


14 mai 2022

L'égyptomanie en musiques De Sarastro... à Aïda

Élysé LOPEZ

Académie des sciences et lettres de Montpellier

Nota. 1. Pour retrouver les autres conférences de ce colloque : dans la page d'accueil (<https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/>) cliquer sur "Rechercher un document" et dans la fenêtre qui s'affiche, entrez le mot-clé : COLL2022

2. Les titres des extraits musicaux illustrant le texte sont repérés par une clé de sol. Les liens indiqués permettent de les entendre sur Youtube. 

MOTS-CLÉS

COLL2022, égyptomanie musicale, opéra, Cléopâtre, Guillaume-André Villoteau, *Isis*, *La flûte enchantée*, *Jules César en Égypte*, *Moïse et Pharaon*, *Aïda*, *Akhnaten*, Hans-Robert Hickmann, Rafael Perez Arroyo.

RÉSUMÉ

La fascination pour l'Égypte antique, l'égyptomanie, occupe une place étonnante dans notre imaginaire collectif depuis l'Antiquité romaine. Elle s'est fortement accrue en Europe à la suite de l'Expédition d'Égypte, des travaux de Champollion, et des découvertes des archéologues, en particulier sous l'impulsion d'Auguste Mariette. L'égyptomanie s'est déclinée dans l'architecture et dans les arts décoratifs, dans la peinture et la sculpture, dans la littérature et le cinéma, et elle s'est, en particulier, manifestée dans le domaine musical européen, à l'origine d'œuvres importantes faisant désormais partie intégrante de notre patrimoine culturel. Le mythe de la mystérieuse civilisation égyptienne antique et de ses protagonistes pharaoniques a inspiré nombre d'œuvres musicales classiques et surtout d'opéras parmi lesquels certains, comme *La flûte enchantée* de Mozart ou l'*Aïda* de Verdi, ont acquis une popularité traversant les décennies. Plusieurs extraits musicaux (disponibles sur You Tube) illustrent cette présentation.

1. Quelques mots d'introduction

La seule lecture de la programmation musicale des prochaines semaines à Montpellier suffit pour se persuader de la place importante que l'Égypte, soit sous sa forme savante de l'égyptologie, soit sous celle, plus populaire, de l'égyptomanie, occupe dans l'imaginaire collectif occidental et plus particulièrement dans celui qui sous-tend la création musicale et la production de spectacles musicaux. Ainsi sont annoncés sur la scène de l'Opéra Comédie, le *Jules César* de Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

mettant en scène les amours tumultueuses du général romain et de la reine Cléopâtre, et au Corum, une *Aïda* de Giuseppe Verdi (1813-1901) dans le cadre d'une tournée européenne de l'Orchestre National de Russie. Dans cette production, annoncée comme spectaculaire, une centaine d'artistes est attendue sur la scène montpelliéraine. De son côté, l'Opéra Orchestre de Montpellier va donner à la rentrée une autre *Aïda* plus intimiste que la précédente.

La fascination pour l'Égypte ancienne – dont découle l'égyptomanie européenne – a débuté dans l'Antiquité et s'est poursuivie chez les Modernes, provoquée par l'omniprésence dans le paysage de pyramides et de tombeaux, par la singularité des rites funéraires de momification sans équivalent dans le monde antique, et par l'étrangeté des hiéroglyphes, écriture dont la connaissance s'était évanouie au cours du temps. Cette attirance a gagné en puissance et s'est prolongée jusqu'à nous parallèlement à l'essor de travaux égyptologiques majeurs. Dès le règne d'Auguste, des obélisques, des bas-reliefs, des stèles et des statues ont pris le chemin de l'exil vers Rome, l'Italie et Constantinople. À la Renaissance, des momies sont importées en Europe, destinées à la composition d'une poudre qui, bien que décrite par Ambroise Paré (1580)¹, est demeurée dans la pharmacopée traditionnelle². À la même époque, les « chambres des merveilles », les « cabinets de curiosités », s'emplissent de crocodiles du Nil, de monnaies lagides, de momies, de sarcophages et de statuettes égyptiennes comme en témoignait la collection du polymathe aixois Nicolas-Claude Fabri de Peiresc³. À la fin du XVIII^e siècle s'avance dans les pas des anciens voyageurs européens dans la vallée du Nil, une équipe de savants sous protection militaire, qui va révéler aux yeux d'une Europe éblouie, pyramides, temples, tombeaux et vestiges enfouis par milliers. On reste de nos jours frappé tant par le succès populaire toujours renouvelé des expositions ayant trait au passé glorieux des pharaons, que par la fréquentation touristique des sites et des musées égyptiens dont l'attraction renaît périodiquement sous l'effet de la médiatisation des découvertes dans la vallée du Nil.

Cette fascination « égyptomaniaque » de l'imaginaire occidental, a été, depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui, relayée par une abondante production littéraire et artistique à laquelle la création musicale ne pouvait échapper. L'égyptomanie musicale participe en effet du grand courant orientaliste de la création européenne. Elle se raccorde à la veine de l'exotisme parcourant en profondeur l'inspiration artistique depuis la Renaissance. Deux périodes d'importance inégale, chacune nourrie de vagues d'égyptomanie, peuvent être décrites : l'une avant la Campagne d'Égypte et l'autre se déroulant par la suite jusqu'à aujourd'hui. Marquant le seuil entre les deux, l'expédition conduite par Bonaparte (1798-1801) est venue changer le regard porté par l'Occident sur l'Égypte ancienne en permettant l'émergence d'une discipline – l'égyptologie – tout en fournissant un substrat plus dense aux créations artistiques, en particulier musicales, engendrées par l'égyptomanie.

2. L'inspiration égyptienne dans la musique européenne avant 1800

Il est vraisemblable que les confrontations géopolitiques entre Chrétiens et Musulmans (lors de l'invasion de l'Espagne puis la lente Reconquista, lors des huit croisades) ont été à l'origine des spectacles musicaux populaires dits « mauresques », en

¹ PARÉ, *Discours* 1582 ; PINEAU, « Paré » 2010.

² AUFRÈRE, « Apothicaires » 2019, 20.

³ Cf. AUFRÈRE, *Momie* 1991 ; Id., « Lettrés et « curieux » du Midi aux prises avec le mystère des hiéroglyphes (XVII^e-XVIII^e siècles) », ici même.

Colloque “Bicentenaire Champollion, l’Égypte et Montpellier”, 13 - 14 mai 2022, Montpellier

Espagne et en Italie du Sud, qui inspirèrent les premiers opéras baroques. La longue compétition puis la coexistence des royaumes chrétiens et de l’Empire ottoman contribuera ensuite à la mode des turqueries dont la représentation la plus célèbre est *La Marche pour la cérémonie des Turcs* composée par Jean-Baptiste Lully (1632-1687) pour *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière (1622-1773). Cette même mode irriguera aussi l’inspiration de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) dans ses *Indes Galantes* (1735) et même celle de Wolfgang A. Mozart (1756-1791) ou de François-Adrien Boieldieu (1775-1834), respectivement dans leurs opéras *alla turca* : *L’Enlèvement au sérail* (1782) et *Le calife de Bagdad* (1800)⁴.

L’Égypte ancienne inspire plus particulièrement les thèmes de nombreuses œuvres des périodes baroque et classique, qui s’inscrivent toutefois dans des modèles de musique parfaitement européens et ne recherchent pas une éventuelle couleur locale égyptienne, dont les compositeurs de ces époques ignorent d’ailleurs jusqu’à l’existence. On peut citer parmi ces œuvres le *Tolomeo ed Alessandro (Ptolémée et Alexandre)* (1711) de Domenico Scarlatti (1685-1756), ou *Les Fêtes de l’Hymen et de l’Amour, ou Les dieux de l’Égypte* (1747) de Rameau. Comme il est impossible ici de les citer toutes, nous insisterons sur les trois les plus souvent représentées : l’*Isis* de Lully, le *Jules César en Égypte (Giulio Cesare in Egitto)* de Haendel et *La Flûte enchantée* de Mozart.

2.1. L’*Isis* de Lully

Composée en 1677, cette tragédie met en scène Jupiter convoitant la jeune nymphe Io sous l’œil réprobateur de Junon qui métamorphosera la belle en déesse égyptienne Isis pour pouvoir la faire monter au ciel (fig. 1).

Cette œuvre dont seul le rôle-titre évoque le panthéon égyptien mais dont l’Égypte elle-même est totalement absente, a la particularité d’avoir fait scandale à la cour et provoqué la disgrâce de son librettiste Philippe Quinault (1635-1688) pour avoir donné à penser que sa Junon aurait, aux yeux des courtisans, représenté Madame de Montespan en favorite bafouée tandis qu’Io-Isis aurait incarné Mademoiselle de Ludres aux charmes de laquelle Jupiter-Louis XIV venait de succomber⁵.



Fig. 1 : Junon en colère menace la nymphe Io. François Verdier (1651-1730). Département des Peintures, musée du Louvre (inv. 8280 ; mv. 8302 ; mr. 2605).

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/c1010236849> © 2002 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot

🎵 Extrait d’*Isis* dans le film de Gérard Corbiau, *Le roi danse*, 2000⁶

⁴ Sur les liens entre Égyptiens, Coptes, Gitans, théâtre et opéra, voir AUFRÈRE, *Odyssée* 2007, 147-154.

