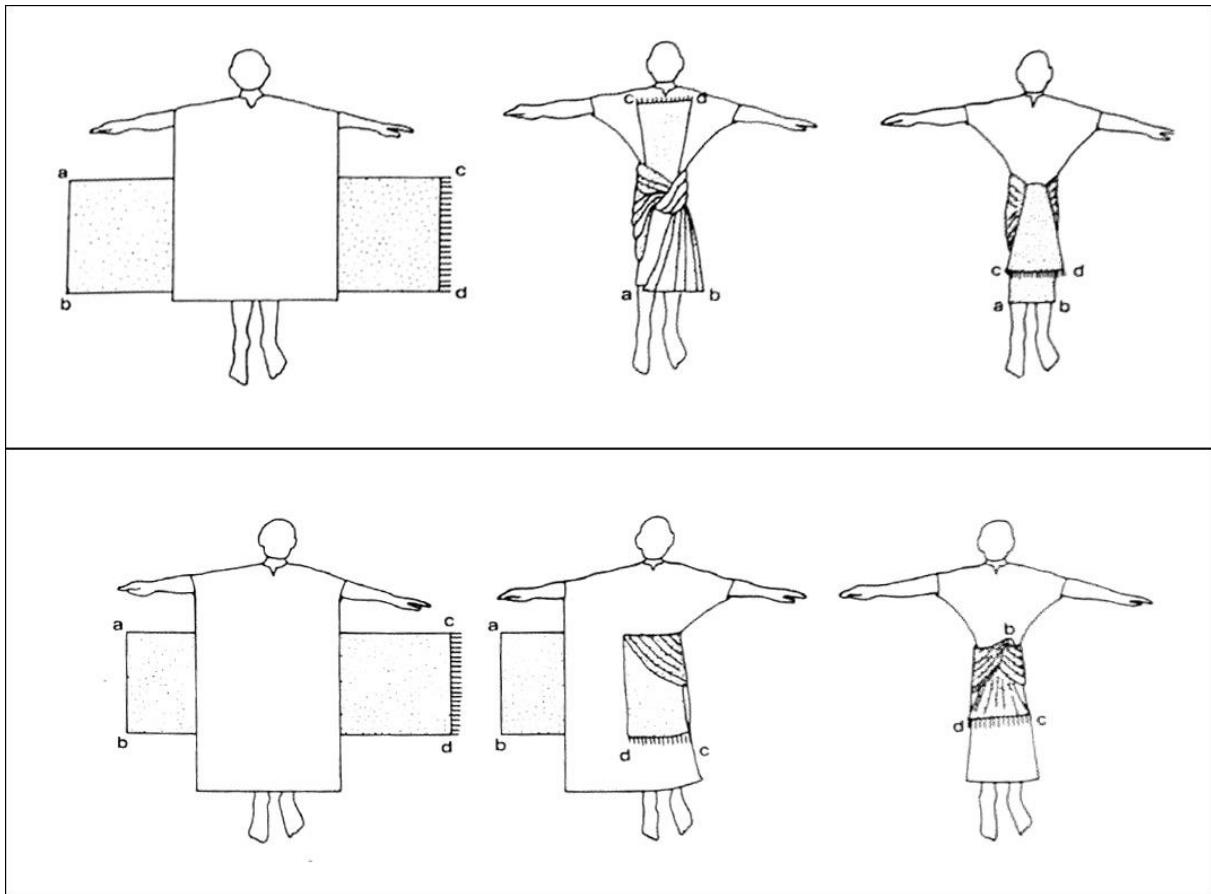


Figure 137 - Deux méthodes de drapage du pagne-écharpe, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.



Figure 138 - Le défunt accompagnant Horus en pagne bouffant, tombe de Roy, TT255, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 139 - Travailleur en pagne bouffant, tombe de Ramose, TT55, 18^e dynastie, d'après CROWFOOT, DAVIES 1941.



Figure 140 - Danceuse en jupe longue, tombe de Kheruef, TT192, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

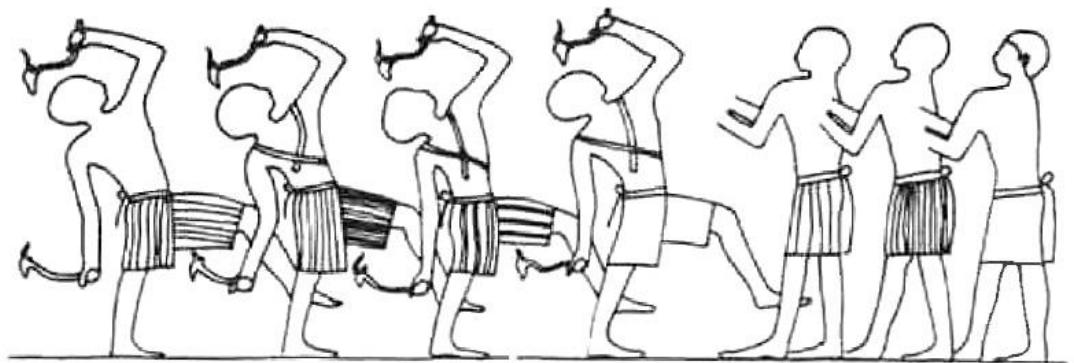


Figure 141 - Danseuses en jupes courtes qui s'ouvrent avec leurs mouvements, tombe d'Anta, Dishashah, Ancien Empire,
d'après PETRIE 1898.

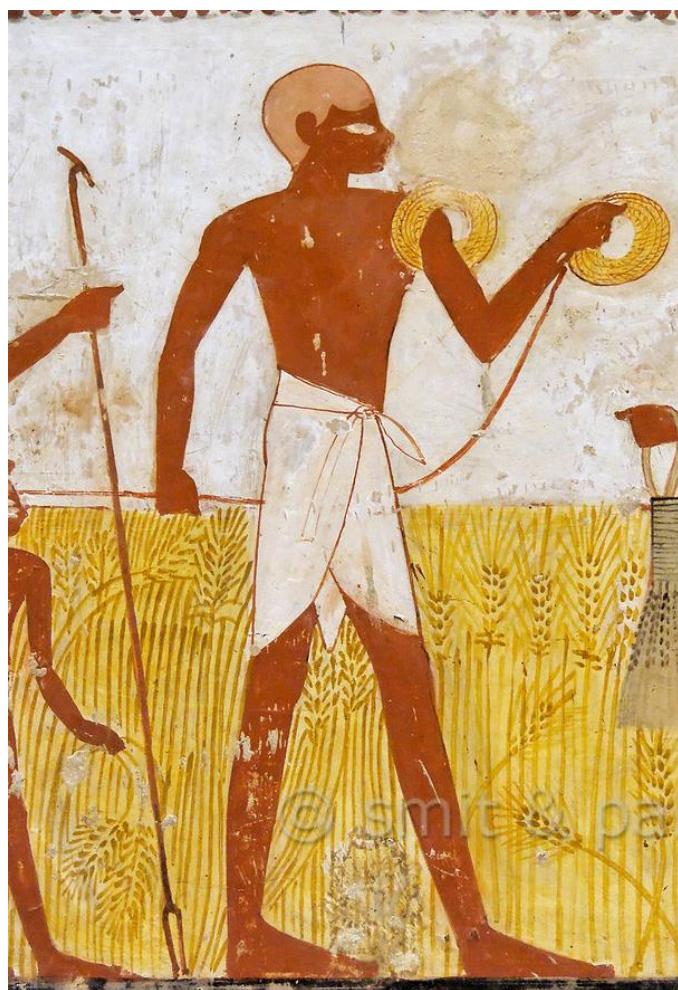


Figure 142 - Devanteau porté sous son pagne par un paysan, tombe de Menna, TT69, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et
Paul Smit.

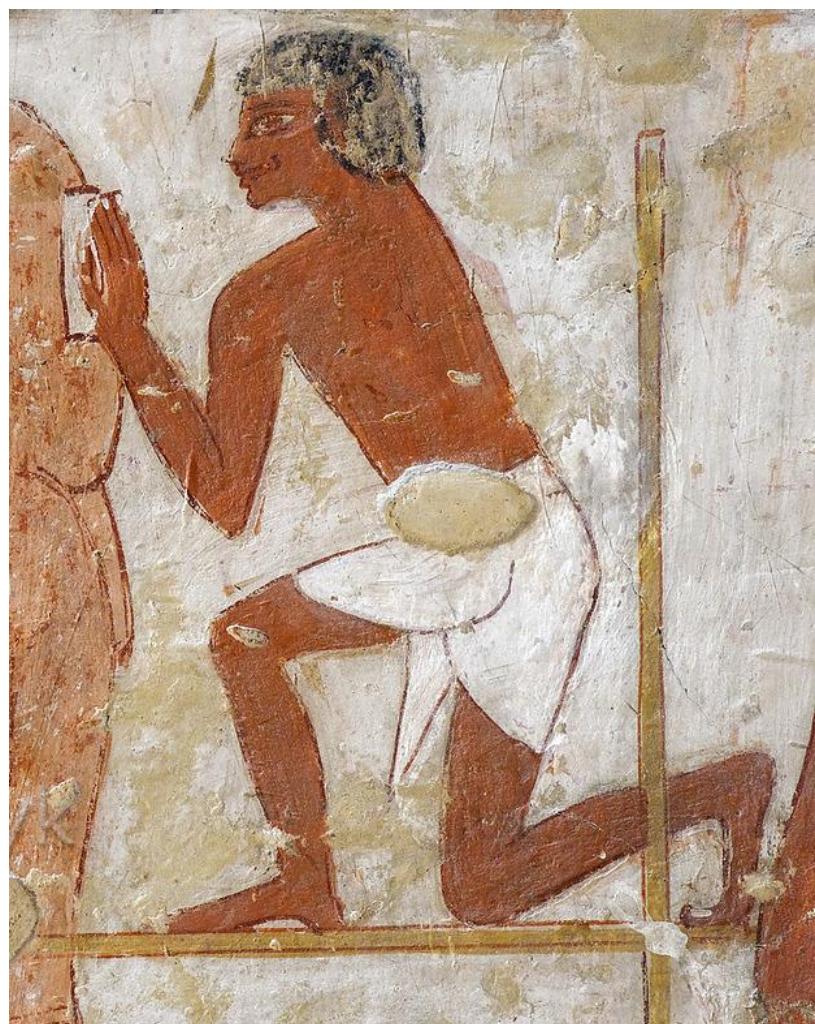


Figure 143 - Devanteau porté sous son pagne par un sculpteur, tombe de Rekhmirê, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 144 - Paysans portant une ceinture-écharpe seule (à gauche) et un devanteau rectangulaire (à droite), tombe de Menna, TT69, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 145 - Devanteau porté par Nebamon assis dans sa tombe, TT179, 18e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 146 - Devanteaux porté par des géomètres sous leurs pagnes bouffants, tombe de Menna, TT69, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 147 - Ramsès II au temple d'Abydos portant un devanteau par-dessus un pagne-écharpe, une ceinture-écharpe et une tunique, 19e dynastie, par Mick Palarczyk.

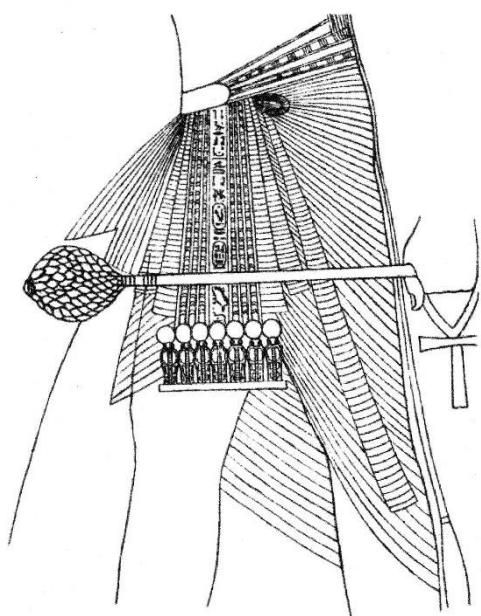


Figure 148 - Devanteau porté sous un pagne et une tunique par Séthy Ier dans sa tombe, KV 17, d'après HALLMANN 2023.



Figure 149 - Danseurs aux bâtons portant des devanteaux en rideau, tombe de Kheruef, TT192, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

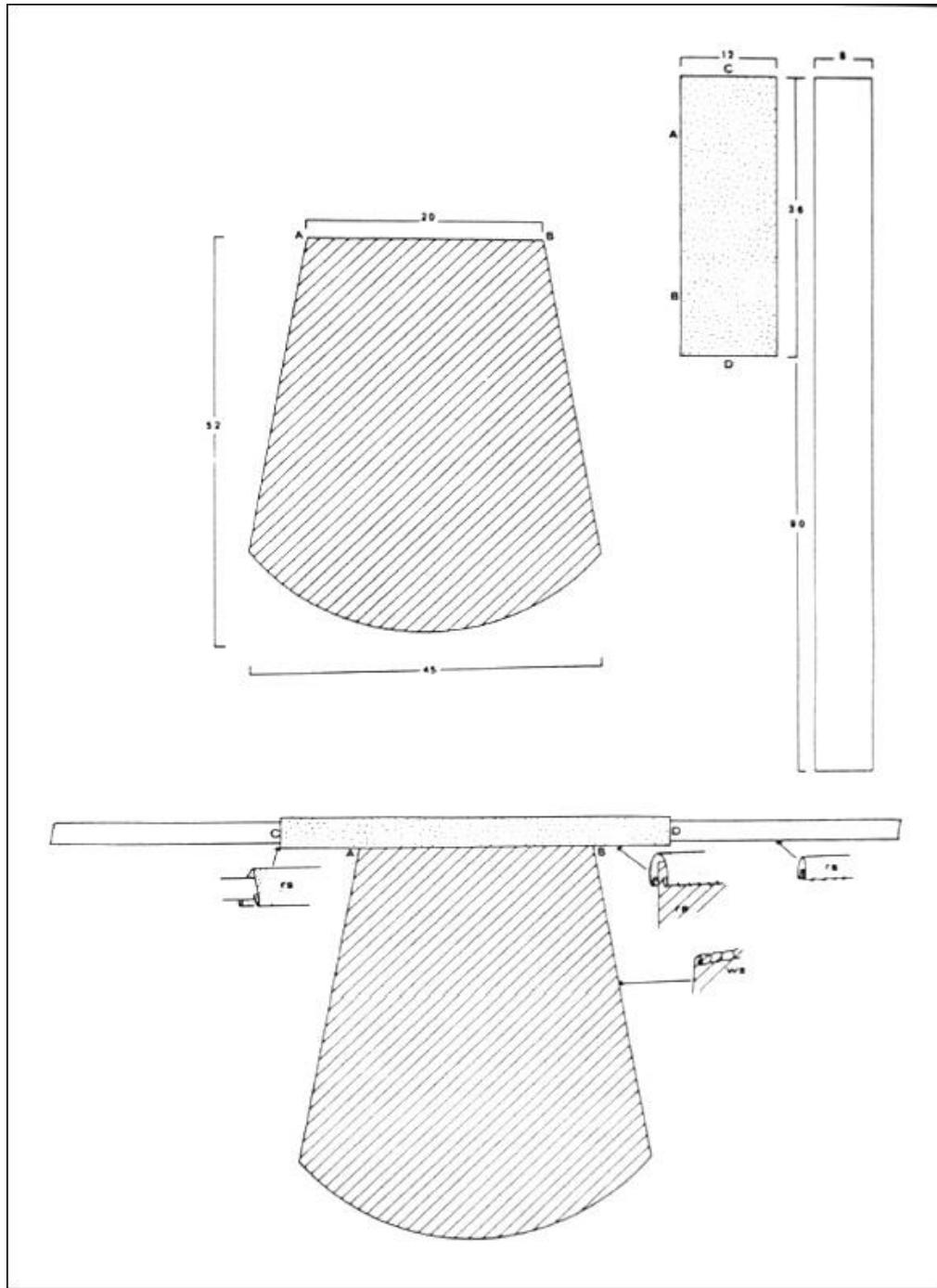


Figure 150 - Construction d'un devanteau classique, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.

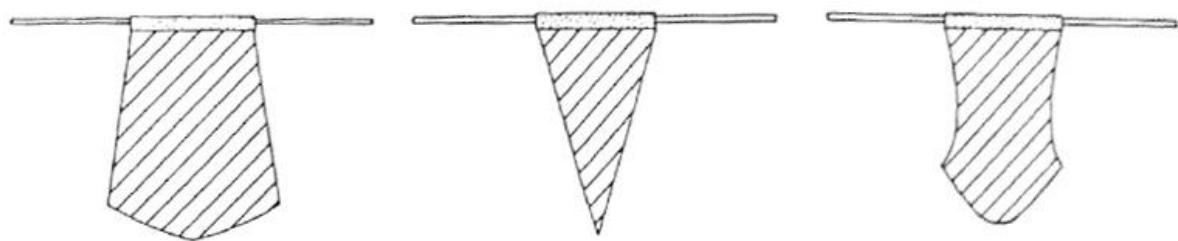


Figure 151 - Différents types de devanteaux, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.

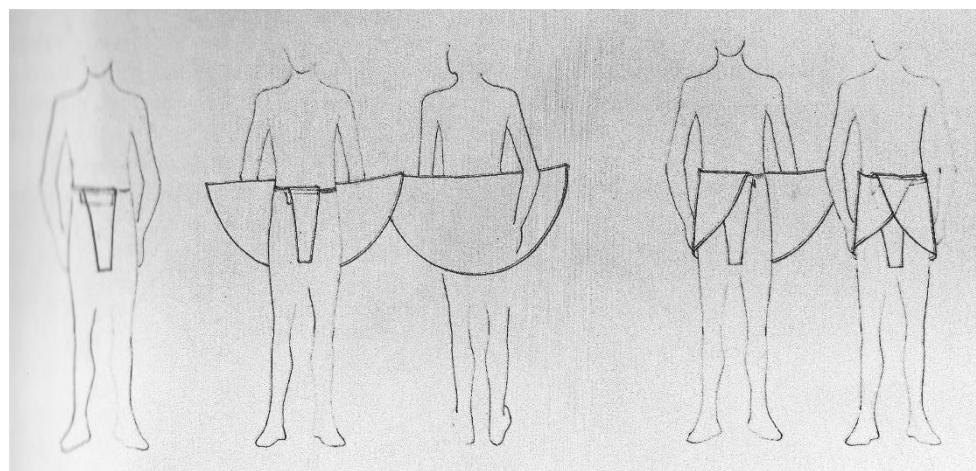


Figure 152 - Mise en place du devanteau sous un pagne portefeuille, par Ermano Zoffili.



Figure 153 - Ptahkhenenuwy et son épouse, Giza, tombe G, 5e dynastie, Boston Fine Arts Museum 06.1876.



Figure 154 - Statue de la tombe de Toutankhamon, KV62, 18e dynastie, Musée égyptien du Caire.

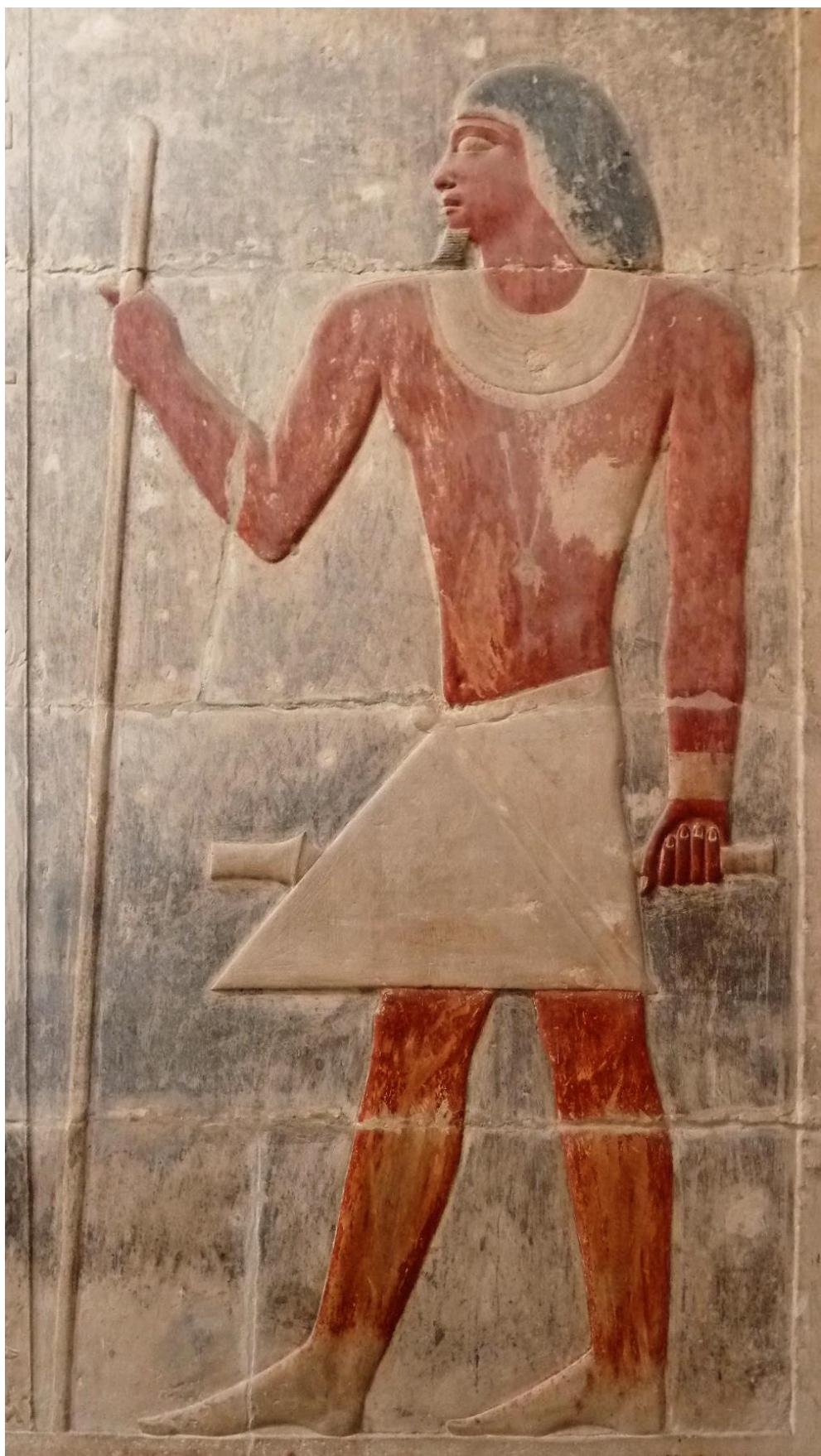


Figure 155 - Le vizir Kagemni dans son mastaba, 5e-6e dynastie, par Sémhur.

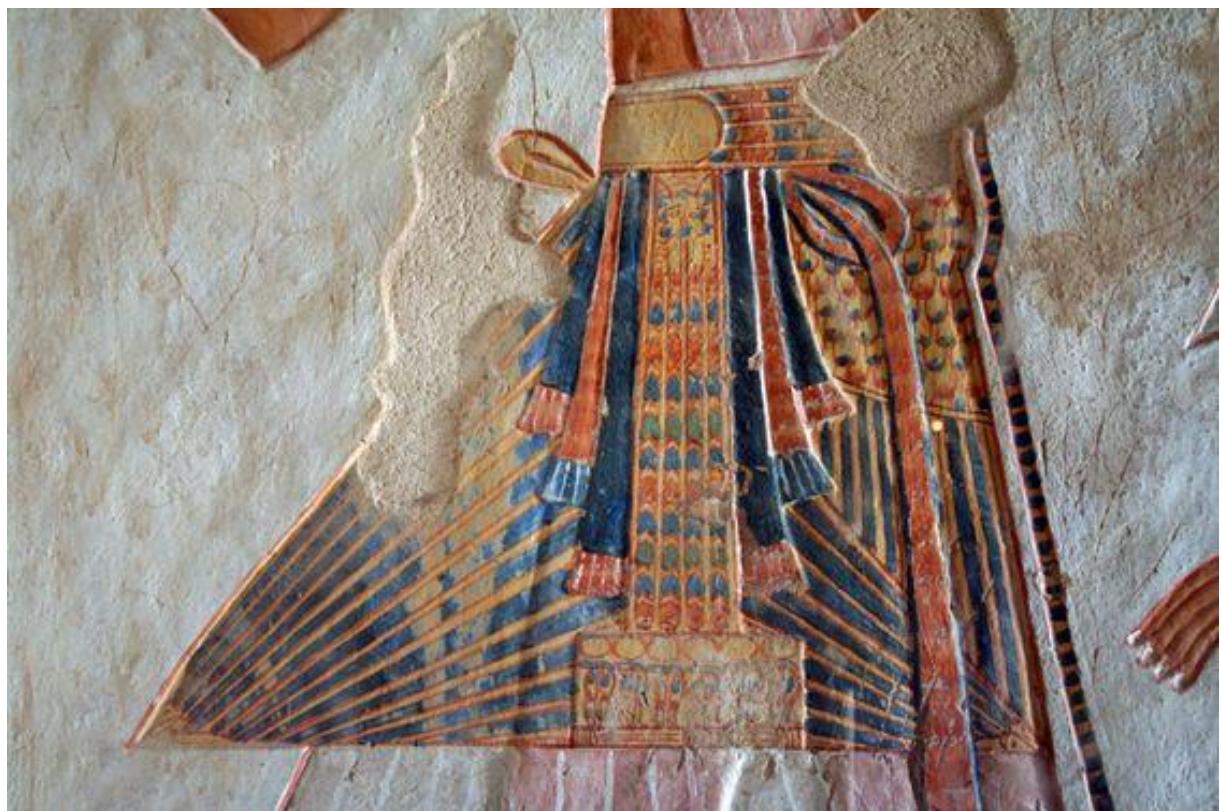


Figure 156 - Devanteau sous le pagne de Ramsès II, tombe d'un de ses fils, QV44, par Jacqueline Engel.



Figure 157 - Statue portant un pagne chendjite avec le cartouche de Neferkarê Chabaka, 25^e dynastie, Sarapéum de Memphis, Musée du Louvre N 2541.

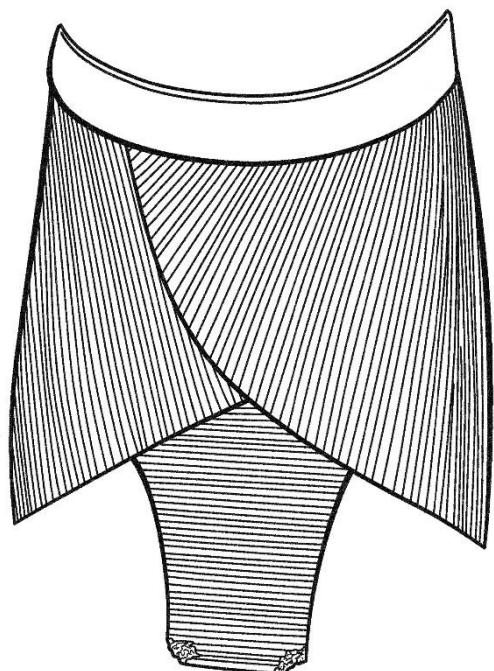


Figure 158 - Pagne chendjite de la statue de Montouemat, 25^e-26^e dynastie, Musée du Caire CG42236, d'après HALLMANN 2023.

