

ÉCOLE DOCTORALE 519

THÈSE présentée par :

Christophe BARBOTIN

soutenue le : 20 janvier 2017

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Sciences de l'Antiquité/ Archéologie

**Les statues égyptiennes du Nouvel
Empire au Louvre.**

Une synthèse

THÈSE dirigée par :

M. Frédéric COLIN

Professeur - université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme Françoise LABRIQUE

Mme Annie GASSE

Professeur, université de Cologne

Directeur de recherches, Montpellier

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. Edouard LAROCHE

M. Claude TRAUNECKER

M. Luc DELVAUX

Mme Danielle HAUG

Professeur - université de Strasbourg

Professeur - université de Strasbourg

Conservateur des musées Royaux de Bruxelles

Directrice de Service VEA – université de Strasbourg

Christophe BARBOTIN

Les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre

Une synthèse

I

Texte



Sujet de recherche présenté sous la direction de M. Frédéric COLIN

Professeur d'égyptologie à l'Université de Strasbourg

Janvier 2017

Remerciements

Il m'est particulièrement agréable de remercier ici celles et ceux qui m'ont soutenu dans la longue entreprise qui aboutit aujourd'hui.

M. Frédéric COLIN d'abord, qui a bien voulu se charger de diriger mon sujet de recherche malgré ses multiples obligations universitaires, Mme. Françoise LABRIQUE qui m'a aiguillé avec tant de justesse et d'amitié sur l'université de Strasbourg, Mme. Annie GASSE pour le soutien franc et cordial qu'elle m'a toujours témoigné dans les années difficiles, Mme. Danielle HAUG qui a suivi mon dossier avec la plus grande patience et compréhension.

Enfin j'adresse une pensée toute particulière à Béatrice ENJALBERT qui n'a cessé de me soutenir dans ce parcours doctoral et m'a rattrapé in extremis dans les nombreux virages de découragement qui sans elle eussent été fatals aux statues égyptiennes du Nouvel Empire du Louvre...

Sommaire

<u>Texte</u>	<u>Pages</u>
Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction générale	8
Chapitre premier. Présentation et évaluation de la collection selon les critères modernes	
A/ Histoire de sa formation	10
1. Des origines à Louis XVIII	10
2. Le musée Charles X	11
3. Seconde République et Second Empire	13
a/ <u>Les collections privées</u>	13
b/ <u>Les partages de fouilles</u>	14
c/ <u>Bilan de la période</u>	14
4. De la Troisième République à l'après-guerre	15
a/ <u>Les partages de fouilles</u>	15
b/ <u>Les collections</u>	16
c/ <u>Les antiquaires</u>	17
d/ <u>Le marché de l'art</u>	17
e/ <u>Dons et legs</u>	17
f/ <u>Bilan de la période</u>	18
5. De l'après-guerre à 1982	18
a/ <u>La collection du musée Guimet</u>	18
b/ <u>Le marché de l'art</u>	19
c/ <u>Dons et legs</u>	19
e/ <u>Bilan de la période</u>	20
6. De 1982 à aujourd'hui	20

7. Œuvres d'origine inconnue	21
B/ Provenances géographiques	21
C/ Contextes archéologiques	24
1. Statuaire royale et divine	24
2. Statuaire privée	24
3. Bilan	24
D/ Description analytique	25
1. Caractéristiques physiques	25
a/ <u>Dimensions</u>	25
b/ <u>Matériaux</u>	26
c/ <u>Techniques</u>	28
d/ <u>Bilan</u>	30
2. Caractéristiques chronologiques	30
a/ <u>Statues royales et divines</u>	30
b/ <u>Statues privées</u>	32
c/ <u>Bilan</u>	33
3. Caractéristiques iconographiques	33
a/ <u>La sphère royale</u>	33
b/ <u>La sphère privée</u>	34
4. Synthèse	35
Chapitre deuxième. Evaluation de la collection selon les normes égyptiennes antiques	
A/ Le déterminisme de la pensée hiéroglyphique	37
1. Ronde bosse et écriture	37
2. Présentation de la méthode d'analyse	39
B/ Les typologies et leurs fonctions	40
1. Les typologies anciennes et explication de leurs fonctions	40
a/ <u>Statues assises et debout</u>	40

b/ <u>Les « scribes accroupis »</u>	40
c/ <u>Les statues cubes</u>	41
d/ <u>Les sphinx</u>	42
e/ <u>Les statues osiriaques</u>	42
f/ <u>Les bustes</u>	42
g/ <u>Les prisonniers</u>	43
2. Les typologies nées à la XVIII ^e dynastie et explication de leurs fonctions	44
a/ <u>Adoration au soleil : orants et stéléphores</u>	44
b/ <u>Face à la divinité : naophores et théophores</u>	44
c/ <u>Inventions iconographiques particulières</u>	48
3. Typologies développées à l'époque ramesside et explication de leurs fonctions	50
a/ <u>Les adaptations de la statue cube</u>	50
b/ <u>Homme et divinité</u>	52
c/ <u>Les « bustes d'ancêtres »</u>	52
d/ <u>Créations particulières</u>	54
C/ aspect et perspective	55
1. Perspective, naturalisme et réalisme	55
2. Perspective et aspective dans la représentation humaine	56
3. Perspective et aspective dans l'image du corps	57
4. Aspective et perspective dans les coiffures	58
5. Aspective et perspective dans le portrait	60
D/ Les données explicites dans la conception de la statuaire au Nouvel Empire	62
1. Textes traditionnellement attribués aux statues	63
a/ <u>La formule d'offrande <i>di nswt htp</i></u>	63
b/ <u>Les appels aux vivants</u>	64
c/ <u>Les dédicaces de parents</u>	64
d/ <u>Les autobiographies</u>	64

e/ <u>la formule de dédicace royale <i>diw m hswt</i></u>	65
2. Textes traditionnels désormais attribués aux statues	65
a/ <u>La formule de réversion d'offrandes <i>prrt nbt hr wdhw</i></u>	65
b/ <u>Les listes de fêtes</u>	66
c/ <u>Les hymnes à Osiris</u>	66
3. Textes nouveaux	66
a/ <u>Hymnes solaires</u>	66
b/ <u>Apposition de cartouches royaux</u>	67
c/ <u>La formule dite « saïte »</u>	68
d/ <u>Textes spéciaux</u>	68
4. Statuaire et mentalité	71
E/ Quantification des observations : images et typologies	72
1. Rois et divinités	72
2. Particuliers	74
3. Bilan général	76
a/ <u>Quantification globale</u>	76
b/ <u>Synthèse</u>	76
Chapitre troisième. Apports à l'histoire de l'art et à l'histoire	
A/ Iconographie royale et divine	78
1. La XVIII ^e dynastie avant Amarna	78
2. Amarna	80
3. La période post-amarnienne	81
4. L'époque ramesside	82
B/ Iconographie privée	84
1. La XVIII ^e dynastie avant Amarna	84
2. Amarna	86
3. L'époque ramesside	87

C/ Jalons stylistiques	89
1. La XVIII ^e dynastie avant Amarna	89
2. Amarna	92
3. La période post-amarnienne	92
4. L'époque ramesside	93
D/ Les statues du Louvre comme sources historiques	95
1. Sources pour l'histoire événementielle	95
2. Sources pour la compréhension des modes de pensée	96
Conclusion générale	98
Liste des statues	100
Tables des illustrations	113
Bibliographie personnelle scientifique	117
Bibliographie personnelle générale	120
Liste des ouvrages cités	124
Table des abréviations	130
Planches	

Introduction générale

Le musée du Louvre figure au premier rang des collections égyptiennes du monde. Fondé en 1793 par un décret de la Convention nationale, le « Muséum central des Arts » visait à l'instruction de la Nation par la connaissance des chefs d'œuvre du passé, c'est-à-dire, essentiellement à l'époque, de la peinture et de la sculpture de l'Europe moderne avec leurs références de l'Antiquité classique. Si quelques œuvres égyptiennes se trouvaient déjà dans l'établissement, c'était presque par hasard car il fallut attendre la création du musée égyptien de Charles X, en 1827, sous la direction de Jean François Champollion, pour que naisse la collection égyptienne du Louvre. Et quelle naissance ! D'emblée, avec les grands fonds initiaux, le Louvre se trouvait doté d'un ensemble très complet dans les domaines les plus importants de l'archéologie égyptienne. Celui-ci ne cessa de s'étendre et se développer dans le cours du XIX^e siècle puis du XX^e siècle. La statuaire de toutes époques y occupait et occupe encore une place de choix, tout particulièrement la statuaire du Nouvel Empire. Cette place répond certes à la réalité historique et artistique que tous les chercheurs intéressés à ce domaine ont constatée depuis fort longtemps. Le Nouvel Empire connut en effet un épanouissement exceptionnel de la statuaire sous toutes ses formes. Epanouissement artistique, avec des œuvres d'une qualité éblouissante qui ont largement contribué à l'aura de l'art égyptien dans le grand public, épanouissement iconographique, avec l'apparition de nombreuses formes nouvelles aux multiples variantes, épanouissement quantitatif enfin, avec une production surabondante en ce domaine. Les plus de trois cents statues, statuettes et fragments statuariques qui constituent la collection actuelle du Louvre, par leur nombre, rendent compte de cette richesse de fait.

Peu de temps après mon arrivée au Louvre, en 1987, Jean-Louis de Cenival, alors directeur du département des Antiquités égyptiennes, m'a confié le soin de publier le catalogue raisonné de la statuaire du Nouvel Empire conservée dans ce musée. Programme à la fois exaltant et difficile par l'ampleur de la tâche et la variété des types d'approche requise par un corpus de cette nature. C'est pourquoi le premier tome, consacré aux statues de rois, divinités et animaux, n'est paru qu'en 2007 tandis que le deuxième tome, sur les particuliers, est aujourd'hui en cours d'achèvement. L'élaboration de ces deux catalogues a naturellement modifié en profondeur et de manière sans cesse plus importante la vision que j'avais du sujet. L'examen m'a conduit à relever de nombreux détails techniques révélateurs des modes de production ou de restauration antiques de la statuaire, à découvrir certains enjeux et problématiques majeurs dissimulés sous une banalité apparente, à discerner quelques contradictions des plus fécondes qui se lèvent entre notre vision moderne et rationnelle des œuvres antiques, et la pensée toute différente qui a présidé à l'élaboration de ces formes, que nous appellerons typologies par commodité, sachant bien que ce concept est issu de l'esprit classificatoire des Lumières.

Les deux tomes du catalogue représentent la publication brute de la collection, destinée à mettre à disposition de la communauté scientifique la source qu'elle représente. Mais son

ampleur autorise et appelle des conclusions générales, une réflexion sur ses composantes, une synthèse des remarques et découvertes suscitées par son étude qui, peut-être, révéleront des caractères propres à la statuaire du Nouvel Empire en général, voire à l'ensemble de la statuaire égyptienne. En quoi la collection du Louvre est-elle représentative de la statuaire égyptienne du Nouvel Empire, ou non? Nous tenterons donc d'en proposer ici une description la plus complète possible, tant par le biais de ses origines historiques, géographiques et archéologiques que par ses composantes formelles, ainsi qu'une analyse qualitative et quantitative. Le corpus ainsi délimité et commenté sera ensuite évalué sous l'angle égyptien ancien de la fonction de l'image en ronde-bosse et de ses rapports avec son archétype bidimensionnel, à chaque fois en tout cas qu'il m'a été possible d'éclaircir ces fonctions au cours de mes recherches sur la collection du Louvre. On tentera enfin de cerner l'apport propre de cette collection à l'histoire et l'histoire de l'art en général et par conséquent d'évaluer sa valeur comme source en tant que telle.

NB : Les références « n° xx de la bibliographie » renvoient à la bibliographie personnelle scientifique (p. 117-119), et les références « n° xxa de la bibliographie » à la bibliographie personnelle générale (p. 120-123).

Chapitre premier

Présentation et évaluation de la collection selon les critères modernes

Le musée du Louvre conserve à l'heure actuelle trois cent deux statues et statuettes du Nouvel Empire, complètes ou fragmentaires (sans compter les œuvres en dépôt à l'extérieur), en pierre, bois, ivoire et métal, de toutes tailles et provenant des sources les plus diverses : grandes collections achetées en bloc lors de la constitution du musée égyptien (Salt, Durand et Drovetti : 66 objets, soit 21,8% du total), achats issus des ventes de collections particulières au XIX^e et à la première moitié du XX^e siècle (47 objets soit 15,5%), acquisitions sur le marché de l'art en général (20 objets soit 6,6%) et aux marchands d'art en particulier (18 objets soit 5,9%), partages de fouilles (59 objets soit 19,5%), affectations et dépôts en faveur du Louvre (11 objets soit 3,6 %), objets reçus en dons et legs (31 objets soit 10,2 %), tandis que l'origine administrative de 33 d'entre elles (soit 10,9 % du total) n'est à ce jour pas documentée. Ces statues sont majoritairement issues de la région thébaine, de Saqqara et d'Eléphantine, avec vingt autres sites représentés à moindre échelle¹. La plupart sont issues de temples ou de tombes. Une part importante d'entre elles demeure cependant sans provenance géographique attribuable, ni par documentation historique ni par analyse des critères internes.

A/ Histoire de sa formation

1. Des origines à Louis XVIII : 10 objets, soit 3,3% du total

Avant le règne de Charles X et la fondation du musée égyptien par Jean-François Champollion, en 1827, la présence d'objets égyptiens au Louvre demeurait anecdotique. On n'y comptait en effet que dix statues et statuettes, avec il est vrai quelques œuvres importantes. La statue du Nouvel Empire la plus anciennement attestée au musée est le groupe en granite rose de Hori et Nefertari² (fig. 1). Découvert enfoui dans les jardins de l'hôtel parisien du marquis de Laborde-Méréville, guillotiné en 1793, il est entré au Muséum central comme saisie révolutionnaire dès 1794. Deux statues, une triade osirienne³ (fig. 30) et une tête de Sekhmet⁴ sont attestées au Louvre en 1810, et par conséquent entrées antérieurement sans que l'on ne sache rien de leur provenance. En revanche le bas d'une statuette de Thoutmosis III offrant les vases à vin est entré au Louvre en 1807⁵. Cette œuvre, dont le torse est une adjonction du XVIII^e siècle, avait fait partie de la collection du sculpteur Piranèse en 1778, puis de la collection Camille Borghèse en 1782. Mais ce n'est qu'à la Restauration, sous le règne de Louis XVIII, que commence une amorce de politique d'achats d'art égyptien. Elle fut d'abord marquée par l'acquisition d'une statue colossale de Ramsès II en albâtre⁶. Celle-ci, enlevée à la collection Albani sous l'Empire comme prise de guerre, fut rachetée aux Alliés par le gouvernement de Louis XVIII en 1815. Il est vrai que le buste, qui est une œuvre

¹ Neuf provenances certaines et onze estimées.

² Inv. A 68.

³ Inv. MR 63/ AF 13036. N° 4 de la bibliographie, cat. 94 et p. 157-158.

⁴ Inv. AF 8966. Ibidem, cat. 108, p. 172-173.

⁵ Inv. AF 6936. Ibidem, cat. 4, p. 37.

⁶ Inv. A 22. Ibidem, cat. 40, p. 90-92.

moderne taillée dans un albâtre italien très translucide, a peut-être tout autant séduit les contemporains que la base originale... (fig. 2). C'est surtout lors du voyage du comte de Forbin, directeur général des musées royaux, au Levant et en Egypte, en 1817-1818, que plusieurs monuments importants arrivèrent au Louvre : quatre statues de Sekhmet complètes⁷ ainsi que le groupe en granite rose d'un pharaon ramesside accompagné d'Osiris et Horus⁸. Ces premiers pas furent malheureusement entravés par la grande réticence que l'art égyptien inspira très tôt à Louis XVIII par suite du mécompte qu'il essuya lors de l'achat du zodiaque de Dendéra⁹. C'est la raison qui lui fit refuser la première collection Drovetti, acquise par le roi de Savoie pour le musée de Turin en 1824.

La liste des œuvres entrées au Louvre avant Charles X est donc la suivante :

Saisie révolutionnaire (1794) :	1
Achat (1807) :	1
Non documenté (avant 1810) :	2
Prise de guerre impériale (rachetée en 1815) :	1
Achats Forbin en Egypte (1818) :	5
Total :	10

2. Le musée Charles X et les grandes collections initiales (1826-1832) : 73 objets, soit 24,1% du total

Son successeur Charles X ne nourrissait quant à lui aucune méfiance vis-à-vis de l'art égyptien, au contraire, car le déchiffrement tout récent de l'écriture hiéroglyphique avait complètement changé la donne. Aussi le gouvernement, sous l'influence de Champollion, se déterminait-il à ouvrir au Louvre une section spécifiquement dévolue aux témoignages de l'Egypte pharaonique qui serait affranchie de la tutelle des « Antiques » classiques et de son patron le comte de Clarac, pour être placée sous la complète responsabilité du déchiffreur des hiéroglyphes désormais célèbre. Celui-ci devint donc, le 15 mai 1826, le premier conservateur du département égyptien¹⁰, au détriment du géographe Edme-François Jomard qui brigua le poste pour lui-même¹¹.

⁷ Inv. A 2, A 3, A 7, A 8. Ibidem, cat. 97, 98, 100 et 101.

⁸ Inv. A 12. Ibidem, cat. 93, p. 156-157.

⁹ Le monument avait été acheté en 1821 pour une forte somme. Or, Champollion l'a daté très vite de l'époque romaine, d'où une dévalorisation dans l'esprit des autorités qui l'ont affecté à la Bibliothèque Royale (puis Nationale), moins prestigieuse, où il est resté jusque 1919, date de son retour au Louvre.

¹⁰ S. Guichard, *Jean-François Champollion. Notice descriptive des monuments égyptiens*, Paris, 2013, p. 21.

¹¹ S. Guichard, *ibidem*, p. 23-24.

L'énorme collection égyptienne du cabinet de curiosités d'Edme Durand, par ailleurs très éclectique, avait été achetée dès l'année précédente en 1825. Parmi les deux mille cent cinquante objets qui la constituaient¹², on y trouvait dix statues du Nouvel Empire.

La deuxième collection du consul d'Angleterre en Egypte Henry Salt¹³ avait été repérée par Champollion en Italie où il effectuait un voyage d'études sur les collections égyptiennes de Turin et du Vatican. Elle se trouvait en caisses dans le port de Livourne où elle attendait un acquéreur. Champollion obtint de Charles X son achat en 1826. Elle comprenait quatre mille quatorze objets égyptiens¹⁴, parmi lesquels quarante statues du Nouvel Empire.

L'année 1827, date de l'ouverture au public du nouveau musée (15 décembre), vit l'acquisition de la statue colossale de Séthi II provenant de Karnak, achat réalisé à Rome par le comte de Forbin¹⁵, et surtout celle de la deuxième collection Drovetti, consul de France en Egypte, qui avait offert un grand naos de pierre à Charles X dès 1824¹⁶ puis vendu un sarcophage en pierre également en 1825¹⁷. Elle comportait deux mille objets, avec de précieux témoignages de l'orfèvrerie pharaonique, dont seize statues du Nouvel Empire.

Ces trois fonds essentiels, ajoutés à une centaine d'acquisitions effectuées par Champollion lors de son voyage en Egypte en 1828-1830¹⁸ ainsi qu'au petit noyau initial, conduisirent le musée Charles X à près de neuf mille objets, parmi lesquels quatre-vingt-trois statues du Nouvel Empire, soit 27,4% de la collection actuelle en la matière. Outre son importance numérique, elle comportait des œuvres de premier ordre et de natures très variées. On y recensait en effet une gamme archéologique complète, allant du plus petit objet de vitrine aux géants d'Aménophis III et de Séthi II¹⁹, qui d'ailleurs n'avaient pu trouver place dans les salles d'exposition. Ces fonds reflétaient les principaux champs géographiques d'activité des agents des consuls en ce début du XIX^e siècle, c'est à dire essentiellement les régions de Thèbes et de Saqqara, dont la prééminence demeure marquée aujourd'hui. La statuaire d'Aménophis III y trouve une large part avec, outre la tête et les pieds colossaux en granite rose déjà cités, la série des monumentales statues de Sekhmet ou encore la superbe tête du souverain coiffé du kheprech, en diorite²⁰ (fig. 3). La statuaire ramesside se trouvait aussi fort bien représentée, tant en quantité qu'en qualité puisqu'elle comptait déjà les deux seuls colosses que nous avons de cette époque²¹. Elle comprenait enfin une belle représentation de la petite statuaire de bois, notamment dans la collection Salt (neuf objets contre deux pour

¹² S. Guichard, *ibidem*, p. 30.

¹³ La première ayant été vendue au British Museum en 1818 (S. Guichard, *ibidem*, p. 30, n. 31).

¹⁴ S. Guichard, *ibidem*, p. 33.

¹⁵ S. Guichard, *ibidem*, p. 33-34.

¹⁶ Inv. D 29.

¹⁷ Inv. D 8. S. Guichard, *ibidem*, p. 24.

¹⁸ Chr. Ziegler, « Champollion en Egypte. Inventaire des antiquités rapportées au musée du Louvre », dans L. Limme et J. Strybol (éd.), *Aegyptus Museis Rediviva. Miscellanea in honorem Hermanni de Meulenaere*, Bruxelles, 1993, p. 197-213. Deux statues du Nouvel Empire y figuraient : A 71 et N 1307. La collection Brindeau, par ailleurs, en avait produit deux autres : inv. A 60 et A 72 tandis que Champollion en personne avait offert au Louvre la statuette miniature N 1599, dès 1826.

¹⁹ Inv. A 18, A 19 et A 24 respectivement.

²⁰ Inv. A 25.

²¹ Colosse A 24 de Séthi II, achat du comte de Forbin, et A 20 de Ramsès II, de la collection Drovetti.

Drovetti). La collection Durand présentait en revanche toutes les caractéristiques d'un cabinet de curiosités traditionnel avec des œuvres de petite taille, à deux exceptions près²², et d'un intérêt plus secondaire. C'est qu'il s'agissait d'une collection de seconde main constituée à Paris²³, Edme Durand ne s'étant jamais rendu en Egypte lui-même. Ce fut par conséquent le fonds Salt qui, avec ses quarante statues, marqua la base la plus importante de la collection de statuaire du Nouvel Empire.

Le bilan des acquisitions sous Charles X s'établit comme suit :

Don Champollion (1826) :	1
Collection Durand (1825) :	10
Collection Salt (1826) :	40
Collection Drovetti (1827) :	16
Collection Brindeau (1827) :	2
Achat Forbin (1827) :	1
Expédition franco-toscane (1830) :	2
Don Méhémet Ali ²⁴ :	1
<u>Total</u> :	73

A la mort de Champollion, en 1832, le musée égyptien ne reçut pas de nouveau directeur comme si la personnalité écrasante de son fondateur empêchait de lui trouver un successeur à sa mesure. Aussi fut-il à nouveau réuni à la division des Antiques. Cette « période intermédiaire » pour le musée égyptien du Louvre fut logiquement marquée par un arrêt presque total de son accroissement en matière d'archéologie égyptienne²⁵.

Ce n'est qu'en 1849, sous la Seconde République, qu'il fut reconstitué sous la direction du vicomte Emmanuel de Rougé, l'un des premiers égyptologues en France à reprendre le flambeau de Champollion, pour ne plus cesser de vivre et se développer jusqu'aujourd'hui. Le Second Empire fut marqué par deux phénomènes importants : l'achat des dernières grandes collections de particuliers et le début d'une politique de fouilles en Egypte avec les partages d'objets qui en découlent.

3 . Seconde République et Second Empire : 26 objets, soit 8,6% du total

a/ Les collections privées

²² Statues de Méryiounou A 64 et de Sekhmet A 6.

²³ Ainsi le petit groupe N 1594 avait été rapporté par un membre de l'expédition d'Egypte, tandis que la statue d'homme N 5404 provenait de la collection du diplomate Choiseul-Gouffier.

²⁴ Les singes de l'obélisque de la place de la Concorde (D 31) sont arrivés peu après la révolution de Juillet.

²⁵ A l'exception notable du petit groupe familial du prince Khâemouaset N 2272 acheté à Nestor Lhôte en 1842.

La fin de la Seconde République et le Second Empire virent entrer au département égyptien du Louvre tout juste ressuscité les dernières grandes collections encore aux mains de particuliers, mais il se trouve que celles-ci comptaient relativement peu de statuaire du Nouvel Empire. Clot-Bey tout d'abord, médecin d'origine marseillaise, vendit en 1852 les quelque trois mille cinq cent cinquante-cinq objets égyptiens de sa collection (sans compter ceux qui furent achetés par sa ville natale), total sur lequel on ne trouve... que cinq statues du Nouvel Empire²⁶ dont l'importance ne se mesure en rien avec celle de ses devancières des collections Salt et Drovetti. La vente Anastasi en 1857, de même, sur les deux cent quarante-deux objets vendus au Louvre, n'apporta que trois statues d'intérêt relativement secondaire²⁷. Rousset Bey enfin (1868) n'en produisit que six²⁸, pour un nombre total de mille deux cent-huit objets. D'autres collections de moindre envergure apportèrent leur part à l'enrichissement du fonds : Palin en 1859 avec deux statues du Nouvel Empire sur quatre-vingt-un objets, Fould en 1860 avec trois statues pour cent vingt-sept œuvres cédées, Raifé en 1867 avec une seule statue pour seize objets. On constate qu'à chaque fois, la part qui nous intéresse demeure marginale tant pour la quantité que pour la qualité.

On note d'autre part qu'aucun objet n'est alors issu du marché de l'art courant.

b/ Les partages de fouilles

La grande innovation du Second Empire, toutefois, fut le partage de fouilles. L'histoire est bien connue : Auguste Mariette, mandaté par le gouvernement français pour acheter des manuscrits coptes au Caire, utilisa son budget d'acquisition pour engager des fouilles au Sérapéum de Memphis. Le résultat fut immédiat et prodigieux en matière de trouvailles. Pour la première fois, en 1852, un partage de fouilles est ainsi réalisé entre le musée du Louvre et l'Égypte, partage qui attribue à la France plus de huit cents stèles et objets divers mais seulement cinq statues du Nouvel Empire, ce qui tient à l'histoire du site lui-même. Ce chiffre serait anecdotique s'il n'annonçait les très riches développements ultérieurs induits par ce nouveau mode d'acquisition.

c/ Bilan de la période

Le bilan des acquisitions de statuaire du Nouvel Empire sous Napoléon III s'établit comme suit :

Collection Clot-Bey (1852) :	5
Collection Palin (1859) :	2
Collection Anastasi (1857) :	3
Collection Fould (1860) :	3
Collection Rousset-Bey (1868) :	6

²⁶ Inv. E 124, E 223, E 243, E 1179 et A 110.

²⁷ Inv. E 3176, E 3186 et E 3188.

²⁸ Inv. A 116, E 5336, E 5351, E 5538, E 5578, E 5655.

Collection Raifé :	1
Partage de fouilles du Sérapéum (1852) :	5
Mission Renan en Phénicie :	1
Marché de l'art :	0
Total :	26

4. De la Troisième République à l'après-guerre (1871-1946) : 111 objets soit 36,7% du total

La politique d'acquisition du département égyptien du Louvre, sous la Troisième République, a été marquée par l'action de deux directeurs successifs à la longévité exceptionnelle, Georges Bénédite (1895-1929) puis Charles Boreux (1929-1946). L'un et l'autre bénéficièrent des fouilles françaises en Egypte et des partages subséquents. L'un et l'autre inaugurèrent puis poursuivirent une véritable politique d'achat sur le marché de l'art courant. Enfin, l'un et l'autre surent tirer parti de la prospérité de la société française de l'époque pour susciter d'importants dons et legs qui ont marqué de leur empreinte l'évolution de la collection de statues du Nouvel Empire.

a/ Les partages de fouilles

Les fouilles en Egypte étaient réalisées par l'Institut de France et surtout par l'Institut français d'archéologie orientale du Caire (IFAO) fondé en 1880. Le produit des partages, tout naturellement, était versé au Louvre en qualité de grand musée national, le temps des fouilles conçues et financées par le Louvre en propre n'étant pas encore venu.

Une seule statue provient des fouilles de Gustave Lefebvre à Touna el-Gebel en 1903²⁹ pour la même raison qu'au Sérapéum : le site est beaucoup plus important à la fin du premier millénaire qu'au Nouvel Empire. En revanche, l'exploration de l'île d'Eléphantine par Clermont-Ganneau commanditée par l'Institut de France apporta un lot d'objets considérable : dix-huit œuvres entrèrent ainsi dans les collections nationales lors du partage de 1908, intéressantes surtout par leur unité de provenance, essentiellement la favissa de la XVIII^e dynastie découverte par la mission française. Il faut ensuite attendre l'entre-deux guerres pour que les fouilles, qui n'ont cessé de se poursuivre dans l'intervalle, rapportent des statues au Louvre. Les sites de Tôd et Médamoud, sanctuaires de Montou respectivement au sud et au nord de Thèbes, sont particulièrement emblématiques à cet égard. Chantiers de l'IFAO menés plusieurs années durant, ils ont produit un très abondant matériel, mobilier et architectural, dont une part importante a été attribuée au musée, surtout pour le Moyen Empire. Les partages de 1927 et 1929, de Médamoud, ont apporté cinq statues du Nouvel Empire, dont trois sont importantes sur les plans artistique ou historique³⁰. Tôd a fourni trois statues de rang plus modeste³¹ lors des partages de fouilles de 1935, 1936 et 1937. Une seule œuvre provient

²⁹ Inv. E 12057.

³⁰ Statues de Minmès E 12985, de Manakhtef E 12926 et buste de Thoutmosis IV en granite rose E 13889.

³¹ Bas de statuette de Nebnefer E 15125, tête d'homme E 15568 et Seth en albâtre E 14991.

de Tanis, la dyade monumentale de Ramsès II et Ânât en granite rose³² (fig. 4). Inversement, la source archéologique principale pour le musée demeure sans conteste Deir el-Médineh, dont l'apport en œuvres de toute nature fut extrêmement riche. Pas moins de vingt-quatre statues et statuettes entrèrent ainsi au Louvre lors des partages de 1930 puis surtout de 1935 et 1939.

Ce sont donc cinquante-deux statues et statuettes du Nouvel Empire qui sont entrées au Louvre par le truchement du partage de fouilles entre 1903 et 1940, soit 16,8% du total de la collection.

b/ Les collections, par le biais des ventes publiques

Contrairement aux décennies précédentes, les grandes collections n'entrent plus au Louvre d'un bloc. En revanche, lors de leur dispersion en vente publique, des éléments qui en proviennent enrichissent le fonds du musée directement ou après quelques étapes intermédiaires. En matière de sculpture du Nouvel Empire, dix-sept statues et statuettes parviennent ainsi dans les collections nationales entre 1883 et 1932, mais surtout dans la première partie de cette période à la fin du XIX^e siècle. La statue de Neferrenpet au bassin, en quartzite avec des inscriptions cryptées, qui provient de la collection du comte de St. Ferriol à Uriage, se situe au premier rang par sa qualité³³ (fig. 5) ainsi qu'un exceptionnel buste d'Amon de la collection Sabatier³⁴. En revanche, les autres œuvres issues de ce type de source sont nettement plus modestes : petite statuaire de bois des collections Allemant³⁵ et Chanlaire³⁶, ou de pierre des collections Pinelli³⁷ et Stier³⁸. La collection Amherst représente un cas particulier puisqu'elle a été constituée pour une large part en rétribution des fouilles que ce riche mécène anglais subventionnait, notamment à Tell el-Amarna. Sept petits fragments de statuaire royale amarnienne en calcaire dur furent ainsi acquis en 1921 lors de sa dispersion en vente publique³⁹.

c/ Les antiquaires

Car si l'âge d'or des grandes collections privées était pour le moment révolu en matière d'antiquités égyptiennes, la relève était assurée par une génération de prestigieux marchands antiquaires dont beaucoup d'ailleurs vivaient en Egypte, alors sous mandat britannique. Vingt-deux œuvres supplémentaires furent acquises par ce canal.

C'est de la collection de l'antiquaire Feuardent, d'origine normande mais résidant à Paris, dont les centres d'intérêt étaient multiples, que proviennent à cette période les plus beaux chefs d'œuvre d'origine privée avec la célèbre statuette de la dame Touy⁴⁰ et, beaucoup plus

³² Inv. AF 2576, partage de de 1933 ou 1938.

³³ Inv. E 14241, achat en 1932.

³⁴ Inv. E 10377, achat en 1890 (fig. 61).

³⁵ Inv. E 7657 et E 7713, achat en 1883.

³⁶ Inv. E 11555 et 11563, acquis en 1917 et 1918.

³⁷ Socle de Ramsès I^{er} E 7690, en 1883.

³⁸ Inv. A 133 acquis en 1891, et statuette miniature E 8064 acquise en 1886.

³⁹ N° 4 de la bibliographie, cat. 28-34.

⁴⁰ Inv. E 10655, acquise en 1895 (fig. 77).

tard, le groupe monumental d'Amon et Toutânkhamon⁴¹ qui était d'abord passé entre les mains du prince Napoléon, cousin de Napoléon III.

Le plus important des antiquaires installés en Egypte fut Maurice Nahman, au Caire, auprès de qui le Louvre acquit une vingtaine d'objets entre 1900 et 1928, dont douze statues et statuette du Nouvel Empire. On distingue parmi celles-ci quatre pièces fort importantes sur le plan historique ou artistique⁴² et d'autres d'une très grande originalité archéologique ou philologique⁴³.

Nicolas Tano était marchand au Caire également. Le Louvre acquit chez lui trois objets de moindre importance⁴⁴. Les autres marchands antiquaires furent Mihran Sivadjian à Paris⁴⁵ et Panayotis Kyticas au Caire à qui l'on doit les deux célèbres petits groupes figurant le scribe royal Nebmeroutef écrivant sous la dictée du babouin de Thot⁴⁶. Le chef d'œuvre acquis au Caire, d'une source inconnue cependant, demeure certainement le buste d'Akhénaton⁴⁷ (fig. 6) dont le symétrique exact fut découvert par Borchardt dans les ruines d'el-Amarna six ans plus tard.

d/ Le marché de l'art

Cinq statues seulement ont intégré les collections nationales par ce mode d'acquisition dont quatre entre 1935 et 1945⁴⁸. Deux œuvres amarniennes sont entrées en 1936 et 1937⁴⁹ correspondant à la vogue en cours dans ces années-là, et deux en 1945 par Jacques Vandier sous l'autorité de Charles Boreux⁵⁰. Toutes ont été achetées à Paris⁵¹.

e/ Dons et legs

Les dons et legs, enfin, ont joué un rôle non négligeable dans la formation de la collection du Nouvel Empire durant cette période puisque quatorze objets sont arrivés au Louvre par cette voie entre 1875 et 1946. Ces donateurs appartenaient à la bourgeoisie éclairée ou à l'aristocratie des belles années de la Troisième République puisque près d'un tiers des dons a été fait avant 1918⁵², le reste se répartissant entre les années 1930 et le lendemain de la

⁴¹ Inv. E 11609, acquis en 1920 (fig. 60).

⁴² Statuettes de Senmout inv. E 11057 achetée en 1906, de Baket et Nebseny E 11364 achetée en 1913, statuette de la dame Nechâ E 11523 achetée en 1915 et tête de Thoutmosis III en granite rose E 10969 achetée en 1903.

⁴³ Notamment la statuette du barbier Sabastet gravée d'un texte juridique E 11673, achetée en 1923 (fig. 54).

⁴⁴ Inv. E 11099 et E 11100 en 1906, E 11341 en 1913.

⁴⁵ Statuette de Libyen vaincu en cuivre E 10874, en 1900.

⁴⁶ Inv. E 11153 et E 11154, achat en 1908.

⁴⁷ Inv. E 11076, acquis en 1905.

⁴⁸ Le groupe de Kaemimen et Méritrê E 10443, en revanche, a été acheté à Paris dès 1890/1891.

⁴⁹ Inv. E 14695 en 1936 et E 14715 en 1937.

⁵⁰ Inv. E 17168 et E 17187.

⁵¹ Une sixième, la tête de Thoutmosis IV E 10599 a cependant été achetée au géographe et administrateur Adolphe Cattai, au Caire, en 1893.

⁵² Inv. A 127 par Mme. Galli en 1875, E 10756 par Mme. Edouard André en 1897, E 11005 par la baronne Delort de Gléon en 1903, E 11159 par le banquier J. Peytel en 1911.

guerre⁵³. Dans ce contexte, le legs Louise, Ingeborg et Atherton Curtis revêt un caractère tout à fait exceptionnel. Atherton Curtis, riche collectionneur américain vivant à Paris, légua l'ensemble de sa collection égyptienne au Louvre dont il donna une grande partie par anticipation de son vivant. Ceci représente l'ultime exemple d'une très grande collection particulière entrée au musée en bloc sur le mode des pratiques du XIX^e siècle. Sur le millier d'œuvres concernées, sept seulement sont des statues et statuettes du Nouvel Empire⁵⁴, ce qui représente tout de même la moitié du total des dons et legs pour la période donnée. L'une d'entre elles, le petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti en calcaire peint⁵⁵, est une œuvre de tout premier plan (fig. 7).

f/ Bilan de la période

Les enrichissements de la période 1871-1946 se répartissent comme suit :

Partages de fouilles :	52
Envois du consulat de France à Louxor ⁵⁶ :	2
Dispersion de collections en vente publique :	15
Antiquaires :	21
Achats divers :	6
Dons et legs :	14
Affectation du musée des Arts décoratifs ⁵⁷ :	1
Total :	111

5. De l'après-guerre à 1982 : 35 objets, soit 11,5% du total

Cette nouvelle période de l'histoire du Louvre fut marquée par plusieurs phénomènes : arrêt total des partages de fouilles et disparition des grandes collections (sauf celle de Raymond Weill) compensés par l'affectation au Louvre des collections égyptiennes du musée Guimet, par des dons et legs et surtout par de nombreux et prestigieux achats sur le marché de l'art.

a/ La collection du musée Guimet

En 1948 en effet, dans le cadre de la réorganisation du musée des arts asiatiques Guimet de Paris, il a été décidé que les collections issues des goûts très éclectiques d'Emile Guimet, qui s'inscrivait lui-même dans l'âge d'or des collectionneurs du début du XX^e siècle, soient

⁵³ Inv. E 15682 par Marie Euphrasie d'Auxion en 1938, E 16268 par Henri de Nanteuil en 1942 et E 17218 par Mme. Charles Boreux en 1946.

⁵⁴ Inv. E 22772, E 22912, E 22749, E 15593, E 22757, E 22650 et E 22651.

⁵⁵ Inv. E 15593.

⁵⁶ Il s'agit des statues A 134 et A 130 trouvées dans la « cabane » du consul de France dans le temple de Louxor avant sa démolition, et envoyées au Louvre en 1884.

⁵⁷ Tête d'homme inachevée E 11575, en calcaire, affectée au Louvre par le musée des Arts décoratifs en 1919.

réparties entre les musées correspondants. Le Louvre hérita ainsi de plus de six mille objets d'un coup⁵⁸, de qualité souvent inégale, parfois même modernes, parmi lesquels neuf statues du Nouvel Empire seulement qui reflètent parfaitement la physionomie globale de leur collection d'origine. Ce groupe comprend un fragment douteux⁵⁹, plusieurs fragments sûrement anciens⁶⁰, deux statuette de typologie assez rare⁶¹ et deux statues remarquables⁶², dont l'une⁶³ provient des fouilles de l'Egypt Exploration Fund à Nebecheh.

b/ Le marché de l'art

Les achats sur la place de Paris auprès de marchands, de galeries ou en vente publique se sont multipliés dans les années 1950 et 1960 sous l'impulsion personnelle de Jacques Vandier, directeur du département égyptien de 1946 à 1973. Son goût personnel pour la sculpture égyptienne, qui l'a conduit à la rédaction du célèbre tome III de son *Manuel d'archéologie égyptienne*, l'a tout naturellement orienté vers des acquisitions nouvelles dans ce domaine : treize⁶⁴ des quatorze⁶⁵ statues du Nouvel Empire entrées au Louvre dans la période envisagée furent acquises par ses soins entre 1950 et 1970. Son intérêt aigu pour la question le conduisit d'ailleurs à publier immédiatement ces nouvelles acquisitions, un soin fort appréciable dans le monde des musées. Chacune de ces statues se distingue par un aspect particulier et tous les genres statuaires s'y trouvent : sculpture royale et princière⁶⁶, avec l'un des plus grands chefs d'œuvre de la sculpture égyptienne au Louvre⁶⁷, statuaire privée dont le représentant le plus spectaculaire est sans doute le groupe de Senynefer et Hatchepsout⁶⁸, statuaire divine avec quelques spécimens d'une grande rareté⁶⁹.

c/ Dons et legs

Les dons et legs ne se sont pas taris non plus durant la période puisque douze objets sont concernés, parallèlement aux achats qui viennent d'être évoqués. Neuf ont été donnés au Louvre sous Jacques Vandier⁷⁰, deux sous son successeur Christiane Desroches Noblecourt⁷¹.

⁵⁸ S. Guichard, « La collection égyptienne du musée Guimet au musée du Louvre », dans le catalogue d'exposition G. Galliano (dir.), *Un jour, j'achèterai une momie. Emile Guimet et l'Égypte antique*, Lyon, 2012, p. 60-71.

⁵⁹ Inv. E 30924.

⁶⁰ Inv. E 20307, E 21572 et E 21568.

⁶¹ La statuette présentant un cobra E 22162 et la petite statue cube en bois peint E 20174.

⁶² Le groupe familial de Betjou en calcaire peint E 19172 et la statue de Sekhmet-Ouadjet E 20001.

⁶³ Inv. E 20001.

⁶⁴ Inv. E 17392 en 1950, E 17448 en 1951, E 25398 en 1954, E 25399 en 1954, E 25389 en 1954, E 25400 en 1954, E 25409 en 1956, E 25413 en 1957, E 25474 en 1961, E 25501 en 1964, E 25980 en 1967, E 26023 en 1968 et E 26900 en 1970.

⁶⁵ La quatorzième, le groupe de Senynefer E 27161, est entrée au Louvre en 1978 sous l'autorité de Chr. Desroches Noblecourt, successeur de J. Vandier.

⁶⁶ Inv. E 25399, E 25413, E 25409 et E 25474.

⁶⁷ Torse attribué à Nefertiti E 25409 (fig. 34).

⁶⁸ Inv. E 27161.

⁶⁹ Groupe d'Hathor sous plusieurs aspects E 26023, statue de Nephthys E 25389, uraeus colossal E 17392.

⁷⁰ Inv. E 27902 et E 27895 en 1950, E 25429 en 1958, E 25460 en 1960, E 25493 en 1962, E 25550 en 1964, E 25984 et 25985 en 1967 et E 27112 en 1972.

⁷¹ Inv. E 27132 en 1973 et E 27143 en 1975.

Dans ce total, trois statues furent offertes par des marchands⁷², deux par le couple de collectionneurs suisse Ernst Kofler et Marthe Truniger⁷³, une autre en 1958 par Mme. de la Haye, fille de Maurice Nahman⁷⁴, et deux en 1950 sous réserve d'usufruit (jusqu'en 1992) par Raymond Weill⁷⁵. Ces deux derniers objets faisaient partie de la belle collection que cet archéologue bien connu avait glanée sur le terrain à l'occasion de ses fouilles, une pratique parfaitement légale à l'époque. On voit également apparaître un tout nouvel acteur qui est la Société des Amis du Louvre, dont le but est d'acquérir des œuvres sur le marché de l'art pour les offrir au musée. Le département égyptien en bénéficia pour la première fois en 1962⁷⁶ puis en 1975⁷⁷. Signalons enfin le cas très particulier du buste colossal d'Akhénaton offert à la France par la République arabe d'Égypte en 1972 comme remerciement pour sa participation au sauvetage des temples de Nubie⁷⁸. Cette donation du gouvernement égyptien, la première depuis les singes de l'obélisque de la Concorde en 1830, fut suscitée par Chr. Desroches Noblecourt juste avant son accession à la tête du département. Ces œuvres, au contraire des précédentes, se caractérisent plus par un intérêt archéologique et documentaire que par leur valeur esthétique en histoire de l'art, à l'exception notable du colosse d'Akhénaton et du fragment de groupe d'Aménophis III et Tiy donné par les Amis du Louvre en 1962. Celui-ci, dont une partie fut dérobée pendant les journées révolutionnaires de juillet 1830, put être raccordé au morceau qui l'attendait au musée depuis cent trente-deux ans (fig. 8).

e/ Bilan de la période

Le récapitulatif des acquisitions 1950-1982 est le suivant :

Achats sur le marché de l'art :	14
Affectation du musée Guimet :	9
Dons et legs :	12
Partages de fouilles :	0
Total :	35

6. De 1982 à aujourd'hui : 10 objets, soit 3,3% du total

⁷² Inv. E 25460 par Abd el-Maguid Samedia antiquaire au Caire en 1960, E 25550 par R. Khawam en 1964 et E 25682 par Charles Ratton en 1967.

⁷³ Inv. E 25984 et 25985 en 1967.

⁷⁴ Inv. E 25429.

⁷⁵ Inv. E 27895 et E 27902.

⁷⁶ Inv. E 25493.

⁷⁷ Inv. E 27143.

⁷⁸ Inv. E 27112 (fig. 12).

La phase la plus récente du département égyptien est marquée par une chute vertigineuse du volume des acquisitions dans tous les domaines. Comme un reliquat des pratiques anciennes, un objet est tout de même entré par partage de fouilles en 1986 par suite de dispositions particulières accordées aux fouilles du Gebel Zeit⁷⁹. Quatre achats seulement sont à signaler⁸⁰, dont deux de très grande qualité. Les dons et legs sont représentés par deux objets issus de collections particulières⁸¹ et par un troisième offert par un marchand antiquaire⁸². Des éléments de deux statues royales très fragmentaires⁸³, enfin, ont été déposés au Louvre par le musée des Antiquités nationales de St. Germain en Laye (1992).

Liste des statues et statuettes du Nouvel Empire entrées au Louvre entre 1982 et 2015 :

Partage de fouilles :	1
Achats :	4
Dons et legs :	3
Dépôt du musée de St. Germain en Laye :	2

7. Œuvres d'origine inconnue : 33 objets, soit 10,9% du total

Ce rapide panorama de l'histoire de la collection de statues du Nouvel Empire doit cependant être relativisé par les trente-trois objets dont l'histoire est perdue, parmi lesquels neuf sont malgré tout anciennement attestés au Louvre⁸⁴. Des enquêtes ultérieures conduiront peut-être à abaisser ce chiffre, soit en retraçant l'histoire exacte des numéros anciens, soit en retrouvant le numéro lorsqu'il a été perdu.

B/ Provenances géographiques

Celles-ci dépendent pour une très large part de l'histoire de la collection qui vient d'être retracée, notamment des grandes sources initiales et des chantiers de fouille dont le produit a été versé aux Louvre.

Il apparaît que soixante-dix-neuf statues sur trois cent-deux, soit 26,1 % du total, ont une provenance avérée, soit parce qu'elles sont issues d'un partage de fouille, soit parce que leur nature ne laisse aucun doute sur leur provenance. Sur ce compte, la prépondérance de Deir el-

⁷⁹ Fragment de sphinx en faïence E 27302.

⁸⁰ Statuette de cochon E 27248 en 1983, statuette de femme en ivoire E 27429 en 1987, statuette de roi inachevé E 32646 en 2001 et visage fragmentaire d'Akhénaton E 33146 en 2013.

⁸¹ Statuette de roi en argent E 27431, collection Ganay en 1988, et torse de Ramsès II de granite rose en 1990, E 27455, collection Jacques Schumann.

⁸² Visage de plâtre E 27489, don de Joseph Uzan en 1992.

⁸³ Inv. 86865 et 86867.

⁸⁴ Inv. A 58, A 61 (attestée avant 1827), N 496 (attestée avant 1827), A 57, N 2742 (attesté avant 1849), N 2298, N 856 (attesté avant 1849), N 5435 (attesté avant 1849) et A 100 (attesté avant 1874).

Médineh (30,3%) et d'Eléphantine (22,7%) reflète deux partages de fouilles particulièrement fructueux. Si l'on ajoute à ces données de base la liste des provenances qui peuvent être estimées par analyse interne avec une assez bonne probabilité (93), on obtient cent soixante-douze objets rattachés à un site ou une zone géographique sur trois cent-deux, soit 56,9%. Les autres, du fait de leur origine patrimoniale et faute de données claires, ne peuvent être localisés. Sans surprise, le Delta apparaît fort peu représenté (sept objets, dont trois avérés et quatre estimés soit 4% des 172 provenances). Sur les cent soixante-cinq objets de Haute Egypte (95,9 % du total des provenances), la très grosse majorité (45,3%) provient de la région thébaine, dont trente-deux pour Deir el-Médineh, suivie par Saqqara (11,6 %), site auquel il faut ajouter les cinq objets provenant de la « région memphite » sans plus de précisions (2,9%). On notera cependant que les cinq objets certifiés de Saqqara proviennent tous du Sérapéum, du fait de l'absence d'anciennes fouilles françaises sur le plateau en dehors de ce site. Cette situation reflète l'état de la recherche au XIX^e et à la première moitié du XX^e siècle, où Thèbes et Saqqara représentaient les champs d'action les plus importants des collectionneurs puis des archéologues. Eléphantine en revanche occupe la troisième position presque par accident (10,4% de la totalité des provenances) étant donné les fouilles de Clermont-Ganneau sur l'île.

Tableaux des provenances (par ordre alphabétique)

<u>Provenances avérées</u>	<u>Nombre d'objets : 79</u>	<u>% de 79</u>
Byblos	1	1,2
Deir el-Médineh	24	30,3
Eléphantine	18	22,7
Elkab	1	1,2
Gebel Zeit	1	1,2
Karnak	4	5
Kôm el-Hettan	2	2,5
Louxor	1	1,2
Médamoud	5	6,3
Medinet Habou	1	1,2
Nebecheh	1	1,2
Région thébaine	8	10,1
Rome	1	1,2
Sérapéum de Saqqara	5	6,3

Tanis	2	2,5
Tôd	3	3,7
Touna el-Gebel	1	1,2
Total	79	

<u>Provenances estimées</u>	<u>Nombre d'objets : 93</u>	<u>% de 93</u>
Abydos	5	5,3
Amarna	12	12,9
Assiout	2	2,1
Coptos	2	2,1
Deir el-Médineh	8	8,6
Dra Abou'l Naga	1	1
Elkab	1	1
Héliopolis	1	1
Héracléopolis	1	1
Hermopolis	5	5,3
Horbeit	2	2,1
Karnak	8	8,6
Medinet el-Gourob	1	1
Mendès	1	1
Région memphite	5	5,3
Région thébaine	16	17,2
Saqqara	15	16,1
Thèbes-ouest	2	2,1
This	2	2,1
Vallée des Rois	3	3,2
Total	93	

Rappelons l'importance numérique des cent trente objets sans provenance établie (43% du total de la collection) qui doit conduire à pondérer les résultats présentés dans ces tableaux.

C/ Contextes archéologiques

On peut déterminer le contexte archéologique soit par la fouille, soit par l'analyse des critères internes au document.

1. Statuaire royale et divine

La statuaire royale et divine provient presque totalement de temples ou de chapelles malgré quelques exceptions remarquables : le buste d'Akhénaton et le petit groupe de ce roi avec Nefertiti de la collection Curtis sont presque certainement issus d'un contexte urbain, atelier de sculpteur ou maison d'el-Amarna⁸⁵. De même, une statuette de Sobek-crocodile en bois sur son socle de pierre a été découverte dans une maison de Deir el-Medineh lors d'une fouille documentée⁸⁶ (fig. 9). A Deir el-Medineh encore, le temple-palais de Ramsès II, le *khénou*, a produit six pièces statuariques autour de la glorification du pouvoir royal⁸⁷. Trois œuvres enfin pourraient provenir de tombes de la Vallée des Rois⁸⁸.

2. statuaire privée

En matière de sculpture privée en revanche, la situation est plus nuancée. Sur quatre-vingt-six cas dont on connaît⁸⁹ ou déduit le contexte archéologique, on constate une prépondérance des temples à peine marquée d'un point de vue global (43 pour les temples [50%], 40 pour les tombes [46,5%]). Mais cette appréciation recouvre de fortes disparités entre la XVIII^e dynastie et l'époque ramesside. Pour la première en effet, vingt-neuf statues des quarante-neuf statues de cette période ayant un contexte avéré ou attribué proviennent de tombes (59,1%, dont cinq contextes avérés) contre dix-neuf seulement de temples (38,7% dont 8 contextes avérés). A l'époque ramesside, la proportion s'inverse complètement : sur trente-sept statues de cette période pour lesquelles il est possible de restituer un contexte, on obtient onze statues de tombes (29,7 %, avec 2 contextes avérés) contre vingt-quatre de temples (64,8 %, dont 9 contextes avérés). La proportion de statues issues d'un milieu urbain est négligeable (trois [3,4%], dont une trouvée à Byblos).

3. Bilan

⁸⁵ N° 4 de la bibliographie, cat. 24 et 25.

⁸⁶ Inv. E 16358. Ibidem, cat. 112.

⁸⁷ Ibidem, cat. 49, 67, 68, 69, 70 et 71.

⁸⁸ Inv. N 1307, AF 13036 et E 27248.

⁸⁹ 27 provenances avérées sur 86, soit 31,3%.

On obtient donc quatre-vingt-six statues contextualisées dont 56% de la XVIII^e dynastie et 43% de l'époque ramesside :

<u>XVIII^e dynastie</u>	<u>contexte funéraire</u>	<u>contexte cultuel</u>	<u>contexte urbain</u>
49	29 (59,1%)	19 (38,7%)	1 (2%)
<u>Epoque ramesside</u>	<u>contexte funéraire</u>	<u>contexte cultuel</u>	<u>contexte urbain</u>
37	11 (29,7%)	24 (64,8%)	2 (5,4%)

Une telle évolution en faveur des temples, aussi nette, ne résulte pas du simple hasard de la formation de la collection du Louvre mais correspond au phénomène historique de l'expansion des temples et de l'accroissement de leur personnel comme de leur influence à partir de Thoutmosis III (cf. infra. p. 66).

D/ Description analytique

Après ce rapide tour d'horizon sur les origines administratives puis géographiques des statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre, il convient d'examiner la collection de l'intérieur pour en esquisser la physionomie et les caractéristiques principales : caractéristiques physiques, chronologiques et iconographiques.

1. Caractéristiques physiques

Pour rappel, compte-tenu des adjonctions qui seront apportées au tome 1 du catalogue⁹⁰, on compte cent trente-sept statues relevant de la sphère royale et divine, et cent soixante-cinq de la sphère privée.

a/ Dimensions

La répartition par hauteurs s'établit comme suit :

<u>Hauteur</u>	<u>137 st. royales⁹¹/divines</u>	<u>165 st. privées</u>	<u>Total : 302</u>
1 : 0 à 20 cm	59 soit 43,06%	50 soit 30,3%	109 soit 36,09%
2 : 20,01 à 50 cm	38 soit 27,73%	83 soit 50,3%	121 soit 40,06%
3 : 50,01 à 100 cm	16 soit 11,67%	26 soit 15,75%	42 soit 13,9%
4 : 101 à 180 cm	11 soit 8,02%	5 soit 3,03%	16 soit 5,29%
5 : 181 à 390 cm	13 soit 9,48%	1 soit 0,6%	14 soit 4,63%

⁹⁰ 7 numéros supplémentaires seront en effet ajoutés à cet ouvrage qui en comportait 130 (infra p. 105).

⁹¹ On entend ici par statues royales tout ce qui tourne autour de la personne du souverain : rois, reines, princes, princesses, prisonniers.

Ce sont donc les catégories 2 et 1 qui sont les plus richement pourvues sur l'ensemble, suivies de loin par la catégorie 3. On constate que les statues privées sont plus grandes que les statues royales en moyenne, ce qui est une surprise, puisqu'elles sont plus abondantes que les autres dans les catégories 2 et 3. Du point de vue qualitatif, cet aspect est toutefois corrigé par le fait que les rois sont très largement majoritaires dans les statues grandeur nature (catégorie 4) et pratiquement seuls représentés dans les statues plus grandes que nature (catégorie 5⁹²), ces deux dernières catégories peu abondantes sur l'ensemble de la collection. On remarque en outre que les cinq statues privées de la catégorie 4 s'inscrivent dans la fourchette basse de celle-ci puisque trois d'entre elles mesurent autour de 105 cm et qu'une seule atteint près de 120 cm. La statue d'Ounennefer⁹³, unique de son genre dans la catégorie 5 (fig. 70), prend place elle aussi dans le bas de la catégorie (187 cm).

b/ Matériaux

Le classement par matériau s'établit comme suit :

<u>Matériau</u>	<u>Roi</u>	<u>Dieu/déesse</u>	<u>Animaux</u>	<u>Homme-femme</u>	<u>Total : 302</u>
Granite rose	8	1	1	1h. + 1c.	12 (3,97%)
Pierres dures sombres ⁹⁴		24	2	37 h. + 2 f. + 4 c.	78 (25,82%)
Quartzite	4	2	2	9 h. + 1 c.	18 (5,96%)
Pierres dures diverses ⁹⁵		1	0	1 h. + 1 c.	7 (2,31%)
Stéatite ⁹⁶	2	3	0	5 h.	10 (3,31%)
Stéatite émaillée	2	0	0	1 f.	3 (0,99%)
Grès	1	2	0	1 h. + 2 f. + 3 c.	9 (2,98%)
Albâtre	2	1	0	1 h.	4 (1,32%)
Calcaire	11	7	4	51 h. + 2 f. + 12 c.	87 (28,8%)
Calcaire dur	9	1	0	1	11 (3,64%)
Métal ⁹⁷	1	0	0	2 h.	3 (0,99%)
Bois	6	7	2	23 h. + 6 f. + 1 c.	45 (14,9%)
Ivoire	0	0	0	2 f.	2 (0,66%)

⁹² Les pieds du colosse de granite rose d'Aménophis III ont été classés dans la catégorie 5 en fonction de leur module d'origine et non de leur état actuel.

⁹³ Inv. A 66.

⁹⁴ Diorite, granite gris, basalte, grauwacke, serpentine.

⁹⁵ Marbre, gneiss, jaspé, amazonite, stéatite verte.

⁹⁶ Pierre tendre, sombre, imitant les belles pierres dures.

⁹⁷ Métal cuivreux, argent.

Faïence	5	1	2	3 h. + 1 f.	12 (3,97%)
Plâtre	0	0	0	1 h.	1 (0,33%)

[h. = homme seul ; f. = femme seule ; c. = couple ou groupe familial]

Les matériaux les plus représentés sont donc le calcaire et les pierres dures sombres presque à égalité, suivis de loin par le bois, tandis que les autres matériaux pris isolément représentent chacun de faibles proportions. Si on regroupe ces matériaux en fonction des catégories égyptiennes de qualification des pierres, le classement se trouve légèrement modifié. Dans la rubrique des « magnifiques pierres dures »⁹⁸ qui recouvre pour nous le granite rose, les pierres dures sombres, le quartzite et les pierres dures diverses, on trouve cent quinze numéros, soit 38% du total, ce qui la place en tête. Sous l'appellation de « belles pierres blanches »⁹⁹, en lesquelles on reconnaît les diverses formes de calcaire et le grès, on trouve cent sept numéros soit 35,4% du total, juste après les pierres dures. L'albâtre, très peu représenté, constitue un cas à part dans les classifications égyptiennes, à la fois dur et blanc comme les calcaires et grès. Les Egyptiens ne semblent pas avoir lié bois et ivoires, qui pour nous sont des matériaux organiques, aussi ne peut-on les associer dans les dénombrements. Faïences et stéatites émaillées en revanche appartenaient manifestement à la même famille des *thnt*, les « resplendissantes ». Quinze statuettes, soit presque 5 % du total, s'inscrivent sous ce chapitre. Les autres matériaux ont une importance numérique résiduelle, notamment le métal, ce qui reflète à la fois la nature de la production du Nouvel Empire et l'importance des pertes en ce domaine puisque le métal était systématiquement récupéré.

Si on affine le classement, on constate qu'au sein des pierres dures, huit des neuf statues royales en cette matière sont en diorite ainsi que vingt-trois des vingt-quatre statues divines et les deux statues d'animaux. La diorite représente ainsi de très loin la part la plus importante des statues de rois en pierres dures et se trouve employée tant à la XVIII^e dynastie qu'à l'époque ramesside (trois pour l'une, cinq pour l'autre). Pour les divinités au contraire, une seule statue remonte à la XIX^e dynastie¹⁰⁰, tout le reste datant d'Aménophis III et de l'époque post-amarnienne ce qui reflète parfaitement les grands programmes statuaires de ces deux époques.

Quant au quartzite, trois des quatre statues royales en ce matériau datent de la XVIII^e dynastie ainsi que les deux statues de divinités. Les deux statues animales datent par contre de l'époque ramesside. Cinq des neuf statues d'hommes sont elles aussi ramessides comme si la mode de l'emploi de cette pierre s'était plus largement étendue aux particuliers avec le temps. Les cinq statues de quartzite rouge au sein de cette catégorie de pierre remontent toutes à la XVIII^e dynastie jusqu'à Amarna, deux d'entre elles seulement figurent des particuliers.

⁹⁸ *ʕt nbt špst* (cf. L. Delvaux, « Des statues nombreuses en toutes pierres dures. Les sculpteurs, leurs matériaux et leurs clients au début du Nouvel Empire », dans Chr. Karlshausen, Th. De Putter (éd.), *Pierres égyptiennes... Chefs-d'œuvre pour l'Éternité*, Mons, 2000, p. 85-93).

⁹⁹ *Inr hq nfr*.

¹⁰⁰ Deux si l'on ajoute la statue A 130 qui figurait le roi à genoux aux pieds d'Amon (disparu).

Hormis une reine¹⁰¹, aucune femme ne s'est fait représenter seule dans le quartzite rouge ou jaune.

Le grès est fort peu représenté dans la collection. Aucune statue royale n'y figure, sauf le colosse d'Akhénaton de Karnak¹⁰² ce qui est conforme à l'emploi usuel de ce matériau dans la grande architecture, mais au contraire deux femmes isolées et trois petits groupes de la XVIII^e dynastie. Cette répartition reflète le rang relativement mineur que les Egyptiens accordaient au grès par rapport aux « magnifiques pierres dures ».

Une telle hiérarchie des matériaux ressentie par les Egyptiens se reconnaît de manière spectaculaire dans l'emploi du bois où l'on observe un grand déséquilibre entre rois et divinités d'une part et particuliers d'autre part, déséquilibre en faveur de ces derniers, avec une représentation importante des femmes isolées. La facilité de mise en œuvre du bois fut dans doute déterminante pour le reléguer à un statut relativement secondaire.

c/ Techniques

L'analyse physique par matériaux peut être utilement complétée par certaines des particularités techniques des statues, lorsqu'elles sont numériquement bien représentées, pour voir s'il est possible d'établir un lien entre le rang de leur propriétaire et leur mise en œuvre dans l'esprit des sculpteurs égyptiens. Pour faciliter l'analyse, on répartira ces observations par matériau d'une part, par sujet ensuite.

Observations techniques classées par matériaux :

<u>Technique</u>	<u>pierres dures</u>	<u>pierres tendres</u>	<u>métal</u>	<u>bois</u>	<u>faïence</u>	<u>Total : 302</u>
Composite ¹⁰³	8 (diorite)	4 (calcaire)	0	2 ¹⁰⁴	6 ¹⁰⁵	20 (6,62%)
Réutilisation globale ¹⁰⁶	0	1 (calcaire)	0	1	0	2 (0,66%)
Inachèvement	4 ¹⁰⁷	6 ¹⁰⁸	0	0	0	10 (3,31%)
Vol.* sommaires ¹⁰⁹	23 ¹¹⁰	17 ¹¹¹	0	1	0	41 (13,57%)
Dorure	1 ¹¹²	1 (calcaire)	1 ¹¹³	2	0	5 (1,65%)

¹⁰¹ Torse de Nefertiti E 25409.

¹⁰² Inv. E 27112.

¹⁰³ Statue constituée de matériaux différents ou, pour la pierre, d'assemblage d'éléments en matériaux différents.

¹⁰⁴ Auxquels il faut ajouter une statuette en calcaire et bois comptabilisée dans la colonne « calcaire ».

¹⁰⁵ Éléments de perruque.

¹⁰⁶ Par la reprise de l'objet dans sa structure.

¹⁰⁷ 3 en diorite, 1 en gneiss, 1 en granite gris.