⁵ AUFRÈRE, « Isis » 2020, 156.

⁶ <https://youtu.be/o8fCy1Jyu94>

2.2. Jules César en Égypte de Georg Friedrich Haendel



Fig. 2 : Cléopâtre et César par J.-L. Gérôme (1866). Coll. part. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cleopatra_and_Caesar_\(Gérôme\)#/media/File:Jean-LeonGerome1824-1904Cleopatra_before_Caesar1866Oiloncanvas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cleopatra_and_Caesar_(Gérôme)#/media/File:Jean-LeonGerome1824-1904Cleopatra_before_Caesar1866Oiloncanvas.jpg)

Créé à Londres en 1724 au King's Theatre sur un livret de Nicola F. Haym (1678-1729) avec le castrat italien Francesco Bernardi, dit Senesino (1686-1759) dans le rôle-titre, et composé par Haendel, alors directeur musical de la toute récente Académie Royale de musique, *Jules César* est devenu, depuis le renouveau de la musique baroque dans les années 1950, l'*opera seria* le plus célèbre de Haendel et le plus souvent représenté sur les scènes modernes. L'action se situe aux environs d'Alexandrie. Le livret, portant sur l'éternel conflit entre amour et pouvoir, se fonde sur deux épisodes historiques de la fin de l'Égypte lagide : l'assassinat de Pompée sur l'ordre de Ptolémée XIII Philopator dans l'espoir de se gagner les faveurs de Jules César, et la relation passionnelle entre le général romain et l'ambitieuse Cléopâtre VII Philopator. Cette reine a d'ailleurs inspiré un grand nombre d'œuvres théâtrales⁷ et musicales et constitué le personnage principal des librettistes d'opéra depuis le XVII^e siècle (fig. 2).

Jules César sera donné à Paris en mai 2022 puis en juin à Montpellier par l'Ensemble Artaserse sous la direction de Philippe Jaroussky, en résidence à l'opéra de Montpellier. Il offre aux voix des contraltos et des sopranos de nombreux arias magnifiques devenus célèbres.

Extrait de *Giulio Cesare in Egitto*. L'aria pathétique de Cléopâtre : *Se pietà di me non senti* (« Si tu n'as pas pitié de moi ») chanté par Natalie Dessay à l'Opéra Garnier en 2011⁸

2.3. La Flûte enchantée de Mozart

Le dernier opéra de Mozart, créé à Vienne le 30 septembre 1791, résulte de sa collaboration avec son ami et frère maçon Emanuel Schikaneder (1751-1812) qui gère un nouveau théâtre dans les faubourgs de Vienne. Mozart en dirigea les deux premières représentations avant de s'arrêter, malade, pour mourir le 5 décembre suivant. Cet opéra spectaculaire qui connut un succès populaire immédiat, relève de l'esthétique du merveilleux en vogue dans le monde germanique. Mais même s'il est inspiré par les contes de fées de l'écrivain des Lumières allemandes Christoph Martin Wieland (1733-1813), *La Flûte enchantée* paraphrase des rituels maçonniques : Mozart et Schikaneder sont en effet tous deux membres de la Loge Zur Wahren Eintracht (« À la vraie Concorde ») fondée le 12 mars 1781 à Vienne (fig. 3). L'action n'est pas explicitement située en Égypte, considérée au XVIII^e siècle comme la terre des pratiques initiatiques, de

⁷ SPROGIS, « Cléopâtre » 2018.

⁸ <https://youtu.be/CfCXuquriI>.

Colloque “Bicentenaire Champollion, l’Égypte et Montpellier”, 13 - 14 mai 2022, Montpellier

l’ésotérisme et des enseignements secrets, mais le recours au thème des mystères d’Isis y est flagrant⁹.



Fig. 3 : Mozart et Schikaneder (premier plan à dr.) dans leur loge maçonnique de Vienne Zur Wahren Eintracht (« À la vraie Concorde »). Partie d'un tableau de Ignaz Unterberger (1748-1797). Musée Historique de Vienne.

D’une part, les mystères d’Isis émergent dans l’Alexandrie hellénistique à la faveur de la rencontre entre les cultures grecque et pharaonique. Épouse d’Osiris – roi des vivants devenu souverain du royaume des morts –, Isis est liée à la maternité en tant que mère d’Horus et à l’au-delà. Cette divinité majeure du panthéon égyptien, faisait l’objet d’un culte, de fêtes publiques mais aussi de rites initiatiques liés à la reviviscence d’Osiris, les mystères d’Isis, qui promettaient la vie éternelle à une élite d’initiés ayant suivi un enseignement des mythes et symboles de la croyance en Isis, et participé à des épreuves nocturnes dans l’enceinte des temples isiaques. Le culte d’Isis s’est propagé dans les mondes grec et romain¹⁰, Isis et Déméter étant assimilées dans l’imaginaire antique : d’ailleurs, lesdits mystères ont probablement été influencés par ceux de Déméter célébrés à Éleusis, ville sainte non loin d’Athènes. Ce culte d’Isis, disparut peu à peu sous l’influence du christianisme, mais ses derniers prêtres ne quittèrent pas le temple de Philae, où elle était vénérée, avant 537, sous le règne de Justinien (482-565).


D’autre part, la franc-maçonnerie spéculative, apparue en Angleterre à la fin du XVII^e siècle, s’inspire en premier lieu de la légende d’Hiram, l’architecte du temple de Salomon à Jérusalem, et en second lieu des textes des Anciens Devoirs issus des bâtisseurs des cathédrales. Templiers et Rose-Croix auraient participé à la transmission de ces secrets séculaires. Vers la fin du XVIII^e siècle, en vertu de courants d’égyptomanie sous-jacents, le mythe d’Isis et ses mystères finissent par occuper une place fondamentale dans l’ésotérisme maçonnique. Les francs-maçons se considèrent comme les « enfants de la Veuve », la maçonnerie étant veuve d’Hiram, l’architecte mythique assassiné dans le temple par trois ouvriers voulant s’emparer de ses secrets. Or cette « veuve » maçonnique peut être perçue comme un avatar d’Isis qui a régénéré le mythique Osiris, assassiné et démembré par Seth-Typhon. L’architecte Hiram fut assimilé à Osiris, et Isis, sa veuve, fut perçue comme l’incarnation de la Loge maçonnique : leur fils Horus serait ainsi le premier initié et le franc-maçon primordial. Une maçonnerie dite « égyptienne » a par ailleurs été fondée dans les années 1780 par

⁹ Sur les mystères d’Isis, voir LE CORSU, *Isis* 1977. Sur la réception d’Isis : BRICAULT et alii (éd.), *Isis* 2020. – Rappelons que Mozart enfant a visité l’Iseum de Pompéi (1770) au moment où les fouilles archéologiques en plein essor (cf. PUECH, « Mozart » 2018) révèlent, près de l’amphithéâtre, un temple d’Isis intégralement conservé avec son décor et son mobilier. Cf. GRELL, « T. d’Isis » 2020.

¹⁰ Voir BRICAULT, *Cultes* 2013.

Joseph Balsamo (1743-1795), alias le comte de Cagliostro, mystificateur de talent. Cependant, son obédience ne se référerait pas tant à l'Égypte pharaonique qu'à l'Égypte copte, c'est-à-dire à l'Église chrétienne primitive d'Égypte¹¹. La maçonnerie égyptienne lui a survécu jusqu'à aujourd'hui au travers du « Rite Ancien et Primitif de Memphis-Misraïm »¹².

Bien que Cagliostro, qui se faisait appeler le « Grand Cophte », n'ait jamais rencontré Mozart au cours de ses périples européens, *La Flûte enchantée* peut être considérée comme un opéra d'inspiration maçonnique. Il fait référence à une religion où s'opposent deux puissances antagonistes : d'un côté les ténèbres, l'obscurantisme, avec la Reine de la Nuit incarnant le mal, et de l'autre la lumière, la connaissance, représentée, parmi les prêtres d'Isis et d'Osiris, par le grand-prêtre Sarastro qui incarne le bien. Sarastro est une référence évidente à Zoroastre en laquelle certains ont aussi vu un hommage indirect à Cagliostro. Les secrets divins sont réservés à une élite d'initiés, comme le prince Tamino, alors que le peuple, représenté par l'oiseleur Papageno, est laissé dans l'ignorance. Quand Tamino apprend que Pamina, celle qu'il aime, fille de la Reine de la Nuit, est prisonnière de Sarastro, il accepte de subir avec elle les épreuves de l'initiation selon les quatre éléments : le feu, l'eau, l'air et la terre. Sarastro et le chœur des prêtres adressent alors une prière aux dieux égyptiens dans un chant resté célèbre, le fameux *O Isis und Osiris* : « O Isis, Osiris, faites descendre l'esprit de votre sagesse sur le jeune couple qui soupire après la lumière du temple. »

 Extrait de *La flûte enchantée*. L'aria de Sarastro : *O Isis und Osiris*¹³.

L'opéra *La Flûte enchantée* fut donné à Paris en 1801, dix ans après sa création, dans une adaptation nommée *Les Mystères d'Isis* qui insistait sur la dimension « égyptienne » de l'œuvre. Elle sera représentée 130 fois sous ce titre jusqu'en 1827. Ce n'est qu'en 1865 que sera représentée en français, au théâtre du Châtelet, la version originale de Mozart dont le succès ne s'est jamais démenti depuis.