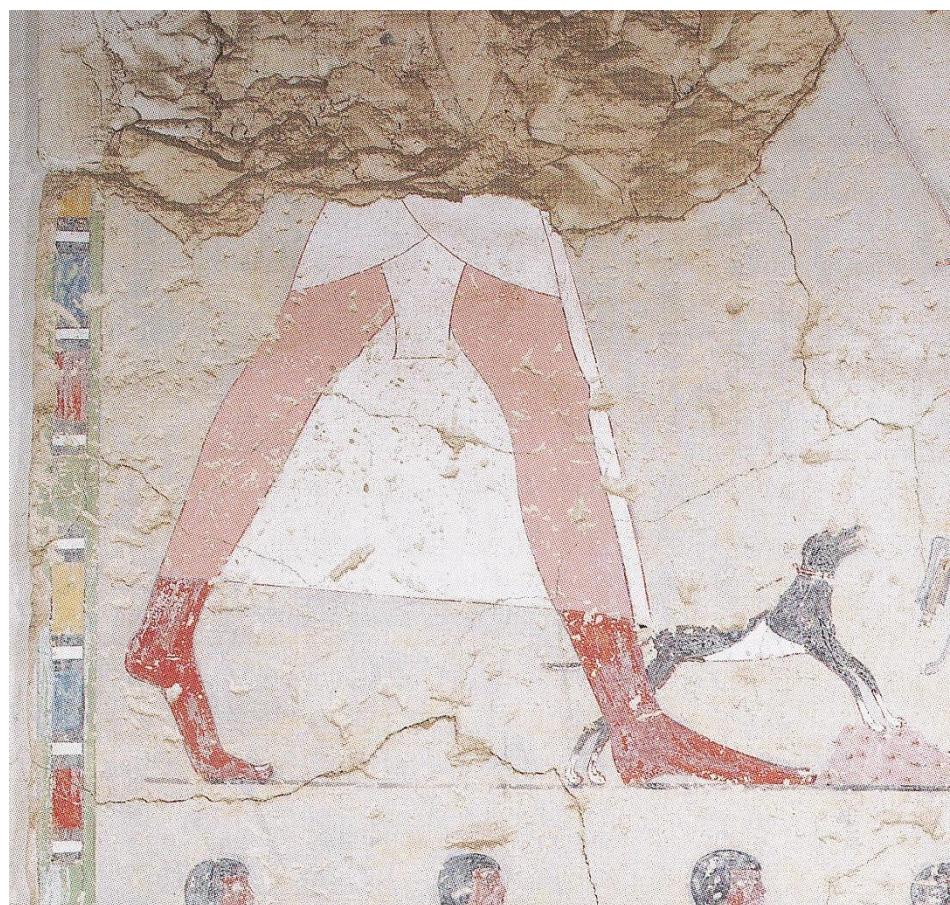


Figure 159 – Pagne chendjit dans la tombe d’Ineni, TT81, par Jean-François Gout, IFAO.

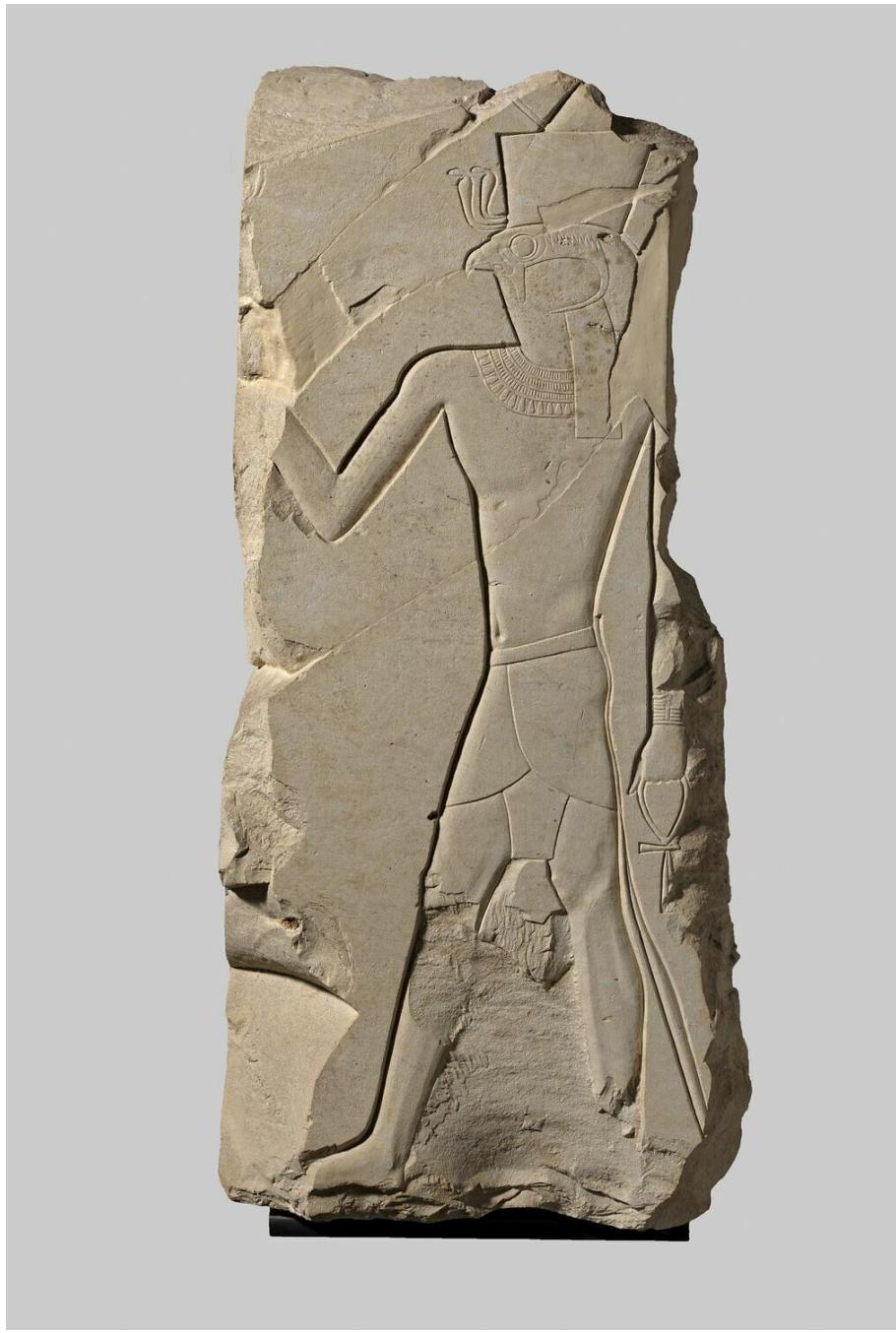


Figure 160 – Le dieu Montou portant un pagne chendjit, 11^e dynastie, découvert à Tôd, Musée du Louvre E15110.

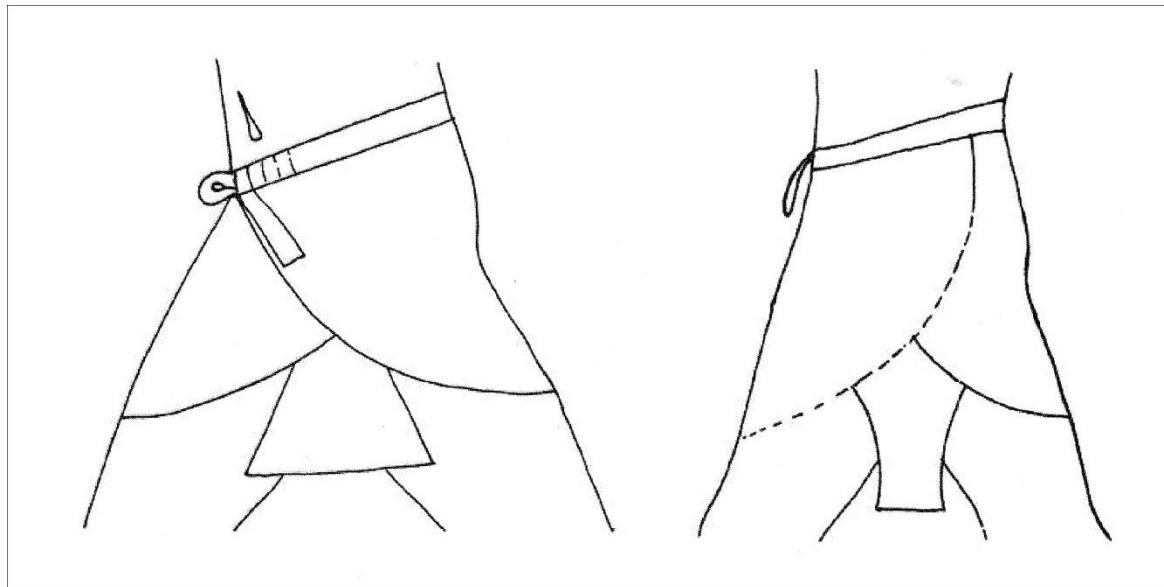


Figure 161 - Exemple de différence entre le devanteau type-chendjit (à gauche) et le devanteau chendjit (à droite), d'après HALLMANN 2023.



Figure 162 - Echarpe corporelle portée par un prêtre, tombe de Païry, TT139, 18e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 163 - Prêtre portant une écharpe corporelle rayée pendant le rituel de l'Ouverture de la bouche, tombe de Nefferenpet/Kenro, 18^e dynastie, par osirisnet.net.



Figure 164 - Prêtre portant une écharpe corporelle sous une peau de félin, tombe de Roy, TT255, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 165 - Danseuses portant des écharpes corporelles, tombe de Kheruef, TT192, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 166 - Momie non identifiée portant une écharpe corporelle, 5^e dynastie, Saqqara, par Maarten Raven.

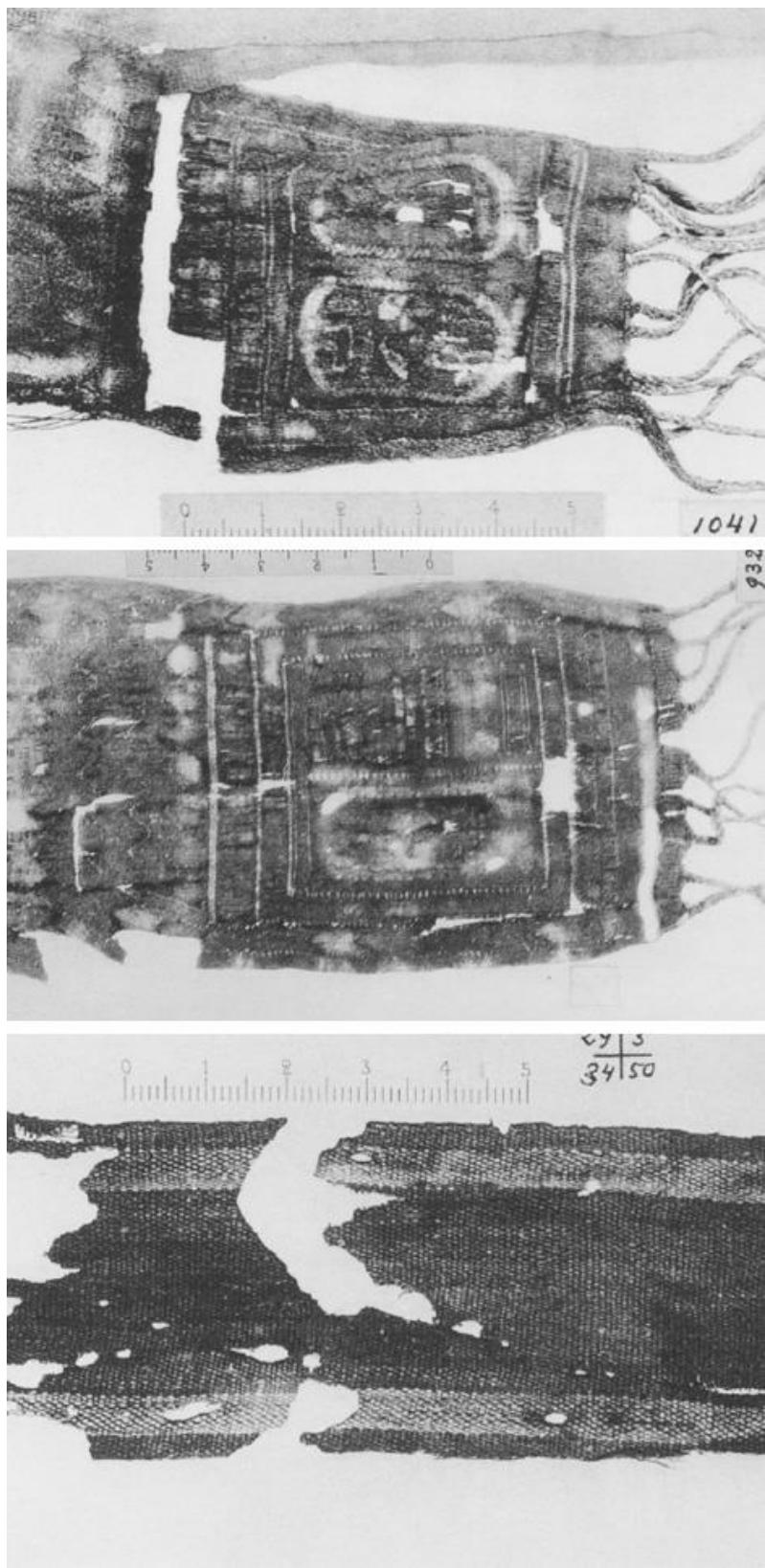


Figure 167 - Ceintures-écharpes en armure tapisserie de Toutankhamon au Musée égyptien du Caire, KV62, 18^e dynastie. En haut et au centre : JE 1041 et JE 932 avec des cartouches du roi. En bas : JE 29.3 avec des bandes bleues et rougeâtre.
D'après PFISTER 1937.



Figure 168 - Ceinture-écharpe de Ramsès III, 20e dynastie, National Museums Liverpool M11156.



Figure 169 - Paysan portant un pagne avec une ceinture-écharpe, tombe de Menna, TT69, 20^e dynastie, par The Yorck Project.

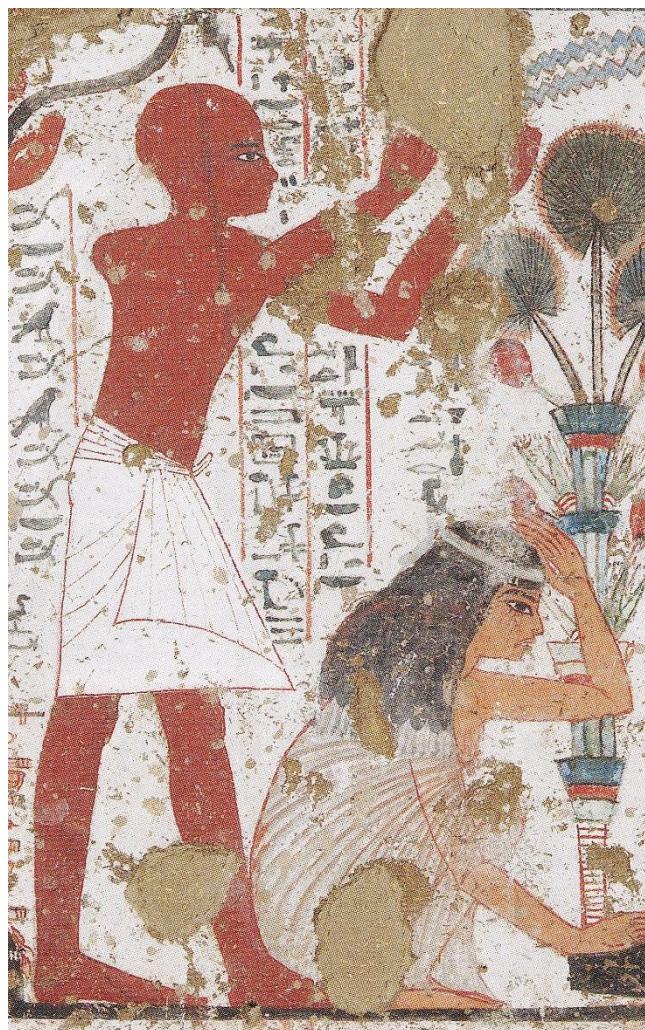


Figure 170 - Prêtre portant une ceinture-écharpe avec boucle proéminente, tombe de Nebamon et Ipouty, TT181, 18e dynastie, par Jean-François Gout, IFAP.

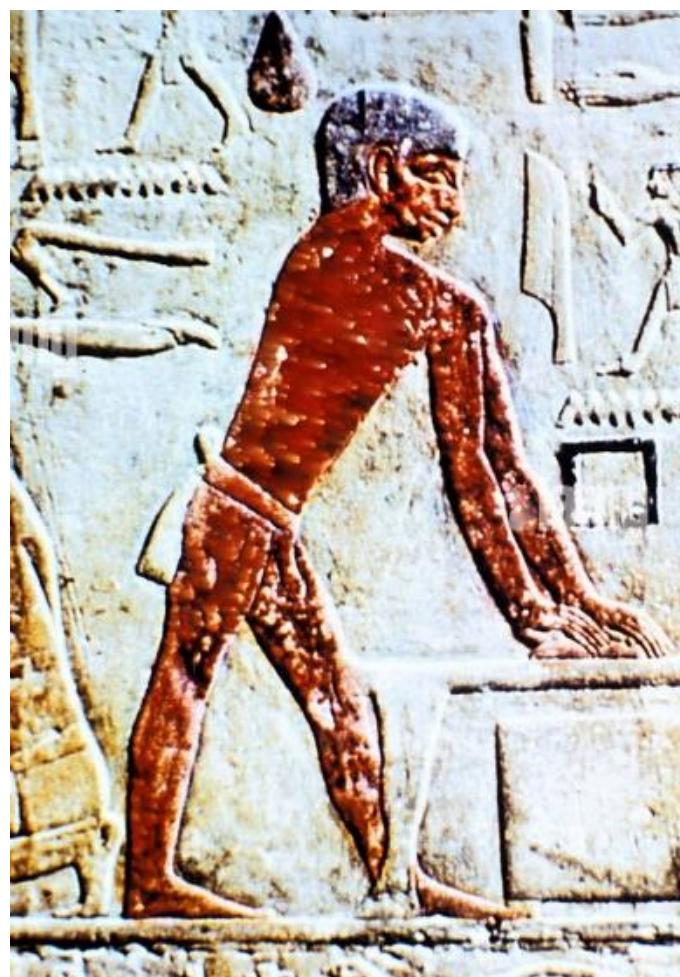


Figure 171 - Charpentier portant une ceinture-écharpe nouée dans le dos, mastaba de Ti, 5^e dynastie, par alami.com.

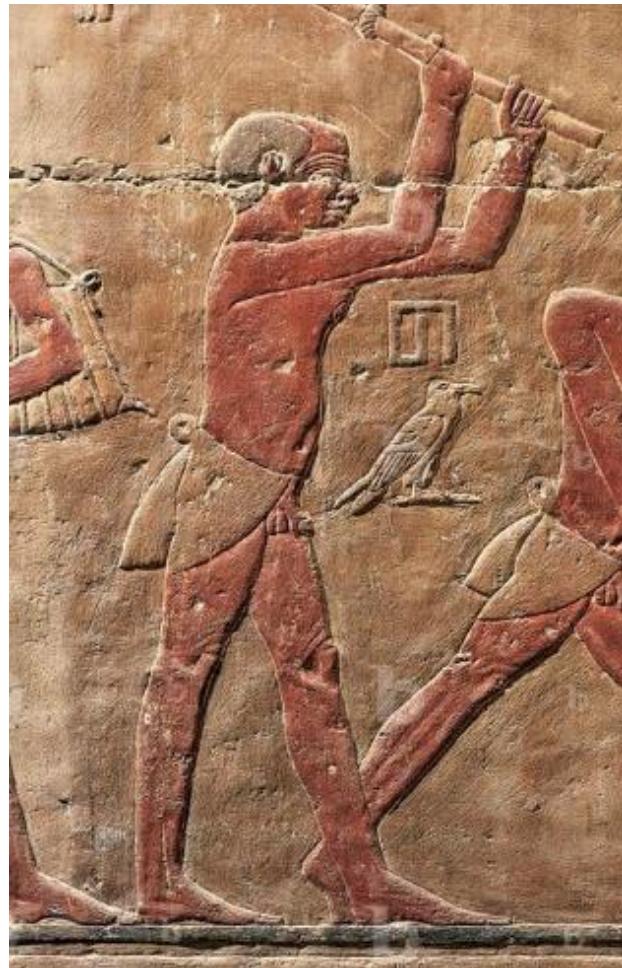


Figure 172 - Paysan portant un pagne ouvert et une ceinture-écharpe nouée dans le dos, mastaba de Ti, 5e dynastie, par Bridgeman Images.



Figure 173 - Palette de Narmer portant un drapé archaïque court et une ceinture, dynastie 0, Musée égyptien du Caire.



Figure 174 - porteuse d'offrande portant un drapé archaïque long, 12e dynastie, Deir el-Bersha, British Museum EA30716.



Figure 175 – Femme portant un drapé archaïque long, mastaba de Fetekta, 4^e dynastie, d'après ERMAN 1894.

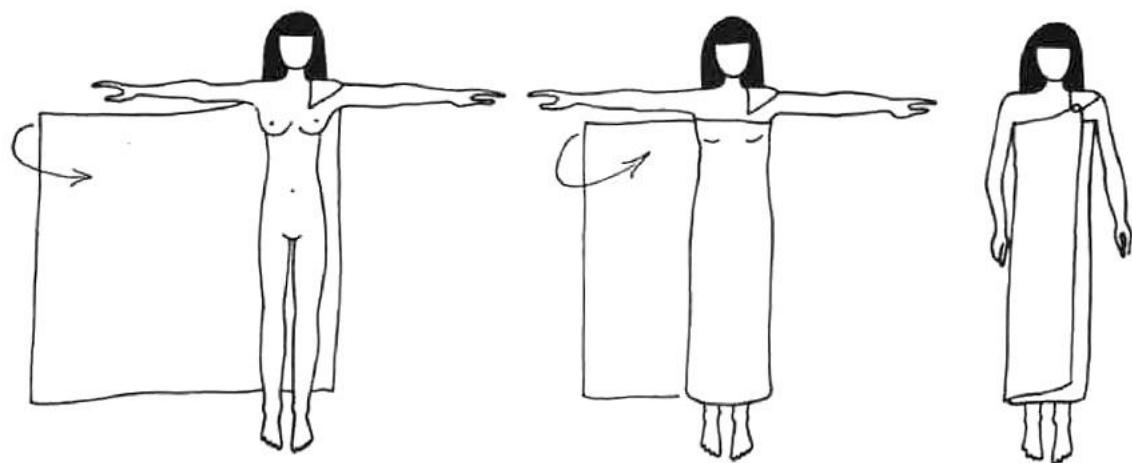


Figure 176 - Construction du drapé archaïque, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.

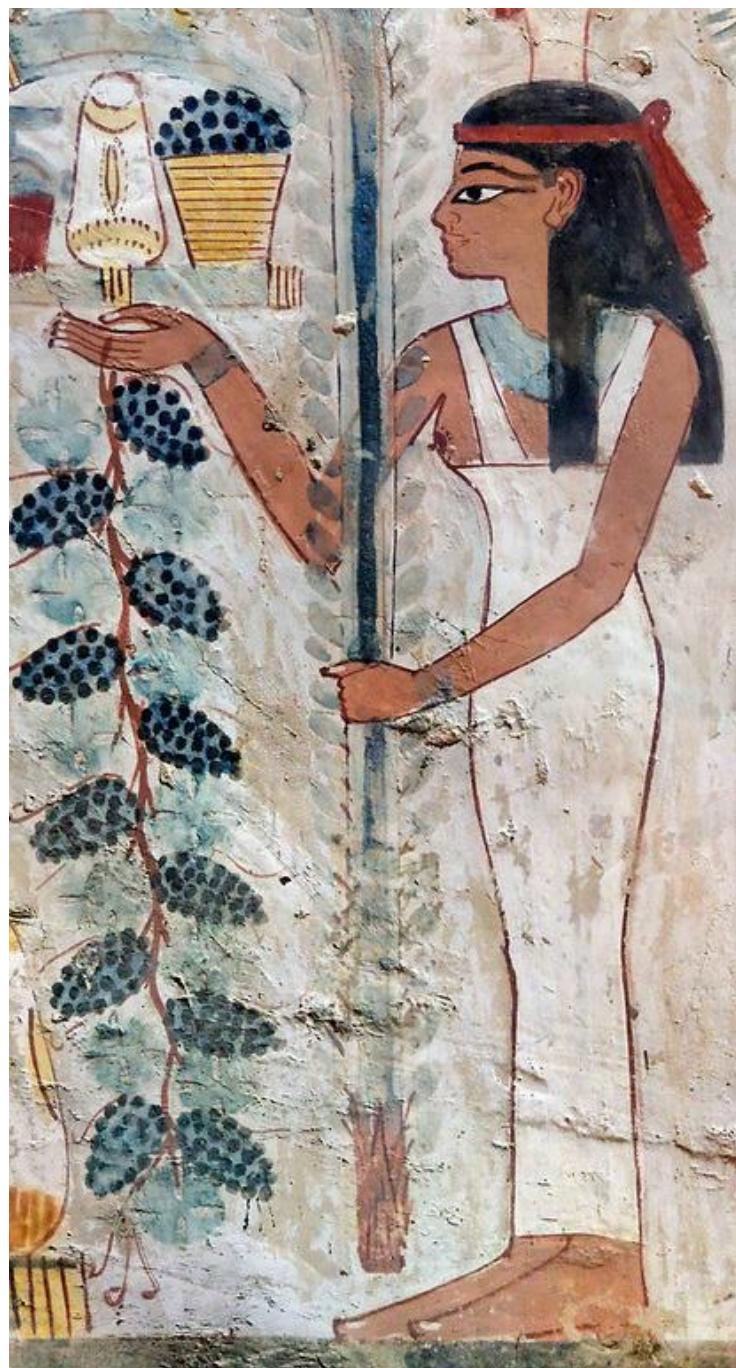


Figure 177 - Déesse à l'arbre portant une robe portefeuille, tombe de Nakht, TT52, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 178 – Femme assise portant une robe portefeuille à franges, tombe de Douaounchah, TT125, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.

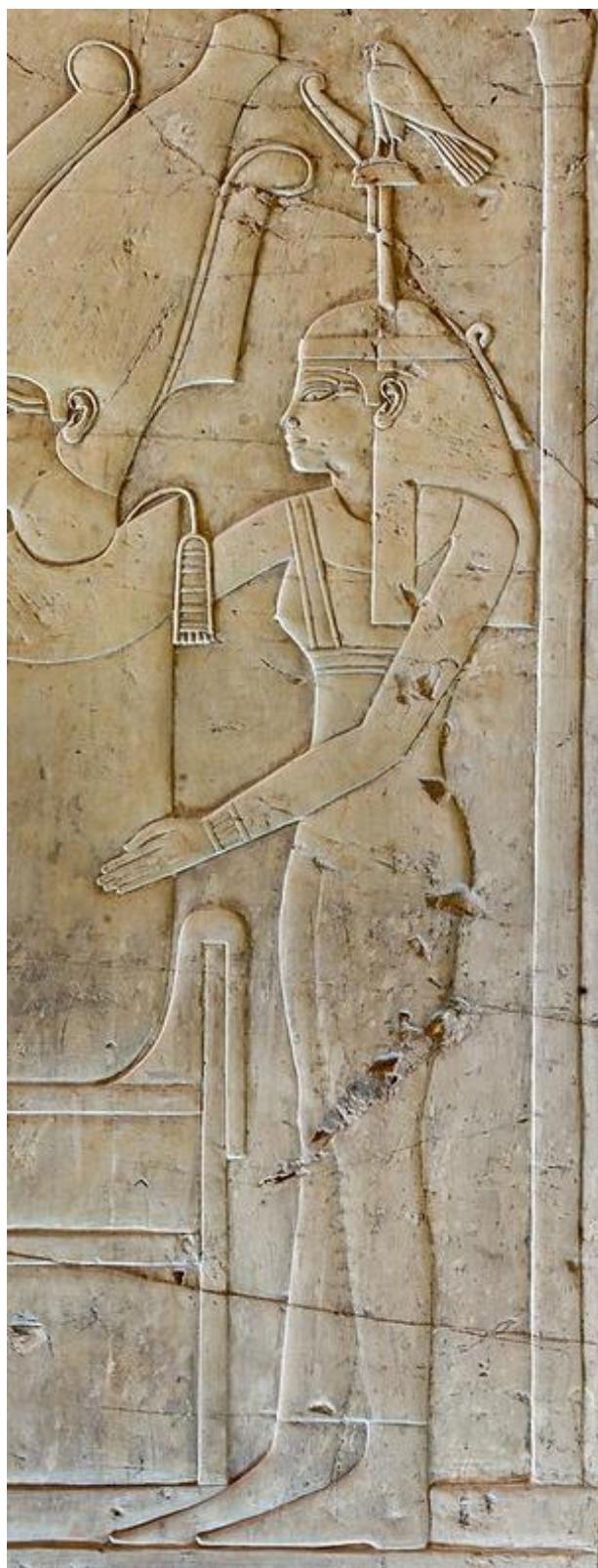


Figure 179 - Hathor-Imenetet portant une robe portefeuille, tombe de Khaemhat, TT57, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 180 - Porteuse d'offrandes portant une robe portefeuille colorée, tombe de Meketre, 11^e/12^e dynastie,
Metropolitan Museum of Art 20.3.7.



Figure 181 - Déesses en robes portefeuilles décorée s'adressant à Thoutmosis IV dans sa tombe, KV43, 18e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.