¹⁰⁸ 1 en albâtre, 1 en grès, 1 en calcaire dur, 3 en calcaire.

¹⁰⁹ C'est-à-dire les statues dont les volumes sont peu dégagés de la masse ou sommairement agencés les uns par rapport aux autres.

¹¹⁰ 15 en diorite, 4 en granite rose, 2 en quartzite, 1 en basalte, 1 en stéatite verte.

¹¹¹ 13 en calcaire, 3 en grès, 1 en stéatite cuite.

Incrustations	3 ¹¹⁴	0	2 ¹¹⁵	6	0	11 (3,64%)
Gravure ou dessin						
préparatoire	3 ¹¹⁶	2 (calcaire)	0	0	0	5 (1,98%)
Pochoir (?) ¹¹⁷	0	3 (calcaire)	0	0	0	3 (0,99%)
Polissage très poussé	8 (diorite)	1 ¹¹⁸	0	0	0	9 (2,98%)
Martelages ¹¹⁹	11 ¹²⁰	3 ¹²¹	0	0	0	14 (4,63%)
*Rest ^{ions} antiques	5 ¹²²	8 ¹²³	0	5 (bois)	0	18 (5,96%)

[*Vol. sommaires = volumes sommaires ; Rest^{ions} antiques = restaurations antiques]

Observations techniques classées par sujets :

<u>Technique</u>	<u>Rois</u>	<u>divinités</u>	<u>particuliers</u>	<u>animaux</u>	<u>Total : 302</u>
Composite	8 ¹²⁴	8	2 ¹²⁵	1 ¹²⁶	19
Réutilisation globale	0	1	1 (f.)	0	2
Inachèvement	1	5	4 (h.)	0	10
Volumes sommaires	2 ¹²⁷	4	35	0	0
Dorure	3 ¹²⁸	0	2 ¹²⁹	0	5
Incrustations	4 ¹³⁰	2 (déesses)	5 ¹³¹	0	11

¹¹² Tête d'Aménophis III A 25 avec préparation de la pierre pour une dorure aujourd'hui disparue.

¹¹³ Statuette E 27431 en argent.

¹¹⁴ 2 en diorite, 1 en quartzite.

¹¹⁵ En argent et en cuivre.

¹¹⁶ Diorite, stéatite verte et jaspe rouge.

¹¹⁷ Usage du pochoir supposé d'après la disposition inclinée de groupes de signes parallèlement les uns aux autres.

¹¹⁸ Stéatite cuite.

¹¹⁹ Destruction d'éléments de la statue, inscriptions et décor effacés et/ou repris.

¹²⁰ 5 en diorite, 2 en quartzite, 1 en granite rose.

¹²¹ 2 en grès, 1 en calcaire.

¹²² 2 en quartzite, 1 en diorite, 1 en basalte, 1 en granite rose.

¹²³ 5 en calcaire, 2 en stéatite cuite, 1 en grès.

¹²⁴ Dont 6 éléments de couronnes.

¹²⁵ Porte-enseignes.

¹²⁶ Tête de cobra monumentale.

¹²⁷ Statues de roi avec une divinité.

¹²⁸ Statue du prince Iâhmès E 15682, tête d'Aménophis III A 25 et roi en argent E 27431.

¹²⁹ Statuette de femme N 871 et figurine de nain au pied bot E 11563.

¹³⁰ 3 rois et 1 prisonnier.

Gravure ou

dessin préparatoire	1 ¹³²	0	4 ¹³³	0	5
Pochoir (?)	1 ¹³⁴	0	2 ¹³⁵	0	3
Polissage très poussé	0	6 ¹³⁶	3 ¹³⁷	0	9
Martelages	4 ¹³⁸	3	7	0	14
Rest ^{ions} antiques*	3	4 ¹³⁹	10	1	18

[*Rest^{ions} antiques = restaurations antiques]

d/ Bilan

Il ressort de ces tableaux quelques éléments assez nets qui confirment la réalité d'un lien entre valeur du matériau ou du sujet et certains choix techniques. La statuaire composite tout d'abord apparaît comme une marque de haute valeur dans l'esprit égyptien, puisqu'elle est deux fois plus employée en pierres dures qu'en pierres tendres, qu'elle fait beaucoup appel à l'éclat de la faïence et surtout qu'elle affecte rois et divinités de manière presque exclusive. A l'inverse, le mauvais dégrossissement des volumes qui aboutit à des sculptures bancales à la composition approximative est un phénomène bien plus marqué en sculpture privée que royale ou divine. A l'évidence, le rang du commanditaire détermine la qualité du produit fini. Les martelages qui touchent à stricte égalité rois, divinités et particuliers concernent trois fois plus les pierres dures que les pierres tendres. Il serait intéressant d'élargir l'enquête à un échantillon beaucoup plus vaste que le corpus du Louvre pour voir si le fait est général. Dans l'affirmative, cela désignerait la valeur du matériau comme une cible particulière dans le cadre d'une proscription publique ou privée. On relève enfin que les réparations et restaurations antiques concernent un peu plus la statuaire privée que la ronde-bosse royale ou divine, et les pierres tendres et le bois plutôt que les pierres dures. Là encore, une étude statistique beaucoup plus large mériterait d'être entreprise pour vérifier la validité, ou non, de cette répartition à l'échelle de la statuaire égyptienne en général.

2. Caractéristiques chronologiques

Les trois dynasties du Nouvel Empire, de la XVIII^e à la XX^e, sont inégalement représentées en matière de statuaire. On sait que la dernière marque un effacement progressif de la

¹³¹ 4 hommes et 1 couple.

¹³² Statuette de faucon-roi E 5351.

¹³³ 1 homme, 1 femme et 2 couples.

¹³⁴ Statue du prince Iâhmès.

¹³⁵ Statuettes de Reheny enfant et adulte formant une paire N 843 a et b.

¹³⁶ 4 statues de Sekhmet et 2 d'Amon.

¹³⁷ 1 stéléphore, 1 sistrophore et 1 homme assis, tous de la XVIII^e dynastie.

¹³⁸ 3 colosses : A 18 (Aménophis III), A 20 (Ramsès II) et A 24 (Séthi II) et un sphinx de Merenptah N 393.

¹³⁹ Dont 3 images d'Amon.

production en ce domaine tant sur le plan quantitatif¹⁴⁰ que qualitatif. Nous proposons ci-dessous un classement de la collection par dynastie et, lorsque c'est possible, par règne.

a/ Statues royales et divines

<u>Datations</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur la catégorie (137)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
XVII ^e -début XVIII ^e dynastie ¹⁴¹	3	2,18%	0,99%
Hatchepsout	1	0,72%	0,33%
Thoutmosis III	6	4,37%	1,98%
Thoutmosis IV	4	2,91%	1,32%
Milieu XVIII ^e dynastie ¹⁴²	3	2,18%	0,99%
Aménophis III	26	18,97%	8,60%
XVIII ^e dynastie ¹⁴³	2	1,45%	0,66%
Amarna	16	11,67%	5,29%
Post-Amarna ¹⁴⁴	12	8,75%	3,97%
Ramsès I ^{er}	1	0,72%	0,33%
Séthi I ^{er}	2	1,45%	0,66%
Ramsès II	18	13,13%	5,96%
Merenptah	2	1,45%	0,66%
Séthi II	1	0,72%	0,33%
XIX ^e dynastie ¹⁴⁵	7	5,10%	2,31%
Ramesside ¹⁴⁶	11	8,02%	3,64%
XXI ^e dynastie ¹⁴⁷	2	1,45%	0,66%
Non datables ¹⁴⁸	20	14,5%	6,62%

¹⁴⁰ N° 11 de la bibliographie, p. 14.

¹⁴¹ Jusqu'au règne d'Aménophis I^{er}.

¹⁴² Statues de style thoutmoside non identifiables précisément.

¹⁴³ Antérieures à Amarna d'après le style, sans plus de précision possible.

¹⁴⁴ De Toutânkhamon à Horemheb.

¹⁴⁵ Sans plus de précisions possibles.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ La statuette d'argent E 27431, initialement attribuée à Séthi I^{er}, doit être située à l'aube de la XXI^e dynastie. Le buste inachevé E 32646 peut être daté soit de la TPI soit de l'époque ramesside.

Il ressort une écrasante prépondérance de la statuaire d'Aménophis III puis de Ramsès II. L'abondance de la statuaire d'Amarna est une illusion comptable puisque sept des numéros concernés ne sont que des fragments. Si on regroupe ces entrées par catégories principales, on obtient trois statues du tout début du Nouvel Empire (2,18% de la première catégorie, 0,99% de la totalité), quatorze thoutmosides (10,2% et 4,63%), vingt-six d'Aménophis III qui constitue un cas à part, trente et une de la XIX^e dynastie (22,62% et 10,26%) dont dix-huit pour Ramsès II et treize ramessides et post-ramessides (9,48% et 4,30%). En tout : cinquante-sept éléments de la XVIII^e dynastie (41,60% et 18,87%), non comptés les fragments amarniens, et quarante-quatre ramessides et post-ramessides (32,11% et 14,45%). Le déséquilibre entre les deux parties du Nouvel Empire est encore accentué si on réintègre les dix statues amarniennes¹⁴⁹.

b/ Statues privées

<u>Datation</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur la catégorie (165)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
XVII ^e -début XVIII ^e dynasties	6	3,63%	1,98%
Hatchepsout	3	1,81%	0,99%
Hatchepsout-Thoutmosis III	15	9,09%	4,96%
Thoutmosis III	12	7,27%	3,97%
Thoutmosis III-Aménophis II	5	3,03%	1,65%
Aménophis II	9	5,45%	2,98%
Milieu XVIII ^e dynastie	3	1,81%	0,99%
Aménophis III	18	10,9%	5,96%
Amarna	5	3,03%	1,65%
Post-Amarna	13	7,87%	4,3%
Ramsès II	14	8,48%	4,63%
Merenptah	1	0,6%	0,33%
Séthi II-Taouert	1	0,6%	0,33%
XIX ^e dynastie	9	5,45%	2,98%
Ramsès III	1	0,6%	2,98%
Ramsès VII	1	0,6%	2,98%

¹⁴⁸ Des fragments pour l'essentiel. Une statuette de cuivre incrusté E 10874 pourrait remonter quant à elle à l'Ancien Empire (n° 4 de la bibliographie, cat. 66, p. 123-124).

¹⁴⁹ Neuf statues + les sept fragments résumés à une statue pour réduire l'erreur statistique.

XX ^e dynastie ¹⁵⁰	3	1,81%	0,99%
Ramesside ¹⁵¹	27	16,36%	8,94%
Non datables	19	11,51%	6,29%

c/ Bilan pour la statuaire privée

La prépondérance de la XVIII^e dynastie paraît encore plus marquée en statuaire privée que dans la sculpture royale et divine : quatre-vingt-neuf statues de cette période (64,96% et 29,47%) contre cinquante-sept ramessides seulement¹⁵² (41,6% et 18,87%). L'état est contrasté au sein de ces catégories. On relève une très faible représentation des premiers règnes du Nouvel Empire, comme dans la rubrique précédente, puis au contraire une surreprésentation de la statuaire thoutmoside (entre Hatchepsout et Thoutmosis IV) représentée par quarante-sept éléments (34,3% et 15,56%), avec une présence majoritaire de la période Hatchepsout-Thoutmosis III (trente numéros). On note encore l'importante représentation du règne d'Aménophis III et celle de l'époque de restauration post-amarnienne. A l'inverse, le Louvre conserve peu de choses pour l'époque amarnienne proprement dite. Un déséquilibre de même nature peut être observé à l'époque ramesside avec, pour ce qui est datable au sein de cette fourchette, une prépondérance marquée de la XIX^e dynastie (vingt-cinq éléments dont quatorze pour Ramsès II) et seulement cinq statues attribuables avec certitude à la XX^e dynastie. Il est vrai que le volant d'œuvres ramessides sans datation précise est particulièrement important (vingt-sept).

3. caractéristiques iconographiques

Au terme de cette revue croisée des différents critères physiques et chronologiques, il convient de parachever l'analyse de la collection par le biais des sujets qui s'y trouvent représentés, c'est-à-dire par le panorama iconographique de la collection. Le premier tome du catalogue¹⁵³ recoupe tous les thèmes directement centrés sur l'idéologie royale : rois, reines, princes, princesses, divinités et animaux liés à celles-ci, prisonniers. La seconde partie à venir recouvrira les particuliers : cent trente-sept numéros pour le premier (45,36%), cent soixante-cinq pour le second qui montre une forte prééminence numérique (54,63%). Si on affine un peu plus les classements par sujets, en incluant pour la statuaire privée les typologies qui

¹⁵⁰ Sans plus de précisions possibles.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Soit 60,95% des 146 statues datables contre 39,04% ramessides.

¹⁵³ N° 4 de la bibliographie.

transcrivent une fonction précise et constituent par là même un sujet en soi¹⁵⁴, on obtient les tableaux suivants¹⁵⁵ :

a/ La sphère royale

<u>Sujet/typologie</u>	<u>nombre</u>	<u>% sur la catégorie (137)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
Rois	41	29,92%	13,57%
Rois porte-enseigne	2	1,45%	0,66%
Sphinx	4	2,91%	1,32%
Groupes roi et reine	3	2,18%	0,99%
Roi typologie hors norme	2	1,45%	0,66%
Reines	3	2,18%	0,99%
Roi et divinité(s)	6	4,37%	1,98%
Princes et princesses	7	5,10%	2,31%
Prisonniers	8	5,83%	2,64%
Divinités	39	28,46%	12,91%
Animaux	14	10,21%	4,63%

On constate la prééminence de deux catégories principales : les rois en tête, les divinités en deuxième position. Si l'on adjoint aux rois les autres formes iconographiques qui les caractérisent (sphinx, porte-enseigne, groupe avec la reine), on obtient cinquante-deux éléments soit 37,95% de la catégorie et 17,21% du total. Le poids représentatif de ces deux ensembles est encore augmenté par les six groupes mixtes qui mêlent les deux (on obtient alors cinquante-huit rois et quarante-quatre divinités). Logiquement, ce sont les animaux qui sont ensuite le mieux représentés puisqu'ils incarnent le plus souvent des divinités. Les autres catégories demeurent numériquement toutes très faibles.

b/ La sphère privée

<u>Sujet/typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur la catégorie (165)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
Hommes ¹⁵⁶	42	25,45%	13,9%
Femmes	14	8,48%	4,63%
Groupes familiaux ¹⁵⁷	22	13,3%	7,28%

¹⁵⁴ Cf. infra « déterminisme de la pensée hiéroglyphique », p. 37 et suiv.

¹⁵⁵ En cas de typologie mixte, c'est la composante principale qui est prise en compte pour la classification.

¹⁵⁶ Debout ou assis, marchant ou immobiles.

Enfants ¹⁵⁸	3	1,81%	0,99%
Statues cubes ¹⁵⁹	21	12,72%	6,95%
Hommes à l'autel	3	1,81%	0,99%
Naophores	6	3,63%	1,98%
Théophores	3	1,81%	0,99%
Porte-enseignes	5	3,03%	1,65%
Orants	2	1,21%	0,66%
Stéléphores	9	5,45%	2,98%
Sistrophores	3	1,81%	0,99%
Scribes accroupis	7	4,24%	2,31%
Bustes d'ancêtres	5	3,03%	1,65%
Typologies spéciales ¹⁶⁰	7	4,24%	2,31%

On constate donc une grosse majorité de statues d'hommes seuls et une faible représentation des femmes. Cette faiblesse est néanmoins compensée par les groupes familiaux où elles figurent à côté de leur époux, deuxième catégorie la mieux représentée juste devant les statues cubes. La catégorie hommes doit bien entendu être majorée de toutes les typologies ici déclinées dans la mesure où elles sont exclusivement masculines. On obtient alors cent douze éléments, soit une domination écrasante (67,87% des statues de particuliers, 37,08 de la totalité du corpus) qui serait encore accentuée si on ôtait de la base de référence les divers fragments inclassables sous ce rapport.

4. Synthèse

En résumé, les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre se révèlent majoritairement de taille petite et moyenne, avec une médiane plus élevée dans la statuaire privée que royale ou divine. Le calcaire et les pierres dures sont les matériaux les plus représentés avec une prépondérance marquée de la diorite pour les statues divines à la XVIII^e dynastie, ce qui traduit les caractéristiques historiques de cette période. La hiérarchie de prestige des matériaux se reflète dans leur emploi, du plus élevé (les « magnifiques pierres dures ») au plus modeste comme le bois que les particuliers et notamment les femmes ont beaucoup utilisé. Ces éléments matériels sont complétés par la répartition chronologique qui consacre la

¹⁵⁷ Maris et femmes, avec ou sans enfants.

¹⁵⁸ Figurés seuls.

¹⁵⁹ Incluant les statues cubes à façade de naos (quatre exemples).

¹⁶⁰ De type très rare ou mélangeant plusieurs aspects différents de manière exceptionnelle.

prédominance quantitative des règnes d'Aménophis III et Ramsès II, bien connue par ailleurs, et de la XVIII^e dynastie sur l'époque ramesside avec une forte représentation thoutmoside. La suprématie masculine dans les sujets, de même, ne nous apprend rien de nouveau. Un certain nombre de points en revanche mériteraient une enquête plus large qui dépasse le cadre du présent dossier. Ainsi, il serait intéressant de vérifier si la taille moyenne des statues de particuliers est effectivement plus importante que celle des rois et dieux dans la statuaire du Nouvel Empire, si la diffusion du quartzite aux particuliers ramessides est un phénomène archéologique ou relève au contraire d'un simple aléa de la formation de la collection. Il serait en outre précieux de déterminer si les martelages affectent réellement les pierres dures en priorité, comme il ressort du corpus du Louvre, et de vérifier que les restaurations antiques concernent effectivement plus les pierres tendres que les pierres dures.

Chapitre deuxième

Evaluation de la collection du Louvre selon les normes égyptiennes

A/ Le déterminisme de la pensée hiéroglyphique

Il est essentiel d'inclure dans l'histoire de l'art et l'archéologie les principes fondamentaux de la pensée ancienne de l'image si on veut l'évaluer et la comprendre selon ses propres règles, sous peine de contresens et d'anachronisme. Or ces principes n'ont jamais été énoncés clairement par les Egyptiens, il aurait fallu pour cela une analyse de type rationnel qui leur était étrangère, mais sont implicites et demeurent partout sous-jacents. Ils constituent ce qu'on appellera ici la « pensée hiéroglyphique », soit le fait qu'une attitude ou un attribut rende compte d'une fonction ou d'une capacité intrinsèque conférée à l'image, son « aspect », et non d'un phénomène visuel observable par un témoin. Ces fonctions ou capacités sont hiérarchisées ou juxtaposées pour construire un tout cohérent dans le cadre d'une représentation qui demeure malgré tout naturaliste dans son ensemble, c'est-à-dire qui ne choque pas la perception visuelle immédiate. Telle est la profonde originalité de l'art égyptien, entre aspects hiéroglyphiques et naturalisme, qui lui a donné une identité si forte qu'il exerce sur les publics les plus divers une fascination sans pareille.

1. Ronde bosse et écriture

Rappelons pour mémoire ces règles fondamentales, ces aspects sur lesquels il a été construit. Comme on l'a maintes fois souligné, l'art égyptien et les images qui le constituent dérivent entièrement de l'écriture hiéroglyphique. Chaque peinture ou bas-relief, chaque statue fonctionne comme un hiéroglyphe à part entière ou comme plusieurs hiéroglyphes assemblés¹⁶¹. Un certain nombre de traits distinctifs de la statuaire égyptienne trouve donc sa source dans les impératifs techniques qui ont présidé à la transcription en ronde-bosse du signe d'écriture originel en deux dimensions. Ainsi l'appui dorsal, si fréquent en statuaire pharaonique mais sans aucun parallèle dans aucune autre civilisation antique, ne s'explique que dans le cadre de cette transcription : il correspond à la paroi de fond sur laquelle se détachent l'image-hiéroglyphe archétype et sa légende¹⁶². C'est ce même fond que transcrivent les parties pleines qui relient les membres les uns aux autres dans une statue, ce que nous appellerons « réserves de pierre/bois », tandis que la base rectangulaire des rondes bosses transcrit la ligne de registre des parois ou du papyrus sur laquelle les images défilent en deux dimensions. La filiation entre deux et trois dimensions est reconnaissable à l'Ancien Empire par la couleur sombre, noire ou bleu très foncé, que l'on trouve à la fois sur les parois

¹⁶¹ « L'art égyptien est tout entier 'hiéroglyphique' » (H. G. Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, 1986, p. 25).

¹⁶² Cf. le n° 45a de la bibliographie, cat. D. 54. Pour un exemple éloquent, voir la statue d'Amon et Toutânkhamon E 11005, infra p. 81.

de mastabas qui ont conservé leurs couleurs et sur les appuis dorsaux, bases et réserves de pierre des rondes bosses, et au Nouvel Empire par la couleur blanche qui assume les mêmes fonctions en deux et en trois dimensions.

Les statues égyptiennes figurant humains et divinités, du point de vue fonctionnel qui était celui de leurs concepteurs, se divisent en deux catégories primaires : statues mobiles et actives d'une part, immobiles et inactives d'autre part. Les premières expriment la vie dans son mouvement et ses actions, les secondes l'attente de l'offrande qui précisément permettra à la vie de se poursuivre. Beaucoup de statues se trouvent à la charnière entre les deux catégories puisque des statues assises, donc immobiles, peuvent exprimer une action par leurs bras tandis que d'autres en position de marche gardent au contraire les bras ballants, donc inactifs. Sur ce socle aspectuel primitif se superpose le niveau de l'identité du sujet, fourni d'abord par différents attributs iconographiques (homme, femme, roi, dieu, particulier, dignitaire, prêtre etc...) puis par le nom et les titres.

Le mouvement dans les images en ronde bosse est qualifié par la projection de la jambe gauche vers l'avant, laquelle trouve son origine dans le sens de lecture droite-gauche des hiéroglyphes. En effet, comme les signes figurant des êtres animés regardent toujours vers le début du texte, seule la jambe gauche peut avancer. Le cas contraire eût entraîné une occultation du haut de la jambe gauche par la droite, donc un affaiblissement de l'efficacité de l'image. Cette attitude est souvent qualifiée, avec raison, de marche « apparente » puisque les deux pieds reposent à plat sur le sol de manière parallèle, une prouesse que l'auteur de ces lignes pas plus que ses lecteurs ne peuvent imiter sans risque de se casser la jambe. Effectivement, on ne figure pas un homme en train de marcher, mais un homme qui a la capacité éternelle de se mouvoir et donc d'agir, notamment dans l'au-delà. Par contre, les femmes avancent beaucoup moins la jambe ou conservent les pieds joints : la pensée égyptienne leur prête généralement une capacité d'action inférieure à celle des hommes. Mais ce distinguo entre les sexes tendit à se dissoudre au Nouvel Empire sous l'influence grandissante du point de vue perspectif dans l'art de l'image. Ainsi, dans la collection du Louvre comme ailleurs, voit-on les femmes aux chairs rouges comme celles des hommes, avancer comme eux la jambe gauche avec les pieds rompant le parallélisme originel au profit d'une divergence qui reflète mieux leur position de marche réelle, telle qu'on la voit¹⁶³ (fig. 10).

La règle des points de vue multiples est bien connue dans la figuration en deux dimensions, c'est par elle que s'est répandue l'image d'Epinal des personnages à tête de profil et œil de face, épaules de face et jambes de profil qui caractérise l'image égyptienne dans l'esprit d'un public très large. On sait que cette distorsion répond au besoin de caractériser le sujet sous tous les aspects possibles afin d'en restituer la nature et non l'apparence visuelle, principe d'ailleurs bien présent dans d'autres formes d'art de l'humanité, notamment dans l'art roman en Europe. Son application dans les formes en volume, pour être plus discrète, n'en est pas moins fondamentale et omniprésente. Or cette discrétion l'a fait trop souvent méconnaître ce qui a parfois conduit à de mauvaises interprétations des formes statuariques pouvant aller

¹⁶³ Phénomène observable dès l'Ancien Empire pour les hommes, mais de manière moins marquée.

jusqu'au contresens et à l'anachronisme. Nous y reviendrons plus bas dans l'analyse des formes et typologies, ainsi que dans celle des différents attributs iconographiques et vestimentaires qui décorent ces statues.

Autre aspect déterminant de l'image, la hiérarchie signifiante des tailles est couramment à l'œuvre dans la composition des groupes statuaires du Nouvel Empire où l'on donne une taille supérieure au dieu par rapport au roi, aux parents par rapport aux enfants ou, plus rarement au Nouvel Empire, à l'époux par rapport à l'épouse car l'un et l'autre sont alors le plus souvent figurés à échelle identique. Néanmoins, et c'est là un point qui distingue l'image en volume de son archétype en deux dimensions, la hiérarchie des tailles se combine parfois à la règle aspective des points de vue multiples pour enrichir le contenu d'une image à significations multiples (cf. infra p. 47).

Tels sont les principes généraux qui ont présidé à la constitution des typologies statuaires depuis l'aube de l'histoire égyptienne. Le mot « typologie », certes, fleure bon le rationalisme occidental mais il peut être conservé dans la mesure où il reflète la fonction attribuée aux statues : à chaque fonction répondait une forme particulière construite selon les principes en question. Or les Egyptiens eurent tendance à généraliser et à standardiser ces formes, puisque les fonctions demeuraient identiques. Le terme moderne correspond, pour une fois, à la réalité antique. Le Nouvel Empire hérite donc de formes anciennes, de « typologies » nées à l'Ancien et au Moyen Empire, et dans le même temps vit se créer de nombreuses formes nouvelles qui pouvaient d'ailleurs se combiner avec leurs devancières dans une gamme très large de variantes plastiques.

2. présentation de la méthode d'analyse

Pour appréhender la collection du Louvre en fonction des critères égyptiens anciens, il faut la classer quantitativement selon les fonctions primaires qui la caractérisent. Elles se répartissent en quatre variables : image immobile/inactive, immobile/active, mobile/inactive et mobile/active. Mais il importe dans ce cadre, si l'on veut rester fidèle à la pensée des commanditaires des sculptures et à celle des artistes et artisans qui l'ont mise en œuvre, de distinguer l'image de l'objet matériel qui la véhicule. Rappelons que le terme générique qui désigne les statues, *twt*, se rapporte à tout type d'image quel qu'en soit le support¹⁶⁴. La statue par conséquent ne saurait être prise comme unique référence, il faut également envisager *la* ou *les* images (*twt.w*) qui composent *la* ronde bosse. Cette notion, hiéroglyphique et aspectuelle puisque la fonction l'emporte sur la matérialité, se trouve clairement exprimée dans quelques documents lorsqu'ils évoquent tel ou tel groupe statuaire par un pluriel, non par le singulier de l'objet matériel. Un texte de la reine Hatchepsout à Deir el-Bahari apparaît très clair à cet égard puisqu'il distingue expressément les « images » de la matière : « Une image (*twt*) de ce dieu (Amon-Rê) fut donc réalisée, associée (*snsn*) à une image (*twt*) du roi de Haute et Basse

¹⁶⁴ Par exemple, D. Meeks, *An.Lex.* 79.3374

Egypte Maâtkarê. Cela appartenait à un bloc unique en granite solide »¹⁶⁵. De même la formule d'offrande sur la plaque dorsale du groupe familial de Tamérout et Imenemipet, de la fin de la XVIII^e dynastie¹⁶⁶, commence par « Veuille le roi accorder une offrande à Amon, Mout, Khonsou et aux dieux seigneurs de Thèbes, pour qu'ils accordent que *les* images demeurent dans leur temple » (fig. 11). Les images en question sont celles du mari et de la femme qui composent la statuette, ce n'est pas l'objet qui est envisagé.

Nous proposerons donc un classement quantitatif des *images* en ronde-bosse du Louvre d'après leurs fonctions primaires, puis une analyse de la collection par le prisme de ces typologies qui expriment les fonctions prêtées aux statues, primaires et complémentaires. Il convient à ce stade de présenter ces fameuses typologies, tant en fonction de leur histoire puisqu'elles ne sont pas toutes apparues en même temps, et il s'en faut de beaucoup, que d'après la nature de la fonction qu'elles traduisent chacune, et du mode technique qu'il fallut parfois adopter pour transcrire dans la matière en volume la ou les fonctions en question.

B/ Les typologies et leurs fonctions

1. typologies anciennes et explication de leur fonction

a/ Statues assises et debout

La statue assise et sa contrepartie debout représentent les modèles de base de la sculpture égyptienne, tant pour les rois que pour les dieux ou les particuliers. La première, par son immobilité, exprime l'attente de l'offrande, la seconde restitue au contraire l'aspect fondamental du mouvement et donc la capacité à bouger et à agir. L'aspect de l'action est complété par des marques propres qui ne sont pas toujours aisées à reconnaître. Un homme tenant une canne ou un dieu porteur de sceptre, par exemple, n'expriment pas un geste mais seulement la capacité intrinsèque de commander. D'autres gestes en revanche traduisent une action spécifique, telles les mains posées à plat sur le pagne des statues debout qui restituent la prière, donc une action de l'homme envers la divinité. Ces rondes bosses assises et debout se combinent en groupes susceptibles d'inclure les deux attitudes à la fois. Elles ne se contredisent pas, puisqu'elles relèvent de la pensée aspective, mais se complètent comme deux images juxtaposées, ce qui serait inconcevable au contraire du point de vue perspectif.

b/ Les « scribes accroupis »

D'autres typologies très anciennes continuent d'être représentées au Nouvel Empire, comme celle du « scribe accroupi » née à l'Ancien Empire, cas exemplaire de statue immobile par la position et active par les mains, qui a valeur de marqueur de rang social élevé, ou les statues agenouillées, immobiles par l'attitude mais active par les bras susceptibles de traduire la prière ou l'offrande (vases à vin).

¹⁶⁵ *Urk.* IV, 319, 12-14. Pour un exemple similaire à la XXV^e dynastie, voir le groupe Louvre A 117 (n° 3 de la bibliographie, doc. 103, p. 189).

¹⁶⁶ Louvre N 1594.

c/ Les statues cubes

Les statues cubes représentent une catégorie statuaire fondamentale. Nées au Moyen Empire, on les trouve à la fois dans les chapelles de tombes et dans les temples des rois de l’Ancien Empire dont le culte était alors remis à l’honneur. Elles expriment remarquablement bien l’attente de l’offrande, du fait de l’immobilité des jambes et des mains ramenées sur les genoux. Les quatre plus anciennes datent du règne d’Aménemhat I^{er} à l’aube de la XII^e dynastie. Ce sont les deux statues de Hetepou, trouvées dans la chapelle de sa tombe à Saqqara, et celles de Ihy de même origine¹⁶⁷. Presque dans le même temps, d’autres statues cubes furent déposées dans la cour du temple de Snéfrou¹⁶⁸, d’Ounas¹⁶⁹ et de Pépi I^{er}¹⁷⁰. Elles sont parfois figurées au sein de stèles qui matérialisent le lien qu’elles entretiennent avec l’édifice funéraire archétype. Elles sont alors gravées en haut relief dans une niche au sein de cette stèle¹⁷¹ ou même placées dans une fenêtre découpée dans ladite stèle¹⁷². Au début de la XVIII^e dynastie, ce lien formel avec la muraille de la tombe se trouve réaffirmé dans la tombe TT 71 de Senmout : une statue-cube miniature est encastrée dans une niche creusée au-dessus de la façade du monument et en retrait par rapport à elle, dominant de ce fait tout le complexe funéraire¹⁷³. Si des réminiscences de cette tradition s’observent encore ça et là durant l’époque ramesside¹⁷⁴, leur emploi dans les temples élimina presque complètement leur usage dans les tombes au cours de l’avancée du Nouvel Empire, car cela permettait de faire bénéficier leurs propriétaires de l’offrande au dieu (*htp-ntr*) dans un contexte général de développement des sanctuaires à travers toute l’Égypte. La statue cube devint une sorte de tête de pont de la tombe privée au sein du temple, un trait d’union concret entre les deux domaines au bénéfice du dédicant. Le phénomène est encore très sensible à la XVIII^e dynastie comme l’attestent quelques statues cubes trouvées dans des temples dont le côté gauche présente le chapitre 106 du Livre des Morts, et le côté droit certains textes relatifs au temple et à ses fêtes, comme on le verra à propos des données explicites. Ce lien formel entre tombe et temple survit encore à l’époque ramesside avec les statues cubes à tenon postérieur. Ces objets étranges et peu nombreux rappellent par leur tenon l’encastrement dans la muraille de la tombe, donc le principe de la niche. Les textes qui associent ces objets aux portes du sanctuaire ne doivent pas être pris au pied de la lettre, ils affirment simplement le souhait de libre accès du dédicant auprès de la divinité locale¹⁷⁵. En tout cas, le lien entre la statue cube

¹⁶⁷ Statues de Hetepou Caire JE 48857 et 48858 (R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten « Würfelhockern »*, HÄB 33-34, 1992, pl. 78-79), et de Ihy dans les réserves de Saqqara sans numéro (R. Schulz, op. cit., pl. 132 b et c).

¹⁶⁸ Statues n° 51 à 53 de la recension de Schulz (op. cit., pl. 22).

¹⁶⁹ Statue n° 304 de la recension de R. Schulz.

¹⁷⁰ Statues n° 299 à 303 de la recension de Schulz (op. cit., pl. 131 a-c et 132a).

¹⁷¹ Stèle-chapelle d’Abydos de la fin de la XII^e dynastie Caire CG 20704 (R. Schulz, op. cit., pl. 54 b).

¹⁷² Stèle de Sahathor au British Museum et sa statue cube EA 569-570 (M. Etienne [dir.], *Les portes du ciel. Visions du monde dans l’Égypte ancienne*, Paris, 2009, n° 170, p. 220-221).

¹⁷³ P. F. Dorman, *The Tombs of Senenmut. The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353*, New York, 1991, pl. 3 a-b, 4 b-c et 5 a.

¹⁷⁴ Image de statue cube encastrée dans le pyramidion Caire CG 20740 (Schulz, op. cit., pl. 54 c), statue cube en haut relief dans une niche ménagée dans la stèle Fitzwilliam Museum de Cambridge E 209-1900 datée de Ramsès II (R. Schulz, op. cit., pl. 140). Cf. aussi infra, les statues cubes à tenon postérieur.

¹⁷⁵ V. Rondot, « De la fonction des statues-cubes comme cale-porte », *RdE* 62 (2011), p. 141-150 et pl. XXII-XXV. L’absence de toute trace d’usure, soulignée par l’auteur, ainsi que la petite taille des objets concernés rend très

de temple et la tombe de son propriétaire s'estompa de plus en plus au Nouvel Empire jusqu'à disparaître de la mémoire au premier millénaire av. J. -C.

d/ Les sphinx

Dans l'iconographie spécifiquement royale, le Nouvel Empire continue de produire des sphinx traditionnels sous forme de lions à tête de roi coiffé du némès, avec des variantes notables qui ne sont pas représentées au Louvre. Là encore, l'attitude est déterminante pour comprendre la fonction¹⁷⁶. Le sphinx est un hybride inversé, c'est-à-dire une figure constituée d'une tête d'homme qui lui donne son identité sur un corps animal qui lui confère la force physique, contrairement à la règle qui prévaut dans la genèse des hybrides divins, lesquels tirent au contraire leur identité de la tête animale et leur capacité d'action du corps humain. Or le sphinx est précisément une créature immobile et inactive, puisque ses pattes demeurent posées à plat¹⁷⁷. Cette immobilité rejoint le nom que les Egyptiens lui donnent à partir du Nouvel Empire : *šsp* ou *šsp-ḥnḥ*, soit « l'accueillant » ou « l'accueillant-vivant ». Le rôle du sphinx est en effet d'accueillir le soleil et l'inondation à la porte du temple et en même temps d'en garder l'entrée. On ne saurait comprendre ce type d'image sans donner à la fonction primaire qui la définit toute l'importance qui lui revient.

e/ Les statues osiriaques

Les statues osiriaques du roi, nées au Moyen Empire, sont également représentées au Nouvel Empire et au Louvre. Comme les sphinx, elles se définissent par leur caractère immobile et inactif qui assimile le roi au dieu mort Osiris. Paradoxalement, c'est par l'interprétation si particulière qu'en offre Akhénoton que ce type statuaire figure au Louvre avec le colosse issu du Gempäiten de Karnak¹⁷⁸. Le roi n'est plus dans un suaire, il apparaît torse nu avec un némès, non plus avec la couronne blanche d'Osiris. Il reçoit les rayons du disque Aton matérialisés par les nombreux cartouches du dieu apposés sur sa poitrine et ses poignets (fig. 12). Exemple remarquable d'une catégorie ordinaire, de fonction immobile et inactive, dont le sens est totalement repensé pour être mis au service de l'idéologie nouvelle.

f/ Les bustes

peu probable leur emploi comme butées pour des portes de temple souvent très grandes, d'autant plus qu'elles demeureraient closes en dehors des cérémonies du culte. Les formules d'offrande de la statue-niche miniature à tenon 5810 du Pelizaeus Museum de Hildesheim indiquent sans ambiguïté une fonction funéraire, tandis que sa forme la destine à l'encastrement dans une maçonnerie de briques comme une sorte de cône funéraire (R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten « Würfelhockern »*, I, HÄB 33, 1992, n° 073, p. 157 et II, HÄB 34, pl. 34, a-b et 35 a).

¹⁷⁶ Sur la nature du sphinx, voir le n° 39a de la bibliographie.

¹⁷⁷ Sauf dans ses variantes : à partir du Nouvel Empire, les pattes avant du sphinx peuvent être remplacées par une paire de bras tenant un vase à eau ou des vases à vin. L'animal devient de ce fait actif, pour signifier que le roi qui accueille l'inondation en offre les bienfaits en retour au dieu. Mais ces variantes ne sont pas représentées dans la collection du Nouvel Empire du Louvre. Les griffons importés d'Orient, quant à eux, sont figurés en mouvement.

¹⁷⁸ Inv. E 27112 : n° 4 de la bibliographie, cat. 23, p. 64-66.

Les bustes amarniens marquent un retour à une forme très ancienne oubliée depuis longtemps. Attestée aux IV^e et VI^e dynasties pour de très hauts personnages mais non pas pour des rois¹⁷⁹, elle avait totalement disparu au Moyen Empire. Sans entrer dans une analyse qui nous mènerait trop loin du sujet, on peut voir dans ce retour « archéologique » une volonté politique de s'ancrer dans le très lointain passé solaire du temps des pyramides, par opposition aux formes contemporaines dont on voulait s'affranchir. Un exemple est conservé au Louvre avec le buste d'Akhénaton¹⁸⁰ (fig. 6). Puisque dépourvu de membres, il exprime l'attente par excellence. Non point l'attente de l'offrande comme dans l'iconographie traditionnelle, celle dont précisément on ne voulait plus, mais l'attente du soleil rayonnant et de ses bienfaits. Une telle interprétation ne découle pas seulement de la logique générale de la pensée amarnienne, elle est garantie par un élément iconographique dont la très haute importance ne semble jamais avoir été repérée jusqu'à ce jour : le collier. Comme sur la plupart des représentations amarniennes en deux ou en trois dimensions, le roi porte un collier extraordinairement large, souple comme un tissu, qui lui couvre les épaules. Ce collier était à l'origine multicolore comme le confirment quelques traces sur la pierre en accord avec les autres sources. On ne saurait l'assimiler au collier *ousekh* traditionnel car celui-ci est rigide, beaucoup moins large et ne couvre jamais l'extrémité des épaules. Or on trouve dans la tombe de Méryrê à Amarna une scène d'offrande au soleil dans laquelle l'habituelle image du disque aux rayons munis de mains est dotée de deux « colliers » à plusieurs rangs d'où émanent les rayons munis de mains : un collier domine la scène¹⁸¹ ! Un immense collier aux nombreux rangs ornés de fleurs figure également à deux reprises sous la fenêtre d'apparition où se montrent Akhénaton et Néfertiti¹⁸², comme une matérialisation de la lumière qu'ils incarnent. L'équivalence entre collier amarnien et rayonnement solaire se trouve par conséquent assurée sans le moindre doute, ce qui correspond au mode normal d'expression de la lumière solaire par l'emploi des couleurs multiples, autre aspect méconnu de la pensée égyptienne en ce domaine¹⁸³. L'équivalence lumière solaire-collier est d'ailleurs reprise sur un sarcophage de la XXI^e dynastie conservé au Louvre qui montre le dieu Chou, en train de séparer Geb et Nout pour livrer passage au soleil du jour, portant ce fameux collier autour du cou¹⁸⁴ (fig. 13). Ce sont donc les rayons solaires incarnés par le collier qui se répandent sur le buste d'Akhénaton depuis le cou jusqu'aux épaules, un buste dont l'immobilité fondamentale traduit la réception de cette lumière.

g/ Les prisonniers

Enfin, les prisonniers participent à l'iconographie royale en négatif pour signifier par leur anéantissement la victoire permanente du souverain. Ils apparaissent dès l'Ancien Empire et sont représentés avec de nombreuses variantes jusqu'à la fin de l'histoire égyptienne. Le hasard de l'histoire des collections a fait entrer au Louvre une série de têtes qui durent avoir

¹⁷⁹ H. G. Fischer, *L'écriture et l'art*, p. 133-134.

¹⁸⁰ Inv. E 11076. N° 4 de la bibliographie, cat. 24, p. 66-67.

¹⁸¹ N. de G. Davies, *The Rock Tombs of el Amarna*. I. *The Tomb of Meryra*, Londres, 1903, pl. XXII.

¹⁸² Dans la tombe de Méryrê (N. de G. Davies, op. cit., pl. VI-VII) et dans celle de Houya (N. de G. Davies, *The Rock Tombs of el Amarna*. III. *The Tombs of Huya and Ahmes*, Londres, 1905, pl. XVII).

¹⁸³ N° 33 de la bibliographie, p. 27-28.

¹⁸⁴ Sarcophage de Soutymès, inv. N 2610.

été encastrées sous une fenêtre d'apparition dans le petit temple de culte royal qu'était le *khénou* de Deir el-Médineh. Le fait de ne représenter que la tête prive le sujet de mouvement, c'est bien le but, tandis que les traits grimaçants et la bouche entrouverte, antithèse de l'image impassible ou souriante exprimant l'ordre du monde intemporel, restituent la douleur et les hurlements caractéristiques du chaos, de l'incontrôlé.

2. Typologies nées à la XVIII^e dynastie et explication de leur fonction

a/ Adoration au soleil : orants et stéléphores

La XVIII^e dynastie, sous le règne d'Hatchepsout et de Thoutmosis III, est marquée par une floraison de créations iconographiques nouvelles dont une grande part transcrit les rapports entre l'être humain et la divinité. Ces formes nouvelles correspondent aux premières manifestations littéraires de piété personnelle qui se font jour au même moment¹⁸⁵. On voit alors apparaître quelques très rares statues d'orants, c'est-à-dire d'hommes isolés aux bras levés dans le geste de l'adoration¹⁸⁶. Le personnage est dépourvu de protagoniste du fait de l'ubiquité de l'astre qui est à la fois partout et nulle part, visible dans ses manifestations mais impossible à regarder directement. L'attitude, la fonction primaire par conséquent, suffit seule à déterminer l'image (fig. 14). Ce type de l'orant a débouché de manière quasi-simultanée sur la statue stéléphore, qui a connu rapidement une très large diffusion, pour matérialiser la prière par le texte qui la transcrit.

b/ Face à la divinité : naophores et théophores

C'est encore sous Hatchepsout et Thoutmosis III, tout particulièrement à l'époque du grand intendant Senmout dont l'iconographie statuaire est extraordinairement riche et variée¹⁸⁷, que se mettent en place de nombreux moyens de rendre le face à face entre l'homme et une divinité particulière, qu'il était nécessaire de représenter cette fois puisqu'elle ne dispose pas de la même universalité que le soleil. Il fallait donc transcrire en volume ce que l'on figurait depuis toujours en relief ou peinture sur les murs des temples et des tombes.

Le moyen théoriquement le plus simple consistait à placer l'homme et la divinité l'un en face de l'autre, par transcription directe du modèle graphique. Moyen simple à petite échelle certes, mais fort onéreux à réaliser en pierre car ce dispositif consomme un grand volume de matériau compte-tenu de l'espace à respecter entre les deux figures. Hormis le célèbre groupe d'Atoum et Horemheb découvert en 1989 dans la Cachette de Louxor¹⁸⁸, la méthode fut très peu utilisée. On ne la rencontre pas au Louvre, à l'exception d'un cas de frontalité directe

¹⁸⁵ G. Posener, « La piété personnelle avant l'âge amarnien », *RdE* 27 (1975), p. 195-210 et pl. 18-21. Pour un antécédent possible au Moyen Empire, cf. B. Backes, *BSEG* 24 (2000-1), p. 5-9.

¹⁸⁶ L'exemple le plus significatif est conservé au Louvre, inv. N 845.

¹⁸⁷ La multiplicité des formes nouvelles mises à son service laisse pantois, tout comme le nombre inégalé de statues qu'il nous a laissées. Certaines de ces formes demeurèrent sans lendemain, en particulier celles qui l'associent à la princesse Nefroure, d'autres au contraire marquèrent le début de types statuaires extrêmement durables.

¹⁸⁸ M. el-Saghir, *Das Statuenversteck im Luxortempel*, Wiesbaden, 1991, p. 35-40.

rendu possible par une différence d'échelle considérable entre Amon et Toutânkhamon¹⁸⁹ (fig. 15).

Pour résoudre l'équation, les sculpteurs alignèrent les figures en un sens unique, l'une étant adossée à la face antérieure de l'autre. Ceci permettait de résorber tout l'espace entre elles, puisque cacher le dos ne présentait aucun inconvénient selon les normes aspectives, comme l'atteste l'usage de l'appui dorsal. Un tel alignement, en accord avec la règle des points de vue multiples, conservait au groupe son efficience et lui garantissait un « fonctionnement » adéquat.

La typologie la plus importante issue de ce principe est la statue naophore. Attestée pour la première fois au bénéfice de Senmout¹⁹⁰, elle figure un homme à genoux qui semble tenir devant lui un naos avec l'image de la divinité rendue par un haut-relief ou par une gravure en bas-relief¹⁹¹. Il s'agit toujours d'un homme, jamais d'une femme et pratiquement jamais d'un roi¹⁹². Cette apparence trompeuse, qui nous fait envisager le dédicant « présentant » un naos, doit être rétablie dans la fonction égyptienne qui était la sienne¹⁹³. D'abord parce que le face à face constitue le schéma de base du rapport de l'homme et de la divinité tel qu'on le voit sur tous les murs de temples et de tombes. Ensuite parce que des éléments concrets nous prouvent que ce schéma général s'applique réellement à la statuaire. Des éléments physiques d'abord, qui s'imposent pour la compréhension de certaines statues comme celle d'un certain Paser à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague¹⁹⁴ (fig. 16). Datée de la XVIII^e dynastie, elle figure le dédicant accroupi en statue cube contre laquelle s'adosse en haut relief un prêtre-sem dans l'attitude de la marche avec un bassin figuré devant lui, tandis qu'une table d'offrandes est gravée verticalement sur la tranche antérieure de cette base. Une lecture directe selon laquelle le prêtre bénéficierait de l'offrande au même titre que le défunt, avec deux endroits différents pour l'exercice du culte (bassin et table), ne donne aucun sens. Le rétablissement du face à face selon la règle des points de vue multiples inscrit au contraire le groupe au cœur de la logique égyptienne : il faut comprendre que le prêtre en marche est tourné face à la statue cube, immobile et inactive puisqu'en attente de l'offrande, et séparé d'elle par le bassin et la table d'offrandes sur lesquels il va officier¹⁹⁵. Cette logique s'applique aussi à certains groupes adossés à une plaque dorsale, et cela depuis l'Ancien Empire. Le face à face est alors

¹⁸⁹ Inv. E 11005 : n° 4 de la bibliographie, cat. 74, p. 132-134.

¹⁹⁰ Caire, CG 42117.

¹⁹¹ Deux exemples seulement, au Sérapéum de Saqqara, figurent l'homme debout avec un naos placé sur un support, une forme qui devint commune au cours du premier millénaire (E. Drioton, *ASAE* 41 [1942], p. 21-35 et pl. I-II, dont l'une au nom du prince Khâemouaset).

¹⁹² Je ne connais que deux exemples de statues royales naophores, l'une de Séthi II trouvée à Atfih (A. Effendi Naguib, *ASAE* 3 [1902], p. 213) et l'autre de Ramsès III à Abydos (A. Mariette *Catalogue des monuments d'Abydos*, Paris, 1880, p. 33, n° 354 = *KRI* V, 427, 15-16).

¹⁹³ Ces principes ont été brièvement exposés par mes soins dans les numéros 37a et 41a de la bibliographie (à propos de la statue de Khâ Louvre A 65), et dans le n° 48a à propos des statues naophores de Khâemouaset.

¹⁹⁴ Inv. AEIN 661 : M. Jorgensen, *Catalogue Egypt II (1550-1080 B.C.)*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1998, n° 20, p. 80-81.

¹⁹⁵ Un autre exemple plastiquement exemplaire sous ce rapport est le groupe basilophore figurant le vizir Panehesy « présentant » le trône où sont assis Merenptah et la reine, à interpréter comme Panehesy en prière face au couple royal (aujourd'hui très gravement endommagée : M. el-Bialy, « Merenptah, le vizir Panehesy et la reine, une statue méconnue (n° 250) de Deir el-Medineh », *Memnonia* XIX (2008), p. 151-161 et pl. XXII-XXIV).

transcrit non plus en profondeur et en sens unique, mais en largeur face au spectateur. Le système n'en demeure pas moins identique¹⁹⁶. Ce principe général qu'on peut déduire de l'analyse des formes se trouve confirmé par quelques textes inscrits sur les statues naophores, ou théophores en général. On y lit en effet le désir du personnage de « contempler la divinité » (*m3*)¹⁹⁷, de « l'adorer » (*dw3* ou *di i3w*)¹⁹⁸ ou de recevoir des offrandes « en face » d'elle (*m-b3h*)¹⁹⁹, toutes opérations difficiles à concevoir quand on vous tourne le dos. Trois documents se distinguent par une clarté d'exposition qui ne laisse aucun doute quant à la réalité du face à face induite par les statues théophores, au moins au Nouvel Empire.

Une statue de Paser, le grand prêtre d'Amon sous Ramsès II, figuré derrière un autel surmonté de la tête du bélier d'Amon, comporte dans la formule d'offrandes de l'appui dorsal la précision suivante²⁰⁰ : *di nswt htp Imn-R^c hr-3hty tm nb Ipt-swt (...) di.f twt(.i) mn(w) rwd(w) hr m3 Imn m hrt hrw* « veuille le roi accorder une offrande à Amon-Rê-Horakhty-Atoum seigneur de Karnak (...) pour qu'il accorde que ma statue soit durable et florissante en train de contempler Amon au long de chaque jour ».

Deux statues naophores du prince Khâemouset expriment la même idée en la renforçant par un jeu graphique des plus éloquents. La première, trouvée à Karnak et présentant une image de Ptah-Tatenen²⁰¹, énonce : *di nswt htp Pth rsy inb.f nb dt m m3 ntr m st wrt (...)* « Veuille le roi accorder une offrande à Ptah qui est au sud de son mur, seigneur de l'éternité des nuits, à savoir de contempler le dieu dans le grand siège ». *Ntr*, placé en antéposition honorifique, a été tourné vers la droite contre le sens normal de lecture de façon à faire face au signe *m3* qui le suit. Le face à face est donc mis en scène par l'écriture elle-même, procédé repris tel quel sur un fragment de statue naophore de Khâemouset en l'honneur de Sokar²⁰².

Enfin, une statue naophore du grand intendant du temple de Ptah Romé, avec l'image de Ptah dans le naos, apporte au mode de contemplation un luxe de détails dont on n'aurait pas osé rêver²⁰³ : (...) *dd.f i nb.i Pth nfr hr nwb t3wy di.k wi m-b3h.k k3.k hft-hr.i irty.i hr m3 nfrw.k* « (...) Il dit : ô mon seigneur Ptah au parfait visage, celui qui a forgé les Deux Terres, daigne me placer devant toi, ton ka face à moi, mes yeux en train de contempler ta perfection (...) »²⁰⁴. Aucun doute n'est plus possible sur le sens de la scène. Par deux fois et en termes différents, le rédacteur signifie que le dédicant est devant le dieu. C'est par méconnaissance de cette réalité que K. Jansen-Winkel voit une contradiction entre la teneur du texte et la

¹⁹⁶ Le groupe de Sahourê et du nome de Coptos (MMA de New York inv. 18.2.4) transcrit en ronde-bosse un relief de ce roi en son temple d'Abousir (Berlin 21784). Le groupe de Sésostri I^{er} et Hathor Caire CG 42008 n'a pas conservé de relief de référence mais témoigne des mêmes principes que l'exemple précédent. Le cas le plus spectaculaire de ce point de vue demeure cependant le groupe d'Aménophis III et Sobek provenant de la région d'Armant (musée de Louxor inv. J. 155) qui transcrit jusque dans les moindres détails un relief de ce pharaon au temple de Louxor (H. Brunner, *Die südlichen Räume des Tempels von Luxor*, AV 18, 1977, pl. 107).

¹⁹⁷ Berlin 2293, où le naos est remplacé par un socle supportant deux images divines (*Aeg. Inschr.* II, p. 39).

¹⁹⁸ *KRI* III, 56, 9 et 11, et 126-127.

¹⁹⁹ Caire CG 1115.

²⁰⁰ Caire CG 42156. (*KRI* III, 293, 2).

²⁰¹ Caire CG 42147 (*KRI* II, 891, 4).

²⁰² *KRI* II, 894, 5. Voir sur cet aspect le n°48a de la bibliographie.

²⁰³ Berlin 2085 (*Aeg. Inschr.* II, p. 80).

²⁰⁴ Inscrit sur le côté gauche du naos.

disposition physique des images et doit pour la résoudre invoquer un sens rare de la préposition *m-b3h*²⁰⁵. Le contenu de ce texte évoque en tout cas de près la formule dite « saïte » étudiée par cet auteur, formule qui invoque la protection du dieu urbain symbolisé par l'appui dorsal, sans doute parce que ce dernier rappelle le mur du temple d'où l'image est issue, dans un jeu complexe de renversement de perspectives qui reste obscur malgré les études consacrées à ce sujet (cf. infra p. 68).

Si la statue naophore, théophore en général, fonctionne comme un face à face homme/divinité, avec les mains plaquées sur les parois de la chapelle comme une transposition plastique de l'attitude de la prière et de l'attente respectueuse imposée par la présence matérielle de cette chapelle²⁰⁶, elle n'en comporte pas moins deux autres niveaux aspectifs qui se surimposent au premier tout en le complétant. Le premier de ces niveaux, en installant l'image de la divinité au premier plan pour le spectateur, place cette image en antéposition honorifique et l'érige en véritable hiéroglyphe susceptible d'être « lu » comme tel par ledit spectateur. Le second niveau ressortit à la règle de la hiérarchie des tailles qui permet au sculpteur de présenter le dédicant à son avantage en le rendant beaucoup plus grand que la divinité placée devant lui. Le groupe de Panehesy et du couple royal mentionné plus haut en constitue un exemple extraordinaire, où le vizir apparaît deux fois plus grand que ses souverains²⁰⁷ (fig. 17). De même au Louvre, le grand prêtre d'Osiris Youyou domine de toute sa hauteur une figure d'Osiris qui nous semble bien modeste par rapport à lui²⁰⁸ (fig. 18). On voit que ces trois niveaux de fonctionnement aspectif et hiéroglyphique se combinent et se complètent de manière cohérente pour aboutir à un document à valeur hautement polysémique, très éloigné de nos conceptions modernes de l'œuvre d'art. Fait remarquable, ces notions ont évolué à la fin du premier millénaire sous l'effet d'une vision perspective des choses dont l'influence allait grandissant probablement à cause du modèle grec. À partir de Nectanébo II on voit ainsi les personnages serrer le naos entre leurs mains comme s'il s'agissait d'une simple boîte puis, à partir de Ptolémée II et jusqu'au début de l'époque romaine, le tenir sur le bout des doigts²⁰⁹. Ceci témoigne d'un abandon complet du sens initial au profit de la représentation de l'acte de porter un objet tel qu'un spectateur peut le voir de ses yeux. Mais ce triomphe du point de vue perspectif ne relève pas exclusivement de l'influence grecque car celle-ci, pour être réelle, s'appuie sur une tradition qui anime l'art égyptien depuis les époques les plus anciennes, comme on le verra dans la suite de cet exposé (infra, p. 56-62).

Les autres formes de statues théophores fonctionnent peu ou prou selon le système élaboré au temps de la reine Hatchepsout. Ainsi des statues sistrophores, inaugurées elles aussi par

²⁰⁵ K. Jansen-Winkel, *SAK* 28 (2000), p. 92-93.

²⁰⁶ L'attitude normale de la prière et de l'attente respectueuse consiste à étendre les mains vers le bas devant soi. Pour ne pas faire passer les mains sous le naos et les rendre invisibles, donc inopérantes, il fallut les plaquer contre les parois de ce naos.

²⁰⁷ Cf. n. 195.

²⁰⁸ Inv. A 67.

²⁰⁹ H. De Meulenaere, "Personnages debout tenant un naos dans la statuaire de Basse Époque", dans W. Claes, H. De Meulenaere, St. Hendrickx (éd.), *Elkab and Beyond. Studies in Honour of Luc Limme*, OLA 191, 2009, p. 226-228.

Senmout²¹⁰. Deux fonctions différentes se cachent toutefois sous des formes similaires. La première, celle qui a été exploitée par Senmout, constitue une simple variante des statues théophores dont il vient d'être question. Le personnage est alors à genoux, les mains posées sur le côté du sistre en tant que hiéroglyphe de la déesse Hathor à qui il adresse sa prière (fig. 19). La seconde montre un personnage avec un sistre qui représente cette fois l'instrument de musique en usage pour appeler la déesse à soi. Ce sont alors des statues d'intercesseurs. Apparues sous Aménophis III, le Louvre en conserve d'ailleurs un exemplaire remarquable²¹¹, elles aboutirent à l'époque ramesside au fameux type statuaire des « chauves d'Hathor »²¹².

Les statues porte-enseigne sont quant à elles une typologie née sous le règne de Thoutmosis IV²¹³ puis d'Aménophis III. D'abord attestées dans la sphère royale, elles s'étendent ensuite aux particuliers. Comme les précédentes et à quelques exceptions près²¹⁴, elles ne concernent que les hommes. D'interprétation délicate, elles matérialisent la relation entre le roi ou les hommes et un aspect de la divinité rendu visible par une image susceptible d'être montrée lors de cérémonies publiques.

c/ Inventions iconographiques particulières

A côté de ces grandes typologies, dont certaines allaient durer jusque la fin du premier millénaire, la XVIII^e dynastie fut aussi le temps d'essais iconographiques nombreux et variés dont l'influence et la descendance demeurèrent plus restreints.

La statuette en jaspe rouge d'un roi thoutmoside constitue un cas singulier²¹⁵ (fig. 20). Le sujet prend la forme d'un hybride inversé suivant le même principe que le sphinx, c'est-à-dire avec un visage humain englobé dans un corps de faucon. L'intégration entre l'homme et l'animal, plus poussée encore que sur le sphinx traditionnel, évoque les sphinx dits « hyksos » du Moyen Empire dans lesquels le visage du roi est presque mangé par la crinière du lion²¹⁶, ou les deux lions au masque de reine dans le temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari²¹⁷. Il semble que cette construction de faucon-roi transcrive le chapitre 149 des Textes des Sarcophages qui décrit la métamorphose du défunt en « faucon-homme »²¹⁸. L'image est attestée dans plusieurs figures d'époque thoutmoside, notamment dans la cour des fêtes de Thoutmosis IV à Karnak.

Le règne d'Aménophis III marque le point d'orgue de la création artistique en matière de statuaire officielle, royale et divine par conséquent, avec l'invention de types nouveaux ou l'adaptation de formes anciennes. Les divinités animales convoquées au monument jubilaire

²¹⁰ C. A. Keller, « The Statuary of Senenmut », dans C. Roehrig (éd.), *Hatshepsut. From Queen to Pharaoh*, New York, 2006, p. 117-131.

²¹¹ Statue de l'échanson du roi Neferrenpet, E 14241 (cf. n° 42a de la bibliographie et fig. 5).

²¹² J. J. Clère, *Les chauves d'Hathor*, OLA 63, 1995.

²¹³ Une statue royale porte-enseigne est figurée dans la tombe d'Amenhotep-Sisé TT 75, sous Thoutmosis IV : C. Chadeaud, *Les statues porte-enseignes de l'Égypte ancienne (1580-1085 av. J. -C.)*, Paris, 1982, p. 4.

²¹⁴ Grande statue de la reine Nefertari en diorite à San Bernardino (Harer Family Trust, California State University) et statue de femme porte-enseigne Budapest 51.2048.

²¹⁵ Inv. E 5351. N° 4 de la bibliographie, cat. 9, p. 42-44.

²¹⁶ Sphinx Caire CG 391, 393 et 394.

²¹⁷ Voir le n° 39a de la bibliographie, p. 317.

²¹⁸ N° 4 de la bibliographie, p. 43-44.

de Kom el-Hettan furent ainsi dotées de grandes effigies de pierre²¹⁹ tandis que d'autres, hybrides, étaient transcrites en ronde-bosse pour la première fois comme cette statue d'une « âme » de Pe ou Nekhen dont le Louvre possède un fragment²²⁰ (fig. 21). Une figure de dieu solaire anthropomorphe au Louvre (Aton ?), dont il n'existe qu'un seul autre exemplaire connu, pourrait remonter quant à elle aux toutes premières années du règne d'Aménophis IV²²¹ et s'inscrit dans la tradition artistique de son prédécesseur (fig. 22).

Hors la statuaire officielle, la XVIII^e dynastie produisit également de nouvelles formes particulières au service de la clientèle privée qui, elles aussi, n'eurent que peu ou pas de descendance. Les diverses représentations de Senmout et de la princesse Nefroure étaient trop liées au destin de ce personnage pour être reproduites pendant longtemps. Le Louvre conserve quelques témoins de ces essais novateurs et ponctuels. Ainsi la statuette de Senmout qui figure le surintendant avec un rouleau de corde d'arpenteur associé à un cryptogramme²²². Ce petit monument représente un exemple accompli de la mise en œuvre d'une pensée aspective à facettes multiples et complémentaires : le cryptogramme, qui peut se lire « Renenoutet dame de la nourriture »²²³, prolonge le sens du rouleau de cordes d'arpenteur qui évoque les champs, donc le mode de production de cette nourriture. Le tout définit la qualité de Senmout puisque celui-ci, en tant que *mr pr wr*, était responsable de la production agricole des grands domaines. La seconde lecture induite par le cryptogramme, « Maâtkarê »²²⁴, proclamait dans le même temps la fidélité du personnage à la reine (fig. 23). C'est précisément ce lien direct avec la reine Hatchepsout qui a fait abandonner son usage par la suite, à l'exception notable de Sétaou, directeur d'atelier sous Aménophis III, dont la statuette du Louvre adapte le premier sens en faveur de la déesse Nekhbet afin d'illustrer l'efficacité de sa charge²²⁵. Quant au rouleau de cordes, il n'est attesté qu'au bénéfice de trois autres personnages seulement²²⁶.

D'autres créations originales de cette époque sont également conservées au Louvre, telles une étrange figurine momiforme appuyée sur une plaque dorsale portant un texte de droit privé²²⁷ ou une statuette méconnue figurant un homme assis avec une table d'offrandes posée sur les cuisses comme une sorte de plateau-repas²²⁸. Un troisième cas de figure, toujours au Louvre, dispose un bassin devant le personnage en remplacement de la table d'offrandes habituelle²²⁹. Des variantes importantes sont également ajoutées à des formes anciennes. Celle du scribe accroupi avec un babouin derrière la tête par exemple, qui permettait de restituer de manière

²¹⁹ Le cobra géant E 17392, s'il date bien de ce règne (n° 4 de la bibliographie, cat. 124, p. 190-191).

²²⁰ AF 13200, N° 4 de la bibliographie, cat. 86, p. 147-148.

²²¹ E 25460, n° 4 de la bibliographie, cat. 117, p. 183-184.

²²² Inv. E 11057. Elle possède un symétrique découvert au temple de Louxor, mais sans le rouleau de corde : Caire JE 34582 : B. von Bothmer, « More Statues of Senenmut », dans M. E. Cody et alii (éd.), *Egyptian Art. Selected Writings of Bernard v. Bothmer*, Oxford, 2004, p. 224-225, fig. 14.15 à 14.18.