3. Le tournant du XIX^e siècle

3.1. L'Expédition d'Égypte

Un changement majeur dans l'approche par l'Occident de la civilisation de l'Égypte ancienne, vue jadis sous l'angle des auteurs antiques et des voyageurs, se produit au tournant du XIX^e siècle après la Campagne d'Égypte conduite par Bonaparte. L'intérêt de l'Europe pour l'Égypte antique dans les milieux cultivés s'était renforcé dès la parution des ouvrages de Volney : le *Voyage en Égypte et en Syrie* en 1787¹⁴ et les *Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* en 1791. La lecture de ces ouvrages avait stimulé l'intérêt du ministre Talleyrand (1797) et son influence sur Bonaparte s'ajoutera à des motivations plus pragmatiques, tant politiques que géostratégiques, pour emporter la décision du Directoire d'envoyer un corps expéditionnaire en Égypte sous les ordres dudit général.

¹¹ GALTIER, *Maçonnerie* 1989, 26-30.

¹² *Ibid.*, 19-158.

¹³ <https://youtu.be/oeP0NOPAIys>

¹⁴ CARRÉ, *Voyageurs*² 1956, I, 79-118.

Colloque "Bicentenaire Champollion, l'Égypte et Montpellier", 13 - 14 mai 2022, Montpellier

De 1798 à 1801, la Campagne d'Égypte constitue un événement exceptionnel en conjuguant, au sein d'un même programme et d'une même organisation, une expédition militaire et une exploration scientifique. On a créé dans ce but une Commission des sciences et des arts (16 mars 1798) chargée du recrutement des compétences souhaitées. Au sein de celle-ci les scientifiques et les artistes qui les accompagnaient étaient nombreux à appartenir à la franc-maçonnerie et à être sensibles aux origines égyptiennes qu'on lui prêtait¹⁵. Dans le but de propager les Lumières, Bonaparte fonda au Caire l'Institut d'Égypte (20 août 1798) dont les membres s'intéressèrent aux pratiques agricoles, aux techniques architecturales, aux ressources du pays et aux vestiges de la civilisation pharaonique, et publièrent une revue scientifique : la *Décade égyptienne* (1798-1801)¹⁶.

3.2. La Description de l'Égypte

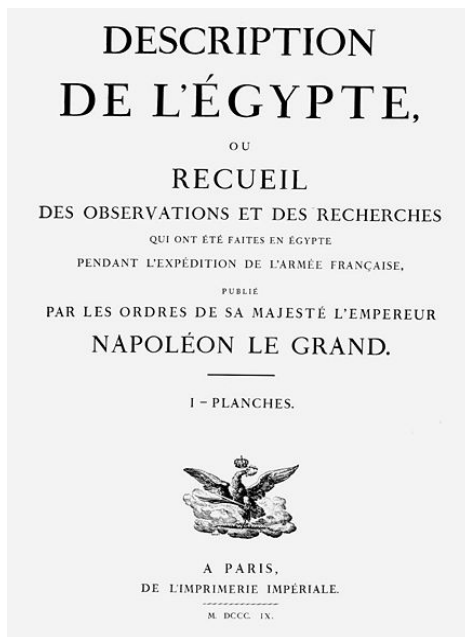


Fig. 4 : *Description de l'Égypte*, vol. I, Planches, 1809. © Gallica.



Fig. 5 : Page de titre de D. Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Le Caire, Ifao, 1989. © Gallica.

Après le retour du corps expéditionnaire en France, deux ouvrages alimentent le courant d'égyptomanie. Le premier est le *Voyage dans la basse et haute Égypte* (1802), dû à Vivant Denon (1748-1825), retourné en France avec Bonaparte en 1799 et nommé directeur général du Muséum central des arts de la République (1802), le futur musée du Louvre. Agrémenté de 141 gravures accompagnées de récits vivants, l'ouvrage accentue la vague égyptomaniaque¹⁷, amorcée sous le Directoire en 1799 avec le style Retour d'Égypte qui se prolonge pendant la première moitié de l'Empire (fig. 4).

¹⁵ AUFRÈRE, « Lepère » 2010 ; GALTIER, *Maçonnerie* 1989, 40-41.

¹⁶ En parallèle, il revint aux scientifiques de faciliter la logistique militaire de l'expédition en traçant des routes et en construisant des ponts et des moulins, de même qu'en étudiant la faisabilité du percement de l'isthme de Suez, projet qui préfigurera le canal du même nom (1870).

¹⁷ Cet ouvrage connaît, tout au long du XIX^e siècle, de nombreuses rééditions en plusieurs langues.

Le second est la *Description de l'Égypte* (1809-1821) entrepris par les membres de la Commission des sciences et des arts sous les ordres de Napoléon et du ministre de l'Intérieur Jean-Antoine Chaptal (1756-1832). Cet ouvrage (fig. 5) comprend des descriptions et des mémoires, dont les textes, illustrés par de nombreuses planches, s'intéressent aux divers aspects de l'Égypte tant ancienne que moderne. La musique y fait l'objet de chapitres importants.

3.3. Guillaume-André Villoteau

C'est dans ce contexte de cette œuvre collective que s'illustre un personnage, Guillaume-André Villoteau (fig. 6), recruté avec Henri-Joseph Rigel (1772-1852), membre de l'Institut d'Égypte¹⁸, comme musicien de l'Expédition. À son retour en France, Villoteau sera chargé de rédiger la partie consacrée à la musique égyptienne, sujet qui suscite l'enthousiasme, tant la musique chez les Égyptiens de l'Antiquité faisait l'objet d'étranges théories depuis les auteurs grecs et juifs et avait alimenté bon nombre de conjectures aux XVII^e et XVIII^e siècles, notamment de la part du jésuite polymathe Athanase Kircher (1602-1680)¹⁹, figure d'autorité, dans son traité sur la musique *Musurgia universalis* (1650). Faisant fond sur les auteurs antiques, l'auteur, dans son *Œdipus Ægyptiacus* (1650), somme sur l'Égypte antique, avait déduit, dans la section *De Musica Hieroglyphica*²⁰, « que la Musique Hiéroglyphique ne serait rien d'autre que la science de l'ordre des choses de l'Univers » (*quod Hieroglyphica Musica nihil aliud fuerit, quam scientia ordinis rerum Vniversi*)²¹. Une telle conception, empruntée à l'hermétisme gréco-égyptien²², semblait ouvrir de vastes perspectives qui se refermèrent aussitôt.

Quelques mots de biographie. Celui qui est appelé à devenir le premier ethnomusicographe, est né en 1759 dans l'Orne²³. Sa formation au chant dans le chœur de la cathédrale du Mans lui confère le statut de chanoine. Puis, après avoir servi dans un régiment de dragons pendant la Révolution, il finit par accéder à la Maîtrise de Notre-Dame de Paris et par étudier à la Sorbonne la musique et les langues, dont l'hébreu. Il acquiert ainsi une solide érudition, en particulier musicologique. Recruté en 1792 comme choriste à l'Opéra de Paris (ancienne Académie royale de musique), il en devient vite le chef de chœur et assure le rôle de doublure du célèbre baryton François Laÿs (1758-1851). C'est ainsi qu'en 1798 Villoteau est substitué à Laÿs qui a décliné l'offre de faire



Fig. 6 : Guillaume-André Villoteau (1759-1839). Dessin d'André Dutertre. Musée Carnavalet, Paris.

© https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_André_Villoteau.jpg

¹⁸ LAISSUS, *Égypte* 1998, 526.

¹⁹ REHDING, « Music » 2014, 550-556 : *The origin of Egyptian music*.

²⁰ KIRCHER, *Œdipus* 1652-54, II/2, 119-138.

²¹ *Ibid.*, 123; cf. REHDING, *art. cit.*, 551.

²² GALTIER, *op. cit.*, p. 21-24.

²³ LEGRAIN, « Villoteau » 1917 ; MAYAUD, « Villoteau 2008 » ; GRINEVALD, *Villoteau* 2014. Voir aussi FÉTIS, *Musique* 1869, I, XL-XLI.

partie de la Commission des sciences et des arts²⁴. Villoteau s'embarque sur le navire amiral L'Orient pour rallier Alexandrie en juillet 1798. Attaché au général Jacques (Abdallah) Menou (1750-1810), futur général en chef après le départ de Bonaparte et l'assassinat de Jean-Baptiste Kléber (1753-1800) par Suleyman el-Halepi²⁵, il a pu se livrer pendant trois ans et demi, au Caire et ailleurs, à des recherches musicologiques, tant sur les musiques arabo-musulmanes que sur celles héritées des Grecs, des Coptes, des Juifs, des Arméniens et des Éthiopiens résidant en Égypte²⁶. La difficulté de son enquête réside dans l'absence de partitions, car la transmission de ces musiques traditionnelles reste orale et auditive. Cependant, par son travail et son enthousiasme, il « découvre et consigne une identité culturelle dont il fait prendre conscience aux musiciens égyptiens eux-mêmes »²⁷.

Les planches de la *Description de l'Égypte* (fig. 7) comptent des instruments de musique modernes dessinés puis gravés d'après la collection que Villoteau a pu rapporter en France. Il compose trois planches d'organologie destinées à illustrer la partie consacrée à *L'Égypte moderne* : pl. AA : « Instruments orientaux à cordes connus en Égypte » ; pl. BB : « Instruments à cordes qui paraissent propres aux Égyptiens » ; pl. CC : « Instruments à vent des Égyptiens – Instruments bruyants et de percussion »²⁸. Cette collection, rachetée par son ami François-Joseph Fétis (1784-1871), compositeur et musicologue²⁹, est actuellement conservée au musée de la musique à Bruxelles.