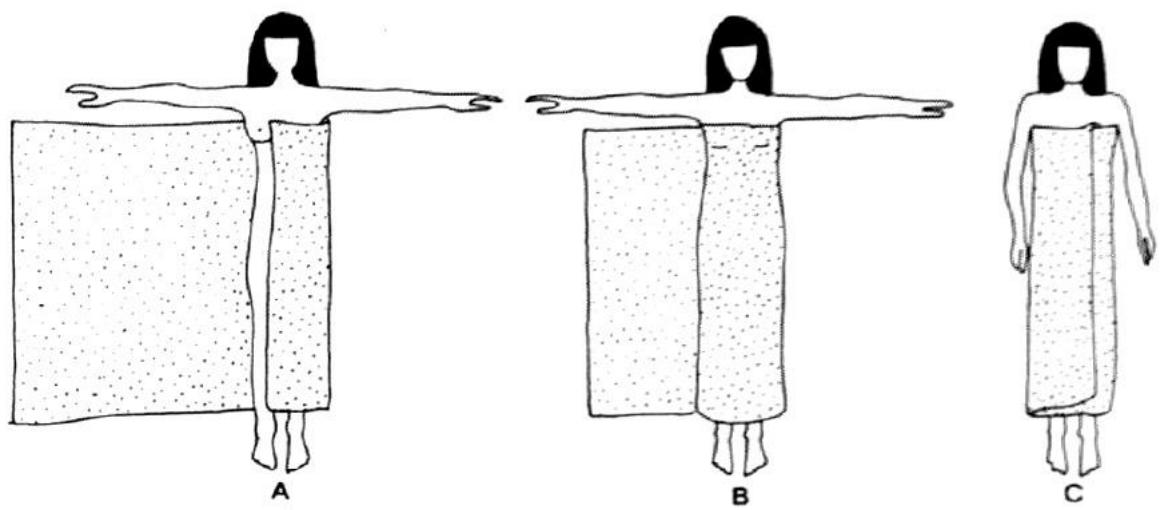


Figure 182 - Drapage de la robe portefeuille, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.



Figure 183 - Pleureuses portant des robes portefeuilles sous la poitrine, tombe de Ramose, TT55, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 184 - Pleureuses portant des robes portefeuilles laissant la poitrine découverte, tombe d'Userhet, TT51, 18e-19e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

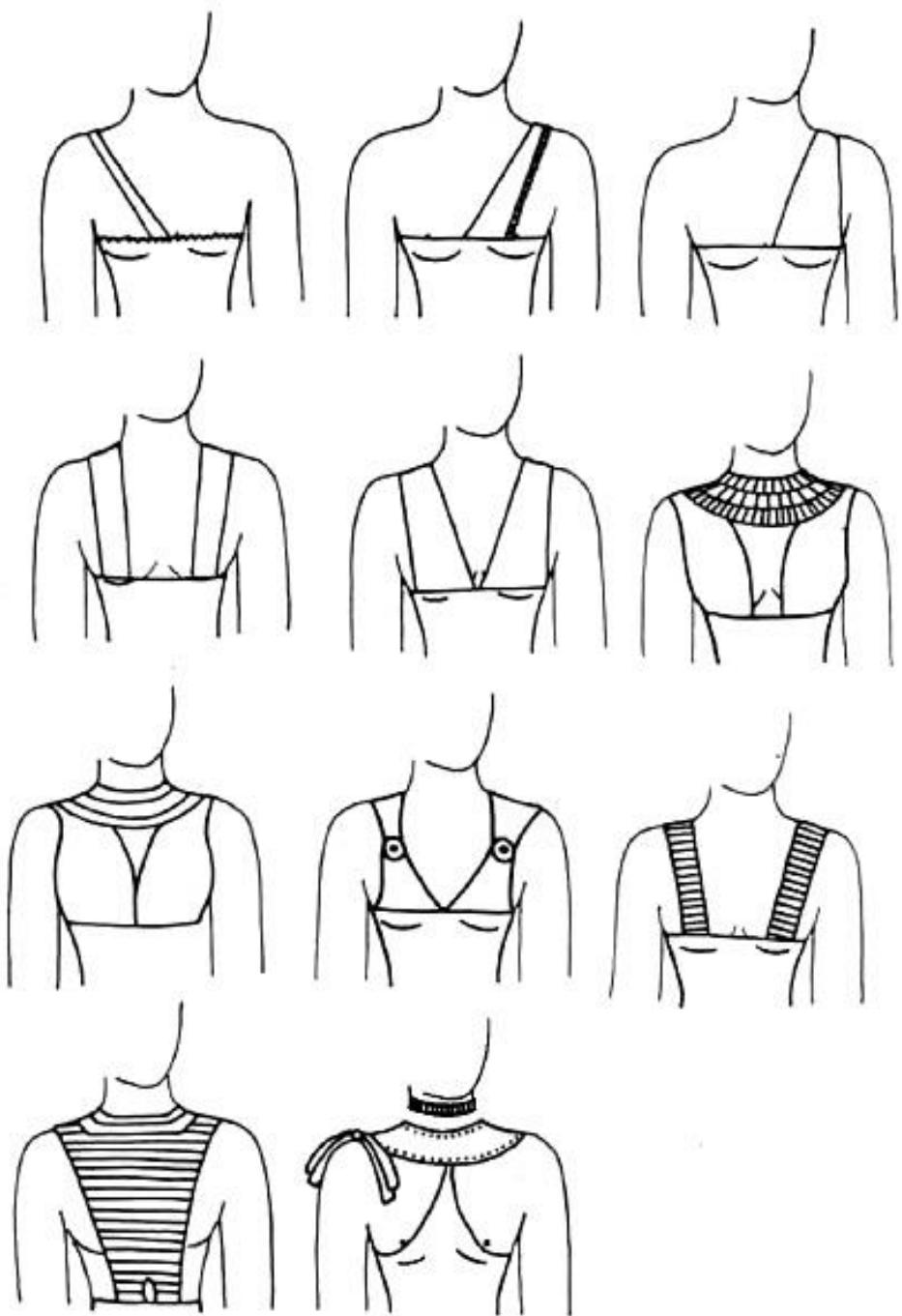


Figure 185 - Différents types de bretelles, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1993.



Figure 186 - Pleureuses en robe portefeuille transparente, tombe d'Amenemaht, TT82, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.

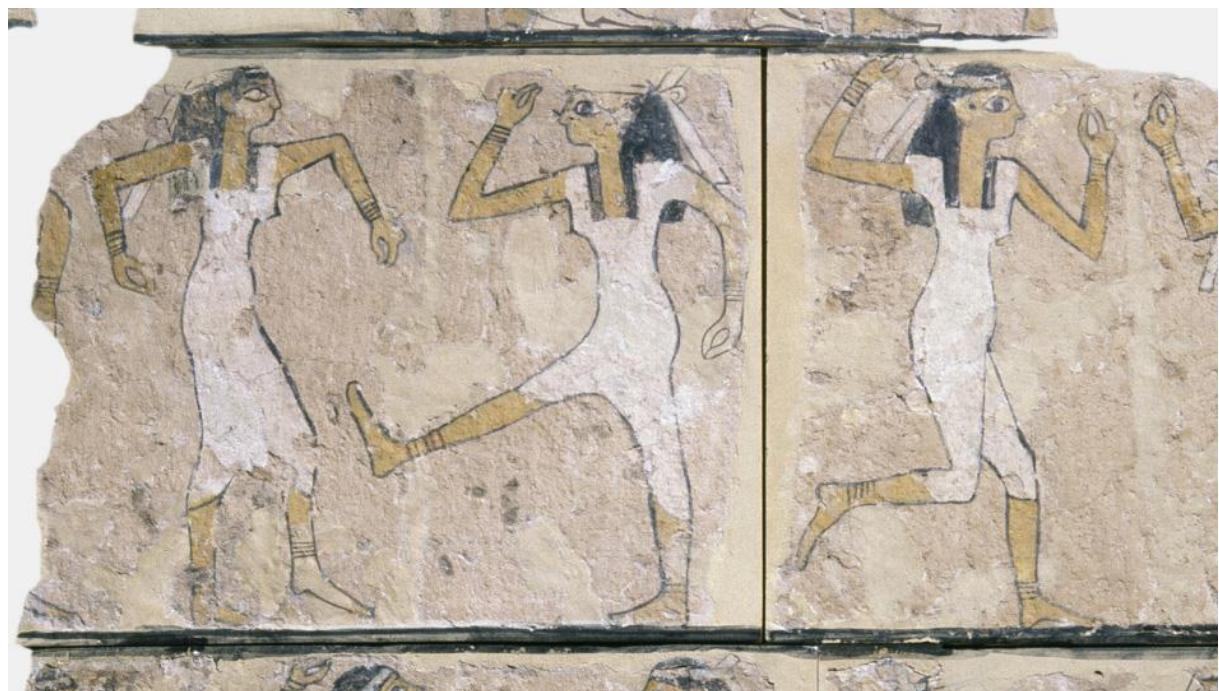


Figure 187 - Danceuses en robes portefeuille, "tombe des danseuses", TTA.2, 17^e dynastie, Deuxième période intermédiaire, Ashmolean Museum AN1958.145.



Figure 188 - Invitée de banquet funéraire portant une robe à drapé élaboré, tombe de Ramose, TT55, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 189 - Femme apportant une offrande en robe à drapé élaboré, tombe de Roy, TT255, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

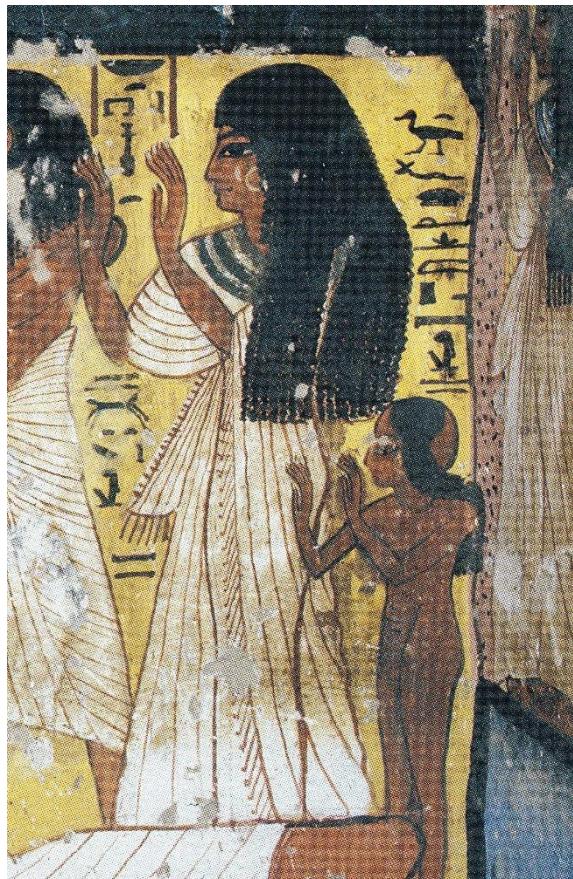


Figure 190 - Femme en adoration portant une robe à drapé élaboré, tombe d'Amennakht, TT218, 19^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 191 - Femme portant une robe à drapé élaboré, tombe d'Irouy, TT217, 19e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 192 - Femme assise portant une robe à drapé élaboré, tombe de Nedjemger, époque ramesside TT138, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 193 - Statue d'Horemheb et une de ses épouses portant une robe à drapé élaboré, tombe d'Horemheb, KV57, 19^e/20^e dynastie, British Museum, EA36.

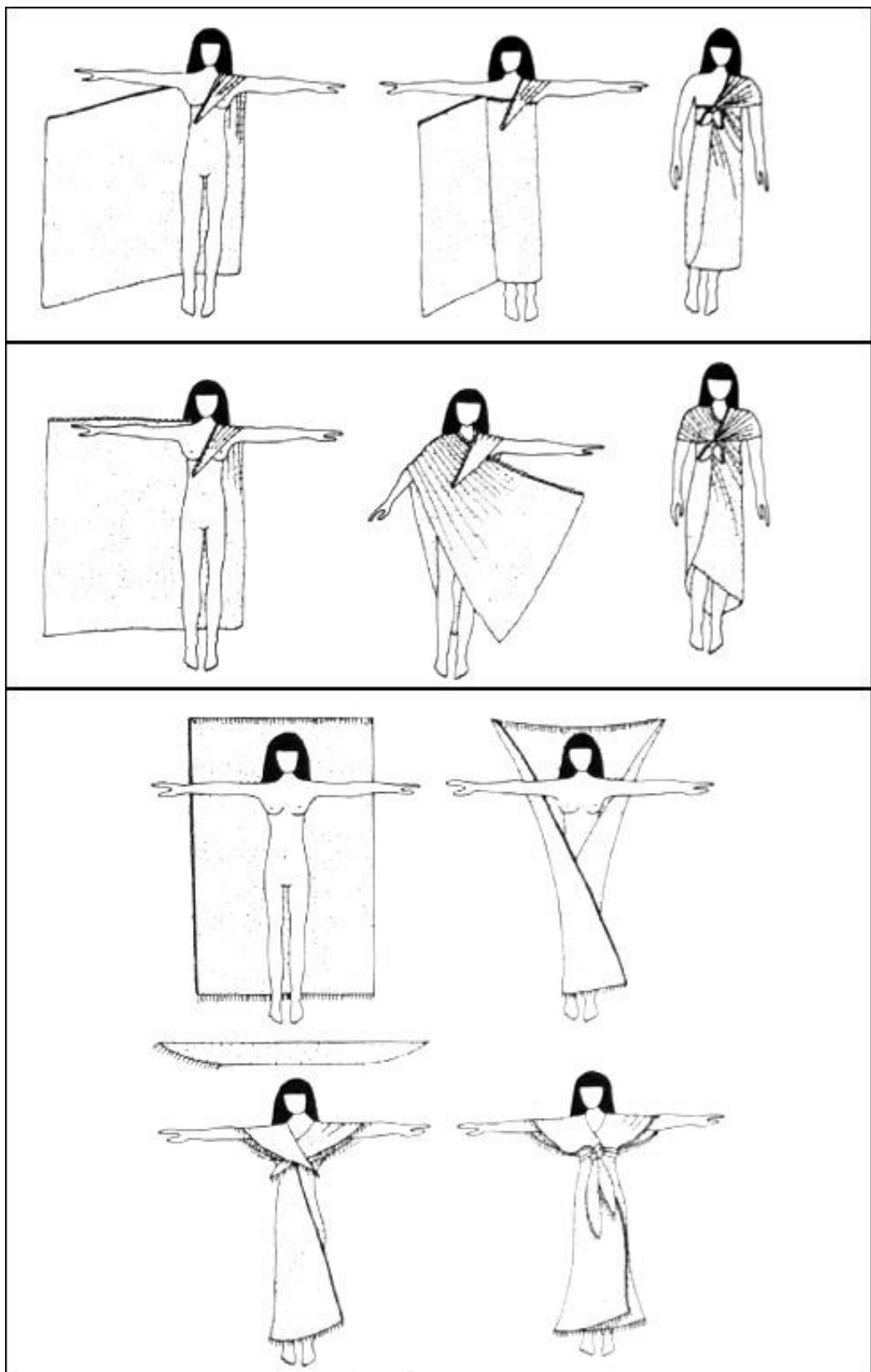


Figure 194 - Méthodes de drapage de la robe à drapé élaboré, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.

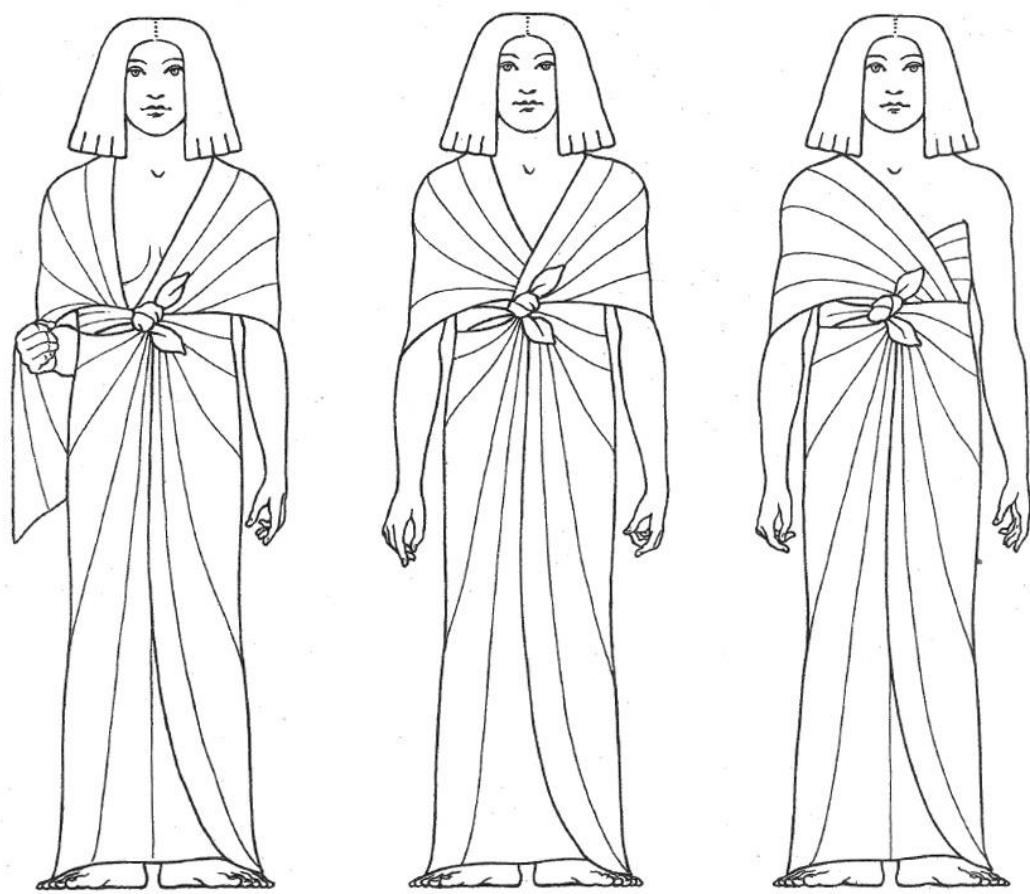


Figure 195 - Les trois manières de porter la robe à drapé élaboré, d'après BONNET 1917.



Figure 196 - La "Dame de Bruxelles" portant une robe à col en V sans manches, 4e dynastie, Musée Art&Histoire de Bruxelles E.00752.



Figure 197 - Nikauinpu et son épouse qui porte une robe à col en V sans manches, 5^e dynastie, Oriental Institute Chicago E10618.



Figure 198 - Femme assise portant une robe à col en V sans manches plissées, mastaba de Ty, 5^e dynastie, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1993.



Figure 199 - Momie portant une robe à col en V découverte à Giza, aujourd'hui détruite, par Boston Museum of Fine Arts.



Figure 200 - Robe à col en V de Gebelein, 5e/6e dynastie, Museo Egizio de Turin S.14087.



Figure 201 - Robe de Dishashah, 5e dynastie, UCL Petrie Museum UC31183.



Figure 202 - Robe de Tarkhan, mastaba 2050, époque prédynastique, UCL Petrie Museum UC28614B.



Figure 203 - Figurine de dame portant une robe à col en V avec manches, 1ère/2e dynastie, Musée du Louvre E11888.

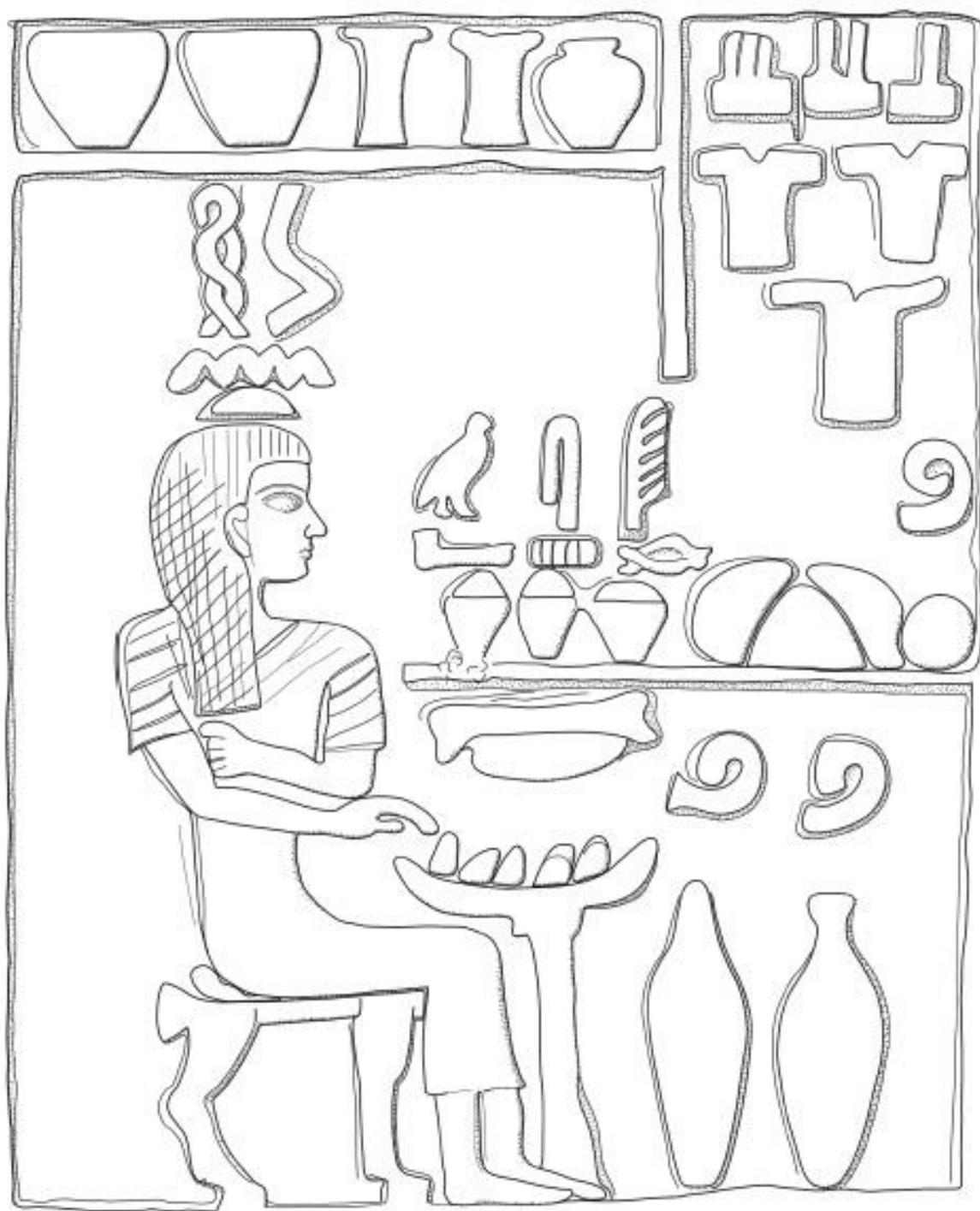


Figure 204 - Stèle avec femme portant une robe à col en V avec manches, relief EM99-5 découvert à Helwan, 2^e dynastie,
d'après JONES 2014.

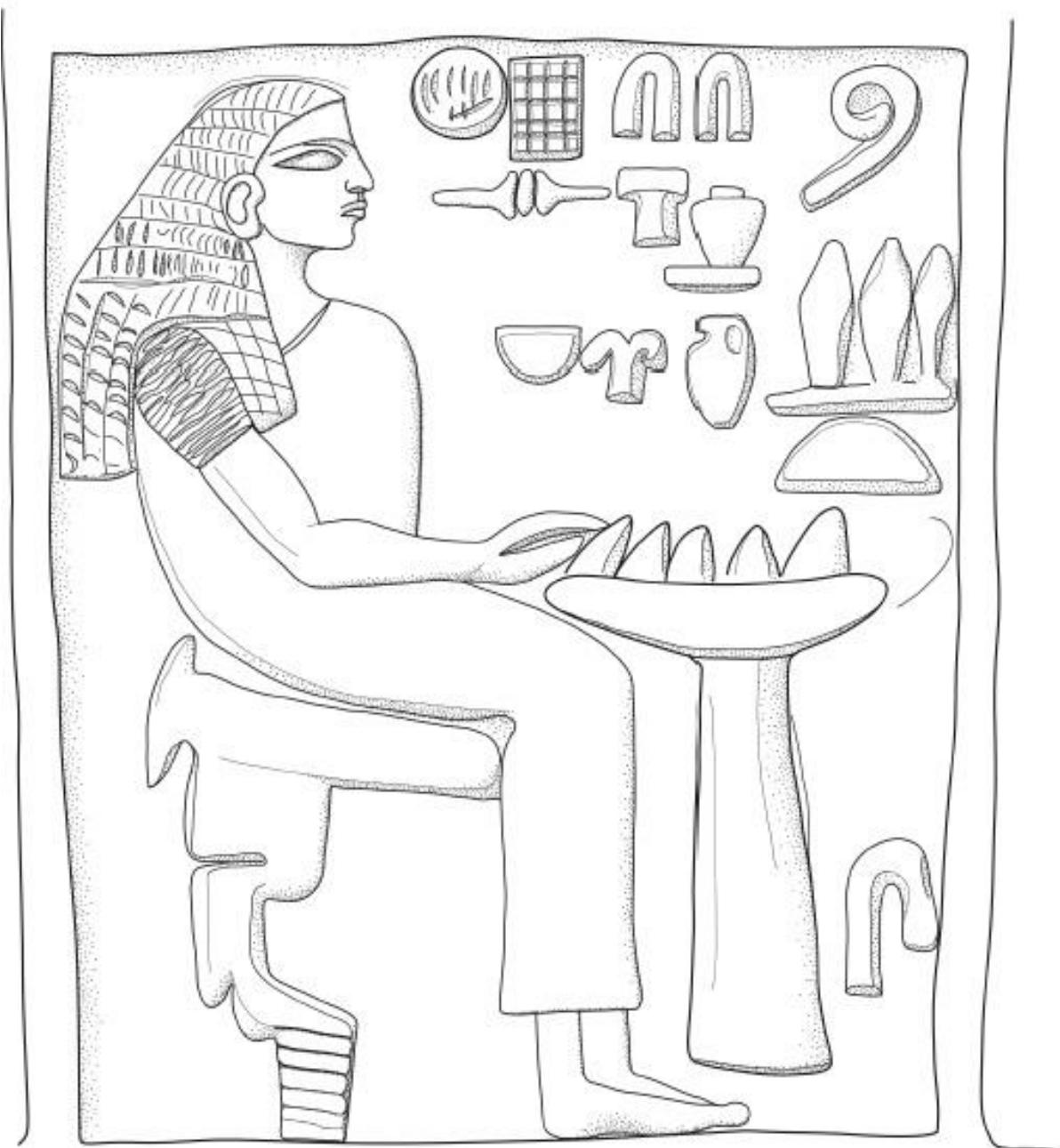


Figure 205 - Stèle avec femme portant une robe à col en V avec manches, relief EM99-12 découvert à Helwan, 2e dynastie, d'après JONES 2014.