²²³ E. Graefe, « Das sogenannte Senenmut-Kryptogramm », *GM* 38 (1980), p. 48-50.

²²⁴ E. Graefe, op. cit., p. 50.

²²⁵ Louvre inv. N 4196. Le cryptogramme se lit ici « Nekhbet dame de la nourriture ». En tant que *mr šn^c*, Sétaou supervisait en effet la transformation des produits agricoles.

²²⁶ Statues Caire CG 711 (règne d'Aménophis II), CG 42128 (règne d'Aménophis III) et une statue de date incertaine (M. el-Alfi, *DE* 21 [1991], p. 9-14).

²²⁷ Statuette du barbier Sabastet sous Thoutmosis III, E 11673.

²²⁸ Inv. E 15125.

²²⁹ Inv. 25985 et E 14241.

concise, avec une grande économie de matériau, la protection de Thot dont il se réclame²³⁰. Cette formule en revanche fut largement reprise à l'époque ramesside.

3. Typologies développées à l'époque ramesside et explication de leurs fonctions.

a/ Les adaptations de la statue cube

Après l'intermède amarnien, qui vit disparaître presque complètement la statuaire privée, l'époque ramesside connut une reprise considérable de la sculpture de toute nature. On assiste au développement de nombreuses variantes apportées aux créations antérieures. Les statues cubes ont offert un champ de prédilection à ces variantes et digressions, dont certaines trouvent de premiers antécédents sous le règne d'Aménophis III²³¹. On voit ainsi les statues cubes se combiner avec les statues naophores et théophores par le placage d'une façade de chapelle ou d'une image de divinité devant les jambes du personnage. Cette formule très répandue aux XIX^e et XX^e dynasties permettait d'associer deux aspects fonctionnels complémentaires en une seule image : la prière dans le face à face avec la divinité induit par le type naophore-théophore d'une part, et l'attente des bienfaits de cette divinité sous forme de réversion d'offrandes d'autre part, attente exprimée par la position immobile et inactive du personnage accroupi. Nous savons par ailleurs que les statues cubes étaient particulièrement dévolues à ce rôle puisqu'on pouvait y déposer physiquement des lots de denrées périssables, au point qu'il fallut légiférer à Karnak pour nettoyer ce qui ressemblait à une vaste décharge²³². Il arrive aussi que la façade de chapelle ou la figure de divinité soit remplacée par une simple image gravée sur la face avant du cube. Elle remplit alors exactement le même office²³³. Le face à face induit par la statue théophore peut enfin être doublé, par redondance, lorsque l'image gravée sur une face du cube montre le propriétaire rendant le culte à la divinité²³⁴. Dans un cas comme l'autre, la statue cube devient théophore sans recourir au volume.

Les statues cubes sistrophores, avec le sistre d'Hathor figuré en bas-relief devant les jambes²³⁵ procèdent du même principe d'adaptation. La panoplie fut complétée par la gravure de véritables scènes de culte sur l'avant du cube ou sur ses faces latérales. Cette solution, que l'on voit poindre au Nouvel Empire²³⁶, connut à la Troisième Période Intermédiaire un

²³⁰ Inv. AF 1777.

²³¹ Un premier exemple de statue cube théophore est attesté sous Aménophis III avec une tête de vache Hathor figurée de face sur l'avant du cube de la statue : British Museum 1459 (R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten "Würfelhockern"*, HÄB 33-34, pl. 100).

²³² J. Rizzo, « Une mesure d'hygiène relative à quelques statues-cubes déposées dans le temple d'Amon à Karnak », *BIFAO* 104 (2004), p. 511-521.

²³³ Statue collection privée à New York (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 116 a-d), statue Sotheby's à New York (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 117a).

²³⁴ Statues Louvre E 12057 et N 510 et statue Caire CG 713 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 50c).

²³⁵ Dans ce cas encore, un premier exemple est attesté sous Aménophis III : statue Berlin 21595 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 6).

²³⁶ Scènes gravées sur l'avant des jambes : statues Caire CG 567 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 41a-b) et JE 45059 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 74a), collection privée New York (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 116a-b) et statue Bologne KS 1810 (R.

développement remarquable²³⁷. Car si les scènes en question se rapportent parfois au culte funéraire du propriétaire de l'image et constituent de ce fait une réminiscence de la fonction initiale de la statue cube, elles prennent aussi la forme de véritables bas-reliefs de temple souvent surmontés du signe du ciel. Dans ce cas, la ou les divinités sont représentées sur les faces du cube, avec ou sans l'image du dédicant rendant le culte, afin d'inscrire à tout jamais l'image en volume dans le temple du dieu pour lequel elle avait été conçue et de placer son propriétaire face aux divinités en question. L'efficacité des images en relief garantissait au monument un fonctionnement autonome et permanent quelle que fût sa localisation physique ultérieure.

On trouve au Louvre une variante étrange et unique de ce principe avec la statue de Méryiounou²³⁸. Le cube est alors remplacé par un cône d'où ne ressort que la tête du personnage sous laquelle se trouve une image d'Osiris en haut-relief. La surface disponible est remplie par les images du dédicant et de son épouse gravées dans le creux et par un défilé des divinités d'Héliopolis et de Memphis, dont celle de Ptah dans son naos (fig. 24). Nous avons donc affaire à une synthèse de statue cube et de statue théophore²³⁹, enrichie par ces images divines qui insèrent la sculpture dans un environnement de temple suivant le modèle qui vient d'être décrit.

Il arrive également que la statue cube, à l'époque ramesside, soit multipliée par juxtaposition d'images identiques pour figurer des personnages que seuls distinguent leurs noms propres²⁴⁰. On aboutit ainsi à la production de véritables groupes familiaux d'un nouveau genre. Toutefois, plutôt que d'une véritable création, c'est d'une sorte de résurgence « archéologique » qu'il faut parler puisque la forme est attestée au moins deux fois à la XII^e dynastie, soit à l'origine de l'histoire de la statue cube²⁴¹. C'est dans le cadre de ces groupes multiples qu'apparaissent quelques-uns des rares exemples de statues cubes féminines²⁴², dont le Louvre possède un spécimen²⁴³ (fig. 25). Une statue de couple conservée au Caire concentre quant à elle une grande partie des variantes possibles puisqu'elle figure un homme et une femme accroupis l'un à côté de l'autre sous forme de statues cubes naophores²⁴⁴.

Schulz, op. cit. pl. 8a). Scènes gravées sur les faces latérales du cube : statue Leyde AST 23 (R. Schulz, op. cit., pl. 90b-c). Au Louvre, la statue cube AF 110 montre sur sa face avant des divinités surmontées du signe du ciel étoilé.

²³⁷ Par exemple au Caire, CG 42216, 42221, 42223, 42224, 42232 (image du dédicant incluse), et Caire CG 42225, 42226, 42230, 42231 (sans le dédicant).

²³⁸ Louvre A 64.

²³⁹ H. G. Fischer, *L'écriture et l'art*, p. 137.

²⁴⁰ Dans un cas cependant, la statue cube est juxtaposée à une image de femme unique, accroupie en position dissymétrique (statue Sotheby's New York, R. Schulz, op. cit., pl. 117c).

²⁴¹ Statue Dahchour n° 160, début XII^e dynastie (R. Schulz, op. cit., pl. 22c) et Caire JE 46307, règne d'Aménemhat III (R. Schulz, op. cit., pl. 76).

²⁴² Couple Caire CG 869 (R. Schulz, op. cit., pl. 51), Saffron Walden sans numéro (R. Schulz, op. cit., pl. 141) et groupe de deux hommes et deux femmes Neuchâtel 405 (R. Schulz, op. cit., pl. 113). Un seul exemple de statue cube isolée représente une femme (R. Schulz, op. cit. pl. 147, a-b).

²⁴³ Le groupe de Penimen et de sa famille, Louvre N 435, montre trois personnages juxtaposés en statues cubes. La dame se distingue des deux autres par sa taille tandis que ses deux voisins arborent sur leur face avant le devanteau plissé des dignitaires ramessides.

²⁴⁴ Statue Caire CG 1141 (R. Schulz, op. cit., pl. 53c).

D'autres variations et adaptations du type de la statue cube sont inventés à l'époque ramesside mais le Louvre n'en conserve pas de témoins²⁴⁵.

b/ Homme et divinité

C'est encore à la XIX^e dynastie qu'ont été transposées pour les simples particuliers certaines formes plastiques d'association avec une divinité, sous forme animale notamment. L'archétype du roi placé sous la vache Hathor, attesté pour la première fois à Deir el-Bahari au bénéfice d'Aménophis II²⁴⁶, fut repris tel quel pour certaines personnalités importantes de Deir el-Médineh, le village des artisans qui connaissaient bien ces statues déjà anciennes. Le Louvre conserve un fragment de statuette montrant ainsi un homme en position de marche placé sous le museau d'un chien : seule la divinité a changé par rapport au modèle. En revanche, c'est bien avec la vache que des adaptations ont été imaginées, notamment par l'adjonction d'une table d'offrandes devant le personnage accroupi²⁴⁷ : la réversion de l'offrande divine est ainsi suscitée par l'image qui transcrit sur ce point le formulaire habituel du *di nswt htp*. C'est également l'attente de l'offrande et le lien personnel revendiqué avec la divinité qui ont suscité l'association plastique de l'homme à un autel de culte, forme courante dont le Louvre ne conserve toutefois que trois exemplaires, dont un indirect²⁴⁸. Une statue de type exceptionnel enfin, conservée au Louvre, montre que les sculpteurs ramessides continuaient de faire preuve d'audace inventive par la création d'une forme originale répondant à une fonction précise : un groupe associé en une seule statue quatre images différentes exprimant chacune un aspect particulier de la déesse Hathor-Meresger²⁴⁹ (fig. 26 a-b).

c/ Les « bustes d'ancêtres »

Les statuettes dites « bustes d'ancêtres », apparues sous Aménophis III et Akhénaton²⁵⁰, se développent à l'époque ramesside surtout à Deir el-Médineh, les trouvailles de ce type statuaire sur d'autres sites demeurant parcellaires²⁵¹. Ce sont des objets de petite taille, entre 15 et 25 cm, à l'exception d'un exemplaire conservé à New York qui atteint 41 cm²⁵², en pierres diverses, majoritairement en calcaire, bois et faïence. Ils s'inscrivent dans la tradition des bustes de l'Ancien Empire qui avait été brièvement reprise par la sculpture royale amarnienne. Or, bustes royaux et bustes d'ancêtres se développent simultanément dans la

²⁴⁵ Statue-cube au bassin creusé dans le plat du cube Caire CG 42122 (R. Schulz, op. cit., pl. 56), statue cube stéléphore Caire JE 33263 (Schulz, op. cit. pl. 68a) et les statues cubes à tenon postérieur évoquées supra p. 41.

²⁴⁶ Caire JE 38575.

²⁴⁷ Louvre E 16382 : n° 4 de la bibliographie, cat. 90, p. 151-152.

²⁴⁸ Statuette de Mérymaât A 81, un fragment sans numéro (n° 144 de la liste des statues, infra p. 111), et surtout le petit groupe d'Amon et Mout N 3566 (fig. 87 a-b) qui fut très probablement fixé sur un autel de cette nature (n° 4 de la bibliographie, cat. 79, p. 140).

²⁴⁹ Inv. E 26023. N° 4 de la bibliographie, cat. 87, p. 148-150. Voir infra p. 83.

²⁵⁰ Le buste Louvre E 10975 est attribuable au règne d'Aménophis III d'après son style. D'autre part, six bustes et vingt-quatre amulettes en forme de buste proviennent de Tell el-Amarna (J. L. Keith, *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and another Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011, p. 106).

²⁵¹ J. L. Keith, op. cit., p. 237-283.

²⁵² Buste « Gallatin » : New York, MMA 66.99.45 (J. L. Keith, op. cit., p. 222-226).

même ville de Tell el-Amarna, ce qui ne relève probablement pas du hasard. Sur le plan formel, ils évoquent la partie supérieure des sarcophages momiformes en bois qui avaient remplacé les cercueils rectangulaires depuis la fin de la Seconde période intermédiaire. Comme eux, les « bustes d'ancêtres » sont coiffés d'une perruque tripartite et portent sur la poitrine un large collier, floral pour les bustes. Comme pour les cercueils, le genre du personnage représenté n'est pas toujours déterminable selon les critères iconographiques, sauf lorsque l'on voulait insister sur l'aspect masculin de l'image. Le buste avait dans ce cas le crâne rasé, souvent projeté vers l'arrière²⁵³ et les traits parfois rendus de manière naturaliste, la barbe n'étant en revanche que très rarement reproduite. L'absence de membre consacre leur fonction immobile et inactive propre à la réception d'offrandes ou au bénéficiaire d'un culte. Les textes qui s'y rattachent sont rares et laconiques, on connaît quelques dédicaces à un personnage défunt ou dans certains cas le nom d'une divinité. Les bustes d'ancêtres sont représentés en tant que tels sur deux stèles, l'une au Caire et l'autre au British Museum²⁵⁴. La stèle du Caire dédicacée par la dame Hénout montre celle-ci en train d'offrir l'encens à un buste disposé sur un autel, buste dépourvu de notice d'identification propre, et de verser de l'eau sur une fleur de nénuphar posée à même le sol²⁵⁵. Le culte illustré par cette scène est reproduit de manière implicite sur un buste du Caire par le moyen d'une formule de dédicace identique²⁵⁶. L'environnement archéologique des bustes enfin, lorsqu'il est connu, apparaît très varié ce qui ne facilite pas leur interprétation. On les trouve en effet dans les palais, maisons et chapelles de tombes et même dans la zone des temples de Karnak²⁵⁷. A Deir el-Médineh, ils ont parfois été reliés au culte des *3h ikr n R^c* connu par des stèles qui leur sont propres. Le rapprochement ne peut être que partiel car les « esprits efficients de Rê » sont au contraire bien individualisés par leur nom et toujours rattachés à un contexte solaire, comme l'implique leur désignation générique²⁵⁸. Il semble par conséquent que ces bustes, du fait de leur faible niveau de détermination, aient été investis d'une identité et de fonctions fluctuantes suivant le lieu et le moment, et qu'ils représentaient tantôt un défunt, tantôt une divinité ou un esprit d'après la couleur bleue de certaines coiffes. La découverte par B. Bruyère d'étiquettes qui auraient été passées à leur cou, si elle était avérée²⁵⁹, renforcerait cette hypothèse : l'usage de l'étiquette amovible implique que l'objet matériel est interchangeable, soit tout le contraire des images égyptiennes ordinaires. La déclinaison de ces bustes à très petite échelle sous forme d'amulettes en confirme d'ailleurs le caractère générique²⁶⁰. La stèle du British Museum susmentionnée constitue un document très important à cet égard²⁶¹. Elle montre une femme adorant un buste à perruque tripartite qui est dessiné à l'encre, de profil et posé sur un

²⁵³ Réminiscence amarnienne ?

²⁵⁴ Stèles Caire TR. 30/17/1, découverte par Mariette à Abydos, et British Museum EA 270.

²⁵⁵ J. L. Keith, op. cit., p. 240-242. Formule *ir.n nbt pr hnwt* « fait par la dame Hénout ».

²⁵⁶ Caire CG 1172, avec la dédicace *ir.n nbt pr t3-nt-bhdt* « fait par la dame Tanetbehedet ».

²⁵⁷ J. L. Keith, op. cit., p. 17 fig. 1 (Deir el-Médineh), p. 21 fig. 3 (Amarna), p. 23 (Karnak) et résumé p. 24.

²⁵⁸ Les stèles qui les représentent comportent souvent un fond jaune.

²⁵⁹ Deux étiquettes de bois au nom de deux scribes différents auraient été trouvées dans une même pièce que des bustes près d'un mur creusé de niches (B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh* III, FIFAO 16, 1939, p. 173, fig. 68). Toutefois, le flou qui entoure les rapports du fouilleur ne permet pas d'établir avec une absolue certitude le lien entre les bustes et ces étiquettes.

²⁶⁰ Buste-perle de collier en faïence rouge New York MMA 26.7.1024 (J. L. Keith, op. cit., p. 349), et bustes-perles de collier en or British Museum EA 65558 et 65574 (J. L. Keith, op. cit., p. 332-335).

²⁶¹ Stèle British Museum EA 270 (J. L. Keith, op. cit., p. 321-324).

autel, tandis que le cintre de la stèle comporte deux petits bustes rapportés et encastrés de face comme si on les avait placés dans des niches. Leurs chairs étant peintes en rouge et leur tête rasée, ce sont des êtres de sexe masculin, mais le crâne de l'un (à gauche) est peint en noir et celui de l'autre (à droite) en bleu. Le premier est donc un homme, figuré comme le hiéroglyphe de la face *hr* avec une barbe aujourd'hui disparue, et le second un être surnaturel d'après le bleu de la coiffure, couleur qui désigne une divinité mâle. Les trois bustes de la stèle véhiculent ainsi trois déterminations différentes : une simple femme défunte pour le buste à perruque tripartite, dont le genre se définit par opposition aux deux autres figures à connotation sexuelle marquée, un homme défunt pour le buste aux cheveux noirs et un dieu ou un esprit pour la figure aux cheveux bleus. On ne saurait trouver illustration plus éloquente de la polyvalence de ce type statuaire. Le Louvre conserve cinq bustes d'ancêtres dont aucun ne porte d'inscription. Le plus ancien, datable du règne d'Aménophis III selon des critères stylistiques propres à ce règne (fig. 27), représente un dieu ou un esprit d'après les vestiges de couleur bleue sur sa perruque tripartite²⁶². Un second exemplaire figure un homme au crâne rasé et projeté vers l'arrière avec des traits naturalistes et la tête inclinée à droite²⁶³, une dissymétrie remarquable et peu commune. Le crâne rasé et les traits du visage marqués désignent un homme, donc un défunt, non pas une divinité dont l'aspect demeure par nature intemporel (fig. 28). Un autre personnage masculin est attesté au Louvre sur un buste d'ancêtre à double tête²⁶⁴, typologie rare mais connue ailleurs²⁶⁵. La détermination sexuelle sur cette œuvre est fortement marquée : le caractère masculin de la tête aux cheveux ras est confirmé par la couleur rouge de ses chairs et par la présence, très rare sur ce type de document, d'une longue barbe tronconique tandis que les chairs de la dame, au contraire, étaient peintes en jaune (fig. 29). Le fait que le buste qui supporte les deux têtes conserve aussi des traces de couleur rouge indique la prééminence de la nature masculine de l'ensemble du buste sur l'aspect féminin représenté par la tête de femme. On note enfin que le visage masculin a été rendu par le hiéroglyphe *hr* de la face, comme une affirmation de frontalité qui évoque les bustes encastrés de face dans la stèle du British Museum. Les deux derniers bustes du Louvre enfin présentent la perruque tripartite unisexe et sont dépourvus de toute marque supplémentaire qui permettrait d'en reconnaître le genre²⁶⁶.

d/ Créations particulières

A côté de ces catégories génériques, on trouve des adaptations et développements particuliers qui dérivent de types créés dans la première moitié du Nouvel Empire ou même beaucoup plus anciennement. Une triade osirienne, probablement issue d'une tombe royale, montre ainsi Osiris assis accompagné d'Isis et Nephthys en échelle réduite, debout sur la banquette²⁶⁷ (fig. 30). Cette curieuse composition évoque une transposition dans la pierre d'une iconographie attestée sur les pectoraux de l'orfèvrerie funéraire, dont la triade d'Osorkon II

²⁶² Inv. E 10975.

²⁶³ Inv. E 3391.

²⁶⁴ Inv. E 14702.

²⁶⁵ Un exemple est conservé au Caire (JE 87846, J. L. Keith, op. cit., p. 303) et deux autres au MRAH de Bruxelles (E 2874 et E 6807, Keith, op. cit., p. 313 et 315). Aucun ne provient des fouilles de Deir el-Médineh.

²⁶⁶ Inv. N 860 et E 16348.

²⁶⁷ Louvre AF 13036, n° 4 de la bibliographie, cat. 94, p. 158 (infra p. 84).

du Louvre représente le plus bel exemple²⁶⁸. Le petit groupe familial de la reine Isetnofret et de ses fils répond à la même logique (fig. 31). Transposition à la famille royale de la triade osirienne classique, il correspond lui aussi à la forme d'un pectoral d'orfèvrerie dont il a les dimensions et la plaque dorsale très mince par rapport à la hauteur²⁶⁹.

Autre cas au Louvre d'une adaptation d'un type de la XVIII^e dynastie, la double statue stéléphore des charpentiers Pendouaou et Dydy qui se rattache à Deir el-Médineh²⁷⁰. Ce ne sont alors plus un mais deux dédicants qui sont figurés derrière la stèle comme deux jumeaux, distingués seulement par leur nom (fig. 32). La stèle prend à son tour une forme particulière. Elle n'est plus cintrée mais rectangulaire et comporte un hymne au soleil très court, rédigé dans un égyptien de tradition approximatif inscrit sous la représentation d'une barque du soleil. Ce groupe de deux images en une seule statue stéléphore n'a qu'un seul parallèle connu à ce jour pour le Nouvel Empire²⁷¹ tandis que deux autres exemples un peu plus sommaires sont attestés à la Troisième période Intermédiaire²⁷².

Dernier exemple au Louvre de création étonnante à porter au crédit des artistes de cette époque, la statue d'un taureau presque immobile dans les fourrés de papyrus²⁷³. Cette œuvre semble transcrire en volume le thème des chasses royales dans les marécages tel qu'on peut l'admirer au revers du premier pylône du temple de Ramsès III à Médinet Habou (fig. 33). La quasi-immobilité est exceptionnelle pour un taureau, animal dynamique par excellence, comme s'il se cachait dans les marais évoqués par les papyrus gravés entre ses pattes selon le principe de métonymie mis en œuvre dans les scènes de temple gravées sur les statues cubes (infra p. 83).

La statuaire privée de l'époque ramesside se signale par conséquent par un remarquable esprit inventif qui s'épanouit dans l'exploitation maximale des possibilités ouvertes par les créations des premiers siècles du Nouvel Empire. Le résultat en est une production très abondante et variée qui répond toujours aux exigences des données aspectives de base et fournit de nombreux exemples d'œuvres originales et irréductibles à aucune autre. Il serait inutile de dresser de ces diverses déclinaisons un inventaire complet, Jacques Vandier l'a autrefois tenté dans le tome III de son fameux *Manuel d'archéologie égyptienne* où on en trouvera une description significative.

C/ aspect et perspective

1. Perspective, naturalisme et réalisme

²⁶⁸ Inv. E 6204.

²⁶⁹ Louvre N 2272, voir le n° 46a de la bibliographie, cat. 2, p. 30-31 et infra, p. 70.

²⁷⁰ Louvre inv. A 63.

²⁷¹ Harer Family Trust Collection (n° 30 de la bibliographie, p. 57 et n. 23).

²⁷² A la XXII^e dynastie : double stéléphore Louvre N 436, et au musée d'Uppsala deux hommes agenouillés derrière une façade de naos, G. Björkman, *A Selection of the Objects in the Smith Collection of Egyptian Antiquities at the Linköping Museum, Sweden*, Uppsala, 1971, n° 173, p. 27-28 et pl. 3/4.

²⁷³ Louvre E 10977 : n° 4 de la bibliographie, cat. 128, p. 196-197.

On a vu combien les valeurs hiéroglyphiques et aspectives déterminaient la formation des types statuaires égyptiens. Néanmoins, il est patent que les artistes ne se bornaient pas à l'application mécanique des données de base mais qu'ils les combinaient avec ce qu'ils voyaient autour d'eux, d'après ce sens aigu de l'observation de la nature que chacun s'accorde à leur reconnaître. L'identité, l'originalité et l'immense pouvoir de séduction de l'art égyptien reposent sur la coexistence de ces deux principes apparemment antinomiques, aspectif et perspectif, le second venant se surimposer au premier en le rendant accessible à la sensibilité de tout un chacun. On appelle vision perspective le fait de représenter une réalité telle qu'on la voit et non telle qu'on la conçoit. Ce point de vue hérité du monde gréco-romain a triomphé en Europe à la fin du Moyen Âge avec les savantes recherches menées par les peintres italiens de la Renaissance sur les lois de la perspective mathématique, puis a régné sur les arts du Vieux Continent jusqu'à la fin du XIX^e siècle, époque où il a été progressivement remis en cause par les avant gardes de l'art moderne. Nous demeurons aujourd'hui encore tributaires d'une telle approche et l'appliquons parfois trop vite à l'art égyptien, avec les dangers de contresens que cela implique.

La vision perspective englobe deux notions distinctes qui ne doivent jamais être confondues malgré leur caractère complémentaire : naturalisme et réalisme. Le premier repose sur l'observation de la nature et tend à la reproduction fidèle des éléments que l'on peut y voir. Le second, et c'est essentiel, s'attache à rendre un sujet particulier au moment précis où l'artiste observe et reproduit ce sujet. En conséquence, la vision perspective restitue aussi bien une réalité telle qu'on pourrait la voir d'une manière générale, une réalité susceptible d'être réorganisée en fonction de critères intellectuels extérieurs à elle, c'est le principe du paysage classique dans la peinture de Poussin par exemple, qu'une réalité particulière telle qu'elle est perçue par l'artiste à un moment donné, c'est le moteur du courant réaliste dans la peinture française du XIX^e siècle dont Courbet est le représentant le plus connu.

2. Perspective et aspective dans la représentation humaine

Les applications de la vision perspective dans les images en deux dimensions ont été fort nombreuses durant toutes les phases de la longue histoire de l'art égyptien, mais leur étude exhaustive dépasserait le cadre de la présente recherche. Il importe de souligner que cette présence connut une très forte accélération au Nouvel Empire à partir du milieu de la XVIII^e dynastie, vers les règnes de Thoutmosis IV et d'Aménophis III, qu'elle s'épanouit à l'époque amarnienne et perdura largement à la XIX^e dynastie²⁷⁴. Nous assistons alors à l'effacement de la vieille détermination du genre par les couleurs, hommes et femmes sont tous représentés avec les chairs rouges, ainsi que par l'attitude. Puisque les femmes avancent désormais la jambe gauche comme les hommes, bien que leur geste demeure souvent moins prononcé, le mouvement ne distingue plus l'homme par rapport à la femme (cf. supra p. 38). La position du pied elle-même se rapproche de la nature puisqu'on se met à en reproduire la divergence spontanée (fig. 10), ce qui donne à l'image une apparence de réalité beaucoup plus souple et convaincante que la restitution aspective traditionnelle, sans toutefois que les sculpteurs

²⁷⁴ Les textes et reliefs narratifs de la XIX^e dynastie marquent d'ailleurs leur intrusion dans les temples.

égyptiens ne poussent jamais l'audace jusqu'à décoller le talon du sol. En bas-relief et peinture, le soin d'individualiser le pied droit et le pied gauche, restitués l'un par rapport à l'autre avec application d'un effet de profondeur lorsque le personnage est assis, répond d'ailleurs à la même tendance. Il remplace l'image qui prévalait depuis l'Ancien Empire d'un pied unique déterminé par l'ongle du gros orteil pour signifier la paire lorsque le sujet est assis, ou celle de deux pieds identiques pour les figures debout. L'influence croissante de la vision perspective en statuaire se manifeste surtout par la prise en compte des modes vestimentaires nouvelles. Jusqu'au Nouvel Empire, les vêtements des humains dans les images en deux ou trois dimensions répondaient pour l'essentiel aux critères de détermination hiéroglyphique, donc à la pensée aspective : robe fourreau pour signifier une dame, simple pagne pour les messieurs. Il est difficile de croire qu'une culture aussi raffinée que celle de l'Ancien et du Moyen Empire se soit contentée d'une sobriété tellement sévère, certains éléments archéologiques induisent au contraire l'existence de gardes robes plus variées dont les images ne rapportent que fort peu de choses²⁷⁵. La prise en compte de la mode transparait en statuaire d'abord par les perruques des dames et des messieurs, qui deviennent de plus en plus imposantes, puis dans les vêtements. Les manches commencent sous Aménophis III à s'évaser et à se marquer de plis souples, puis les plis remontent jusqu'à l'épaule et affectent d'autres parties du corps jusqu'à le recouvrir entièrement depuis l'époque amarnienne jusqu'à l'époque ramesside.

3. Perspective et aspective dans l'image du corps

Les détails anatomiques, quant à eux, demeurèrent globalement soumis à l'héritage des conventions anciennes, un héritage que les sculpteurs égyptiens ne cherchèrent guère à dépasser à la différence de leurs très lointains successeurs de la Grèce classique au V^e siècle av. J. -C., lesquels partaient aussi d'un substrat aspectif très puissant²⁷⁶. Néanmoins, l'influence de la vision perspective au Nouvel Empire les a fait s'intéresser à certains éléments jusque-là négligés. Le souci de suggestion des volumes du corps à travers une draperie plissée extrêmement fine est proprement révolutionnaire, sans équivalent ni descendance dans le monde antique avant l'art grec. Pour l'essentiel, il s'applique aux femmes entre le règne d'Aménophis III et le début de la XIX^e dynastie, avec un apogée sous Akhénoton et ses successeurs directs. Le corps devint objet de l'image sculptée ou peinte pour lui-même, car le phénomène est identique en peinture et en relief. Les vêtements transparents ne sont alors qu'un moyen de mise en valeur de ce corps, ils sont dépourvus de signification aspective intrinsèque qui déterminerait le rang social du sujet. Cette attention pour le corps féminin, pour nouvelle qu'elle était, servait en même temps un sens plus large. Le torse du Louvre attribué à Nefertiti²⁷⁷, par exemple, qui constitue le paroxysme de cette tendance

²⁷⁵ La luxueuse robe du Louvre en lin au plissé horizontal (E 12026) par exemple, datant du Moyen Empire et découverte à Assiout, faisait partie de tout un lot de vêtements semblables, lesquels ne sont que très rarement figurés sur les monuments contemporains (R. Hall, *BIFAO* 85 [1985], p. 238, n. 6).

²⁷⁶ J. -M. Luce, « De l'Égypte à la Grèce archaïque. La question de l'aspectivité », *Egypte, Afrique & Orient* 55 (2009), p. 35-42.

²⁷⁷ Inv. E 25409, n° 4 de la bibliographie, cat. 36, p. 79-81.

artistique, inscrit la reine dans le cycle de l'amour issu de la tradition hathorique comme l'attestent l'hypertrophie des hanches et des cuisses pour signifier la fécondité de la reine (fig. 34). Par « cycle de l'amour », il faut entendre la trilogie fondamentale exprimant fécondité et reproduction, socle de la pensée pour les sociétés anciennes, surtout les sociétés agricoles comme celle de l'Égypte pharaonique. Trois aspects complémentaires le caractérisent : séduction, conception et naissance²⁷⁸, qui se trouvent parfaitement résumés dans ce torse extraordinaire. L'attention à la réalité du corps s'est également manifestée par quelques détails secondaires d'autant plus significatifs qu'ils sont, eux, exempts d'arrière-plan aspectif. Ainsi, à partir du règne d'Aménophis III puis surtout d'Akhénaton, on prit soin de graver une ou deux lignes sur le cou du personnage de façon à en suggérer les plis de peau et à restituer le sentiment d'un volume vivant. D'autre part, si les ongles ont toujours été fidèlement reproduits dans les sculptures de qualité depuis l'Ancien Empire, quelques cas très rares attestés à l'époque post-amarnienne montrent le détail des lignes de la main, notamment sur deux statues de bois au Louvre²⁷⁹.

4. Aspective et perspective dans les coiffures

Le fond aspectif se manifeste également dans les coiffures masculines et féminines. Car si l'ampleur croissante des perruques féminines, à partir d'Aménophis III surtout, répond à une réalité objective, sociale et historique, certains éléments de ces perruques marquent la figure féminine comme vecteur particulier du cycle de l'amour. Le phénomène s'est manifesté d'autant plus facilement que la perruque a toujours été investie d'une forte valeur érotique en lien avec Hathor. Ces éléments sont reconnaissables par le fait qu'ils ne sont attribués qu'à des nourrices ou des musiciennes affiliées par nature à la déesse Hathor. Il s'agit de la rupture de symétrie des mèches, du caractère gonflé de l'ensemble de la perruque et de l'aspect échevelé de certaines représentations féminines en deux dimensions, dont l'exemple le plus connu est le papyrus érotique de Turin. Ces marqueurs, qui passent souvent inaperçus lorsqu'ils se glissent dans la construction d'une image qui n'est pas spécifiquement orientée en ce sens, apportent une détermination supplémentaire à la polysémie de cette image. Le cas du groupe de Baket et Nebseny est éloquent à cet égard²⁸⁰. La dame porte une perruque qui lui enveloppe les épaules avec un jeu complexe de nattes et de tresses sur le sommet du crâne et le bas des retombées, soit un type de perruque à la mode au milieu de la XVIII^e dynastie fort bien attesté par la documentation, ce qui en fait un bel exemple de vision perspective telle qu'elle vient d'être définie. Par contre, on observe la présence inhabituelle d'un groupe de mèches qui sort du volume général de la perruque au bas de celle-ci pour suivre le mouvement de l'épaule droite de la dame (fig. 35). Ceci ne reflète pas l'observation naturaliste de son mouvement, qui est lui-même aspectif puisqu'il établit le lien entre les époux, mais inscrit la dame Baket au sein du cycle de l'amour. Les données textuelles gravées sur le groupe confirment le bien-fondé de cette interprétation : la formule d'offrande mentionne la dame en premier, contravention notoire aux règles habituelles, et renvoie par

²⁷⁸ N° 34a de la bibliographie, p. 93.

²⁷⁹ Statues de Tchaÿ E 11555 et de Pyiaÿ E 124 (infra, p. 93 et fig. 55 et 80).

²⁸⁰ Inv. E 11364, n° 46a de la bibliographie, cat. 92, p. 182-183.

deux fois à la déesse Bastet, dame d'Ânkhtaouy, l'une des nombreuses formes d'Hathor. Le titre de la dame enfin, *hsyt nt ntr nfr*, peut aussi bien être interprété comme « favorite du dieu parfait », ce qui est très rare, que comme « musicienne du dieu parfait »²⁸¹. Une ambiguïté subtilement entretenue qui renvoie à l'érotisme et à la séduction dont la musique constitue l'un des pivots, surtout dans le culte d'Hathor. La présence de l'enfant évoque enfin la reproduction, c'est à dire le troisième stade du cycle en question. D'autres éléments textuels se rapportant à Nebseny, l'élément masculin adulte du groupe, confirment par ailleurs la richesse du sens donné à la statue par son commanditaire, une œuvre où s'imbriquent étroitement aspects signifiants et détails naturalistes.

Un phénomène de nature identique, mais avec un procédé inverse, concerne la représentation des coiffures masculines. Lorsqu'on voulait attacher une image d'homme au cycle de l'amour, on dépossédait cet homme de sa perruque habituelle pour le figurer avec le crâne dégarni entouré d'une collerette périphérique de cheveux très raides : ce sont les fameux « chauves d'Hathor » étudiés par J. J. Clère qui mit naguère en évidence leur lien exclusif avec la déesse²⁸². Le lien de la demi-calvitie avec le cycle de l'amour se trouve confirmé par le papyrus érotique de Turin dont les scènes montrent des femmes échevelées, aspect déterminant en la matière comme on vient de le voir, avec des hommes au crâne dégarni et aux cheveux raides. Cette coiffure matérialise donc le désir violent caractéristique du mâle dans la pensée ancienne [cf. les satyres dans le cycle dionysiaque de l'iconographie gréco-romaine, avec les cheveux raides], analyse corroborée dès le Moyen Empire par le conte du pâtre et de la déesse²⁸³ : les cheveux du pâtre se hérissent à la seule vue des cheveux de la déesse et de sa peau lorsqu'elle sort de l'eau dans le plus simple appareil. On voit combien tout cela nous éloigne du point de vue perspectif. Si nous, spectateurs modernes, nous fiions à l'apparence, nous verrions dans ces statues de chauves d'Hathor la représentation d'hommes mûrs et par conséquent bien sages, ce qui s'appellerait commettre un fâcheux contresens... Le Louvre ne conserve malheureusement pas de statue de ce type.

La représentation de la coiffure masculine obéit également à une autre nécessité qui altère et modifie le point de vue perspectif. Il est vrai que celui-ci se manifeste avec force dans cet élément fondamental de la mode masculine. A partir du règne de Thoutmosis III puis d'Aménophis II, comme pour les femmes, la coiffure des messieurs se complexifie comme en réponse aux exigences d'une société en plein épanouissement. Les antiques perruques rondes ou à retombées latérales cèdent la place à une coiffure aux mèches s'étageant sur les épaules dont les extrémités se terminent souvent par une petite tresse. L'un des cas de figure les plus accomplis sous le rapport du naturalisme et de la conformité avec la réalité que cela implique est offert par le buste du scribe royal Meniou conservé au Louvre²⁸⁴ (fig. 36). Le foisonnement des mèches torsadées est rendu par la ciselure de chacune d'entre elles sur la face externe de la perruque tandis que l'épaisseur de ces mèches sur les épaules est sculptée en dégradé par un savant étagement vertical dont un léger bombement suggère le poids et le volume. Cette image perspective de la mode sous Aménophis III se marie avec le visage lisse

²⁸¹ Il ne manque à *hsyt* que le déterminatif.

²⁸² J. J. Clère, *Les chauves d'Hathor*, OLA 63, 1995.

²⁸³ Papyrus Berlin 3024.

²⁸⁴ Inv. E 11519, n° 14 de la bibliographie.

et intemporel, donc aspectif et loin de la réalité, de ce grand dignitaire. Beaucoup de perruques masculines de la XVIII^e dynastie obéissent peu ou prou à ce schéma avec un degré variable de schématisation. Or ce principe fut en même temps influencé et déformé par la règle aspective des points de vue multiples. On voit alors apparaître une limite graphique marquée par un trait gravé ou un ressaut dans la matière entre l'enveloppe extérieure de la perruque d'une part, lisse et simplement gravée des traits de séparation des mèches, et l'épaisseur de ces mèches sur les épaules d'autre part, restituées quant à elles par l'étagement des tresses, étagement souvent réduit à la superposition de petits rectangles schématisés (fig. 37). La face extérieure de la coiffure est par conséquent montrée de face et de manière globale tandis que son épaisseur est restituée par la superposition des extrémités des mèches au-dessus des épaules. Une telle perruque ne correspond pas à un accessoire de mode particulier, elle nous est montrée sous deux points de vue différents alors qu'elle demeurerait en réalité identique à celle du scribe royal Meniou. Ce phénomène s'est accentué à la fin de la XVIII^e dynastie puis surtout à l'époque ramesside. Les stylistes de l'époque avaient allongé la perruque masculine en la faisant retomber sur la poitrine en deux masses principales, selon le même principe que les femmes. Afin d'en rendre compte, les imagiers égyptiens ont élaboré ce que E. Drioton puis Jacques Vandier avaient appelé la perruque « à revers »²⁸⁵ qui marque une limite graphique entre les mèches sur la tête vues globalement et leurs retombées sur la poitrine qui marquent un angle par rapport aux premières (fig. 38 a-b). Là encore, il ne s'agit pas d'une transcription de la réalité, car aucune coiffure ne pourrait conserver un angle de cette nature, mais de l'application aux retombées antérieures de deux points de vue différents : vue globale sur la tête et vue de détail sur les retombées. Cet artifice aspectif permettait en outre d'éviter toute confusion de genre sur le modèle, étant donné la similitude de construction des coiffures de l'un et l'autre sexes. L'imbrication des niveaux aspectifs et perspectifs dont tout cela témoigne est caractéristique de la construction des images égyptiennes.

5. Aspective et perspective dans le portrait

S'il est un domaine où se pose la problématique de l'aspective et de la perspective, c'est bien celui du portrait. La sculpture égyptienne est justement célèbre pour l'individualisation qu'elle a su donner à certains visages tout au long de son histoire, depuis le prince Ânkhhaf à l'Ancien Empire jusqu'à la « tête verte » de Berlin dans les derniers siècles du premier millénaire av. J. -C. Certaines constantes se dégagent de cette très longue chaîne historique. Ces visages individualisés sont presque exclusivement masculins, à l'exception des masques en plâtre de Tell el-Amarna qui sont peut-être des moulages sur le vif, et représentent pour l'essentiel des hommes mûrs ou âgés avec les traits propres à cet état : chairs distendues avec des poches sous les yeux, la bouche tombante et les joues creusées, l'espace entre les sourcils marqué de plis verticaux (les « plis du lion »), des oreilles très larges et tournées vers le spectateur, marque déterminante du sage qui écoute et se tait. Au Moyen Empire, ces caractéristiques physiologiques sont plaquées sur une structure osseuse beaucoup plus

²⁸⁵ J. Vandier, *Manuel III*, 1958, p. 485-486.

fortement marquée qu'aux autres époques. Spontanément, face à des images si fortes et saisissantes, le spectateur moderne croit avoir affaire à des portraits. Mais la première impression doit impérativement être confrontée aux constantes historiques qui viennent d'être évoquées : qui dit constante dit iconographie, c'est à dire l'antithèse de la notion de portrait puisque celui-ci caractérise un individu précis à un moment donné. L'analyse menée par l'historien moderne, admiratif mais circonspect, lui montre très vite que ces visages véhiculent une signification aspective très forte, celle de la sagesse qui, dans l'esprit égyptien, se manifeste par la vieillesse selon l'archétype si joliment décrit par le vizir Ptahhotep dans l'introduction de son *Enseignement*. Le cas le plus évident en est fourni par la statuaire du roi Sésostris III qui, parfois dans un même temple et sur un même monument, s'est fait représenter tantôt « jeune » et tantôt « vieux », mais toujours avec un corps beau et fort comme il convient à un monarque vigoureux. Cas typique de naturalisme formel véhiculant une logique extérieure au sujet, donc une pensée aspective aux antipodes du réalisme. Ceci explique l'extrême rareté des visages individualisés de femmes et encore plus des visages de femmes âgées, la sagesse étant en Egypte une affaire d'hommes. Cette discrimination sexuelle en matière de sagesse apparaît d'ailleurs de manière flagrante sur un groupe du Louvre d'époque ramesside²⁸⁶ (fig. 39 a). Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht se voit attribuer les quatre cinquièmes des textes surabondants qui couvrent le groupe avec une insistance appuyée sur sa qualité de sage qui aspire aux cent dix ans canoniques, alors que son épouse, pourtant figurée à même échelle, doit se contenter des formules d'offrandes les plus banales. La caractérisation de sage du prêtre Hornakht a d'ailleurs été renforcée par un détail aussi discret que révélateur : on a pris soin de faire dépasser de sa perruque les lobes d'oreilles, placés beaucoup plus bas que le modèle naturel et tournés vers le spectateur (fig. 39 b), non vers les côtés comme on peut le voir sur un humain en chair et en os, tandis que celles de sa femme demeurent complètement cachées sous l'énorme boucle qui les orne. L'enseignement des sages égyptiens passe nécessairement par les oreilles.

A ce phénomène s'ajoute l'effet de mimétisme bien connu qui conduisait l'élite égyptienne à reproduire les caractéristiques iconographiques prêtées au roi, ce dont l'époque amarnienne offre l'exemple le plus frappant. Tous les humains arborent alors un crâne déformé et un ventre proéminent. Cela dit, il arrive aussi que par-dessus ce double filtre aspectif de l'âge-sagesse et de l'imitation du modèle royal vienne se greffer une couche d'observation particulière du sujet, donc une prise en compte du point de vue perspectif qui peut dans certains cas conférer à l'image une note d'individualité. Pour saisir cette note, il faut disposer de plusieurs images différentes du même personnage et en relever les éléments communs qui n'appartiendraient pas aux registres signifiants prédéterminés, ou bien observer la présence d'un trait physique rare. Les quelques images d'hommes affectés de difformités particulières en sont un exemple, puisque ces difformités nuiraient plutôt au propriétaire de l'image s'il n'avait voulu assurer son identité par leur moyen. Le Nouvel Empire est certainement la période de l'histoire de l'art égyptien où l'on a le moins souvent recouru aux visages fortement individualisés, sauf dans la représentation royale amarnienne. Dans ce dernier cas, le mystère continue de régner sur les motifs qui ont conduit le gouvernement égyptien de l'époque à faire représenter Pharaon sous un aspect aussi étrange, la tête projetée en avant

²⁸⁶ Inv. A 128, n° 46a de la bibliographie, cat. 91, p. 180-181.

avec un visage étiré en hauteur, des yeux effilés et mi-clos, un nez gigantesque, un menton de cheval, un ventre ballonné et des cuisses de femme. Il faudra en chercher la cause dans le domaine aspectif et se résoudre à ranger la thèse d'une mystérieuse maladie qui aurait affecté Sa Majesté, pour excitante qu'elle soit, au rayon des anachronismes naïfs. En revanche, l'historien ne manquera pas de relever le principe même de rupture brutale, volontaire et déterminée, imposée du jour au lendemain par le pouvoir aux codes de représentation. Il s'agit du premier cas dans l'histoire de l'humanité d'un art délibérément mis au service d'une idéologie politique nouvelle pour rompre avec un ordre antérieur au sein d'une même société.

La collection de statues du Louvre représente très bien le caractère lisse de la représentation humaine, hors Amarna, qui caractérise le Nouvel Empire puisqu'on y trouve fort peu de visages particuliers²⁸⁷. On n'y rencontre guère que trois exceptions sous ce rapport. Une tête royale se distingue par un crâne fuyant, des pommettes saillantes et des yeux globuleux irréductibles à aucune mode ou modèle général, ce qui semblerait indiquer une prise en compte au moins partielle de l'aspect physique de ce pharaon sous l'influence du point de vue perspectif (fig. 40). Il s'agirait de Thoutmosis IV d'après la comparaison avec quelques détails attestés sur d'autres statues de ce roi²⁸⁸. Dans le domaine privé, un groupe méconnu, datable du règne d'Aménophis III et dont seule la figure de l'homme est conservée, constitue la seconde exception du Louvre à la règle générale²⁸⁹. Si la perruque montre l'application de la règle des points de vue multiples telle qu'elle a été énoncée plus haut, on observe un visage aux joues bouffies et aux lèvres très épaisses, quasi négroïdes, qui n'appartient à aucun registre prédéterminé (fig. 41 a-b). Il semble de plus que l'embonpoint du torse ne corresponde pas non plus à une convention, car le gras des chairs est assez rarement figuré en ce milieu de la XVIII^e dynastie contrairement aux époques plus anciennes et plus récentes. Il s'agirait donc d'un autre cas de prise en compte de la réalité physique du modèle, qui atteste une cohérence rarement suivie entre représentation du corps et du visage au contraire des statues de Sésostri III. Un buste d'ancêtre enfin se signale lui aussi par des traits fortement individualisés (fig. 28) : crâne rejeté vers l'arrière, visage penché à droite et œil droit placé plus bas que le gauche, avec des paupières restituées de manière naturaliste par un mouvement de chair, non de manière graphique par un trait incisé²⁹⁰. Une telle individualisation contrevient à la très faible détermination ordinairement véhiculée par ce type statuaire.

D/ les données explicites dans la pensée de la statuaire au Nouvel Empire

Si l'aspective et la perspective combinées ont profondément modelé l'image égyptienne, ce fut de manière implicite puisqu'aucun texte ne nous en énonce les principes, ceux-ci n'ayant

²⁸⁷ La fameuse tête Salt, à cet égard, ne correspond absolument pas aux usages artistiques en vigueur au Nouvel Empire mais se rattache aux visages charpentés de la XII^e dynastie (cf. n° 27 de la bibliographie).

²⁸⁸ Inv. E 10599. N° 4 de la bibliographie, cat. 10, p. 44-45.

²⁸⁹ Inv. N 2310 : J. -Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 80 (Réédition par S. Guichard, Paris, 2013, p.186).

²⁹⁰ Inv. E 3391 : J. L. Keith et alii, *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and other Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011, pp. 350-351, fig. a-d.

jamais été théorisés ni énoncés comme le furent les réflexions sur l'art en Europe à partir de la Renaissance. En revanche, ce substrat fondamental est souvent complété et enrichi par les inscriptions et leur apport explicite. Celles-ci doivent être envisagées à la fois sous le rapport de leur contenu et de leur emplacement sur la statue, parfois aussi de leur disposition physique. Or on observe, surtout en matière de statuaire privée car les images royales et divines sont moins concernées du fait du poids de la tradition, quelques innovations importantes en ce domaine, parallèlement à la poursuite des traditions antérieures. Héritage et innovations marquent ensemble la très nette inflation épigraphique qui affecte les statues du Nouvel Empire. Le phénomène commence à la XVIII^e dynastie, sous Thoutmosis III, avec les statues cubes qui se couvrent de textes autrefois destinés aux stèles, qu'elles ne remplacent d'ailleurs pas dans cet usage mais auxquelles elles s'ajoutent. Trois des faces de la statue de Manakhtef et, à très grande échelle, de celle d'Hapouseneb sont ainsi couvertes d'inscriptions en lignes et en colonnes²⁹¹, le summum du genre étant représenté par la grande statue cube de Minmès sous Thoutmosis III dont la totalité des parois comporte trente-six colonnes d'inscriptions²⁹² (fig. 42). A l'époque ramesside, le phénomène gagne les groupes familiaux dont toutes les surfaces se couvrent parfois de textes et d'images, en particulier le siège et la plaque ou appui dorsal. Il arrive que celui-ci soit hypertrophié au point de ressembler à une véritable stèle, tel l'appui dorsal de l'énorme statue de Khâemouaset (détruite) qui livre une inscription dédicatoire en huit colonnes surmontées d'un cintre construit comme un rébus hiéroglyphique²⁹³ (fig. 43). Un petit groupe figurant Amon et Mout, dédicacé par un particulier il est vrai, représente un cas de statuaire divine affecté par cette évolution²⁹⁴.

1. Textes traditionnellement attribués aux statues

a/ La formule d'offrandes *di nswt htp*

Le texte de base de l'épigraphie égyptienne, la formule *di nswt htp*, continue d'être aussi largement employé qu'auparavant. Aucun emplacement déterminé ne lui est affecté puisqu'on la trouve à presque tous les endroits possibles : sur l'appui dorsal, les côtés du siège, le plat et les tranches de la base, notamment avec affrontement de deux formules symétriques en partant du milieu de la tranche antérieure de cette base, sur la stèle ou le naos dans le cas de statues stéléphores ou naophores. Elle a fait parfois l'objet d'une mise en page élaborée, attestée au Louvre par la statue cube de Manakhtef²⁹⁵ : neuf colonnes, chacune sous l'invocation d'une divinité différente et au bénéfice de Manakhtef chaque fois présenté sous un titre administratif différent, se combinent à deux lignes qui les coupent en leur milieu pour l'énoncé du contenu de l'offrande sous son aspect le plus ordinaire (fig. 44). Ces lignes sont donc constituées en facteur commun pour les neuf formules d'offrandes ce qui a permis d'économiser la place nécessaire. La démultiplication des titres du dédicant permet en outre

²⁹¹ Seule la face arrière des statues de Hapouseneb sous Hatchepsout (A 134) et de Manakhtef sous Aménophis II (E 12926) est demeurée vierge.

²⁹² Inv. E 12985.

²⁹³ Inv. N 422 (?), n° 17 et 46a de la bibliographie. Voir infra, p. 82.

²⁹⁴ Inv. N 3566, n° 4 de la bibliographie, cat. 79, p. 138-141.

²⁹⁵ Inv. E 12926.

de mettre ce dernier très en valeur. Plusieurs exemples similaires sont attestés entre Thoutmosis III et Aménophis III²⁹⁶, une pratique que l'on retrouve encore au premier millénaire²⁹⁷. Enfin, dans deux cas, quelques passages de la formule sont restitués en écriture cryptée, un usage mis au point à la XVIII^e dynastie pour des stèles ou des statues. Le premier exemple du Louvre se trouve sur la statue de l'intercesseur Neferrenpet sous Aménophis III, en deux lignes sur les tranches des longs côtés de la base²⁹⁸, tandis que le deuxième ne concerne qu'un seul cadrat sur l'appui dorsal de la statue de Khâ sous Ramsès II²⁹⁹. Si le premier demeure très obscur à comprendre, on peut être assuré par la place qu'il occupe qu'il s'agit bien d'une formule d'offrandes, donc d'un texte banal. Car c'est en effet la caractéristique de la cryptographie que de véhiculer des notions très simples et ordinaires par des moyens extrêmement compliqués, comme un défi lancé aux lecteurs pour les engager à s'arrêter sur le monument et à en lire les informations pour le plus grand bénéfice du propriétaire³⁰⁰.

b/ Les appels aux vivants

L'appel aux vivants, autre formulaire traditionnel, est relativement peu présent sur les statues du Louvre puisqu'on ne le rencontre que six fois, sans localisation définie : sur la face avant de deux statues cube³⁰¹, sur la face arrière de la plaque dorsale³⁰² ou de l'appui dorsal³⁰³, sur la tranche gauche de l'appui dorsal³⁰⁴ et sur les tranches de la base³⁰⁵.

c/ Les dédicaces de parents

Les dédicaces de parents à l'attention du défunt sont attestées sur neuf statues³⁰⁶. Leur répartition physique se révèle là encore aléatoire puisque toutes les possibilités sont représentées, à l'exception notable de la face avant. Toutefois, la statue du prince Iâhmès se distingue sous ce rapport puisqu'elle comporte à elle seule cinq dédicaces suivies chacune d'une adresse au défunt que l'on peut assimiler à une lettre au mort³⁰⁷, dont l'une (inscription C) figure à l'avant, sur le montant antérieur droit du siège (fig. 45).

d/ Les autobiographies

Les autobiographies ne sont représentées qu'à trois reprises dans une forme complète et développée, auxquelles il faut ajouter deux statues comportant des éléments biographiques en

²⁹⁶ Statue de Souty et Hor au Caire (J. -L. de Cenival, *CRIPPEL* 13 [1991], p. 48 et pl. 10-11), statue Vienne ÄS 5978, British Museum 888 et Caire CG 1108.

²⁹⁷ Caire, CG 1202, 42233 et 42234.

²⁹⁸ Inv. E 14241. E. Drioton, « Essai sur la cryptographie privée de la fin de la XVIII^e dynastie », *RdE* 1 (1939), p. 20-22 et pl. III.

²⁹⁹ Inv. A 65. Cf. n° 46a de la bibliographie, cat. 84, p. 163-164.

³⁰⁰ N° 42a de la bibliographie.

³⁰¹ Statues de Minmès E 12985 et d'Ouser A 127.

³⁰² Groupe de Youyou et Ti A 116.

³⁰³ Statuette de Nebnefer E 15125.

³⁰⁴ Statuette de Neferrenpet en bois, N 852.

³⁰⁵ Statue au bassin de Pehsoukher E 25985.

³⁰⁶ Construites sur le modèle *in XX s^cnh rn.f* (inv. A 57 [deux dédicaces], A 62 [deux dédicaces], N 871, E 16346, AF 10014, A 71, E 11523, E 5578 et E 15682 [cinq dédicaces]).

³⁰⁷ Statue E 15682, n° 20 de la bibliographie.

lien avec l'évocation de rituels effectués pour la divinité³⁰⁸. La plus ancienne de ces autobiographies est celle de Iâhmès Pennekhbet sous Thoutmosis III, qui occupait les deux côtés du siège de sa statue suivant la tradition héritée du Moyen Empire³⁰⁹ (fig. 46). Elle est suivie par la grande biographie de Minmès, sous Thoutmosis III, qui occupe toutes les faces de sa statue cube³¹⁰ et enfin par celle de Hatrê, sous Aménophis II, gravée sur les côtés droit et gauche du cube³¹¹. Il n'y pas, là non plus, de localisation particulière attachée à ce type de texte.

e/ La formule de dédicace royale *diw m ḥswt nswt*

Enfin la formule de dédicace royale *diw m ḥswt nswt* n'est attestée qu'une seule fois, sur la face avant de la statue cube du grand prêtre Hapouseneb sous Hatchepsout/Thoutmosis III³¹².

2. Textes traditionnels désormais attribués aux statues

A côté de ce répertoire épigraphique ancien consacré aux statues apparaissent au Nouvel Empire certains formulaires jusque-là réservés à d'autres contextes.

a/ La formule pour la réversion d'offrandes

C'est en effet au début de la XVIII^e dynastie que s'impose l'emploi absolu de la locution *prrt nbt ḥr wdḥw n X/Y* « tout ce qui ne cesse de monter sur l'autel de tel ou tel dieu ». Celle-ci évoque la réversion des offrandes, c'est-à-dire le droit de tirage que le propriétaire revendique sur la table du dieu en question, que ce soit pour les statues de temples ou les statues de tombes. Attestée au Moyen Empire au sein de formules d'offrandes sur les stèles d'Abydos qui évoquent toutes la table d'Osiris Khentyimentyou en qualité de dieu des morts, son extraction hors contexte et sa mise en exergue à l'avant du monument constituent une nouveauté du règne de Thoutmosis III³¹³. Contrairement à l'époque précédente, on ne se réfère presque plus à une divinité funéraire³¹⁴ mais au dieu local dans son sanctuaire, c'est-à-dire très souvent Amon-Rê³¹⁵. Ceci traduit l'essor économique et administratif considérable dont bénéficièrent les temples d'Égypte à partir de ce pharaon, du fait des conquêtes et du

³⁰⁸ Eléments gravés sur les appuis dorsaux d'Ounennefer (A 66) et de Khâ (A 65), tous deux datés du règne de Ramsès II.

³⁰⁹ Il n'en reste que ces deux côtés (inv. C 49) qui ont été détachés du volume de la statue par sciage, au XIX^e siècle. Pour le texte, voir *Urk.* IV, 35-36 et 37-39.

³¹⁰ Inv. E 12985. Texte dans *Urk.* IV, 1441-1445

³¹¹ J. L. de Cenival, « Les textes de la statue E. 25550 du musée du Louvre », *RdE* 17 (1965), p. 15-20.

³¹² Pour l'usage de la dédicace royale au Moyen Empire, voir A. Verbovsek, « *Als Gunsterweis des Königs in den Tempel gegeben...* ». *Private Tempelstatuen des Alten und Mittleren Reiches*, ÄAT 63, 2004.

³¹³ Parallèlement à son emploi absolu, elle continue d'apparaître au sein de la formule d'offrandes (neuf occurrences dans le corpus).

³¹⁴ Une attestation dans notre corpus, la statue de Tchato A 100.

³¹⁵ Il figure sur huit statues au moins (E 10443, E 14686 bis, E 27143, A 51, A 52, N 1594, N 852, A 68). On trouve aussi Hathor (E 14241), Mout (A 53 et E 27143), Onouris (E 17168), Osiris et Oupouaout en qualité de dieux locaux (A 65), Ptah (A 116), Thot (E 11153 et 11154) et Thoutmosis III divinisé (E 10443) en fonction de la provenance de la statue. Même phénomène dans les neuf locutions incluses dans une formule d'offrande (avec une seule attestation d'Osiris sur la statue A 58).

butin qui en a résulté, et tout particulièrement le sanctuaire de Karnak. Un phénomène que reflète d'ailleurs la hausse de la proportion de statues de temples constatée dans la collection du Louvre (supra p. 24-25). La formule est presque toujours inscrite sur l'axe du pagnon ou de la robe du personnage tant pour les hommes que pour les femmes ou, lorsque ce n'était matériellement pas possible, se trouvait reportée sur la face avant du cube pour les statues cube, sur la façade du naos des statues naophores³¹⁶ ou encore sur la tranche antérieure de la base ou du socle³¹⁷. Un tel emplacement revenait à placer devant le bénéficiaire les produits invoqués comme s'ils figuraient sur sa propre table d'offrande. Dix-huit occurrences sont attestées dans le corpus qui nous occupe, dont dix-sept sur l'avant du monument³¹⁸. Le dispositif disparut presque complètement au premier millénaire.

b/ Les listes de fêtes

Les offrandes présentées dans les temples étaient susceptibles d'être reversées aux ayant-droit lors des grandes fêtes qui ponctuaient l'année. Les noms de ces fêtes étaient inscrits en listes canoniques sur les stèles du Moyen Empire, en particulier sur les stèles d'Abydos. Cet usage fut repris en statuaire à partir de la XVIII^e dynastie comme un emprunt aux traditions antérieures. Deux occurrences seulement sont attestées sur les statues du Louvre, toutes deux sur la face avant de grandes statues cube du règne de Thoutmosis III³¹⁹ (fig. 47).

c/ Les hymnes à Osiris

Les hymnes à Osiris enfin constituent un deuxième cas de type épigraphique emprunté aux stèles du Moyen Empire³²⁰. Deux exemples seulement sont représentés dans la collection du Louvre, l'un sous une forme abrégée³²¹, l'autre sous l'aspect d'une prière très succincte³²².

3. Les textes nouveaux

a/ Les hymnes solaires

A quelques très rares exceptions près, les hymnes solaires sont une invention du Nouvel Empire, en tout cas en dehors des grands corpus funéraires³²³. Ils se manifestent alors sur les stèles comme sur les statues, ce qui confirme la similitude de fonction entre les deux types d'objets. Toutefois, on constate dès le début de la XVIII^e dynastie, là encore sous le règne de Hatchepsout et Thoutmosis III, l'apparition d'une forme plastique qui lui est particulièrement adaptée, la statue stéléphore dont on a vu qu'elle découlait de la figure de l'orant solaire comme une superbe réponse plastique offerte par les sculpteurs égyptiens à une fonction nouvelle. Très vite en effet, l'attitude de l'adoration fut complétée par l'inscription d'une

³¹⁶ Statue cube naophore de Khâ A 65.

³¹⁷ Petits groupes de Nebmeroutef et du singe de Thot E 11153 et 11154.

³¹⁸ Le seul contre-exemple se lit sur l'appui dorsal de la statue cube de Touroï, à l'époque ramesside (E 17168).

³¹⁹ Statues du vizir Ouser(amon) A 127 et du scribe royal Minmès E 12985.

³²⁰ J. Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zurich-Munich, 1975, n° 204-209.

³²¹ Appui dorsal de la statue pilier d'Ounennefer, grand prêtre d'Osiris sous Ramsès II (A 66).

³²² Appui dorsal de la statue du chef d'équipe Ramosé E 16378.

³²³ J. Assmann signale une prière du soir à Rê et Hathor sur une stèle de la XI^e dynastie à New York (MMA 13.182.3. J. Assmann, op. cit., n° 201).

prière au soleil qui se développa jusqu'à s'étendre sur la réserve de pierre reliant les deux bras levés, une réserve dont le sommet devint arrondi ce qui évoquait déjà une stèle cintrée³²⁴ (fig. 48). Le texte ainsi affiché devenait par ce moyen une image en soi, un texte-image en vertu de la pensée aspective qui lui donnait une efficacité propre. Le texte-image évolua très vite vers le pôle opposé, c'est-à-dire vers le statut d'une image autonome vecteur d'un texte quelconque : la réserve de pierre se transforma en reproduction d'une véritable stèle présentée comme un objet indépendant de l'image de l'orant, d'une stèle telle qu'on pouvait la voir dans la réalité (fig. 49). L'influence de la vision perspective agit si bien que le lien organique entre la stèle et la nature solaire du texte finit par se dissoudre complètement. La stèle quitta progressivement les cuisses du personnage où l'avait fixée la réserve de pierre qui en était la source, pour se retrouver dorénavant posée sur la base de la statue, devant les genoux de l'orant qui étend ses mains sur son sommet puis sur ses côtés. Dès le règne d'Aménophis III, l'évolution est achevée et les stèles peuvent offrir des sujets très différents. Ainsi la statue d'Aménemhat Sourer sous Aménophis III dont la stèle figure une scène d'offrande du roi à Amon-Rê et le texte une proclamation de fidélité au pharaon sous le prétexte d'un hymne à Amon-Rê³²⁵, ou la statue de Paser sous Ramsès II, avec une stèle présentant des images de divinités au-dessus des noms et titres du vizir³²⁶ (fig. 50 a-b). Nous sommes très loin du point de départ initial³²⁷.

b/ L'apposition de cartouches royaux

Les cartouches royaux apposés isolément sur des statues sont une innovation importante par le sens qu'ils véhiculent. C'est le règne de Hatchepsout qui en fournit les premières attestations³²⁸, sur des statues cubes mais également sur d'autres types de figures. Dix statues du Louvre portent de telles marques, cinq de la XVIII^e dynastie (deux au nom de Thoutmosis III³²⁹, deux à celui d'Aménophis II³³⁰, une à celui de Ay³³¹ et cinq de la XIX^e (deux et peut-être trois au nom de Ramsès II³³², une à ceux de Séthi II et Taousert³³³, et une dernière au nom de Thoutmosis IV³³⁴). Les cartouches prennent place majoritairement sur le bras droit, ou au niveau de celui-ci s'il s'agit d'une statue cube, et sur le bras gauche lorsque le cartouche forme paire avec celui du bras droit. Deux cas sont attestés sur la poitrine³³⁵ ou au milieu du plat du cube ce qui revient au même³³⁶. L'une des occurrences ramessides évoque l'ancien roi Thoutmosis IV sur les épaules de Ramosé. Le sens de ces cartouches apposés sur les statues s'éclaire à la lumière du dispositif utilisé pour Minmès, dont le grand cartouche de

³²⁴ Statue de Neferrenpet en orant, Louvre A 79.