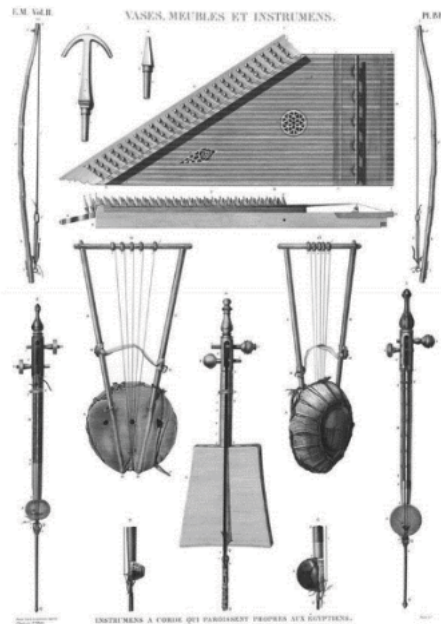


Fig. 7 : Planche d'organologie égyptienne de G.-A. VILLOTEAU, dans *DE-EM II*, pl. BB.



Fig. 8 : Danseuse accompagnée par des musiciennes. Fresque de la tombe de Djeserkaréséneb (XVIII^e dynastie). Cheikh Abd el-Gournah (TT 38).

²⁴ LAISSUS, *Égypte* 1998, 33.

²⁵ Cf. T. LAVABRE-BERTRAND, « L'École de santé de Montpellier et l'Expédition d'Égypte : autour de R. Desgenettes et D.-J. Larrey », ici même.

²⁶ VILLOTEAU, « Art musical » 1826.

²⁷ BOURDIN, « Expédition » 2001, § 6.

²⁸ *DE-EM II*, pl. AA-BB-CC.

²⁹ CHEYRONNAUD, « Idiomes » 1994.

En compagnie des membres de la Commission dirigée par Joseph Fourier (1768-1830), Villoteau a voyagé en Haute-Égypte d'août à novembre 1799, et a effectué, de Louqsor à Philae, de nombreux relevés d'instruments dessinés sur les parois des temples et des tombes (fig. 8), poursuivant aussi des recherches sur celles des mastabas de Gîza et de Saqqâra. La partie consacrée par Villoteau aux instruments de musique antiques, moins dense que la précédente, est proportionnelle au temps qu'il y a consacré. Un chapitre porte sur la reconstitution de la musique d'après les monuments³⁰. On lui doit également le premier catalogue de l'organologie égyptienne antique³¹ : harpes, lyres, luths, flûtes, hautbois, trompettes, instruments à percussion – tambours et tambourins –, les sistres – arqués et naoformes –, claquoirs, cymbales et cloches. Omniprésent dans les scènes religieuses, doté d'un fort potentiel symbolique, le sistre arqué (fig. 9) constitué d'un cintre métallique équipé de tigelles et de cymbalettes qui s'entrechoquent, était ce qu'on nomme un idiophone³². Souvent représenté entre les mains de l'Isis alexandrine³³, cet instrument bruisant passait pour apaiser la fureur, convoquer les eaux du Nil ou calmer la tempête sur la mer³⁴.



Fig. 9 : Sistre arqué.
-664/-332 (Basse
Époque).
Département des
antiquités
égyptiennes, E
679 ; N 4269B.
Musée du Louvre.
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010016132>

Rentré en France fin 1801, et ayant perdu sa place de chanteur à l'Opéra, il publie alors ses *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts* (1807)³⁵ et se consacre pendant plusieurs années à la rédaction des articles de sa contribution à la Description de l'Égypte, assistant régulièrement aux séances de la Commission des sciences et des arts. Par la suite, Villoteau s'installe dans une ferme près de Tours, à Savonnières, commune dont il est élu maire jusqu'en 1815 et où il se marie en 1814 à l'âge de 55 ans. S'établissant ensuite à Tours, il y devient membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles lettres et rédige un *Traité de phonesthésie* (1833). Il y fonde pour les enfants défavorisés une École mutuelle promue par Edmé-François Jomard (1777-1862)³⁶, avant de s'éteindre en 1839, à l'âge de 80 ans.

Si les travaux de Villoteau sur la musique égyptienne moderne ont été tenus en haute estime, sa contribution à la musique ancienne a suscité des déceptions chez les érudits si l'on en croit ce commentaire d'Alexander Rehding :

« Dans ce traité, Villoteau associe la musique de l'Égypte ancienne aux idées grecques, considérées sous le prisme rousseauiste concernant l'origine commune de la musique et du langage. Villoteau soutient que Platon, dans la République, a peut-être découvert que la pratique musicale en Grèce laissait à désirer, mais les principes musicaux qu'il y a glanés l'ont mis sur une voie qui lui a permis, dans les *Lois*, d'apprécier la véritable perfection de la musique égyptienne : on obtiendrait un traité très complet de la musique des Égyptiens

³⁰ VILLOTEAU, « Musique antique » 1822.

³¹ Id., « Instruments » 1822.

³² SAURA-ZIEGELMEYER, « Sistre » II, 2015.

³³ REHDING, « Music » 2014 570, fig. 8a (= MONTFAUCON, *AE* II/1, pl. 108) et p. 571, fig. 8b (= KIRCHER, *Œdipus* 1652-54, I, 189 : représentation de l'Isis d'Apulée). Voir aussi SAURA-ZIEGELMEYER, « Sistre » I, 2013.

³⁴ Stace, *Silves* 3, 2, 100-110 (éd. Clouard 1935).

³⁵ VILLOTEAU, *Recherches* 1807.

³⁶ D'ENFERT, « Jomard » 2014.

Colloque “Bicentenaire Champollion, l’Égypte et Montpellier”, 13 - 14 mai 2022, Montpellier

si l’on suivait Platon dans tous les détails qu’il fournit en ce qui concerne la manière d’enseigner, d’apprendre et de pratiquer cet art chez les Grecs. L’adoption par Villoteau des positions platoniciennes (...) a été rejetée par d’autres chercheurs. Plus tard, des commentateurs ont émis l’hypothèse que le traité aurait pu être écrit avant l’Expédition³⁷».

Quoique ses œuvres n’aient pas connu la diffusion qu’elles méritaient, Villoteau demeure le fondateur de la musicographie et, plus généralement, de l’ethnomusicographie égyptienne. Sa collaboration à la *Description de l’Égypte* contribua, dans son domaine d’excellence, à forger un goût pour l’Égypte ancienne, goût ayant eu un impact sur la composition musicale ultérieure. Mais c’est le musicologue François-Joseph Fétis qui, voulant promouvoir les travaux de son ami, affirma que les Égyptiens auraient porté l’art musical à un niveau inégalé dans l’Antiquité :

« Ces monumens nous révèlent un fait non moins certain, non moins intéressant ; c’est que l’art musical devait être dans un état d’avancement chez un peuple qui avait conçu le système de construction des instrumens que nous y remarquons, quelle que fût d’ailleurs la nature de son échelle musicale. On peut affirmer que les Égyptiens avaient porté cette partie de l’art beaucoup plus loin qu’aucun autre peuple de l’antiquité. Ce n’est que dans ces derniers temps qu’on a pu acquérir la conviction de cette vérité, car nos connaissances positives sur l’Égypte n’ont commencé qu’après l’expédition française dans ce pays³⁸ ».

Malheureusement, bien qu’il eût dénoncé les élucubrations de Kircher et de bien d’autres³⁹, Fétis se persuada d’avoir découvert le mystère de la musique égyptienne, comme en témoigne ce passage :

« Tous ces instruments ont monté un grand nombre de cordes ; celles-ci indiquent l’utilisation habituelle d’une échelle musicale étendue, et probablement aussi d’intervalles plus petits que ceux qui divisent l’échelle européenne. Ce trait est caractéristique de la musique de l’Orient, notamment de celle des Égyptiens et des Arabes, mais ce n’est que par induction que nous pouvons arriver à une compréhension approximative de l’état ancien de cette musique⁴⁰ ».

Et il ajoute cette conjecture, sur la base d’un parallèle entre la langue – déchiffrée par Champollion – et la musique des Égyptiens :

« Or, si le peuple originaire de l’Égypte a conservé, après tant de siècles, sa langue primitive, malgré le mélange des populations étrangères au pays et la longue domination de celles-ci, n’est-il pas présumable que ce même peuple a aussi gardé le système de sa musique antique⁴¹ ? »

Les conjectures n’engagent que ceux qui les émettent. Bien entendu, les principes de cette musique ne seront scientifiquement étudiés que bien plus tard, comme on le verra bientôt.

³⁷ REHDING, « Music » 2014, 567. Voir VILLOTEAU, « Musique » 1816, 5-6.

³⁸ FÉTIS, *Musique* 1869, LXII.

³⁹ *Ibid.*, LXI-LXII.

⁴⁰ *Ibid.*, LXVII ; REHDING, « Music » 2014, 569.

⁴¹ FÉTIS, *op. cit.*, LXVIII ; REHDING, *art. cit.*, 573.