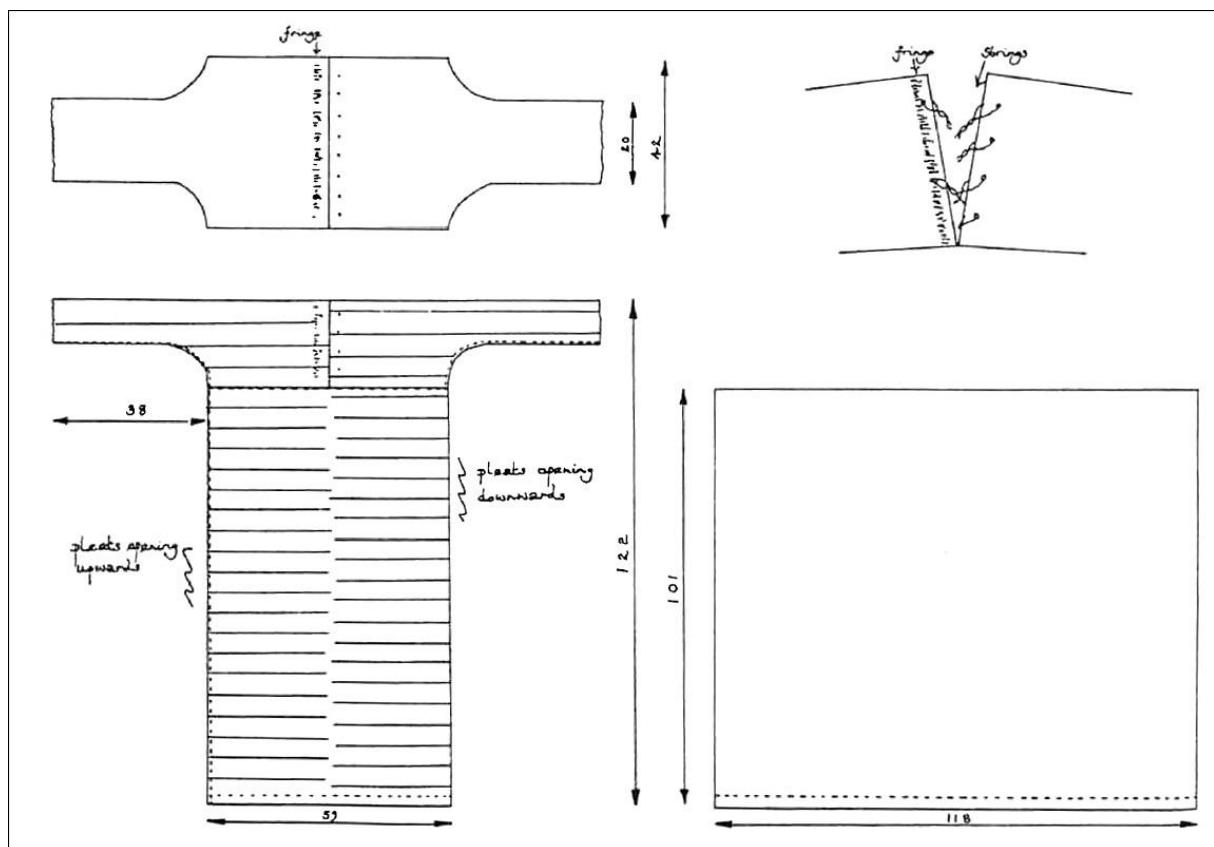


Figure 206 - Construction de la robe à col en V avec manches, d'après HALL, PEDRINI 1984.

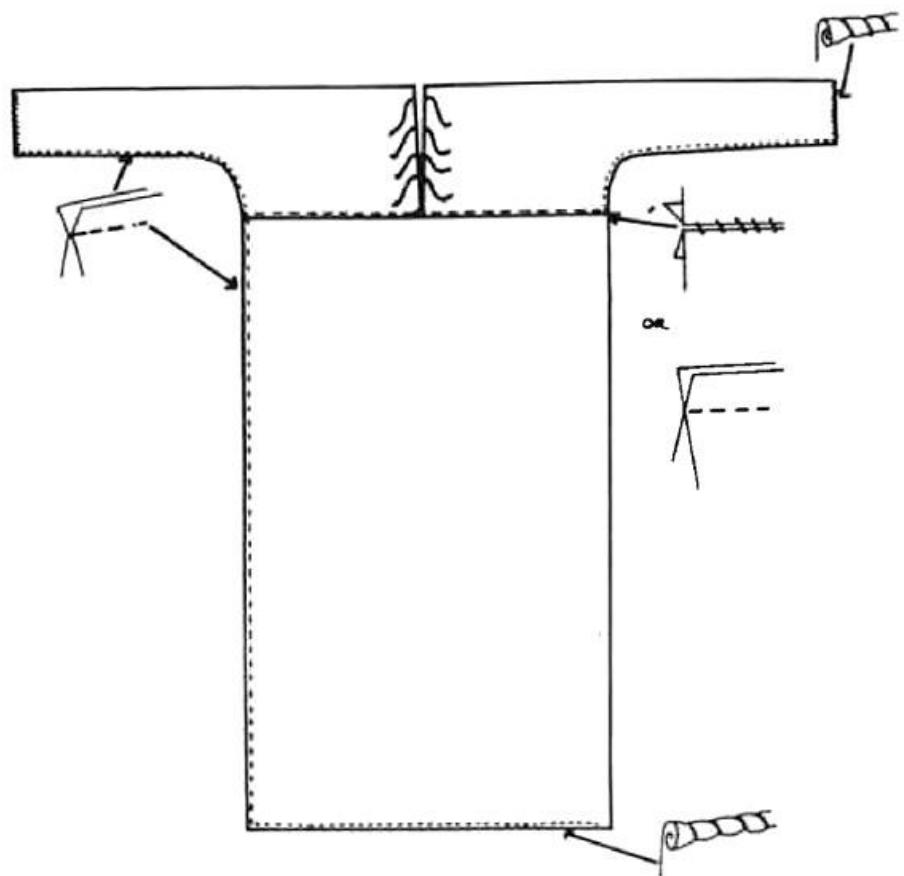


Figure 207 - Construction de la robe à col en V avec manches, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1993.



Figure 208 - Robe de Qau, 5e dynastie, UCL Petrie Museum UC17743.1.



Figure 209 - Robe de Giza, tombe G5520D, 6e dynastie, Boston Museum of Fine Arts 33.1020.1.

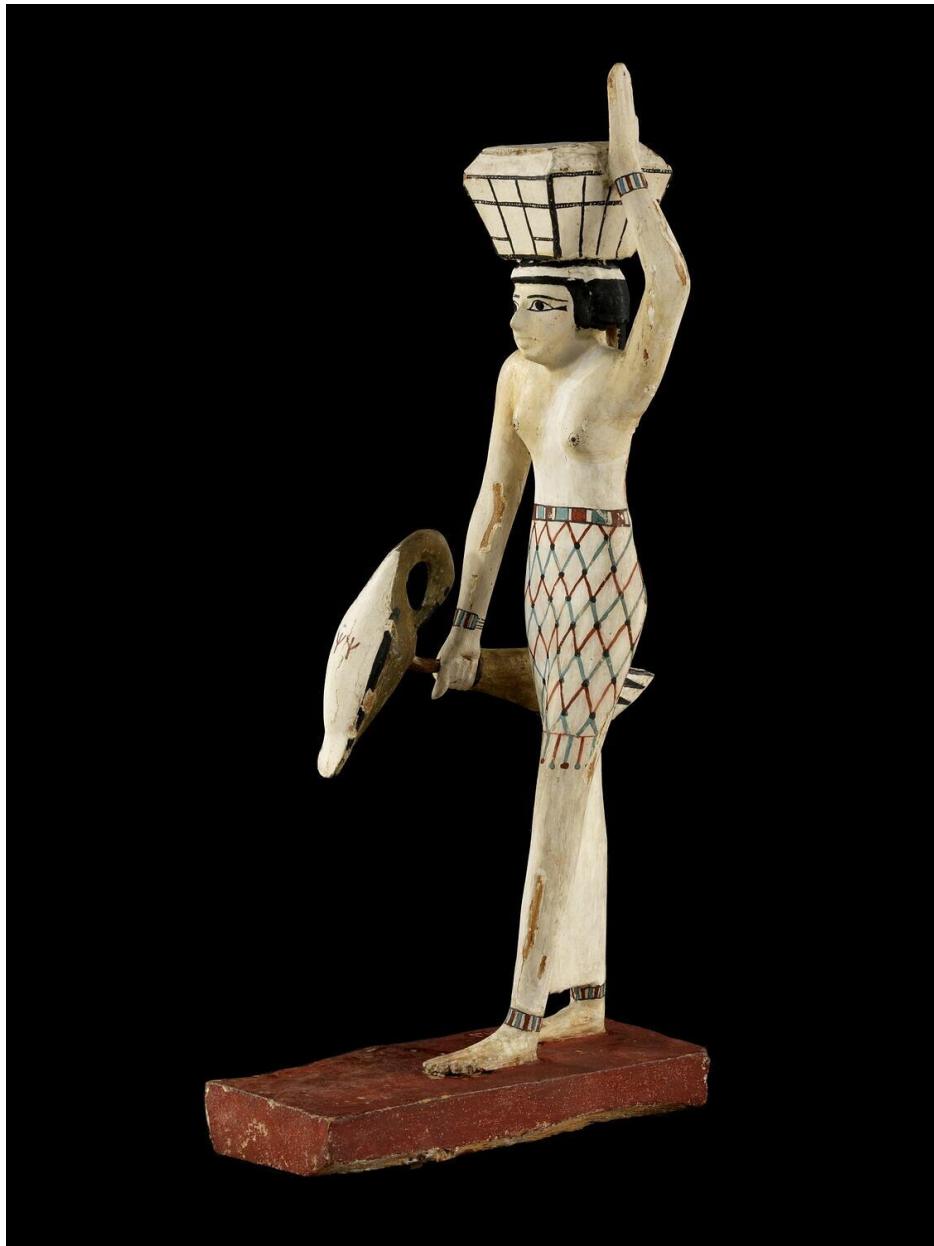


Figure 210 - Figurine de porteuse d'offrandes avec une jupe en perles, tombe de Nakhti, 11e dynastie, Musée du Louvre E12029.



Figure 211 - Porteuses d'offrandes avec robes et jupes en perles, 12^e dynastie, Berlin Ägyptisches Museum VÄGM10-80.



Figure 212 - Statue de femme portant une robe en perles, 25e dynastie, Musée du Louvre, E27430.

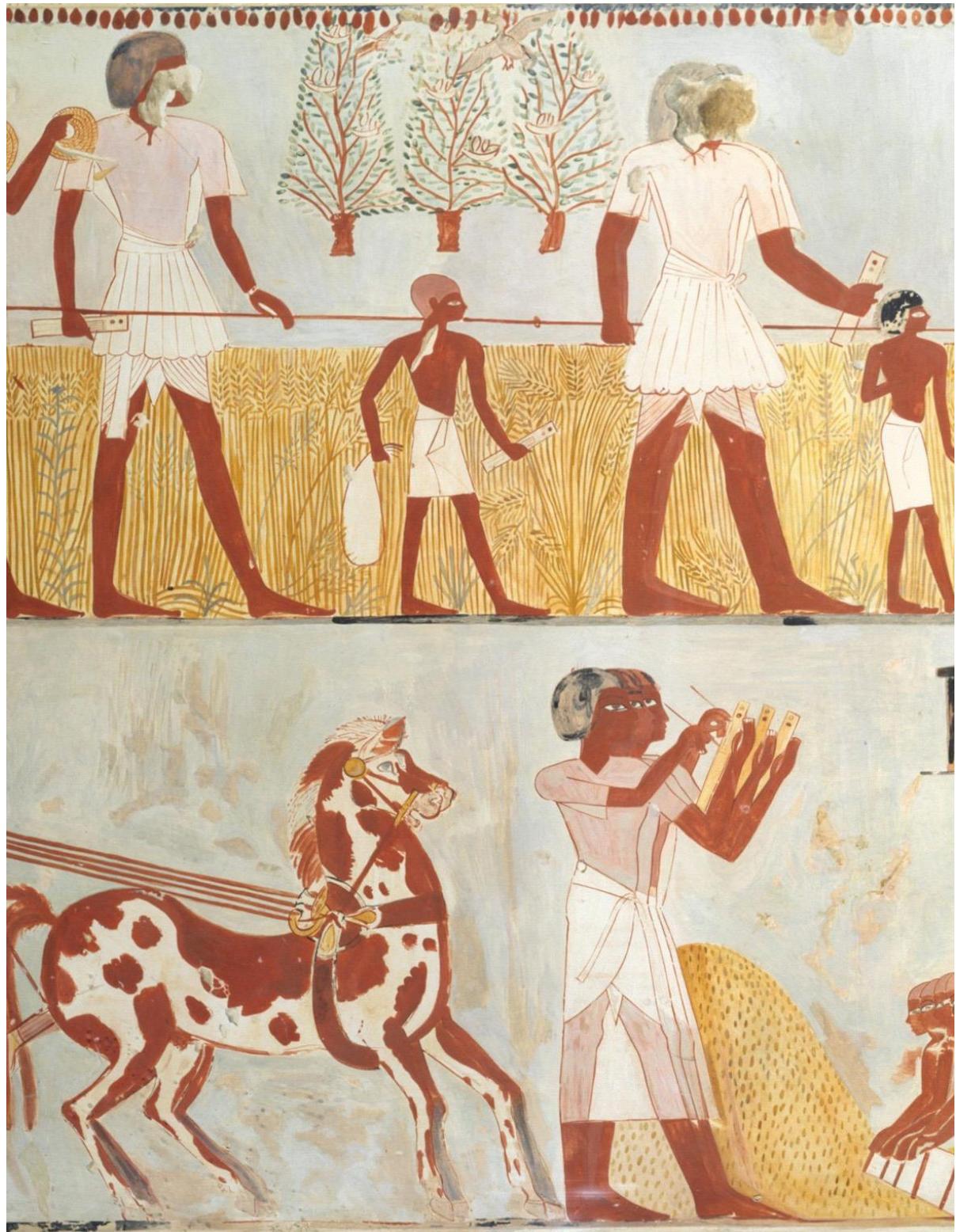


Figure 213 – Scène de travaux agricoles. En haut, les superviseurs portent une unique courte sous un pagne et une ceinture-écharpe, et en bas une tunique longue sous ou par-dessus un pagne. Facsimilé de la tombe de Menna, TT69, 18^e dynastie, Metropolitan Museum of Art 30.4.44, par Charles K. Wilkinson.



Figure 214 – Musicienne portant une tunique longue sans manches, Facsimilé de la tombe de Djeserkareseneb, TT38, 18^e dynastie, Metropolitan Museum of Art 30.4.9, par Charles K. Wilkinson.



Figure 215 – Khaemhat en adoration portant une tunique longue sans manches dans sa tombe, TT57, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 216 – Superviseur dans une scène de champ portant une tunique longue sans manches, facsimilé de la tombe de Menna, TT69, 18^e dynastie, Metropolitan Museum of Art 30.4.44, par Charles K. Wilkinson.



Figure 217 – Femme en adoration portant une tunique à « fausses manches », tombe d'Amenemipet, TT265, 19^e dynastie,
par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 218 – Défunt en adoration portant une tunique à « fausses manches », tombe de Roy, TT255, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 219 – Invité d'un banquet funéraire portant une tunique à manches courtes, tombe de Ramose, TT55, 18^e dynastie,
par Mick Palarczyk et Paul Smit.

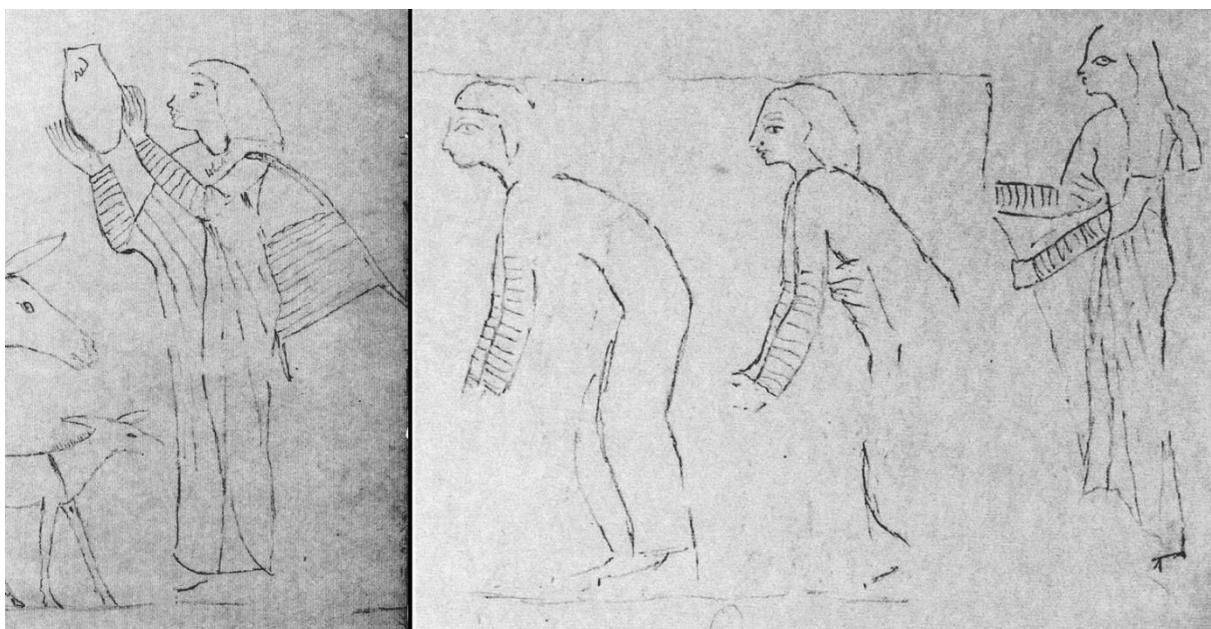


Figure 220 – Femmes au travail portant des tuniques à manche longues, d'après la tombe de Mose, TT254, 18^e dynastie, par Nina et Norman de Garis Davies.



Figure 221 – Femme portant peut-être une tunique ajustée à manches longues, facsimilé de la tombe de Nakht, TT52,
Metropolitan Museum of Art 15.5.19b, par Norman de Garis Davies.

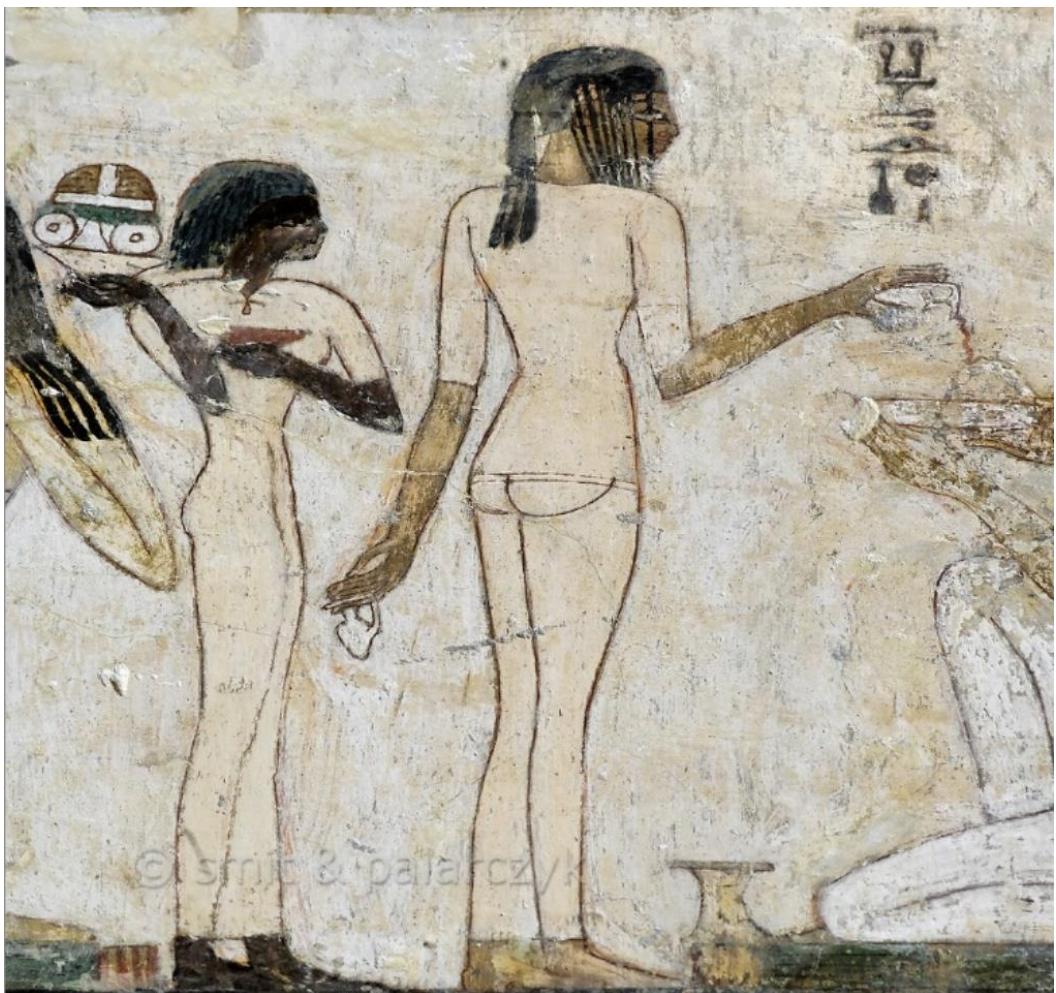


Figure 222 – Servantes portant des tuniques ajustées à manches courtes, tombe de Rekhmirê, TT100, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 223 – Tunique découverte dans la tombe de Kha, TT8, 18^e dynastie, Museo Egizio de Turin S.8543.



Figure 224 – Détails du col et d'une couture latérale de la tunique découverte dans la tombe de Kha, TT8, 18^e dynastie,
Museo Egizio de Turin S.8543.



Figure 225 - Tunique découverte dans la tombe de Kha, TT8, 18^e dynastie, Museo Egizio de Turin S.8530.



Figure 226 - Détails du col et d'une couture latérale de la tunique découverte dans la tombe de Kha, TT8, 18^e dynastie,
Museo Egizio de Turin S.8530

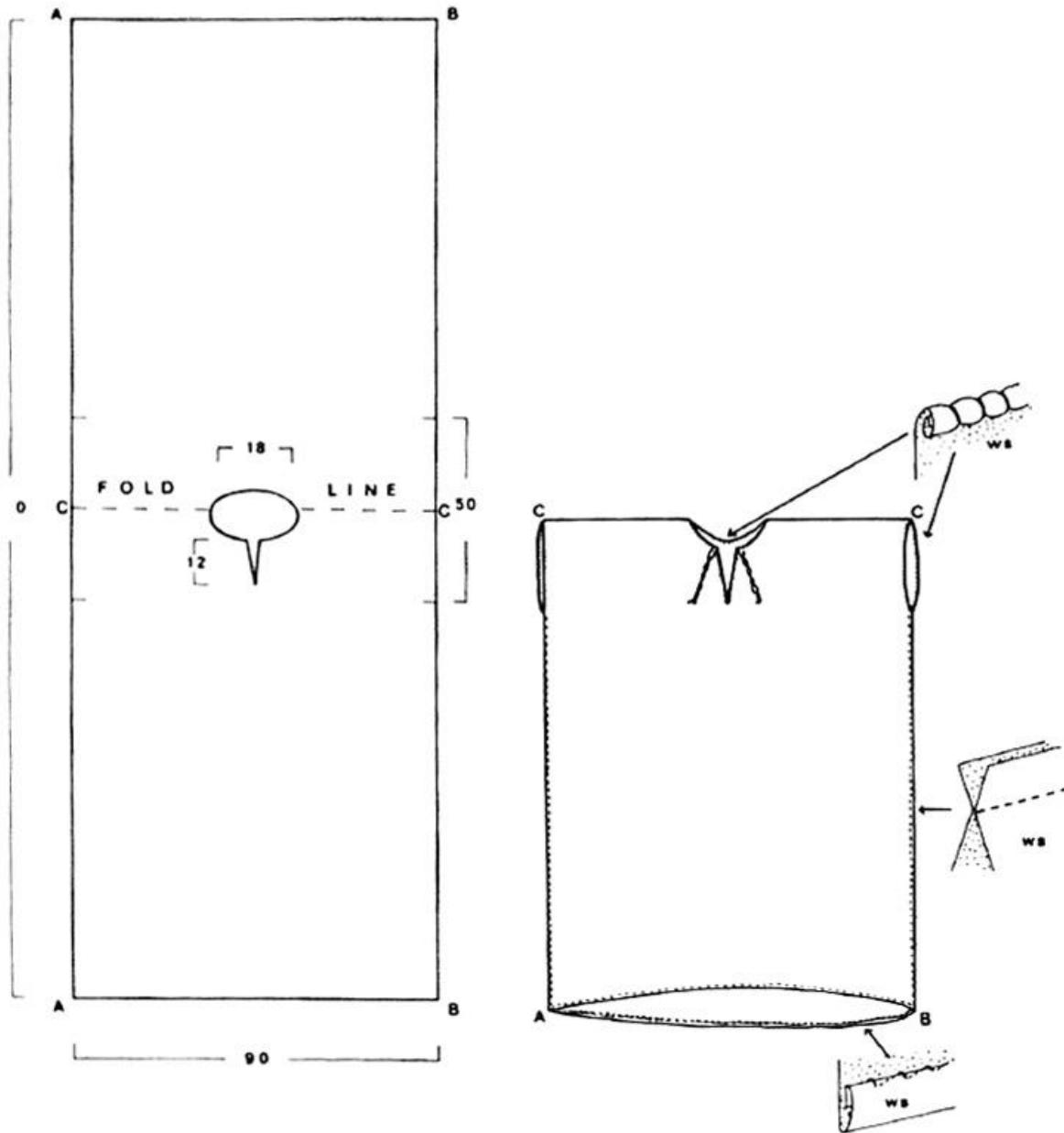


Figure 227 – Construction d'une tunique sans manches, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1993.