³²⁵ Louvre A 50. Cf. n° 30 de la bibliographie, p. 57 et 65.

³²⁶ Louvre E 25980. Cf. n° 2 de la bibliographie, cat. 1, p. 20-21.

³²⁷ On trouvera l'exposé détaillé de cette évolution dans le n° 30 de la bibliographie.

³²⁸ H. G. Fischer, *L'écriture et l'art*, p. 39.

³²⁹ Statue cube de Minmès E 12985 et image momiforme du barbier Sabastet E 11673.

³³⁰ Statues cube de Hatrê E 25550 et de Manakhtef E 12926.

³³¹ Statue agenouillée d'Ibeba E 25429.

³³² Statue cube de Khâ A 65, statue en scribe accroupi de Youpa E 25398 et statue cube de Hori E 11275 (Ramsès II ?).

³³³ Statue cube naophore de Iyry A 71.

³³⁴ Statue debout de Ramosé E 16346.

³³⁵ Sur le pectoral gauche d'Ibeba (E 25429) à la XVIII^e dynastie

³³⁶ Statue cube de Minmès E 12985.

Thoutmosis III est attaché à son cou par un trait arrondi qui évoque un collier (fig. 51). Cette marque de sujétion comme de fidélité à la puissance supérieure qu'est le roi a débouché sur l'usage des cartouches d'Aton apposés comme des sceaux sur les images d'Akhénaton, en volume et en relief, ce dont témoigne le colosse du Louvre³³⁷.

c/ La formule dite « saïte »

Beaucoup plus discrète mais néanmoins fort importante est l'apparition, toujours sous Hatchepsout et Thoutmosis III comme il a été mentionné plus haut, de la formule dite « saïte » (supra p. 47) qui place le dédicant entre « le dieu de (ma) ville » réputé « derrière » lui (*h3.i*), et le ka de ce même dieu réputé « face » à lui (*hft-hr.i*)³³⁸. Sa diffusion demeure restreinte au Nouvel Empire avec quinze exemples seulement recensés à ce jour³³⁹, dont un seul conservé au Louvre³⁴⁰. Elle présente la particularité d'être toujours inscrite sur l'appui dorsal, soit le symétrique exact du formulaire de réversion des offrandes (*prrt nbt hr wdhw...*). La naissance concomitante de ces deux innovations, chacune avec un emplacement rigoureusement dédié symétriquement l'une par rapport à l'autre, laisse entendre qu'elles entretiennent un rapport fonctionnel qu'il reste à comprendre. L'une et l'autre se rapportent en effet au dieu local, la première en le désignant explicitement par son nom, la seconde par sa qualité de « dieu de la ville » ou « dieu de ma ville ». La différence réside dans le fait que l'une est beaucoup plus répandue que l'autre et que la seconde, après un hiatus complet à la Troisième Période Intermédiaire, réapparaît massivement à la XXV^e dynastie³⁴¹. Il est vrai qu'elle est alors assez souvent associée à la formule d'offrandes *di nswt htp* sur l'avant de la statue qui évoque aussi la réversion d'offrandes³⁴².

d/ Les textes spéciaux

Et enfin, outre ce qui vient d'être recensé, on voit apparaître sur les statues de nombreux textes de nature variée, parfois empruntés à des corpus ou des genres à priori très éloignés de ce domaine. C'est ce que nous appellerons ici, pour la commodité de l'exposé, les textes spéciaux. Il y a d'abord les inscriptions de nature religieuse ou funéraire.

La statue de l'échanson royal Neferrenpet évoque explicitement sa qualité d'intercesseur auprès de la déesse Hathor³⁴³ (fig. 5) : « je suis le joueur de sistre de ma souveraine, l'intercesseur pour la dame du ciel, celui qui élève la requête de quiconque pour la déesse Or vers son sanctuaire, (tandis que mes) mains pures sont en train de lui donner le sistre et le

³³⁷ Inv. E 27112, n° 4 de la bibliographie, cat. 23, p. 65-66, n. 14.

³³⁸ La formule gravée sur la statue de Minemheb sous Aménophis III est particulièrement explicite quant à la relation personnelle entre le dieu et le dédicant : *qd. f «i ntr niwt.i Imn nb nswt t3wy, di.k tw h3.i k3.k hft-hr.i, di.k sm3.i hr hswt» Il dit : ô le dieu de ma ville Amon seigneur des trônes des deux Terres, veuille te placer derrière moi, ton ka face à moi, veuille accorder que je me joigne (à la terre) chargé de faveurs* (collection privée, B. M. Bryan, dans le catalogue A. P. Kozloff et B. M. Bryan (éd.), *Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and his World*, Cleveland, 1992, n° 40, p. 244-246).

³³⁹ K. Jansen-Winkel, SAK 28 (2000), p. 85.

³⁴⁰ Statue de Youyou A 67.

³⁴¹ K. Jansen-Winkel, SAK 28 (2000), p. 85.

³⁴² O. Perdu, *Les statues privées de la fin de l'Égypte pharaonique (1069 av. J. -C. - 395 apr. J. -C.)*. I. Hommes, Paris, 2012, p. 157.

³⁴³ E 14241. Cf. n° 42a de la bibliographie.

collier menat en présence de l'Ennéade ». La statue cube de Manakhtef³⁴⁴ présente quant à elle, sur son côté gauche, le chapitre 106 du Livre des Morts relatif aux offrandes, un document important qui atteste le lien très fort entre la statue de temple qu'elle était de facto, puisqu'elle a été trouvée dans le temple de Médamoud, et la tombe dont elle constitue le point de contact avec le sanctuaire (fig. 44). Le phénomène est d'autant plus remarquable que ce chapitre 106 est attesté sur le côté gauche de deux autres statues cubes³⁴⁵ et qu'il est contrebalancé sur la face droite de la statue de Manakhtef par un autre texte spécial qui évoque de manière extrêmement détaillée sa fonction au sein du temple : « (1) L'échanson royal Manakhtef déclare : ô grande cour de Montou (2) [qui est en face (?)] de son seigneur, puisses-tu accorder que prospère cette statue de l'échanson royal (3) Manakhtef à l'intérieur de la grande salle des fêtes, qu'elle respire (4) la myrrhe et l'encens sur la flamme, qu'elle verse de l'eau par aspersion de l'autel sur (5) le sol de la grande salle, qu'elle mange ce que l'on reçoit (?) sur les mains des prêtres-purs au moment (6) de la divine offrande, qu'elle voie le soleil du matin dans la demeure de Celui qui passe (la durée de) l'éternité, (7) qu'elle escorte son dieu lorsqu'il fait le tour de son temple lors de sa fête de cette fameuse montagne sacrée, conformément à ce que j'avais fait lorsque j'étais sur terre ». Il ressort de ce texte que la statue a reçu le droit de continuer l'activité de son propriétaire dans le temple pour l'éternité, cela en vertu d'un jugement implicite rendu dans la cour de justice sur le parvis du temple évoquée au début de la première colonne. D'autres exemples, dans la lignée des stèles du Moyen Empire, se réfèrent plus succinctement aux fêtes qui se déroulent dans le temple, ainsi à la fête de Sokar³⁴⁶ et aux mystères d'Osiris à Abydos³⁴⁷.

La statue naophore du grand prêtre Méryptah, à la fin de la XVIII^e dynastie, va plus loin encore puisqu'elle décrit les rites à exercer sur la statue dans son naos ce qui revient à évoquer le cœur du « secret » de la présence divine sur terre³⁴⁸. On lit ainsi sur le côté gauche du naos (fig. 52) : « (1) Son excellence le prince, chancelier du roi de Basse Egypte, grand dans le sanctuaire de Ptah, supérieur des secrets du grand siège, dont la place est prééminente dans Ro-sétaou, qui connaît le mystère (2) du ciel, de la terre, de la douat, (à) Héliopolis et Memphis, qui a accès aux secrets de toute chapelle, à l'encontre de qui rien n'est celé, celui qui vénère le dieu (3) et se réjouit de sa volonté, muet au sujet de celui qu'il a contemplé, qui dispose du puissant insigne du Iounmoutef, qui conduit le dieu vers (4) son repas d'offrandes, à la bouche pure, aux doigts purifiés portant l'étoffe vénérable, qui appose l'onguent sur les chairs du dieu, qui orne (5) la poitrine de Celui qui est au sud de son mur, le prêtre sem, contrôleur de toutes les chendjyt, supérieur des artisans (6) Méryptah, acquitté auprès du grand dieu seigneur occidental (sic) ».

³⁴⁴ Inv. E 12926.

³⁴⁵ Une statue de Senmout trouvée à Karnak (H. Jacquet-Gordon, *BIFAO* 71 [1972], p. 145, fig. 3) et une de Téli, sous Aménophis II, trouvée à Gournà (Caire CG 1108).

³⁴⁶ Statue de Souty A 70.

³⁴⁷ Statues du scribe de la table du roi Khâ (A 65) et du grand prêtre d'Osiris Ounennefer (A 66).

³⁴⁸ Inv. A 60. Voir le n° 46a de la bibliographie, cat. 94, p. 189-191.

Un autre monument, de très petite taille cette fois, se distingue par son irréductible singularité, il s'agit du petit groupe familial de Khâemouaset récemment revenu au Louvre³⁴⁹ (fig. 53). Construit sur le modèle d'une triade en miniature, son revers comporte un texte très complexe qui assimile la grande épouse royale Isetnofret à Isis et à Sothis, et son fils Khâemouaset à Horus, « l'enfant unique » qui reconstitue Orion-Osiris (infra p. 82). C'est encore à Khâemouaset que l'on doit, dans un tout autre genre, une très grande statue dont seul a subsisté l'appui dorsal inscrit d'un texte dédicatoire pour le temple d'Apis au Sérapéum de Saqqara³⁵⁰, type de document normalement réservé à une stèle ou à un mur de temple (fig. 43). Il est donc significatif que cet appui dorsal prenne l'aspect physique d'une stèle dont le cintre est surmonté d'un soleil ailé doté de mains planant au-dessus d'une scène construite comme un rébus signifiant « Ramsès II aimé d'Apis-Sokar-Osiris », divinité expressément mentionnée sous cette forme dans le texte proprement dit. Le monument fonctionnait par conséquent comme une sorte d'hybride statue-stèle (infra p. 82).

C'est peut-être aussi ce même phénomène d'hybridation statue-stèle par le moyen d'un appui dorsal très développé qui a conduit à faire graver sur la modeste statuette du barbier Sabastet, sous Thoutmosis III³⁵¹, un texte juridique complexe relatif au mariage d'un esclave avec une nièce du dédicant, une pratique sans doute suffisamment inhabituelle pour susciter un mémorial justificatif en pierre (fig. 54).

On observe enfin, à partir de l'époque post-amarnienne, l'introduction sur certaines statues de citations directes ou indirectes aux textes littéraires à la mode chez les lettrés. Sous forme d'allusions aux enseignements et à la sagesse qui en découle tout d'abord : le côté gauche de l'appui dorsal de la statuette de bois du serviteur de Pharaon Neferrenpet comporte un appel à l'obéissance au roi qui dérive de l'*Enseignement loyaliste* du sage Kairès³⁵², tandis que le deuxième prêtre d'Amon Hornakht, sur son groupe de calcaire, multiplie les allusions à la sagesse dont il se prévaut avec les cent dix années de vie afférentes³⁵³. La statue en bois du préposé aux portes Pyiaÿ³⁵⁴, pour sa part, offre sur le côté gauche de son appui dorsal un cas de citation directe de l'hymne à Amon de Leyde, très importante par ailleurs pour notre compréhension de la pensée solaire des Egyptiens puisqu'elle établit l'équivalence de la lumière et de la couleur dans leur esprit (fig. 55).

On voit donc que ces textes particuliers se trouvent soit sur les côtés, soit à l'arrière sur l'appui dorsal dont la forme physique se prête bien aux développements qu'appellent les fonctions nouvelles prêtées aux statues. On note au passage une absence de marque, la magie, qui se trouve pourtant au cœur de la définition d'un intellectuel égyptien depuis les débuts de l'histoire pharaonique. A quelques exceptions près³⁵⁵, elle n'a pas encore atteint le champ des

³⁴⁹ Inv. N 2272. Ibidem, cat. 2, p. 30-31.

³⁵⁰ Inv. N 422 (?), voir le n° 17 de la bibliographie et en dernier lieu le n° 46a, cat. 20, p. 91-92.

³⁵¹ Inv. E 11673 (D. B. Redford, *The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III*, Leyde-Boston, 2003, § I, p. 65-66).

³⁵² Inv. N 852, voir en dernier lieu le n° 46a de la bibliographie, cat. 93, p. 184-185.

³⁵³ Inv. A 128. Ibidem, cat. 91, p. 180-181.

³⁵⁴ Inv. E 124. Cf. n° 33 de la bibliographie.

³⁵⁵ H. Altenmüller, « Ein Zauberspruch zum 'Schutz des Leibes' », *GM* 33 (1979), p. 7-12.

statues au Nouvel Empire alors que certaines stèles au contraire comportent déjà des textes magiques³⁵⁶, et on a vu combien les deux vecteurs étaient proches pour la nature des textes qu'ils comportent. Il faudra attendre le premier millénaire pour qu'ils se rejoignent sous ce rapport.

4. Statuaire et mentalité

Il ressort de cette revue des formes et des textes que les types statuaire ont connu un profond renouvellement sous les règnes de Hatchepsout et de Thoutmosis III, en grande partie sous l'impulsion des ateliers au service du surintendant Senmout pour qui plusieurs formes fondamentales ont été employées pour la première fois. Il s'agit là d'une période charnière, déterminante pour toute l'histoire de la sculpture égyptienne, qui se nourrit de la subite prospérité de la société pharaonique en ce temps d'expansion économique et militaire sans précédent, tandis que les sanctuaires d'Égypte connaissaient un essor inouï, au premier rang desquels le temple d'Amon-Rê à Karnak. Les périodes suivantes complètent et enrichissent le répertoire, soit par des formes nouvelles, soit par des adaptations et variantes de ce qui avait été inventé précédemment. Le type de la statue cube en constitue le fossile directeur, pour ainsi dire, car il se prête à toutes sortes de synthèses plastiques. On constate dans le même temps une sorte d'alignement des statues sur les stèles dont elles intègrent soit la forme, par le développement important de l'appui dorsal, soit le fond par l'intégration de types de textes qui leur étaient antérieurement réservés, ce qui revenait à actualiser de manière pleine et entière le vieux mot *tw*, dont le sens « image » ne présuppose aucun support défini. Un tel rapprochement traduit le fait que ces textes nouveaux sont compris comme un aspect supplémentaire qui enrichit et complète la fonction primaire de l'image dans un spectre très large. Ce qu'une lecture moderne pourrait faire apparaître comme contradictoire par rapport à elle doit être compris comme la simple juxtaposition d'un aspect supplémentaire à la mosaïque signifiante qu'est le *tw* égyptien. Voilà pourquoi l'inscription gravée sur le côté droit de la statue cube de Manakhtef, immobile et inactive par excellence, confirmée dans cet état par les deux autres faces gravées, lui prête le pouvoir de poursuivre à jamais les actions accomplies par son propriétaire de son vivant dans le temple, « alors que j'étais sur terre ». Les références directes ou indirectes à la culture littéraire de l'époque, enfin, procèdent du même phénomène d'élargissement de l'éventail aspectif des statues en confirmant leur valeur désormais prééminente d'affichage de la promotion sociale et honorifique de leurs propriétaires. Toutes les innovations formelles qu'on a vues répondent en tout cas à des fonctions précises en grande partie suscitées par le rapport nouveau que l'on entretenait avec la divinité. Ces typologies innovantes traduisent dans la matière la relation personnelle et directe qui s'instaure dès les règnes de Hatchepsout et Thoutmosis III entre l'homme³⁵⁷ et le dieu du temple de sa ville, elles répondent en cela aux sources écrites contemporaines. Elles révèlent aussi un mode d'assouplissement de la perception du monde par l'élite lettrée du Nouvel Empire qui tendit à outrepasser certains cadres idéologiques ancrés dans la mentalité

³⁵⁶ Par exemple stèles d'Aményseneb au Louvre pour le Moyen Empire (J. Vandier, « Deux textes religieux du Moyen Empire », dans W. Helck (éd.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70. Geburtstag*, Wiesbaden, 1968, p. 121-124) et de Kasa à Marseille sous Séthi I^{er} (*KRI* VII, 21-24).

³⁵⁷ L'homme, et non la femme qui reste très discrète, sauf dans le champ du « cycle de l'amour ».

depuis quinze siècles. Transgression bien raisonnable il est vrai, pour nous qui sommes habitués au développement ultra-rapide des modes et des techniques, mais une transgression sans précédent connu. L'opulence nouvelle qui résultait des guerres de conquête des rois de la XVIII^e puis de la XIX^e dynastie et l'art de vivre qui en découle ont peut-être joué un rôle dans l'attention que l'on se mit à porter aux choses de la vie, ouvrant ainsi la porte au point de vue perspectif qui a influencé de nombreuses formes de la figuration artistique au Nouvel Empire plus que jamais auparavant, et notamment la statuaire. Il est significatif à cet égard que l'évolution se soit arrêtée net avec l'effondrement du Nouvel Empire, et que le premier millénaire abandonne la plupart des avancées en la matière. Il semble que le temps des incertitudes ait alors conduit les Egyptiens à un retour vers le très ancien passé, vers la permanence de l'aspect perspective qui en constitue la caractéristique rassurante, aux dépens de la fluidité de la vision perspective où se discernent innovation et dynamisme d'une société en plein épanouissement. Et de fait, malgré la haute qualité technique et artistique qu'on lui connaît, force est de constater que la statuaire tardive se contenta d'exploiter le répertoire ancien sans jamais produire la moindre forme originale, pour la toute première fois dans l'histoire déjà bimillénaire de la Vallée du Nil.

E/ Quantification des observations : images et typologies

La fonction et la chronologie des types statuaires désormais établis, il est possible de passer la collection égyptienne du Louvre au crible de l'analyse quantitative et statistique des images et typologies en question.

1. rois et divinités classés par fonctions primaires et par typologies formelles exprimant ces fonctions.

Sur les cent trente-sept statues royales et divines de la collection du Louvre, cent ont une typologie que leur état de conservation permet de déterminer. Elles offrent cent seize images³⁵⁸ à l'analyse :

<u>Images</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 116 images</u>
Immobilés/inactives	71 (dont 11 groupes)	61,2%
Immobilés/actives	9 (dont 3 groupes)	7,75%
Marchant/inactives	21 (dont 4 groupes)	18,1%
Marchant/actives	15 (dont 5 groupes)	12,93%

Une grosse majorité d'images exprime par conséquent l'attente de l'offrande (près de 70%) tandis qu'un petit tiers exprime le mouvement, aspect enrichi par celui de l'action dans un

³⁵⁸ Sont incluses dans ce nombre les images disparues dont la présence et la forme ont pu être établies avec certitude. Inversement, ne sont pas prises en compte les images en relief qui décorent certaines statues.

nombre non négligeable de cas. Les images immobiles et actives sont par contre très minoritaires.

Sur les cent statues dont la forme peut être reconnue avec certitude, on obtient la répartition typologique suivante :

<u>Typologie</u>	<u>nombre</u>	<u>% sur 100 statues</u>
Ancienne	78	78%
Née à la XVIII ^e dynastie	12	12%
Née à l'époque ramesside	10	10%

La très forte majorité de typologies anciennes traduit le conservatisme propre aux images officielles avec pour corollaire la lenteur du développement des nouveautés.

Cette analyse peut être affinée par l'évaluation de la part des statues anciennes et « modernes » au sein des cinquante objets de la XVIII^e dynastie dont la typologie est identifiable :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 50 statues de la XVIII^e dynastie</u>
Ancienne	42	84%
Née à la XVIII ^e dynastie	8	16%

L'observation précédente se trouve nuancée puisqu'on relève une proportion relativement importante de statues à typologie nouvelle pour cette seule période de la XVIII^e dynastie.

Pour les statues ramessides, le rapport ne peut évidemment être calculé qu'en fonction des trente-neuf monuments ramessides³⁵⁹ :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 39 statues ramessides</u>
Ancienne	25	64,1%
Née à la XVIII ^e dynastie	4	10,25
Née à l'époque ramesside	10	25,64%

Ce tableau montre une accélération du développement des innovations, il traduit une ouverture nettement supérieure de la statuaire ramesside à la modernité par rapport à la période précédente dont elle ne conserve que peu de créations au détriment des siennes propres (plus du quart).

³⁵⁹ Onze statues de typologie ancienne ne peuvent être attribuées avec certitude à la XVIII^e dynastie ou à l'époque ramesside, elles sortent par conséquent du décompte ci-dessous.

2. Particuliers classés par fonctions et par formes/typologies exprimant ces fonctions.

Les cent soixante-cinq statues de particuliers comprennent quant à elles cent soixante-quatorze images en ronde-bosse incluses dans cent quarante-trois statues et statuettes dont la typologie est connue. Si on reprend la classification de ces images par fonction primaire, on obtient :

<u>Images</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 174 images</u>
Immobiles/inactives	69 (dont 9 groupes)	39,65%
Immobiles/actives	65 (dont 18 groupes)	37,35%
Marchant/inactives	21 (dont 3 groupes)	12,06%
Marchant/actives	19 (dont 3 groupes)	10,91%

77% des images de particuliers attendent l'offrande, soit une très lourde majorité, contre 23% qui expriment l'action. Ces dernières se répartissent presque également entre actives et inactives contrairement aux statues royales et divines.

Sur les cent quarante-trois statues de particuliers dont la forme peut être reconnue avec certitude, on obtient la répartition typologique suivante :

<u>Typologie</u>	<u>nombre</u>	<u>% sur 143 statues</u>
Ancienne	86	60,13%
Née à la XVIII ^e dynastie	46	32,16%
Née à l'époque ramesside	11	7,69%

Un tiers des formes-typologies sont nées à la XVIII^e dynastie ce qui est considérable et confirme l'analyse présentée plus haut. Très peu en revanche sont nées et utilisées à l'époque ramesside, ce qui s'explique en partie par le champ chronologique restreint de cette dernière (deux siècles contre près de cinq pour les formes nées à la XVIII^e dynastie). Ceci marque une différence très importante avec ce qu'on a observé en matière de statuaire royale et divine, la sculpture privée apparaît plus ouverte et plus évolutive tout en conservant une grande stabilité des formes de références (60% de typologies anciennes).

Si on complète cette approche par l'évaluation de la part des typologies anciennes et nouvelles au sein des deux tranches chronologiques du Nouvel Empire, on obtient pour les quatre-vingts objets de la XVIII^e dynastie :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 82 statues de la XVIII^e dynastie</u>
Ancienne	60	73,17%
Née à la XVIII ^e dynastie	22	26,82%

Les résultats obtenus plus haut sont légèrement modifiés par les limites de la fourchette chronologique : dans ce cadre, les formes récentes n'atteignent plus tout à fait le tiers du total à la XVIII^e dynastie...

Et pour les soixante-et-une statues d'époque ramesside :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 61 statues ramessides</u>
Ancienne	26	42,62%
Née à la XVIII ^e dynastie	24	39,34%
Née à l'époque ramesside ³⁶⁰	11	18,03%

... mais le dépassent largement à l'époque ramesside sous l'effet de leur implantation qui apparaît ainsi très durable dans le temps. Les typologies dernier cri, peu nombreuses numériquement, représentent tout de même une proportion importante de la production ramesside ce qui confirme que la vitalité créative se poursuit au temps des Ramsès.

Reprenons maintenant ces classifications à l'échelle de la totalité de la collection du Louvre, rois, dieux et particuliers confondus, sous l'angle des fonctions primaires :

<u>Images</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 290 images</u>
Immobilés/inactives	140 (dont 20 groupes)	48,27%
Immobilés/actives	74 (dont 21 groupes)	25,51%
Marchant/inactives	42 (dont 7 groupes)	14,48%
Marchant/actives	34 (dont 8 groupes)	11,72%

Les proportions observées sur les catégories séparées demeurent identiques lorsqu'on considère l'ensemble du corpus, avec une forte majorité d'images immobilés (près de 74%). L'association explicite du mouvement et de l'action est peu représentée à cette échelle, sans doute parce que le mouvement implique l'action et qu'il apparaissait de ce fait moins utile de l'évoquer plastiquement. A l'inverse, l'association de l'immobilité et de l'action qui est répandue chez les particuliers demeure très rare dans la statuaire royale et divine. Pour les premiers, elle signifie en effet le pouvoir d'agir grâce à l'offrande qui est attendue, alors que la capacité d'action est consubstantielle à la nature du roi et des divinités. On se rappelle en effet que le pouvoir d'action résultant de l'offrande, donc l'efficacité de l'image, est parfois développé par des textes « spéciaux » que les simples mortels emploient désormais sur leurs images en ronde bosse, ce dont la statue cube de Manakhtef constitue l'exemple le plus déterminant au Louvre.

³⁶⁰ Liste d'après tableaux.

3. Bilan général

a/ Quantification globale

Ce même corpus pris dans sa totalité, sous l'angle des formes-typologies :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 243 statues à typologie déterminée</u>
Ancienne	164	67,48%
Née à la XVIII ^e dynastie	58	23,86%
Née à l'époque ramesside	21	8,64%

L'ensemble traduit la même importance du substrat ancien (deux tiers) par rapport aux nouveautés qui représentent tout de même un tiers du total, essentiellement à la XVIII^e dynastie au détriment de l'époque ramesside pour la raison chronologique énoncée plus haut.

b/ Synthèse

Il ressort de cette analyse et des tableaux qui la suivent que la création d'images a été marquée par un bouleversement sans précédent au début de la XVIII^e dynastie sous Hatchepsout et Thoutmosis III. Ce double règne marque le point de départ d'une incroyable dynamique créative qui s'est diffusée de plus en plus vite sur l'ensemble de la période puis au-delà, puisque nombre de ces inventions ont survécu au premier millénaire. Cette période charnière a laissé sa marque sur l'ensemble de la production artistique égyptienne, pas seulement en statuaire, car elle marque une évolution des mentalités perceptible par d'autres types de sources, ce dont les inscriptions, qui constituent les données explicites de la statuaire, se font l'écho en complétant et enrichissant par leur aspect particulier les formes et typologies créées pour y répondre. Le lien personnel avec la divinité occupe alors une place centrale tandis que la vision perspective modifie les anciens canons de représentation, y compris dans les types statuaires issus des périodes anciennes. On sait que le processus aboutit à la parenthèse paroxystique de l'épisode amarnien où un grand nombre de codes traditionnels furent délibérément bouleversés et transformés dans le souci bien compris de servir une idéologie royale plus prégnante et omniprésente qu'elle n'avait jamais été. Le simple fait de marquer une rupture politique par de nouveaux types d'images constitue en soi un acte d'une stupéfiante modernité qui évoque, treize siècles à l'avance, les pratiques des régimes autoritaires ou révolutionnaires modernes. La restauration post-amarnienne et ramesside, au-delà des proclamations officielles, ne marque en rien un quelconque retour au passé. On assiste au contraire à la reprise de l'évolution des formes, certaines par adaptations et enrichissement de modèles préexistants, d'autres totalement nouvelles dans un foisonnement culturel extraordinaire. Celui-ci fut largement sous-tendu par l'avènement du néo-égyptien au rang de langue officielle, héritage du pouvoir amarnien que nul ne pensa jamais contester. Or cet état de langue ouvre à la notion de temps une place éminente, là où le moyen égyptien ne considèrerait que l'aspect, ce qui implique l'émergence d'un point de vue perspectif qui ne pouvait exister auparavant sous cette forme. Le développement de la perspective dans le champ de la production matérielle, donc dans l'art égyptien, constitue l'une des conséquences

implicites de l'aggiornamento linguistique. L'histoire de l'art, on le voit, ne saurait être coupée de l'histoire de la pensée ni de la langue qui l'exprime³⁶¹.

³⁶¹ Sur le rapport entre l'avènement du néo-égyptien et la montée du point de vue perspectif dans les arts plastiques comme dans la pensée de l'histoire, voir Chr. Barbotin, « Aspective et perspective dans la pensée égyptienne de l'histoire », dans *Pallas. Revue d'études antiques* 105, à paraître en 2017.

Chapitre troisième

Apports de la collection du Louvre à l'histoire de l'art et à l'histoire

Les données de base établies, il reste à évaluer l'apport de la collection de statues du Nouvel Empire du Louvre à l'histoire de l'art et à l'égyptologie en général, tant sous le rapport de l'iconographie que du style et des éléments historiques. Il importe en effet, pour l'étude d'une image égyptienne, de soigneusement distinguer l'iconographie, c'est-à-dire les éléments concrets délibérément apportés à la définition de l'image en complément des principes aspectifs étudiés plus haut qui déterminent les typologies, du style de l'œuvre, c'est-à-dire du mode d'interprétation du sujet, lequel varie en fonction de l'époque et du lieu de production, tout autant qu'en fonction du sculpteur lui-même.

A/ iconographie royale et divine (par ordre chronologique)

1. La XVIII^e dynastie avant Amarna

Sur le plan iconographique, elle se signale par des documents rares et importants aussi bien en statuaire royale et divine que privée. Le premier qui ouvre la série est la statue du prince Iâhmès, fils de Seqenenrê Taâ à la XVII^e dynastie³⁶² (fig. 45). Elle est unique sous plusieurs aspects. Par sa taille d'abord puisqu'elle mesure deux coudées de hauteur ce qui en fait une œuvre grandeur nature à une époque où l'on ne produisait plus que de la petite statuaire. Par le recours à la dorure ensuite, sur le collier et les sandales, qui la distingue comme une effigie exceptionnelle, par la mortaise derrière la tête enfin qui marque le point de fixation d'un diadème. Le musée du Louvre a donc l'honneur insigne d'abriter la statue de culte du prince Iâhmès Sapaïr telle qu'elle est figurée sur une stèle du début de la XVIII^e dynastie avec son diadème fixé derrière la tête, celle-là même qui a fait l'objet d'un culte populaire pendant des siècles. Elle est entièrement couverte de textes « spéciaux », car empruntés au registre des lettres aux morts : les membres de sa famille, le roi Taâ compris, l'adjurent d'intervenir en leur faveur depuis l'autre monde. Aucune autre statue égyptienne au monde n'est attestée avec des inscriptions de cette sorte. Cette image fut autant redoutée que vénérée puisqu'on éprouva le besoin de l'attacher à son siège par le moyen de cupules percées près des articulations, avec de la peinture rouge pour conjurer le danger, puis de lui fracasser bras et jambes comme si la première précaution avait été finalement jugée insuffisante. Trois statuettes de petite taille, par conséquent tout à fait dans la norme de cette époque, sont également conservées au Louvre et figurent deux princesses et un homme sans titre³⁶³.

³⁶² Inv. E 15682. Cf. n° 20 de la bibliographie, repris dans le n° 4, cat. 1, p. 32-34.

³⁶³ Princesses Iâhhetep N 446 (n° 4 de la bibliographie, cat. 2, p. 34-35), Iâhmès-Nebetta N 496 (ibidem, cat. 3, p. 35-36), statuette de Sennefer à Eléphantine inv. AF 10035 (E. Delange, [dir.], *Les fouilles françaises d'Eléphantine (Assouan) 1906-1911*, MAIBL 46, 2012, 1. Textes, doc. 649, p. 502 et 2. Planches, p. 233 et p. 333).

La XVIII^e dynastie proprement dite est représentée au Louvre par quelques œuvres très singulières. Le naos d'Hatchepsout tout d'abord, qui contient au fond de la niche la figure détruite d'une divinité assise en haut relief, doublée sur chaque face latérale externe par sa représentation en bas-relief (détruite à droite, partiellement conservée à gauche)³⁶⁴. Les quatre colonnes d'inscriptions au dos (dont trois conservées) comportent les martelages infligés au souvenir de la reine ainsi que des désinences féminines qui ne laissent aucun doute sur l'identité du souverain commanditaire du monument (fig. 56 a-b). Elle porte le titre de *hnmt nfr hdt* des reines du début de la XVIII^e dynastie, titre qui ne lui est attribué que dans une seule autre occurrence. L'identité de la divinité comme la nature de ce monument demeurent mystérieuses. Le martelage puis la restauration du nom d'Amon montrent en tout cas que l'objet est resté en usage au moins jusqu'à l'époque post-amarnienne.

Un peu plus récente, la statuette de roi en jaspe rouge sous l'aspect d'un faucon retient également l'attention³⁶⁵. Il comporte une tête humaine coiffée du némès laquelle est englobée dans un corps de faucon suivant le principe de l'hybride inversé (cf. fig. 20 et supra p. 48). Cette iconographie est attestée sur plusieurs statuettes et reliefs au nom de Thoutmosis III et Thoutmosis IV, ce qui correspond au style de l'œuvre. Son interprétation demeure délicate, j'ai proposé de la rapprocher du chapitre 149 des Textes des sarcophages qui évoque la métamorphose en « faucon-homme ».

Très bien datable en revanche malgré l'absence d'inscription est la tête royale coiffée d'une perruque ronde adossée au vestige d'une plaque dorsale légèrement arrondie³⁶⁶ (fig. 57). Il s'agit d'une image de Thoutmosis IV anciennement représenté avec sa mère à sa gauche, la reine Tiâa, d'après le célèbre groupe du Caire qui est absolument identique. Or la tête du Louvre provient de Médamoud tandis que le groupe du Caire a été trouvé dans la Cachette de Karnak. Ceci témoigne d'une « édition » de statues similaires placées par le pouvoir dans différents sanctuaires d'Égypte, un phénomène attesté pour une statuette de marbre blanc également au Louvre figurant Thoutmosis IV offrant les vases à vin³⁶⁷.

Aménophis III est représenté au Louvre par quelques très belles statues qui seront évoquées plus loin pour leurs qualités de style, mais rien de rare en ce qui concerne l'iconographie. Comme presque tous les musées du monde, le Louvre conserve une série de Sekhmet dont plusieurs sont inscrites avec une épithète particulière. Deux effigies de divinités, peu connues d'ailleurs, se distinguent pourtant par une iconographie très rare. Toutes deux taillées dans le quartzite jaune, l'une figure Amon à tête de bélier, l'autre vraisemblablement un dieu à tête en forme de disque solaire. Les deux sont anépigraphes. La première montre la divinité en homme assis sur un trône cubique à dossier bas, lequel repose sur une base en forme de signe *m3*³⁶⁸ (fig. 58). Devant cette base, sur le plat de la base générale, se discernent les vestiges d'un élément soigneusement détruit. Des martelages ont détruit le disque solaire placé sur la tête du bélier, le mufle et les cornes de l'animal ainsi que les bras de sa partie humaine. Le

³⁶⁴ Inv. AF 52, N° 4 de la bibliographie, cat. 116, p. 182-183.

³⁶⁵ Inv. E 5351, ibidem, cat. 9, p. 42-44.

³⁶⁶ Inv. E 12987. N° 4 de la bibliographie, cat. 11, p. 46.

³⁶⁷ Inv. E 3176. Ibidem, cat. 5, p. 37-39.

³⁶⁸ Inv. AF 2577. Ibidem, cat. 81, p. 142-144.

bélier aux cornes enroulées avec un disque solaire sur la tête évoque immédiatement les sphinx criocéphales d'Amon de Karnak. Une statue en diorite découverte à Karnak, contemporaine d'après le style, montre d'ailleurs le dieu sous cette forme hybride d'homme à tête de bélier³⁶⁹. Les martelages systématiques enfin, qui ont atteint tout ce qui définissait l'effigie, ne laissent aucun doute sur son identité comme sur sa date antérieure à Amarna. Les divers aspects du dieu représentés ici (bélier, homme, anciennement oie ou bouc sur le plat de la base) joints à la couleur jaune de la pierre conduisent à y reconnaître Amon sous sa forme de démiurge. La rigueur des volumes parfaitement délimités, enfin, assignent très vraisemblablement l'œuvre au règne d'Aménophis III. Plus petite et discrète, mais non moins intéressante, est la figure d'une divinité dans l'attitude de la marche qui se distingue par une ceinture plissée et un étui pénien de type très rare³⁷⁰ (fig. 22). Elle aussi détruite intentionnellement, elle ressemble à une statue dans le même appareil dont la tête est précédée d'un disque solaire, image en ronde-bosse d'Aton. Il est donc vraisemblable qu'il s'agisse d'une image d'Aton, en quartzite jaune pour répondre à son aspect solaire, détruite cette fois par les restaurateurs du culte d'Amon.

2. Amarna

Son successeur en revanche, Aménophis IV-Akhénaton, nous est connu, outre son colosse issu du Gempaïten de Karnak, par deux effigies en ronde-bosse de type très rare. La première, sculptée dans un calcaire jaune et dense, le représente assis sur un siège incurvé muni d'un coussin³⁷¹ (fig. 59). Le bras gauche d'une femme posé sur son dos et les traces infimes des ongles de cette même femme sous son coude droit indiquent qu'il faisait originellement partie d'un groupe : la reine à sa droite lui tenait le coude, une attitude à l'aspect très fortement marqué comme appartenant au cycle de l'amour. Si on ne lui connaît aucun équivalent en ronde-bosse, elle appelle la comparaison avec une scène gravée sur un talatate de Karnak figurant Akhénaton et Nefertiti se tenant debout devant un lit sous les rayons du Disque³⁷². Nous aurions affaire à la transcription en ronde-bosse d'une scène de cette nature, la couleur jaune si appuyée de la pierre évoquant le soleil rayonnant et l'angle du coussin le lit de la scène murale. Issue de la collection Salt, la statue provient très vraisemblablement de Karnak ce qui en fait un rare représentant de la petite statuaire royale des premières années du règne. C'est à la période proprement amarnienne en revanche, plus tard dans le règne, qu'appartient le buste d'Akhénaton étudié plus haut³⁷³ (fig. 6 et supra, p. 43). Il est le symétrique exact d'un buste conservé au musée de Berlin découvert dans une maison de Tell el-Amarna³⁷⁴. Outre sa qualité esthétique, notamment l'extraordinaire finesse naturaliste dans le rendu du pavillon

³⁶⁹ Caire, CG 38500, anépigraphie également.

³⁷⁰ Inv. E 25460. N° 4 de la bibliographie, cat. 117, p. 183-184.

³⁷¹ Inv. N 831. N° 4 de la bibliographie, cat. 26, p. 70-72.

³⁷² Cf. Traunecker, *BSFE* 107 (1986), p. 28-29 et ibidem, *Egypte, Afrique & Orient* 14 (1999), p. 11.

³⁷³ Inv. E 11076. N° 4 de la bibliographie, cat. 24, p. 66-67.

³⁷⁴ Inv. ÄS 21360.

des oreilles, il apporte des éléments précieux à la compréhension de cette forme si particulière qu'est le buste, une invention égyptienne de la IV^e dynastie remise au goût du jour.

3. La période post-amarnienne

La période de restauration post-amarnienne est marquée au Louvre par trois œuvres remarquables, l'une très connue, les deux autres moins. Le grand groupe d'Amon et Toutânkhamon montre le pharaon à une échelle minuscule placé devant les genoux du seigneur de Karnak (fig. 60), immobile et les mains étendues vers le bas sur son pagne dans l'attitude signifiant l'attente respectueuse³⁷⁵. Il faut par conséquent, en application de la règle des points de vue multiples, considérer que le souverain était conçu comme faisant face au dieu, ce qui est plus commode pour lui adresser une prière ou en attendre la protection. Toujours est-il que la disproportion considérable des deux figures résume à elle seule la nature du rapport de force entre les deux protagonistes. Les martelages pour atteindre la postérité de Toutânkhamon ont conduit à la destruction des bras du dieu de façon à couper tout lien avec le roi, à celle de la tête et des bras de ce dernier pour l'empêcher d'agir et le priver d'identité, et bien entendu à l'effacement de ses noms dans les cartouches de l'appui dorsal, sauf les signes *R^c* et *Imn* compris dans la titulature du pharaon. Mais les marteleurs sont passés trop vite ce qui nous vaut de conserver une paire de cartouches intacts dans le pendentif d'orfèvrerie sculpté sur le pagne royal. Il semble que ce groupe magnifique ait été conçu pour la fête d'Opet, comme le suggère la peau de panthère portée par Toutânkhamon, attribut du roi dans les cérémonies de procession des barques. Un second groupe, nettement plus petit et beaucoup moins célèbre, constitue un cas très rare de transcription directe d'une scène murale dans les trois dimensions³⁷⁶ (fig. 15). Amon assis avait en effet contre ses jambes l'image de Toutânkhamon aux pieds joints, donc dans une attitude similaire à la statue précédente, mais tourné face à lui. La très petite taille relative du roi, encore inférieure à celle de l'autre groupe, rendait en effet cet artifice possible sans qu'il soit nécessaire de recourir aux points de vues multiples. Une tige figurée en bas-relief contre le trône du dieu, posée sur une grenouille, correspond à la tige de millions d'années que le dieu donne au roi dans les reliefs de Karnak. L'image du pharaon est ici complètement détruite, sauf les talons qui nous donnent le sens dans lequel la figure était tournée, ainsi que le bras droit d'Amon parce qu'il transmettait les millions d'années. L'appui dorsal comprend un extrait de légende de scène de temple qui accentue le lien avec le bas-relief archétype et dans le même temps illustre parfaitement le sens originel de cet élément de la statuaire égyptienne en ronde-bosse qui est d'évoquer la paroi sur laquelle se détache l'image initiale en deux dimensions (supra p. 37). Une troisième statue est un buste d'Amon en basalte, au polissage inachevé, qui représente un élément de restauration d'un groupe divin vandalisé par les agents d'Akhénaton³⁷⁷. Il offre un intérêt technique exceptionnel car il atteste toute la complexité qui pouvait être apportée au

³⁷⁵ Inv. E 11609. N° 4 de la bibliographie, cat. 73, p. 130-132.

³⁷⁶ Inv. E 11005. Ibidem, cat. 74, p. 132-134.

³⁷⁷ Inv. E 10377. Ibidem, cat. 75, p. 134-135.

remontage des statues fracassées (fig. 61). Les mortaises des plumes et des bras, le gros tenon tout récemment découvert sous sa base, le faux appui dorsal, en fait une réserve de pierre conçue pour un adossement à une plaque dorsale, témoignent d'un véritable puzzle de reconstruction de la sculpture, vraisemblablement à partir de sa partie inférieure dont le noyau au moins dut être réutilisé.

4. L'époque ramesside

L'époque ramesside est également représentée au Louvre par quelques documents très importants qui reflètent la vitalité créative si caractéristique de la période (supra p. 50-55). Le plus ancien est le petit groupe de la grande épouse royale Isetnofret et de ses fils les princes Ramsès et Khâemouaset, retrouvé en 2015 après plus de soixante-dix ans d'absence³⁷⁸. Unique en son genre, elle figure sur la face trois personnages momiformes entièrement détruits, mais dans lesquels il faut certainement reconnaître les trois personnages ci-dessus nommés d'après les cinq colonnes de hiéroglyphes gravées au revers (fig. 53). De très petite taille, mince par rapport à sa hauteur, l'objet évoque un pectoral pendentif tel qu'on en trouve dans l'orfèvrerie ramesside puis au premier millénaire. Le texte très élaboré s'inscrit dans la ligne des spéculations sacerdotales propres au prince Khâemouaset, on y lit une invocation à Isetnefret pour qu'elle se joigne aux étoiles comme Isis-Sothis afin de reconstituer Orion-Osiris et permettre ainsi l'avènement d'Horus, « enfant unique dans les cuisses de Nout » nous dit le texte, en qui il faut reconnaître le prince Khâemouset lui-même. C'est d'ailleurs à ce personnage illustre qu'appartient le sommet de l'appui dorsal d'une énorme statue qui le représentait vraisemblablement à genoux avec une image d'Apis-Sokar-Osiris³⁷⁹. Bien qu'il n'en subsiste qu'un fragment en deux parties, nous savons par son raccord avec des estampages de Dévéria qu'il comportait huit colonnes, soit une largeur record qui l'apparente à une véritable stèle, la filiation étant encore accentuée par le décor du cintre au soleil ailé avec une scène à lire comme un rébus « Ramsès II aimé d'Apis-Sokar-Osiris ». Mais on a pris soin d'adosser cette « stèle » à un fond rectangulaire qui rappelle, une fois de plus, la paroi murale archétype (fig. 43). L'inscription livre en tout cas la dédicace complète du temple d'Apis au Sérapéum ce qui en fait une source majeure pour la connaissance du site à cette époque.

Mais l'œuvre la plus spectaculaire pour le règne de Ramsès II est certainement le groupe des quatre babouins monumentaux de granite rose qui ornaient la face sud de la base de l'obélisque oriental du temple de Louxor³⁸⁰ (fig. 62). Sculptés d'un seul tenant contre une plaque dorsale qui était accolée à la base de l'obélisque proprement dit au moyen d'une queue d'aronde fixée par une mortaise aux deux extrémités de la plaque, ils portent les cartouches de Ramsès II et, sur leur poitrine, l'inscription « Ousermaâtê-setepenrê/Ramsès aimé d'Amon ».

³⁷⁸ Inv. N 2272. N° 46a de la bibliographie, cat. 2, p. 30-31.

³⁷⁹ Inv. N 422 (?). N° 17 de la bibliographie et, en dernier lieu, n° 46a, cat. 20, p. 91-92.

³⁸⁰ Inv. D 31. Ibidem, cat. 125, p. 194-195.

Le nom du roi y est gravé de gauche à droite et l'épithète de droite à gauche. Un tel affrontement épigraphique a été conçu en fonction de la porte principale du temple, à droite de l'obélisque pour qui s'avance vers le monument, de façon à reproduire le cheminement réel du roi entrant dans le temple par rapport au dieu qui l'y reçoit et le face à face qui en résulte. Ce détail illustre la parfaite adaptation de la sculpture à l'endroit pour lequel elle a été faite.

Plus avant dans la XIX^e dynastie, le colosse de Séthi II en porte-enseigne appartient à une paire qui flanquait le reposoir de ce roi construit sur l'esplanade devant le deuxième pylône de Karnak, aujourd'hui englobé dans la première cour du temple³⁸¹ (fig. 63). Il se trouvait à gauche de la porte en entrant tandis que son homologue de Turin était à droite³⁸². L'image au sommet de l'enseigne a peut-être été détruite intentionnellement. Il s'agirait alors de Seth dont le nom a été partout effacé à la Troisième période intermédiaire sauf sur l'appui dorsal, étant donné sa proximité avec la paroi du reposoir qui le rendait inaccessible aux vandales. La base du colosse du Louvre comme celui de Turin porte un texte qui renverse les termes de la phraséologie ordinaire puisqu'on y lit « aimé du roi de Haute et Basse Egypte (Séthi II) », alors que c'est d'habitude le roi qui est aimé du dieu. Puisque le sujet n'est pas précisé, peut-être s'agit-il de la divinité figurée en haut de l'enseigne mise de facto sous la protection du pharaon. Il y a là un point important qui mériterait éclaircissement par une enquête élargie à l'ensemble des portes-enseigne royaux.

Un groupe exceptionnel illustre magnifiquement la pensée égyptienne par juxtaposition d'aspects différents et complémentaires pour restituer l'image d'une divinité très complexe, en l'occurrence la déesse Hathor³⁸³ (fig. 26). Anépigraphie, la figure principale est une vache en mouvement coiffée des deux plumes enserrant le disque solaire percé d'un trou pour recevoir un uraeus, soit la couronne habituelle d'Hathor. Figurée à échelle beaucoup plus grande que les images complémentaires, elle apparaît comme l'élément déterminant du groupe. Elle est encadrée à l'avant et sur sa droite par une déesse assise coiffée d'une perruque à volutes surmontée d'un sistre, avec des yeux vides qui durent avoir été incrustés, et à sa gauche par une femme dont la tête de lionne est surmontée d'un disque solaire à uraeus. Enfin, devant la vache et sous son mufler se voit un cobra à tête de femme dont la perruque tripartite soutient un modius. Cette dernière image est caractéristique de Meresger, la déesse qui « aime le silence », ce qui rattache le groupe à Deir el-Médineh. C'est donc la déesse Hathor qui est ici décrite sous ses aspects simultanés d'Hathor-vache, Hathor-Meresger, Hathor-Sekhmet ou Hathor-Ouadjet et enfin Hathor de Diospolis Parva (la déesse sistre). Ce concentré de puissance divine en version féminine reçut manifestement une forte dévotion populaire puisque toute la face antérieure de la sculpture est fortement érodée et émoussée sous l'effet d'attouchements continus et répétés. Le phénomène est d'autant plus flagrant que l'arrière du monument est intact, sans doute protégé par la niche où le monument était placé. Nous touchons là sur le vif un effet matériel de la piété des artisans de Deir el-Médineh.

Un taureau dans les marais, lui aussi dépourvu d'inscriptions, est beaucoup plus difficile à cerner (fig. 33 et supra p. 55), presque immobile, les pattes gauches très légèrement avancées

³⁸¹ Inv. A 24. Ibidem, cat. 48, p. 100-102.

³⁸² Turin, cat. 1383.

³⁸³ Inv. E 26023. N° 4 de la bibliographie, cat. 87, p. 148-150.

mais celles de droite parfaitement verticales³⁸⁴. La physiologie puissante de l'animal, rendue avec un souci de naturalisme très poussé, et surtout les buissons de plantes de marécages figurées entre ses pattes le désignent comme un taureau sauvage dans les marais, ce qui évoque la célèbre scène de chasse au taureau de Ramsès III sur le premier pylône de Médinet Habou. On note l'influence remarquable de la vision perspective ici mise en œuvre qui a conduit l'artiste à ne modeler que quatre pattes en tout, et non huit comme on le faisait habituellement par la restitution de quatre pattes sur chaque face de la réserve de pierre qui soutient le ventre de l'animal, et à rendre de manière souple et vivante les papyrus qui semblent se courber sous le vent pour s'adapter à la place disponible. La station debout immobile est exceptionnelle dans l'image des bovidés, aucun autre parallèle en ronde bosse n'est à ce jour connu pour cette effigie si bien que sa fonction demeure mystérieuse.

Une triade en calcaire semble dater de la toute fin du Nouvel Empire³⁸⁵ (fig. 30). Osiris est figuré en haut-relief sur une banquette profonde sur laquelle sont juchées, à plus petite échelle, Isis à sa droite et Nephthys à sa gauche qui lui enlacent la taille. Cette hiérarchie des tailles évoque le groupe d'Hathor décrit plus haut, mais aussi la célèbre triade d'Osorkon II du Louvre qui présente la hiérarchie inverse³⁸⁶ : Osiris de petite taille assis sur un pilier central est encadré par Horus et Isis à grande échelle levant une main vers lui. Un vestige d'inscription à gauche d'Osiris mentionne le « seigneur des deux terres », une autre, de lecture incertaine malheureusement, « Osiris-roi (?) », ce qui pourrait indiquer une tombe royale comme provenance. Il a été impossible jusqu'ici de confirmer ou infirmer cette hypothèse.

On terminera cette revue iconographique par la figurine d'un roi présentant la déesse Maât en argent plaqué d'or³⁸⁷ (fig. 64). Initialement interprétée comme une image de Séthi I^{er}³⁸⁸, il apparaît qu'elle ne saurait se rapporter qu'à l'un des premiers rois-prêtres de la XXI^e dynastie, Hérihor ou Pinedjem I^{er}. Manifestement issue d'un mobilier liturgique, d'après certaines parois de temple sous Aménophis III et Séthi I^{er}, sa fonction précise ne peut être établie.

B/ iconographie privée (par ordre chronologique)

1. La XVIII^e dynastie avant Amarna

Comme pour la statuaire privée, le Louvre conserve quelques œuvres qui marquent des jalons et références dans l'histoire de la sculpture égyptienne. Une statuette d'orant³⁸⁹ est de celles-là puisqu'elle détermine le point de départ d'une évolution vers les statues stéléphores, et que très peu de statuettes de ce type sont conservées. Le personnage dont le nom est perdu est

³⁸⁴ Inv. E 10977. Ibidem, cat. 128, p. 196-197.

³⁸⁵ Inv. MR 63 (AF 13036). Ibidem, cat. 94, p. 157-158.

³⁸⁶ Inv. E 6204.

³⁸⁷ Inv. E 27431. N° 4 de la bibliographie, cat. 53, p. 109-111.

³⁸⁸ Chr. Ziegler, « Jeune pharaon présentant l'image de la déesse Maât », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 3 (1988), p. 181-185.

³⁸⁹ Inv. N 845. N° 30 de la bibliographie, p. 54 et 60.

figuré levant les deux bras dans un geste d'adoration qui ne peut s'adresser qu'au soleil puisqu'il n'a aucun protagoniste (fig. 14 et supra p. 44). La présence d'une formule d'offrandes banale, qui ne donnait guère que l'identité du dédicant, confirme que l'attitude constitue le seul aspect signifiant de l'image.

La statue sistrophore de Déhoutynefer³⁹⁰ appartient aussi à la première génération de la typologie des statues sistrophores créée une fois encore pour le surintendant Senmout sous Hatchepsout, dont il fut peut-être un subordonné d'après son titre d' « intendant de l'épouse du dieu » (fig. 19). Le personnage à genoux tient un sistre à tête d'Hathor entre ses mains et s'adosse à un large appui dorsal en forme de stèle dont il emprunte la forme cintrée et les deux yeux oudjat au sommet. Ses yeux aujourd'hui vides étaient anciennement incrustés et sans doute cerclés de bronze, ce qui explique leur arrachement. Le texte évoque le fait de suivre Hathor de Medjedet dans son temple et de bénéficier des offrandes afférentes.

Les statuettes de Reheny³⁹¹ (fig. 65 a-b) offrent un exemple exceptionnel de deux images exprimant chacune un aspect complémentaire de l'autre, malgré le fait qu'elles soient toutes les deux cassées à la taille. Le personnage lui-même est fort peu déterminé puisque nous n'avons pas de titre. La première statuette (a) le représente nu, assis avec le bras droit posé sur la cuisse droite, le gauche vraisemblablement ramené contre la poitrine puisqu'on n'en distingue pas de trace sur la cuisse, portant par conséquent le doigt à la bouche. Il est donc présenté sous l'aspect d'un enfant. Le texte ne donne qu'une formule d'offrandes très ordinaire sans détermination particulière. La seconde (b), de taille rigoureusement identique, présente ce même Reheny assis, vêtu cette fois d'un pagne long et tenant de sa main gauche un linge plié avec une fleur de nénuphar tandis que la main droite demeure étendue sur la cuisse. La formule d'offrandes est identique mais complétée par une dédicace de son épouse qui le marque bien dans son aspect d'adulte accompli. Le fait de montrer le même personnage sous deux aspects essentiels de son existence, comme pour la résumer au moyen de ces deux images complémentaires, demeure sans équivalent.

On a vu l'importance des statues cubes dans l'évolution de la conception de l'image en volume au Nouvel Empire. On voit apparaître à la XVIII^e dynastie des statues cubes monumentales atteignant une échelle inconnue auparavant, plus grandes que nature. Celles de Minmès³⁹² (fig. 42) et d'Hapouseneb³⁹³ (fig. 66) du Louvre comptent parmi les plus grandes qui aient jamais été produites en Egypte, avec dans une moindre mesure la statue du vizir Ouser³⁹⁴ (fig. 47). Toutes les trois datent du règne d'Hatchepsout (Hapouseneb) et de Thoutmosis III (Minmès et Ouser). La monumentalité des deux premières répond à la nécessité d'affichage de textes autobiographiques très importants dans la perspective de la

³⁹⁰ Inv. A 118. Voir E. Graefe, *Untersuchungen zur Verwaltung und Geschichte der Institution der Gottesgemahlin des Amun vom Beginn des Neuen Reiches bis zur Spätzeit*, ÄA 37, Wiesbaden 1981, P34, p. 236-237, pl. 36 a,b,c,d.

³⁹¹ Inv. N 843 a et b : J. –Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 72-79 (réédité par S. Guichard, Paris, 2013, p. 185).

³⁹² Inv. E 12985. R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten "Würfelhockern"* I, HÄB 33, 1992, n° 273, p. 458-459, et II, HÄB 34, pl. 121 a et c.

³⁹³ Inv. A 134. R. Schulz, op. cit. I, n° 290, p. 483-484 et II, pl. 127 b.

³⁹⁴ Inv. A 127. R. Schulz, op. cit. I, n° 289, p. 481-482, et II, pl. 127, a-c.

valorisation de leur propriétaire dont les statues assument désormais une part déterminante. Il s'agit assurément de personnages de haut rang puisque Hapouseneb était grand prêtre d'Amon, Ouser, ou Ouseramon dans la version complète de son nom, vizir, tandis que Minmès assumait à la fois la charge de grand prêtre de Montou de Médamoud et celle de scribe royal, directeur des travaux dans tous les temples d'Égypte.

A l'inverse, de très modestes personnages nous ont laissé des formes originales qui témoignent de la créativité formelle propre à ce début de la XVIII^e dynastie. A commencer par le barbier Sabastet³⁹⁵ figuré sous l'aspect d'un personnage momiforme adossé à une plaque très large en forme de stèle (fig. 54). Aux stèles précisément, cette plaque emprunte la nature d'un texte juridique complexe destiné à garantir contre tout recours le mariage de l'un de ses serviteurs, ancien prisonnier de guerre, avec sa nièce, aveugle il est vrai... Le texte occupe absolument toute la place disponible, à la fois sur l'arrière de l'appui dorsal, ses tranches, l'avant des jambes de Sabastet et enfin sur la face antérieure de la plaque. L'apposition du cartouche de Thoutmosis III sur son épaule droite devait contribuer à renforcer l'efficacité de l'acte au regard de l'éternité. Un peu plus tard dans la dynastie, vers les règnes de Thoutmosis IV ou Aménophis III d'après le style, la statuette de l'officier d'intendance de l'armée Nebnefer prend elle aussi une forme sans équivalent connu puisque le personnage porte sa table d'offrandes sur les genoux comme il le ferait d'un plateau-repas³⁹⁶ (fig. 67). Trouvée dans la cour du temple de Montou à Tôd, elle était effectivement destinée à percevoir une réversion d'offrandes de la part du dieu. L'appel aux vivants qu'elle contient emprunte une partie de sa formulation au domaine juridique puisqu'on y relève l'emploi du futur III néo-égyptien qu'on n'attendrait pas dans un contexte de cette nature.

Sur le plan purement technique enfin, cette première partie de la XVIII^e dynastie est représentée au Louvre par un cas exceptionnel de restauration antique effectuée sur la statue cube du directeur des orfèvres du temple de Rê à Héliopolis Hatrê, sous Aménophis II³⁹⁷. La tête initiale dut être endommagée lors d'un stade précoce de fabrication de la statue puisqu'on a laissé en réserve sur le plat du cube un très gros tenon carré pour l'encastrement d'une tête de remplacement (fig. 68). Celle-ci fut effectivement mise en place puisqu'on discerne encore le contour de la base, à tel point qu'il est possible de déterminer la nature de la perruque que portait cette tête³⁹⁸.

2. Amarna

L'époque amarnienne fut extrêmement pauvre en statuaire privée puisqu'on sait que les images du roi et de sa famille ont littéralement envahi le champ personnel, un phénomène

³⁹⁵ Inv. E 11673. J. de Linage, « L'acte d'établissement et le contrat de mariage d'un esclave sous Thoutmès III », *BIFAO* XXXVIII (1939), p. 217-234 et pl. XXIV-XXV.

³⁹⁶ Inv. E 15125, cassée à la taille. Voir F. Bisson de la Roque, *Tôd (1934 à 1936)*, FIFAO 17, 1937, inv. 253, p. 139-140.

³⁹⁷ Inv. E 25550. R. Schulz, *Die Entwicklung I*, HÄB 33, 1992, p. 467, n° 280 et II, HÄB 34, pl. 124 a.

³⁹⁸ Sur les pratiques et usages antiques pour la restauration de la statuaire égyptienne, voir M. –P. Jung, « Restauration et entretien de la statuaire dans les temples égyptiens : un aperçu », *Technè* 40 (2014), p. 46-52.

historique que la collection du Louvre reflète fidèlement. Un modeste petit objet apporte toutefois sa part d'information particulière sous la forme d'une statuette miniature en bois figurant un nain au pied bot³⁹⁹. Anonyme, le sujet est traité avec cette notion de naturalisme empreint du point de vue perspectif qui triomphait alors (fig. 69). Elle représente manifestement un personnage secondaire du fait de sa très petite taille et de son absence d'inscription, et constitue de ce fait la version en ronde bosse d'un thème iconographique assez fréquent dans les tombes de Tell el-Amarna où les images de nains ne sont pas rares.

3. L'époque ramesside

Si la période post-amarnienne n'apporte rien de bien nouveau dans le corpus du Louvre, il n'en est pas de même pour l'époque ramesside qui abonde en formes originales. La statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer est de celles-là⁴⁰⁰. Elle montre une curieuse synthèse de statue porte-enseigne et de pilier, car la tête se dissout presque dans l'énorme plaque dorsale qui la soutient à l'arrière (fig. 70). Elle est en outre entièrement couverte d'inscriptions en très grands hiéroglyphes sculptés dans un creux profond aux contours parfaitement délimités, lesquelles donnent ses noms et titres ainsi que les cartouches de Ramsès II. De plus, le pharaon est figuré en bas-relief sur la tranche gauche de l'appui dorsal au niveau de la tête en train d'accomplir l'offrande au reliquaire d'Abydos au sommet de l'enseigne tenue par Ounennefer de son bras gauche. Il y a là un jeu sur les points de vue multiples qui combine étroitement les images en ronde-bosse et en relief.

On a vu la richesse des adaptations suivies par les statues cubes, notamment leur faculté d'être multipliées en plusieurs images au sein d'une même statue. Le Louvre en conserve un exemple intéressant avec le groupe du directeur du temple Penimen accompagné sur sa gauche d'un certain Imenhetep et d'une dame Taïry⁴⁰¹ (fig. 25). Si les deux premiers ont reçu un devantail plissé sur la face avant du cube qui les rapproche de simples statues accroupies, la dame est figurée en statue cube pure, ce qui est très rare comme on l'a vu. Elle est d'ailleurs reproduite à échelle plus petite que ses voisins. Enfin, la plaque dorsale commune aux trois images joue pleinement son rôle de rappel du mur archétype puisqu'on y a gravé une scène d'offrande complète à Osiris de la part de Penimen, la figure principale du groupe.

Mais l'exemple le plus accompli d'adaptation de la typologie statue cube à d'autres formes voisines est certainement le cône très étrange de Méryiounou dont il a déjà été question plus haut⁴⁰² (fig. 24 et supra. p. 51). Il combine en un tout cohérent la statue cube, la statue théophore et l'environnement cultuel restitué en relief dans le creux par les images de divinités et par celle de Ptah dans son naos, tout en dédoublant la figure du dédicant avec l'adjonction d'un relief qui le représente en compagnie de sa femme en train de rendre le culte à Osiris, le dieu pivot de l'ensemble. Cette multiplicité d'aspects juxtaposés concourait à

³⁹⁹ Inv. E 11563. Cf. n° 34a de la bibliographie, p. 94-95 (avec une mesure de largeur erronée).

⁴⁰⁰ Inv. A 66. Pour une bonne photographie, voir M. Etienne dans le catalogue *L'homme égyptien d'après les chefs-d'œuvre du Louvre*, Tokyo, 2005, n° 82, pp. 119 (en japonais) et 240 (traduction française).

⁴⁰¹ Inv. N 435. R. Schulz, *Die Entwicklung I*, HÄB 33, 1992, n° 291, p. 485-486 et II, HÄB 34, pl. 128 a-b.

⁴⁰² Inv. A 64 (PM VIII/2, 1999, n° 801-647-250, p. 631-632).

augmenter l'efficacité attendue du monument, elle témoigne du remarquable dynamisme créatif des imagiers au temps des Ramsès.

Enfin, toujours en matière de statue cube, le Louvre a la chance de conserver un exemplaire en bois de cette typologie, ce qui est rarissime⁴⁰³ (fig. 71). De petite taille et de facture médiocre, elle est au nom d'un chanteur dont le nom commence par Pagereg[...].