4. L'Égyptomanie musicale des XIX^e et XX^e siècles

4.1. Les événements de l'égyptomanie

La mode de l'Égypte ancienne s'instaure à la faveur du choc esthétique du début du XIX^e siècle engendré par la diffusion des résultats publiés dans la *Description de l'Égypte* et qui constitueront le socle de la création littéraire et de la production artistique, notamment musicale. Ces créations exotiques s'inspireront des récits et des descriptions publiées et différeront par conséquent de celles des siècles précédents, fantaisistes, sinon indifférentes à la vérité musicologique. Ainsi l'égyptomanie musicale connaît plusieurs vagues, suscitées par la publication de travaux archéologiques et l'annonce régulière de découvertes survenues en Égypte. À ces événements égyptologiques, et au regain de curiosité qu'ils entraînent dans l'opinion occidentale et l'imaginaire collectif, correspond chaque fois l'émergence d'une œuvre musicale appelée à être couronnée de succès. Les travaux de Champollion étant dans l'air du temps, voici *Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge* (1827) de Rossini, un projet d'oratorio perdu de Berlioz, *Le Passage de la mer Rouge* (1823-1824) ou un projet d'opéra, *César en Égypte* (novembre 1828), proposé à Vincenzo Bellini (1801-1835), qui le délaissa pour *La Zaira* (1829)⁴². D'autres événements tels que l'érection d'un des deux obélisques du temple de Louqsor sur la place de la Concorde en 1836, la cérémonie d'ouverture du canal de Suez en 1869, la découverte de la tombe de Toutânkhamon en 1922⁴³ ou même l'exposition consacrée à ce souverain au Petit-Palais à Paris en 1967⁴⁴, susciteront des vagues musicales d'inspiration égyptienne, ou la reprise d'œuvres plus anciennes, voire un regain de succès d'œuvres à thème égyptien données au moment où se produisent lesdits événements.

4.2. Les grands opéras de l'égyptomanie

En raison des liens créés avec l'Égypte par la campagne de Bonaparte puis les travaux de Champollion, peut-être aussi du fait de l'importance qu'a représentée la veine exotique dans son inspiration artistique, la France s'est illustrée dans la production d'œuvres à thème égyptien. Mais d'autres pays européens comme l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie et même l'Espagne n'ont rien à lui envier. Les deux derniers siècles comptent ainsi un grand nombre d'œuvres musicales suscitées par l'égyptomanie, œuvres par ailleurs de qualité inégale et dont seules quelques-unes continuent d'être jouées aujourd'hui. On peut ajouter à l'explication de ce goût égyptien la prégnance de mouvements de pensée européens tels que le romantisme qui trouvent matière à nourrir les imaginaires et la soif d'aventures et d'évasion qui leur est associée. On peut y ajouter une quête d'irrationalité dans la poursuite de la chimère d'une civilisation ésotérique et mystérieuse enfouie par les siècles dans les sables du désert.

Parmi les nombreux opéras à thème égyptien on retiendra ici trois œuvres représentatives : l'une écrite au début du XIX^e siècle (*Moïse et Pharaon* de Rossini), l'autre à la fin du XIX^e siècle (*Aïda* de Verdi) et la troisième, plus contemporaine (*Akhnaten* de Philip Glass).

⁴² Lors de la grande ouverture du nouveau théâtre ducal de Parme : *La Zaira, Mosé e Faraone* (Rossini) et *Colombo* (Luigi Ricci, 1805-1859).

⁴³ Voir LHOYER, « La découverte de la tombe de Toutânkhamon (1922) par H. Carter (1874-1939) et Lord Carnarvon (1866-1923) et sa réception (*toutmania*) en Europe », ici même.

⁴⁴ *Toutânkhamon* 1967.

4.2.1. Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge, de Rossini



Fig. 10. – Le ténor Adolphe Nourrit en costume d’Aménophis. Gravure de Louis Maleuvre. Source : gallica.bnf.fr-Bibliothèque nationale de France

Moïse et Pharaon, version remaniée du *Mosè in Egitto* (Naples, 5 mars 1818) de Rossini, fut créé à l’Opéra de Paris le 26 mars 1827⁴⁵ et connut un grand succès et fut interprété à plusieurs reprises. Il retrace les amours contrariées d’Aménophis, fils de Pharaon, et d’Anaïde, nièce de Moïse, dans le contexte de la captivité des Hébreux, des Dix plaies d’Égypte déclenchées par Moïse et du passage de la mer Rouge. Adolphe Nourrit (1802-1839), célèbre ténor d’origine montpelliéraine, tint avec succès le rôle d’Aménophis lors de la création (fig. 10).

Le public au goût égyptomane, alors exacerbé par le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion (1822), fut comblé par la qualité des costumes et des décors égyptiens d’Auguste Caron (1774-1832) pour lesquels avaient été consultés des savants ayant participé à l’Expédition de Bonaparte. En outre, c’est avec la reprise, en 1827, de *Moïse et Pharaon*⁴⁶, à laquelle il venait d’assister que Théophile Gautier (1811-1872), futur auteur de *Une nuit de Cléopâtre* (1838)⁴⁷ et du *Roman de la Momie* (1857-1858), fait connaissance avec l’Égypte⁴⁸. Inspiré par les décors de Caron, il écrivit que cet opéra avait pour cadre : « (...) la mystérieuse Égypte, avec ses énormités architecturales, ses allées de sphinx accroupis, ... ses temples aux panneaux d’hiéroglyphes, ses colonnes grosses comme des tours, ses processions interminables de prêtres »⁴⁹. D’aucuns pensent que l’œuvre aurait été une source d’inspiration de *Une nuit de Cléopâtre* (1838) et du schéma amoureux du drame⁵⁰.

Extrait du final du *Moïse et Pharaon*, le *Cantique* (ou la *Prière*), qui fit s’évanouir d’émotion des spectatrices à l’Opéra de Paris et qui fut chanté à la cathédrale Santa Croce de Florence en 1887 lors du transfert du corps de Rossini mort à Paris vingt ans auparavant⁵¹.

4.2.2. L’Aïda de Verdi

Au fil du temps, l’opéra *Aïda*, avec ses mises en scène spectaculaires et monumentales adaptées aux représentations en plein air, est devenu l’opéra « égyptien » par excellence. À ce jour, dans les seules arènes de Vérone où il est représenté tous les ans, depuis 1913, ce « péplum pharaonique » a réuni plus de huit millions de spectateurs. Et partout dans le monde, de grandes productions se succèdent chaque année dans des stades bondés, pour la plus grande satisfaction des organisateurs et du public.

⁴⁵ https://data.bnf.fr/13918034/gioachino_rossini_moise_et_pharaon/fr.pdf

⁴⁶ Date de l’édition de *Moïse : opéra en quatre actes* de Gioacchino ROSSINI, 1852.

⁴⁷ KELS, « Reine des momies » 2018.

⁴⁸ BOSCHOT, « T. Gautier » 1904, 438. Voir aussi BRUWIER (coord.), *Momie* 1997.

⁴⁹ GAUTIER, « *Moïse* », 1852, 1. Voir LOWIN, « Gautier/Juifs » 1972, 413 ; SAFA, « Itinéraire » 2015.

⁵⁰ SAMINADAYAR-PERRIN, « Roman Momie » 2005, 73 (l’auteur brosse le parallèle).

⁵¹ <https://youtu.be/SEliR1WwXpE>

La création d'*Aïda* eut lieu le 24 décembre 1871 au nouvel l'Opéra khédivial du Caire alors que le khédivé Ismaïl Pacha (1830-1895), vice-roi d'Égypte, l'avait commandé pour les fêtes d'inauguration du canal de Suez en 1869. L'intrigue de l'œuvre est due à l'archéologue français Auguste Mariette (1821-1881)⁵² qui s'attacha à composer un scénario crédible auquel purent s'adosser les librettistes Camille Du Locle (1832-1903) et Antonio Ghislanzoni (1824-1893), et à imaginer des décors et des costumes plausibles d'un point de vue égyptologique. Ces derniers ayant été bloqués par le siège de Paris en 1871, la date de la première au Caire fut retardée.

L'intrigue en est simple : à Memphis la « céleste » Aïda, esclave éthiopienne et soprano, au service d'Amnéris, mezzo-soprano fille de Pharaon, aime le ténor Radamès (fig. 11) chef de la garde égyptienne qui l'aime en retour mais qui est aimé et convoité par Amnéris⁵³. Nommé général, Radamès, victorieux des ennemis et accueilli triomphalement, se voit offrir Amnéris par Pharaon. Mais le général complotte avec Aïda pour aider les prisonniers éthiopiens et leur roi Amonasro, père d'Aïda, à se libérer. Comme le dit la chanson, « les histoires d'amour finissent mal en général »⁵⁴, à plus forte raison pour un général comme Radamès. Considéré comme traître et condamné à être enseveli vivant, il assumera son destin, malgré l'insistance d'Amnéris, prête à tout pour le sauver. Emmuré sous un temple, Radamès retrouve dans sa tombe une Aïda éperdue d'amour et venue mourir à ses côtés.