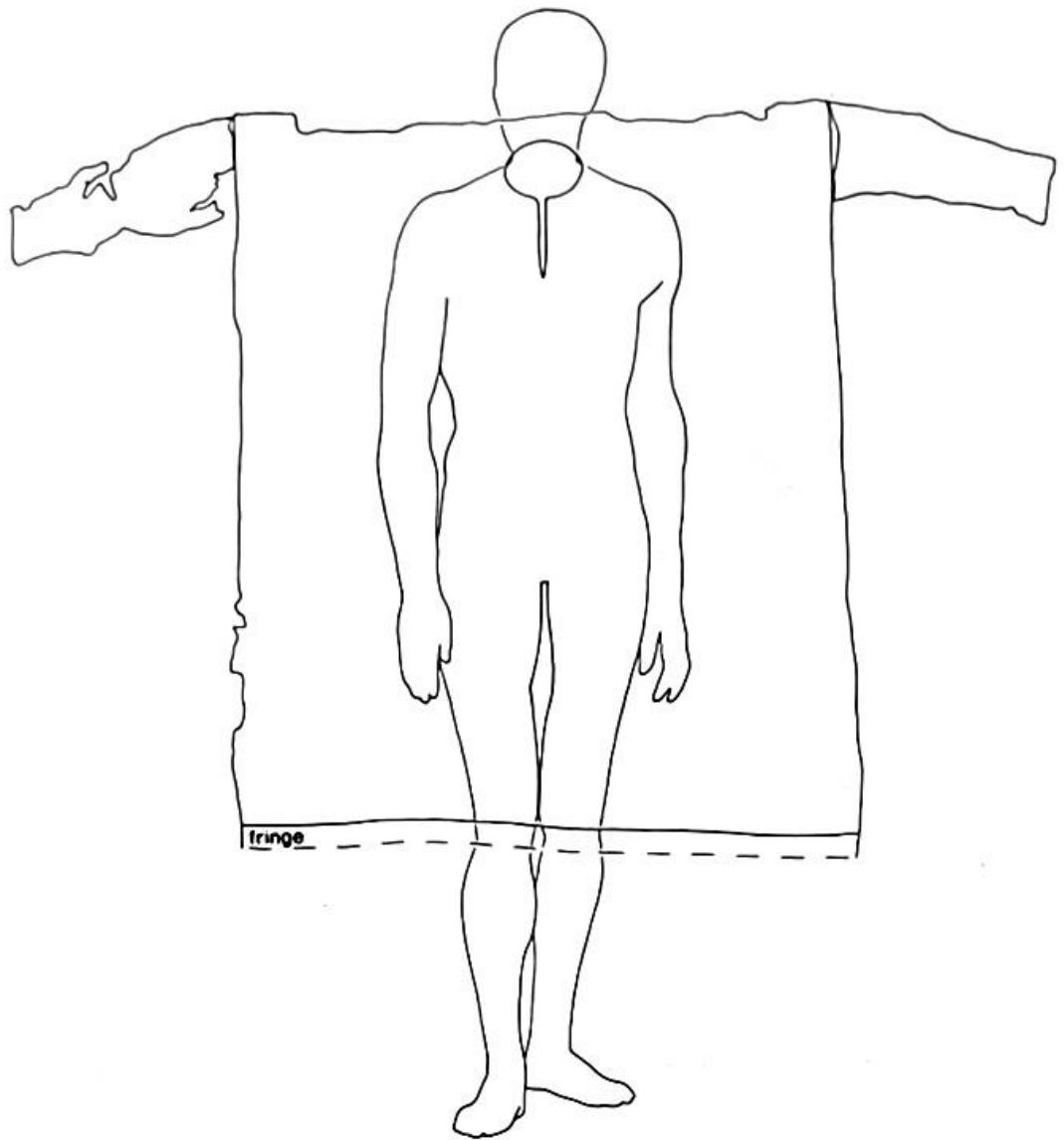


Figure 228 – Proportions de la tunique de Toutankhamon, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

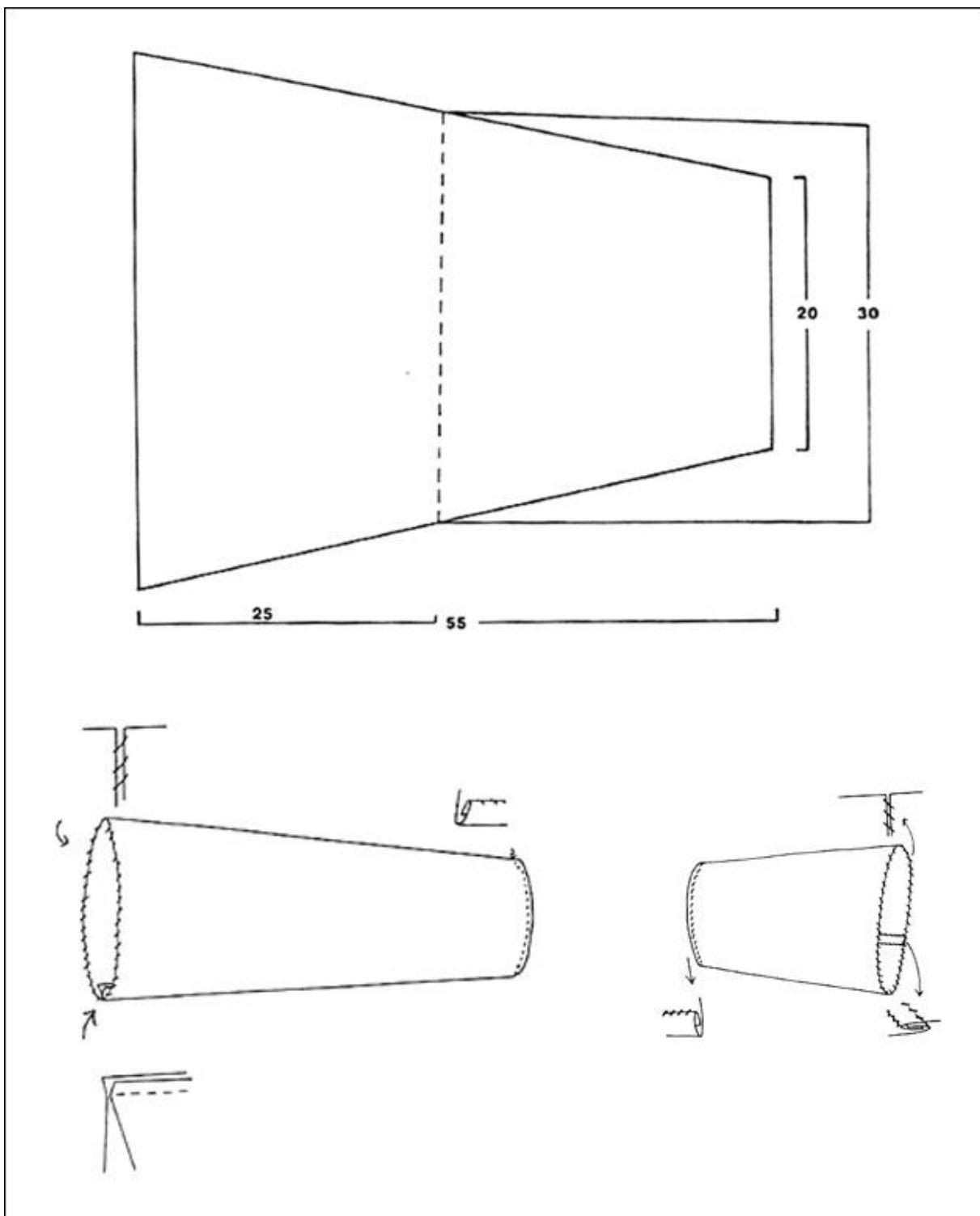


Figure 229 – Construction des manches de tunique longues et courtes, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1993.

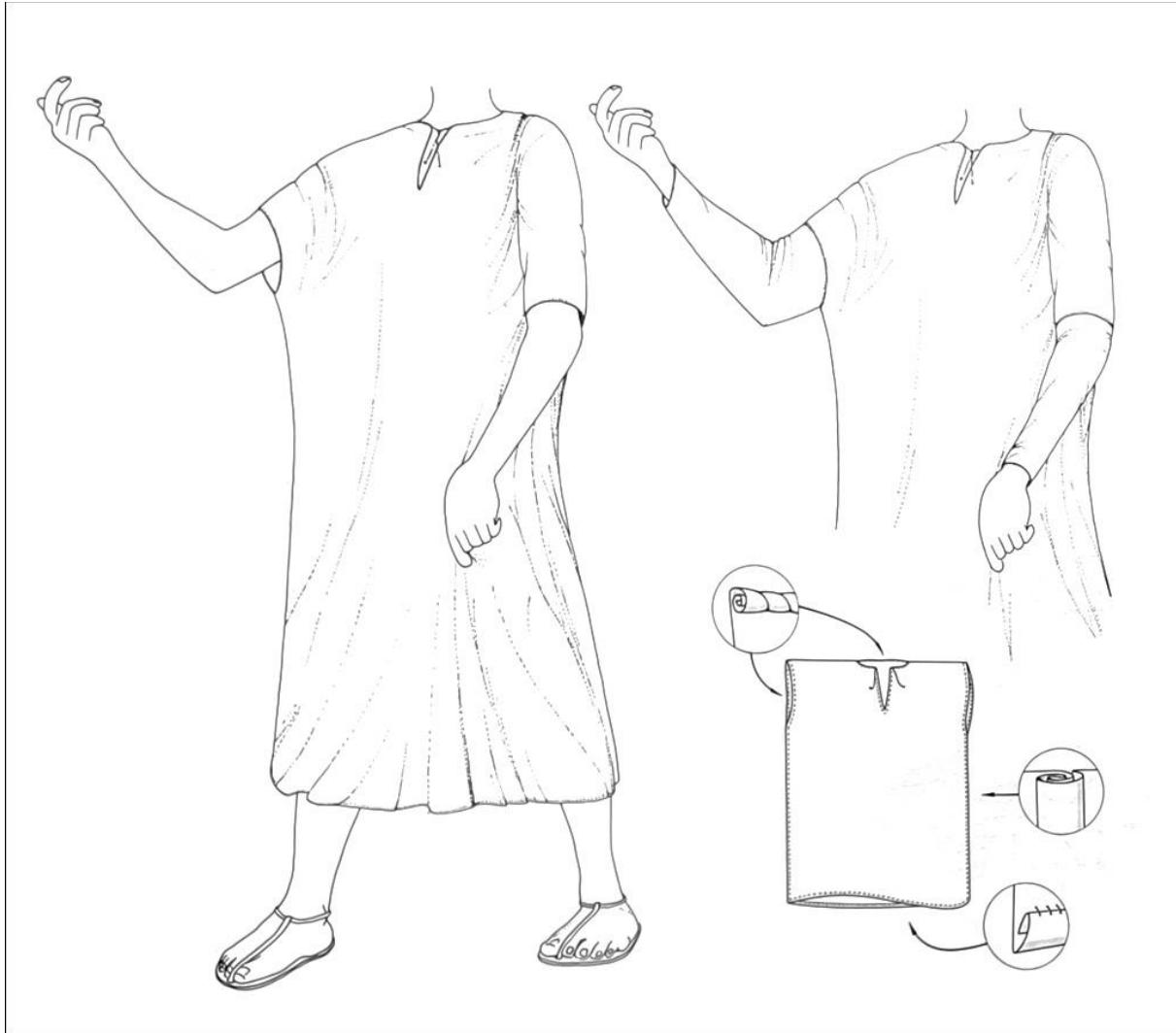


Figure 230 – Rendu de la tunique portée sans ou avec manches, d'après KEMP-VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

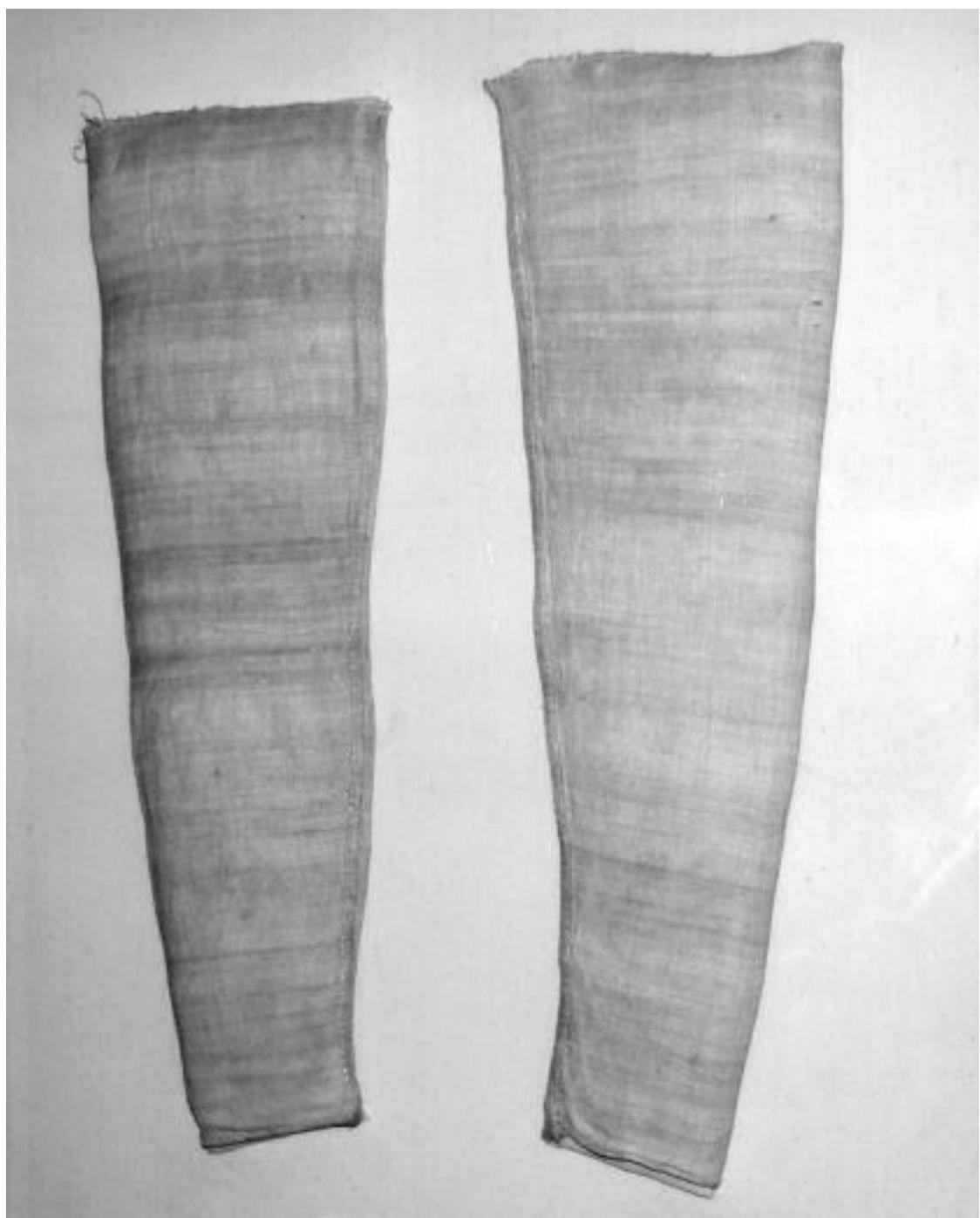


Figure 231 – Manches de tunique découvertes à Gourob, 18^e dynastie, UCL Petrie Museum UC8980A et B.

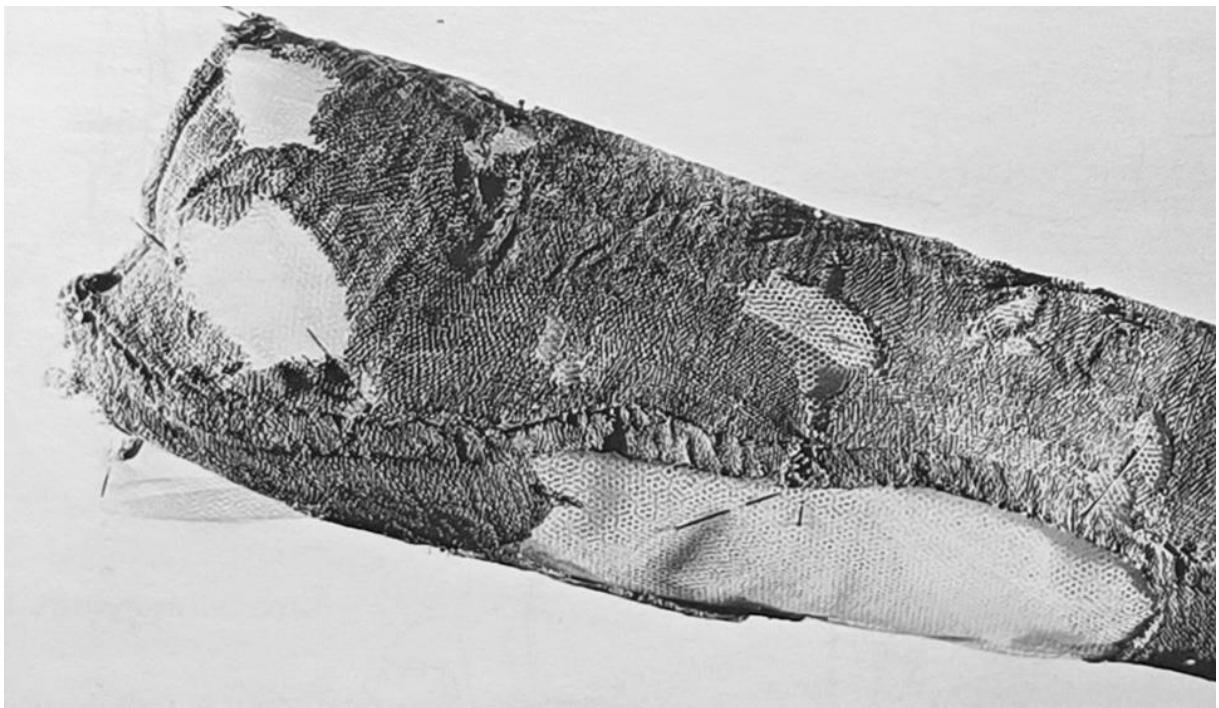


Figure 232 – Manche découverte à Tel el-Amarna, n° 4937, d'après Kemp, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.



Figure 233 - Statue d'Anubis portant peut-être un châle, tombe de Toutankhamon, KV62, 18e dynastie, photographie au Metropolitan Museum of Art TAA92, par Harry Burton.



Figure 234 - Reine Kaouit portant un châle, sarcophage de la reine Kaouit, temple de Montouhotep II, 18^e dynastie, par Meisterdrucke.

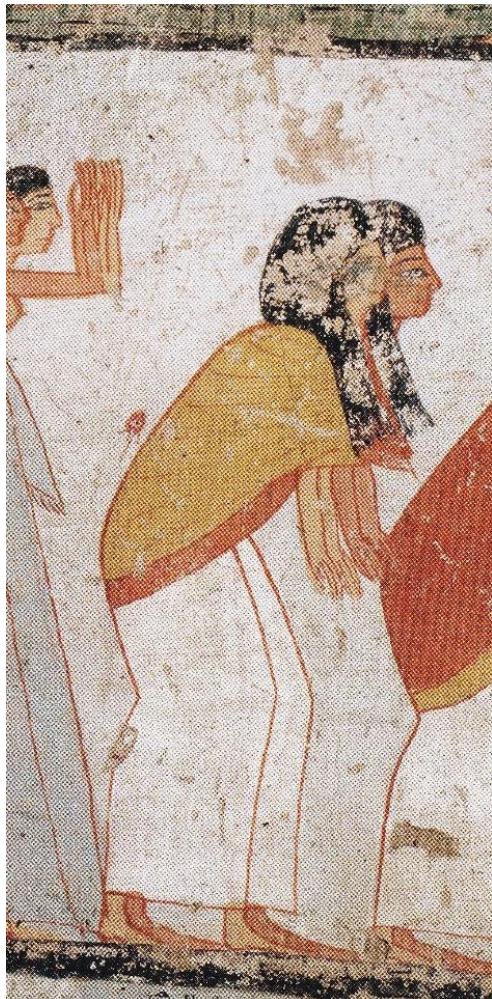


Figure 235 – Femmes dans une procession funéraire portant un châle, tombe d'Ameneminet, TT277, 19^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.

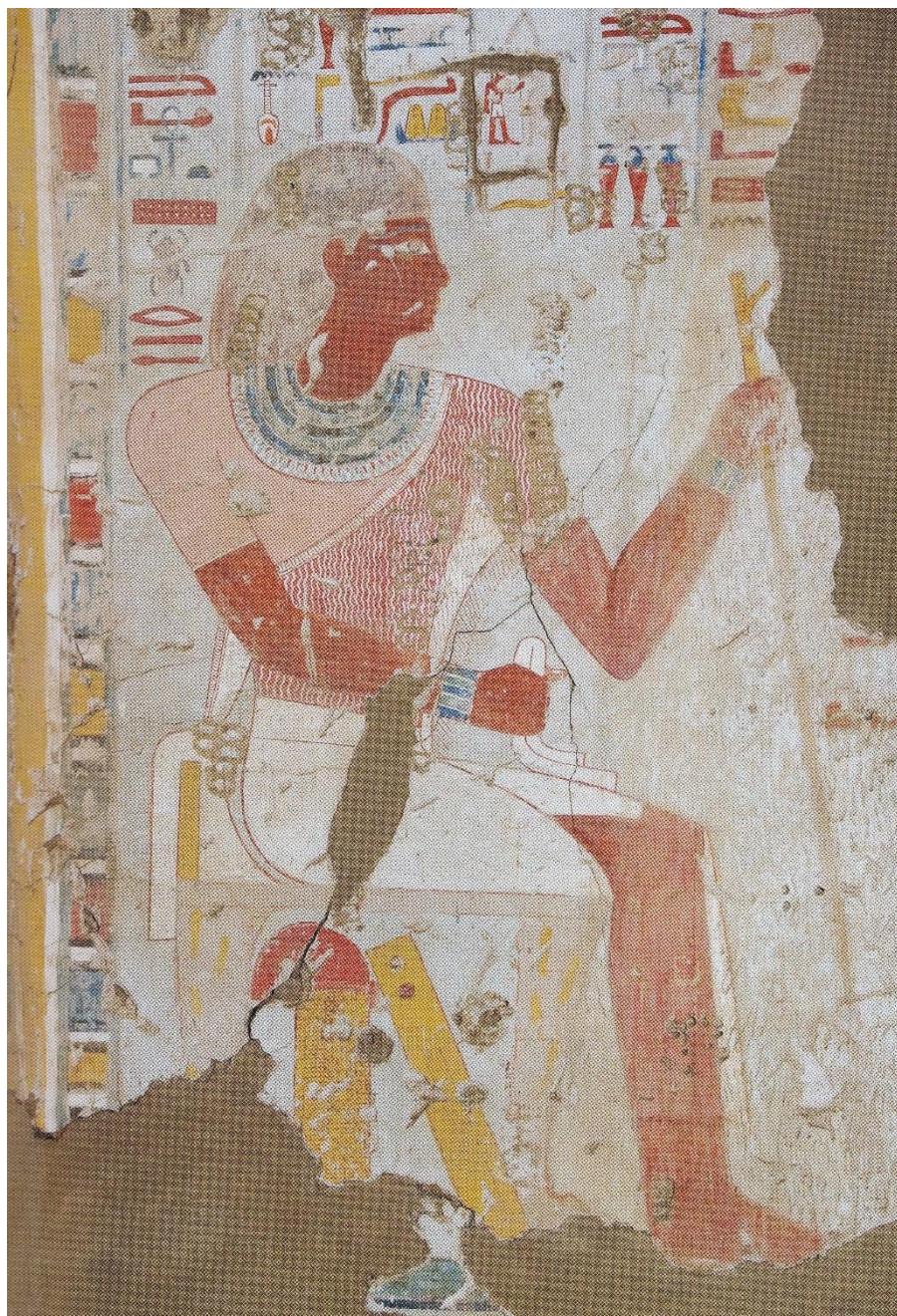


Figure 236 - Menkheperrê-seneb portant un châle dans sa tombe, TT79, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 237 - boulanger portant des châles, modèle en bois de la tombe de Meketrê, TT280, 12e dynastie, Metropolitan Museum of Arts 20.3.12.



Figure 238 - Prêtre portant des châles, temple de Thôt à Hermopolis, 28e dynastie, par RPB/the-past.com.



Figure 239 - Prêtres portant des manteaux drapés, tombe de Nebamon et Ipouky, TT181, 18e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 240 - "Hyksos" s'occupant du bétail portant un manteau drapé, tombe de Khnumhotep II, 12^e dynastie, par Macquarie University.



Figure 241 - Homme assis portant un manteau, 13e dynastie, Metropolitan Museum of Arts 30.8.73.



Figure 242 - Statuette de Khnumhotep, 12e/13e dynastie, Metropolitan Museum 29.100.151.

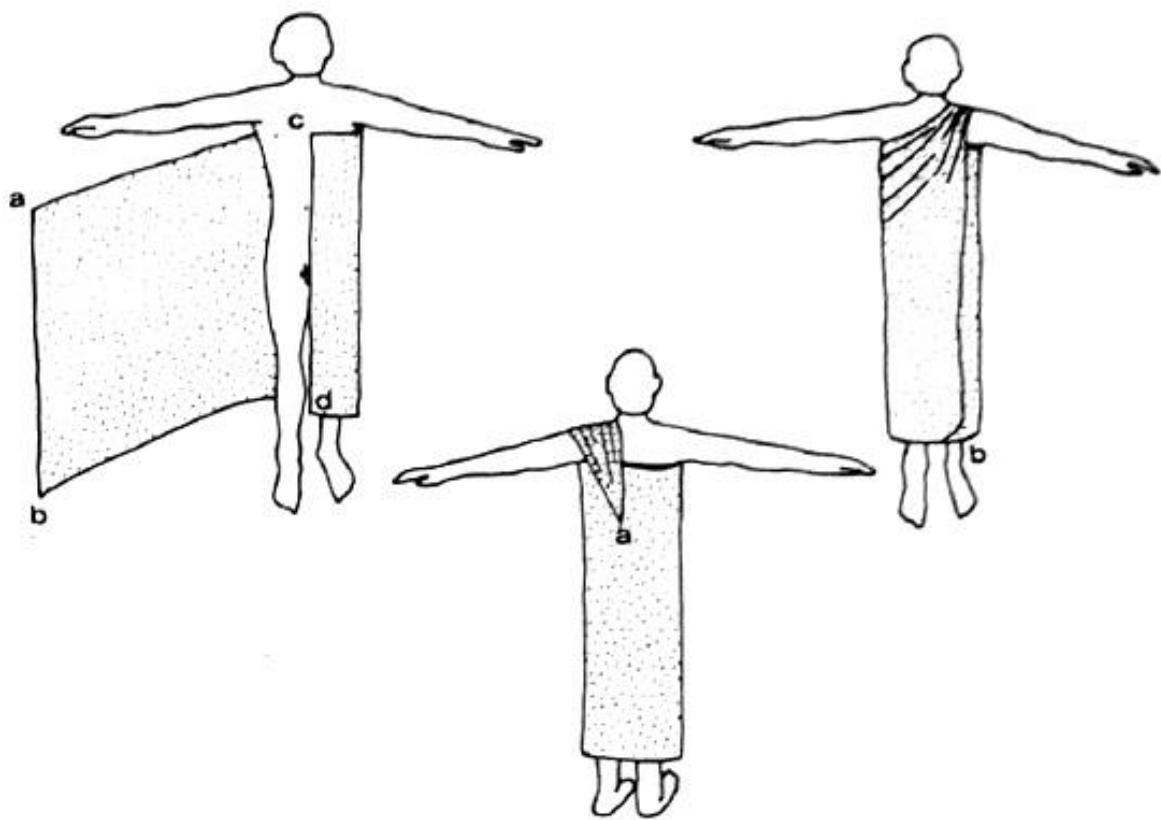


Figure 243 - Drapage du manteau long, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.

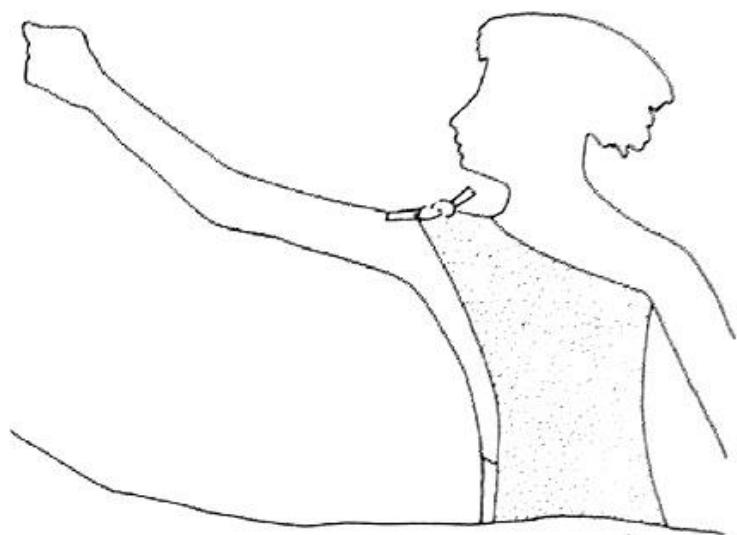


Figure 244 - Gardien de troupeau portant un manteau noué, tombe de Menna TT69, 18^e dynastie, d'après MEKHITARIAN 1978.



Figure 245 - Chasseur portant un manteau noué, mastaba de Ptahhehep et Akhethepet, 5e dynastie, d'après Davies 1900.

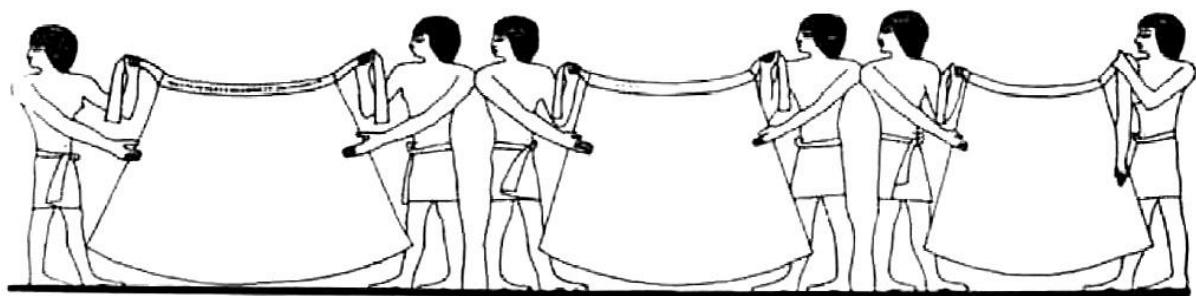


Figure 246 - Manteaux noués, mastaba de Kha'afkhufu, Giza, 5e dynastie, d'après SIMPSON 1978.