Autre typologie importante créée au Nouvel Empire, dont la source a été évoquée au début de cette recension, les statues stéléphores. Elles sont peu représentées au Louvre pour l'époque ramesside, mais l'une d'entre elles se signale par la singularité de son dédoublement, le petit groupe des maîtres-charpentiers Dydy et Pendouaou⁴⁰⁴ déjà cités (supra p. 55).

Les bustes d'ancêtres représentent une autre création formelle du Nouvel Empire, essentiellement à partir de l'époque amarnienne puis ramesside. Le Louvre en conserve une variante rare avec le dédoublement, là encore, du personnage représenté par l'adjonction d'une tête⁴⁰⁵. Le procédé est d'autant plus intéressant que la tête supplémentaire est celle d'une dame, ce qui donne à l'ensemble une détermination originale, à la fois masculine et féminine, sous forme de deux images confondues en un seul objet matériel avec une prééminence de l'élément masculin rendue par la couleur rouge appliquée au buste support (fig. 29 et supra p. 54). Là encore, de tels dédoublements sont très rarement attestés.

Les images de femmes ne sont assurément pas rares en statuaire, mais elles sont soit de petite taille, soit accompagnées de leur époux. Aussi la statue de femme achetée et publiée par J. Vandier requiert-elle toute notre attention⁴⁰⁶. Mesurant soixante-sept centimètres de hauteur sans les jambes qui ont disparu, elle est presque de taille naturelle et sculptée dans de la diorite, l'une des roches les plus prestigieuses qui soit aux yeux des Egyptiens (fig. 72). Son nom qui figurait au bas de l'appui dorsal est malheureusement perdu, une perte que l'iconographie très simple ne permet pas de compenser. En revanche, le rendu particulièrement naturaliste du ventre et le modelé pubien souligné avec insistance, qui laisseraient croire que la femme est nue si cela ne contrevenait aux conventions appliquées aux dames de qualité⁴⁰⁷, ainsi que la mention de Nebet-hetepet dans la formule d'offrandes indiquent que cette image procède du cycle de l'amour, donc que nous avons affaire soit à une chanteuse, soit à une prêtresse d'Hathor dont Nebet-hetepet constitue un aspect particulier.

Toutes ces œuvres forment donc des repères importants dans la construction et le développement des formes typologiques et iconographiques pour l'ensemble du Nouvel Empire. Mais elles voisinent dans le même temps avec beaucoup d'autres qui, pour nous paraître banales, demeurent si représentatives de la sculpture égyptienne de cette époque. Nombreuses et ordinaires sont les têtes royales au némès du Louvre, surtout pour la XVIII^e

⁴⁰³ Inv. E 20174. R. Schulz, *Die Entwicklung*, HÄB 34, 1992, II, p. 144.

⁴⁰⁴ Inv. A 63. Cf. le n° 5a de la bibliographie, cat. E7.

⁴⁰⁵ Inv. E 14702. Voir J. L. Keith et alii, *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and other Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011, p. 354-356 et fig. a-e.

⁴⁰⁶ Inv. E 25501. Voir J. Vandier, « La vie des musées ; Nouvelles acquisitions », *Revue du Louvre* 1 (1965), p. 42-44, n° 3. et ibidem « Iousâas et (Hathor)-Nébet-Hétepet », *RdE* 16 (1964), pp. 55 n. 1 et 83, n° XI.

⁴⁰⁷ La nudité des hommes et des femmes est réservée aux serviteurs anonymes et aux enfants.

dynastie⁴⁰⁸. Comme la plupart des grands musées du monde, le Louvre conserve son lot de statues de Sekhmet provenant du temple de Kôm el-Hettan ou de celui de Mout à Karnak⁴⁰⁹, ainsi que deux fragments de colosses de granite rose qui en ornaient la cour. Le colosse de Ramsès II en diorite⁴¹⁰, son buste de granite rose⁴¹¹ ou la petite effigie porte-enseigne au nom de Merenptah⁴¹² ne se distinguent guère dans la production ramesside courante. Une grande partie de la petite statuaire privée de l'ensemble de la période ne présente pas non plus de traits notables. Il y a quelques lacunes cependant, que le hasard des acquisitions permettra peut-être de combler un jour. Aucune effigie de sphinx aux bras humains n'y figure pas plus que de sphinx à tête animale. Les statues royales entières sont rares, notamment en petite statuaire. Il n'y a pas de pharaons prosternés ni, à l'inverse, de figures basilophores. On note enfin l'absence de chauves d'Hathor, puisque l'intercesseur Neferrenpet n'en est pas encore un. On peut donc dire qu'à ces quelques restrictions près, la collection de statues égyptiennes du Louvre représente assez bien l'éventail de la production du Nouvel Empire sous le rapport des formes et de l'iconographie, avec un certain nombre d'œuvres de première importance qui en jalonnent le développement chronologique.

C/ jalons stylistiques (par ordre chronologique)

1. La XVIII^e dynastie avant Amarna

La collection s'ouvre par la fameuse statue du prince Iâhmès dont la très haute valeur signifiante a retenu notre attention au début du paragraphe précédent (fig. 45). Elle est tout aussi précieuse sur le plan du style. Outre sa parfaite qualité technique dans la mise en place des volumes comme dans la finition du poli de la pierre, elle montre une recherche très poussée de contrastes entre la ciselure de la perruque ou du contour des yeux immenses et le grain parfaitement lisse des chairs. Il est vrai que les différentes parties du corps sont agencées entre elles avec une certaine raideur qui les prive de cette unité organique qui caractérise les statues plus récentes et leur donne un cachet naturaliste dont elle est dépourvue. Il serait vain de chercher à reconnaître dans ces traits impersonnels la figure de l'enfant ou adolescent que fut Iâhmès au moment de sa mort puisqu'il s'agit d'une effigie de culte, mais on doit y voir la signature d'un artiste ou d'un atelier thébain hors du commun, sans équivalent connu. Les statuette contemporaines conservées au Louvre ne s'en approchent absolument pas (cf. supra note 363), même si elles témoignent des mêmes raideur et absence d'unité corporelle qui distinguent cette époque de formation. Ce sont de tels caractères que

⁴⁰⁸ N° 4 de la bibliographie, cat. 7, 8, 12, 13, 18.

⁴⁰⁹ 10 statues ou fragments de statues (n° 4 de la bibliographie, cat. 97-106).

⁴¹⁰ Inv. A 20, n° 4 de la bibliographie, cat. 39, p. 86-90.

⁴¹¹ Inv. E 27455. N° 4 de la bibliographie, cat. 41, p. 92-93.

⁴¹² Inv. E 25474. N° 4 de la bibliographie, cat. 46, p. 97-99.

l'on retrouve sur une statuette de femme nue en ivoire, contemporaine ou immédiatement postérieure⁴¹³ (fig. 73).

Ces caractères raides et gracieux se retrouvent encore dans la petite statuaire privée du début de la XVIII^e dynastie, notamment dans les tombes du cimetière de l'est à Deir el-Médineh qui abritait une population relativement modeste et parfois d'origine étrangère⁴¹⁴. La statuette en bois de Satnem⁴¹⁵ en est un bon représentant avec ses volumes simples, sa curieuse coiffure arrondie et débordante sur les côtés et son visage levé, peut-être vers le puits de la tombe face auquel elle était placée dans le caveau (fig. 74). En pierre, la statuette de Téty lui fait écho par sa simplicité et sa coiffure⁴¹⁶, mais elle est sans provenance connue.

Avec la haute administration du temps de Hatchepsout et Thoutmosis III, les choses changent complètement. La floraison créatrice qui a été soulignée plus haut s'est accompagnée de l'affirmation d'un style propre à la période. Les visages royaux deviennent bien reconnaissables par leur structure triangulaire et le graphisme raffiné apporté au traitement des yeux et des sourcils, le phénomène est suffisamment connu pour qu'il soit inutile de s'y étendre⁴¹⁷, et le traitement du corps retrouve l'unité organique qui en faisait la marque à l'Ancien et au Moyen Empire avec le rétablissement d'ateliers royaux stables et importants. Dans le même temps, en statuaire privée, on observe soit une imitation du modèle royal dans le rendu des visages⁴¹⁸, soit au contraire l'adoption d'un parti très différent notamment dans la statuaire de grande taille. Les statues monumentales de Hapouseneb et d'Ouser⁴¹⁹, très représentatives du style de leur époque à cet égard, montrent chacune un visage très large, élargi encore par la perruque évasée qui repose sur le plat du cube, avec des yeux immenses et très ouverts (fig. 66 et 47).

La période du règne de Thoutmosis III et Aménophis II vit également la floraison d'une petite statuaire privée très raffinée dans la région thébaine, notamment des petits groupes familiaux en calcaire. Le groupe de Kaemimen et Mérytrê⁴²⁰ en représente un très bel exemple daté d'Aménophis II (fig. 75). Il aurait été banal si le soin du sculpteur ne s'était porté avec un soin extrême à la définition des visages, surtout celui de la dame dont les traits délicats et intemporels contrastent avec la large perruque qui l'encadre et l'enserme de sa ciselure d'une finesse sans pareille.

⁴¹³ Inv. E 16268 : Ch. Boreux, « Deux statuettes égyptiennes de la collection Henri de Nanteuil », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 39, 1943, p. 19-26 et pl. II a-b.

⁴¹⁴ G. Pierrat-Bonnefois, « Cimetière est du village ou cimetière à l'est de Deir el-Médineh ? », dans G. Andreu (dir.), *Deir el-Médineh et la vallée des Rois*, Paris, 2003, p. 49-65.

⁴¹⁵ Inv. E 14319 : B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir El Médineh (1934-1935). Deuxième partie : la nécropole de l'est*, FIFAO XV, 1937, p. 124-126 et fig. 70, p. 171, 2° (16) et p. 173, fig. 96.

⁴¹⁶ Inv. N 1583 : J. -Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 72 à 79 (Réédition par S. Guichard, Paris, 2013, p. 185).

⁴¹⁷ D. Laboury, *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation du portrait royal dans son contexte historique*, Aeg. Leod. 5, 1998.

⁴¹⁸ Statue d'homme anonyme N 5404 et statue de Manakhtef E 12926.

⁴¹⁹ Inv. A 134 et A 127.

⁴²⁰ Inv. E 10443.

Avec la tête de Thoutmosis IV au kheprech en revanche, on touche le pôle opposé puisqu'on a vu que les traits fortement individualisés qui la caractérisent peuvent être pris pour une marque du point de vue perspectif, donc comme des éléments de portrait (fig. 40 et supra p. 62). Or ce pharaon est aussi représenté au Louvre par un buste découvert à Médamoud dans le plus pur style thoutmoside avec un visage triangulaire et des yeux aux contours graphiquement rendus⁴²¹ (fig. 76), caractères également observables sur la tête provenant du groupe royal trouvée sur le même site. Ceci illustre la coexistence pour le même souverain, mais en des lieux différents il est vrai, de partis pris antinomiques dans la conception de l'image du roi qui démontrent toute la relativité qu'il faut apporter à la notion de « portrait » en la matière.

Une tête en diorite⁴²² constitue certainement le chef d'œuvre de ce qu'il est convenu d'appeler le « style Aménophis III » mis en œuvre dans le cadre du programme de la fête sed de ce pharaon (fig. 3). Le visage parfaitement lisse et brillant, dont tous les plans sont fondus en une unité organique parfaite, est souligné par le graphisme accentué des yeux, des sourcils et du contour des lèvres, elles-mêmes modelées avec une maîtrise accomplie. Il contraste avec le grain rugueux de la couronne kheprech qui témoigne d'une application ancienne de dorure ou de peinture. A ce visage parfaitement intemporel répond en contrepoint une tête du même pharaon en granite rose coiffée du némès⁴²³, avec une finition moindre dans le traitement de la surface de la pierre, mais dont le nez long et incurvé avec les yeux tournés vers le bas évoquent en miniature les colosses de quartzite de ce pharaon à Kôm el-Hettan, toujours dans le cadre de la fête sed.

La floraison sans précédent de la statuaire divine sous Aménophis III, toujours en lien direct avec son jubilé, est très bien représentée au Louvre par la série des statues de Sekhmet, comme dans tous les grands musées du monde, mais aussi par une très belle effigie de Nephthys réemployée par Aménophis III lui-même pour le temple d'Hérakléopolis⁴²⁴. Elles témoignent à des degrés divers des mêmes qualités techniques et artistiques qui ont été relevées pour les images du roi. Les statues de Sekhmet offrent toutefois des degrés de finition très variables, ce qui atteste d'une production en série capable de répondre à l'énorme programme iconographique commandé par le pouvoir. C'est ce même souci de rationalisation d'une production massive qui a conduit les maîtres d'œuvre égyptiens à systématiquement faire tailler les couronnes solaires de la déesse dans un bloc à part afin de les raccorder aux statues par le moyen d'un système complexe de clés et mortaises creusées dans la surface d'attente sur la tête de la lionne⁴²⁵.

En statuaire privée, l'apogée du style Aménophis III trouve son expression la plus parfaite avec le buste du scribe royal Meniou⁴²⁶ (fig. 36). Sculpté dans un calcaire très fin, doté d'une polychromie de type rare puisque les chairs sont peintes en blanc et le manteau en gris, il

⁴²¹ Inv. E 13889. N° 4 de la bibliographie, cat. 7, p. 40-41.

⁴²² Inv. A 25. Ibidem, cat. 16, p. 54-55.

⁴²³ Inv. E 17187. Ibidem, cat. 17, p. 55-56.

⁴²⁴ Inv. E 25389. N° 4 de la bibliographie, cat. 91, p. 153-154.

⁴²⁵ Voir sur cet aspect technique le n° 4 de la bibliographie, p. 161.

⁴²⁶ Inv. E 11519. N° 14 de la bibliographie.

témoigne d'une idéalisation absolue du personnage face à l'éternité, si l'on en croit les inscriptions de l'appui dorsal qui confirment l'aspect mis en œuvre par la sculpture. Mais il est remarquable que cette tête d'aspect hiéroglyphique véhicule en même temps l'influence du point de vue perspectif par le traitement de la perruque qui atteint ici un degré de naturalisme rarement atteint (supra p. 59). Une fois de plus, l'artiste a tiré parti du contraste entre deux aspects qui étaient pour lui complémentaires, et non antinomiques comme ils le sont pour nous, pour aboutir à l'un des plus grands chefs d'œuvre de la sculpture égyptienne du Louvre. Un phénomène similaire peut être observé sur la statuette en bois de la dame Touy⁴²⁷ qui tire son élégance du contraste entre le graphisme du visage, déterminé comme un hiéroglyphe, et d'autre part l'ample perruque ciselée ainsi que le vêtement diaphane qui révèle ses formes dans leur souplesse afin d'attirer l'attention sur le corps féminin, comme ce sera la règle un peu plus tard à l'époque amarnienne (fig. 77). Dans le cas d'une petite servante en bois⁴²⁸, le corps triomphe par son plus simple appareil, une nudité rendue possible par le faible statut social de la demoiselle qui ne justifiait pas qu'on lui donne un nom. Le goût du sculpteur pour rendre la beauté du modèle s'exerçait alors sans contrainte.

C'est peut-être aussi le rang relativement modeste du personnage ayant appartenu à un couple⁴²⁹ qui a permis à l'artiste d'en restituer le visage du point de vue perspectif avec des traits fortement individualisés, probablement ceux d'un Nubien (fig. 41). Or ceux-ci ne correspondent guère aux canons de représentation à la mode sous ce règne, ce qui permet d'y reconnaître une forme de portrait, particulièrement rare au Nouvel Empire.

2. Amarna

L'époque amarnienne n'est représentée de manière importante que par la statuaire royale et princière, ce qui est une caractéristique générale de la période. A cet égard, les effigies d'Akhénaton et le torse de Nefertiti en quartzite rouge ont été commentées plus haut (supra p. 58). On peut y adjoindre un petit torse fragmentaire de princesse en calcaire peint (fig. 78) dont les caractéristiques féminines accentuées sont très représentatives du style en vigueur sous ce règne (léger prognathisme, lèvres charnues aux commissures tombantes avec une pointe d'expression boudeuse)⁴³⁰.

3. La période post-amarnienne

La tendance féminine propre au style amarnien s'est poursuivie au cours des décennies suivantes, à l'époque dite post-amarnienne, par le recours aux formes souples, aux volumes adoucis et à l'attention portée au corps de la femme. Une statuette de jeune fille nue, à l'origine peut-être un manche de miroir, en constitue un exemple de qualité hors-norme⁴³¹

⁴²⁷ Inv. E 10655.

⁴²⁸ Inv. E 223. PM VIII/2, 1999, n° 801-670-794, p. 702.

⁴²⁹ Inv. N 2310. Cf. supra p. 62.

⁴³⁰ Inv. E 14715. N° 4 de la bibliographie, cat. 35, p. 78-79.

⁴³¹ Inv. E 27429. J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, II, Paris, 1931, p. 54 et pl. 57.

(fig. 79). Elle présente la même expression boudeuse que le buste qui vient d'être évoqué, rendue encore plus présente par le graphisme très pur du traitement des sourcils qui surmontent des yeux au contraire délicatement modelés dans la matière. Le corps de la jeune fille est quant à lui rendu avec un naturalisme très poussé, notamment dans la forme des seins, des hanches et du ventre qui s'inspire d'une réalité observée de près.

En matière de sculpture masculine privée, la statue de Pyiaï⁴³² représente le jalon stylistique déterminant pour la période (fig. 80), avec les traits du visage qui s'harmonisent en masses adoucies et cohérentes et un vêtement au plissé particulièrement complexe qui reprend la mode de son temps, ce qui traduit par conséquent l'influence du point de vue perspectif. De tels vêtements sont d'ailleurs représentés dans la tombe memphite du général Horemheb. A cette sensibilité perspective se rattachent les plis de peau indiqués sur la paume de sa main droite, une particularité qui n'est attestée que sur quelques reliefs de tombes contemporaines à Saqqara⁴³³ ainsi que sur une autre statuette du Louvre, en bois également⁴³⁴.

La sculpture royale et divine a connu un développement quantitatif exceptionnel à cette époque de restauration politique et religieuse, bien représentée au Louvre par les statues d'Amon citées précédemment⁴³⁵. Elles montrent les mêmes traits adoucis et fondus que leurs homologues privées, avec le ventre proéminent hérité de l'époque amarnienne.

4. L'époque ramesside

En matière stylistique, le règne de Ramsès II représente un tournant décisif. Avant lui, sous Séthi I^{er}, on observe un retour vers les canons stylistiques du temps d'Aménophis III au moins sur le plan formel, avec le plus grand soin apporté à la finition des volumes et des surfaces, mais sans la grâce souriante de son prédécesseur. Le seul témoin de cette époque conservé au Louvre est un visage d'Amon provenant d'un groupe de Karnak, d'une exécution parfaite⁴³⁶ (fig. 81).

A partir de Ramsès II en revanche, et tout au long des XIX^e et XX^e dynasties, on relève la coexistence de deux styles principaux. Le premier poursuit la tradition classique héritée de Séthi I^{er} avec des sculptures parfaitement équilibrées dans leur composition et raffinées dans leur exécution. Le torse de Ramsès II en est un bon exemple, qui parvient à rendre la puissante musculature du torse et du bras droit sous la délicatesse du vêtement plissé en lin malgré la résistance que le granite rose oppose toujours au sculpteur⁴³⁷ (fig. 82). Le second

⁴³² Inv. E 124. Voir en dernier lieu Ahmed M. Mekawy Ouda, « The Statue of the 'Doorkeeper of the Palace' *Pi3y* (Louvre E 124) », *SAK* 44 (2015), p. 283-295 et pl. 39-42.

⁴³³ Notamment : G. Th. Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-chief of Tutankhamun*, Londres, 1989, pl. 111.

⁴³⁴ Statuette de Tchaï, E 11555.

⁴³⁵ Statues E 11609, E 11005 et E 10377, auxquelles il faut ajouter la tête et le ventre d'Amon AF 13197 et 13198 ainsi qu'une statue à tête de faucon AF 2575 (n° 4 de la bibliographie, cat. 76, 77 et 121 respectivement).

⁴³⁶ Inv. E 11100. N° 4 de la bibliographie, cat. 78, p. 137.

⁴³⁷ Inv. E 27455. Ibidem, cat. 41, p. 92-93.

courant inaugure au contraire une longue série de statues souvent frustes avec des plans sommaires mal raccordés entre eux, des volumes non orthogonaux et parfois bancals, une finition des surfaces très en deçà des habitudes antérieures. Un courant « rustique », pourrait-on dire, qui se manifeste toutefois moins dans la statuaire royale que privée et dans les pierres dures que dans les pierres tendres, en tout cas d'après le corpus du Louvre (cf. supra p. 30), ce qui établit un degré de correspondance entre la qualité artistique et le rang du commanditaire. La mauvaise qualité moyenne de la sculpture privée ramesside traduit aussi la productivité énorme atteinte en ce domaine, un phénomène nouveau où la quantité l'emporte sur les autres considérations. En statuaire royale, le Louvre conserve ainsi l'antithèse complète du torse de Ramsès II sous la forme du groupe colossal de ce même pharaon et de la déesse Ânat, en granite rose également, trouvé à Tanis⁴³⁸. Malgré son très mauvais état de conservation, on remarque la faible qualité de la sculpture dont les volumes se dégagent à peine de la masse de la pierre et dont les proportions sont bizarrement trapues et ramassées (fig. 4). Cette dichotomie stylistique apparaît particulièrement forte en statuaire privée, au Louvre comme ailleurs. La statuette du serviteur de Pharaon Neferrenpet par exemple⁴³⁹ (fig. 83), d'une technique extrêmement élaborée avec usage d'incrustations et de marqueterie de bois ainsi que d'autres statuettes de bois moins raffinées mais de qualité cependant honorable⁴⁴⁰, contrastent avec le grand nombre de statues et statuettes de pierre dont la conception et la finition traduisent une culture de l'à peu près à laquelle les artistes égyptiens ne nous avaient guère habitués. Deux cas antinomiques sont révélateurs à cet égard. Au bas de l'échelle, la statue d'un certain Ounennefer en diorite⁴⁴¹, en position de scribe accroupi, se signale par son allure lourde, bancal et sommaire, sans compter les inscriptions qui sont à la limite du compréhensible, et cela malgré la nature prestigieuse de la pierre qui la constitue (fig. 84). À l'inverse, la petite statue cube de Hori dans le même matériau se distingue par l'équilibre de sa composition et par la qualité du soin apporté à sa finition⁴⁴² (fig. 85). Le fossé de qualité induit par la nature de la pierre, pierres dures pour les œuvres les plus achevées, pierres tendres en principe pour les produits de seconde zone, se révèle de manière spectaculaire par la comparaison entre deux groupes familiaux de typologie rigoureusement identique. Le premier est en granite rose, au nom de Hori et de son épouse Néfertari⁴⁴³, qui date du règne de Merenptah (fig. 1). Les deux époux sont représentés debout, la dame avec une robe plissée, et rendus par des volumes qui se détachent correctement du bloc et des proportions relativement proches du modèle naturel. Rien de tel en revanche pour le petit groupe de Cheded et Neferouptah en calcaire⁴⁴⁴ (fig. 86). Les deux époux se détachent à peine de la masse de la pierre et semblent écrasés sur eux-mêmes tellement les proportions sont lourdes et la finition

⁴³⁸ Inv. AF 2576. N° 4 de la bibliographie, cat. 42, p. 93-94.

⁴³⁹ Inv. N 852, n° 46a de la bibliographie, cat. 93, p. 184-185.

⁴⁴⁰ Comme les porte-enseignes N 1575 et N 854. Le fait est que la statuaire de bois échappe en grande partie à cette dégradation technique, tant pour les rois et dieux que pour les particuliers.

⁴⁴¹ Inv. A 82. E. Dalino, « Statue du prêtre lecteur Ounennefer », dans le catalogue d'exposition L. B. Rizzo, A. Gasse, Fr. Servajean (dir.), *A l'école des scribes. Les écritures de l'Égypte ancienne*, CENiM 15, 2016, cat. E. 57, p. 193.

⁴⁴² Inv. E 11275 (R. Schulz, *Die Entwicklung*, I, HÄB 33, 1992, n° 270, p. 453, et II, HÄB 34, 1992, pl. 119 a-b).

⁴⁴³ Inv. A 68 (G. Pierrat, dans G. Pierrat et Chr. Ziegler (dir.), *A Arte Egipcia no tempo dos faraos. Acervo do museu do Louvre*, Sao Paulo, 2001, n° 10, p. 129-134).

⁴⁴⁴ Inv. A 61 (J. -Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 51 [réédition par S. Guichard, Paris, 2013 p. 183]).

médiocre. Or, le plus remarquable dans cette affaire est que l'artisan avait recouvert le calcaire d'une peinture simulant le granite rose de façon à imiter le modèle de luxe incarné par le type statuaire en granite de Hori et Nefertari⁴⁴⁵. Il y a fort à parier que cet artifice ne masquait guère la misère technique, même quand la statue était intacte...

D/ Les statues du Nouvel Empire du Louvre comme sources historiques

La collection de statues du Nouvel Empire au Louvre comprend quelques documents qui peuvent être considérés comme des sources de premier ordre sur le plan historique en général grâce aux textes qu'elles comportent. On a vu que la chose était devenue possible grâce à l'élévation de la statuaire au rang de vecteur prééminent de prestige et de pouvoir, ce que traduit l'importation de textes autrefois réservés à d'autres canaux.

1. Sources pour l'histoire événementielle

Un seul texte en lien direct avec l'histoire politique de la XVIII^e dynastie est conservé au Louvre, la biographie de Iâhmès Pennekhbet connue par d'autres sources parallèles, mais il figure dans tous les manuels d'histoire égyptienne. La biographie de Hapouseneb sur son énorme statue cube a elle aussi fait couler beaucoup d'encre par les problèmes qu'elle soulève concernant la succession de Thoutmosis II et Hatchepsout et par les problématiques liées à la construction de certaines parties du temple de Karnak dont le grand prêtre fut responsable. Autre source historique importante, la biographie de Minmès⁴⁴⁶ qui évoque les campagnes militaires de Thoutmosis III d'une manière assez générale et surtout qui donne la liste des villes où il est intervenu comme directeur des travaux, une liste dont l'ordre d'énumération suggère un itinéraire qui l'aurait conduit de la région thébaine jusqu'à Byblos en passant par le Delta qu'il a sillonné en tous sens. Pour la XIX^e dynastie, l'inscription dédicatoire au dos de la très grande statue de Khâemouaset⁴⁴⁷ livre une source unique sur le temple d'Apis au Sérapéum de Saqqara dont il ne subsiste plus aujourd'hui que des éléments épars. Enfin, le souvenir terrible laissé par le pharaon d'Amarna dans la conscience des lettrés égyptiens est évoqué en termes à peine voilés sur l'imprécation vengeresse attribuée à Mout-Sekhmet-Ouadjet au dos du petit groupe qui représente cette déesse en compagnie d'Amon⁴⁴⁸ (fig. 87 a-b). D'autres statues ont un écho historique indirect, soit par leur lieu de trouvaille soit par l'identité de leur propriétaire. Le buste du scribe royal Meniou⁴⁴⁹ représente selon toute probabilité le diplomate Mané cité par les tablettes de Tell el-Amarna dans le cadre des négociations matrimoniales d'Aménophis III, ce qui donne un visage (extraordinaire au

⁴⁴⁵ Il n'en subsiste que quelques traces ténues, suffisantes toutefois pour en garantir l'existence.

⁴⁴⁶ Inv. E 12985 (E. Drioton, *Rapport sur les fouilles de Médamoud (1926)*, FIFAO IV/2, 1927, *les inscriptions*, n° 355, p. 52-56 et fig. 24-25).

⁴⁴⁷ Inv. N 422 (?). N° 17 de la bibliographie.

⁴⁴⁸ Inv. N 466. N° 4 de la bibliographie, cat. 79, p. 138-141.

⁴⁴⁹ Inv. E 11519. N° 14 de la bibliographie.

demeurant) à un acteur connu de l'histoire politique ancienne, tandis qu'une statue anonyme découverte à Byblos rappelle la présence égyptienne au Levant⁴⁵⁰. La statue du grand prêtre Ibeba constitue quant à elle un témoignage exceptionnel du culte de Banebdjed à Mendès, sous le règne si bref du pharaon Aÿ de surcroît⁴⁵¹. Et on regrette de n'avoir qu'un petit fragment de la statuette d'un envoyé du roi au Hatti pour illustrer les relations tumultueuses entre les deux grandes puissances de la fin du second millénaire av. J. -C⁴⁵². Une seule statue peut être considérée comme une source administrative et juridique, en l'occurrence la statuette du barbier Sabastet qui nous donne un acte de donation en bonne et due forme assortie de clauses de non-recours (supra p. 86).

2. Sources pour la compréhension des modes de pensée

Sous le rapport des modes de pensée au sens large en revanche, plusieurs monuments du Louvre livrent des données explicites du plus haut intérêt. La statue cube de Manakhtef représente ainsi l'une des meilleures sources connues pour comprendre la fonction attendue d'une statue à la XVIII^e dynastie, à savoir de perpétuer l'activité terrestre de son propriétaire au sein du temple, sous réserve de percevoir les indispensables repas d'offrande naturellement. La statue de l'échanson Neferrenpet assume pour sa part le rôle d'intercesseur entre les prières des hommes et la sollicitude de la déesse Hathor, ce qui évoque deux statues contemporaines d'Amenhotep fils de Hapou à Karnak, chargées cette fois de transmettre les requêtes des hommes auprès d'Amon-Rê⁴⁵³. On a vu également que certaines statues faisaient allusion au « secret » du culte rendu à l'image de la divinité dans son temple. Le grand prêtre Méryptah rapporte plusieurs actes rituels exercés pour Ptah au fond de sa chapelle, les cérémonies du culte d'Osiris sont évoquées sur les statues de Khâ et d'Ounennefer, et surtout le mystère d'Osiris transposé dans les constellations nocturnes apparaît en filigrane dans l'extraordinaire invocation à la reine Isetnofret livrée par le petit monument familial que lui a consacré son fils Khâemouaset⁴⁵⁴. Le document aux répercussions les plus profondes pour l'approche du mode de pensée ancien demeure sans doute la statue exceptionnelle de Piyay en bois, dont la formule d'offrande cite un passage capital de l'hymne à Amon de Leyde où se trouve formulée l'équivalence de la lumière solaire et de la couleur (fig. 55), un principe de portée considérable pour notre compréhension de l'iconographie égyptienne⁴⁵⁵. Et enfin le Louvre possède quelques-unes de ces statues égyptiennes si disertes qui évoquent pour notre plus grand bonheur, celle-ci *l'Enseignement loyaliste* du sage Kairès⁴⁵⁶, celle-là la sagesse du vieillard accompli, impartial et comme il se doit silencieux⁴⁵⁷, tandis que le directeur de

⁴⁵⁰ Inv. E 4902 (PM VII, 1951, p. 388).

⁴⁵¹ Inv. E 25429 (J. Vandier, « La statue d'un grand prêtre de Mendès », *JEA* 54 (1968), p. 89-94).

⁴⁵² Inv. E 11770 bis. N° 51a de la bibliographie (sous presse).

⁴⁵³ A. Varille, *Inscriptions concernant l'architecte Amenhotep fils de Hapou*, BdE 44, 1968, textes n° 9, p. 24-25 et n° 12, p. 31.

⁴⁵⁴ Inv. N 2272. N° 46a de la bibliographie, cat. 2, p. 30-31.

⁴⁵⁵ Inv. E 124. N° 33 de la bibliographie.

⁴⁵⁶ Statuette de Neferrenpet N 852. Cf. le n° 46a de la bibliographie, cat. 93, p. 184-185.

⁴⁵⁷ Groupe de Hornakht et Taïry A 128. Ibidem, cat. 91, p. 180-181.

l'étable du roi Nebseny légitime son pouvoir par sa force et son savoir, comme un résumé de l'élite lettrée de l'Égypte pharaonique⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Groupe de Baket et Nebseny. *ibidem*, cat. 92, p. 182-183.

Conclusion générale

La collection de statues du Nouvel Empire du Louvre apparaît donc comme un ensemble cohérent malgré les aléas de sa formation. A quelques exceptions près, la plupart des formes y est représentée, chaque phase du Nouvel Empire se signale par des œuvres importantes qui servent souvent de références pour l'étude de la période concernée. Les provenances géographiques, partielles malheureusement, offrent en revanche un échantillon plus restreint qui traduit le poids des régions de Memphis et de Thèbes, un phénomène normal en soi puisqu'elles offrent la plus grande concentration possible de monuments. Cette variété fait de la collection un ensemble représentatif au travers duquel il est possible d'appréhender les questions fondamentales de la nature de l'image dans la pensée égyptienne, et de l'image en ronde bosse en particulier avec les aspects qui s'y rattachent. La variété des typologies statuaires qui a été mise en évidence traduit ainsi la richesse nouvelle des fonctions prêtées aux statues, en lien avec le développement des temples au Nouvel Empire et son corollaire l'établissement d'une relation personnelle de plus en plus directe entre l'homme et la divinité. Le jeu permanent entre l'aspect hiéroglyphique et les traits perspectifs qui se surimposent à celle-ci, tout en la transformant par le biais du naturalisme caractéristique de l'art égyptien, a modelé la physionomie des formes au Nouvel Empire plus qu'à toute autre époque. « L'art égyptien est tout entier hiéroglyphique » disait H. G. Fischer. Tout entier ? Probablement pas d'après ce que l'on vient de voir, sauf à commettre la même erreur de principe que les prédécesseurs de Champollion qui ne cherchaient dans les hiéroglyphes que des idéogrammes purs ou des signes phonétiques purs. Sous son monolithisme apparent, pourrait-on répondre à Fischer, l'art égyptien est tout entier affaire de nuances.

Par la méthode d'analyse proposée dans les pages qui précèdent, je me suis efforcé de définir certains des principes qui fondent la construction de la statuaire égyptienne au Nouvel Empire. Celle-ci nous apparaît comme une manifestation parmi d'autres de la mentalité antique, une manifestation qui puise une partie de son originalité dans les contraintes techniques spécifiquement induites par le passage des deux dimensions vers l'image en volume. Ces principes de base, implicites, se trouvent à leur tour modifiés ou amplifiés par la détermination explicite des textes que l'on y a ajoutés. Ceux-ci révèlent l'extraordinaire élévation de la statuaire au premier rang du prestige social qui s'accomplit au début de la XVIII^e dynastie, sous les règnes fondateurs de Hatchepsout puis de Thoutmosis III, un rang qu'elle allait conserver jusqu'à la fin du premier millénaire avant notre ère. Les textes dont la place est fixe participent néanmoins à la définition fondamentale de la statue puisque la permanence de leur emplacement les intègre à la nature particulière de l'image en volume : les hymnes solaires des stéléphores et la réversion d'offrandes avec la formule correspondante sont attachés à la face avant, l'ancrage de l'image dans le contexte du temple est assuré par la formule « saïte » sur l'appui dorsal.

Assurément, la statuaire ne saurait être comprise correctement si l'on n'établit pas de lien avec ce qui semble, à nous modernes, être des domaines qui lui seraient étrangers, à commencer par la langue, le néo-égyptien qui a accompli sa mutation vers la notion de temps

au détriment de l'aspect, une langue qui dut rendre compte d'une confrontation de l'Égypte avec les pays voisins de manière beaucoup plus intense et profonde qu'auparavant. Cette intrusion de la réalité historique dans la vision du monde, de la perspective dans le système aspectif clos, parvint à franchir les redoutes les plus solides du conservatisme égyptien. La narration fit son entrée fracassante sur les murs des temples ramessides où, pour la première fois de toute l'histoire égyptienne, sont représentés des événements historiques datés, localisés, circonstanciés, dont l'exemple le plus célèbre est le cycle de la bataille de Qadech sous Ramsès II. Ils témoignent bien entendu d'une conception partielle et partielle des choses où l'objectivité ne trouve pas de place, qui nous interdit de prendre ces documents au pied de la lettre. Mais l'important réside dans le fait qu'on ait eu besoin d'en appeler à l'histoire et ses événements pour donner à ces images de temple une valeur normative, car c'est bien là que réside leur immense nouveauté. Le domaine funéraire lui-même ne fut pas tout à fait épargné par cette dynamique puisque le *Livre des Portes*, dans la cinquième heure du voyage nocturne du soleil, prend désormais en compte les quatre peuples étrangers traditionnels avec leurs caractères distinctifs. Ils n'y apparaissent pas comme ennemis de l'Égypte, conformément au statut qui était le leur depuis l'aube de l'histoire pharaonique, mais comme éléments à part entière d'une humanité qui ne se réduit plus aux seuls habitants de la Vallée du Nil. Audace remarquable, qui demeura certes confinée à cette composition funéraire royale, mais une audace que seule a rendue possible l'ouverture historique et culturelle propre au Nouvel Empire.

Etablir des correspondances entre les différentes formes d'expression de la civilisation égyptienne, écrites et matérielles, pour en esquisser une interprétation globale, telle est donc la piste d'étude que j'entends poursuivre et amplifier dans l'avenir, parallèlement à la publication de sources qui permet un approfondissement toujours renouvelé de la réflexion et de la compréhension du sujet.

Liste des statues

Statues royales et divines (catalogue publié)

<u>N^o459</u>	<u>Dénomination</u>	<u>N^o d'inventaire</u>
1	Statue du prince Iâhmès	E 15682
2	Statuette de la princesse Iâhhetep	N 446
3	Statuette de la princesse Iâhmès-Nebetta	N 496
4	Thoutmosis III offrant les vases à vin	MR 5 (AF 6936)
5	Aménophis II offrant les vases à vin	E 3176
6	Tête attribuée à Thoutmosis III	E 10969
7	Buste de Thoutmosis IV	E 13889
8	Tête de sphinx	E 10896
9	Faucon-roi	E 5351
10	Tête attribuée à Thoutmosis IV	E 10599
11	Tête de Thoutmosis IV, élément d'un groupe	E 12987
12	Tête de roi au némès	E 25399
13	Tête de roi au némès	E 10756
14	Tête colossale d'Aménophis III à la couronne blanche	A 19
15	Pieds d'un colosse d'Aménophis III	A 18
16	Tête d'Aménophis III au kheprech	A 25
17	Tête d'Aménophis III au némès	E 17187
18	Tête d'Aménophis III au némès	E 17218
19	Groupe d'Aménophis III et Tiy en faïence	E 25493-N 2312
20	Pagne d'Aménophis III en stéatite émaillée	E 25682
21	Fragment de statuette d'Aménophis III présentant un vase	E 21572
22	Fragment de bouche d'une statue colossale d'Aménophis III	N 856

⁴⁵⁹ Ces numéros correspondent à ceux du catalogue déjà paru (n° 4 de la bibliographie).

23	Colosse d'Akhénaton du Gempaïten	E 27112
24	Buste d'Akhénaton	E 11076
25	Petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti	E 15593
26	Statue d'Akhénaton, élément d'un groupe	N 831
27	Tête de petit sphinx d'Akhénaton	E 22757
28	Cobra-uraeus au nom d'Aton	E 11630
29	Tête de cobra	E 11631
30	Nez de statue royale	E 11634
31	Fragment de bouche	E 11635
32	Main, fragment de statue	E 11633
33	Pied, fragment de statue (?)	E 11636
34	Fragment au nom d'Akhénaton et Néfertiti	E 11632
35	Buste de princesse amarnienne	E 14715
36	Torse attribué à Néfertiti	E 25409
37	Socle de statue de Ramsès I ^{er}	E 7690
38	Séthi I ^{er} agenouillé devant un dieu	A 130
39	Colosse de Ramsès II	A 20
40	Partie inférieure d'une grande statue de Ramsès II	MR 720 (A 22)
41	Torse de Ramsès II	E 27455
42	Groupe colossal de Ramsès II et Ânât	AF 2576
43	Fragment de visage attribué à Ramsès II	E 16351
44	Buste de la reine Touy	E 27132
45	Sommet de l'appui dorsal d'une statue de Khâemouaset	N 422 (?)
46	Statuette porte-enseigne de Merenptah	E 25474
47	Sphinx de Merenptah au Sérapéum	N 393
48	Colosse de Séthi II	A 24
49	Statue royale en bois	E 16277

50	Statuette royale en bois	N 443
51	Statue royale fragmentaire	86865/867
52	Statuette d'Âhmès Néfertari en bois	N 470
52 bis	Tête royale fragmentaire en bois	N 2834
53	Statuette royale en argent	E 27431
54	Buste royal inachevé	E 32646
55	Nez de statue colossale	AF 13194
56	Main serrant un rouleau mekes	AF 13195
57	kheprech en faïence, élément de statue composite	AF 2436
58	Perruque « nubienne » en faïence, élément de statue composite	E 10891
59	Fragment de kheprech en faïence, élément de statue composite	E 22650
60	Fragment de kheprech en faïence	E 21568
61	Deux fragments de kheprech en faïence	AF 13196 a-b
62	Perruque ronde en bois, élément de statue composite	E 16538
63	Perruque de princesse en faïence, élément de statuette composite	E 22651
64	Pied en bois, élément de statue funéraire royale	N 1307
65	Prisonnier africain en bois	E 243
66	Prisonnier libyen en cuivre incrusté d'argent	E 10874
67	Tête de prisonnier libyen	E 16353
68	Tête de prisonnier libyen	E 16354
69	Tête de prisonnier syrien	E 16355
70	Tête de prisonnier africain	E 16356
71	Tête de prisonnier africain	E 16357
72	Fragment de visage de prisonnier (?)	E 27895
73	Grande statue d'Amon et Toutânkhamon	E 11609
74	Statue d'Amon et Toutânkhamon	E 11005
75	Buste d'Amon, élément pour la restauration d'un groupe	E 10377

76	Tête d'Amon	AF 13197
77	Ventre et bras d'une statue d'Amon (?)	AF 13198
78	Visage d'Amon	E 11100
79	Statuette d'Amon et Mout	N 3566
80	Buste d'Amon, élément d'un groupe	A 13
81	Statue d'Amon-bélier	AF 2577
82	Statuette acéphale d'Amon (?)	N 3565
83	Tête de statuette d'Amon	AF 13199
84	Statuette d'Ânouqet en bois	E 12710
85	Ânouqet en fétiche-sistre	N 3534
86	Jambe gauche d'une statue d' « âme » de Bouto ou Nekehen	AF 13200
87	Statue multiple d'Hathor-Meresger	E 26023
88	Statue de vache Hathor	E 16379 a
89	Tête de statue de vache Hathor	E 16380
90	Fragments de vache Hathor et d'homme à la table d'offrande	E 16379 b
91	Statue de Nephthys	E 25389
92	Partie supérieure de statue d'Osiris	E 3459
93	Groupe d'Osiris, d'un roi et d'Horus	A 12
94	Triade osirienne	MR 63 (AF 13036)
95	Statuette de Satyt	AF 10036
96	Socle d'une statuette de Satyt	E 12682
97	Statue de Sekhmet assise	A 2
98	Statue de Sekhmet assise	A 3
99	Statue de Sekhmet assise	A 4
100	Statue de Sekhmet assise	A 7
101	Statue de Sekhmet assise	A 8
102	Statue de Sekhmet assise	A 9

103	Statue de Sekhmet assise	A 10
104	Statue de Sekhmet assise	A 11
105	Statue de Sekhmet debout	A 5
106	Buste de Sekhmet debout au nom de Ramsès II	A 6
107	Statue de Sekhmet-Ouadjyt debout	E 20001
108	Tête de déesse lionne	AF 8966
109	Statuette de déesse lionne en bois	E 14073
110	Statuette inachevée de Seth	E 14991
111	Groupe de Seth et Nephthys	E 3374
112	Statuette de Sobek-Rê crocodile en bois sur socle de pierre	E 16358
113	Socle en faïence pour une statuette de Sobek crocodile	N 5435
114	Pieds de Sopdou	E 12679
115	Socle d'une statuette de Thouëris en bois	E 14377 bis
116	Naos dédié par Hatchepsout	AF 52
117	Statuette de dieu solaire	E 25460
118	Bas de statue de déesse, élément d'un groupe	AF 13201
119	Statuette acéphale de déesse	AF 1742
120	Fragment de poignet	AF 13202
121	Statue de dieu à tête de faucon	AF 2575
122	Statuette d'un homme sous le museau d'un chien	E 25400
123	Statuette d'hippopotame crocodile	E 26900
124	Tête colossale de cobra	E 17392
125	Les babouins de Louxor	D 31
126	Fragment de statuette de singe debout	E 12732
127	Statue de taureau en faïence	AF 6645
128	Statue de taureau dans les marais	E 10977
129	Statuette de porc ou de truie en bois	E 27248

Statues royales et divines : suppléments (publication à venir)

<u>N°⁴⁶⁰</u>	<u>Dénomination</u>	<u>N° d'inventaire</u>
130	Fragment de sphinx (?) en faïence	E 27302
131	Fragment de visage d'Akhénaton	E 33146
132	Groupe familial de la reine Isetnofret et de ses fils	N 2272
133	Statuette de Min-Amon en bois	N 3567
134	Statue de Thouëris en bois	E 32831
135	Dieu bélier assis en grès	AF 10037
136	Statuette fragmentaire de déesse	AF 807

Statues de particuliers (publication à venir)

<u>N°⁴⁶¹</u>	<u>Dénomination</u>	<u>N° d'inventaire</u>
1	Statuette fragmentaire de Sennefer	AF 10035
2	Tête d'homme	E 22772
3	Statuette de Satnem en bois	E 14319
4	Statuette de femme nue	E 16268
5	Statuette de femme nue en bois	E 7657
6	Statuette de Téli	N 1583
7	Côtés du siège de Iâhmès Pennekhbet	C 49
8	Senmout arpenteur	E 11057
9	Statue sistrophore de Djéhoutynefer	A 118
10	Statue cube d'Hapouseneb	A 134

⁴⁶⁰ Numérotation provisoire dans l'attente de la parution du second volume du catalogue.

⁴⁶¹ Ibidem.

11	Statue cube du vizir Ouser(amon)	A 127
12	Statue cube de Houmaj	E 5336
13	Statuette « juridique » du barbier Sabastet	E 11673
14	Statue d'Ounsou et de son épouse	A 54
15	Statue de Djéhoutynefer et son épouse Benemeb	A 55
16	Groupe familial de Betchou	E 19172
17	Statue d'homme au nénuphar	N 5404
18	Statuette en bois de Ib	N 1574
19	Statuette d'homme assis en bois	N 1581
20	Statuette d'homme assis	N 1586
21	Statuette de femme en bois	N 1578
22	Statuette d'homme assis	E 16350
23	Statuette de Piaj	A 56
24	Groupe familial de Neferhebef	A 57
25	Groupe familial de Hékanefer	A 58
26	Statuette de Reheny enfant	N 843 a
27	Statuette de Reheny adulte	N 843 b
28	Orant solaire	N 845
29	Neferrenpet en orant solaire	A 79
30	Samout stéléphore	A 59
31	Fragment de statuette stéléphore	E 12795
32	Homme au cobra	E 22162
33	Tête d'homme	A 59 b
34	Jeune homme en bois	E 13015
35	Homme en bois	N 2299

36	Statue cube de Hatrê	E 25550
37	Statue cube de Minmès	E 12985
38	Statue cube de Manakhtef	E 12926
39	Statue cube de Qendès	E 12927
40	Groupe de Samout et Moutnefert	A 53
41	Groupe de Sénynefer et la dame Hatchepsout	E 27161
42	Groupe de Kaemimen et Mérytrê	E 10443
43	Statue de la chanteuse Hénoutideh	A 62
44	Groupe de la dame Baket et de son époux Nebseny	E 11364
45	Statue fragmentaire de Pehsoukher au bassin	E 25985
46	Statuette de Sebeknakht	E 8064
47	Buste d'homme au manteau	AF 12138
48	Statuette de Sennefer en bois	E 14686 bis
49	Tête d'homme inachevée	E 20307
50	Visage d'homme	sans n°
51	Statuette d'homme assis	E 32829
52	Groupe de Youyou et sa femme Ti	A 116
53	Groupe familial d'Imennakht	E 27143
54	Bas de statue de Tjato	A 100
55	Bas de statue du vice-roi de Nubie Amenhotep	E 14398
56	Buste du scribe royal Meniou	E 11519
57	Bas de statue d'Aménemhat Sourer	A 50
58	Bas de statue d'Aménemhat Sourer	A 51
59	Bas de statue d'Aménemhat Sourer	A 52
60	Statue de l'intercesseur Neferrenpet	E 14241

61	Sétaou au cryptogramme	N 4196
62	Groupe de Nebmeroutef et de Thot	E 11154
63	Groupe de Nebmeroutef et de Thot	E 11153
64	Couple anonyme	N 2310
65	Statuette de militaire en bois	N 1576
66	Statuette d'homme en bois	E 14686 ter
67	La dame Touy en bois	E 10655
68	La dame Naÿ en bois	N 871
69	Jeune fille nue en bois	E 223
70	Buste d'homme	E 12681
71	Bas de statuette de l'officier d'intendance Nebnefer	E 15125
72	Statuette d'homme miniature	CC 482
73	Masque d'homme en plâtre	E 27489
74	Statuette de femme	E 17448
75	Statuette de femme nue en bois	E 14695
76	Statuette d'enfant en bois	E 7713
77	Statuette de nain au pied bot en bois	E 11563
78	Tête d'homme inachevée	E 11575
79	Statue fragmentaire de Mâya sistrophore	E 25984
80	Statue d'Ibeba	E 25429
81	Petit groupe de Tamérout et Imenemipet	N 1594
82	Statuette de Tchaÿ en bois	E 11555
83	Groupe familial de Sementaouy en bois	N 863
84	Statue de Piyäÿ en bois	E 124
85	Tête de scribe au singe	AF 1777 (?)

86	Tête d'homme	E 15568
87	Jeune fille nue en ivoire	E 27429
88	Statuette de femme acéphale	N 3813
89	Prêtre anonyme à This	E 11099
90	Statuette d'homme fragmentaire	E 17340
91	Statuette d'homme en bois	E 22912
92	Statue stéléphore du vizir Paser	E 25980
93	Statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer	A 66
94	Statue cube naophore de Khâ	A 65
95	Statue cube de Saïset	A 74
96	Statuette de Neferrenpet en bois	N 852
97	Statue naophore de Saïset	A 73
98	Statue naophore du grand prêtre d'Osiris Youyou	A 67
99	Statue du chef d'équipe Ramosé	E 16346
100	Statue du chef d'équipe Ramosé théophore	E 16 378
101	Statuette de Panehesy en porte-enseigne	N 458
102	Socle de statuette de Panehesy	N 4522
103	Statuette fragmentaire de Nebounnef en porte-enseigne	AF 10014/E 12680
104	Statuette d'homme en porte-enseigne	E 22749
105	Statuette d'homme porte-enseigne en bois	N 1575
106	Statuette d'homme porte-enseigne en bois	N 854
107	Statue cube de Hori	E 11275
108	Statue cube naophore de Iyry	A 71
109	Statue cube naophore de Khây	A 110
110	Statue cube naophore de Parêrou	A 78

111	Statue théophore de Méryiounou	A 64
112	Statue cube sistrophore de Touro	E 17168
113	Statue naophore du grand prêtre de Ptah Méryptah	A 60
114	Statue naophore du directeur de la cavalerie Souty	A 70
115	Statue naophore	E 20568/E 18835
116	Ounennefer en scribe accroupi	A 82
117	Le général Youpa en scribe accroupi	E 25398
118	Ptahemheb en scribe accroupi	E 3186
119	Groupe de Hori et Nefertari debout	A 68
120	Groupe de Cheded et Neferouptah debout	A 61
121	Groupe de Pahemneter et Hori assis	A 72
122	Groupe du deuxième prêtre d'Amon Hornakht et de son épouse	A 128
123	Groupe de Sementaouy et son épouse	A 133
124	Statuette d'homme sistrophore	N 859
125	Fragment de statuette d'un envoyé royal	E 11770 bis
126	La dame Nechâ en stéatite émaillée	E 11523
127	Double stéléphore des maîtres charpentiers Didy et Pendouaou	A 63
128	Imennakht stéléphore	E 14397
129	Statue naophore de Hatia	E 25457
130	Statue d'homme au bassin trouvée à Byblos	E 4902
131	Statue cube théophore de Ramsès-Siptah	E 25413
132	Statue cube du gouverneur de Memphis Houy	N 519
133	Statue cube anonyme	E 5538
134	Statue cube anonyme	E 12057
135	Groupe familial de Penimen en statues cubes	N 435

136	Statue cube d'un échanson royal anonyme	A 112
137	Statuette fragmentaire avec réparations antiques	AF 10038
138	Statue cube anonyme	AF 110
139	Statue cube en bois	E 20174
140	Couple anonyme	E 3516
141	Femme assise élément d'un groupe	E 5655
142	Statuette d'homme en bois	N 2296
143	Statuette de Mérymaât avec un autel	A 81
144	Base de statuette d'homme avec un autel	sans n°
145	Statuette de femme	N 2298
146	Grande statue de femme	E 25501
147	Buste d'ancêtre	E 10975
148	Buste d'ancêtre	E 3391
149	Buste d'ancêtre	N 860
150	Buste d'ancêtre	E 16348
151	Buste d'ancêtre double	E 14702
152	Statuette d'orant en bronze	E 3188
153	Elément de perruque	E 11341
154	Bras droit en bois	E 12702
155	Partie antérieure de pied droit en bois	E 12704
156	Elément de perruque en faïence	N 2742
157	Elément de perruque féminine en faïence	E 10980 a
158	Elément de perruque	sans n°
159	Perruque miniature, élément rapporté	E 1179
160	Socle de statuette en bois	sans n°

161	Socle de statuette en bois	E 27902
162	Buste fragmentaire de femme	E 33061
163	Fragment de statuette d'homme assis	E 30924
164	Fragment de côté de siège de statue assise	E 30997 bis
165	Statuette de bois de jeune garçon en dieu Ihy	E 5578

Table des illustrations

<u>Figure</u>	<u>Dénomination</u>	<u>Inventaire</u>
Fig. 1	Groupe de Hori et Nefertari	A 68
Fig. 2	Grande statue de Ramsès II complétée au XVIII ^e siècle	A 22
Fig. 3	Tête d'Aménophis III au kheprech	A 25
Fig. 4	Groupe colossal de Ramsès II et Ânat, Tanis	AF 2576
Fig. 5	Statue de l'intercesseur Neferrenpet	E 14241
Fig. 6	Buste d'Akhénaton	E 11076
Fig. 7	Petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti	E 15593
Fig. 8	Groupe fragmentaire d'Aménophis III et Tiy en stéatite émaillée	E 25493
Fig. 9	Sobek crocodile sur son socle	E 16358
Fig. 10	Statuette de dame marchant avec les pieds divergents	N 1578
Fig. 11	Les deux « images » Tamérout et Imenemipet	N 1594
Fig. 12	Colosse d'Akhénaton du Gempaïten de Karnak	E 27112
Fig. 13	Image de Chou au collier solaire, cercueil de Soutymès	N 2610
Fig. 14	Statuette d'orant solaire	N 845
Fig. 15	Amon donnant les millions d'années à Toutânkhamon face à lui	E 11005
Fig. 16	Paser et son prêtre funéraire à la Ny Carlsberg Glyptotek	AEIN 661
Fig. 17	Le vizir Panehesy et le couple royal (Deir el-Médineh)	sans n°
Fig. 18	Le grand prêtre Youyou et Osiris dans son naos	A 67
Fig. 19	Djéhoutynefer sistrophore	A 118
Fig. 20	Faucon-roi	E 5351
Fig. 21	Jambe d'une âme de Pé ou de Nekhen	AF 13200

Fig. 22	Figure de dieu solaire	E 25460
Fig. 23	Senmout au rouleau de corde et au cryptogramme	E 11057
Fig. 24	Statue théophore de Méryiounou	A 64
Fig. 25	Groupe de familial de Penimen aux statues cubes accolées	N 435
Fig. 26 a-b	Statue d'Hathor-Meresger multiple	E 26023
Fig. 27	Buste d'ancêtre (règne d'Aménophis III)	E 10975
Fig. 28	Buste d'ancêtre aux traits marqués	E 3391
Fig. 29	Buste d'ancêtre double	E 14702
Fig. 30	Triade osirienne (Vallée des Rois ?)	AF 13036
Fig. 31	La reine Isetnofret et ses deux fils Khâemouaset et Ramsès, face	N 2272
Fig. 32	Double stéléphore de Pendouaou et Dydy	A 63
Fig. 33	Taureau immobile dans les marais	E 10977
Fig. 34	Torse attribué à Néfertiti	E 25409
Fig. 35	Groupe de la dame Baket, de son époux Nebseny et de leur fils	E 11364
Fig. 36	Buste fragmentaire du scribe royal Meniou	E 11519
Fig. 37	Homme à perruque schématisée selon l'aspective, XVIII ^e dyn.	E 12681
Fig. 38 a-b	Homme avec perruque schématisée selon l'aspective, ramesside	N 854
Fig. 39 a-b	Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht et son épouse	A 128
Fig. 40	Tête au kheprech attribuée à Thoutmosis IV	E 10599
Fig. 41 a-b	Couple anonyme	N 2310
Fig. 42	Grande statue cube de Minmès	E 12985
Fig. 43	Sommet de l'appui dorsal d'une grande statue de Khâemouaset	N 422 (?)
Fig. 44	Statue cube de Manakhtef	E 12926
Fig. 45	Statue du prince Iâhmès	E 15682
Fig. 46	Côté droit du siège d'une statue de Iâhmès-Pennekhet	C 49

Fig. 47	Statue cube du vizir Ouser(amon)	A 127
Fig. 48	Neferrenpet adorant le soleil	A 79
Fig. 49	Samout stéléphore	A 59
Fig. 50 a-b	Le vizir Paser stéléphore	E 25980
Fig. 51	Grande statue cube de Minmès, détail du cartouche en collier	E 12985
Fig. 52	Statue naophore du grand prêtre de Ptah Méryptah, profil gauche	A 60
Fig. 53	La reine Isetnofret et ses deux fils, revers	N 2272
Fig. 54	Statuette « juridique » du barbier Sabastet	E 11673
Fig. 55	Statue de Piyay, profil gauche	E 124
Fig. 56 a-b	Naos dédié par la reine Hatchepsout	AF 52
Fig. 57	Tête de Thoutmosis IV, élément d'un groupe	E 12987
Fig. 58	Amon à tête de bélier	AF 2577
Fig. 59	Statue d'Akhénaton, élément d'un groupe	N 831
Fig. 60	Grande statue d'Amon et Toutânkhamon	E 11609
Fig. 61	Buste d'Amon, élément pour la restauration d'un groupe	E 10377
Fig. 62	Les babouins de l'obélisque oriental du temple de Louxor	D 31
Fig. 63	Colosse de Séthi II du reposoir de Karnak	A 24
Fig. 64	Statuette en argent de roi offrant Maât	E 27431
Fig. 65 a-b	Reheny enfant et adulte	N 843 a-b
Fig. 66	Grande statue cube du grand prêtre d'Amon Hapouseneb	A 134
Fig. 67	Nebnefer avec une table d'offrandes sur les genoux	E 15125
Fig. 68	Statue cube de Hatrê avec un tenon de restauration antique	E 25550
Fig. 69	Figurine de nain au pied bot	E 11563
Fig. 70	Statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer	A 66
Fig. 71	Statue cube en bois	E 20174

Fig. 72	Grande statue de femme	E 25501
Fig. 73	Figurine de femme nue en ivoire	E 16268
Fig. 74	Statuette de Satnem	E 14319
Fig. 75	Groupe familial de Kaemimen	E 10443
Fig. 76	Buste de Thoutmosis IV	E 13889
Fig. 77	La dame Touy	E 10655
Fig. 78	Buste de princesse amarnienne	E 14715
Fig. 79	Jeune fille nue en ivoire	E 27429
Fig. 80	Statue de Piyay, face	E 124
Fig. 81	Visage d'Amon, élément d'un groupe de Karnak	E 11100
Fig. 82	Torse de Ramsès II	E 27455
Fig. 83	Le serviteur de Pharaon Neferrenpet	N 852
Fig. 84	Ounennefer en scribe accroupi	A 82
Fig. 85	Petite statue cube de Hori (?)	E 11275
Fig. 86	Groupe de Cheded et Neferouptah	A 61
Fig. 87 a-b	Amon et Mout	N 3566

Bibliographie personnelle scientifique

Pour les livres, le nombre de pages est indiqué entre crochets [xxx pages]. Lorsqu'il y a des coauteurs, la part respective de chacun est indiquée en nombre de pages [p. xx-xx]. Les travaux sont présentés par année de publication et ont reçu un numéro correspondant à l'ordre chronologique.

Livres

- 1995 - (1) Catalogue, *Musée Granet. Collection égyptienne*, Aix en Provence (avec la collaboration de B. Terlay [p. 11-21]). [245 pages].
- 1999 - (2) *Les monuments d'éternité de Ramsès II. Nouvelles fouilles thébaines*, Paris, Musée du Louvre, catalogue d'exposition-dossier [p. 12-40], en collaboration avec Chr. Leblanc, G. Lecuyot et M. Nelson [p. 49-89].
- 2005 - (3) *La voix des hiéroglyphes. Promenade au département des Antiquités égyptiennes*, Paris, éditions Musée du Louvre/Institut Khéops (avec la participation de Didier Devauchelle pour les dix textes démotiques [19,5 pages]). Prix Max Serres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 2006. [240 pages].
- 2007 - (4) Catalogue, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire. I. Statues royales et divines*, Paris, éditions Musée du Louvre/Institut Khéops. [216 pages, 129 planches].
- 2008 - (5) *Âhmosis et le début de la XVIII^e dynastie*, Paris, éditions Pygmalion/Flammarion (réédition augmentée et corrigée en 2015). [295 pages].

Articles

- 1985 - (6) « A propos d'un ouchebti du M.A.N. », *Antiquités nationales, St. Germain-en-Laye* 16/17, p. 85-88.
- 1987 - (7) « Aspects juridiques et économiques de l'offrande au Nouvel Empire », *Discussions in Egyptology* 9, p. 69-78.
- 1991 - (8) « Un fragment de texte d'inspection de Merenptah à Tôd », *Revue d'égyptologie* 42, p. 251-252.
- (9) « L'inscription de Sésostris I^{er} à Tôd », *Bulletin de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire* 91, p. 1-33 et pl. 1-31.
- (10) « Une nouvelle statue de Ramsès II au Louvre », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 2, p. 12-14.

- 1994 - (11) « Une statue du grand-prêtre d'Amon Bakenkhonsou II », *Revue d'égyptologie* 45, p. 11-15 et pl. I-IV.
- 1995 - (12) « Les monuments privés », dans « Fouilles du musée du Louvre à Tôd, 1988-1991 », par G. Pierrat et alii, *Karnak X*, p. 431-437.
- 1997 - (13) « Une nouvelle attestation de Kémit », *Revue d'égyptologie* 48, p. 247-250.
- (14) « Le buste du scribe royal Meniou, une sculpture du règne d'Aménophis III (v. 1391-1353 av. J. -C.) », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 5-6, p. 51-57.
- 1999 - (15) « Le papyrus Chassinat III », *Revue d'égyptologie* 50, p. 5-49 et pl. I-XIII.
- 2000 - (16) « Un bas-relief au nom de Psammétique II », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 5, p. 33-38.
- 2001 - (17) « L'inscription dédicatoire de Khâemouaset au Sérapéum de Saqqara », *Revue d'égyptologie* 52, p. 29-40 et pl. V-XIII.
- 2004 - (18) « Pount et le mythe de la naissance divine à Deir el-Bahari », *Cahiers de recherches de l'Institut d'égyptologie et de papyrologie de Lille* 24, p. 9-14.
- (19) « La tombe de Merenptah : projets et travaux récents », *Memnonia* XV, p. 153-164 et pl. XXVIII-XXXIV (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- 2005 - (20) « Un intercesseur dynastique à l'aube du Nouvel Empire. La statue du prince Iâhmès », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre* n° 4, p. 19-28.
- (21) « Une citation musicale au Nouvel Empire » et « Guerre civile et guerre étrangère d'après la stèle de Nysoumontou (Louvre C 1) », *Revue d'égyptologie* 56, p. 191-194.
- 2006 - (22) « Fouilles du musée du Louvre dans la tombe de Merenptah-KV.8 (2005-2006) », *Memnonia* XVII, p. 151-169 et pl. XXIV-XXVIII (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- 2007 - (23) « Fouilles du musée du Louvre dans la tombe de Merenptah-KV.8 (2007) », *Memnonia* XVIII, p. 105-117 et pl. XIX-XXIII (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- 2010 - (24) « Fouilles du musée du Louvre dans la tombe de Merenptah-KV.8 (2008) », *Memnonia* XX, p. 175-182 et pl. XLVIII-LI (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- (25) « Un fragment de bassin circulaire au nom d'Hakoris », *Revue d'égyptologie* 61, p. 179-185.
- 2011 - (26) « Un cas antique de restauration au musée du Louvre », dans D. Valbelle et J. - M. Yoyotte (dir.), *Statues égyptiennes et kouchites démembrées et reconstituées. Hommage à Charles Bonnet*, Paris, p. 65-70.