Verdi, ayant connu le succès après sa trilogie populaire *Rigoletto*, *Le Trouvère* et *La Traviata*, vient de composer deux drames historiques monumentaux dans une facture « grand opéra à la française » : *La Force du Destin* pour le Théâtre de Saint-Petersbourg et *Don Carlos* pour l'Opéra de Paris. Cette longue période va culminer avec la commande d'*Aïda*. Verdi se renseigne alors sur la musique égyptienne et son organologie ; il s'intéresse aux travaux des historiens de la musicologie, notamment à l'*Histoire générale de la musique* de Fétis. On rapporte l'anecdote selon laquelle le compositeur, croyant tirer de cette lecture une inspiration musicale sophistiquée pour son *Aïda*, aurait attribué à Fétis la croyance que tout le système de la musique égyptienne ancienne pouvait être tiré de l'étude de la flûte⁵⁵. Comme il n'avait aperçu au Musée Égyptien de Turin, qu'une flûte à quatre trous comme celles des bergers, il avait alors émis ce sarcasme, non sans mauvaise foi : « *Così si fa l'istoria !* » (« C'est ainsi qu'on fait l'histoire ! »)⁵⁶. Verdi conserve donc son style personnel, et n'adopte que quelques inflexions modales et des



Fig. 11. – Radamès, personnage de l'opéra *Aïda*, dans un costume dessiné par Auguste Mariette. Source : gallica.bnf.fr

⁵² Les costumes de Mariette se trouvent dans <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503433g.item>. Voir aussi SCHNEIDER, « G. Barkal » 2015 ; HUMBERT, « Verdi-Mariette » 1976 ; Id., « Aïda » 2015.

⁵³ Voir VIRENQUE, « Amnéris » 2022.

⁵⁴ *Les histoires d'A.*, chanson de l'album *Acoustiques* du groupe Rita Mitsuko (1996).

⁵⁵ REHDING, « Music » 2014, 545. On ne retrouve pas un tel passage. Au contraire, Fétis écrit clairement : « Je ne crois pas devoir entrer dans plus de détails sur ces flûtes ni sur ces sistres, parce qu'ils sont de peu d'importance à l'égard du système de musique des Égyptiens » (FÉTIS, *Musique* 1869, LXVI).

⁵⁶ REHDING, *art. cit.*, 545-546.

intervalles augmentés qui font « oriental ». Il utilise aussi dans l’orchestration les flûtes, les harpes et les tambourins pour faire couleur locale, et fait fabriquer des trompettes à l’ancienne (cf. *infra*).



Fig. 12. – *Aïda* aux Arènes de Vérone (2012). Tutti magazine (www.tutti.magazine.fr)

Le succès d’*Aïda* au Caire fut total. La reprise eut lieu à la Scala de Milan avec la grande soprano Teresa Stoltz (1834-1902) dans le rôle-titre, dès février 1872, puis dans les grandes maisons d’opéra du monde entier. Paris le recevra en 1876 au Théâtre des Italiens, dirigée par Verdi en personne, mais seulement en 1880 en français à l’Opéra de Paris. Pour cette représentation, Adolphe Sax, l’inventeur du saxophone, fabriqua des trompettes inspirées de celles de l’Égypte ancienne⁵⁷.

Le succès ne se démentira jamais et l’œuvre est, avec la *Carmen* de Bizet, l’opéra le plus donné dans le monde sans interruption jusqu’à aujourd’hui et chanté par les plus grandes voix masculines et féminines. Contrairement à ce que laissent supposer les mises en scènes d’aujourd’hui, *Aïda* est une œuvre intimiste, faite d’arias solistes délicats et de duos ou trios typiques de Verdi, offrant une longue réflexion sur l’amour et le pouvoir. Mais une égyptomanie – parfois de pacotille – s’en est emparée et tend à la réduire à une scénologie monumentale peu respectueuse de son contenu égyptien et recherchant à tout prix le spectaculaire, jusqu’à la caricature, dans un foisonnement de décors multicolores en carton-pâte, de costumes délirants et de figurants innombrables s’agitant sur la scène. Une Memphis digne de Las Vegas est souvent offerte aux yeux d’un public friand de grandiose dont la musique de Verdi n’est pas vraiment l’affaire. Pendant des décennies, les metteurs en scène, les décorateurs et les costumiers ont pu s’en donner à cœur joie dans le somptueux et le coûteux. Aujourd’hui, pour faire preuve d’originalité et fuir un décor égyptien exploité *ad nauseam*, mais tout en restant dans le spectaculaire, ils n’hésitent pas à monter des transpositions psychédéliques ou même intergalactiques à grand renfort d’effets spéciaux. D’autres metteurs en scène sont, au contraire, tentés par des interprétations plus intimistes, freudiennes ou brechtiennes, plus respectueuses de la musique mais souvent discutables et avec des bonheurs variables. Quoi qu’il en soit, la force de la musique de Verdi, sa puissance d’évocation, et son génie dramatique sont tels

⁵⁷ En 1970, on s’aperçut que ce qu’il croyait être les vestiges d’une trompette acquis dans les collections du Louvre, en 1857, était en fait un guéridon ; cf. <http://ressources.louvrelens.fr/exploitation/oeuvre-n-909.aspx>. Sur la trompette égyptienne, voir HICKMANN, *Trompette* 1946.

que l'opéra *Aïda* est entré dans l'histoire et semble devoir incarner pour l'éternité l'égyptomanie musicale (fig. 12).

- Deux extraits d'*Aïda* :
- 1) L'aria de Radamès : *Céleste Aïda* interprété par Luciano Pavarotti⁵⁸.
 - 2) L'aria d'Aïda : *O patria mia* chanté par Léontyne Price⁵⁹.


4.2.3. *Akhnaten, de Philip Glass*

Puissante composition orchestrale et vocale écrite en 1983, *Akhnaten* a été créé en 1984 au Staatstheater de Stuttgart puis aux USA à Houston, et donné depuis à l'Opéra de Strasbourg en 2002, à Londres en 2016, au MET de New York en 2019 et à l'Opéra de Nice en 2020. Cet opéra fait partie de la trilogie du célèbre compositeur contemporain de l'école répétitive du courant minimaliste, Philip Glass (1937-). Il a dressé les portraits musicaux des hommes remarquables « qui ont changé leur monde par le pouvoir de leurs idées » en s'intéressant tour à tour à Einstein, dans *Einstein on the Beach* (donné au Corum de Montpellier en 2012), à Gandhi dans *Satyagraha* et enfin à Akhénaton, le pharaon considéré comme initiateur du monothéisme.

Le livret est tiré de plusieurs textes : l'hymne à Aton rédigé par le pharaon Akhénaton (Amenhotep IV), des passages du *Livre des Morts*, ainsi que des extraits de « Lettres » d'Amarna⁶⁰ du roi, le tout lu par un récitant en égyptien ancien, en akkadien et en hébreu. Entre les chants, celui-ci lit également des commentaires en anglais et en allemand.

Le rôle du roi est tenu par un contre-ténor tandis que celui de son épouse, la reine Néfertiti, est dévolu à une soprano. Ces rôles donnent lieu à des duos originaux dans la scénographie des opéras égyptiens. Les autres rôles sont ainsi attribués : la reine Tiy, mère d'Akhénaton, à une soprano ; le futur pharaon Horemheb, à un baryton ; le grand-prêtre d'Amon à un ténor ; et Aye (*i.e.* Aÿ), père de Néfertiti, à une basse.

Ainsi, grâce à Philip Glass, l'égyptomanie musicale se prolonge dans la musique lyrique contemporaine, comme l'avait d'ailleurs accompli trois décennies plus tôt le compositeur autrichien Arnold Schönberg (1874-1951) avec son opéra inachevé, *Moïse et Aaron*, composé entre 1930 et 1932 et créé en 1954, après sa mort.

 Extrait d'*Akhnaten* : *The window of appearances*⁶¹

4.3. La musique classique d'inspiration égyptienne

Nombreuses sont les œuvres classiques inspirées, aux XIX^e et XX^e siècles, par l'Égypte ancienne. Elles relèvent aussi de l'égyptomanie mais frappent moins les esprits que les opéras dont les décors et les costumes sont d'emblée évocateurs aux yeux du public. Certains procédés d'écriture (tel le choix de tempos lents, l'*ostinato*, ou répétition obstinée d'une formule rythmique, mélodique ou harmonique) et des procédés d'orchestration (recours fréquent à des instruments tels que flûtes, harpes et cuivres) participent certes d'un orientalisme musical, mais sans spécificité égyptienne.

⁵⁸ <https://youtu.be/IY8k9FsGQpA>

⁵⁹ <https://youtu.be/IaV6sqFUTQ4->

⁶⁰ MORAN, *Amarna* 1987.

⁶¹ <https://youtu.be/0ouiyjJ9LVU>.

Colloque “Bicentenaire Champollion, l’Égypte et Montpellier”, 13 - 14 mai 2022, Montpellier

Plusieurs exemples peuvent être mentionnés. Hector Berlioz (1803-1869) compose en 1828, une cantate intitulée *La mort de Cléopâtre* dont certains arias sont, depuis, donnés dans leurs récitals par des sopranos. La même année, Franz Schubert (1797-1828) compose la *Siegesgesang de Miriam*, cantate pour soprano-solo inspirée par l’Exode et le passage de la mer Rouge, et qui sera donnée juste après sa mort. Le chorégraphe Marius Petipa (1818-1910) crée en 1862 le ballet *La fille du pharaon* inspiré par *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier (cf. *supra*). Johann Strauss fils compose en 1869, pour l’inauguration du canal de Suez, une *Marche égyptienne* exécutée à Port-Saïd devant l’empereur François-Joseph d’Autriche et décrite comme une composition *alla turca* caractérisée par des arabesques mélodiques et des syncopes métriques. Et le Français Florent Schmitt (1870-1958) écrit en 1920 une musique de scène intitulée *Antoine et Cléopâtre* pour la célèbre pièce éponyme de Shakespeare (1606-1608). On doit, bien sûr, citer aussi le *Concerto pour piano et orchestre N° 5 dit l’Égyptien* composé à Louqsor par Camille Saint-Saëns (1835-1921), remarquable par ses modes sonores inhabituels. Il expose dans son andante un thème fondé sur une chanson d’amour nubienne que Saint-Saëns aurait entendu chanter par son batelier qui le faisait naviguer sur le Nil dans sa felouque.