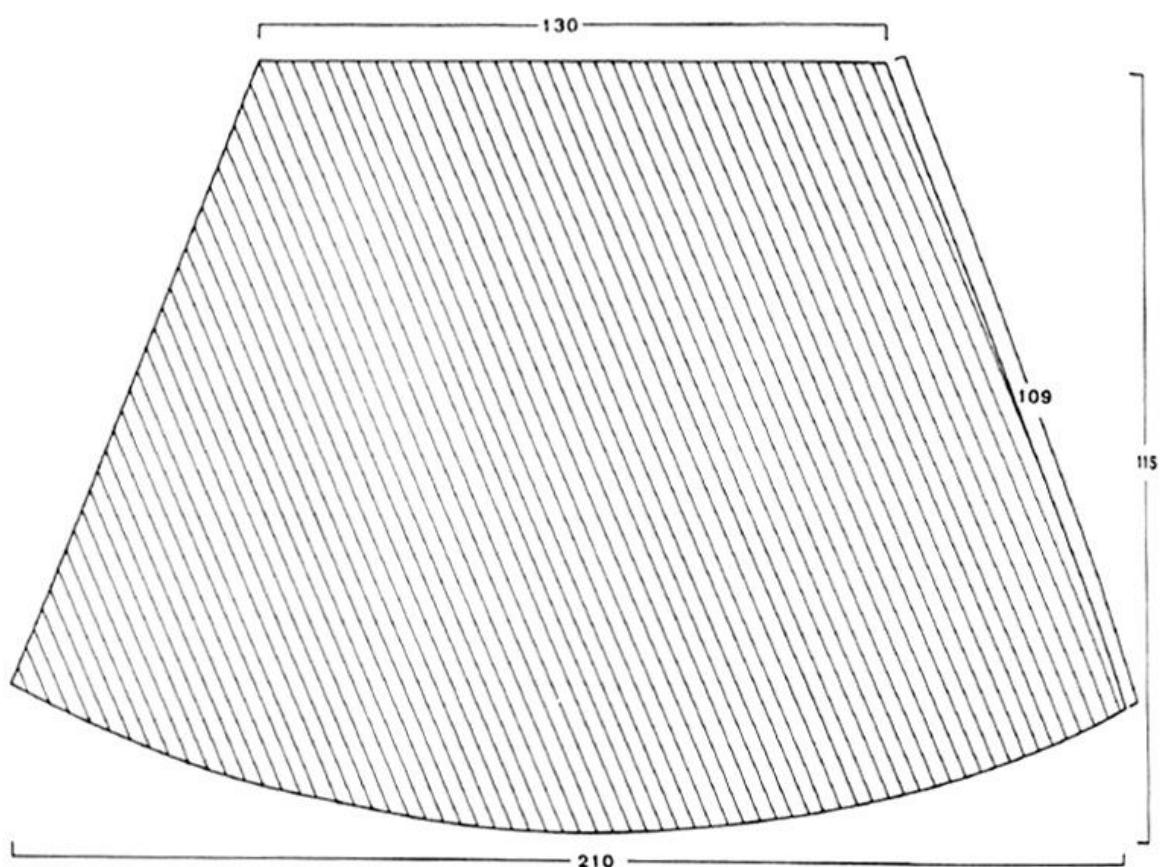


Figure 247 - Construction du manteau noué, d'après VOGELSANG-EASTWOOD 1992b.



Figure 248 - Prêtre portant une peau de guépard, tombe de Roy, TT255, 18e/19 dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 249 - Prêtre portant une peau de léopard, tombe de Toutankhamon, KV62, 18e dynastie, image libre de droits.



Figure 250 - Prêtre portant une peau de guépard, tombe de Roy, TT255, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.

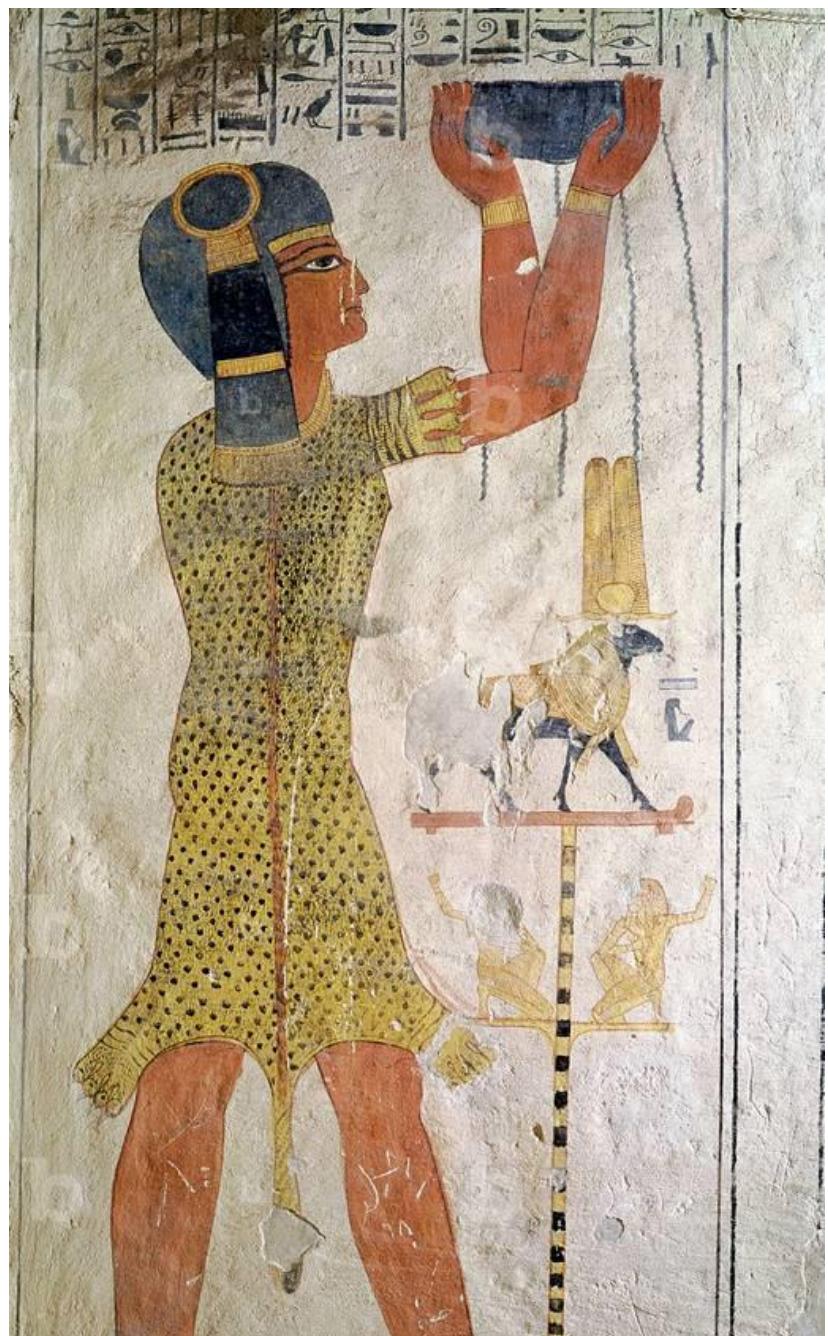


Figure 251 - Prêtre portant une peau de guépard, tombe de Ramsès IX, 20e dynastie, par Bridgeman Images.



Figure 252 - Prêtre portant une fausse peau de félin, tombe d'Userhat, TT51, 20e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 253 - Prêtres portant de fausses peaux de félin, tombe d'Ouserhat, TT51, 20e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.



Léopard

Guépard

Figure 254 - Différences entre les robes de léopard et de Guépard. En bas à gauche : tombe de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie, image libre de droits. En bas à droite : tombe de Roy, TT255, 18^e-19^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit. En haut : images libres de droits.



Figure 255 - Fausse peau de félin avec étoiles en or découverte dans la tombe de Toutankhamon, KV62, 18e dynastie,
Carter 044, image p0105 de Harry Burton.



Figure 256 - Têtes de félin recouvertes d'or. Tombe de Toutankhamon, KV62, 18^e dynastie. A gauche : musée Egyptien du Caire JE62629. A droite : Carter 044, image p0206 de Harry Burton.



Figure 257 - Epouse du défunt portant une perruque grisonnante, tombe d'Arinefer, TT290, 19e dynastie, pat Jeff Burzacott.



Figure 258 - Homme dégarni aux cheveux blancs, tombe de Houy, TT40, 18e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.

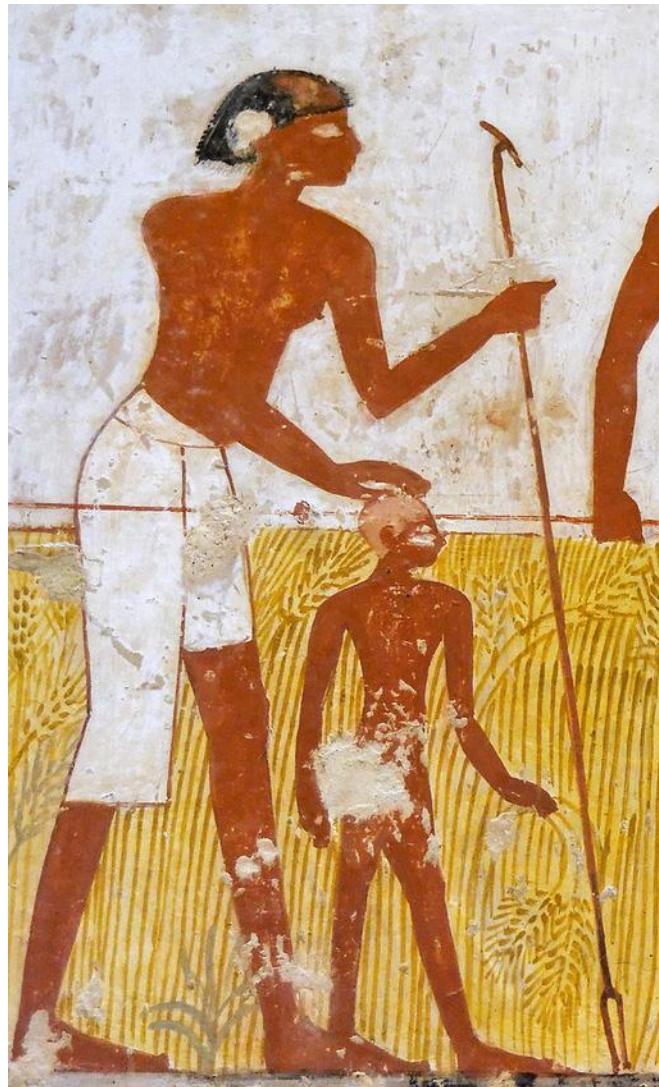


Figure 259 - Enfant nu guidant un homme aveugle, tombe de Menna TT69, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 260 - Pleureuses avec une jeune enfant nue et des adolescentes vêtues comme les adultes, tombe de Ramose, TT55, 18^e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 261 - Deux filles d'Akhénaton et Néfertiti nues, Tell el-Amarna, 18^e dynastie, Ashmolean Museum AN1893.1-41.267.

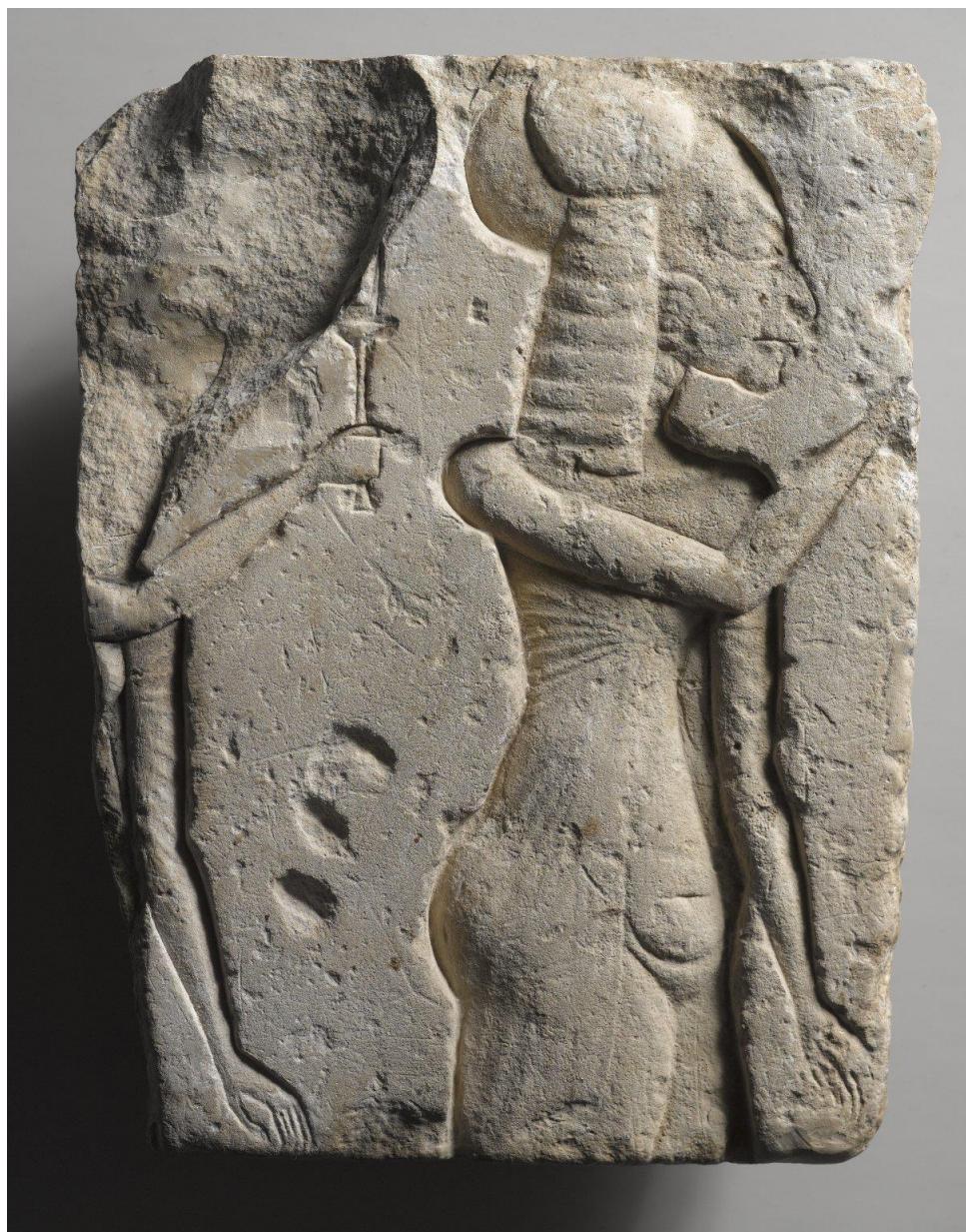


Figure 262 - Deux princesses amarniennes vêtues comme les adultes, Tell el-Amarna, 18e dynastie, Brooklyn Museum
16.60.



Figure 263 - Buste de roi de la 13e dynastie portant une coiffe némès avec un uraeus, Musée Art & Histoire de Bruxelles E.06342.

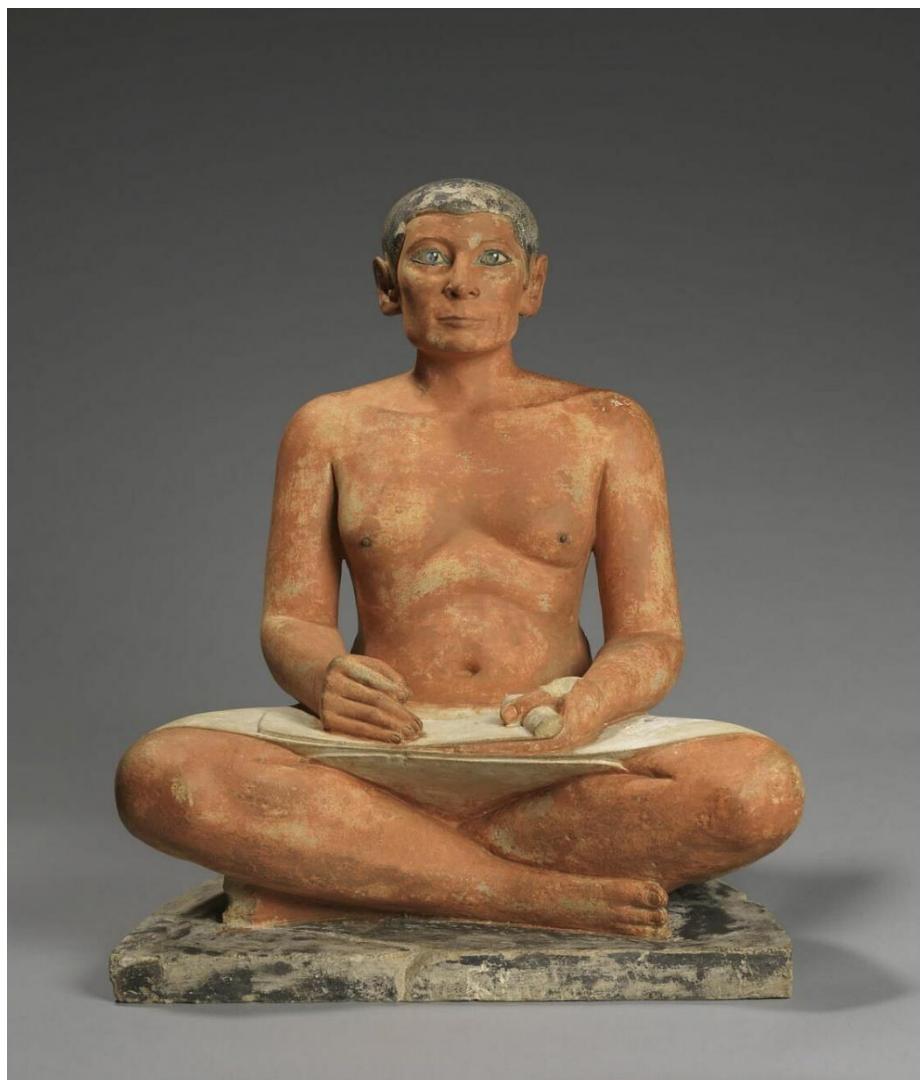


Figure 264 - Le scribe accroupi, découverte dans un puits à Saqqara, 4e dynastie, Musée du Louvre E.3023.



Figure 265 - Danseuses nues portant une bande perlée aux hanches, tombe de Nebamon, 18^e dynastie, British Museum EA37981.



Figure 266 - Figure féminine en robe à tissu « froissé » dans la tombe de Nebamon, 18e dynastie, British Museum EA37977.

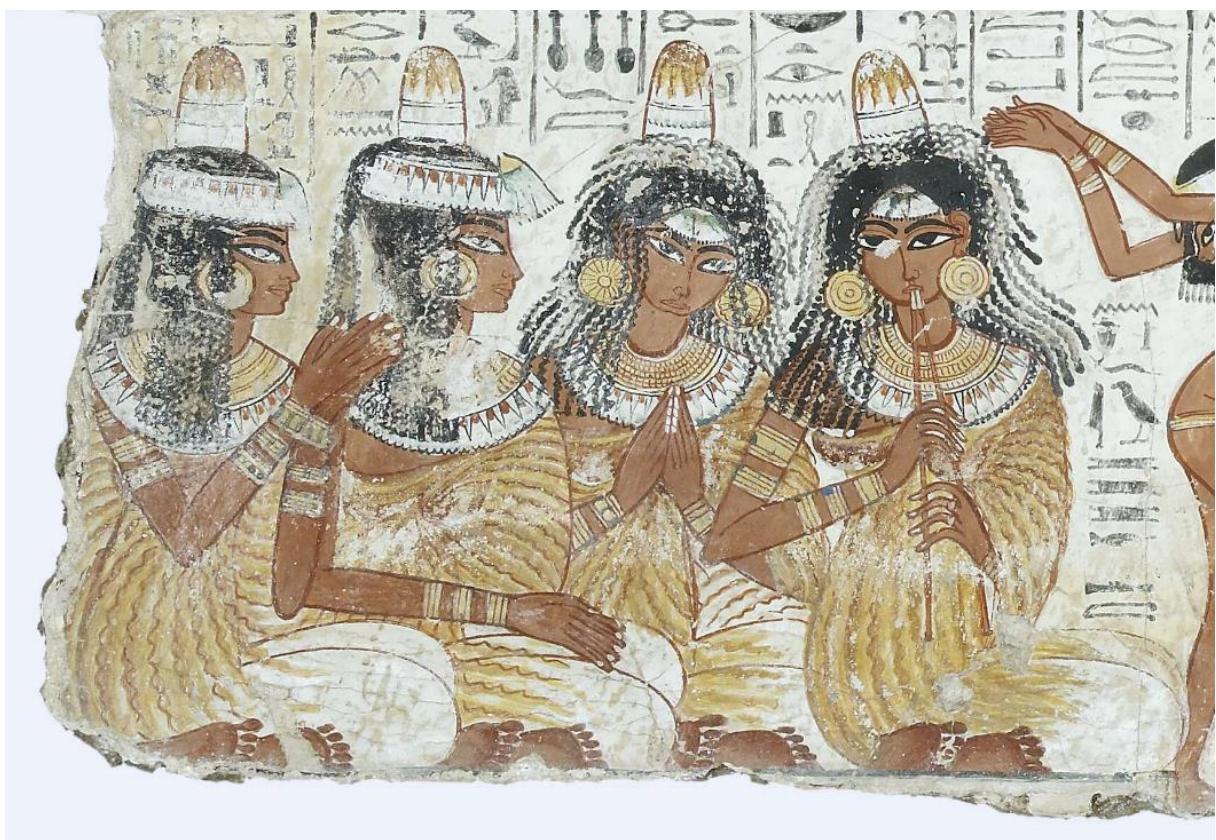


Figure 267 - Musiciennes en robes à tissu « froissé », tombe de Nebamun, 18e dynastie, British Museum EA37984.



Figure 268 - Résultat d'une expérience visant à reproduire l'effet froissé des tissus égyptiens, d'après RICHARDS 2015.



Figure 269 - Détail du bas d'une robe en tissu « froissé », tombe de Nebamon, 18e dynastie, British Museum EA37984.



Figure 270 - Roy portant une tunique jaunie et un cône de parfum sur la tête, tombe de Roy TT255, 18e dynastie, par Mick Palarczyk et Paul Smit.



Figure 271 - Musicienne portant des robes jaunies et un cône de parfum sur la tête, tombe d'Amenhotepsé, TT78, 18^e dynastie, par Jean-François Gout, IFAO.

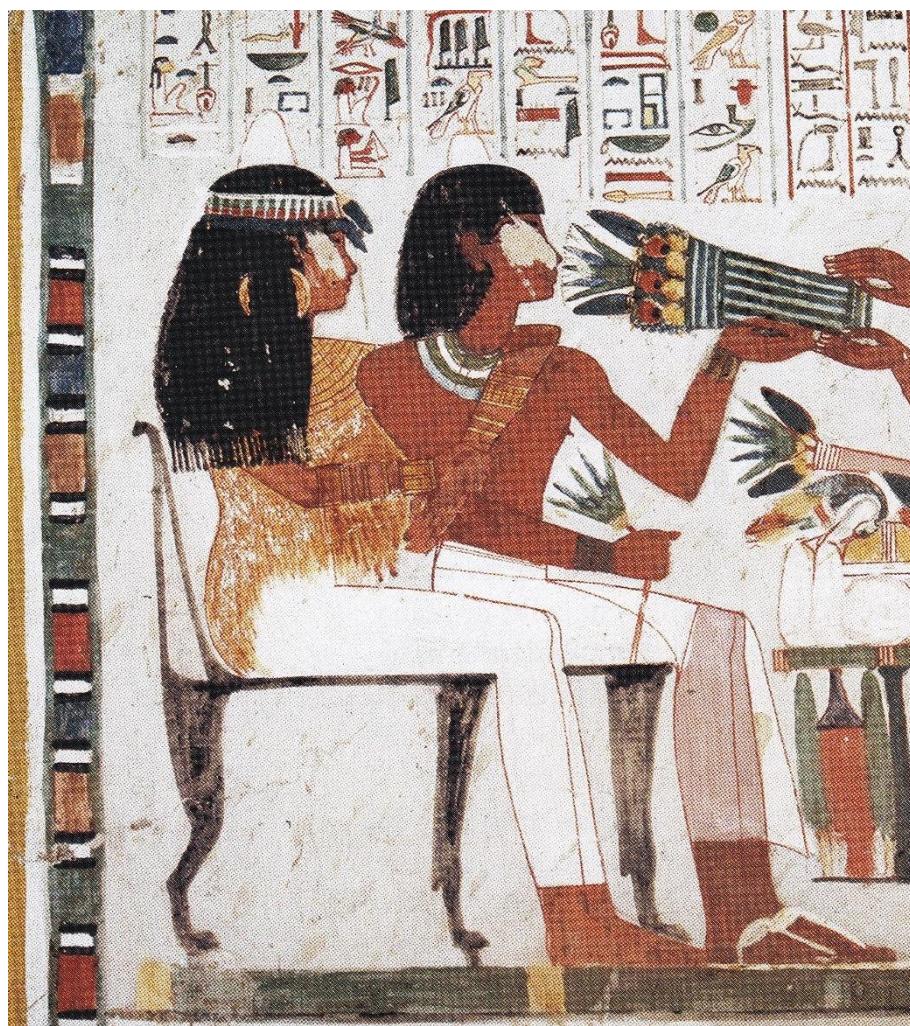


Figure 272 - Femme portant une robe jaunie et un cône de parfum blanc sur la tête, tombe de Païry, TT139, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 273 - Femme portant une robe rouge et un cône de parfum rouge sur la tête, tombe de Nedjemger, TT138, époque ramesside, par Jean-François Gout, IFAO.



Figure 274 - Le couple amarnien, Tell el-Amarna, 18e dynastie, Berlin Ägyptisches Museum ÄM15000.



Figure 275 - Néfertiti et Akhénaton, Tell el-Amarna, 18e dynastie, Musée du Louvre E22746.

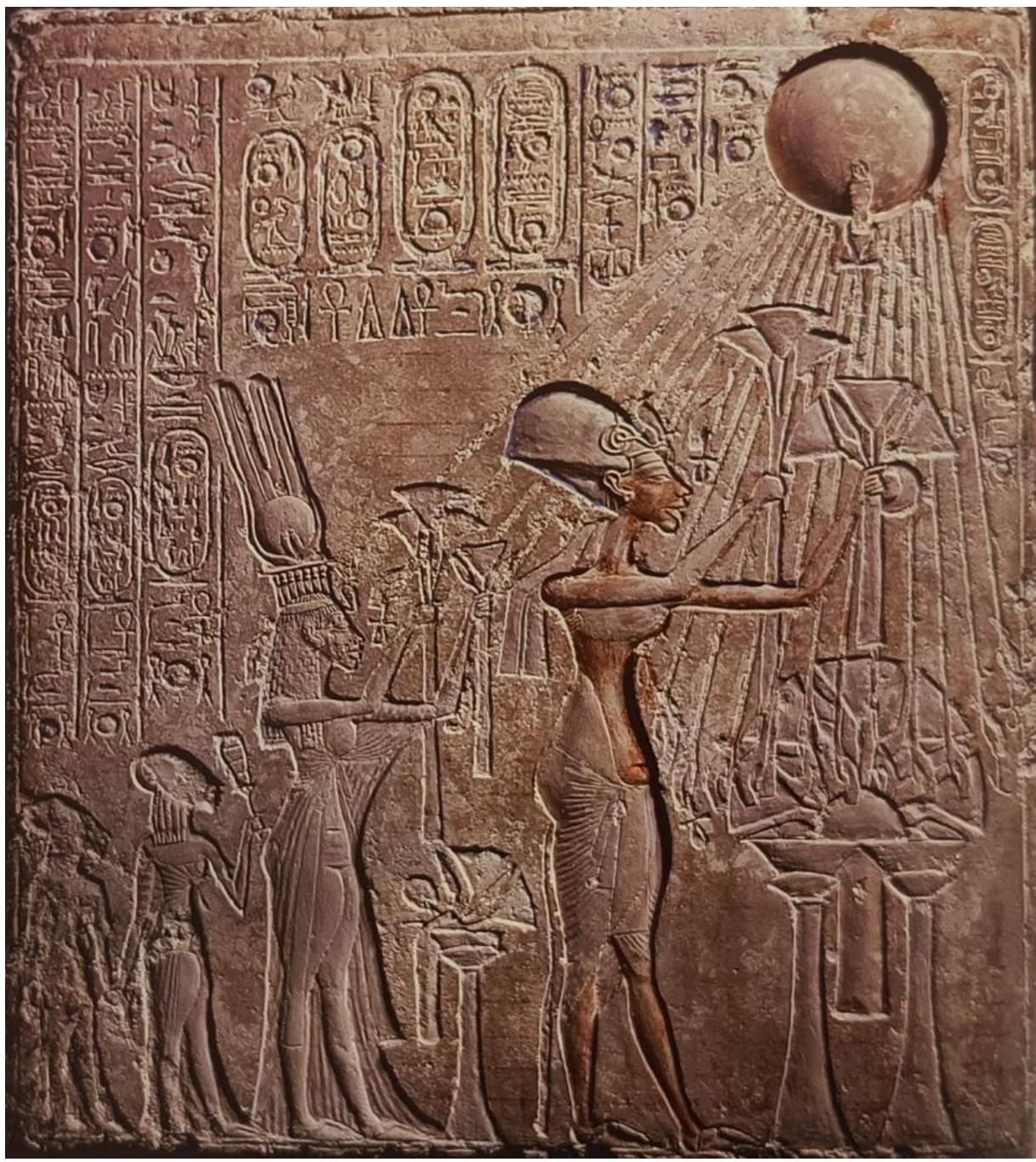


Figure 276 - Le couple royal en adoration devant Aton, Tell el-Amarna, 18e dynastie, Musée égyptien du Caire.