- 2012 - (27) « La 'tête Salt' : un chef d'œuvre de la sculpture égyptienne du Moyen Empire », *La revue des musées de France. La revue du Louvre*, n° 1, p. 34-45.
- (28) « Le dialogue de Khâkheperrêseneb avec son *ba*. Tablette British Museum EA 5645/ostracon Caire JE 50249 + papyri Amherst III & Berlin 3024 », *Revue d'égyptologie* 63, p. 1-20.
- 2013 - (29) « Un fragment d'éventail (?) au nom d'Aménophis III », *Rivista degli Studi Orientali. Nuova Serie*, vol. LXXXV, fasc. 1-4 (2012), *Egitto e mondo antico. Studi per Claudio Barocas* (L. Francia Barocas et M. Cappozzo éd.), p. 41-46.
- (30) « Un cas égyptien de texte constitutif de l'image : les statues stéléphores », *Texte et image dans l'Antiquité. Pallas. Revue d'études antiques* n° 93 (2013), p. 53-66 (actes du colloque du même nom, Toulouse université du Mirail, janvier 2012).
- 2014 - (31) « Fragment de visage du pharaon Akhéaton », *La revue du Louvre. La revue des musées de France* 2-2014, p. 56 n° 4.
- (32) « Les ostraca hiératiques de l'école du Ramesseum », dans *Memnonia XXIV* (2013) [parution en 2014], p. 73-79 et pl. XIII-XVII.
- (33) « Couleur, matériau et lumière : la pensée chromatique dans l'Égypte ancienne », dans *Technè* 40 (2014), *Thérapie. Polychromie et restauration de la sculpture dans l'Antiquité*, p. 23-29.

En préparation :

- « Aspective et perspective dans la pensée égyptienne de l'histoire », dans *Pallas. Revue d'études antiques* 105, 2017, actes de la journée d'étude *A côté de la perspective, les modes d'expression aspectifs*, Toulouse, université Jean-Jaurès, 5 octobre 2015 [à paraître en 2017].
- « Les ostraca littéraires de l'école du Ramesseum », dans *Memnonia- Cahier supplémentaire* n° xx.
- « Une sombre affaire : le papyrus Chassinat VII (Louvre E 25 357) », dans la *Revue d'égyptologie* xx.
- Catalogue, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire. II. Les particuliers*.

Bibliographie personnelle générale

Pour les livres, le nombre de pages est indiqué entre crochets [xxx pages]. Lorsqu'il y a des coauteurs, la part respective de chacun est indiquée en nombre de pages [p. xx-xx]. Les travaux sont présentés par année de publication et ont reçu un numéro correspondant à l'ordre chronologique auquel a été ajoutée la lettre « a » pour le distinguer de la bibliographie scientifique.

Livres

- 1992 - (1a) *Le prince aux trois destins* (publication du musée du Louvre pour les enfants), Paris, éditions RMN/Montparnasse (en collaboration avec M. Bloch et E. Kertès [p. 2-7]). [p. 8-31].
- 1997 -(2a) *L'ABCédaire de Ramsès II*, Paris, éditions Flammarion (à parité avec E. David). [120 pages].

Articles, notices et essais de catalogues d'exposition, divers

- 1987 - (3a) Notices n° 76 et 91 dans le catalogue d'exposition *Tanis. L'or des pharaons*. Paris
- (4a) Notices n° 104, 116, 167, 178, 231, 291, 306 dans le catalogue d'exposition *Ägyptens Aufstieg zur Weltmacht*, Hildesheim.
- 1990 - (5a) Notices n° B8, E7, H2, H12, H13, H16, H17, H18, H19, H61, H63, H64 dans le catalogue d'exposition *Mémoires d'Égypte. Hommage de l'Europe à Champollion. Notices descriptives des objets présentés*. Strasbourg.
- (6a) « Récentes acquisitions », dans Chr. Ziegler, *Le Louvre. Les Antiquités égyptiennes*, p. 8-9.
- 1991 - (7a) *L'Égypte et la Grèce antique. Découvertes junior 3*, éditions Gallimard, octobre.
- 1992 - (8a) « Les ramessides », *Le monde de la Bible. Archéologie et Histoire*, n° 78, p. 16-21.
- (9a) Une notice dans le catalogue *Automates et robots*, Reims, p. 8-9.
- 1993 - (10a) « De la sculpture », *Connaissance des Arts*, hors-série n° 36, p. 17-25.
- 1994 - (11a) Notices n° 11, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 39, 41 dans le catalogue d'exposition *Nefertari. Luce d'Egitto*. Rome.

- (12a) Notices n° 301 et 368 dans le catalogue d'exposition *Pharaonen und fremde Dynastien im Dunkel*. Vienne.
- (13a) « De la musique pour les dieux. Le sistre de Hénouttaouy », *Musiques au Louvre* (hommage à Michel Laclotte), p. 21.
- 1995 - (14a) « Les derniers pharaons. L'art en Egypte du VII^e au IV^e siècle av. J. -C. », *Archéologia* 313 (juin 1995), p. 18-33 (en collaboration avec O. Perdu).
- 1997 - (15a) « Le Nouvel Empire », *Musée du Louvre, guide du visiteur. Les Antiquités égyptiennes I*, p. 131-153 et p. 158-170.
- 1998 - (16a) « Le Nouvel Empire », *Ulysse-Télérama* (février 1998), p. 43-55.
- 1999 - (17a) *Le poème de la bataille de Qadech et autres textes du temps de Ramsès II*, plaquette réalisée par l'auditorium du musée du Louvre.
- (18a) « Les monuments d'éternité de Ramsès II au Louvre », *Les dossiers d'Archéologie* 241, p. 6-11.
- 2001 - (19a) 15 notices non numérotées dans le catalogue d'exposition *Keo. Prélude à l'envol*, p. 88-97. Québec.
- 2002 - (20a) Notice n° 170 dans le catalogue d'exposition *Les pharaons*. Venise.
- (21a) Notice n° 52 dans le catalogue d'exposition *Egypte, la trame de l'Histoire*. Rouen.
- (22a) « Sculpture et sculpteurs », dans le catalogue d'exposition *Les artistes de Pharaon. Deir el-Medineh et la Vallée des Rois*, p. 210-211.
- (23a) Notices n° 98, 163, 167, 168, 178, 183-188, 194, 217, 220 dans ce même catalogue.
- 2004 - (24a) Notices n° 66, 77, 122, 158 dans le catalogue d'exposition *Pharaon*. Paris.
- (25a) 12 notices en ligne sur le site internet du Louvre « Cimaises ».
- 2005 - (26a) Notices n° 8, 27, 43, 74, 77, 89, 106, 119 dans le catalogue d'exposition *L'homme égyptien d'après les chefs-d'œuvre du Louvre*. Nagoya, Fukuoka, Tokyo.
- 2007 - (27a) « Le Nouvel Empire égyptien au Louvre : une visite idéale », *Grande Galerie. Le journal du Louvre* n° 2, p. 42-51.
- 2008 - (28a) « Amon-Rê » et « Les anciens Egyptiens face à nous », dans le catalogue d'exposition *La momie aux amulettes*, p. 39 et p. 82-83. Besançon.
- (29a) Notices n° 4, 5, 7, 19 dans le catalogue d'exposition *Akhénaton et Néfertiti. Soleil et ombres des pharaons*. Genève.
- (30a) Notices n° 30, 88, 154 dans le catalogue d'exposition *L'enfant dans les collections du musée du Louvre*. Tokyo.

- 2009 - (31a) « Monstres et terreur dans l'imagerie égyptienne », *Egypte, Afrique & Orient* 55, p. 43-50.
- 2010 - (32a) Notices n° 2, 3, 4, 9, 13, 48, 57, 104, 145, 184, 186-189, 194-197, 257 dans le catalogue d'exposition *El enigma de la momia. El rito funerario en el antiguo Egitto*. Alicante.
- 2011 - (33a) Notice n° 6 dans le catalogue d'exposition *Fabuleuse Egypte*. Avignon.
- 2013 - (34a) « Naturalisme et réalisme dans la représentation humaine chez les anciens Egyptiens » dans le catalogue d'exposition *L'art du contour. Le dessin dans l'Egypte ancienne*, p. 90-95. Paris.
- (35a) Notices n° 15, 16, 24, 35, 59, 60, 78, 87, 109, 110, 157 dans ce même catalogue.
- (36a) « Une sculpture d'Akhénaton entre au Louvre », *Grande Galerie. Le Journal du Louvre* 24 (juin-juillet-août 2013), p. 15.
- (37a) Notices n° 1, 19, 25, 50, 51 dans le catalogue d'exposition *Rendre visite aux dieux. Pèlerinage au temps de l'Egypte pharaonique*. Le Puy en Velay.
- 2014 - (38a) Notices 71, 77, 109, 145, 147, 148, 163 a-b-c, 293, 294, 302, 315, 316, 318 dans le catalogue d'exposition H. Guichard (dir.), *Des animaux et des pharaons. Le règne animal dans l'Egypte ancienne*, Lens.
- (39a) « Les animaux, le roi et le sphinx », *ibidem*, p. 314-317.
- (40a) « La guerre de l'hippopotame aura-t-elle lieu ? », *Archéothéma* 37 (novembre-décembre), p. 42.
- 2015 - (41a) Notices (Khâ A 65 et Nebmeroutef E 11154) dans le catalogue d'exposition : *Rencontre avec un prêtre égyptien*, Sophia, pp. 15-19 et 20-22.
- (42a) Notice n° 4, dans le catalogue d'exposition *Cacher, coder. 4000 ans d'écritures secrètes*, Figeac, p. 72.
- (43a) Notices (en japonais) : Stèle de Pakeres (E 8401), statue-chaouabti de deux scribes du Trésor (E 3430), statue-cube de Saïset (A74), fragment de statue de Djedefrê (E 12627) et statuette d'une princesse Iâhhetep (N 446), dans le catalogue d'exposition *Cleopatra and the Queens of Egypt*, Tokyo.
- 2016 - (44a) « Les aventures du prince perdu », *Grande Galerie* 35 (mars-mai 2016), p. 8 et « Un relief du Moyen Empire révèle le nom d'un site du Delta » *ibidem*, p. 14.
- (45a) Notices B. 20, C. 35, D. 50 et D. 54 dans le catalogue d'exposition L. B. Rizzo, A. Gasse, Fr. Servajean (éd.), *A l'école des scribes. Les écritures de l'Egypte ancienne*, CENiM 15, Montpellier.
- (46a) Notices n° 2, 8, 20, 22, 80, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96 dans le catalogue d'exposition A. Charron et Chr. Barbotin (dir.), *Khâemouaset, le prince archéologue. Savoir et pouvoir à l'époque de Ramsès II*, Arles.

- (47a) « Ramsès II », *ibidem*, p. 20-23.
 - (48a) « Khâemouaset, prince érudit : savoir et pouvoir dans l’Egypte ancienne », *ibidem*, p. 154-158.
 - (49a) « La notion de savoir et sa transmission », *ibidem*, p. 161-162.
 - (50a) « Sages et érudits : les connaissances littéraires », *ibidem*, p. 168-172.
 - (51a) Huit notices dans le catalogue d’exposition *Ramses. Göttlicher Herrscher am Nil*, Karlsruhe (à paraître en décembre 2016)
 - (52a) « Die Propaganda und ihre Grenze », *ibidem*.
-

Liste des ouvrages et articles cités

- ALTENMÜLLER, H. « Ein Zauberspruch zum ‘Schutz des Leibes’ », *GM* 33 (1979), p. 7-12.
- ASSMANN, J. *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zurich-Munich, 1975.
- BACKES, B. « ‘Piété personnelle’ au Moyen Empire ? A propos de la stèle de Nebpou (Ny Carlsberg AEIN 1540) », *BSEG* 24 (2000-1), p. 6-9.
- BIALY, M. et- « Merenptah, le vizir Panehesy et la reine, une statue méconnue (n° 250) de Deir el-Medineh », *Memnonia* XIX (2008), p. 151-161 et pl. XXII-XXIV.
- BISSON DE LA ROQUE, F. *Tôd (1934 à 1936)*, FIFAO 17, 1937.
- BJÖRKMAN, G. *A Selection of the Objects in the Smith Collection of Egyptian Antiquities at the Linköping Museum, Sweden*, Uppsala, 1971.
- BOREUX, Ch. « Deux statuettes égyptiennes de la collection Henri de Nanteuil », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 39, 1943, p. 19-26.
- BOTHMER, B. von « More Statues of Senenmut », dans M. E. Cody et alii (éd.), *Egyptian Art. Selected Writings of Bernard v. Bothmer*, Oxford, 2004, p. 217-247.
- BRUNNER, H. *Die südlichen Räume des Tempels von Luxor*, AV 18, 1977.
- BRUYERE, B. *Rapport sur les fouilles de Deir El Médineh (1934-1935). Deuxième partie : la nécropole de l’est*, FIFAO XV, 1937.
- BRUYERE, B. *Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh III*, FIFAO XVI, 1939.
- CAPART, J. *Documents pour servir à l’étude de l’art égyptien*, t. II, Paris, 1931.
- CENIVAL, J. –L. de « Les textes de la statue E. 25550 du musée du Louvre », *RdE* 17 (1965), p. 15-20.
- CENIVAL, J. –L. de « Les deux frères (une statue de Souty frère de Hor) », *Mélanges Jacques Jean Clère, CRIPEL* 13 (1991), p. 47-52.

- CHADEFAUD, C. *Les statues porte-enseignes de l'Égypte ancienne (1580-1085 av. J. -C.)*, Paris, 1982.
- CLERE, J. J. *Les chauves d'Hathor*, OLA 63, 1995.
- Collectif Catalogue d'exposition, *L'homme égyptien d'après les chefs-d'œuvre du Louvre*, Tokyo, 2005.
- DAVIES, N. de G. *The Rock Tombs of el Amarna. I. The Tomb of Meryra*, Londres, 1903.
- DAVIES, N. de G. *The Rock Tombs of el Amarna. III. The Tombs of Huya and Ahmes*, Londres, 1905.
- DELANGE, E. [dir.], *Les fouilles françaises d'Éléphantine (Assouan) 1906-1911*, MAIBL 46, 2012, 1. *Textes*, et 2. *Planches*.
- DELVAUX, L. « Des statues nombreuses en toutes pierres dures. Les sculpteurs, leurs matériaux et leurs clients au début du Nouvel Empire », dans le catalogue d'exposition Chr. Karlshausen, Th. De Putter (éd.), *Pierres égyptiennes... Chefs-d'œuvre pour l'Éternité*, Mons, 2000, p. 85-93.
- DE MEULENAERE, H. « Personnages debout tenant un naos dans la statuaire de Basse Époque », dans W. Claes, H. De Meulenaere, St. Hendrickx (éd.), *Elkab and Beyond. Studies in Honour of Luc Limme*, OLA 191, 2009, p. 226-228
- DORMAN, P. F. *The Tombs of Senenmut. The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353*, New York, 1991.
- DRIOTON, E. *Rapport sur les fouilles de Médamoud (1926)*, FIFAO IV/2, 1927. *Les inscriptions*.
- DRIOTON, E. « Essai sur la cryptographie privée de la fin de la XVIII^e dynastie », *RdE* 1 (1939), p. 1-50 et pl. I-V.
- DRIOTON, E. « Deux statues naophores consacrées à Apis », *ASAE* 41 (1942), p. 21-35 et pl. I et II.
- ERMAN, A. *Aegyptische Inschriften aus den königlichen Museen zu Berlin*, t. I et II, Leipzig, 1901.
- ETIENNE, M. (dir.) Catalogue d'exposition, *Les portes du ciel. Visions du monde dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2009.
- FISCHER, H. G. *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, 1986.

- GRAEFE, E. « Das sogenannte Senenmut-Kryptogramm », *GM* 38 (1980), p. 48-50.
- GRAEFE, E. *Untersuchungen zur Verwaltung und Geschichte der Institution der Gottesgemahlin des Amun vom Beginn des Neuen Reiches bis zur Spätzeit*, ÄA 37, Wiesbaden 1981.
- GUICHARD, S. « La collection égyptienne du musée Guimet au Louvre », dans le catalogue d'exposition G. Galliano (dir.), *Un jour, j'achèterai une momie. Emile Guimet et l'Égypte antique*, Lyon, 2012, p. 60-71.
- GUICHARD, S. *Jean-François Champollion. Notice descriptive des monuments égyptiens*, Paris, 2013.
- HALL, R. « 'The Cast-off Garment of Yesterday' : Dresses reversed in Life and Death », *BIFAO* 85 (1985), p. 235-243 et pl. XXXVIII-XXXIX.
- JACQUET-GORDON, H. « Concerning a Statue of Senenmut », *BIFAO* 71 (1972), p. 140-150 et pl. XXVIII-XXXII.
- JANSEN-WINKELN, K. « Zum Verständnis der 'saitischen Formel' », *SAK* 28 (2000), p. 83-124.
- JORGENSEN, M. *Catalogue Egypt II (1550-1080 B.C.)*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1998.
- JUNG, M. –P. « Restauration et entretien de la statuaire dans les temples égyptiens : un aperçu », *Technè* 40 (2014), p. 46-52.
- KEITH, J. L. *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and another Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011.
- KELLER, C. A. « The Statuary of Senenmut », dans le catalogue d'exposition C. Roehrig (éd.), *Hatshepsut. From Queen to Pharaoh*, New York, 2006.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. II. Ramesses II, Royal Inscriptions*, Oxford, 1969-1979.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. III. Ramesses II, His Contemporaries*, Oxford, 1978-1980.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. V. Setnakht, Ramesses III, and Contemporaries*, Oxford, 1970-1983.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. VII. Addenda*, Oxford, 1989.

- KOZLOFF, A., BRYAN, B. [éd.] *Catalogue d'exposition Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and his World*, Cleveland, 1992.
- LABOURY, D. *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation du portrait royal dans son contexte historique*, Aeg. Leod. 5, 1998.
- LINAGE, J. de « L'acte d'établissement et le contrat de mariage d'un esclave sous Thoutmès III », *BIFAO* XXXVIII (1939), p. 217-234 et pl. XXIV-XXV.
- LUCE, J. –M. « De l'Égypte à la Grèce archaïque. La question de l'aspectivité », *Égypte, Afrique & Orient* 55 (2009), p. 35-42.
- MARIETTE, A. *Catalogue des monuments d'Abydos*, Paris, 1880.
- MARTIN, G. Th. *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-chief of Tutankhamun*, Londres, 1989.
- MEEKS, D. *Année lexicographique. Tome 3 (1979)*, Paris, 1982.
- MEKAWY OUDA, A. M. « The Statue of the 'Doorkeeper of the Palace' PiAy (Louvre E 124) », *SAK* 44 (2015), p. 283-295 et pl. 39-42.
- PERDU, O. *Les statues privées de la fin de l'Égypte pharaonique (1069 av. J. –C.- 395 apr. J. –C.)*. I. *Hommes*, Paris, 2012.
- PIERRAT, G., ZIEGLER, Chr. [dir] *Catalogue d'exposition, A Arte Egipcia no tempo dos faraos. Acervo do museu do Louvre*, Sao Paulo, 2001.
- PIERRAT-BONNEFOIS, G. « Cimetière est du village ou cimetière à l'est de Deir el-Médineh ? », dans G. Andreu (dir.), *Deir el-Médineh et la vallée des Rois*, Paris, 2003, p. 49-65.
- PORTER, B. MOSS, R. *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. VII. Nubia, the Deserts, and Outside Egypt*, Oxford, 1951.
- PORTER, B. MOSS, R. *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. VIII. Objects of Provenance not known. Part. 2. Private Statues (Dynasty XVIII to the Roman Period). Statues of Deities*, Oxford, 1999.
- POSENER, G. « La piété personnelle avant l'âge amarnien », *RdE* 27 (1975), p. 195-210 et pl. 18-21.
- REDFORD, D. B. *The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III*, Leyde-Boston, 2003.

- RIZZO, J. « Une mesure d'hygiène relative à quelques statues-cubes déposées dans le temple d'Amon à Karnak », *BIFAO* 104 (2004), p. 511-521.
- RIZZO, J. et alii [dir.] Catalogue d'exposition, *A l'école des scribes. Les écritures de l'Égypte ancienne*, CENiM 15, 2016, cat. E. 57, p. 193.
- RONDOT, V. « De la fonction des statues-cubes comme cale-porte », *RdE* 62 (2011), p. 141-150 et pl. XXII-XXV.
- SAGHIR, M. et- *Das Statuenversteck im Luxortempel*, Wiesbaden, 1991.
- SCHULZ, R. *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten "Würfelhockern", I. et II.*, HÄB 33-34, Hildesheim, 1992.
- SETHE, K. *Urkunden des Aegyptischen Altertums*, Abtheilung 4, Leipzig, 1905-1909.
- TRAUNECKER, Cl. « Aménophis IV et Nefertiti. Le couple royal d'après les talatates du IX^e pylône de Karnak », *BSFE* 107 (oct. 1986), p. 17-44.
- TRAUNECKER, Cl. « Néfertiti. La reine sans nom », *Egypte, Afrique & Orient* 14 (août-sept.-oct. 1999), p. 3-14.
- VANDIER, J. *Manuel d'archéologie égyptienne. t. III, La statuaire*, Paris, 1958.
- VANDIER, J. « Iousâas et (Hathor)-Nébet-Hétepet », *RdE* 16 (1964), p. 55-146.
- VANDIER, J. « La vie des musées ; Nouvelles acquisitions », *Revue du Louvre* 1 (1965), p. 42-44, n° 3.
- VANDIER, J. « Deux textes religieux du Moyen Empire », dans W. Helck (éd.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70. Geburtstag*, Wiesbaden, 1968, p. 121-124.
- VANDIER, J. « La statue d'un grand prêtre de Mendès », *JEA* 54 (1968), p. 89-94.
- VARILLE, A. *Inscriptions concernant l'architecte Amenhotep fils de Hapou*, BdE 44, 1968
- VERBOSVEK, A. « *Als Gunsterweis des Königs in den Tempel gegeben...* ». *Private Tempelstatuen des Alten und Mittleren Reiches*, ÄAT 63, 2004.

ZIEGLER, Chr.

« Jeune pharaon présentant l'image de la déesse Maât », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 3 (1988), p. 181-185.

ZIEGLER, Chr.

« Champollion en Egypte. Inventaire des antiquités rapportées au musée du Louvre », dans L. Limme et J. Strybol (éd.), *Aegyptus Museis Rediviva. Miscellanea in honorem Hermannii de Meulenaere*, Bruxelles, 1993.



Table des abréviations

(En italique : périodiques et titres d'ouvrages. En romain : noms propres et séries)

Ouvrages, périodiques et séries cités

ÄA	Ägyptologische Abhandlungen, Wiesbaden.
ÄAT	Ägypten und altes Testament, Wiesbaden.
<i>Aeg. Inschr.</i>	A. Erman, <i>Aegyptische Inschriften aus den königlichen Museen zu Berlin</i> , t. I et II, Leipzig, 1901.
<i>Aeg. Leod.</i>	Aegyptiaca Leodiensia, Liège.
<i>An. Lex. 79</i>	D. Meeks, <i>Année lexicographique</i> . Tome 3 (1979), Paris, 1982.
AV	Archäologische Veröffentlichungen, Mayence.
<i>ASAE</i>	<i>Annales du Service des Antiquités de l'Égypte</i> , Le Caire.
<i>BIFAO</i>	<i>Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire</i> , Le Caire.
<i>BSEG</i>	<i>Bulletin de la société d'égyptologie de Genève</i> , Genève.
<i>BSFE</i>	<i>Bulletin de la société française d'égyptologie</i> , Paris.
<i>Caire CG</i>	<i>Catalogue général des Antiquités égyptiennes du musée du Caire</i> , Le Caire.
CNiM	Cahiers de l'Égypte nilotique et méditerranéenne. Montpellier.
<i>CRIPÉL</i>	<i>Cahiers de recherche de l'Institut de papyrologie et d'égyptologie de Lille</i> , Lille.
<i>DE</i>	<i>Discussions in Egyptology</i> , Oxford.
DFIFAO	Documents de fouilles. Institut français d'archéologie orientale du Caire, Le Caire.
FIFAO	Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, Le Caire.
<i>GM</i>	<i>Göttinger Miszellen</i> , Göttingen.
HÄB	Hildesheimer Ägyptologische Beiträge, Hildesheim.
<i>KRI II</i>	K. A. Kitchen, <i>Ramesside Inscriptions</i> . Vol. II. <i>Ramesses II, Royal Inscriptions</i> , Oxford, 1969-1979.
<i>KRI III</i>	K. A. Kitchen, <i>Ramesside Inscriptions</i> . Vol. III. <i>Ramesses II, His Contemporaries</i> , Oxford, 1978-1980.

- KRI V K. A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions*. Vol. V. *Setnakht, Ramesses III, and Contemporaries*, Oxford, 1970-1983.
- KRI VII K. A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions*. Vol. VII. *Addenda*, Oxford, 1989.
- MAIBL Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris
- Manuel III J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne*. t.III. *La statuaire*, Paris, 1958.
- OLA Orientalia Lovaniensia Analecta, Louvain.
- PM VII B. Porter, R. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*. VII. *Nubia, the Deserts, and Outside Egypt*, Oxford, 1951.
- PM VIII/2 B. Porter, R. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*. VIII. *Objects of Provenance not known*. Part. 2. *Private Statues (Dynasty XVIII to the Roman Period)*. *Statues of Deities*, Oxford, 1999.
- RdE *Revue d'égyptologie*, société française d'égyptologie, Paris.
- SAK *Studien zur altägyptischen Kultur*, Hambourg.
- Technè *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, Centre de recherche et de restauration des musées de France, Paris.
- Urk. IV K. Sethe, *Urkunden des Aegyptischen Altertums*, Abteilung 4, Leipzig, 1905-1909.

Abréviations diverses

- Caire JE Musée du Caire, Journal d'entrée.
- Cat. Numéro de catalogue.
- dir. Ouvrage collectif dirigé par...
- éd. Ouvrage collectif édité par...
- et alii et autres auteurs.
- Inv. Numéro d'inventaire.
- MMA Metropolitan Museum of Art, New York.
- MRAH Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
- n. note.
- t. tome.

TPI Troisième période intermédiaire.

TT Tombe thébaine.



Christophe BARBOTIN

Les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre
Une synthèse

II

Planches

NB : Toutes les figures (1 à 87b) proviennent du musée du Louvre, les photographies ont été réalisées par Christian Décamps ou Georges Poncet, sauf :

- fig. 13 : image de Chou © Christophe Barbotin/musée du Louvre.
- fig. 16 : statue de Paser © Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague.
- Fig. 17 : Panehesy et le couple royal © IFAO.



Fig. 1. Hori et Nefertari A 68



Fig. 2. Statue de Ramsès II (torse moderne) A 22



Fig. 3. Tête d'Aménophis III au kheprech A 25



Fig. 4. Groupe colossal de Ramsès II et Ânat AF 2576



Fig. 5. L'intercesseur Neferenpet E 14241



Fig. 6. Buste d'Akhénaton E 11076



Fig. 7. Petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti E 15593



Fig. 8. Tiy et Aménophis III en stéatite émaillée E 25493



Fig. 9. Sobek crocodile sur son socle E 16358



Fig. 10. Femme marchant, avec les pieds divergents N 1578



Fig. 11. Les deux « images » Tamérout et Imenemipet N 1594



Fig. 12. Colosse d'Akhénaton du Gempaïten de Karnak E 27112



Fig. 13. Image de Chou au collier solaire, sarcophage intérieur de Soutymès N 2610

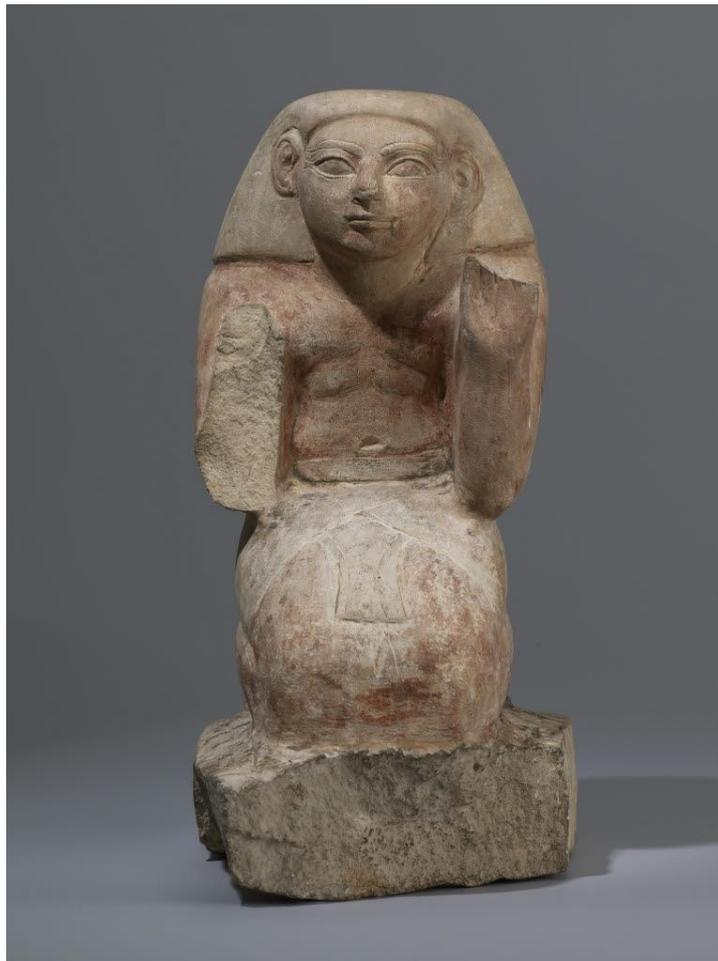


Fig. 14. Orant solaire N 845



Fig. 15. Amon donnant les millions d'années à Toutânkhamon tourné face à lui E 11005



Fig. 16. Paser et son prêtre funéraire (Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague AEIN 661)



Fig. 17. Le vizir Panehesy et le couple royal (Deir el-Médineh, *FIFAO* XX, pl. XLI)



Fig. 18. Le grand prêtre Youyou et Osiris dans son naos A 67



Fig. 19. Djéhoutynefer sistrophore A 118



Fig. 20. Faucon-roi E 5351



Fig. 21. Jambe d'une âme de Pe ou de Nekhen AF 13200



Fig. 22. Figure de dieu solaire E 25460



Fig. 23. Senmout au rouleau de corde et au cryptogramme E 11057



Fig. 24. Statue théophore de Méryiounou A 64



Fig. 25. Groupe familial de Penimen aux statues cubes accolées N 435

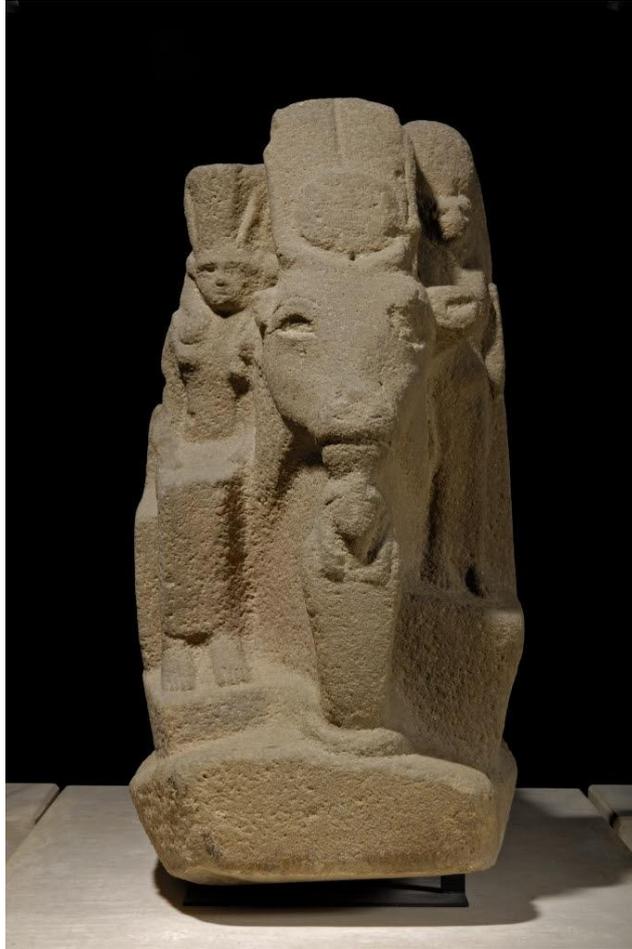


Fig. 26 a. Statue d'Hathor-Meresger multiple E 26023, face



Fig. 26 b. Statue d'Hathor-Meresger multiple E 26023, profil gauche

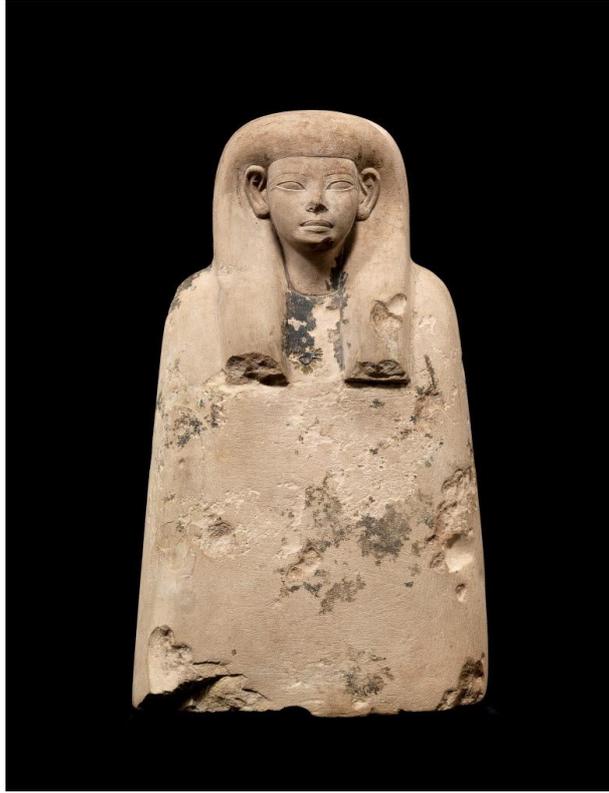


Fig. 27. Buste d'ancêtre E 10975 (règne d'Aménophis III)



Fig. 28. Buste d'ancêtre aux traits marqués E 3391



Fig. 29. Buste d'ancêtre double E 14702



Fig. 30. Triade osirienne MR 63/AF 13036 (Vallée des Rois ?)



Fig. 31. La reine Isetnofret et ses deux fils Khâemouaset et Ramsès N 2272, face



Fig. 32. Double stéléphore Pendouaou et Dydy A 63



Fig. 33. Taureau immobile dans les marais E 10977

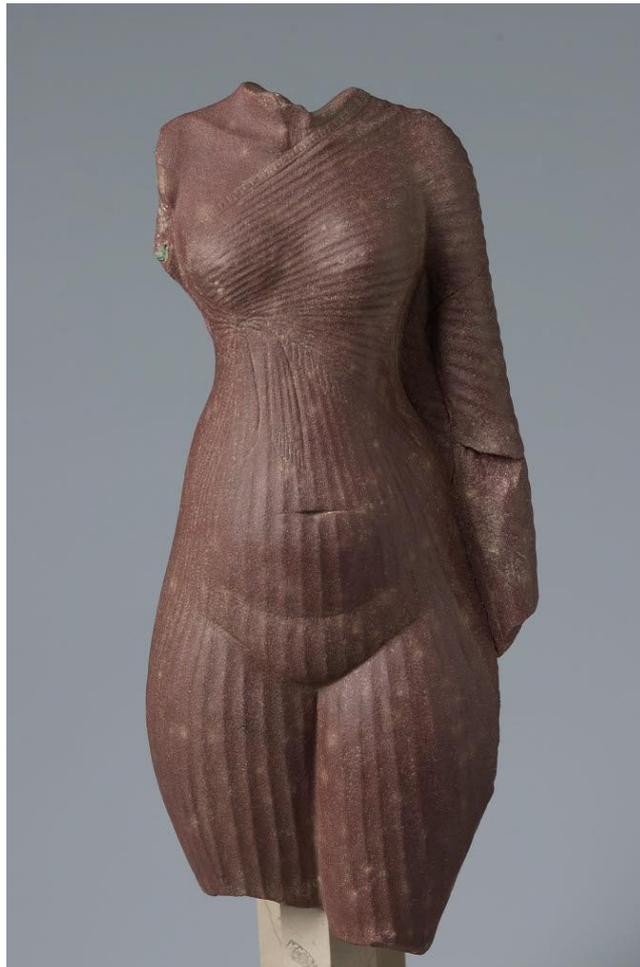


Fig. 34. Torse attribué à Néfertiti E 25409



Fig. 35. Groupe de la dame Baket, de son époux Nebseny et de leur fils E 11364



Fig. 36. Buste du scribe royal Meniou E 11519



Fig. 37. Homme à perruque schématisée selon l'aspect E 12681, XVIII^e dynastie



Fig. 38 a. Porte-enseigne ramesside avec perruque schématisée selon l'aspect N 854

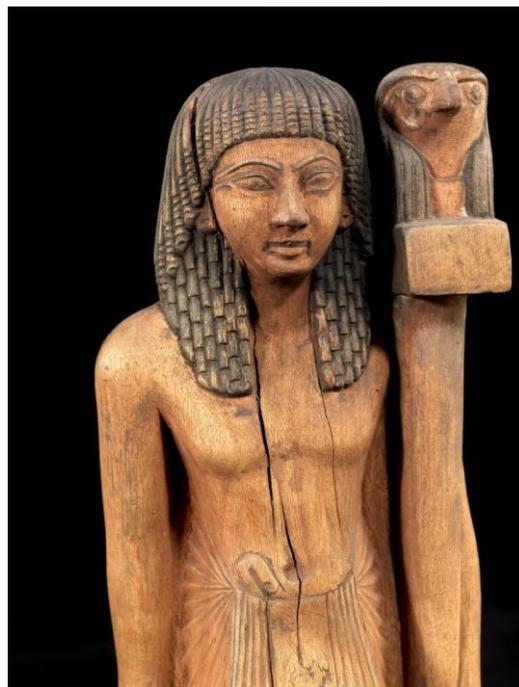


Fig. 38 b. Porte-enseigne N 854, détail



Fig. 39 a. Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht et son épouse A 128



Fig. 39 b. Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht A 128, détail



Fig. 40. Tête au kheprech attribuée à Thoutmosis IV E 10599



Fig. 41 a. Couple anonyme N 2310



Fig. 41 b. Couple anonyme N 2310, detail



Fig. 42. Grande statue cube de Minmès E 12985



Fig. 43. Sommet de l'appui dorsal d'une grande statue de Khâemouaset N 422 (?)



Fig. 44. Statue cube de Manakhtef E 12926



Fig. 45. Statue du prince Iâhmès E 15682



Fig. 46. Côté droit du siège d'une statue de Iâhmès-Pennekhet C 49



Fig. 47. Statue cube du vizir Ouser(amon) A 127

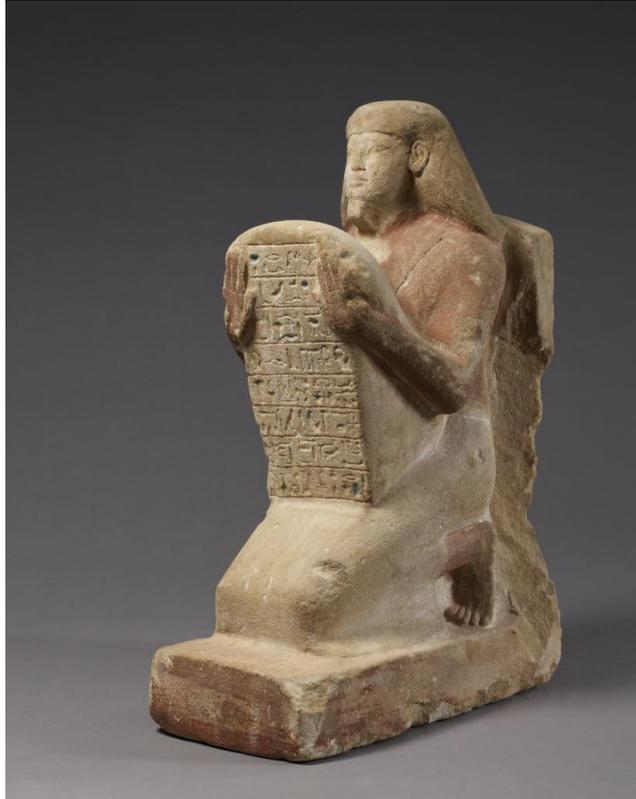


Fig. 48. Neferrenpet adorant le soleil A 79



Fig. 49. Samout stéléphore A 59



Fig. 50 a. Le vizir Paser stéléphore E 25980

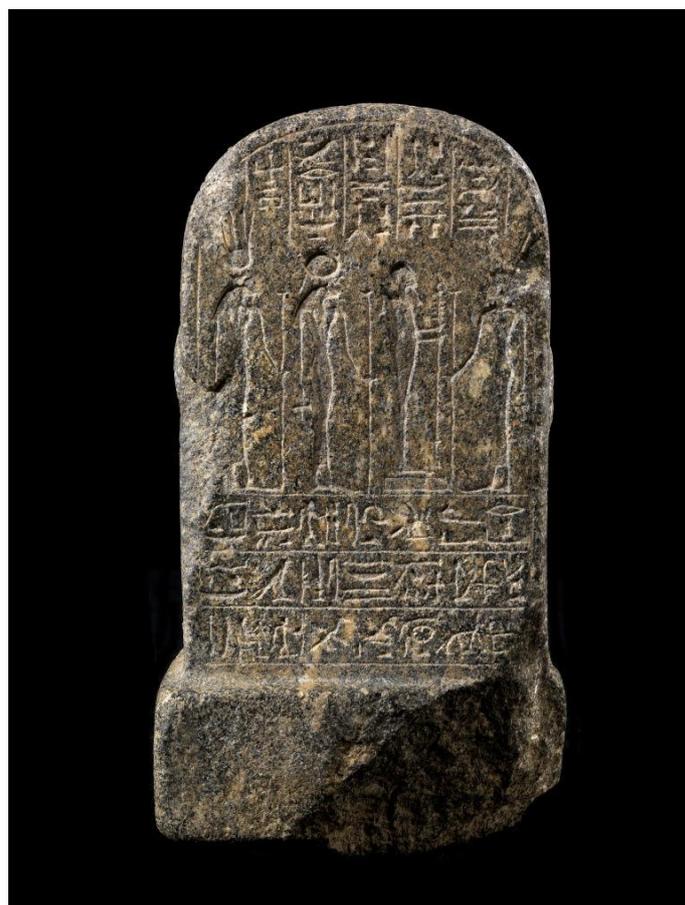


Fig. 50 b. Le vizir Paser stéléphore E 25980, détail



Fig. 51. Grande statue cube de Minmès E 12985, détail du cartouche en collier



Fig. 52. Statue naophore du grand prêtre de Ptah Méryptah A 60

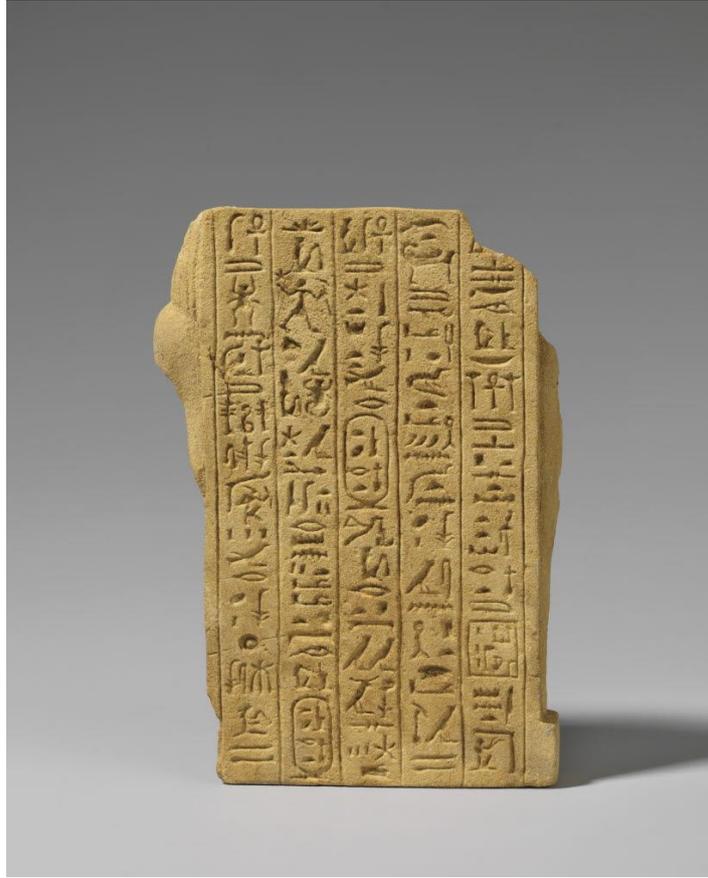


Fig. 53. La reine Isetnofret et ses deux fils N 2272, revers

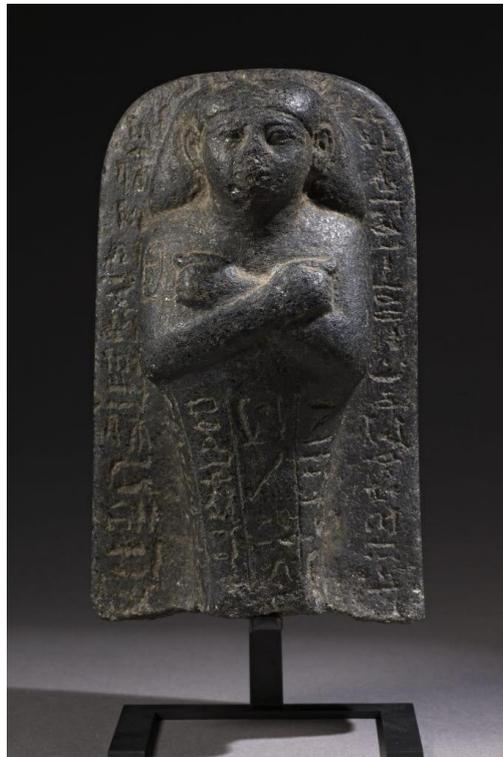


Fig. 54. La statuette « juridique » du barbier Sabastet E 11673



Fig. 55. Statue de Piyäy E 124, profil gauche



Fig. 56 a. Naos dédié par la reine Hatchepsout AF 52, face



Fig. 56 b. Naos dédié par la reine Hatchepsout AF 52, revers



Fig. 57. Tête de Thoutmosis IV E 12987, élément d'un groupe

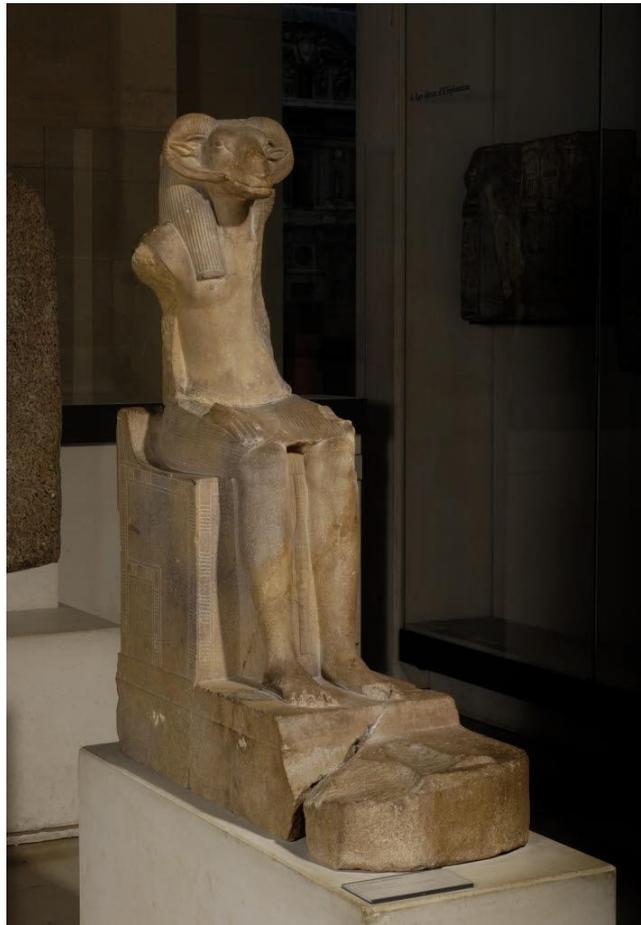


Fig. 58. Amon à tête de bélier AF 2577



Fig. 59. Statue d'Akhénaton N 831, élément d'un groupe



Fig. 60. Grande statue d'Amon et Toutânkhamon E 11609



Fig. 61. Buste d'Amon E 10377, élément pour la restauration d'un groupe

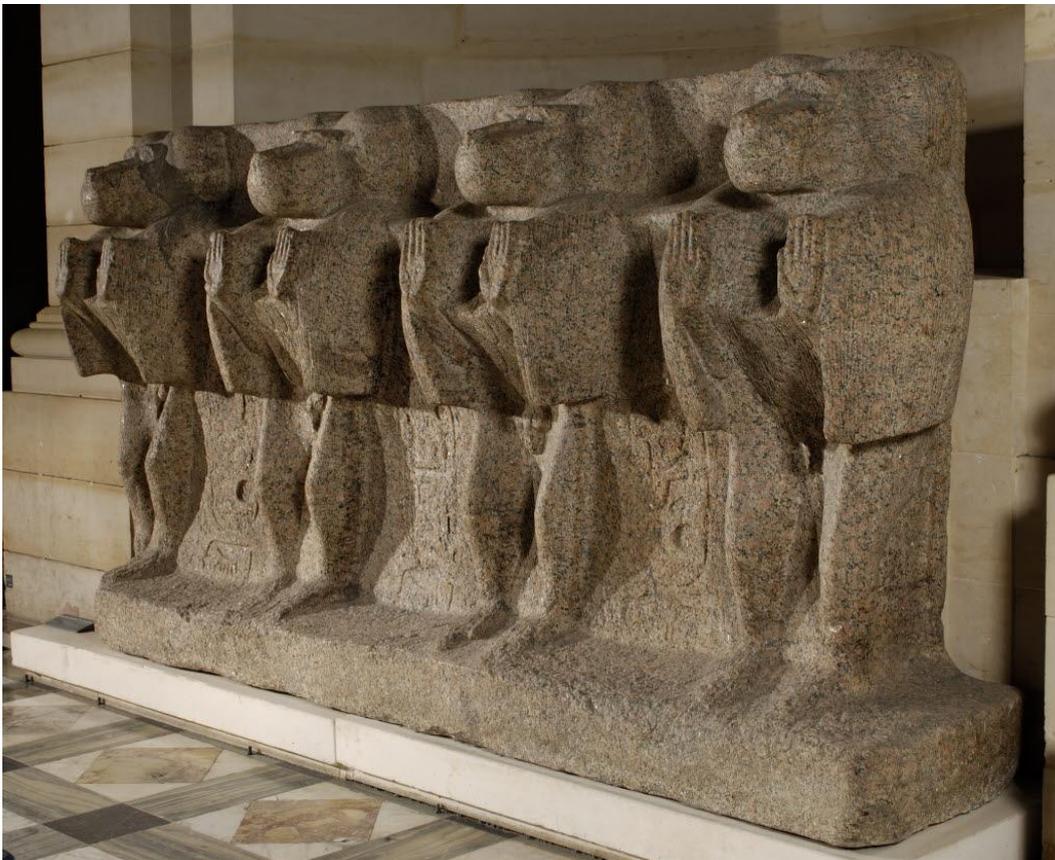


Fig. 62. Les babouins de l'obélisque oriental du temple de Louxor D 31



Fig. 63. Colosse de Séthi II du reposoir de Karnak A 24



Fig. 64. Figurine de roi en argent offrant Maât E 27431



Fig. 65 a. Reheny enfant N 843 a



Fig. 65 b. Reheny adulte N 843 b



Fig. 66. Grande statue cube du grand prêtre d'Amon Hapouseneb A 134

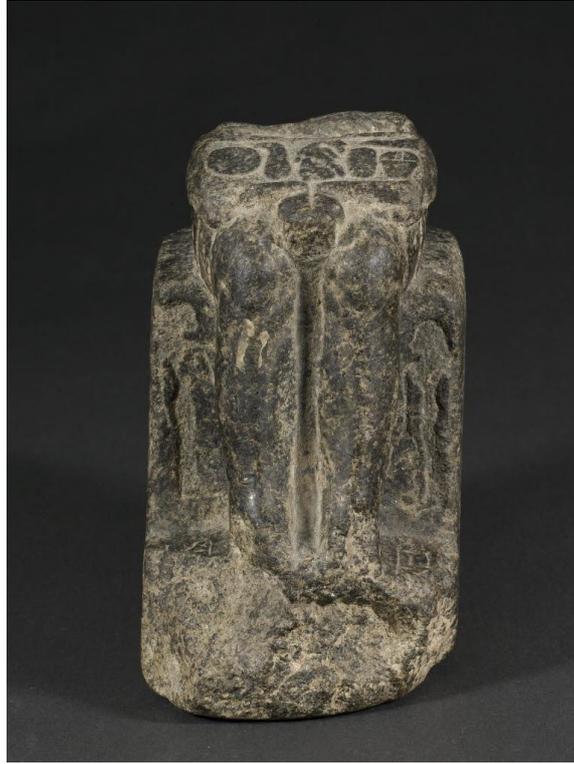


Fig. 67. L'officier d'intendance Nebnefer avec une table d'offrandes sur les genoux E 15125



Fig. 68. Statue cube de Hatrê avec un tenon de restauration antique E 25550



Fig. 69. Figurine de nain au pied bot E 11563

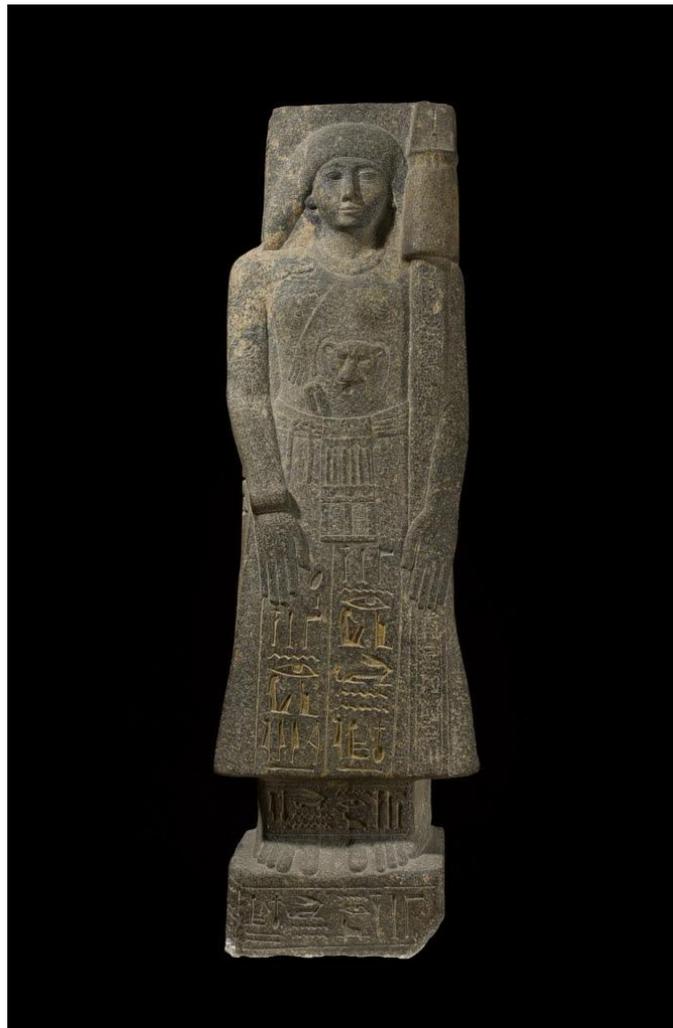


Fig. 70. Statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer A 66



Fig. 71. Statue cube en bois E 20174

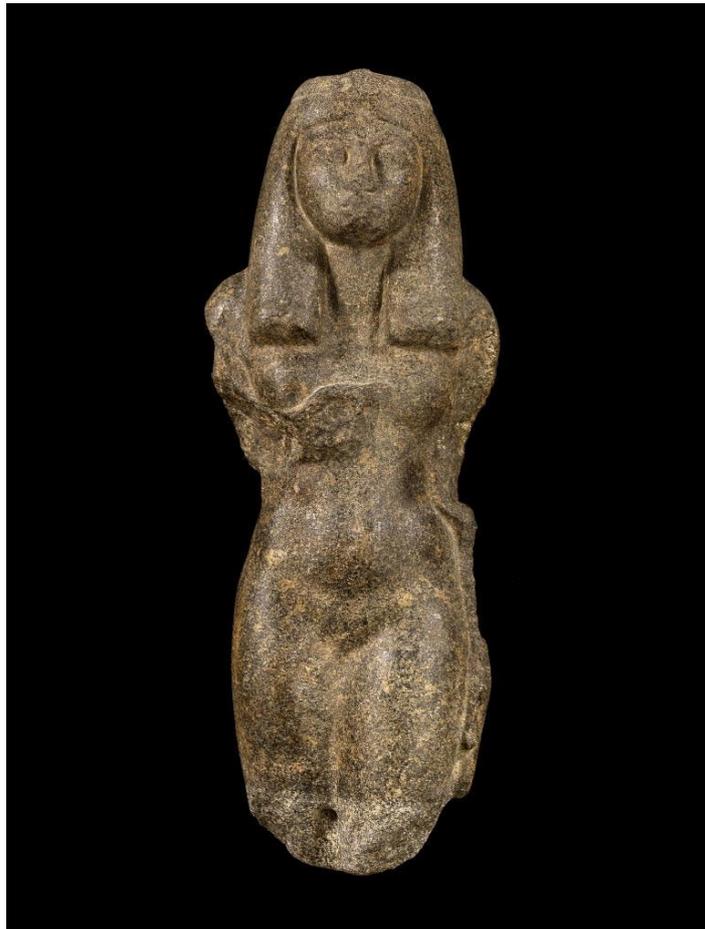


Fig. 72. Grande statue de femme E 25501



Fig. 73. Figurine de femme nue en ivoire E 16268



Fig. 74. Statuette de Satnem E 14319



Fig. 75. Groupe familial de Kaemimen E 10443



Fig. 76. Buste de Thoutmosis IV E 13889

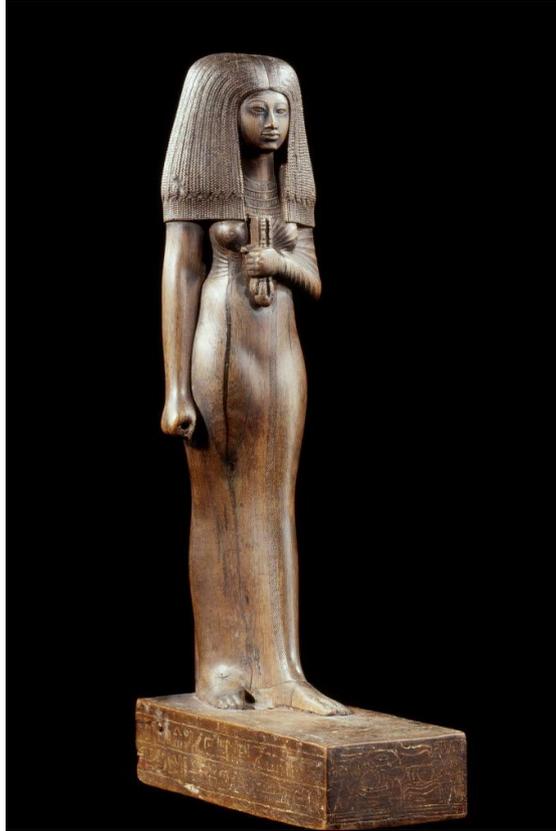


Fig. 77. La dame Touy E 10655



Fig. 78. Buste de princesse amarnienne E 14715



Fig. 79. Jeune fille nue en ivoire E 27429



Fig. 80. Statue de Piyäy E 124, face



Fig. 81. Visage d'Amon, élément d'un groupe de Karnak E 11100

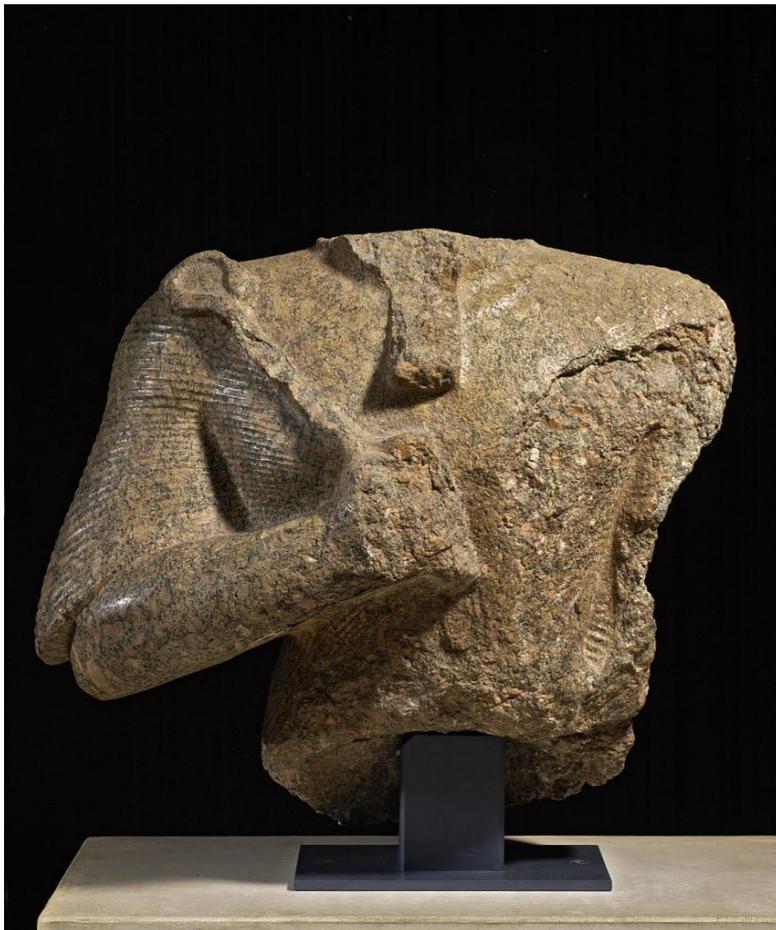


Fig. 82. Torse de Ramsès II E 27455



Fig. 83. Le serviteur de Pharaon Neferrenpet N 852

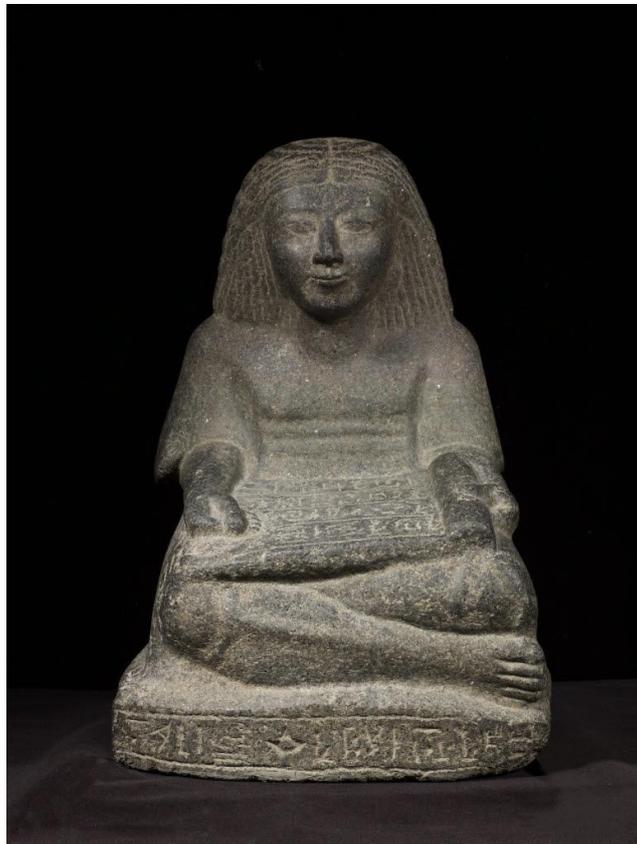


Fig. 84. Ounennefer en scribe accroupi A 82



Fig. 85. Petite statue cube de Hori (?) E 11275



Fig. 86. Groupe de Cheded et Neferouptah A 61



Fig. 87 a. Amon et Mout N 3566, face



Fig. 87 b. Amon et Mout N 3566, plaque dorsale



Christophe BARBOTIN

Les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre

Une synthèse

I

Texte



Sujet de recherche présenté sous la direction de M. Frédéric COLIN

Professeur d'égyptologie à l'Université de Strasbourg

Janvier 2017

Remerciements

Il m'est particulièrement agréable de remercier ici celles et ceux qui m'ont soutenu dans la longue entreprise qui aboutit aujourd'hui.