♫ Extrait de l’andante du *Concerto N° 5* de Saint-Saëns⁶².

4.4. La musique des films « pharaoniques »

Il reste à évoquer les musiques composées pour les nombreux films ayant pour thème l’Égypte ancienne, ces « péplums pharaoniques » fruits cinématographiques de l’égyptomanie, qui fleurissent régulièrement dans la veine des productions à grand spectacle, chères à Hollywood et à la Cinecittà qui donnent souvent lieu à un accompagnement musical où abondent trompettes et percussions.

Ces films font appel à des compositeurs spécialisés parmi lesquels on peut citer Dimitri Tiomkin (pour *La Terre des pharaons* de Howard Hawks en 1955), Bernard Hermann et Alfred Newman (pour *L’Égyptien* de Michael Curtiz en 1955⁶³), Elmer Bernstein (pour *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille en 1958), Alex North (pour la célèbre *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz en 1963 : fig. 13), et plus près de nous Alberto Iglesias (pour le film de 2014 *Exodus : Gods and kings* de Ridley Scott).

On doit faire une place à part à deux films adaptés directement d’opéras comme le *Moïse et Aaron* de Jean-Marie Straub en 1975, mettant en images l’opéra éponyme du compositeur autrichien Arnold Schönberg (1874-1951) et comme *Aïda* (français *Aïda*), film de Clemente Fracassi en 1953, où Sofia Loren à vingt ans incarne la princesse éthiopienne de Verdi, doublée par la grande soprano Renata Tebaldi (1922-2004), rivale de la Callas.

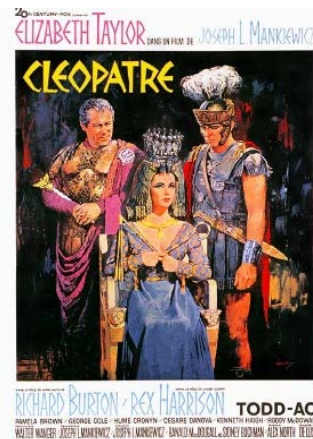


Fig. 13 :Affiche du *Cléopâtre* de J. Mankiewicz (1963). Musique d’Alex North, © 20th Century Fox-In : Allociné.

⁶² <https://youtu.be/JvZuw-M44WE>.

⁶³ Fondé sur le roman de M. WALTARI, *Sinouhé l’Égyptien* (1^{re} éd. 1945), Genève, Jeheber, 1947.

5. Les travaux égypto-musicologiques contemporains


En parallèle à la création de multiples opéras, oratorios, cantates et œuvres symphoniques inspirés par l'Égypte ancienne, les musicologues ont tenté, depuis le début du XIX^e siècle, de reconstituer ce que devait être la musique de l'Égypte ancienne. Les temples et les tombes de la vallée du Nil abondent de représentations de chanteurs, de danseurs et de musiciens, mais nulle partition. La reconstitution de cette musique a donc été déduite à partir de l'examen des vestiges d'instruments parvenus jusqu'à nous, et aussi d'hymnes présumés chantés, ainsi que de rémanences observées dans les traditions musicales copte ou arabe.

5.1. Hans-Robert Hickmann

Hans-Robert Hickmann (1908-1968), égyptologue et musicologue allemand ayant résidé au Caire de 1933 à 1957, s'est spécialisé dans la musique et l'organologie (l'étude des instruments) de l'Égypte ancienne, et dans leurs survivances dans la musique traditionnelle égyptienne. Il s'est fondé sur les données archéologiques pour étudier la chironomie (l'étude de la direction des musiciens à l'aide des mouvements de mains des chironomes, du grec *cheir*, « main » et *nomos*, « règle ») telle qu'elle était pratiquée dans l'Égypte ancienne, et encore attestée dans la musique copte. Bas-reliefs et peintures lui ont permis de reconstituer les signes de la main du chironome formant des indications destinées aux musiciens⁶⁴. Pour lui, les Égyptiens ne se contentaient pas d'indiquer la direction de la mélodie (haut/bas) mais disposaient d'un registre précis de signes correspondant à différents intervalles et à différents rythmes. Parfois, le chironome pouvait aussi tenir le rôle de chanteur.

5.2. Rafael Perez Arroyo

De nombreux spécialistes ont travaillé sur la musique et l'organologie de l'Égypte ancienne et ont publié des études remarquables, les plus récentes étant celles de Jean-Pierre Bartoli, Michel Dewachter, Sybille Emerit, Jean-Marcel Humbert et Alexander Rehding. En Espagne, le musicologue Rafael Perez Arroyo (1957-), a franchi un pas supplémentaire. Auteur de *La musique au temps des Pyramides* parue en 2001 (*Music in the Age of the Pyramids*), il a identifié une série d'hymnes dits *responsorials* dans lesquels le chant d'un chœur répond à celui d'un autre chœur ou à celui d'un soliste. Ces études, associées à une reconstruction phonétique du langage utilisé dans les répertoires vocaux de différentes époques de l'Égypte pharaonique et à l'utilisation de répliques des instruments anciens, lui ont permis de proposer une tentative de reconstitution des musiques de l'époque pharaonique. En voici un exemple :

 Extrait de *La musique au temps des pyramides* par l'Ensemble Athor de Rafael Perez Arroyo : *L'hymne des sept Athor*⁶⁵

6. Conclusion

L'égyptomanie est une représentation mythifiée, et d'une certaine façon abstraite, de la culture et de l'histoire de l'Égypte antique. La fascination qu'a induite dans notre


⁶⁴ HICKMANN, « Harpe » 1953 ; Id., « Chironomie » 1958

⁶⁵ <https://youtu.be/pBHqYhYYSsk>.

Colloque “Bicentenaire Champollion, l’Égypte et Montpellier”, 13 - 14 mai 2022, Montpellier

imaginaire la période pharaonique à la suite des découvertes archéologiques dans la vallée du Nil est un phénomène unique dans l’histoire de l’art occidental. Elle a été à l’origine d’une production artistique considérable dont la veine ne s’est pas tarie pendant plusieurs siècles. Cette veine a été plus profonde en France en raison de l’Expédition d’Égypte, des travaux de Champollion, et des découvertes des membres de l’École du Caire (28 décembre 1880) – plus tard Institut français d’Archéologie orientale (1898) – née sous l’impulsion d’Auguste Mariette, – peut-être aussi en raison du contexte colonial d’Afrique du Nord spécifique à la France.

L’égyptomanie s’est déclinée en Occident dans l’architecture et dans les arts décoratifs, dans la peinture et la sculpture, dans la littérature et le cinéma ; mais elle s’est particulièrement manifestée dans le domaine musical européen et elle est à l’origine d’œuvres importantes faisant partie intégrante de notre patrimoine culturel. Ainsi, l’opéra de Mozart *La Flûte enchantée* a été donné cinq fois depuis 1984 dans une ville comme Montpellier depuis 1984 et un opéra pourtant difficile à monter comme *Aïda* de Verdi l’a été à deux reprises depuis 1992 et devrait l’être encore prochainement dans deux productions différentes. La marche triomphale de l’Égypte pharaonique n’est donc pas près de s’arrêter ni ses trompettes de retentir !

 Extrait d’*Aïda*, *La marche triomphale*⁶⁶.

NB. – Outre les références bibliographiques citées en bas de page dans cet article, le lecteur pourra consulter l’excellent numéro 268 de la revue *Avant Scène Opéra* (Paris : Éditions Premières Loges) consacré à l’opéra *Aïda* et rédigé par Jean-Pierre Bartoli, Fabrizio Capitano, Chantal Cazaux, Jean-Marcel Humbert et Pierre Flinois.

BIBLIOGRAPHIE

- AUFRÈRE (S.H.), « Apothicaires » 2019 = « Aperçu de l’Égypte des Apothicaires et des médecins à Montpellier au siècle de l’Humanisme », dans Rouvière (éd.), *Pyramides*, p. 13-30.
- « Isis » 2020 = « L’Isis philosophe de Plutarque et son influence dans la pensée de Montfaucon et l’iconographie de *L’Antiquité expliquée en figures* », dans BRICAULT *et alii* (éd.), *Isis*, p. 153-170.
- « Lepère » 2010 = « Un savant énigmatique de l’Expédition d’Égypte : Jean-Baptiste Lepère (1761-1844) », dans AUFRÈRE et BERGEROT (éd.), *Égypte*, p. 67-90.
- *Momie* 1991 = *La Momie et la Tempête. Nicolas Claude Fabri de Peiresc et la « curiosité égyptienne » au début du XVII^e siècle dans le Midi de la France*, Avignon.
- *Odysée* 2007 = *L’Odysée Aigyptos. Le sceptre et le spectre*, Jouy-sur-Morin, Pages du Monde.
- et BERGEROT (T.) (éd.), *Égypte* 2010 = *Égypte. Grandes expéditions XVIII^e et XIX^e siècles*. Catalogue de l’exposition au Château de Gordes 26 juin-26 septembre 2010 (= *Égypte*, H.-S. – juin 2010).