Figure 277 - Akhénaton, Néfertiti et les princesses, tombe d'Apy, Tell el-Amarna, 18e dynastie, par Norman de Garis Davies.

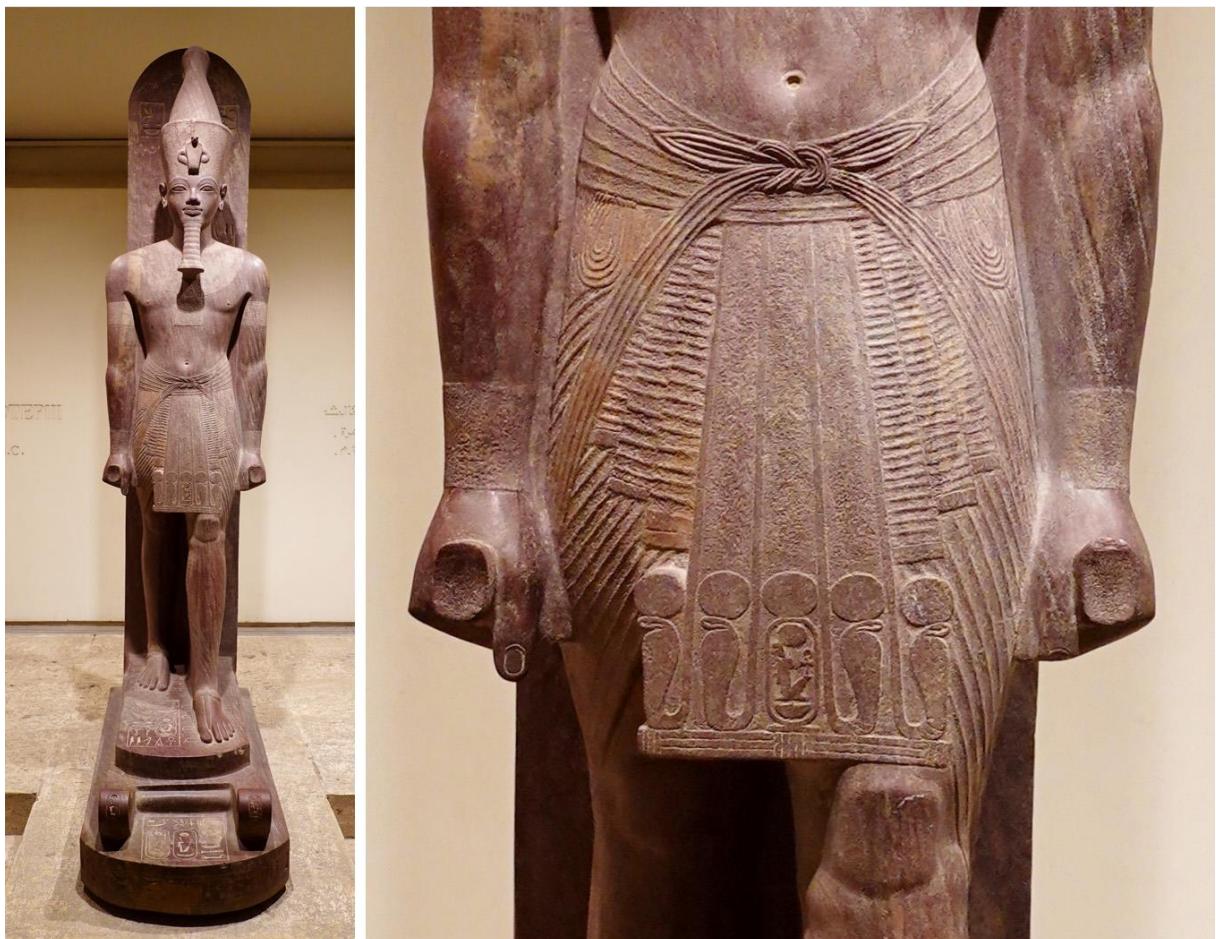


Figure 278 - Statue colossale d'Amenhotep III, Luxor Museum n°5, par Olaf Tausch.



Figure 279 - Invitées à un banquet funéraire, tombe de Nebamon, 18^e dynastie, British Museum EA37981.



Figure 280 - Femme portant une tenue aux pans de tissus qui s'envolent, tombe de Nakhtamon, TT341, 19^e dynastie, par osirisnet.net.



Figure 281 - Procession d' « asiatiques », tombe de Khnumhotep II, 12^e dynastie, par Brown University.

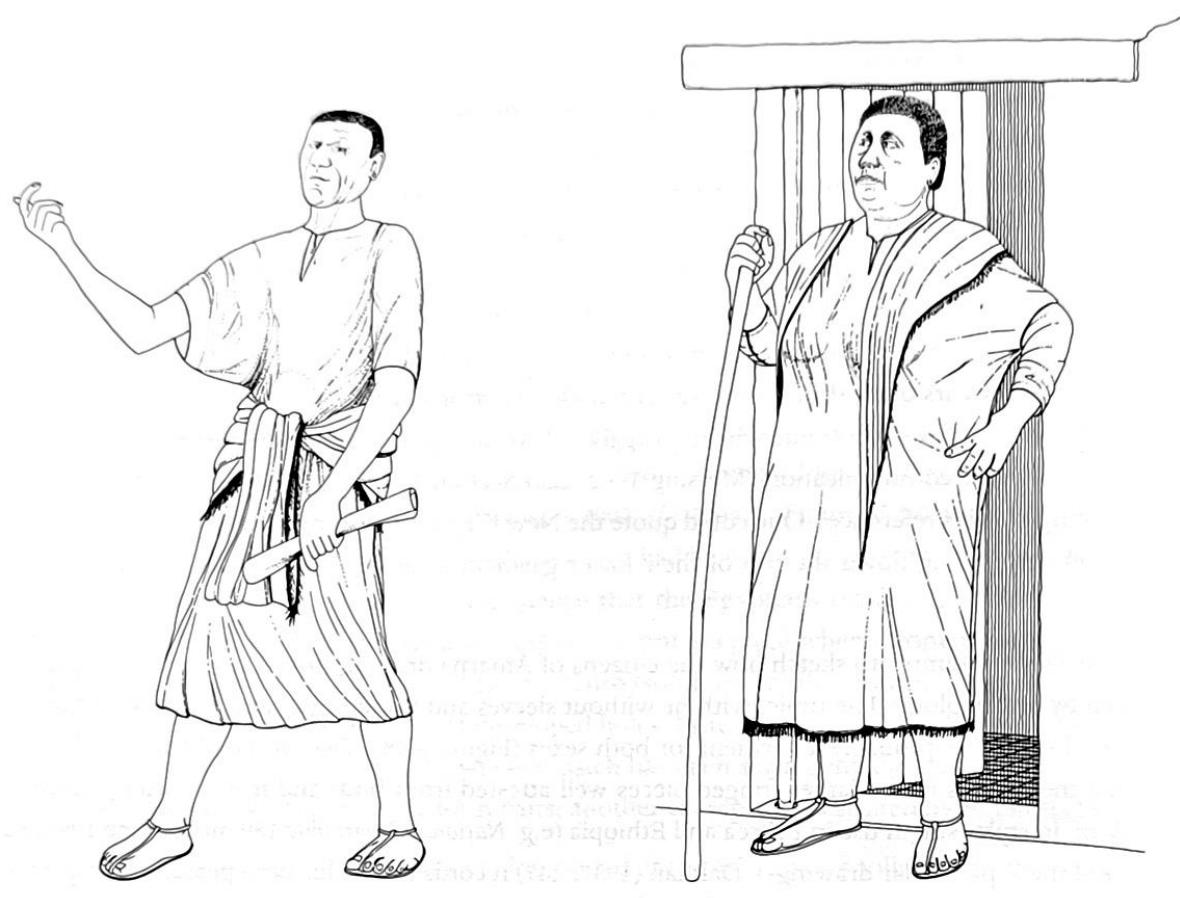


Figure 282 - Deux hommes vêtus d'une tunique sans manches (à droite) et avec manches (à gauche), d'après KEMP,
VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

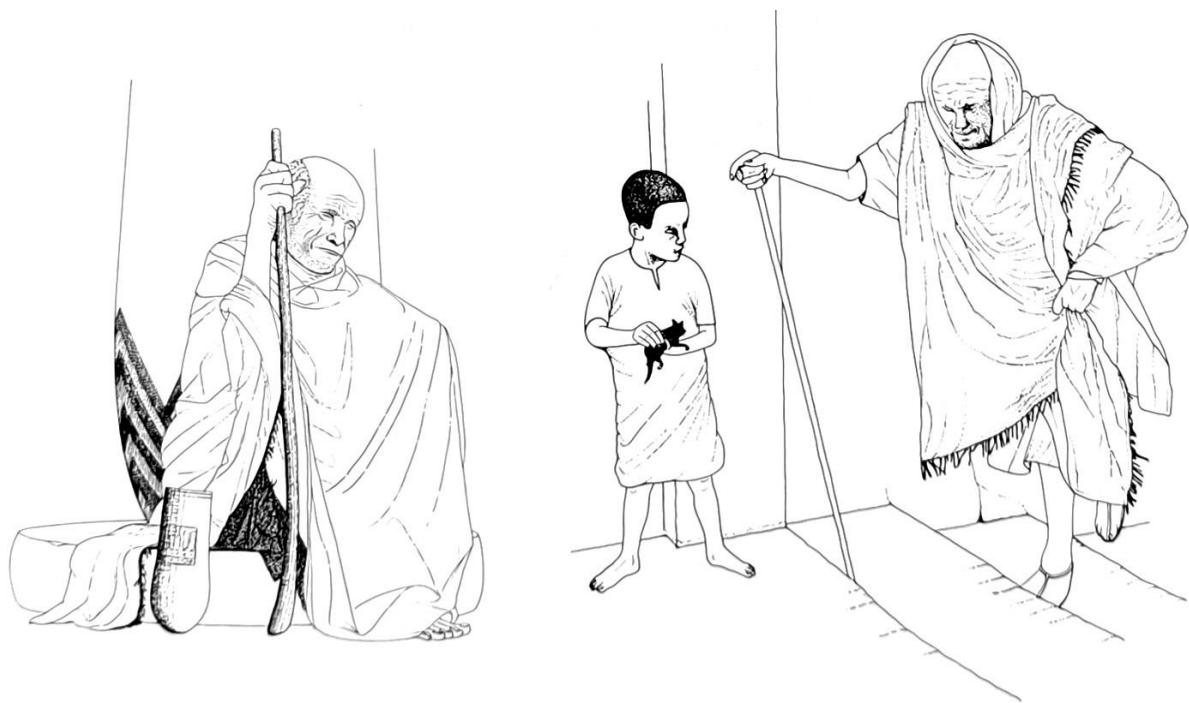


Figure 283 - Deux hommes enroulé dans des étoffes à franges, et un enfant en tunique sans manches, d'après KEMP,
VOGELSANG-EASTWOOD 2001.



Figure 284 - Personnes vêtues pour se protéger du vent et du sable fréquents à Tell el-Amarna, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.



Figure 285 - Femmes de la haute société portant des robes drapées et dans châles, d'après KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001.

Bibliographie

Abréviations des périodiques et collections⁶³⁵

- ÄA** Ägyptologische Abhandlungen (Wiesbaden).
- AAALiv** *Annals of Archaeology and Anthropology*. Univ. de Liverpool
- AcArch (C)** *Acta archaeologica* (Copenhague)
- AE** *Ancient Egypt (and the East)* (Londres, New York).
- ArchForsch** Archäologische Forschungen (Berlin)
- ASAE** *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte* (Le Caire).
- ASE** *Anglo-Saxon England*. Univ. de Cambridge (Cambridge)
- ATN** *Archaeological Textiles Newsletter*
- BMMA** *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. Metropol. Mus. (New York).
- BMP** British Museum Press (Londres)
- BMRAH** *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles)
- BSAE** British School of Archaeology in Egypt (and Egyptian Research Account) (Londres).
- CdE** *Chronique d'Egypte. Fond. égyptol. Reine Élisabeth* (Bruxelles).
- CEA (B)** Connaissance de l'Égypte Ancienne (Bruxelles)
- DAIK** Deutsches archäologisches Institut Kairo (Le Caire)
- DE** *Discussions in Egyptology (Oxford)*
- EAO** *Egypte. Afrique & Orient*. Centre vauclusien d'égyptologie (Avignon, puis Paris, puis Montségur).
- EES-ExcMem** Egypt Exploration Society Excavation Memoirs (Londres)
- EgUit** Egyptologische uitgaven (Leyde)
- ERA** Egyptian Research Account (Londres).
- GHP Egyptology** Golden House Publications. Egyptology (Londres)
- GM** *Gottinger Miszellen. Beitr. zur agyptol. Diskuss.* (Göttingen).
- HES** Harvard Egyptological Studies
- IEJ** *Israel Exploration Journal*. Israel Explor. Soc. (Jérusalem)
- ImagAeg** *Imago Aegypti. Intern. Magazin für agyptol. und koptol. Kunstforschung, Bildtheorie und Kulturwissenschaft* (Munich)
- JEA** *Journal of Egyptian Archaeology*. Egypt Explor. Soc. (Londres)
- JEOL** *Jaarbericht van het vooraziat.-egyptisch Genootschap, Ex Oriente Lux* (Leyde).
- KAW** Kulturgeschichte der Antiken Welt (Mayence)
- KMT** *K.M.T. A Modern Journ. of Anc. Egypt* (San Francisco, Calif.)
- MÄS** Münchner ägyptologische Studien (Berlin, Munich)
- MDAIK** *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Abt. Kairo* (Wiesbaden, Mayence)
- MIFAO** Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale (Le Caire)
- MMAEE** Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition. Metropol. Mus. (New York). Supplément au BMMA
- MMAES** Metropolitan Museum of Art Egyptian Studies (New York)
- MMS** *Metropolitan Museum Studies*. Metropol. Mus. (New York)
- NARCE** *Newsletter of the American Research Center in Egypt* (Princeton, Le Caire)
- OEAE** D.B. Redford (éd.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, 3 vol., Oxford, 2001
- RE** A. Pauly, G. Wissowa et al., *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 1839-1978* (Stuttgart, Munich).
- RPTMS** Robb de Peyster Tuthmosis Memorial Series, PMMA (New York)
- Tde** *Trabajos de Egiptología*. Univ. de La Laguna (Tenerife)
- UGAÄ** Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens (Leipzig, Berlin, puis Hildesheim)
- ZAS** *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* (Leipzig, Berlin).

⁶³⁵ D'après les normes de MATHIEU 2003.

ADAMS 1977

W. Y. Adams, *Nubia : Corridor to Africa*, Londres, 1977.

ALLEN 1997

S. A. Allen, « Spinning Bowls : Representation and Reality », dans J. Phillips (éd.), *Ancient Egypt, the Aegean and the Near East. Studies in Honour of Martha Rhoads Bell*, vol. 1, San Antonio, p. 17-38.

ALLGROVE-MCDOWELL 1986

J. Allgrove McDowell, « Kahun: the Textile Evidence », dans R. David, *The Pyramid Builders of Ancient Egypt: A Modern Investigation of Pharaoh's Workforce*, Londres, 1986, p. 226-252.

ARNOLD D. 2012

D. Arnold, « From Karnak to Amarna. An Artistic Breakthrough and its Consequences », dans F. Seyfried (éd.), *In the Light of Amarna. 100 Years of the Nefertiti Discovery*, Berlin, 2012, p. 143-152.

ARNOLD F. 1996

F. Arnold, « Settlement Remains at Lisht-Noth », dans M. Bietak (éd.), *Haus und Palast in Alten Ägypten/House and Palace in Ancient Egypt. International Symposium in Cairo. April 8 to 11 1992*, Vienne, p. 13-21.

AUFÈRE 1998

S. H. Aufère, « Évolution des idées concernant l'emploi des couleurs dans le mobilier et les scènes funéraires en Égypte jusqu'à l'Époque tardive », dans S. Colinart, M. Menu (dir.), *La couleur dans la peinture et l'émaillage de l'Égypte ancienne*, Bari, 1998, p. 31-42.

BADAWAY 1948

A. Badaway, *Le dessin architectural chez les anciens Égyptiens. Étude comparative des représentations égyptiennes de construction*, Le Caire, 1948

BAINES J. 2007

J. Baines, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, New York, 2007.

BAINES J., MÁLEK 1980

J. Baines, J. Málek, *Atlas of Ancient Egypt*, Oxford, 1980.

BAINES P. 1989

P. Baines, *Linen, Hand spinning and Weaving*, Londres, 1989.

BAHN 1997

P. G. Bahn, *Lost Cities. 50 Discoveries in World Archaeology*, Londres, 1997.

BARBER 1982

E. J. W. Barber, « New Kingdom Egyptian Textile: Embroidery vs. Weaving », *AJA* 86, 1982, p. 442-445.

BARBER 1991

E. J. W. Barber, *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*, Oxford, 1991.

BARBER 1994

E. J. W. Barber, *Women's Work. The First 20,000 Years. Women, Cloth, and Society in Early Times*, New York, Londres, 1994.

BAUD

M. Baud, *Le caractère du dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris, 1978.

BAUM, BOYELDIEU 2018

M. Baum, C. Boyeldieu, *Dictionnaire encyclopédique des textiles*, Paris, 2018 (4^e éd.).

BELLINGER 1959

L. Bellinger, « Craft habits. Part I. Loom Types Suggested by Weaving Details », *Textile Museum Workshop Notes* 19 (May 1959), 1959, p. 1-6.

BIANCHI 1976

R. S. Bianchi, *The Striding Draped Male Figure of Ptolemaic Egypt*, vol. 1, thèse de doctorat, Université de New York, 1976.

BISSING 1912

F. W. Bissing, *Deir Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker*, Munich, 1912.

BOCHI 1996

P. Bochi, « Of Lines, Linen, and Language. A Study of a Patterned Textile and its Interweaving with Egyptian Beliefs », *CdE* 71, 1996, p. 221-253.

BONNET 1917

H. Bonnet, *Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches.*, UGAÄ 7/2, Leipzig, 1917.

BONNET 1926

H. Bonnet, *Die Waffen der Völker des Älten Orients*, Leipzig, 1917.

BORCHARDT 1933

L. Borchardt, « Die Königsjacke », *Allerhand Kleinigkeiten* 1933, Leipzig, 1933, p. 13-18.

BRUNTON 1937

G. Brunton, *Mostagedda and the Tasian Culture*, BMP 1928-1929, Londres, 1937.

BRUNTON 1937

G. Brunton, « Object from Fifth Dynasty Burials at Gerbelein », *ASAE* 40, fasc. 2, 1940, p. 522-527.

BRUNTON, CATON-THOMSON 1928

G. Brunton, C. Caton-Thomson, *The Badarian Civilization and Predynastic Remains near Badari*, BSAE 46, Londres, 1928.

BRUYÈRE 1926

B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh. 1924-1925*, FIFAO 3, Le Caire, 1926.

BRUYÈRE 1937

B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh. 1934-1935. Tome deuxième. La nécropole de l'est*, FIFAO 15, Le Caire, 1937.

BRYAN 1992a

B. M. Bryan, « Royal and Divine Statuary », dans A. P. Kozloff, L. M. Berman, B. M. Bryan, *Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and his World*, Cleveland, 1992, p. 125-192.

BRYAN 1992b

B. M. Bryan, « Small-Scale Royal Representations », dans A. P. Kozloff, L. M. Berman, B. M. Bryan, *Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and his World*, Cleveland, 1992, p. 193-214.

BURNHAM 1980

D. K. Burnham, *Warp and Weft: A Textile Terminology*, Toronto, 1980.

CARTER 1933

H. Carter, *The Tomb of Tut-Ankh-Amen. Discovered by the Late Earl of Carnarvon and Howard Carter*, Londres, 1933.

CARTER, NEWBERRY 1904

H. Carter, P. E. Newberry, *The tomb of Thoutmosis IV*, Theodore M. Davis' Excavations : Bibân el Molûk, Westminster, 1904.

CARTLAND 1916a

B. M. C. Cartland, « The Dress of the Ancient Egyptians : I. In the Old and Middle Kingdom », *BMMA* 11/8, 1916, p. 166-171.

CARTLAND 1916b

B. M. C. Cartland, « The Dress of the Ancient Egyptians: II. In the Empire », *BMMA* 11/10, 1916, p. 211-214.

CASTEL 2002

E. Castel, « Panthers, Leopards and Cheetahs. Notes on Identification », TDE 1, 2002, p. 17-28.

CASTEL *et al.* 2002

E. Castel, L. Pantalacci, N. Cherpion, *Le mastaba de Khentika. Tombeau d'un gouverneur de l'oasis à la fin de l'Ancien Empire*, FIFAO 40, Le Caire, 2001.

CATLING, GRAYSON 1982

D. Catling, J. Grayson, *Identification of Vegetable Fibres*, Londres, 1982.

CATON-THOMSON, GARDNER 1934

G. Caton-Thomson, E. W. Gardner, *The Desert Fayum*, vol. 1, Londres, 1934.

ČERNÝ 1930-35

J. Černý, *Ostraca hiératiques*, Le Caire, 1930-35.

CHAPPAZ 2005

J. L. Chappaz, « L'horizon d'Aton », dans T. L. Bergerot (éd.), *Akhénaton et l'époque amarnienne*, Paris, 2005, p. 117-134.

CHERPION 1999

N. Cherpion, « La conception de l'homme à l'Ancien Empire, d'après les bas-reliefs figurant les notables », dans *L'art égyptien au temps des pyramides*, catalogue d'exposition, Grand Palais, 6 avril – 12 juillet 1999, Paris, 1999, p. 83-93.

CHERPION 2023

N. Cherpion, *Les peintres de l'Égypte ancienne. Leur langage, leurs palettes, leurs styles*, Bruxelles, 2023.

CLARK 1944

C. R. Clark, « Egyptian Weaving in 2000 B. C. », *BMMA* III/1, 1944, p. 24-29.

COCKBURN *et al.* 1983

A. Cockburn, R. A. Barraco, W. H. Peck, T. A. Reyman, « A Classic mummy », dans A. Cockburn, E. Cockburn (éd.), *Mummies, Disease ans Ancient Cultures*, Cambridge, 1983, p. 52-70.

COOKE, BRENNAN 1990

W. D. Cooke, A. Brennan, « The Spinning of Fine Royal or Byssos Linen », in *ATN* 10, 1990, p. 9.

COOKE *et al.* 1991

W. D. Cooke, M. El-Gamal, A. Brennan, « The Handspinning of Ultra-Fine Yarns. Part 2. The Spinning of Flax », *CIETA Bulletin* 69, p. 17-23.

COONEY 1965

J. D. Cooney, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, Brooklyn, 1965.

CROWFOOT 1931

G. M. Crowfoot, *Methods of Hand Spinning in Egypt and the Sudan*, Bankfield Museum Notes, Second Series 2, Halifax, 1931.

CROWFOOT 1941

G. M. Crowfoot, « The Vertical Loom in Palestine and Syria », *Palestine Exploration Quarterly* (1941), 194, p. 141-151.

CROWFOOT 1954

G. M. Crowfoot, « Textiles, basketry, and mats », dans C. Singer, E. J. Holmyard, A. R. Hall (éd.), *A History of Technology: I. From Early Times to Fall of Ancient Empires*, Oxford, 1954, p. 414-447.

CROWFOOT, DAVIES 1941

G. M. Crowfoot, N. de G. Davies, « The tunic of tut'ankh'amun », *JEA* 27, 1941, p. 113-30.

CROWFOOT, ROTH 1923

G. M. Crowfoot, H. L. Roth, « Were the Ancient Egyptians Conversant with Tablet-Weaving ? », *AAALiv* 10, 1923, p. 7-20.

DAVIES 1900

N. de G. Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqarah*, Londres, Boston, Mass., 1913.

DAVIES 1913

N. de G. Davies, *Five Theban Tombs (being those of Mentuherkhepeshef, User, Daga, Nehemawäy and Tati)*, ASE 21, Londres, 1913.

DAVIES 1922

N. de G. Davies, *The Tomb of Puyemre at Thebes*, New York, 1922.

DAVIES 1927

N. de G. Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*. RPTMS 5, New York, 1927.

DAVIES 1929

N. de G. Davies, « The Town House in Ancient Egypt », *MMS* 1, 1929, p. 233-255.

DAVIES 1933

N. de G. Davies, *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*, vol. 1, New York, 1933.

DAVIES 1943

N. de G. Davies, *The Tomb of Rekh-mi-re at Thebes*, New York, 1943.

DARESSY 1902

G. E. J. Daressy, *Fouilles de la Vallée des Rois. 1898-1899*, Le Caire, 1902.

DAVENPORT 1953

E. G. Davenport, *Your Handspinning*, Londres, 1953.

DE JONGHE *et al.* 1985

D. de Jonghe, S. Daemen, L. Pollet, « Linnen doeken en mummiewindsels van het Oude en het Middenrijk », *BMRAH* 56/1, 1985, p. 5-33.

DERCHAIN 1975

P. Derchain, « Le lotus, la mandragore et le perséa », *CdE* 50, 1975, p. 65-86.

DERCHAIN 1999

P. Derchain, « Pour l'érotisme », *CdE* LXXIV/148, 199, p. 261-267.

DONOVAN 2000

L. Donovan, « Representations of Costume in New Kingdom Offering Bearer Scenes », *BACE* 14, 2000, p. 7-37.

DOTHAN 1963

T. Dothan, « Spinning Bowls », *IEJ* 13/2, 1963, p. 97-112.

EASTWOOD 1984

G. Eastwood, « Spinning Rings from Qoseir el-Quadim », *JEA* 70, 1984, p. 140-141.

EASTWOOD 1985

G. Eastwood, « Preliminary Report on the Textiles », dans B. J. Kemp, *Amarna Reports II*, EES-OP 2, Londres, 1985, p. 191-204.

EGGEBRECHT 1973

A. Eggebrecht, *Schlachtungsbräuche im alten Ägypten und ihre Wiedergabe im Flachbild bis zum Ende des Mittleren Reiches*, Munich, 1973.

EMERY 1995

I. Emery, *The Primary Structure of Fabrics*, Washington, 1995.

ERMAN 1894

A. Erman, *Life in Ancient Egypt*, Londres, 1894.

FISCHER 1976

H. G. Fischer, *Varia*, MMAES 1, New York, 1976.

FISCHER 1996

H. G. Fischer, *The Tomb of Ip at El Saff*, New York, 1996.

FRANCKE 2003

D. Francke, « Sem-Priest on Duty », dans S. Quirke (éd.), *Discovering Egypt from the Neva. The Egyptological Legacy of Oleg D. Berlev*, Berlin, 2003, p. 65-78.

FREED 1982

R. E. Freed, « Costume », dans R. E. Freed (éd.) *Egypt's golden age: The art of living in the New Kingdom 1558-1085 B.C.*, catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, 3 février-2 mai 1982, Boston, 1982, p. 170-172.

GERMER 1985

R. Germer, *Flora des Pharaonischen Ägypten*, DAIK 14, Mayence, 1985.

GERMER 1992

R. Germer, *Die Textilfärberei und die Verwendung gefärbter Textilien im alten Ägypten*, AA 53, Wiesbaden, 1992.

GIDDY 1999

L. Giddy, *The Survey of Memphis II. Kom Rabi'a. The New Kingdom and post-New Kingdom Objects*, EES-ExcMem 64, Londres, 1999.

GLEBA, HARRIS 2018

M. Gleba, S. Harris, « The First Plant Bast Fibre Technology : Identifying Splicing in Archaeological Textiles, *Archaeological and Anthropological Sciences* (2019), 2018, p. 2329-2346.

GOEDICKE 1991

H. Goedicke, « Egyptian Military Actions in « Asia » in the Middle Kingdom », *RE* 42, 1991, p. 89-94.

GRANGER-TAYLOR 1998

H. Granger-Taylor, « Evidence for Linen Yarn Preparation in Ancient Egypt. The Hanks and Fibre Strips and the Balls of Prepared Rove from Lahun in the Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College London (UC 7421, 7509 and 7510) », dans S. Quirke (éd.), *Lahun Studies*, Reigate, p. 102-111.

GREEN 2001

L. Green, *OEAE*, vol. 1, 2001, p. 274-279, s.v. « Clothing and Personal Adornment ».

HALD 1946

M. Hald, « Ancient Textile Techniques in Egypt and Scandinavia: A Comparative Study », *AcArch* (C), 17/1-3, 1946, p. 49-67.