M. Frédéric COLIN d'abord, qui a bien voulu se charger de diriger mon sujet de recherche malgré ses multiples obligations universitaires, Mme. Françoise LABRIQUE qui m'a aiguillé avec tant de justesse et d'amitié sur l'université de Strasbourg, Mme. Annie GASSE pour le soutien franc et cordial qu'elle m'a toujours témoigné dans les années difficiles, Mme. Danielle HAUG qui a suivi mon dossier avec la plus grande patience et compréhension.

Enfin j'adresse une pensée toute particulière à Béatrice ENJALBERT qui n'a cessé de me soutenir dans ce parcours doctoral et m'a rattrapé in extremis dans les nombreux virages de découragement qui sans elle eussent été fatals aux statues égyptiennes du Nouvel Empire du Louvre...

Sommaire

<u>Texte</u>	<u>Pages</u>
Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction générale	8
Chapitre premier. Présentation et évaluation de la collection selon les critères modernes	
A/ Histoire de sa formation	10
1. Des origines à Louis XVIII	10
2. Le musée Charles X	11
3. Seconde République et Second Empire	13
a/ <u>Les collections privées</u>	13
b/ <u>Les partages de fouilles</u>	14
c/ <u>Bilan de la période</u>	14
4. De la Troisième République à l'après-guerre	15
a/ <u>Les partages de fouilles</u>	15
b/ <u>Les collections</u>	16
c/ <u>Les antiquaires</u>	17
d/ <u>Le marché de l'art</u>	17
e/ <u>Dons et legs</u>	17
f/ <u>Bilan de la période</u>	18
5. De l'après-guerre à 1982	18
a/ <u>La collection du musée Guimet</u>	18
b/ <u>Le marché de l'art</u>	19
c/ <u>Dons et legs</u>	19
e/ <u>Bilan de la période</u>	20
6. De 1982 à aujourd'hui	20

7. Œuvres d'origine inconnue	21
B/ Provenances géographiques	21
C/ Contextes archéologiques	24
1. Statuaire royale et divine	24
2. Statuaire privée	24
3. Bilan	24
D/ Description analytique	25
1. Caractéristiques physiques	25
a/ <u>Dimensions</u>	25
b/ <u>Matériaux</u>	26
c/ <u>Techniques</u>	28
d/ <u>Bilan</u>	30
2. Caractéristiques chronologiques	30
a/ <u>Statues royales et divines</u>	30
b/ <u>Statues privées</u>	32
c/ <u>Bilan</u>	33
3. Caractéristiques iconographiques	33
a/ <u>La sphère royale</u>	33
b/ <u>La sphère privée</u>	34
4. Synthèse	35
Chapitre deuxième. Evaluation de la collection selon les normes égyptiennes antiques	
A/ Le déterminisme de la pensée hiéroglyphique	37
1. Ronde bosse et écriture	37
2. Présentation de la méthode d'analyse	39
B/ Les typologies et leurs fonctions	40
1. Les typologies anciennes et explication de leurs fonctions	40
a/ <u>Statues assises et debout</u>	40

b/ <u>Les « scribes accroupis »</u>	40
c/ <u>Les statues cubes</u>	41
d/ <u>Les sphinx</u>	42
e/ <u>Les statues osiriaques</u>	42
f/ <u>Les bustes</u>	42
g/ <u>Les prisonniers</u>	43
2. Les typologies nées à la XVIII ^e dynastie et explication de leurs fonctions	44
a/ <u>Adoration au soleil : orants et stéléphores</u>	44
b/ <u>Face à la divinité : naophores et théophores</u>	44
c/ <u>Inventions iconographiques particulières</u>	48
3. Typologies développées à l'époque ramesside et explication de leurs fonctions	50
a/ <u>Les adaptations de la statue cube</u>	50
b/ <u>Homme et divinité</u>	52
c/ <u>Les « bustes d'ancêtres »</u>	52
d/ <u>Créations particulières</u>	54
C/ aspect et perspective	55
1. Perspective, naturalisme et réalisme	55
2. Perspective et aspective dans la représentation humaine	56
3. Perspective et aspective dans l'image du corps	57
4. Aspective et perspective dans les coiffures	58
5. Aspective et perspective dans le portrait	60
D/ Les données explicites dans la conception de la statuaire au Nouvel Empire	62
1. Textes traditionnellement attribués aux statues	63
a/ <u>La formule d'offrande <i>di nswt htp</i></u>	63
b/ <u>Les appels aux vivants</u>	64
c/ <u>Les dédicaces de parents</u>	64
d/ <u>Les autobiographies</u>	64

e/ <u>la formule de dédicace royale <i>diw m hswt</i></u>	65
2. Textes traditionnels désormais attribués aux statues	65
a/ <u>La formule de réversion d'offrandes <i>prrt nbt hr wdhw</i></u>	65
b/ <u>Les listes de fêtes</u>	66
c/ <u>Les hymnes à Osiris</u>	66
3. Textes nouveaux	66
a/ <u>Hymnes solaires</u>	66
b/ <u>Apposition de cartouches royaux</u>	67
c/ <u>La formule dite « saïte »</u>	68
d/ <u>Textes spéciaux</u>	68
4. Statuaire et mentalité	71
E/ Quantification des observations : images et typologies	72
1. Rois et divinités	72
2. Particuliers	74
3. Bilan général	76
a/ <u>Quantification globale</u>	76
b/ <u>Synthèse</u>	76
Chapitre troisième. Apports à l'histoire de l'art et à l'histoire	
A/ Iconographie royale et divine	78
1. La XVIII ^e dynastie avant Amarna	78
2. Amarna	80
3. La période post-amarnienne	81
4. L'époque ramesside	82
B/ Iconographie privée	84
1. La XVIII ^e dynastie avant Amarna	84
2. Amarna	86
3. L'époque ramesside	87

C/ Jalons stylistiques	89
1. La XVIII ^e dynastie avant Amarna	89
2. Amarna	92
3. La période post-amarnienne	92
4. L'époque ramesside	93
D/ Les statues du Louvre comme sources historiques	95
1. Sources pour l'histoire événementielle	95
2. Sources pour la compréhension des modes de pensée	96
Conclusion générale	98
Liste des statues	100
Tables des illustrations	113
Bibliographie personnelle scientifique	117
Bibliographie personnelle générale	120
Liste des ouvrages cités	124
Table des abréviations	130
Planches	

Introduction générale

Le musée du Louvre figure au premier rang des collections égyptiennes du monde. Fondé en 1793 par un décret de la Convention nationale, le « Muséum central des Arts » visait à l'instruction de la Nation par la connaissance des chefs d'œuvre du passé, c'est-à-dire, essentiellement à l'époque, de la peinture et de la sculpture de l'Europe moderne avec leurs références de l'Antiquité classique. Si quelques œuvres égyptiennes se trouvaient déjà dans l'établissement, c'était presque par hasard car il fallut attendre la création du musée égyptien de Charles X, en 1827, sous la direction de Jean François Champollion, pour que naisse la collection égyptienne du Louvre. Et quelle naissance ! D'emblée, avec les grands fonds initiaux, le Louvre se trouvait doté d'un ensemble très complet dans les domaines les plus importants de l'archéologie égyptienne. Celui-ci ne cessa de s'étendre et se développer dans le cours du XIX^e siècle puis du XX^e siècle. La statuaire de toutes époques y occupait et occupe encore une place de choix, tout particulièrement la statuaire du Nouvel Empire. Cette place répond certes à la réalité historique et artistique que tous les chercheurs intéressés à ce domaine ont constatée depuis fort longtemps. Le Nouvel Empire connut en effet un épanouissement exceptionnel de la statuaire sous toutes ses formes. Epanouissement artistique, avec des œuvres d'une qualité éblouissante qui ont largement contribué à l'aura de l'art égyptien dans le grand public, épanouissement iconographique, avec l'apparition de nombreuses formes nouvelles aux multiples variantes, épanouissement quantitatif enfin, avec une production surabondante en ce domaine. Les plus de trois cents statues, statuettes et fragments statuaires qui constituent la collection actuelle du Louvre, par leur nombre, rendent compte de cette richesse de fait.

Peu de temps après mon arrivée au Louvre, en 1987, Jean-Louis de Cenival, alors directeur du département des Antiquités égyptiennes, m'a confié le soin de publier le catalogue raisonné de la statuaire du Nouvel Empire conservée dans ce musée. Programme à la fois exaltant et difficile par l'ampleur de la tâche et la variété des types d'approche requise par un corpus de cette nature. C'est pourquoi le premier tome, consacré aux statues de rois, divinités et animaux, n'est paru qu'en 2007 tandis que le deuxième tome, sur les particuliers, est aujourd'hui en cours d'achèvement. L'élaboration de ces deux catalogues a naturellement modifié en profondeur et de manière sans cesse plus importante la vision que j'avais du sujet. L'examen m'a conduit à relever de nombreux détails techniques révélateurs des modes de production ou de restauration antiques de la statuaire, à découvrir certains enjeux et problématiques majeurs dissimulés sous une banalité apparente, à discerner quelques contradictions des plus fécondes qui se lèvent entre notre vision moderne et rationnelle des œuvres antiques, et la pensée toute différente qui a présidé à l'élaboration de ces formes, que nous appellerons typologies par commodité, sachant bien que ce concept est issu de l'esprit classificatoire des Lumières.

Les deux tomes du catalogue représentent la publication brute de la collection, destinée à mettre à disposition de la communauté scientifique la source qu'elle représente. Mais son

ampleur autorise et appelle des conclusions générales, une réflexion sur ses composantes, une synthèse des remarques et découvertes suscitées par son étude qui, peut-être, révéleront des caractères propres à la statuaire du Nouvel Empire en général, voire à l'ensemble de la statuaire égyptienne. En quoi la collection du Louvre est-elle représentative de la statuaire égyptienne du Nouvel Empire, ou non? Nous tenterons donc d'en proposer ici une description la plus complète possible, tant par le biais de ses origines historiques, géographiques et archéologiques que par ses composantes formelles, ainsi qu'une analyse qualitative et quantitative. Le corpus ainsi délimité et commenté sera ensuite évalué sous l'angle égyptien ancien de la fonction de l'image en ronde-bosse et de ses rapports avec son archétype bidimensionnel, à chaque fois en tout cas qu'il m'a été possible d'éclaircir ces fonctions au cours de mes recherches sur la collection du Louvre. On tentera enfin de cerner l'apport propre de cette collection à l'histoire et l'histoire de l'art en général et par conséquent d'évaluer sa valeur comme source en tant que telle.

NB : Les références « n° xx de la bibliographie » renvoient à la bibliographie personnelle scientifique (p. 117-119), et les références « n° xxa de la bibliographie » à la bibliographie personnelle générale (p. 120-123).

Chapitre premier

Présentation et évaluation de la collection selon les critères modernes

Le musée du Louvre conserve à l'heure actuelle trois cent deux statues et statuettes du Nouvel Empire, complètes ou fragmentaires (sans compter les œuvres en dépôt à l'extérieur), en pierre, bois, ivoire et métal, de toutes tailles et provenant des sources les plus diverses : grandes collections achetées en bloc lors de la constitution du musée égyptien (Salt, Durand et Drovetti : 66 objets, soit 21,8% du total), achats issus des ventes de collections particulières au XIX^e et à la première moitié du XX^e siècle (47 objets soit 15,5%), acquisitions sur le marché de l'art en général (20 objets soit 6,6%) et aux marchands d'art en particulier (18 objets soit 5,9%), partages de fouilles (59 objets soit 19,5%), affectations et dépôts en faveur du Louvre (11 objets soit 3,6 %), objets reçus en dons et legs (31 objets soit 10,2 %), tandis que l'origine administrative de 33 d'entre elles (soit 10,9 % du total) n'est à ce jour pas documentée. Ces statues sont majoritairement issues de la région thébaine, de Saqqara et d'Eléphantine, avec vingt autres sites représentés à moindre échelle¹. La plupart sont issues de temples ou de tombes. Une part importante d'entre elles demeure cependant sans provenance géographique attribuable, ni par documentation historique ni par analyse des critères internes.

A/ Histoire de sa formation

1. Des origines à Louis XVIII : 10 objets, soit 3,3% du total

Avant le règne de Charles X et la fondation du musée égyptien par Jean-François Champollion, en 1827, la présence d'objets égyptiens au Louvre demeurait anecdotique. On n'y comptait en effet que dix statues et statuettes, avec il est vrai quelques œuvres importantes. La statue du Nouvel Empire la plus anciennement attestée au musée est le groupe en granite rose de Hori et Nefertari² (fig. 1). Découvert enfoui dans les jardins de l'hôtel parisien du marquis de Laborde-Méréville, guillotiné en 1793, il est entré au Muséum central comme saisie révolutionnaire dès 1794. Deux statues, une triade osirienne³ (fig. 30) et une tête de Sekhmet⁴ sont attestées au Louvre en 1810, et par conséquent entrées antérieurement sans que l'on ne sache rien de leur provenance. En revanche le bas d'une statuette de Thoutmosis III offrant les vases à vin est entré au Louvre en 1807⁵. Cette œuvre, dont le torse est une adjonction du XVIII^e siècle, avait fait partie de la collection du sculpteur Piranèse en 1778, puis de la collection Camille Borghèse en 1782. Mais ce n'est qu'à la Restauration, sous le règne de Louis XVIII, que commence une amorce de politique d'achats d'art égyptien. Elle fut d'abord marquée par l'acquisition d'une statue colossale de Ramsès II en albâtre⁶. Celle-ci, enlevée à la collection Albani sous l'Empire comme prise de guerre, fut rachetée aux Alliés par le gouvernement de Louis XVIII en 1815. Il est vrai que le buste, qui est une œuvre

¹ Neuf provenances certaines et onze estimées.

² Inv. A 68.

³ Inv. MR 63/ AF 13036. N° 4 de la bibliographie, cat. 94 et p. 157-158.

⁴ Inv. AF 8966. Ibidem, cat. 108, p. 172-173.

⁵ Inv. AF 6936. Ibidem, cat. 4, p. 37.

⁶ Inv. A 22. Ibidem, cat. 40, p. 90-92.

moderne taillée dans un albâtre italien très translucide, a peut-être tout autant séduit les contemporains que la base originale... (fig. 2). C'est surtout lors du voyage du comte de Forbin, directeur général des musées royaux, au Levant et en Egypte, en 1817-1818, que plusieurs monuments importants arrivèrent au Louvre : quatre statues de Sekhmet complètes⁷ ainsi que le groupe en granite rose d'un pharaon ramesside accompagné d'Osiris et Horus⁸. Ces premiers pas furent malheureusement entravés par la grande réticence que l'art égyptien inspira très tôt à Louis XVIII par suite du mécompte qu'il essuya lors de l'achat du zodiaque de Dendéra⁹. C'est la raison qui lui fit refuser la première collection Drovetti, acquise par le roi de Savoie pour le musée de Turin en 1824.

La liste des œuvres entrées au Louvre avant Charles X est donc la suivante :

Saisie révolutionnaire (1794) :	1
Achat (1807) :	1
Non documenté (avant 1810) :	2
Prise de guerre impériale (rachetée en 1815) :	1
Achats Forbin en Egypte (1818) :	5
Total :	10

2. Le musée Charles X et les grandes collections initiales (1826-1832) : 73 objets, soit 24,1% du total

Son successeur Charles X ne nourrissait quant à lui aucune méfiance vis-à-vis de l'art égyptien, au contraire, car le déchiffrement tout récent de l'écriture hiéroglyphique avait complètement changé la donne. Aussi le gouvernement, sous l'influence de Champollion, se déterminait-il à ouvrir au Louvre une section spécifiquement dévolue aux témoignages de l'Egypte pharaonique qui serait affranchie de la tutelle des « Antiques » classiques et de son patron le comte de Clarac, pour être placée sous la complète responsabilité du déchiffreur des hiéroglyphes désormais célèbre. Celui-ci devint donc, le 15 mai 1826, le premier conservateur du département égyptien¹⁰, au détriment du géographe Edme-François Jomard qui brigua le poste pour lui-même¹¹.

⁷ Inv. A 2, A 3, A 7, A 8. Ibidem, cat. 97, 98, 100 et 101.

⁸ Inv. A 12. Ibidem, cat. 93, p. 156-157.

⁹ Le monument avait été acheté en 1821 pour une forte somme. Or, Champollion l'a daté très vite de l'époque romaine, d'où une dévalorisation dans l'esprit des autorités qui l'ont affecté à la Bibliothèque Royale (puis Nationale), moins prestigieuse, où il est resté jusque 1919, date de son retour au Louvre.

¹⁰ S. Guichard, *Jean-François Champollion. Notice descriptive des monuments égyptiens*, Paris, 2013, p. 21.

¹¹ S. Guichard, *ibidem*, p. 23-24.

L'énorme collection égyptienne du cabinet de curiosités d'Edme Durand, par ailleurs très éclectique, avait été achetée dès l'année précédente en 1825. Parmi les deux mille cent cinquante objets qui la constituaient¹², on y trouvait dix statues du Nouvel Empire.

La deuxième collection du consul d'Angleterre en Egypte Henry Salt¹³ avait été repérée par Champollion en Italie où il effectuait un voyage d'études sur les collections égyptiennes de Turin et du Vatican. Elle se trouvait en caisses dans le port de Livourne où elle attendait un acquéreur. Champollion obtint de Charles X son achat en 1826. Elle comprenait quatre mille quatorze objets égyptiens¹⁴, parmi lesquels quarante statues du Nouvel Empire.

L'année 1827, date de l'ouverture au public du nouveau musée (15 décembre), vit l'acquisition de la statue colossale de Séthi II provenant de Karnak, achat réalisé à Rome par le comte de Forbin¹⁵, et surtout celle de la deuxième collection Drovetti, consul de France en Egypte, qui avait offert un grand naos de pierre à Charles X dès 1824¹⁶ puis vendu un sarcophage en pierre également en 1825¹⁷. Elle comportait deux mille objets, avec de précieux témoignages de l'orfèvrerie pharaonique, dont seize statues du Nouvel Empire.

Ces trois fonds essentiels, ajoutés à une centaine d'acquisitions effectuées par Champollion lors de son voyage en Egypte en 1828-1830¹⁸ ainsi qu'au petit noyau initial, conduisirent le musée Charles X à près de neuf mille objets, parmi lesquels quatre-vingt-trois statues du Nouvel Empire, soit 27,4% de la collection actuelle en la matière. Outre son importance numérique, elle comportait des œuvres de premier ordre et de natures très variées. On y recensait en effet une gamme archéologique complète, allant du plus petit objet de vitrine aux géants d'Aménophis III et de Séthi II¹⁹, qui d'ailleurs n'avaient pu trouver place dans les salles d'exposition. Ces fonds reflétaient les principaux champs géographiques d'activité des agents des consuls en ce début du XIX^e siècle, c'est à dire essentiellement les régions de Thèbes et de Saqqara, dont la prééminence demeure marquée aujourd'hui. La statuaire d'Aménophis III y trouve une large part avec, outre la tête et les pieds colossaux en granite rose déjà cités, la série des monumentales statues de Sekhmet ou encore la superbe tête du souverain coiffé du kheprech, en diorite²⁰ (fig. 3). La statuaire ramesside se trouvait aussi fort bien représentée, tant en quantité qu'en qualité puisqu'elle comptait déjà les deux seuls colosses que nous avons de cette époque²¹. Elle comprenait enfin une belle représentation de la petite statuaire de bois, notamment dans la collection Salt (neuf objets contre deux pour

¹² S. Guichard, *ibidem*, p. 30.

¹³ La première ayant été vendue au British Museum en 1818 (S. Guichard, *ibidem*, p. 30, n. 31).

¹⁴ S. Guichard, *ibidem*, p. 33.

¹⁵ S. Guichard, *ibidem*, p. 33-34.

¹⁶ Inv. D 29.

¹⁷ Inv. D 8. S. Guichard, *ibidem*, p. 24.

¹⁸ Chr. Ziegler, « Champollion en Egypte. Inventaire des antiquités rapportées au musée du Louvre », dans L. Limme et J. Strybol (éd.), *Aegyptus Museis Rediviva. Miscellanea in honorem Hermanni de Meulenaere*, Bruxelles, 1993, p. 197-213. Deux statues du Nouvel Empire y figuraient : A 71 et N 1307. La collection Brindeau, par ailleurs, en avait produit deux autres : inv. A 60 et A 72 tandis que Champollion en personne avait offert au Louvre la statuette miniature N 1599, dès 1826.

¹⁹ Inv. A 18, A 19 et A 24 respectivement.

²⁰ Inv. A 25.

²¹ Colosse A 24 de Séthi II, achat du comte de Forbin, et A 20 de Ramsès II, de la collection Drovetti.

Drovetti). La collection Durand présentait en revanche toutes les caractéristiques d'un cabinet de curiosités traditionnel avec des œuvres de petite taille, à deux exceptions près²², et d'un intérêt plus secondaire. C'est qu'il s'agissait d'une collection de seconde main constituée à Paris²³, Edme Durand ne s'étant jamais rendu en Egypte lui-même. Ce fut par conséquent le fonds Salt qui, avec ses quarante statues, marqua la base la plus importante de la collection de statuaire du Nouvel Empire.

Le bilan des acquisitions sous Charles X s'établit comme suit :

Don Champollion (1826) :	1
Collection Durand (1825) :	10
Collection Salt (1826) :	40
Collection Drovetti (1827) :	16
Collection Brindeau (1827) :	2
Achat Forbin (1827) :	1
Expédition franco-toscane (1830) :	2
Don Méhémet Ali ²⁴ :	1
<u>Total</u> :	73

A la mort de Champollion, en 1832, le musée égyptien ne reçut pas de nouveau directeur comme si la personnalité écrasante de son fondateur empêchait de lui trouver un successeur à sa mesure. Aussi fut-il à nouveau réuni à la division des Antiques. Cette « période intermédiaire » pour le musée égyptien du Louvre fut logiquement marquée par un arrêt presque total de son accroissement en matière d'archéologie égyptienne²⁵.

Ce n'est qu'en 1849, sous la Seconde République, qu'il fut reconstitué sous la direction du vicomte Emmanuel de Rougé, l'un des premiers égyptologues en France à reprendre le flambeau de Champollion, pour ne plus cesser de vivre et se développer jusqu'aujourd'hui. Le Second Empire fut marqué par deux phénomènes importants : l'achat des dernières grandes collections de particuliers et le début d'une politique de fouilles en Egypte avec les partages d'objets qui en découlent.

3 . Seconde République et Second Empire : 26 objets, soit 8,6% du total

a/ Les collections privées

²² Statues de Méryiounou A 64 et de Sekhmet A 6.

²³ Ainsi le petit groupe N 1594 avait été rapporté par un membre de l'expédition d'Egypte, tandis que la statue d'homme N 5404 provenait de la collection du diplomate Choiseul-Gouffier.

²⁴ Les singes de l'obélisque de la place de la Concorde (D 31) sont arrivés peu après la révolution de Juillet.

²⁵ A l'exception notable du petit groupe familial du prince Khâemouaset N 2272 acheté à Nestor Lhôte en 1842.

La fin de la Seconde République et le Second Empire virent entrer au département égyptien du Louvre tout juste ressuscité les dernières grandes collections encore aux mains de particuliers, mais il se trouve que celles-ci comptaient relativement peu de statuaire du Nouvel Empire. Clot-Bey tout d'abord, médecin d'origine marseillaise, vendit en 1852 les quelque trois mille cinq cent cinquante-cinq objets égyptiens de sa collection (sans compter ceux qui furent achetés par sa ville natale), total sur lequel on ne trouve... que cinq statues du Nouvel Empire²⁶ dont l'importance ne se mesure en rien avec celle de ses devancières des collections Salt et Drovetti. La vente Anastasi en 1857, de même, sur les deux cent quarante-deux objets vendus au Louvre, n'apporta que trois statues d'intérêt relativement secondaire²⁷. Rousset Bey enfin (1868) n'en produisit que six²⁸, pour un nombre total de mille deux cent-huit objets. D'autres collections de moindre envergure apportèrent leur part à l'enrichissement du fonds : Palin en 1859 avec deux statues du Nouvel Empire sur quatre-vingt-un objets, Fould en 1860 avec trois statues pour cent vingt-sept œuvres cédées, Raifé en 1867 avec une seule statue pour seize objets. On constate qu'à chaque fois, la part qui nous intéresse demeure marginale tant pour la quantité que pour la qualité.

On note d'autre part qu'aucun objet n'est alors issu du marché de l'art courant.

b/ Les partages de fouilles

La grande innovation du Second Empire, toutefois, fut le partage de fouilles. L'histoire est bien connue : Auguste Mariette, mandaté par le gouvernement français pour acheter des manuscrits coptes au Caire, utilisa son budget d'acquisition pour engager des fouilles au Sérapéum de Memphis. Le résultat fut immédiat et prodigieux en matière de trouvailles. Pour la première fois, en 1852, un partage de fouilles est ainsi réalisé entre le musée du Louvre et l'Égypte, partage qui attribue à la France plus de huit cents stèles et objets divers mais seulement cinq statues du Nouvel Empire, ce qui tient à l'histoire du site lui-même. Ce chiffre serait anecdotique s'il n'annonçait les très riches développements ultérieurs induits par ce nouveau mode d'acquisition.

c/ Bilan de la période

Le bilan des acquisitions de statuaire du Nouvel Empire sous Napoléon III s'établit comme suit :

Collection Clot-Bey (1852) :	5
Collection Palin (1859) :	2
Collection Anastasi (1857) :	3
Collection Fould (1860) :	3
Collection Rousset-Bey (1868) :	6

²⁶ Inv. E 124, E 223, E 243, E 1179 et A 110.

²⁷ Inv. E 3176, E 3186 et E 3188.

²⁸ Inv. A 116, E 5336, E 5351, E 5538, E 5578, E 5655.

Collection Raifé :	1
Partage de fouilles du Sérapéum (1852) :	5
Mission Renan en Phénicie :	1
Marché de l'art :	0
Total :	26

4. De la Troisième République à l'après-guerre (1871-1946) : 111 objets soit 36,7% du total

La politique d'acquisition du département égyptien du Louvre, sous la Troisième République, a été marquée par l'action de deux directeurs successifs à la longévité exceptionnelle, Georges Bénédite (1895-1929) puis Charles Boreux (1929-1946). L'un et l'autre bénéficièrent des fouilles françaises en Egypte et des partages subséquents. L'un et l'autre inaugurèrent puis poursuivirent une véritable politique d'achat sur le marché de l'art courant. Enfin, l'un et l'autre surent tirer parti de la prospérité de la société française de l'époque pour susciter d'importants dons et legs qui ont marqué de leur empreinte l'évolution de la collection de statues du Nouvel Empire.

a/ Les partages de fouilles

Les fouilles en Egypte étaient réalisées par l'Institut de France et surtout par l'Institut français d'archéologie orientale du Caire (IFAO) fondé en 1880. Le produit des partages, tout naturellement, était versé au Louvre en qualité de grand musée national, le temps des fouilles conçues et financées par le Louvre en propre n'étant pas encore venu.

Une seule statue provient des fouilles de Gustave Lefebvre à Touna el-Gebel en 1903²⁹ pour la même raison qu'au Sérapéum : le site est beaucoup plus important à la fin du premier millénaire qu'au Nouvel Empire. En revanche, l'exploration de l'île d'Eléphantine par Clermont-Ganneau commanditée par l'Institut de France apporta un lot d'objets considérable : dix-huit œuvres entrèrent ainsi dans les collections nationales lors du partage de 1908, intéressantes surtout par leur unité de provenance, essentiellement la favissa de la XVIII^e dynastie découverte par la mission française. Il faut ensuite attendre l'entre-deux guerres pour que les fouilles, qui n'ont cessé de se poursuivre dans l'intervalle, rapportent des statues au Louvre. Les sites de Tôd et Médamoud, sanctuaires de Montou respectivement au sud et au nord de Thèbes, sont particulièrement emblématiques à cet égard. Chantiers de l'IFAO menés plusieurs années durant, ils ont produit un très abondant matériel, mobilier et architectural, dont une part importante a été attribuée au musée, surtout pour le Moyen Empire. Les partages de 1927 et 1929, de Médamoud, ont apporté cinq statues du Nouvel Empire, dont trois sont importantes sur les plans artistique ou historique³⁰. Tôd a fourni trois statues de rang plus modeste³¹ lors des partages de fouilles de 1935, 1936 et 1937. Une seule œuvre provient

²⁹ Inv. E 12057.

³⁰ Statues de Minmès E 12985, de Manakhtef E 12926 et buste de Thoutmosis IV en granite rose E 13889.

³¹ Bas de statuette de Nebnefer E 15125, tête d'homme E 15568 et Seth en albâtre E 14991.

de Tanis, la dyade monumentale de Ramsès II et Ânât en granite rose³² (fig. 4). Inversement, la source archéologique principale pour le musée demeure sans conteste Deir el-Médineh, dont l'apport en œuvres de toute nature fut extrêmement riche. Pas moins de vingt-quatre statues et statuettes entrèrent ainsi au Louvre lors des partages de 1930 puis surtout de 1935 et 1939.

Ce sont donc cinquante-deux statues et statuettes du Nouvel Empire qui sont entrées au Louvre par le truchement du partage de fouilles entre 1903 et 1940, soit 16,8% du total de la collection.

b/ Les collections, par le biais des ventes publiques

Contrairement aux décennies précédentes, les grandes collections n'entrent plus au Louvre d'un bloc. En revanche, lors de leur dispersion en vente publique, des éléments qui en proviennent enrichissent le fonds du musée directement ou après quelques étapes intermédiaires. En matière de sculpture du Nouvel Empire, dix-sept statues et statuettes parviennent ainsi dans les collections nationales entre 1883 et 1932, mais surtout dans la première partie de cette période à la fin du XIX^e siècle. La statue de Neferrenpet au bassin, en quartzite avec des inscriptions cryptées, qui provient de la collection du comte de St. Ferriol à Uriage, se situe au premier rang par sa qualité³³ (fig. 5) ainsi qu'un exceptionnel buste d'Amon de la collection Sabatier³⁴. En revanche, les autres œuvres issues de ce type de source sont nettement plus modestes : petite statuaire de bois des collections Allemant³⁵ et Chanlaire³⁶, ou de pierre des collections Pinelli³⁷ et Stier³⁸. La collection Amherst représente un cas particulier puisqu'elle a été constituée pour une large part en rétribution des fouilles que ce riche mécène anglais subventionnait, notamment à Tell el-Amarna. Sept petits fragments de statuaire royale amarnienne en calcaire dur furent ainsi acquis en 1921 lors de sa dispersion en vente publique³⁹.

c/ Les antiquaires

Car si l'âge d'or des grandes collections privées était pour le moment révolu en matière d'antiquités égyptiennes, la relève était assurée par une génération de prestigieux marchands antiquaires dont beaucoup d'ailleurs vivaient en Egypte, alors sous mandat britannique. Vingt-deux œuvres supplémentaires furent acquises par ce canal.

C'est de la collection de l'antiquaire Feuardent, d'origine normande mais résidant à Paris, dont les centres d'intérêt étaient multiples, que proviennent à cette période les plus beaux chefs d'œuvre d'origine privée avec la célèbre statuette de la dame Touy⁴⁰ et, beaucoup plus

³² Inv. AF 2576, partage de de 1933 ou 1938.

³³ Inv. E 14241, achat en 1932.

³⁴ Inv. E 10377, achat en 1890 (fig. 61).

³⁵ Inv. E 7657 et E 7713, achat en 1883.

³⁶ Inv. E 11555 et 11563, acquis en 1917 et 1918.

³⁷ Socle de Ramsès I^{er} E 7690, en 1883.

³⁸ Inv. A 133 acquis en 1891, et statuette miniature E 8064 acquise en 1886.

³⁹ N° 4 de la bibliographie, cat. 28-34.

⁴⁰ Inv. E 10655, acquise en 1895 (fig. 77).

tard, le groupe monumental d'Amon et Toutânkhamon⁴¹ qui était d'abord passé entre les mains du prince Napoléon, cousin de Napoléon III.

Le plus important des antiquaires installés en Egypte fut Maurice Nahman, au Caire, auprès de qui le Louvre acquit une vingtaine d'objets entre 1900 et 1928, dont douze statues et statuette du Nouvel Empire. On distingue parmi celles-ci quatre pièces fort importantes sur le plan historique ou artistique⁴² et d'autres d'une très grande originalité archéologique ou philologique⁴³.

Nicolas Tano était marchand au Caire également. Le Louvre acquit chez lui trois objets de moindre importance⁴⁴. Les autres marchands antiquaires furent Mihran Sivadjian à Paris⁴⁵ et Panayotis Kyticas au Caire à qui l'on doit les deux célèbres petits groupes figurant le scribe royal Nebmeroutef écrivant sous la dictée du babouin de Thot⁴⁶. Le chef d'œuvre acquis au Caire, d'une source inconnue cependant, demeure certainement le buste d'Akhénaton⁴⁷ (fig. 6) dont le symétrique exact fut découvert par Borchardt dans les ruines d'el-Amarna six ans plus tard.

d/ Le marché de l'art

Cinq statues seulement ont intégré les collections nationales par ce mode d'acquisition dont quatre entre 1935 et 1945⁴⁸. Deux œuvres amarniennes sont entrées en 1936 et 1937⁴⁹ correspondant à la vogue en cours dans ces années-là, et deux en 1945 par Jacques Vandier sous l'autorité de Charles Boreux⁵⁰. Toutes ont été achetées à Paris⁵¹.

e/ Dons et legs

Les dons et legs, enfin, ont joué un rôle non négligeable dans la formation de la collection du Nouvel Empire durant cette période puisque quatorze objets sont arrivés au Louvre par cette voie entre 1875 et 1946. Ces donateurs appartenaient à la bourgeoisie éclairée ou à l'aristocratie des belles années de la Troisième République puisque près d'un tiers des dons a été fait avant 1918⁵², le reste se répartissant entre les années 1930 et le lendemain de la

⁴¹ Inv. E 11609, acquis en 1920 (fig. 60).

⁴² Statuettes de Senmout inv. E 11057 achetée en 1906, de Baket et Nebseny E 11364 achetée en 1913, statuette de la dame Nechâ E 11523 achetée en 1915 et tête de Thoutmosis III en granite rose E 10969 achetée en 1903.

⁴³ Notamment la statuette du barbier Sabastet gravée d'un texte juridique E 11673, achetée en 1923 (fig. 54).

⁴⁴ Inv. E 11099 et E 11100 en 1906, E 11341 en 1913.

⁴⁵ Statuette de Libyen vaincu en cuivre E 10874, en 1900.

⁴⁶ Inv. E 11153 et E 11154, achat en 1908.

⁴⁷ Inv. E 11076, acquis en 1905.

⁴⁸ Le groupe de Kaemimen et Méritrê E 10443, en revanche, a été acheté à Paris dès 1890/1891.

⁴⁹ Inv. E 14695 en 1936 et E 14715 en 1937.

⁵⁰ Inv. E 17168 et E 17187.

⁵¹ Une sixième, la tête de Thoutmosis IV E 10599 a cependant été achetée au géographe et administrateur Adolphe Cattai, au Caire, en 1893.

⁵² Inv. A 127 par Mme. Galli en 1875, E 10756 par Mme. Edouard André en 1897, E 11005 par la baronne Delort de Gléon en 1903, E 11159 par le banquier J. Peytel en 1911.

guerre⁵³. Dans ce contexte, le legs Louise, Ingeborg et Atherton Curtis revêt un caractère tout à fait exceptionnel. Atherton Curtis, riche collectionneur américain vivant à Paris, légua l'ensemble de sa collection égyptienne au Louvre dont il donna une grande partie par anticipation de son vivant. Ceci représente l'ultime exemple d'une très grande collection particulière entrée au musée en bloc sur le mode des pratiques du XIX^e siècle. Sur le millier d'œuvres concernées, sept seulement sont des statues et statuettes du Nouvel Empire⁵⁴, ce qui représente tout de même la moitié du total des dons et legs pour la période donnée. L'une d'entre elles, le petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti en calcaire peint⁵⁵, est une œuvre de tout premier plan (fig. 7).

f/ Bilan de la période

Les enrichissements de la période 1871-1946 se répartissent comme suit :

Partages de fouilles :	52
Envois du consulat de France à Louxor ⁵⁶ :	2
Dispersion de collections en vente publique :	15
Antiquaires :	21
Achats divers :	6
Dons et legs :	14
Affectation du musée des Arts décoratifs ⁵⁷ :	1
Total :	111

5. De l'après-guerre à 1982 : 35 objets, soit 11,5% du total

Cette nouvelle période de l'histoire du Louvre fut marquée par plusieurs phénomènes : arrêt total des partages de fouilles et disparition des grandes collections (sauf celle de Raymond Weill) compensés par l'affectation au Louvre des collections égyptiennes du musée Guimet, par des dons et legs et surtout par de nombreux et prestigieux achats sur le marché de l'art.

a/ La collection du musée Guimet

En 1948 en effet, dans le cadre de la réorganisation du musée des arts asiatiques Guimet de Paris, il a été décidé que les collections issues des goûts très éclectiques d'Emile Guimet, qui s'inscrivait lui-même dans l'âge d'or des collectionneurs du début du XX^e siècle, soient

⁵³ Inv. E 15682 par Marie Euphrasie d'Auxion en 1938, E 16268 par Henri de Nanteuil en 1942 et E 17218 par Mme. Charles Boreux en 1946.

⁵⁴ Inv. E 22772, E 22912, E 22749, E 15593, E 22757, E 22650 et E 22651.

⁵⁵ Inv. E 15593.

⁵⁶ Il s'agit des statues A 134 et A 130 trouvées dans la « cabane » du consul de France dans le temple de Louxor avant sa démolition, et envoyées au Louvre en 1884.

⁵⁷ Tête d'homme inachevée E 11575, en calcaire, affectée au Louvre par le musée des Arts décoratifs en 1919.

réparties entre les musées correspondants. Le Louvre hérita ainsi de plus de six mille objets d'un coup⁵⁸, de qualité souvent inégale, parfois même modernes, parmi lesquels neuf statues du Nouvel Empire seulement qui reflètent parfaitement la physionomie globale de leur collection d'origine. Ce groupe comprend un fragment douteux⁵⁹, plusieurs fragments sûrement anciens⁶⁰, deux statuette de typologie assez rare⁶¹ et deux statues remarquables⁶², dont l'une⁶³ provient des fouilles de l'Egypt Exploration Fund à Nebecheh.

b/ Le marché de l'art

Les achats sur la place de Paris auprès de marchands, de galeries ou en vente publique se sont multipliés dans les années 1950 et 1960 sous l'impulsion personnelle de Jacques Vandier, directeur du département égyptien de 1946 à 1973. Son goût personnel pour la sculpture égyptienne, qui l'a conduit à la rédaction du célèbre tome III de son *Manuel d'archéologie égyptienne*, l'a tout naturellement orienté vers des acquisitions nouvelles dans ce domaine : treize⁶⁴ des quatorze⁶⁵ statues du Nouvel Empire entrées au Louvre dans la période envisagée furent acquises par ses soins entre 1950 et 1970. Son intérêt aigu pour la question le conduisit d'ailleurs à publier immédiatement ces nouvelles acquisitions, un soin fort appréciable dans le monde des musées. Chacune de ces statues se distingue par un aspect particulier et tous les genres statuaires s'y trouvent : sculpture royale et princière⁶⁶, avec l'un des plus grands chefs d'œuvre de la sculpture égyptienne au Louvre⁶⁷, statuaire privée dont le représentant le plus spectaculaire est sans doute le groupe de Senynefer et Hatchepsout⁶⁸, statuaire divine avec quelques spécimens d'une grande rareté⁶⁹.

c/ Dons et legs

Les dons et legs ne se sont pas taris non plus durant la période puisque douze objets sont concernés, parallèlement aux achats qui viennent d'être évoqués. Neuf ont été donnés au Louvre sous Jacques Vandier⁷⁰, deux sous son successeur Christiane Desroches Noblecourt⁷¹.

⁵⁸ S. Guichard, « La collection égyptienne du musée Guimet au musée du Louvre », dans le catalogue d'exposition G. Galliano (dir.), *Un jour, j'achèterai une momie. Emile Guimet et l'Égypte antique*, Lyon, 2012, p. 60-71.

⁵⁹ Inv. E 30924.

⁶⁰ Inv. E 20307, E 21572 et E 21568.

⁶¹ La statuette présentant un cobra E 22162 et la petite statue cube en bois peint E 20174.

⁶² Le groupe familial de Betjou en calcaire peint E 19172 et la statue de Sekhmet-Ouadjet E 20001.

⁶³ Inv. E 20001.

⁶⁴ Inv. E 17392 en 1950, E 17448 en 1951, E 25398 en 1954, E 25399 en 1954, E 25389 en 1954, E 25400 en 1954, E 25409 en 1956, E 25413 en 1957, E 25474 en 1961, E 25501 en 1964, E 25980 en 1967, E 26023 en 1968 et E 26900 en 1970.

⁶⁵ La quatorzième, le groupe de Senynefer E 27161, est entrée au Louvre en 1978 sous l'autorité de Chr. Desroches Noblecourt, successeur de J. Vandier.

⁶⁶ Inv. E 25399, E 25413, E 25409 et E 25474.

⁶⁷ Torse attribué à Nefertiti E 25409 (fig. 34).

⁶⁸ Inv. E 27161.

⁶⁹ Groupe d'Hathor sous plusieurs aspects E 26023, statue de Nephthys E 25389, uraeus colossal E 17392.

⁷⁰ Inv. E 27902 et E 27895 en 1950, E 25429 en 1958, E 25460 en 1960, E 25493 en 1962, E 25550 en 1964, E 25984 et 25985 en 1967 et E 27112 en 1972.

⁷¹ Inv. E 27132 en 1973 et E 27143 en 1975.

Dans ce total, trois statues furent offertes par des marchands⁷², deux par le couple de collectionneurs suisse Ernst Kofler et Marthe Truniger⁷³, une autre en 1958 par Mme. de la Haye, fille de Maurice Nahman⁷⁴, et deux en 1950 sous réserve d'usufruit (jusqu'en 1992) par Raymond Weill⁷⁵. Ces deux derniers objets faisaient partie de la belle collection que cet archéologue bien connu avait glanée sur le terrain à l'occasion de ses fouilles, une pratique parfaitement légale à l'époque. On voit également apparaître un tout nouvel acteur qui est la Société des Amis du Louvre, dont le but est d'acquérir des œuvres sur le marché de l'art pour les offrir au musée. Le département égyptien en bénéficia pour la première fois en 1962⁷⁶ puis en 1975⁷⁷. Signalons enfin le cas très particulier du buste colossal d'Akhénaton offert à la France par la République arabe d'Égypte en 1972 comme remerciement pour sa participation au sauvetage des temples de Nubie⁷⁸. Cette donation du gouvernement égyptien, la première depuis les singes de l'obélisque de la Concorde en 1830, fut suscitée par Chr. Desroches Noblecourt juste avant son accession à la tête du département. Ces œuvres, au contraire des précédentes, se caractérisent plus par un intérêt archéologique et documentaire que par leur valeur esthétique en histoire de l'art, à l'exception notable du colosse d'Akhénaton et du fragment de groupe d'Aménophis III et Tiy donné par les Amis du Louvre en 1962. Celui-ci, dont une partie fut dérobée pendant les journées révolutionnaires de juillet 1830, put être raccordé au morceau qui l'attendait au musée depuis cent trente-deux ans (fig. 8).

e/ Bilan de la période

Le récapitulatif des acquisitions 1950-1982 est le suivant :

Achats sur le marché de l'art :	14
Affectation du musée Guimet :	9
Dons et legs :	12
Partages de fouilles :	0
Total :	35

6. De 1982 à aujourd'hui : 10 objets, soit 3,3% du total

⁷² Inv. E 25460 par Abd el-Maguid Samedia antiquaire au Caire en 1960, E 25550 par R. Khawam en 1964 et E 25682 par Charles Ratton en 1967.

⁷³ Inv. E 25984 et 25985 en 1967.

⁷⁴ Inv. E 25429.

⁷⁵ Inv. E 27895 et E 27902.

⁷⁶ Inv. E 25493.

⁷⁷ Inv. E 27143.

⁷⁸ Inv. E 27112 (fig. 12).

La phase la plus récente du département égyptien est marquée par une chute vertigineuse du volume des acquisitions dans tous les domaines. Comme un reliquat des pratiques anciennes, un objet est tout de même entré par partage de fouilles en 1986 par suite de dispositions particulières accordées aux fouilles du Gebel Zeit⁷⁹. Quatre achats seulement sont à signaler⁸⁰, dont deux de très grande qualité. Les dons et legs sont représentés par deux objets issus de collections particulières⁸¹ et par un troisième offert par un marchand antiquaire⁸². Des éléments de deux statues royales très fragmentaires⁸³, enfin, ont été déposés au Louvre par le musée des Antiquités nationales de St. Germain en Laye (1992).

Liste des statues et statuettes du Nouvel Empire entrées au Louvre entre 1982 et 2015 :

Partage de fouilles :	1
Achats :	4
Dons et legs :	3
Dépôt du musée de St. Germain en Laye :	2

7. Œuvres d'origine inconnue : 33 objets, soit 10,9% du total

Ce rapide panorama de l'histoire de la collection de statues du Nouvel Empire doit cependant être relativisé par les trente-trois objets dont l'histoire est perdue, parmi lesquels neuf sont malgré tout anciennement attestés au Louvre⁸⁴. Des enquêtes ultérieures conduiront peut-être à abaisser ce chiffre, soit en retraçant l'histoire exacte des numéros anciens, soit en retrouvant le numéro lorsqu'il a été perdu.

B/ Provenances géographiques

Celles-ci dépendent pour une très large part de l'histoire de la collection qui vient d'être retracée, notamment des grandes sources initiales et des chantiers de fouille dont le produit a été versé aux Louvre.

Il apparaît que soixante-dix-neuf statues sur trois cent-deux, soit 26,1 % du total, ont une provenance avérée, soit parce qu'elles sont issues d'un partage de fouille, soit parce que leur nature ne laisse aucun doute sur leur provenance. Sur ce compte, la prépondérance de Deir el-

⁷⁹ Fragment de sphinx en faïence E 27302.

⁸⁰ Statuette de cochon E 27248 en 1983, statuette de femme en ivoire E 27429 en 1987, statuette de roi inachevé E 32646 en 2001 et visage fragmentaire d'Akhénaton E 33146 en 2013.

⁸¹ Statuette de roi en argent E 27431, collection Ganay en 1988, et torse de Ramsès II de granite rose en 1990, E 27455, collection Jacques Schumann.

⁸² Visage de plâtre E 27489, don de Joseph Uzan en 1992.

⁸³ Inv. 86865 et 86867.

⁸⁴ Inv. A 58, A 61 (attestée avant 1827), N 496 (attestée avant 1827), A 57, N 2742 (attesté avant 1849), N 2298, N 856 (attesté avant 1849), N 5435 (attesté avant 1849) et A 100 (attesté avant 1874).

Médineh (30,3%) et d'Eléphantine (22,7%) reflète deux partages de fouilles particulièrement fructueux. Si l'on ajoute à ces données de base la liste des provenances qui peuvent être estimées par analyse interne avec une assez bonne probabilité (93), on obtient cent soixante-douze objets rattachés à un site ou une zone géographique sur trois cent-deux, soit 56,9%. Les autres, du fait de leur origine patrimoniale et faute de données claires, ne peuvent être localisés. Sans surprise, le Delta apparaît fort peu représenté (sept objets, dont trois avérés et quatre estimés soit 4% des 172 provenances). Sur les cent soixante-cinq objets de Haute Egypte (95,9 % du total des provenances), la très grosse majorité (45,3%) provient de la région thébaine, dont trente-deux pour Deir el-Médineh, suivie par Saqqara (11,6 %), site auquel il faut ajouter les cinq objets provenant de la « région memphite » sans plus de précisions (2,9%). On notera cependant que les cinq objets certifiés de Saqqara proviennent tous du Sérapéum, du fait de l'absence d'anciennes fouilles françaises sur le plateau en dehors de ce site. Cette situation reflète l'état de la recherche au XIX^e et à la première moitié du XX^e siècle, où Thèbes et Saqqara représentaient les champs d'action les plus importants des collectionneurs puis des archéologues. Eléphantine en revanche occupe la troisième position presque par accident (10,4% de la totalité des provenances) étant donné les fouilles de Clermont-Ganneau sur l'île.

Tableaux des provenances (par ordre alphabétique)

<u>Provenances avérées</u>	<u>Nombre d'objets : 79</u>	<u>% de 79</u>
Byblos	1	1,2
Deir el-Médineh	24	30,3
Eléphantine	18	22,7
Elkab	1	1,2
Gebel Zeit	1	1,2
Karnak	4	5
Kôm el-Hettan	2	2,5
Louxor	1	1,2
Médamoud	5	6,3
Medinet Habou	1	1,2
Nebecheh	1	1,2
Région thébaine	8	10,1
Rome	1	1,2
Sérapéum de Saqqara	5	6,3

Tanis	2	2,5
Tôd	3	3,7
Touna el-Gebel	1	1,2
Total	79	

<u>Provenances estimées</u>	<u>Nombre d'objets : 93</u>	<u>% de 93</u>
Abydos	5	5,3
Amarna	12	12,9
Assiout	2	2,1
Coptos	2	2,1
Deir el-Médineh	8	8,6
Dra Abou'l Naga	1	1
Elkab	1	1
Héliopolis	1	1
Héracléopolis	1	1
Hermopolis	5	5,3
Horbeit	2	2,1
Karnak	8	8,6
Medinet el-Gourob	1	1
Mendès	1	1
Région memphite	5	5,3
Région thébaine	16	17,2
Saqqara	15	16,1
Thèbes-ouest	2	2,1
This	2	2,1
Vallée des Rois	3	3,2
Total	93	

Rappelons l'importance numérique des cent trente objets sans provenance établie (43% du total de la collection) qui doit conduire à pondérer les résultats présentés dans ces tableaux.

C/ Contextes archéologiques

On peut déterminer le contexte archéologique soit par la fouille, soit par l'analyse des critères internes au document.

1. Statuaire royale et divine

La statuaire royale et divine provient presque totalement de temples ou de chapelles malgré quelques exceptions remarquables : le buste d'Akhénaton et le petit groupe de ce roi avec Nefertiti de la collection Curtis sont presque certainement issus d'un contexte urbain, atelier de sculpteur ou maison d'el-Amarna⁸⁵. De même, une statuette de Sobek-crocodile en bois sur son socle de pierre a été découverte dans une maison de Deir el-Medineh lors d'une fouille documentée⁸⁶ (fig. 9). A Deir el-Medineh encore, le temple-palais de Ramsès II, le *khénou*, a produit six pièces statuariques autour de la glorification du pouvoir royal⁸⁷. Trois œuvres enfin pourraient provenir de tombes de la Vallée des Rois⁸⁸.

2. statuaire privée

En matière de sculpture privée en revanche, la situation est plus nuancée. Sur quatre-vingt-six cas dont on connaît⁸⁹ ou déduit le contexte archéologique, on constate une prépondérance des temples à peine marquée d'un point de vue global (43 pour les temples [50%], 40 pour les tombes [46,5%]). Mais cette appréciation recouvre de fortes disparités entre la XVIII^e dynastie et l'époque ramesside. Pour la première en effet, vingt-neuf statues des quarante-neuf statues de cette période ayant un contexte avéré ou attribué proviennent de tombes (59,1%, dont cinq contextes avérés) contre dix-neuf seulement de temples (38,7% dont 8 contextes avérés). A l'époque ramesside, la proportion s'inverse complètement : sur trente-sept statues de cette période pour lesquelles il est possible de restituer un contexte, on obtient onze statues de tombes (29,7 %, avec 2 contextes avérés) contre vingt-quatre de temples (64,8 %, dont 9 contextes avérés). La proportion de statues issues d'un milieu urbain est négligeable (trois [3,4%], dont une trouvée à Byblos).

3. Bilan

⁸⁵ N° 4 de la bibliographie, cat. 24 et 25.

⁸⁶ Inv. E 16358. Ibidem, cat. 112.

⁸⁷ Ibidem, cat. 49, 67, 68, 69, 70 et 71.

⁸⁸ Inv. N 1307, AF 13036 et E 27248.

⁸⁹ 27 provenances avérées sur 86, soit 31,3%.

On obtient donc quatre-vingt-six statues contextualisées dont 56% de la XVIII^e dynastie et 43% de l'époque ramesside :

<u>XVIII^e dynastie</u>	<u>contexte funéraire</u>	<u>contexte cultuel</u>	<u>contexte urbain</u>
49	29 (59,1%)	19 (38,7%)	1 (2%)
<u>Epoque ramesside</u>	<u>contexte funéraire</u>	<u>contexte cultuel</u>	<u>contexte urbain</u>
37	11 (29,7%)	24 (64,8%)	2 (5,4%)

Une telle évolution en faveur des temples, aussi nette, ne résulte pas du simple hasard de la formation de la collection du Louvre mais correspond au phénomène historique de l'expansion des temples et de l'accroissement de leur personnel comme de leur influence à partir de Thoutmosis III (cf. infra. p. 66).

D/ Description analytique

Après ce rapide tour d'horizon sur les origines administratives puis géographiques des statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre, il convient d'examiner la collection de l'intérieur pour en esquisser la physionomie et les caractéristiques principales : caractéristiques physiques, chronologiques et iconographiques.

1. Caractéristiques physiques

Pour rappel, compte-tenu des adjonctions qui seront apportées au tome 1 du catalogue⁹⁰, on compte cent trente-sept statues relevant de la sphère royale et divine, et cent soixante-cinq de la sphère privée.

a/ Dimensions

La répartition par hauteurs s'établit comme suit :

<u>Hauteur</u>	<u>137 st. royales⁹¹/divines</u>	<u>165 st. privées</u>	<u>Total : 302</u>
1 : 0 à 20 cm	59 soit 43,06%	50 soit 30,3%	109 soit 36,09%
2 : 20,01 à 50 cm	38 soit 27,73%	83 soit 50,3%	121 soit 40,06%
3 : 50,01 à 100 cm	16 soit 11,67%	26 soit 15,75%	42 soit 13,9%
4 : 101 à 180 cm	11 soit 8,02%	5 soit 3,03%	16 soit 5,29%
5 : 181 à 390 cm	13 soit 9,48%	1 soit 0,6%	14 soit 4,63%

⁹⁰ 7 numéros supplémentaires seront en effet ajoutés à cet ouvrage qui en comportait 130 (infra p. 105).

⁹¹ On entend ici par statues royales tout ce qui tourne autour de la personne du souverain : rois, reines, princes, princesses, prisonniers.

Ce sont donc les catégories 2 et 1 qui sont les plus richement pourvues sur l'ensemble, suivies de loin par la catégorie 3. On constate que les statues privées sont plus grandes que les statues royales en moyenne, ce qui est une surprise, puisqu'elles sont plus abondantes que les autres dans les catégories 2 et 3. Du point de vue qualitatif, cet aspect est toutefois corrigé par le fait que les rois sont très largement majoritaires dans les statues grandeur nature (catégorie 4) et pratiquement seuls représentés dans les statues plus grandes que nature (catégorie 5⁹²), ces deux dernières catégories peu abondantes sur l'ensemble de la collection. On remarque en outre que les cinq statues privées de la catégorie 4 s'inscrivent dans la fourchette basse de celle-ci puisque trois d'entre elles mesurent autour de 105 cm et qu'une seule atteint près de 120 cm. La statue d'Ounennefer⁹³, unique de son genre dans la catégorie 5 (fig. 70), prend place elle aussi dans le bas de la catégorie (187 cm).

b/ Matériaux

Le classement par matériau s'établit comme suit :

<u>Matériau</u>	<u>Roi</u>	<u>Dieu/déesse</u>	<u>Animaux</u>	<u>Homme-femme</u>	<u>Total : 302</u>
Granite rose	8	1	1	1h. + 1c.	12 (3,97%)
Pierres dures sombres ⁹⁴		24	2	37 h. + 2 f. + 4 c.	78 (25,82%)
Quartzite	4	2	2	9 h. + 1 c.	18 (5,96%)
Pierres dures diverses ⁹⁵		1	0	1 h. + 1 c.	7 (2,31%)
Stéatite ⁹⁶	2	3	0	5 h.	10 (3,31%)
Stéatite émaillée	2	0	0	1 f.	3 (0,99%)
Grès	1	2	0	1 h. + 2 f. + 3 c.	9 (2,98%)
Albâtre	2	1	0	1 h.	4 (1,32%)
Calcaire	11	7	4	51 h. + 2 f. + 12 c.	87 (28,8%)
Calcaire dur	9	1	0	1	11 (3,64%)
Métal ⁹⁷	1	0	0	2 h.	3 (0,99%)
Bois	6	7	2	23 h. + 6 f. + 1 c.	45 (14,9%)
Ivoire	0	0	0	2 f.	2 (0,66%)

⁹² Les pieds du colosse de granite rose d'Aménophis III ont été classés dans la catégorie 5 en fonction de leur module d'origine et non de leur état actuel.

⁹³ Inv. A 66.

⁹⁴ Diorite, granite gris, basalte, grauwacke, serpentine.

⁹⁵ Marbre, gneiss, jaspé, amazonite, stéatite verte.

⁹⁶ Pierre tendre, sombre, imitant les belles pierres dures.

⁹⁷ Métal cuivreux, argent.

Faïence	5	1	2	3 h. + 1 f.	12 (3,97%)
Plâtre	0	0	0	1 h.	1 (0,33%)

[h. = homme seul ; f. = femme seule ; c. = couple ou groupe familial]

Les matériaux les plus représentés sont donc le calcaire et les pierres dures sombres presque à égalité, suivis de loin par le bois, tandis que les autres matériaux pris isolément représentent chacun de faibles proportions. Si on regroupe ces matériaux en fonction des catégories égyptiennes de qualification des pierres, le classement se trouve légèrement modifié. Dans la rubrique des « magnifiques pierres dures »⁹⁸ qui recouvre pour nous le granite rose, les pierres dures sombres, le quartzite et les pierres dures diverses, on trouve cent quinze numéros, soit 38% du total, ce qui la place en tête. Sous l'appellation de « belles pierres blanches »⁹⁹, en lesquelles on reconnaît les diverses formes de calcaire et le grès, on trouve cent sept numéros soit 35,4% du total, juste après les pierres dures. L'albâtre, très peu représenté, constitue un cas à part dans les classifications égyptiennes, à la fois dur et blanc comme les calcaires et grès. Les Egyptiens ne semblent pas avoir lié bois et ivoires, qui pour nous sont des matériaux organiques, aussi ne peut-on les associer dans les dénombrements. Faïences et stéatites émaillées en revanche appartenaient manifestement à la même famille des *thnt*, les « resplendissantes ». Quinze statuettes, soit presque 5 % du total, s'inscrivent sous ce chapitre. Les autres matériaux ont une importance numérique résiduelle, notamment le métal, ce qui reflète à la fois la nature de la production du Nouvel Empire et l'importance des pertes en ce domaine puisque le métal était systématiquement récupéré.

Si on affine le classement, on constate qu'au sein des pierres dures, huit des neuf statues royales en cette matière sont en diorite ainsi que vingt-trois des vingt-quatre statues divines et les deux statues d'animaux. La diorite représente ainsi de très loin la part la plus importante des statues de rois en pierres dures et se trouve employée tant à la XVIII^e dynastie qu'à l'époque ramesside (trois pour l'une, cinq pour l'autre). Pour les divinités au contraire, une seule statue remonte à la XIX^e dynastie¹⁰⁰, tout le reste datant d'Aménophis III et de l'époque post-amarnienne ce qui reflète parfaitement les grands programmes statuaires de ces deux époques.

Quant au quartzite, trois des quatre statues royales en ce matériau datent de la XVIII^e dynastie ainsi que les deux statues de divinités. Les deux statues animales datent par contre de l'époque ramesside. Cinq des neuf statues d'hommes sont elles aussi ramessides comme si la mode de l'emploi de cette pierre s'était plus largement étendue aux particuliers avec le temps. Les cinq statues de quartzite rouge au sein de cette catégorie de pierre remontent toutes à la XVIII^e dynastie jusqu'à Amarna, deux d'entre elles seulement figurent des particuliers.

⁹⁸ *ʕt nbt špst* (cf. L. Delvaux, « Des statues nombreuses en toutes pierres dures. Les sculpteurs, leurs matériaux et leurs clients au début du Nouvel Empire », dans Chr. Karlshausen, Th. De Putter (éd.), *Pierres égyptiennes... Chefs-d'œuvre pour l'Éternité*, Mons, 2000, p. 85-93).

⁹⁹ *Inr hq nfr*.

¹⁰⁰ Deux si l'on ajoute la statue A 130 qui figurait le roi à genoux aux pieds d'Amon (disparu).

Hormis une reine¹⁰¹, aucune femme ne s'est fait représenter seule dans le quartzite rouge ou jaune.

Le grès est fort peu représenté dans la collection. Aucune statue royale n'y figure, sauf le colosse d'Akhénaton de Karnak¹⁰² ce qui est conforme à l'emploi usuel de ce matériau dans la grande architecture, mais au contraire deux femmes isolées et trois petits groupes de la XVIII^e dynastie. Cette répartition reflète le rang relativement mineur que les Egyptiens accordaient au grès par rapport aux « magnifiques pierres dures ».

Une telle hiérarchie des matériaux ressentie par les Egyptiens se reconnaît de manière spectaculaire dans l'emploi du bois où l'on observe un grand déséquilibre entre rois et divinités d'une part et particuliers d'autre part, déséquilibre en faveur de ces derniers, avec une représentation importante des femmes isolées. La facilité de mise en œuvre du bois fut dans doute déterminante pour le reléguer à un statut relativement secondaire.

c/ Techniques

L'analyse physique par matériaux peut être utilement complétée par certaines des particularités techniques des statues, lorsqu'elles sont numériquement bien représentées, pour voir s'il est possible d'établir un lien entre le rang de leur propriétaire et leur mise en œuvre dans l'esprit des sculpteurs égyptiens. Pour faciliter l'analyse, on répartira ces observations par matériau d'une part, par sujet ensuite.

Observations techniques classées par matériaux :

<u>Technique</u>	<u>pierres dures</u>	<u>pierres tendres</u>	<u>métal</u>	<u>bois</u>	<u>faïence</u>	<u>Total : 302</u>
Composite ¹⁰³	8 (diorite)	4 (calcaire)	0	2 ¹⁰⁴	6 ¹⁰⁵	20 (6,62%)
Réutilisation globale ¹⁰⁶	0	1 (calcaire)	0	1	0	2 (0,66%)
Inachèvement	4 ¹⁰⁷	6 ¹⁰⁸	0	0	0	10 (3,31%)
Vol.* sommaires ¹⁰⁹	23 ¹¹⁰	17 ¹¹¹	0	1	0	41 (13,57%)
Dorure	1 ¹¹²	1 (calcaire)	1 ¹¹³	2	0	5 (1,65%)

¹⁰¹ Torse de Nefertiti E 25409.

¹⁰² Inv. E 27112.

¹⁰³ Statue constituée de matériaux différents ou, pour la pierre, d'assemblage d'éléments en matériaux différents.

¹⁰⁴ Auxquels il faut ajouter une statuette en calcaire et bois comptabilisée dans la colonne « calcaire ».

¹⁰⁵ Éléments de perruque.

¹⁰⁶ Par la reprise de l'objet dans sa structure.

¹⁰⁷ 3 en diorite, 1 en gneiss, 1 en granite gris.

¹⁰⁸ 1 en albâtre, 1 en grès, 1 en calcaire dur, 3 en calcaire.

¹⁰⁹ C'est-à-dire les statues dont les volumes sont peu dégagés de la masse ou sommairement agencés les uns par rapport aux autres.