⁶⁶ <https://youtu.be/HqNa9Cpa3L8>

- et MICHEL (A.) (éd.), *Cléopâtre 2018 = Cléopâtre en abyme. Aux frontières de la mythistoire et de la littérature*, Paris, L'Harmattan.
- BOSCHOT (A.), « Gautier » 1904 = « Les peintres orientalistes et Théophile Gautier », *RDM*, 23, p. 431-441.
- BOURDIN (Ph.), « Expédition » 2001 = « L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières (1798-1801) », *AHRF*, 324, p. 193-196.
- BRICAULT (L.), BONNET (C.) et GOMEZ (C.) (éd.), *Isis 2020 = Les Mille et Une Vies d'Isis. La réception des divinités du cercle isiaque de la fin de l'Antiquité à nos jours*, Toulouse, PUM.
- BRICAULT (L.), *Cultes 2013 = Les Cultes isiaques dans le monde gréco-romain*, Paris, Les Belles Lettres.
- BRUWIER (M.-C.) (coord.), *Momie 1997 = Les amours d'une princesse égyptienne. Le Roman de la Momie*, Namur, Abbaye Saint-Gérard-de-Brognes.
- CARRÉ (J.-M.), *Voyageurs² 1956 = Voyageurs et écrivains français en Égypte*, 2 vol. (1^{re} éd. 1936), 2^e éd., Le Caire, Ifao.
- CHEYRONNAUD (J.), « Idiomes » 1994 = « La musique en ses idiomes. Projet d'ethnographie musicale en 1853 », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n° 16. Dossier : Ethnologie et tauromachie, p. 93-108.
- D'ENFERT (R.), « Jomard » 2014 = « Jomard, Francœur et les autres... Des polytechniciens engagés dans le développement de l'instruction élémentaire (1815-1850) », *BullSABIX*, 54, p. 81-94.
- FÉTIS (F.-J.), *Musique 1869 = Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, 5 vol., tome 1, Paris, Firmin Didot.
- GALTIER (G.), *Maçonnerie 1989 = Maçonnerie égyptienne, Rose-Croix et Néo-Chevalerie. Les Fils de Cagliostro*, Paris, éd. du Rocher.
- GAUTIER (T.), « Moïse » 1852 = « Moïse de Rossini », *La Presse*, 8 novembre 1852, p. 1.
- GRELL (C.), « T. d'Isis » 2020 = « Le temple d'Isis : entre déception et fascination », dans BRICAULT *et alii* (éd.), *Isis*, p. 207-222.
- GRINEVALD (P.-M.), *Villoteau 2014 = Guillaume-André Villoteau (1759-1839) : Ethnomusicographe de l'Égypte*, Paris, L'Harmattan.
- HICKMANN (H.), « Chironomie » 1958 = « La chironomie dans l'Égypte pharaonique », *ZÄS*, 83, p. 96-127.
- « Harpe » 1953 = « Quelques nouveaux documents concernant le jeu de la Harpe et l'emploi de la chironomie dans l'Égypte pharaonique », dans *Société internationale de musicologie. Cinquième congrès. Utrecht 3-7 juillet 1952. Compte rendu--Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongress... Kongressbericht-International Society for musical research. Fifth congress... Report*. [Avant-propos de A. Smijers] [Texte imprimé], Amsterdam, G. Alsbach, p. 233-240.
- *Trompette 1946 = La Trompette dans l'Égypte ancienne*, Le Caire, SAE.

Colloque "Bicentenaire Champollion, l'Égypte et Montpellier", 13 - 14 mai 2022, Montpellier

- HUMBERT (J.-M.), « Aïda » 2015 = « Mariette Pacha and Verdi's Aïda », *Antiquity*, 59, p. 101-105.
- « Verdi-Mariette » 1976 = « À propos de l'égyptomanie dans l'œuvre de Verdi : Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aïda », *RevMus*, 65, n° 2, p. 229-256.
- KELS (W.), « Reine des momies » 2018 = « "Être la reine des momies", Cléopâtre ou la modernité en question dans *Une nuit de Cléopâtre* de Théophile Gautier », dans AUFRÈRE et MICHEL (éd.), *Cléopâtre*, p. 343-364.
- KIRCHER (A.), *Œdipus 1652-54 = Œdipus Ægyptiacus*, 3 vol., Rome.
- LAISSUS (Y.), *Égypte 1998 = L'Égypte, une aventure savante 1798-1891*, Paris, Fayard.
- LE CORSU (F.), *Isis 1977 = Isis. Mythes et mystères*, Paris, Les Belles Lettres.
- LEGRAIN (L.), « Villoteau » 1917 = « Guillaume-André Villoteau, musicographe de l'expédition française d'Égypte (1759-1839) », *BIdE*, 5^e série, XI, p. 1-30.
- LOWIN (J.G.), « Gautier/Juifs » 1972 = « Théophile Gautier et ses Juifs », *REJ*, 131, n^{os} 3-4, p. 411-418.
- MAYAUD (I.), « Villoteau » 2008 = « Guillaume-André Villoteau (1759-1839) et l'Égypte : l'expérience d'une vie », dans *Circulation des hommes et des idées à l'époque révolutionnaire. Actes du 130^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Voyages et voyageurs »* La Rochelle, 2005, Paris, éd. du CTHS, p. 121-132.
- MORAN (W. L.), *Amarna 1987 = Les lettres d'El Amarna* (LAPO, 13), Paris, Cerf.
- PARÉ (A.), *Discours 1582 = Discours de la Momie et de la Licorne* (éd. Paris, 1953), Les Belles Lettres.
- PINEAU (G.), « Paré » 2010 = « Les "combats" de Paré », dans *Ambroise Paré, chirurgien et écrivain français* (<https://www.biusante.parisdescartes.fr/pare/08-08.htm>).
- PUECH (P.-F.), « Mozart » 2018 = « Mozart et l'expérience de l'Orient à Pompéi » (https://www.researchgate.net/publication/327281716_Mozart_et_l'experience_d_e_l'Orient_a_Pompei).
- REHDING (A.), « Music » 2014 = « Music-Historical Egyptomania, 1650-1950 », *JHI*, 75, n° 4, p. 545-580.
- ROUVIÈRE (L.) (éd.), *Pyramides 2019 = Des Pyramides au Peyrou. L'Égypte ancienne à Montpellier. Actes du colloque du 18 octobre. Société Archéologique de Montpellier – Palais Jacques Cœur et des Trésoriers de France* sous la dir. scientifique de F. SERVAJEAN et de S. H. AUFRÈRE (CENiM, 21), Montpellier, Centre François Daumas.
- SAFA (I.), « Itinéraire » 2015 = « Itinéraire de Paris à Jérusalem : Orient et orientalisme dans la littérature », *Cahiers de l'Orient*, 219, n° 3, p. 115-132.
- SAMINADAYAR-PERRIN (C.), « Roman Momie » 2005 = « *Le Roman de la Momie* : apories d'un improbable roman historique », *RevSchHum*, 277, n° 1, p. 71-88.

- SAURA-ZIEGELMEYER (A.), « Sistre » I, 2013 = « Le sistre : un exemple d'élément culturel polysémique », dans *Studi e materiali di storia delle religioni* (Simboli, oggetti, parole. Nuove prospettive sui culti orientali nel mondo romano, 79, 2), Japadre, p.379-395.
- « Sistre » II, 2015 = « Agiter le sistre pour la déesse : reconstituer la production sonore d'un idiophone », *Pallas* [Online], 98, Online since 14 March 2016, connection on 28 January 2022.
URL: <http://journals.openedition.org/pallas/2753>; DOI: <https://doi.org/10.4000/pallas.2753>.
- SCHNEIDER (T.), « G. Barkal » 2015 = « The Gebel Barkal Stelae and the Discovery of Ancient Nubia: Auguste Mariette's Inspiration for *Aïda* », *NEArch*, 78, n° 1, p. 44-51
- SPROGIS (F.), « Cléopâtre » 2018 = « Cléopâtre sur la scène française (1553-1664) : la fureur comme identité tragique », dans AUFRÈRE et MICHEL (éd.), *Cléopâtre*, p. 305-324.
- Toutânkhamon* 1967 = *Toutânkhamon et son temps*, Paris, RMN.
- VILLOTEAU (F.A.), « Art musical » 1826 = « De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays », dans *DE-A-M X* (1826), p. 1-496.
- « Instruments » 1822 = « Les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte et sur les noms que leur donnèrent, en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays », dans *DE-A-M VI* (1822), p. 413-460.
- « Musique antique » 1816 (<https://uurl.kbr.be/1932343> : exemplaire de Fétis, paginé de 1 à 70).
- « Musique antique » 1822 = « La musique de l'antique Égypte », dans *DE-A-M VIII* (1822), p. 211-356.
- *Recherches* 1807 = *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts*, Paris.
- VIRENQUE (H.) « Amnérís » 2022 = « Amnérís, princesse d'une Égypte enchantée », <https://antiquitebnf.hypotheses.org/14050>.