HALL 1980

R. Hall, « A Pair of Linen Sleeves from Gurob », *GM* 40, 1980, p. 29-40.

HALL 1981

R. Hall, « Two Linen Dresses from the Fifht Dynasty Site of Deshasheh Now in the Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College, London », *JEA* 67, 1981, p. 168-171.

HALL 1982

R. Hall, « Garments in the Petrie Museum of Egyptian Archaeology », *Textile History* 13 (1), 1982, p. 27-45.

HALL 1985

R. Hall, « “The Cast-off Garments of Yesterday” : Dresses Reversed in Life and Death », *BIAFO* 85, 1985, p. 235-243.

HALL 1986a

R. Hall, « ‘Crimpled’ Graments. A Mode of Dinner Dress », *DE* 5, 1986, p. 37-45.

HALL 1986b

R. Hall, *Egyptian Textiles*, Shire Egyptology 4, Aylesbury, 1986.

HALL, BARNETT 1985

R. Hall, J. Barnett, « A 5th Dynasty Funerary Dress in the Petrie Museum of Egyptian Archaeology. Its Discovery and Conservation », *Textile History* 16-1, 1986, p. 5-22.

HALL, PEDRINI 1984

R. Hall, L. Pedrini, « A Pleated Linen Dress from a Sixth Dynasty Tomb in at Gebelein now in the Museo Egezio, Turin », *JEA* 70, 1984, p. 136-139.

HALLMANN 2018

A. Hallmann, « Les adoratrices du dieu : parure et iconographie », dans F. Gombert, F. Payraudeau (éd.), *Servir les dieux d'Égypte. Divines adoratrices, chanteuses et prêtres d'Amon*, catalogue d'exposition, musée de Grenoble, 25 octobre 2018-27 janvier 2019, Grenoble, 2018, p. 302-307.

HALLMANN 2023

A. Hallmann, *Ancient Egyptian Clothing : Studies in Late Period Private Représentations. Volume 1*, HES 20/1, Leyde, 2023.

HANNING 2001

R. Hanning, *Grosses Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.) : die Sprachr des Paraonen*, KAW 64, Mayence, 2001 (2^e éd.).

HARING 1997

B. Haring, *Divine Households. Administrative and Economic Aspects of the New Kingdom Royal Memorial Temples in Western Thebes*, EgUit 12, Leyde, 1997.

HÉRODOTE, L'Enquête

Hérodote, *L'Enquête*, livre II, A. Braguet (éd.), Paris, 1985.

HAYES 1955

W. C. Hayes, *A Papyrus of the Late Middle Kingdom in the Brooklyn Museum [Papyrus Brooklyn 35.1446]*, Brooklyn, 1955.

HAYES 1990a

W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt: A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in the Metropolitan Museum of Art. I: From the Earliest Times to the End of the Middle Kingdom* (1953), New York, 1990 (4^e éd.).

HAYES 1990b

W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt: A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in the Metropolitan Museum of Art. II: The Hyksos Period and the New Kingdom (1675-1080 B.C.)* (1959), New York, 1990 (4^e éd.).

HOFFMANN 1964

M. Hoffmann, *The Warp-Weighted Loom. Studies in the History and Technology of an Ancient Implement*, Studia Norvegica 14, Oslo, Bergen, 1964.

HOOPER 1920

L. Hooper, *Hand-Loom weaving, Plain & Ornamental*, The Artistic Crafts Series of Technical Handbooks, Londres, 1920.

HOTTENROTH s. d.

F. Hottenroth, *Le costume. Les armes, ustensiles, outils des peuples anciens et modernes. Vol. 1*, Paris, s. d. [1883-1892].

HOUSTON 2002

M. G. Houston, *Ancient Egyptian, Mesopotamian and Persian Costume* (1920/1954), New York, 2002 (2^e éd.).

USRRL 2012

USRRL (Industrie Française du Lin), *Le Lin textile en 10 étapes*, 2012, <https://www.usrll-ifl.fr/Le-Lin-textile-en-10-étapes> (consulté le 3 août 2024).

JAMES 1985

T. G. H. James, *Egyptian Painting in the British Museum*, Londres, 1985.

JANSSEN J. J. 1975

J. J. Janssen, *Commodity Prices from the Ramessid Period: An Economic Study of the Village of Necropolis Workmen at Thebes*, Leyde, 1975.

JANSSEN J. J. 2008

J. J. JANSSEN, *Daily Dress at Deir el-Medîna : Words for Clothing*, GHP Egyptology 8, Londres, 2008.

JANSSEN R. 1995

R. JANSSEN, « Costume in New Kingdom Egypt », dans J. M. Sasson (éd.), *Civilizations of the Ancient Near East*, vol.1, New York, 1995, p. 383-394.

JANSSEN R. 1996

R. JANSSEN, « Ancient Egyptian Erotic Fashion: Fishnet Dresses », *KMT* 6/4, 1995-96, p.41-46.

JANSSEN J. J., JANSSEN R. 1990

J. J. Janssen, R. Janssen, *Growing Up in Ancient Egypt*, Londres, 1990.

JANSSEN R., JANSSEN J. J. 1996

R. Janssen, J. J. Janssen, *Getting Old in Ancient Egypt*, Londres, 1996.

JANSSEN J. J., JANSSEN R. 2007

J. J. Janssen, R. Janssen, *Growing Up and Getting Old in Ancient Egypt*, Londres, 2007.

JÉQUIER 1910

G. Jéquier, « Une pièce du costume militaire », *RE* 32, 1910, p. 173-174.

JÉQUIER 1913

G. Jéquier, « La panthère dans l'ancienne égypte », *Revue d'Ethnographie et de Sociologie* 4, 1913, p. 353-372.

JÉQUIER 1921

G. Jéquier, *Les Frises d'objets des sarcophages du Moyen Empire*, MIFAO 47, Le Caire, 1921.

JICK 1988

M. Jick, « Bead-net Dress », dans S. D'Auria, P. Lacovara, C. H. Roehrig (éd.), *Mummies and Magic. The funerary arts of ancient Egypt*, catalogue d'exposition, Museum of Fine Arts, Boston, 14 septembre 1988-11 décembre 1989, Boston, 1988, p. 78-79.

JOHL 1924

C. H. Johl, *Altägyptische Webestühle und Brettchenweberei in Altägypten*, UGAÄ 8, Leipzig, 1924.

JOHNSTONE 2014

J. M. Johnstone, « Wrapping and Tying Ancient Egyptian New Kingdom Dresses » in S. Harris, L. Douny (éd.), *Wrapping and Unwrapping the Body: Archaeological and Anthropological Perspectives*, Londres, 2014, p. 59-82.

JONES 2014

J. Jones, « The Enigma of the Pleated Dress : New Insights from Early Dynastic Helwan Reliefs », *JEA* 100, 2014, p. 209-232.

KEMP, VOGELSANG-EASTWOOD 2001

Kemp B., Vogelsang-Eastwood G., *The Ancient Textile Industry in Amarna*, EES-ExcMem 68, Londres, 2001.

KÖHLER 2018

C. Köhler, *Vor den Pyramiden. Die ägyptische Vor- und Frühzeit*, Mayence, 2018.

LANDI 1987

S. Landi, « Tutankhamun in the Victoria and Albert Museum », *ATN* 5 (Nov. 1987), 1987, p. 9-10.

LANDI, HALL 1979

S. Landi, R. Hall, A. Lansing, « The Discovery and Conservation of an Ancient Egyptian Linen Tunic », *Studies in Conservation* 24/4, 1979, p. 141-152.

LANSING, HAYES 1937

A. Lansing, W. C. Hayes, « The Egyptian Expedition 1935-1936. The Museum's Excavations at Thebes », *BMMA* 32/2, 1937, p. 4-39.

LEGON 1996

J. A. R. Legon, « The Cubit and the Egyptian Canon of Art », *DE* 35, 1996, p. 61-76.

LHOTE 1954

A. Lhote, *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne*, Paris, 1954.

LORET 1930-35

V. Loret, « Deux racines tinctoriales de l'Égypte ancienne : orcanette et garance », *Kêmi* 3, 1930-35, p. 22-32.

LUCAS 1926

A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials*, Londres, 1926.

LUCAS 1948

A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (1926), Londres, 1948 (3^e éd.).

LUCAS 1962

A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (1926), Londres, 1962 (4^e éd.).

LUTZ 1923

H. F. Lutz, *Textiles and Costumes Among the Peoples of the Ancient Near East*, Leipzig, 1923.

MACKAY 1924

E. Mackay, « The Representation of Shawls with a Rippled stripe in the Theban Tombs », *JEA* 10/1, 1924, p. 14-43.

MACE 1922

A. C. Mace, « Loom Weights in Egypt », *AE* (1922), 19922, p. 75-76.

MANNICHE 1996

L. Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, Londres, 1996.

MATHIEU 2003

B. Mathieu, *Abréviations des périodiques et collections en usage à l'Institut français d'archéologie orientale*, Le Caire, 2019 (7^e éd.).

MEDARD 2003

F. Médard, « La Produzione di filo nei siti lacustri del Neolitico », dans M. Bazzanella *et al.* (éd.), *Textiles. Intrecci e tessuti dalla preistoria europea*. Trente, 2003.

MEKHITARIAN 1978

A. Mekhitarian, *La peinture égyptienne* (1954), Genève, 1978 (2^e éd.).

MESSIHA, ELHITTA 1979

H. Messiha, M. A. Elhitta, *Mallawi Antiquities Museum. A brief Description*, Le Caire, 1979.

MICHALOWSKI 1969

K. Michalowski, *Ägypten. Kunst und Kultur*, Fribourg, 1969.

MIDGLEY 1912

W. W. Midgley, « Textiles », dans W. M. F. Petrie, G. A. Wainwright, E. MacKay, *The Labyrinth Gerzeh and Mazghuneh*, BSAE-ERA 21, Londres, 1912, p. 6.

MIDGLEY 1915

W. W. Midgley, « Reports on Early Linen », dans W. M. F. Petrie, E. Mackay, *Heliopolis Kafr Ammar and Shurafa*, BSAE 24, Londres, 1915, p. 48-51.

MILLARD 1986

A. Millard, *The Position of Women in the Family and in Society in Ancient Egypt, with Special Reference to the Middle Kingdom*, thèse de doctorat non publiée, University College, Londres, 1986, disponible en ligne : <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1349381/> (consulté le 3 août 2024).

MILLER 2017

E. W. Miller, *Ornements & détails couture. Styles et techniques de création*, Paris, 2017.

MOND, MYERS 1937

R. L. Mond, O. Myers, *The Cemeteries of Armant I*, EES-ExcMem 42, Londres, 1937.

MONTET 1937

P. Montet, *Les reliques de l'art syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg 76, Paris, 1937.

MÜLLER 1940

H. W. Müller, *Die Felsengräber der Fürsten von Elephantine aus der Zeit des Mittleren Reiches*, ArchForsch 9, Glückstadt, Hambourg, New York, 1940.

MURRAY, NUTTALL 1963

H. Murray, M. Nuttall, *A Handlist to Howard Carter's Catalogue of Objects in Tut'Ankhamun's Tomb*, Oxford, 1963.

NEEDLER 1977

W. Needler, « Three Pieces of Unpatterned Linen from Ancient Egypt in the Royal Ontario Museum », dans V. Gervers (éd.), *Studies in Textile History in Memory of Harold B. Burnham*, Toronto, p. 238-251.

NORD 1982

D. Nord, « 1999. Gazelle Skin Loincloth », dans R. E. Freed (éd.) *Egypt's golden age: The art of living in the New Kingdom 1558-1085 B.C.*, catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, 3 février-2 mai 1982, Boston, 1982, p. 175-176.

NICHOLSON, SHAW 1999

P. T. Nicholson, I. Shaw (éd.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 1999.

PEET 1933

T. E. Peet, « The So-called Ramesses Girdle », *JEA* 19/3-4, 1933, p. 143-149.

PEET, WOOLEY 1923

T. E. Peet, C. L. Wooley, *City of Akhenaten. Excavations of 1921 and 1922 at El-‘Amarneh*, vol. 1, EES 38, Londres, 1923.

PETRIE 1890

P. W. M. Petrie, *Kahun, Gurob, and Hawara*, Londres, 1890.

PETRIE 1898

P. W. M. Petrie, *Deshasheh* 1897, MEEF 15, Londres, 1898.

PETRIE 1910

W. M. F. Petrie, *The Arts and Crafts of Ancient Egypt* (1909), Londres, 1910 (2^e éd.).

PETRIE 1912

W. M. F. Petrie, *Les Arts et métiers de l'ancienne Égypte*, Bruxelles, Paris, 1912.

PETRIE 1917

P. W. M. Petrie, *Tools and Weapons: Illustrated by the Egyptian Collection in University College, London, and 2,000 Outlines from other sources*, BSAE-ERA 30, 1917.

PETRIE, QUIBELL 1895

P. W. M. Petrie, J. E. Quibell, *Naqada and Ballas*, BSAE, Londres, 1895.

PFISTER 1937

R. Pfister, « Les textiles du tombeau de Toutankhamon », *RAAsiat* 11/4, 1937, p. 207-218.

PICTON, MACK 1989

J. Picton, J. Mack, *African Textiles : Looms, Weaving and Design*, Londres, 1979.

QUIBELL, HAYTER 1927

J. E. Quibell, A. G. K. Hayter, *Excavations at Saqqara. Teti Pyramid, North Side*, IFAO, Le Caire, 1927.

RACINET 1888

M. A. Racinet (dir.), *Le costume historique. Cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu. Types principaux du vêtement et de la parure [...]*. Tome II, Paris, 1888.

RAVEN 1993

M. J. Raven, *Mummies onder het mes*, Amsterdam, 1993.

REISNER 1942

G. A. Reisner, *A History of the Giza Necropolis*, vol. 1, Cambridge, 1942.

RICHARDS 2015

A. Richards, « Did Ancient Egyptian Textiles Pleate Themselves ? », dans C. Graves-Brown (éd.), *Experiment and Expérience. Ancien Egypt in the Present*, Swansea, 2015.

RIEFSTAHL 1944

E. Riefstahl, *Patterned Textiles in Pharaonic Egypt*, New York, 1944.

RIEFSTAHL 1970

E. Riefstahl, « A Note on Ancient Fashions. Four Early Egyptien Dresses in the Museum of Fine Arts, Boston », *Boston Museum Bulletin* 68/354, 1970, p. 244-259.

RIEFSTAHL 1975

E. Riefstahl, « An Additional Footnote on Pleating in Ancient Egypt », *NARCE* 92, 1975, p.28-29.

ROBINS 1990

G. Robins, « Problems in Interpreting Egyptian Art », *DE* 17, 1990, p. 45-58.

ROBINS 1993

G. Robins, *Women in ancient Egypt*, Londres, 1993.

ROBINS 1994

G. Robins, *Proportions and Style in Ancient Egyptien Art*, Austin, 1994.

ROBINS 1997

G. Robins, *The Art of Ancient Egypt*, Cambridge, Mass., 1997.

ROIK 1988

E. Roik, *Das altlägyptische Wohnhaus und seine Darstellung im Flachbild*, Europäische Horchschulschriften. Archäologie 38/15, Frankfort, New York, Paris, 1988.

ROTH 2008

H. L. Roth, *Ancient Egyptian and Greek Looms*, Project Gutenberg, 2008 (1913), <https://www.gutenberg.org/ebooks/25731>.

ROTH, CROWFOOT 1921

H. L. Roth, G. M. Crowfoot, « Models of Egyptian Looms », *AE* (1921), 1921, p. 97-101.

ROTH 1950

H. L. Roth, *Studies in Primitive Looms*, Halifax, 1950.

RUMMEL 2007

U. Rummel, « Das Pantherfell als Kleidungsstück im Kult : Bedeutung, Symbolgehalt und theologische Verortung einer magischen Insignie », *ImagAeg* 2, p. 109-152.

RUSSMANN 1995

E. R. Russmann, « A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom », *MDAIK* 51, p. 269-279.

RUSSMANN 2001

E. R. Russmann, *Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum*, catalogue d'exposition, Musée d'art *et al.*, Tolède *et al.*, 1^{er} mars-27 mai 2001, Londres, 2001.

RYDER 1972

M. L. Ryder, « Wool of the 14th Century B. C. from Tel el-Amarna, Egypt », *Nature* 240, 1972, p. 355-356.

SAAD 1951

Z. Y. Saad, *Royal Excavations at Helwan. 1945-7*, ASAE 14, Le Caire, 1951.

SCHÄFER, BRUNNER-TRAUT 1974

H. Schäfer, E. Brunner-Traut, *Principles of Egyptian Art* (édition révisée), Oxford, 1974.

SCHIAPARELLI 1921

E. Schiaparelli, « La missione Italiana a Ghebelein », ASAE 20, 1921, p. 126-128.

SCHIAPARELLI 1927

E. Schiaparelli, *Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto (anni 1903-1920). Volume 2. La tomba intatta dell'architetto Chan elle necropoli Tebe*, Turin, 1927.

SCHIAPARELLI 2007

E. Schiaparelli, *La Tomba Intatta dell'Architetto Cha nella Necropoli di Tebe. Nouva Edizione*, Turin, 2007

SCHOTT 1952

S. Schott, *Das schöne Fest vom Wüstentale. Festbraüche einer Totenstadt*, thèse de doctorat, Académie des Sciences et de Lettres, Mayance, 1952.

SERPICO, WHITE 1999

M. Serpico, R. White, « Resins, Amber ans Bitumen », dans P. T. Nicholson, I. Shaw (éd.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 1999, p. 430-474.

SETH-SMITH, LISTER 1995

A. Seth-Smith, A. Lister, « The Research and Reconstruction of a 5th Dynasty Egyptian Bead-Net Dress », dans E. Brown, F. Macaliser, M. M. Wright (éd.), *Conservation in Ancient Egyptian Collections. Archaeology Section, and International Academic Projects, held at London. 20-21 july*, Londres, 1995, p. 165-172.

SHAW, NICHOLSON 1995, s.v. « Crowns and royal regalia ».

I. Shaw, P. Nicholson, *British Museum Dictionary of Ancient Egypt*, Londres, 1995, p. 74-75, s.v. « Crowns and royal regalia ».

SHAW, NICHOLSON 1995, s.v. « Dance ».

I. Shaw, P. Nicholson, *British Museum Dictionary of Ancient Egypt*, Londres, 1995, p. 78-79, s.v. « Dance ».

SHAW, NICHOLSON 1995, s.v. « Scribe ».

I. Shaw, P. Nicholson, *British Museum Dictionary of Ancient Egypt*, Londres, 1995, p. 254, s.v. « Scribe ».

SIMPSON 1978

W. K. Simpson, *The Mastabas of Kawab, Khafkhufu I and II. G7110-20/30-40/50*, Boston, 1978.

SIGL 2020

J. Sigl, « Egyptian Pit-Looms from the Late First Millennium AD. Attempts in reconstruction from the Archaeological Evidence », *Egyptian Textiles and their Production : « Word » and « Object »* 3, 2020, p. 22-35.

SMITH 1958

W. S. Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, Harmondsworth, 1958.

STAHELIN 1966

E. Staehelin, *Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich*, MÄS 8, Berlin, 1966.

STAHELIN 1986

E. Staehelin, *Lexikon der Ägyptologie* VI, 1986, col. 726-737, s.v. « Tracht ».

STAUDIGEL 1960-1961

O. Staudigel, « Tablet Weaving in Ancient Egypt », Liverpool Bulletin. *Libraries, Museums & Arts Committee Bulletin* 9, 1960-1961, p. 7-25.

STROUHAL 1992

E. Strouhal, *Life in Ancient Egypt*, Cambridge, 1992.

STOLL, FENGEL 1988

M. Stoll, D. Fengel, « Chemical and Structural Studies on Ancient Egyptian Linen », *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 10, p. 151-172.

STOUT 1970

E. E. Stout, *Introduction to Textiles*, New York, 1970 (3^e éd.).

TALLET et al. 2023

P. Tallet, F. Payraudeau, C. Ragazzoli, C. Somaglino, *L'Égypte pharaonique. Histoire, société, culture* (2019), Malakoff, 2023 (2^e éd.).

TATA 1986

G. Tata, *The Development of the Egyptian Textile Industry*, thèse de doctorat, Université de l'Utah, 1986.

TAYLOR 1988

J. H. Taylor, « Tomb Group of Nes-mut-aat-nerua », dans S. D'Auria, P. Lacovara, C. H. Roehrig (éd.), *Mummies and Magic. The funerary arts of ancient Egypt*, catalogue d'exposition, Museum of Fine Arts, Boston, 14 septembre 1988-11 décembre 1989, Boston, 1988, p. 173-175.

TEFNIN 2006

R. Tefnin, « Comment lire les peintures des tombes thébaines de la 18^e dynastie ? », dans *L'arte nel Vicino Oriente antico. Bellezza, rappresentazione, espressione. Atti del Convegno internazionale, Milano, 12 marzo 2005*, Milan, 2006, p. 47-77.

TEFNIN 2007a

R. Tefnin, « La peinture égyptienne ancienne. Fragile trésor... », *EAO* 45 (mars 2007), 2007, p. 65-71.

TEFNIN 2007b

R. Tefnin, « Entre sémiôsis et mimèsis. Les degrés de la réalité de l'image funéraire égyptienne », dans T. Lenain, D. Lories (dir.), *Mimèsis. Approches actuelles*, Bruxelles 2007, p. 157-191.

THOMSON 2002

W. G. Thomson, « Tapestry-Woven Fabrics », dans H. Carter, P. E. Newberry, *The tomb of Thoutmosis IV* (1904), TDE, Londres, 2002 (2^e éd.), p. 143-144.

TIEDEMANN, JAKES 2006

E. J. Tiedemann, K. A. Jakes, *An Exploration of Prehistoric Spinning Technology. Spinning Efficiency and Technology Transition*, Archaeometry 48/2, 2006, p. 293-307.

TIETZEL 1988

B. Tietzel, *Geschichte der Webkunst. Technische Grundlagen und künstlerische Traditionen*, Cologne, 1988.

Tissus d'Égypte 1993

Tissus d'Égypte. Témoins du monde arabe VIIIe-XVe siècles. Collection Bouvier, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1993-1993, Institut du monde arabe à Paris, 1994, Thonon-les-Bains, Genève, Paris, 1993.

TRAUNECKER 2005

C. Traunecker, « Nefertiti, la reine sans nom », dans T. L. Bergerot (éd.), *Akhénaton et l'époque amarnienne*, Paris, 2005, p. 117-134.

TRUSLOW 1957

N. A. Truslow, *Handbook of Twisting*, Chicago, 1957.

VAN'T HOOFT *et al.* 1994

P. van't Hooft, M. J. Raven, E. H. C. van Rooij, G. Vogelsang-Eastwood, *Pharaonic and Early Medieval Egyptian Textiles*, Leyde, 1994.

VANDERSLEYEN 1995

C. Vandersleyen, *L'Égypte et la vallée du Nil. Tome 2. De la fin de l'Ancien Empire à la fin du Nouvel Empire*, Nouvelle Clio, Paris, 1995.

VANDERSLEYEN 2012

C. Vandersleyen, *Ecrits sur l'art égyptien. Textes choisis*, CEA (B) 13, Bruxelles, 2012.

VANDIER 1958

J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne III. 3 : Les grandes époques. La statuaire*, Paris, 1958.

VAN DRIEL-MURRAY 1999

C. Van Driel-Murray, « Leatherwork and Skin Products », dans P. T. Nicholson, I. Shaw (éd.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 1999, p. 299-319.

VAN GENNEP, JÉQUIER 1916

A. Van Gennep, G. Jéquier, *Le tissage aux cartons et son utilisation décorative dans l'Égypte ancienne*, 1916.

VAN REESEMA 1926

E. S van Reesema, *Contribution to the Early History of textiles Technics*, Amsterdam 1926.

VAN ROOIJ, VOGELSANG-EASTWOOD 1994

E. H. C. Van Rooij, G. Vogelsang-Eastwood, « The Pharaonic Textiles », dans P. van 't Hoft *et al.*, *Pharaonic and Early Medieval Egyptian Textiles*, Leyde, 1994, p. 13-43.

VIREY 1891

P. Virey, *Sept tombeaux thébains de la XVIII^e dynastie*, MMAF V/2, 1891.

VOGELSANG-EASTWOOD 1989

G. Vogelsang-Eastwood, « A Note on the So-called "Spinning Bowls" », *JEOL* 30, 1989, p. 78-88.

VOGELSANG-EASTWOOD 1992a

G. Vogelsang-Eastwood, *The Production of Linen in Pharaonic Egypt*, Leyde, 1992.

VOGELSANG-EASTWOOD 1992b

G. Vogelsang-Eastwood, *Patterns for Ancient Egyptian Clothing*, Leyde, 1992.

VOGELSANG-EASTWOOD 1993

G. Vogelsang-Eastwood, *Pharaonic Egyptian Clothing*, Studies in Textile and Costume 2, Leyde, 1993.

VOGELSANG-EASTWOOD 1994

G. Vogelsang-Eastwood, *De kleren van de farao*. Amsterdam, 1994.

VOGELSANG-EASTWOOD 1995

G. Vogelsang-Eastwood, *Die Kleider des Pharaos. Die Verwendung von Stoffen im Alten Ägypten*, Hanovre, Amsterdam, 1995.

VOGELSANG-EASTWOOD 1997

G. Vogelsang-Eastwood, *Tutankhamun Textiles and Clothing: In the Egyptian Museum, Cairo*. Rotterdam, 1997.

VOGELSANG-EASTWOOD 1999

G. Vogelsang-Eastwood, « Textiles », dans P. T. Nicholson, I. Shaw (éd.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 1999, p. 268-298.

VOGELSANG-EASTWOOD 2021a

G. Vogelsang-Eastwood, « Slow Fashion. Part 1. Everyday Ancient Egyptian Clothing », *Rawi* 11, 2021, p. 8-19.

VOGELSANG-EASTWOOD 2021b

G. Vogelsang-Eastwood, « Royal Couture. Part 2. The Royal Wardrobe of Tutankhamun », *Rawi* 11, 2021, p. 20-23.

WAETZOLDT 1972

H. Waetzoldt, *Untersuchungen zur Neusumerischen Textilindustrie*, Studi Economici e Technologici 1, Rome, 1972.

WEGNER 1933

M. Wegner, « Stilentwicklung der thebanischen Beamtengräber », *MDAIK* 4, 1933, p. 38-164.

WENTE 1990

E. Wente, *Letters from Ancient Egypt*, Atlanta, 1990.

WERBROUCK 1938

M. Werbrouck, *Les pleureuses dans l'Egypte ancienne*, Bruxelles, 1938.

WILKINSON 1979

C. K. Wilkinson, *Egyptian Wall Paintings : The Metropolitan Museum's Collection of Facsimiles*, New York, 1979.

WINKLER 1936

H. A. Winkler, *Ägyptische Volkskunde*, Stuttgart, 1936.

WINLOCK 1916

H. E. Winlock, « Ancient Egyptian Kerchiefs », *BMMA* 11/11, 1916, p. 238-242.

WINLOCK 1922

H. E. Winlock, « Heddle-jacks of Middle Kingdom Looms », *AE* (1922), 1922, p. 71-74.

WINLOCK 1926

H. E. Winlock, « The Egyptian Expedition 1924-1925 », *BMMA* 21, 1926, p. 3-28.

WINLOCK 1941

H. E. Winlock, *Materials used at the Embalming of King Tut- 'Ankh-Amun*, New York, 1941.

WINLOCK 1942

H. E. Winlock, *Excavations at Deir El Bahari. 1911-1931*, New York, 1942.

WINLOCK 1942

H. E. Winlock, *The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes*, New York, 1947.

WINLOCK 1955

H. E. Winlock, *Models of Daily life in Ancient Egypt from the Tomb of Meket-rē at Thebes*, MMAEE 18, Cambridge, 1955.

WINTER 1971

E. Winter, « Eine Ägyptische Bronze aus Ephesos », *ZÄS* 97, 1971, p. 146-155.

ZELENKOVÁ 2010

L. Zelenková, « The Royal Kilt in Non-Royal Iconography ? The Tomb Owner Fowling and Spear-Fishing in the Old Kingdom and Middle Kingdom », *BACE* 21, 2010, p.141-166.

ZIEGLER, BOVOT 2001

C. Ziegler, J.-L. Bovot, *Art et archéologie : l'Égypte ancienne*, Manuels de l'Ecole du Louvre, 2001.