¹¹⁰ 15 en diorite, 4 en granite rose, 2 en quartzite, 1 en basalte, 1 en stéatite verte.

¹¹¹ 13 en calcaire, 3 en grès, 1 en stéatite cuite.

Incrustations	3 ¹¹⁴	0	2 ¹¹⁵	6	0	11 (3,64%)
Gravure ou dessin préparatoire	3 ¹¹⁶	2 (calcaire)	0	0	0	5 (1,98%)
Pochoir (?) ¹¹⁷	0	3 (calcaire)	0	0	0	3 (0,99%)
Polissage très poussé	8 (diorite)	1 ¹¹⁸	0	0	0	9 (2,98%)
Martelages ¹¹⁹	11 ¹²⁰	3 ¹²¹	0	0	0	14 (4,63%)
*Rest ^{ions} antiques	5 ¹²²	8 ¹²³	0	5 (bois)	0	18 (5,96%)

[*Vol. sommaires = volumes sommaires ; Rest^{ions} antiques = restaurations antiques]

Observations techniques classées par sujets :

<u>Technique</u>	<u>Rois</u>	<u>divinités</u>	<u>particuliers</u>	<u>animaux</u>	<u>Total : 302</u>
Composite	8 ¹²⁴	8	2 ¹²⁵	1 ¹²⁶	19
Réutilisation globale	0	1	1 (f.)	0	2
Inachèvement	1	5	4 (h.)	0	10
Volumes sommaires	2 ¹²⁷	4	35	0	0
Dorure	3 ¹²⁸	0	2 ¹²⁹	0	5
Incrustations	4 ¹³⁰	2 (déesses)	5 ¹³¹	0	11

¹¹² Tête d'Aménophis III A 25 avec préparation de la pierre pour une dorure aujourd'hui disparue.

¹¹³ Statuette E 27431 en argent.

¹¹⁴ 2 en diorite, 1 en quartzite.

¹¹⁵ En argent et en cuivre.

¹¹⁶ Diorite, stéatite verte et jaspe rouge.

¹¹⁷ Usage du pochoir supposé d'après la disposition inclinée de groupes de signes parallèlement les uns aux autres.

¹¹⁸ Stéatite cuite.

¹¹⁹ Destruction d'éléments de la statue, inscriptions et décor effacés et/ou repris.

¹²⁰ 5 en diorite, 2 en quartzite, 1 en granite rose.

¹²¹ 2 en grès, 1 en calcaire.

¹²² 2 en quartzite, 1 en diorite, 1 en basalte, 1 en granite rose.

¹²³ 5 en calcaire, 2 en stéatite cuite, 1 en grès.

¹²⁴ Dont 6 éléments de couronnes.

¹²⁵ Porte-enseignes.

¹²⁶ Tête de cobra monumentale.

¹²⁷ Statues de roi avec une divinité.

¹²⁸ Statue du prince Iâhmès E 15682, tête d'Aménophis III A 25 et roi en argent E 27431.

¹²⁹ Statuette de femme N 871 et figurine de nain au pied bot E 11563.

¹³⁰ 3 rois et 1 prisonnier.

Gravure ou

dessin préparatoire	1 ¹³²	0	4 ¹³³	0	5
Pochoir (?)	1 ¹³⁴	0	2 ¹³⁵	0	3
Polissage très poussé	0	6 ¹³⁶	3 ¹³⁷	0	9
Martelages	4 ¹³⁸	3	7	0	14
Rest ^{ions} antiques*	3	4 ¹³⁹	10	1	18

[*Rest^{ions} antiques = restaurations antiques]

d/ Bilan

Il ressort de ces tableaux quelques éléments assez nets qui confirment la réalité d'un lien entre valeur du matériau ou du sujet et certains choix techniques. La statuaire composite tout d'abord apparaît comme une marque de haute valeur dans l'esprit égyptien, puisqu'elle est deux fois plus employée en pierres dures qu'en pierres tendres, qu'elle fait beaucoup appel à l'éclat de la faïence et surtout qu'elle affecte rois et divinités de manière presque exclusive. A l'inverse, le mauvais dégrossissement des volumes qui aboutit à des sculptures bancales à la composition approximative est un phénomène bien plus marqué en sculpture privée que royale ou divine. A l'évidence, le rang du commanditaire détermine la qualité du produit fini. Les martelages qui touchent à stricte égalité rois, divinités et particuliers concernent trois fois plus les pierres dures que les pierres tendres. Il serait intéressant d'élargir l'enquête à un échantillon beaucoup plus vaste que le corpus du Louvre pour voir si le fait est général. Dans l'affirmative, cela désignerait la valeur du matériau comme une cible particulière dans le cadre d'une proscription publique ou privée. On relève enfin que les réparations et restaurations antiques concernent un peu plus la statuaire privée que la ronde-bosse royale ou divine, et les pierres tendres et le bois plutôt que les pierres dures. Là encore, une étude statistique beaucoup plus large mériterait d'être entreprise pour vérifier la validité, ou non, de cette répartition à l'échelle de la statuaire égyptienne en général.

2. Caractéristiques chronologiques

Les trois dynasties du Nouvel Empire, de la XVIII^e à la XX^e, sont inégalement représentées en matière de statuaire. On sait que la dernière marque un effacement progressif de la

¹³¹ 4 hommes et 1 couple.

¹³² Statuette de faucon-roi E 5351.

¹³³ 1 homme, 1 femme et 2 couples.

¹³⁴ Statue du prince Iâhmès.

¹³⁵ Statuettes de Reheny enfant et adulte formant une paire N 843 a et b.

¹³⁶ 4 statues de Sekhmet et 2 d'Amon.

¹³⁷ 1 stéléphore, 1 sistrophore et 1 homme assis, tous de la XVIII^e dynastie.

¹³⁸ 3 colosses : A 18 (Aménophis III), A 20 (Ramsès II) et A 24 (Séthi II) et un sphinx de Merenptah N 393.

¹³⁹ Dont 3 images d'Amon.

production en ce domaine tant sur le plan quantitatif¹⁴⁰ que qualitatif. Nous proposons ci-dessous un classement de la collection par dynastie et, lorsque c'est possible, par règne.

a/ Statues royales et divines

<u>Datations</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur la catégorie (137)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
XVII ^e -début XVIII ^e dynastie ¹⁴¹	3	2,18%	0,99%
Hatchepsout	1	0,72%	0,33%
Thoutmosis III	6	4,37%	1,98%
Thoutmosis IV	4	2,91%	1,32%
Milieu XVIII ^e dynastie ¹⁴²	3	2,18%	0,99%
Aménophis III	26	18,97%	8,60%
XVIII ^e dynastie ¹⁴³	2	1,45%	0,66%
Amarna	16	11,67%	5,29%
Post-Amarna ¹⁴⁴	12	8,75%	3,97%
Ramsès I ^{er}	1	0,72%	0,33%
Séthi I ^{er}	2	1,45%	0,66%
Ramsès II	18	13,13%	5,96%
Merenptah	2	1,45%	0,66%
Séthi II	1	0,72%	0,33%
XIX ^e dynastie ¹⁴⁵	7	5,10%	2,31%
Ramesside ¹⁴⁶	11	8,02%	3,64%
XXI ^e dynastie ¹⁴⁷	2	1,45%	0,66%
Non datables ¹⁴⁸	20	14,5%	6,62%

¹⁴⁰ N° 11 de la bibliographie, p. 14.

¹⁴¹ Jusqu'au règne d'Aménophis I^{er}.

¹⁴² Statues de style thoutmoside non identifiables précisément.

¹⁴³ Antérieures à Amarna d'après le style, sans plus de précision possible.

¹⁴⁴ De Toutânkhamon à Horemheb.

¹⁴⁵ Sans plus de précisions possibles.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ La statuette d'argent E 27431, initialement attribuée à Séthi I^{er}, doit être située à l'aube de la XXI^e dynastie. Le buste inachevé E 32646 peut être daté soit de la TPI soit de l'époque ramesside.

Il ressort une écrasante prépondérance de la statuaire d'Aménophis III puis de Ramsès II. L'abondance de la statuaire d'Amarna est une illusion comptable puisque sept des numéros concernés ne sont que des fragments. Si on regroupe ces entrées par catégories principales, on obtient trois statues du tout début du Nouvel Empire (2,18% de la première catégorie, 0,99% de la totalité), quatorze thoutmosides (10,2% et 4,63%), vingt-six d'Aménophis III qui constitue un cas à part, trente et une de la XIX^e dynastie (22,62% et 10,26%) dont dix-huit pour Ramsès II et treize ramessides et post-ramessides (9,48% et 4,30%). En tout : cinquante-sept éléments de la XVIII^e dynastie (41,60% et 18,87%), non comptés les fragments amarniens, et quarante-quatre ramessides et post-ramessides (32,11% et 14,45%). Le déséquilibre entre les deux parties du Nouvel Empire est encore accentué si on réintègre les dix statues amarniennes¹⁴⁹.

b/ Statues privées

<u>Datation</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur la catégorie (165)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
XVII ^e -début XVIII ^e dynasties	6	3,63%	1,98%
Hatchepsout	3	1,81%	0,99%
Hatchepsout-Thoutmosis III	15	9,09%	4,96%
Thoutmosis III	12	7,27%	3,97%
Thoutmosis III-Aménophis II	5	3,03%	1,65%
Aménophis II	9	5,45%	2,98%
Milieu XVIII ^e dynastie	3	1,81%	0,99%
Aménophis III	18	10,9%	5,96%
Amarna	5	3,03%	1,65%
Post-Amarna	13	7,87%	4,3%
Ramsès II	14	8,48%	4,63%
Merenptah	1	0,6%	0,33%
Séthi II-Taouert	1	0,6%	0,33%
XIX ^e dynastie	9	5,45%	2,98%
Ramsès III	1	0,6%	2,98%
Ramsès VII	1	0,6%	2,98%

¹⁴⁸ Des fragments pour l'essentiel. Une statuette de cuivre incrusté E 10874 pourrait remonter quant à elle à l'Ancien Empire (n° 4 de la bibliographie, cat. 66, p. 123-124).

¹⁴⁹ Neuf statues + les sept fragments résumés à une statue pour réduire l'erreur statistique.

XX ^e dynastie ¹⁵⁰	3	1,81%	0,99%
Ramesside ¹⁵¹	27	16,36%	8,94%
Non datables	19	11,51%	6,29%

c/ Bilan pour la statuaire privée

La prépondérance de la XVIII^e dynastie paraît encore plus marquée en statuaire privée que dans la sculpture royale et divine : quatre-vingt-neuf statues de cette période (64,96% et 29,47%) contre cinquante-sept ramessides seulement¹⁵² (41,6% et 18,87%). L'état est contrasté au sein de ces catégories. On relève une très faible représentation des premiers règnes du Nouvel Empire, comme dans la rubrique précédente, puis au contraire une surreprésentation de la statuaire thoutmoside (entre Hatchepsout et Thoutmosis IV) représentée par quarante-sept éléments (34,3% et 15,56%), avec une présence majoritaire de la période Hatchepsout-Thoutmosis III (trente numéros). On note encore l'importante représentation du règne d'Aménophis III et celle de l'époque de restauration post-amarnienne. A l'inverse, le Louvre conserve peu de choses pour l'époque amarnienne proprement dite. Un déséquilibre de même nature peut être observé à l'époque ramesside avec, pour ce qui est datable au sein de cette fourchette, une prépondérance marquée de la XIX^e dynastie (vingt-cinq éléments dont quatorze pour Ramsès II) et seulement cinq statues attribuables avec certitude à la XX^e dynastie. Il est vrai que le volant d'œuvres ramessides sans datation précise est particulièrement important (vingt-sept).

3. caractéristiques iconographiques

Au terme de cette revue croisée des différents critères physiques et chronologiques, il convient de parachever l'analyse de la collection par le biais des sujets qui s'y trouvent représentés, c'est-à-dire par le panorama iconographique de la collection. Le premier tome du catalogue¹⁵³ recoupe tous les thèmes directement centrés sur l'idéologie royale : rois, reines, princes, princesses, divinités et animaux liés à celles-ci, prisonniers. La seconde partie à venir recouvrira les particuliers : cent trente-sept numéros pour le premier (45,36%), cent soixante-cinq pour le second qui montre une forte prééminence numérique (54,63%). Si on affine un peu plus les classements par sujets, en incluant pour la statuaire privée les typologies qui

¹⁵⁰ Sans plus de précisions possibles.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Soit 60,95% des 146 statues datables contre 39,04% ramessides.

¹⁵³ N° 4 de la bibliographie.

transcrivent une fonction précise et constituent par là même un sujet en soi¹⁵⁴, on obtient les tableaux suivants¹⁵⁵ :

a/ La sphère royale

<u>Sujet/typologie</u>	<u>nombre</u>	<u>% sur la catégorie (137)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
Rois	41	29,92%	13,57%
Rois porte-enseigne	2	1,45%	0,66%
Sphinx	4	2,91%	1,32%
Groupes roi et reine	3	2,18%	0,99%
Roi typologie hors norme	2	1,45%	0,66%
Reines	3	2,18%	0,99%
Roi et divinité(s)	6	4,37%	1,98%
Princes et princesses	7	5,10%	2,31%
Prisonniers	8	5,83%	2,64%
Divinités	39	28,46%	12,91%
Animaux	14	10,21%	4,63%

On constate la prééminence de deux catégories principales : les rois en tête, les divinités en deuxième position. Si l'on adjoint aux rois les autres formes iconographiques qui les caractérisent (sphinx, porte-enseigne, groupe avec la reine), on obtient cinquante-deux éléments soit 37,95% de la catégorie et 17,21% du total. Le poids représentatif de ces deux ensembles est encore augmenté par les six groupes mixtes qui mêlent les deux (on obtient alors cinquante-huit rois et quarante-quatre divinités). Logiquement, ce sont les animaux qui sont ensuite le mieux représentés puisqu'ils incarnent le plus souvent des divinités. Les autres catégories demeurent numériquement toutes très faibles.

b/ La sphère privée

<u>Sujet/typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur la catégorie (165)</u>	<u>% sur le total (302)</u>
Hommes ¹⁵⁶	42	25,45%	13,9%
Femmes	14	8,48%	4,63%
Groupes familiaux ¹⁵⁷	22	13,3%	7,28%

¹⁵⁴ Cf. infra « déterminisme de la pensée hiéroglyphique », p. 37 et suiv.

¹⁵⁵ En cas de typologie mixte, c'est la composante principale qui est prise en compte pour la classification.

¹⁵⁶ Debout ou assis, marchant ou immobiles.

Enfants ¹⁵⁸	3	1,81%	0,99%
Statues cubes ¹⁵⁹	21	12,72%	6,95%
Hommes à l'autel	3	1,81%	0,99%
Naophores	6	3,63%	1,98%
Théophores	3	1,81%	0,99%
Porte-enseignes	5	3,03%	1,65%
Orants	2	1,21%	0,66%
Stéléphores	9	5,45%	2,98%
Sistrophores	3	1,81%	0,99%
Scribes accroupis	7	4,24%	2,31%
Bustes d'ancêtres	5	3,03%	1,65%
Typologies spéciales ¹⁶⁰	7	4,24%	2,31%

On constate donc une grosse majorité de statues d'hommes seuls et une faible représentation des femmes. Cette faiblesse est néanmoins compensée par les groupes familiaux où elles figurent à côté de leur époux, deuxième catégorie la mieux représentée juste devant les statues cubes. La catégorie hommes doit bien entendu être majorée de toutes les typologies ici déclinées dans la mesure où elles sont exclusivement masculines. On obtient alors cent douze éléments, soit une domination écrasante (67,87% des statues de particuliers, 37,08 de la totalité du corpus) qui serait encore accentuée si on ôtait de la base de référence les divers fragments inclassables sous ce rapport.

4. Synthèse

En résumé, les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre se révèlent majoritairement de taille petite et moyenne, avec une médiane plus élevée dans la statuaire privée que royale ou divine. Le calcaire et les pierres dures sont les matériaux les plus représentés avec une prépondérance marquée de la diorite pour les statues divines à la XVIII^e dynastie, ce qui traduit les caractéristiques historiques de cette période. La hiérarchie de prestige des matériaux se reflète dans leur emploi, du plus élevé (les « magnifiques pierres dures ») au plus modeste comme le bois que les particuliers et notamment les femmes ont beaucoup utilisé. Ces éléments matériels sont complétés par la répartition chronologique qui consacre la

¹⁵⁷ Maris et femmes, avec ou sans enfants.

¹⁵⁸ Figurés seuls.

¹⁵⁹ Incluant les statues cubes à façade de naos (quatre exemples).

¹⁶⁰ De type très rare ou mélangeant plusieurs aspects différents de manière exceptionnelle.

prédominance quantitative des règnes d'Aménophis III et Ramsès II, bien connue par ailleurs, et de la XVIII^e dynastie sur l'époque ramesside avec une forte représentation thoutmoside. La suprématie masculine dans les sujets, de même, ne nous apprend rien de nouveau. Un certain nombre de points en revanche mériteraient une enquête plus large qui dépasse le cadre du présent dossier. Ainsi, il serait intéressant de vérifier si la taille moyenne des statues de particuliers est effectivement plus importante que celle des rois et dieux dans la statuaire du Nouvel Empire, si la diffusion du quartzite aux particuliers ramessides est un phénomène archéologique ou relève au contraire d'un simple aléa de la formation de la collection. Il serait en outre précieux de déterminer si les martelages affectent réellement les pierres dures en priorité, comme il ressort du corpus du Louvre, et de vérifier que les restaurations antiques concernent effectivement plus les pierres tendres que les pierres dures.

Chapitre deuxième

Evaluation de la collection du Louvre selon les normes égyptiennes

A/ Le déterminisme de la pensée hiéroglyphique

Il est essentiel d'inclure dans l'histoire de l'art et l'archéologie les principes fondamentaux de la pensée ancienne de l'image si on veut l'évaluer et la comprendre selon ses propres règles, sous peine de contresens et d'anachronisme. Or ces principes n'ont jamais été énoncés clairement par les Egyptiens, il aurait fallu pour cela une analyse de type rationnel qui leur était étrangère, mais sont implicites et demeurent partout sous-jacents. Ils constituent ce qu'on appellera ici la « pensée hiéroglyphique », soit le fait qu'une attitude ou un attribut rende compte d'une fonction ou d'une capacité intrinsèque conférée à l'image, son « aspect », et non d'un phénomène visuel observable par un témoin. Ces fonctions ou capacités sont hiérarchisées ou juxtaposées pour construire un tout cohérent dans le cadre d'une représentation qui demeure malgré tout naturaliste dans son ensemble, c'est-à-dire qui ne choque pas la perception visuelle immédiate. Telle est la profonde originalité de l'art égyptien, entre aspects hiéroglyphiques et naturalisme, qui lui a donné une identité si forte qu'il exerce sur les publics les plus divers une fascination sans pareille.

1. Ronde bosse et écriture

Rappelons pour mémoire ces règles fondamentales, ces aspects sur lesquels il a été construit. Comme on l'a maintes fois souligné, l'art égyptien et les images qui le constituent dérivent entièrement de l'écriture hiéroglyphique. Chaque peinture ou bas-relief, chaque statue fonctionne comme un hiéroglyphe à part entière ou comme plusieurs hiéroglyphes assemblés¹⁶¹. Un certain nombre de traits distinctifs de la statuaire égyptienne trouve donc sa source dans les impératifs techniques qui ont présidé à la transcription en ronde-bosse du signe d'écriture originel en deux dimensions. Ainsi l'appui dorsal, si fréquent en statuaire pharaonique mais sans aucun parallèle dans aucune autre civilisation antique, ne s'explique que dans le cadre de cette transcription : il correspond à la paroi de fond sur laquelle se détachent l'image-hiéroglyphe archétype et sa légende¹⁶². C'est ce même fond que transcrivent les parties pleines qui relient les membres les uns aux autres dans une statue, ce que nous appellerons « réserves de pierre/bois », tandis que la base rectangulaire des rondes bosses transcrit la ligne de registre des parois ou du papyrus sur laquelle les images défilent en deux dimensions. La filiation entre deux et trois dimensions est reconnaissable à l'Ancien Empire par la couleur sombre, noire ou bleu très foncé, que l'on trouve à la fois sur les parois

¹⁶¹ « L'art égyptien est tout entier 'hiéroglyphique' » (H. G. Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, 1986, p. 25).

¹⁶² Cf. le n° 45a de la bibliographie, cat. D. 54. Pour un exemple éloquent, voir la statue d'Amon et Toutânkhamon E 11005, infra p. 81.

de mastabas qui ont conservé leurs couleurs et sur les appuis dorsaux, bases et réserves de pierre des rondes bosses, et au Nouvel Empire par la couleur blanche qui assume les mêmes fonctions en deux et en trois dimensions.

Les statues égyptiennes figurant humains et divinités, du point de vue fonctionnel qui était celui de leurs concepteurs, se divisent en deux catégories primaires : statues mobiles et actives d'une part, immobiles et inactives d'autre part. Les premières expriment la vie dans son mouvement et ses actions, les secondes l'attente de l'offrande qui précisément permettra à la vie de se poursuivre. Beaucoup de statues se trouvent à la charnière entre les deux catégories puisque des statues assises, donc immobiles, peuvent exprimer une action par leurs bras tandis que d'autres en position de marche gardent au contraire les bras ballants, donc inactifs. Sur ce socle aspectuel primitif se superpose le niveau de l'identité du sujet, fourni d'abord par différents attributs iconographiques (homme, femme, roi, dieu, particulier, dignitaire, prêtre etc...) puis par le nom et les titres.

Le mouvement dans les images en ronde bosse est qualifié par la projection de la jambe gauche vers l'avant, laquelle trouve son origine dans le sens de lecture droite-gauche des hiéroglyphes. En effet, comme les signes figurant des êtres animés regardent toujours vers le début du texte, seule la jambe gauche peut avancer. Le cas contraire eût entraîné une occultation du haut de la jambe gauche par la droite, donc un affaiblissement de l'efficacité de l'image. Cette attitude est souvent qualifiée, avec raison, de marche « apparente » puisque les deux pieds reposent à plat sur le sol de manière parallèle, une prouesse que l'auteur de ces lignes pas plus que ses lecteurs ne peuvent imiter sans risque de se casser la jambe. Effectivement, on ne figure pas un homme en train de marcher, mais un homme qui a la capacité éternelle de se mouvoir et donc d'agir, notamment dans l'au-delà. Par contre, les femmes avancent beaucoup moins la jambe ou conservent les pieds joints : la pensée égyptienne leur prête généralement une capacité d'action inférieure à celle des hommes. Mais ce distinguo entre les sexes tendit à se dissoudre au Nouvel Empire sous l'influence grandissante du point de vue perspectif dans l'art de l'image. Ainsi, dans la collection du Louvre comme ailleurs, voit-on les femmes aux chairs rouges comme celles des hommes, avancer comme eux la jambe gauche avec les pieds rompant le parallélisme originel au profit d'une divergence qui reflète mieux leur position de marche réelle, telle qu'on la voit¹⁶³ (fig. 10).

La règle des points de vue multiples est bien connue dans la figuration en deux dimensions, c'est par elle que s'est répandue l'image d'Epinal des personnages à tête de profil et œil de face, épaules de face et jambes de profil qui caractérise l'image égyptienne dans l'esprit d'un public très large. On sait que cette distorsion répond au besoin de caractériser le sujet sous tous les aspects possibles afin d'en restituer la nature et non l'apparence visuelle, principe d'ailleurs bien présent dans d'autres formes d'art de l'humanité, notamment dans l'art roman en Europe. Son application dans les formes en volume, pour être plus discrète, n'en est pas moins fondamentale et omniprésente. Or cette discrétion l'a fait trop souvent méconnaître ce qui a parfois conduit à de mauvaises interprétations des formes statuaire pouvant aller

¹⁶³ Phénomène observable dès l'Ancien Empire pour les hommes, mais de manière moins marquée.

jusqu'au contresens et à l'anachronisme. Nous y reviendrons plus bas dans l'analyse des formes et typologies, ainsi que dans celle des différents attributs iconographiques et vestimentaires qui décorent ces statues.

Autre aspect déterminant de l'image, la hiérarchie signifiante des tailles est couramment à l'œuvre dans la composition des groupes statuaires du Nouvel Empire où l'on donne une taille supérieure au dieu par rapport au roi, aux parents par rapport aux enfants ou, plus rarement au Nouvel Empire, à l'époux par rapport à l'épouse car l'un et l'autre sont alors le plus souvent figurés à échelle identique. Néanmoins, et c'est là un point qui distingue l'image en volume de son archétype en deux dimensions, la hiérarchie des tailles se combine parfois à la règle aspective des points de vue multiples pour enrichir le contenu d'une image à significations multiples (cf. infra p. 47).

Tels sont les principes généraux qui ont présidé à la constitution des typologies statuaires depuis l'aube de l'histoire égyptienne. Le mot « typologie », certes, fleure bon le rationalisme occidental mais il peut être conservé dans la mesure où il reflète la fonction attribuée aux statues : à chaque fonction répondait une forme particulière construite selon les principes en question. Or les Egyptiens eurent tendance à généraliser et à standardiser ces formes, puisque les fonctions demeuraient identiques. Le terme moderne correspond, pour une fois, à la réalité antique. Le Nouvel Empire hérite donc de formes anciennes, de « typologies » nées à l'Ancien et au Moyen Empire, et dans le même temps vit se créer de nombreuses formes nouvelles qui pouvaient d'ailleurs se combiner avec leurs devancières dans une gamme très large de variantes plastiques.

2. présentation de la méthode d'analyse

Pour appréhender la collection du Louvre en fonction des critères égyptiens anciens, il faut la classer quantitativement selon les fonctions primaires qui la caractérisent. Elles se répartissent en quatre variables : image immobile/inactive, immobile/active, mobile/inactive et mobile/active. Mais il importe dans ce cadre, si l'on veut rester fidèle à la pensée des commanditaires des sculptures et à celle des artistes et artisans qui l'ont mise en œuvre, de distinguer l'image de l'objet matériel qui la véhicule. Rappelons que le terme générique qui désigne les statues, *twt*, se rapporte à tout type d'image quel qu'en soit le support¹⁶⁴. La statue par conséquent ne saurait être prise comme unique référence, il faut également envisager *la* ou *les* images (*twt.w*) qui composent *la* ronde bosse. Cette notion, hiéroglyphique et aspectuelle puisque la fonction l'emporte sur la matérialité, se trouve clairement exprimée dans quelques documents lorsqu'ils évoquent tel ou tel groupe statuaire par un pluriel, non par le singulier de l'objet matériel. Un texte de la reine Hatchepsout à Deir el-Bahari apparaît très clair à cet égard puisqu'il distingue expressément les « images » de la matière : « Une image (*twt*) de ce dieu (Amon-Rê) fut donc réalisée, associée (*snsn*) à une image (*twt*) du roi de Haute et Basse

¹⁶⁴ Par exemple, D. Meeks, *An.Lex.* 79.3374

Egypte Maâtkarê. Cela appartenait à un bloc unique en granite solide »¹⁶⁵. De même la formule d'offrande sur la plaque dorsale du groupe familial de Tamérout et Imenemipet, de la fin de la XVIII^e dynastie¹⁶⁶, commence par « Veuille le roi accorder une offrande à Amon, Mout, Khonsou et aux dieux seigneurs de Thèbes, pour qu'ils accordent que *les* images demeurent dans leur temple » (fig. 11). Les images en question sont celles du mari et de la femme qui composent la statuette, ce n'est pas l'objet qui est envisagé.

Nous proposerons donc un classement quantitatif des *images* en ronde-bosse du Louvre d'après leurs fonctions primaires, puis une analyse de la collection par le prisme de ces typologies qui expriment les fonctions prêtées aux statues, primaires et complémentaires. Il convient à ce stade de présenter ces fameuses typologies, tant en fonction de leur histoire puisqu'elles ne sont pas toutes apparues en même temps, et il s'en faut de beaucoup, que d'après la nature de la fonction qu'elles traduisent chacune, et du mode technique qu'il fallut parfois adopter pour transcrire dans la matière en volume la ou les fonctions en question.

B/ Les typologies et leurs fonctions

1. typologies anciennes et explication de leur fonction

a/ Statues assises et debout

La statue assise et sa contrepartie debout représentent les modèles de base de la sculpture égyptienne, tant pour les rois que pour les dieux ou les particuliers. La première, par son immobilité, exprime l'attente de l'offrande, la seconde restitue au contraire l'aspect fondamental du mouvement et donc la capacité à bouger et à agir. L'aspect de l'action est complété par des marques propres qui ne sont pas toujours aisées à reconnaître. Un homme tenant une canne ou un dieu porteur de sceptre, par exemple, n'expriment pas un geste mais seulement la capacité intrinsèque de commander. D'autres gestes en revanche traduisent une action spécifique, telles les mains posées à plat sur le pagne des statues debout qui restituent la prière, donc une action de l'homme envers la divinité. Ces rondes bosses assises et debout se combinent en groupes susceptibles d'inclure les deux attitudes à la fois. Elles ne se contredisent pas, puisqu'elles relèvent de la pensée aspective, mais se complètent comme deux images juxtaposées, ce qui serait inconcevable au contraire du point de vue perspectif.

b/ Les « scribes accroupis »

D'autres typologies très anciennes continuent d'être représentées au Nouvel Empire, comme celle du « scribe accroupi » née à l'Ancien Empire, cas exemplaire de statue immobile par la position et active par les mains, qui a valeur de marqueur de rang social élevé, ou les statues agenouillées, immobiles par l'attitude mais active par les bras susceptibles de traduire la prière ou l'offrande (vases à vin).

¹⁶⁵ *Urk.* IV, 319, 12-14. Pour un exemple similaire à la XXV^e dynastie, voir le groupe Louvre A 117 (n° 3 de la bibliographie, doc. 103, p. 189).

¹⁶⁶ Louvre N 1594.

c/ Les statues cubes

Les statues cubes représentent une catégorie statuaire fondamentale. Nées au Moyen Empire, on les trouve à la fois dans les chapelles de tombes et dans les temples des rois de l’Ancien Empire dont le culte était alors remis à l’honneur. Elles expriment remarquablement bien l’attente de l’offrande, du fait de l’immobilité des jambes et des mains ramenées sur les genoux. Les quatre plus anciennes datent du règne d’Aménemhat I^{er} à l’aube de la XII^e dynastie. Ce sont les deux statues de Hetepou, trouvées dans la chapelle de sa tombe à Saqqara, et celles de Ihy de même origine¹⁶⁷. Presque dans le même temps, d’autres statues cubes furent déposées dans la cour du temple de Snéfrou¹⁶⁸, d’Ounas¹⁶⁹ et de Pépi I^{er}¹⁷⁰. Elles sont parfois figurées au sein de stèles qui matérialisent le lien qu’elles entretiennent avec l’édifice funéraire archétype. Elles sont alors gravées en haut relief dans une niche au sein de cette stèle¹⁷¹ ou même placées dans une fenêtre découpée dans ladite stèle¹⁷². Au début de la XVIII^e dynastie, ce lien formel avec la muraille de la tombe se trouve réaffirmé dans la tombe TT 71 de Senmout : une statue-cube miniature est encastrée dans une niche creusée au-dessus de la façade du monument et en retrait par rapport à elle, dominant de ce fait tout le complexe funéraire¹⁷³. Si des réminiscences de cette tradition s’observent encore ça et là durant l’époque ramesside¹⁷⁴, leur emploi dans les temples élimina presque complètement leur usage dans les tombes au cours de l’avancée du Nouvel Empire, car cela permettait de faire bénéficier leurs propriétaires de l’offrande au dieu (*htp-ntr*) dans un contexte général de développement des sanctuaires à travers toute l’Égypte. La statue cube devint une sorte de tête de pont de la tombe privée au sein du temple, un trait d’union concret entre les deux domaines au bénéfice du dédicant. Le phénomène est encore très sensible à la XVIII^e dynastie comme l’attestent quelques statues cubes trouvées dans des temples dont le côté gauche présente le chapitre 106 du Livre des Morts, et le côté droit certains textes relatifs au temple et à ses fêtes, comme on le verra à propos des données explicites. Ce lien formel entre tombe et temple survit encore à l’époque ramesside avec les statues cubes à tenon postérieur. Ces objets étranges et peu nombreux rappellent par leur tenon l’encastrement dans la muraille de la tombe, donc le principe de la niche. Les textes qui associent ces objets aux portes du sanctuaire ne doivent pas être pris au pied de la lettre, ils affirment simplement le souhait de libre accès du dédicant auprès de la divinité locale¹⁷⁵. En tout cas, le lien entre la statue cube

¹⁶⁷ Statues de Hetepou Caire JE 48857 et 48858 (R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten « Würfelhockern »*, HÄB 33-34, 1992, pl. 78-79), et de Ihy dans les réserves de Saqqara sans numéro (R. Schulz, op. cit., pl. 132 b et c).

¹⁶⁸ Statues n° 51 à 53 de la recension de Schulz (op. cit., pl. 22).

¹⁶⁹ Statue n° 304 de la recension de R. Schulz.

¹⁷⁰ Statues n° 299 à 303 de la recension de Schulz (op. cit., pl. 131 a-c et 132a).

¹⁷¹ Stèle-chapelle d’Abydos de la fin de la XII^e dynastie Caire CG 20704 (R. Schulz, op. cit., pl. 54 b).

¹⁷² Stèle de Sahathor au British Museum et sa statue cube EA 569-570 (M. Etienne [dir.], *Les portes du ciel. Visions du monde dans l’Égypte ancienne*, Paris, 2009, n° 170, p. 220-221).

¹⁷³ P. F. Dorman, *The Tombs of Senenmut. The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353*, New York, 1991, pl. 3 a-b, 4 b-c et 5 a.

¹⁷⁴ Image de statue cube encastrée dans le pyramidion Caire CG 20740 (Schulz, op. cit., pl. 54 c), statue cube en haut relief dans une niche ménagée dans la stèle Fitzwilliam Museum de Cambridge E 209-1900 datée de Ramsès II (R. Schulz, op. cit., pl. 140). Cf. aussi infra, les statues cubes à tenon postérieur.

¹⁷⁵ V. Rondot, « De la fonction des statues-cubes comme cale-porte », *RdE* 62 (2011), p. 141-150 et pl. XXII-XXV. L’absence de toute trace d’usure, soulignée par l’auteur, ainsi que la petite taille des objets concernés rend très

de temple et la tombe de son propriétaire s'estompa de plus en plus au Nouvel Empire jusqu'à disparaître de la mémoire au premier millénaire av. J. -C.

d/ Les sphinx

Dans l'iconographie spécifiquement royale, le Nouvel Empire continue de produire des sphinx traditionnels sous forme de lions à tête de roi coiffé du némès, avec des variantes notables qui ne sont pas représentées au Louvre. Là encore, l'attitude est déterminante pour comprendre la fonction¹⁷⁶. Le sphinx est un hybride inversé, c'est-à-dire une figure constituée d'une tête d'homme qui lui donne son identité sur un corps animal qui lui confère la force physique, contrairement à la règle qui prévaut dans la genèse des hybrides divins, lesquels tirent au contraire leur identité de la tête animale et leur capacité d'action du corps humain. Or le sphinx est précisément une créature immobile et inactive, puisque ses pattes demeurent posées à plat¹⁷⁷. Cette immobilité rejoint le nom que les Egyptiens lui donnent à partir du Nouvel Empire : *šsp* ou *šsp-ḥnh*, soit « l'accueillant » ou « l'accueillant-vivant ». Le rôle du sphinx est en effet d'accueillir le soleil et l'inondation à la porte du temple et en même temps d'en garder l'entrée. On ne saurait comprendre ce type d'image sans donner à la fonction primaire qui la définit toute l'importance qui lui revient.

e/ Les statues osiriaques

Les statues osiriaques du roi, nées au Moyen Empire, sont également représentées au Nouvel Empire et au Louvre. Comme les sphinx, elles se définissent par leur caractère immobile et inactif qui assimile le roi au dieu mort Osiris. Paradoxalement, c'est par l'interprétation si particulière qu'en offre Akhénoton que ce type statuaire figure au Louvre avec le colosse issu du Gempäiten de Karnak¹⁷⁸. Le roi n'est plus dans un suaire, il apparaît torse nu avec un némès, non plus avec la couronne blanche d'Osiris. Il reçoit les rayons du disque Aton matérialisés par les nombreux cartouches du dieu apposés sur sa poitrine et ses poignets (fig. 12). Exemple remarquable d'une catégorie ordinaire, de fonction immobile et inactive, dont le sens est totalement repensé pour être mis au service de l'idéologie nouvelle.

f/ Les bustes

peu probable leur emploi comme butées pour des portes de temple souvent très grandes, d'autant plus qu'elles demeureraient closes en dehors des cérémonies du culte. Les formules d'offrande de la statue-niche miniature à tenon 5810 du Pelizaeus Museum de Hildesheim indiquent sans ambiguïté une fonction funéraire, tandis que sa forme la destine à l'encastrement dans une maçonnerie de briques comme une sorte de cône funéraire (R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten « Würfelhockern »*, I, HÄB 33, 1992, n° 073, p. 157 et II, HÄB 34, pl. 34, a-b et 35 a).

¹⁷⁶ Sur la nature du sphinx, voir le n° 39a de la bibliographie.

¹⁷⁷ Sauf dans ses variantes : à partir du Nouvel Empire, les pattes avant du sphinx peuvent être remplacées par une paire de bras tenant un vase à eau ou des vases à vin. L'animal devient de ce fait actif, pour signifier que le roi qui accueille l'inondation en offre les bienfaits en retour au dieu. Mais ces variantes ne sont pas représentées dans la collection du Nouvel Empire du Louvre. Les griffons importés d'Orient, quant à eux, sont figurés en mouvement.

¹⁷⁸ Inv. E 27112 : n° 4 de la bibliographie, cat. 23, p. 64-66.

Les bustes amarniens marquent un retour à une forme très ancienne oubliée depuis longtemps. Attestée aux IV^e et VI^e dynasties pour de très hauts personnages mais non pas pour des rois¹⁷⁹, elle avait totalement disparu au Moyen Empire. Sans entrer dans une analyse qui nous mènerait trop loin du sujet, on peut voir dans ce retour « archéologique » une volonté politique de s'ancrer dans le très lointain passé solaire du temps des pyramides, par opposition aux formes contemporaines dont on voulait s'affranchir. Un exemple est conservé au Louvre avec le buste d'Akhénaton¹⁸⁰ (fig. 6). Puisque dépourvu de membres, il exprime l'attente par excellence. Non point l'attente de l'offrande comme dans l'iconographie traditionnelle, celle dont précisément on ne voulait plus, mais l'attente du soleil rayonnant et de ses bienfaits. Une telle interprétation ne découle pas seulement de la logique générale de la pensée amarnienne, elle est garantie par un élément iconographique dont la très haute importance ne semble jamais avoir été repérée jusqu'à ce jour : le collier. Comme sur la plupart des représentations amarniennes en deux ou en trois dimensions, le roi porte un collier extraordinairement large, souple comme un tissu, qui lui couvre les épaules. Ce collier était à l'origine multicolore comme le confirment quelques traces sur la pierre en accord avec les autres sources. On ne saurait l'assimiler au collier *ousekh* traditionnel car celui-ci est rigide, beaucoup moins large et ne couvre jamais l'extrémité des épaules. Or on trouve dans la tombe de Méryrê à Amarna une scène d'offrande au soleil dans laquelle l'habituelle image du disque aux rayons munis de mains est dotée de deux « colliers » à plusieurs rangs d'où émanent les rayons munis de mains : un collier domine la scène¹⁸¹ ! Un immense collier aux nombreux rangs ornés de fleurs figure également à deux reprises sous la fenêtre d'apparition où se montrent Akhénaton et Néfertiti¹⁸², comme une matérialisation de la lumière qu'ils incarnent. L'équivalence entre collier amarnien et rayonnement solaire se trouve par conséquent assurée sans le moindre doute, ce qui correspond au mode normal d'expression de la lumière solaire par l'emploi des couleurs multiples, autre aspect méconnu de la pensée égyptienne en ce domaine¹⁸³. L'équivalence lumière solaire-collier est d'ailleurs reprise sur un sarcophage de la XXI^e dynastie conservé au Louvre qui montre le dieu Chou, en train de séparer Geb et Nout pour livrer passage au soleil du jour, portant ce fameux collier autour du cou¹⁸⁴ (fig. 13). Ce sont donc les rayons solaires incarnés par le collier qui se répandent sur le buste d'Akhénaton depuis le cou jusqu'aux épaules, un buste dont l'immobilité fondamentale traduit la réception de cette lumière.

g/ Les prisonniers

Enfin, les prisonniers participent à l'iconographie royale en négatif pour signifier par leur anéantissement la victoire permanente du souverain. Ils apparaissent dès l'Ancien Empire et sont représentés avec de nombreuses variantes jusqu'à la fin de l'histoire égyptienne. Le hasard de l'histoire des collections a fait entrer au Louvre une série de têtes qui durent avoir

¹⁷⁹ H. G. Fischer, *L'écriture et l'art*, p. 133-134.

¹⁸⁰ Inv. E 11076. N° 4 de la bibliographie, cat. 24, p. 66-67.

¹⁸¹ N. de G. Davies, *The Rock Tombs of el Amarna. I. The Tomb of Meryra*, Londres, 1903, pl. XXII.

¹⁸² Dans la tombe de Méryrê (N. de G. Davies, op. cit., pl. VI-VII) et dans celle de Houya (N. de G. Davies, *The Rock Tombs of el Amarna. III. The Tombs of Huya and Ahmes*, Londres, 1905, pl. XVII).

¹⁸³ N° 33 de la bibliographie, p. 27-28.

¹⁸⁴ Sarcophage de Soutymès, inv. N 2610.

été encastrées sous une fenêtre d'apparition dans le petit temple de culte royal qu'était le *khénou* de Deir el-Médineh. Le fait de ne représenter que la tête prive le sujet de mouvement, c'est bien le but, tandis que les traits grimaçants et la bouche entrouverte, antithèse de l'image impassible ou souriante exprimant l'ordre du monde intemporel, restituent la douleur et les hurlements caractéristiques du chaos, de l'incontrôlé.

2. Typologies nées à la XVIII^e dynastie et explication de leur fonction

a/ Adoration au soleil : orants et stéléphores

La XVIII^e dynastie, sous le règne d'Hatchepsout et de Thoutmosis III, est marquée par une floraison de créations iconographiques nouvelles dont une grande part transcrit les rapports entre l'être humain et la divinité. Ces formes nouvelles correspondent aux premières manifestations littéraires de piété personnelle qui se font jour au même moment¹⁸⁵. On voit alors apparaître quelques très rares statues d'orants, c'est-à-dire d'hommes isolés aux bras levés dans le geste de l'adoration¹⁸⁶. Le personnage est dépourvu de protagoniste du fait de l'ubiquité de l'astre qui est à la fois partout et nulle part, visible dans ses manifestations mais impossible à regarder directement. L'attitude, la fonction primaire par conséquent, suffit seule à déterminer l'image (fig. 14). Ce type de l'orant a débouché de manière quasi-simultanée sur la statue stéléphore, qui a connu rapidement une très large diffusion, pour matérialiser la prière par le texte qui la transcrit.

b/ Face à la divinité : naophores et théophores

C'est encore sous Hatchepsout et Thoutmosis III, tout particulièrement à l'époque du grand intendant Senmout dont l'iconographie statuaire est extraordinairement riche et variée¹⁸⁷, que se mettent en place de nombreux moyens de rendre le face à face entre l'homme et une divinité particulière, qu'il était nécessaire de représenter cette fois puisqu'elle ne dispose pas de la même universalité que le soleil. Il fallait donc transcrire en volume ce que l'on figurait depuis toujours en relief ou peinture sur les murs des temples et des tombes.

Le moyen théoriquement le plus simple consistait à placer l'homme et la divinité l'un en face de l'autre, par transcription directe du modèle graphique. Moyen simple à petite échelle certes, mais fort onéreux à réaliser en pierre car ce dispositif consomme un grand volume de matériau compte-tenu de l'espace à respecter entre les deux figures. Hormis le célèbre groupe d'Atoum et Horemheb découvert en 1989 dans la Cachette de Louxor¹⁸⁸, la méthode fut très peu utilisée. On ne la rencontre pas au Louvre, à l'exception d'un cas de frontalité directe

¹⁸⁵ G. Posener, « La piété personnelle avant l'âge amarnien », *RdE* 27 (1975), p. 195-210 et pl. 18-21. Pour un antécédent possible au Moyen Empire, cf. B. Backes, *BSEG* 24 (2000-1), p. 5-9.

¹⁸⁶ L'exemple le plus significatif est conservé au Louvre, inv. N 845.

¹⁸⁷ La multiplicité des formes nouvelles mises à son service laisse pantois, tout comme le nombre inégalé de statues qu'il nous a laissées. Certaines de ces formes demeurèrent sans lendemain, en particulier celles qui l'associent à la princesse Nefroure, d'autres au contraire marquèrent le début de types statuaire extrêmement durables.

¹⁸⁸ M. el-Saghir, *Das Statuenversteck im Luxortempel*, Wiesbaden, 1991, p. 35-40.

rendu possible par une différence d'échelle considérable entre Amon et Toutânkhamon¹⁸⁹ (fig. 15).

Pour résoudre l'équation, les sculpteurs alignèrent les figures en un sens unique, l'une étant adossée à la face antérieure de l'autre. Ceci permettait de résorber tout l'espace entre elles, puisque cacher le dos ne présentait aucun inconvénient selon les normes aspectives, comme l'atteste l'usage de l'appui dorsal. Un tel alignement, en accord avec la règle des points de vue multiples, conservait au groupe son efficience et lui garantissait un « fonctionnement » adéquat.

La typologie la plus importante issue de ce principe est la statue naophore. Attestée pour la première fois au bénéfice de Senmout¹⁹⁰, elle figure un homme à genoux qui semble tenir devant lui un naos avec l'image de la divinité rendue par un haut-relief ou par une gravure en bas-relief¹⁹¹. Il s'agit toujours d'un homme, jamais d'une femme et pratiquement jamais d'un roi¹⁹². Cette apparence trompeuse, qui nous fait envisager le dédicant « présentant » un naos, doit être rétablie dans la fonction égyptienne qui était la sienne¹⁹³. D'abord parce que le face à face constitue le schéma de base du rapport de l'homme et de la divinité tel qu'on le voit sur tous les murs de temples et de tombes. Ensuite parce que des éléments concrets nous prouvent que ce schéma général s'applique réellement à la statuaire. Des éléments physiques d'abord, qui s'imposent pour la compréhension de certaines statues comme celle d'un certain Paser à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague¹⁹⁴ (fig. 16). Datée de la XVIII^e dynastie, elle figure le dédicant accroupi en statue cube contre laquelle s'adosse en haut relief un prêtre-sem dans l'attitude de la marche avec un bassin figuré devant lui, tandis qu'une table d'offrandes est gravée verticalement sur la tranche antérieure de cette base. Une lecture directe selon laquelle le prêtre bénéficierait de l'offrande au même titre que le défunt, avec deux endroits différents pour l'exercice du culte (bassin et table), ne donne aucun sens. Le rétablissement du face à face selon la règle des points de vue multiples inscrit au contraire le groupe au cœur de la logique égyptienne : il faut comprendre que le prêtre en marche est tourné face à la statue cube, immobile et inactive puisqu'en attente de l'offrande, et séparé d'elle par le bassin et la table d'offrandes sur lesquels il va officier¹⁹⁵. Cette logique s'applique aussi à certains groupes adossés à une plaque dorsale, et cela depuis l'Ancien Empire. Le face à face est alors

¹⁸⁹ Inv. E 11005 : n° 4 de la bibliographie, cat. 74, p. 132-134.

¹⁹⁰ Caire, CG 42117.

¹⁹¹ Deux exemples seulement, au Sérapéum de Saqqara, figurent l'homme debout avec un naos placé sur un support, une forme qui devint commune au cours du premier millénaire (E. Drioton, *ASAE* 41 [1942], p. 21-35 et pl. I-II, dont l'une au nom du prince Khâemouaset).

¹⁹² Je ne connais que deux exemples de statues royales naophores, l'une de Séthi II trouvée à Atfih (A. Effendi Naguib, *ASAE* 3 [1902], p. 213) et l'autre de Ramsès III à Abydos (A. Mariette *Catalogue des monuments d'Abydos*, Paris, 1880, p. 33, n° 354 = *KRI* V, 427, 15-16).

¹⁹³ Ces principes ont été brièvement exposés par mes soins dans les numéros 37a et 41a de la bibliographie (à propos de la statue de Khâ Louvre A 65), et dans le n° 48a à propos des statues naophores de Khâemouaset.

¹⁹⁴ Inv. AEIN 661 : M. Jorgensen, *Catalogue Egypt II (1550-1080 B.C.)*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1998, n° 20, p. 80-81.

¹⁹⁵ Un autre exemple plastiquement exemplaire sous ce rapport est le groupe basilophore figurant le vizir Panehesy « présentant » le trône où sont assis Merenptah et la reine, à interpréter comme Panehesy en prière face au couple royal (aujourd'hui très gravement endommagée : M. el-Bialy, « Merenptah, le vizir Panehesy et la reine, une statue méconnue (n° 250) de Deir el-Medineh », *Memnonia* XIX (2008), p. 151-161 et pl. XXII-XXIV).

transcrit non plus en profondeur et en sens unique, mais en largeur face au spectateur. Le système n'en demeure pas moins identique¹⁹⁶. Ce principe général qu'on peut déduire de l'analyse des formes se trouve confirmé par quelques textes inscrits sur les statues naophores, ou théophores en général. On y lit en effet le désir du personnage de « contempler la divinité » (*m3*)¹⁹⁷, de « l'adorer » (*dw3* ou *di i3w*)¹⁹⁸ ou de recevoir des offrandes « en face » d'elle (*m-b3h*)¹⁹⁹, toutes opérations difficiles à concevoir quand on vous tourne le dos. Trois documents se distinguent par une clarté d'exposition qui ne laisse aucun doute quant à la réalité du face à face induite par les statues théophores, au moins au Nouvel Empire.

Une statue de Paser, le grand prêtre d'Amon sous Ramsès II, figuré derrière un autel surmonté de la tête du bélier d'Amon, comporte dans la formule d'offrandes de l'appui dorsal la précision suivante²⁰⁰ : *di nswt htp Imn-R^c hr-3hty tm nb Ipt-swt (...) di.f twt(.i) mn(w) rwd(w) hr m3 Imn m hrt hrw* « veuille le roi accorder une offrande à Amon-Rê-Horakhty-Atoum seigneur de Karnak (...) pour qu'il accorde que ma statue soit durable et florissante en train de contempler Amon au long de chaque jour ».

Deux statues naophores du prince Khâemouset expriment la même idée en la renforçant par un jeu graphique des plus éloquents. La première, trouvée à Karnak et présentant une image de Ptah-Tatenen²⁰¹, énonce : *di nswt htp Pth rsy inb.f nb dt m m3 ntr m st wrt (...)* « Veuille le roi accorder une offrande à Ptah qui est au sud de son mur, seigneur de l'éternité des nuits, à savoir de contempler le dieu dans le grand siège ». *Ntr*, placé en antéposition honorifique, a été tourné vers la droite contre le sens normal de lecture de façon à faire face au signe *m3* qui le suit. Le face à face est donc mis en scène par l'écriture elle-même, procédé repris tel quel sur un fragment de statue naophore de Khâemouset en l'honneur de Sokar²⁰².

Enfin, une statue naophore du grand intendant du temple de Ptah Romé, avec l'image de Ptah dans le naos, apporte au mode de contemplation un luxe de détails dont on n'aurait pas osé rêver²⁰³ : (...) *ddf i nb.i Pth nfr hr nwb t3wy di.k wi m-b3h.k k3.k hft-hr.i irty.i hr m3 nfrw.k* « (...) Il dit : ô mon seigneur Ptah au parfait visage, celui qui a forgé les Deux Terres, daigne me placer devant toi, ton ka face à moi, mes yeux en train de contempler ta perfection (...) »²⁰⁴. Aucun doute n'est plus possible sur le sens de la scène. Par deux fois et en termes différents, le rédacteur signifie que le dédicant est devant le dieu. C'est par méconnaissance de cette réalité que K. Jansen-Winkel voit une contradiction entre la teneur du texte et la

¹⁹⁶ Le groupe de Sahourê et du nome de Coptos (MMA de New York inv. 18.2.4) transcrit en ronde-bosse un relief de ce roi en son temple d'Abousir (Berlin 21784). Le groupe de Sésostri I^{er} et Hathor Caire CG 42008 n'a pas conservé de relief de référence mais témoigne des mêmes principes que l'exemple précédent. Le cas le plus spectaculaire de ce point de vue demeure cependant le groupe d'Aménophis III et Sobek provenant de la région d'Armant (musée de Louxor inv. J. 155) qui transcrit jusque dans les moindres détails un relief de ce pharaon au temple de Louxor (H. Brunner, *Die südlichen Räume des Tempels von Luxor*, AV 18, 1977, pl. 107).

¹⁹⁷ Berlin 2293, où le naos est remplacé par un socle supportant deux images divines (*Aeg. Inschr.* II, p. 39).

¹⁹⁸ *KRI* III, 56, 9 et 11, et 126-127.

¹⁹⁹ Caire CG 1115.

²⁰⁰ Caire CG 42156. (*KRI* III, 293, 2).

²⁰¹ Caire CG 42147 (*KRI* II, 891, 4).

²⁰² *KRI* II, 894, 5. Voir sur cet aspect le n°48a de la bibliographie.

²⁰³ Berlin 2085 (*Aeg. Inschr.* II, p. 80).

²⁰⁴ Inscrit sur le côté gauche du naos.

disposition physique des images et doit pour la résoudre invoquer un sens rare de la préposition *m-b3h*²⁰⁵. Le contenu de ce texte évoque en tout cas de près la formule dite « saïte » étudiée par cet auteur, formule qui invoque la protection du dieu urbain symbolisé par l'appui dorsal, sans doute parce que ce dernier rappelle le mur du temple d'où l'image est issue, dans un jeu complexe de renversement de perspectives qui reste obscur malgré les études consacrées à ce sujet (cf. infra p. 68).

Si la statue naophore, théophore en général, fonctionne comme un face à face homme/divinité, avec les mains plaquées sur les parois de la chapelle comme une transposition plastique de l'attitude de la prière et de l'attente respectueuse imposée par la présence matérielle de cette chapelle²⁰⁶, elle n'en comporte pas moins deux autres niveaux aspectifs qui se surimposent au premier tout en le complétant. Le premier de ces niveaux, en installant l'image de la divinité au premier plan pour le spectateur, place cette image en antéposition honorifique et l'érige en véritable hiéroglyphe susceptible d'être « lu » comme tel par ledit spectateur. Le second niveau ressortit à la règle de la hiérarchie des tailles qui permet au sculpteur de présenter le dédicant à son avantage en le rendant beaucoup plus grand que la divinité placée devant lui. Le groupe de Panehesy et du couple royal mentionné plus haut en constitue un exemple extraordinaire, où le vizir apparaît deux fois plus grand que ses souverains²⁰⁷ (fig. 17). De même au Louvre, le grand prêtre d'Osiris Youyou domine de toute sa hauteur une figure d'Osiris qui nous semble bien modeste par rapport à lui²⁰⁸ (fig. 18). On voit que ces trois niveaux de fonctionnement aspectif et hiéroglyphique se combinent et se complètent de manière cohérente pour aboutir à un document à valeur hautement polysémique, très éloigné de nos conceptions modernes de l'œuvre d'art. Fait remarquable, ces notions ont évolué à la fin du premier millénaire sous l'effet d'une vision perspective des choses dont l'influence allait grandissant probablement à cause du modèle grec. À partir de Nectanébo II on voit ainsi les personnages serrer le naos entre leurs mains comme s'il s'agissait d'une simple boîte puis, à partir de Ptolémée II et jusqu'au début de l'époque romaine, le tenir sur le bout des doigts²⁰⁹. Ceci témoigne d'un abandon complet du sens initial au profit de la représentation de l'acte de porter un objet tel qu'un spectateur peut le voir de ses yeux. Mais ce triomphe du point de vue perspectif ne relève pas exclusivement de l'influence grecque car celle-ci, pour être réelle, s'appuie sur une tradition qui anime l'art égyptien depuis les époques les plus anciennes, comme on le verra dans la suite de cet exposé (infra, p. 56-62).

Les autres formes de statues théophores fonctionnent peu ou prou selon le système élaboré au temps de la reine Hatchepsout. Ainsi des statues sistrophores, inaugurées elles aussi par

²⁰⁵ K. Jansen-Winkel, *SAK* 28 (2000), p. 92-93.

²⁰⁶ L'attitude normale de la prière et de l'attente respectueuse consiste à étendre les mains vers le bas devant soi. Pour ne pas faire passer les mains sous le naos et les rendre invisibles, donc inopérantes, il fallut les plaquer contre les parois de ce naos.

²⁰⁷ Cf. n. 195.

²⁰⁸ Inv. A 67.

²⁰⁹ H. De Meulenaere, "Personnages debout tenant un naos dans la statuaire de Basse Époque", dans W. Claes, H. De Meulenaere, St. Hendrickx (éd.), *Elkab and Beyond. Studies in Honour of Luc Limme*, OLA 191, 2009, p. 226-228.

Senmout²¹⁰. Deux fonctions différentes se cachent toutefois sous des formes similaires. La première, celle qui a été exploitée par Senmout, constitue une simple variante des statues théophores dont il vient d'être question. Le personnage est alors à genoux, les mains posées sur le côté du sistre en tant que hiéroglyphe de la déesse Hathor à qui il adresse sa prière (fig. 19). La seconde montre un personnage avec un sistre qui représente cette fois l'instrument de musique en usage pour appeler la déesse à soi. Ce sont alors des statues d'intercesseurs. Apparues sous Aménophis III, le Louvre en conserve d'ailleurs un exemplaire remarquable²¹¹, elles aboutirent à l'époque ramesside au fameux type statuaire des « chauves d'Hathor »²¹².

Les statues porte-enseigne sont quant à elles une typologie née sous le règne de Thoutmosis IV²¹³ puis d'Aménophis III. D'abord attestées dans la sphère royale, elles s'étendent ensuite aux particuliers. Comme les précédentes et à quelques exceptions près²¹⁴, elles ne concernent que les hommes. D'interprétation délicate, elles matérialisent la relation entre le roi ou les hommes et un aspect de la divinité rendu visible par une image susceptible d'être montrée lors de cérémonies publiques.

c/ Inventions iconographiques particulières

A côté de ces grandes typologies, dont certaines allaient durer jusque la fin du premier millénaire, la XVIII^e dynastie fut aussi le temps d'essais iconographiques nombreux et variés dont l'influence et la descendance demeurèrent plus restreints.

La statuette en jaspe rouge d'un roi thoutmoside constitue un cas singulier²¹⁵ (fig. 20). Le sujet prend la forme d'un hybride inversé suivant le même principe que le sphinx, c'est-à-dire avec un visage humain englobé dans un corps de faucon. L'intégration entre l'homme et l'animal, plus poussée encore que sur le sphinx traditionnel, évoque les sphinx dits « hyksos » du Moyen Empire dans lesquels le visage du roi est presque mangé par la crinière du lion²¹⁶, ou les deux lions au masque de reine dans le temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari²¹⁷. Il semble que cette construction de faucon-roi transcrive le chapitre 149 des Textes des Sarcophages qui décrit la métamorphose du défunt en « faucon-homme »²¹⁸. L'image est attestée dans plusieurs figures d'époque thoutmoside, notamment dans la cour des fêtes de Thoutmosis IV à Karnak.

Le règne d'Aménophis III marque le point d'orgue de la création artistique en matière de statuaire officielle, royale et divine par conséquent, avec l'invention de types nouveaux ou l'adaptation de formes anciennes. Les divinités animales convoquées au monument jubilaire

²¹⁰ C. A. Keller, « The Statuary of Senenmut », dans C. Roehrig (éd.), *Hatshepsut. From Queen to Pharaoh*, New York, 2006, p. 117-131.

²¹¹ Statue de l'échanson du roi Neferrenpet, E 14241 (cf. n° 42a de la bibliographie et fig. 5).

²¹² J. J. Clère, *Les chauves d'Hathor*, OLA 63, 1995.

²¹³ Une statue royale porte-enseigne est figurée dans la tombe d'Amenhotep-Sisé TT 75, sous Thoutmosis IV : C. Chadeaud, *Les statues porte-enseignes de l'Égypte ancienne (1580-1085 av. J. -C.)*, Paris, 1982, p. 4.

²¹⁴ Grande statue de la reine Nefertari en diorite à San Bernardino (Harer Family Trust, California State University) et statue de femme porte-enseigne Budapest 51.2048.

²¹⁵ Inv. E 5351. N° 4 de la bibliographie, cat. 9, p. 42-44.

²¹⁶ Sphinx Caire CG 391, 393 et 394.

²¹⁷ Voir le n° 39a de la bibliographie, p. 317.

²¹⁸ N° 4 de la bibliographie, p. 43-44.

de Kom el-Hettan furent ainsi dotées de grandes effigies de pierre²¹⁹ tandis que d'autres, hybrides, étaient transcrites en ronde-bosse pour la première fois comme cette statue d'une « âme » de Pe ou Nekhen dont le Louvre possède un fragment²²⁰ (fig. 21). Une figure de dieu solaire anthropomorphe au Louvre (Aton ?), dont il n'existe qu'un seul autre exemplaire connu, pourrait remonter quant à elle aux toutes premières années du règne d'Aménophis IV²²¹ et s'inscrit dans la tradition artistique de son prédécesseur (fig. 22).

Hors la statuaire officielle, la XVIII^e dynastie produisit également de nouvelles formes particulières au service de la clientèle privée qui, elles aussi, n'eurent que peu ou pas de descendance. Les diverses représentations de Senmout et de la princesse Nefroure étaient trop liées au destin de ce personnage pour être reproduites pendant longtemps. Le Louvre conserve quelques témoins de ces essais novateurs et ponctuels. Ainsi la statuette de Senmout qui figure le surintendant avec un rouleau de corde d'arpenteur associé à un cryptogramme²²². Ce petit monument représente un exemple accompli de la mise en œuvre d'une pensée aspective à facettes multiples et complémentaires : le cryptogramme, qui peut se lire « Renenoutet dame de la nourriture »²²³, prolonge le sens du rouleau de cordes d'arpenteur qui évoque les champs, donc le mode de production de cette nourriture. Le tout définit la qualité de Senmout puisque celui-ci, en tant que *mr pr wr*, était responsable de la production agricole des grands domaines. La seconde lecture induite par le cryptogramme, « Maâtkarê »²²⁴, proclamait dans le même temps la fidélité du personnage à la reine (fig. 23). C'est précisément ce lien direct avec la reine Hatchepsout qui a fait abandonner son usage par la suite, à l'exception notable de Sétaou, directeur d'atelier sous Aménophis III, dont la statuette du Louvre adapte le premier sens en faveur de la déesse Nekhbet afin d'illustrer l'efficacité de sa charge²²⁵. Quant au rouleau de cordes, il n'est attesté qu'au bénéfice de trois autres personnages seulement²²⁶.

D'autres créations originales de cette époque sont également conservées au Louvre, telles une étrange figurine momiforme appuyée sur une plaque dorsale portant un texte de droit privé²²⁷ ou une statuette méconnue figurant un homme assis avec une table d'offrandes posée sur les cuisses comme une sorte de plateau-repas²²⁸. Un troisième cas de figure, toujours au Louvre, dispose un bassin devant le personnage en remplacement de la table d'offrandes habituelle²²⁹. Des variantes importantes sont également ajoutées à des formes anciennes. Celle du scribe accroupi avec un babouin derrière la tête par exemple, qui permettait de restituer de manière

²¹⁹ Le cobra géant E 17392, s'il date bien de ce règne (n° 4 de la bibliographie, cat. 124, p. 190-191).

²²⁰ AF 13200, N° 4 de la bibliographie, cat. 86, p. 147-148.

²²¹ E 25460, n° 4 de la bibliographie, cat. 117, p. 183-184.

²²² Inv. E 11057. Elle possède un symétrique découvert au temple de Louxor, mais sans le rouleau de corde : Caire JE 34582 : B. von Bothmer, « More Statues of Senenmut », dans M. E. Cody et alii (éd.), *Egyptian Art. Selected Writings of Bernard v. Bothmer*, Oxford, 2004, p. 224-225, fig. 14.15 à 14.18.

²²³ E. Graefe, « Das sogenannte Senenmut-Kryptogramm », *GM* 38 (1980), p. 48-50.

²²⁴ E. Graefe, op. cit., p. 50.

²²⁵ Louvre inv. N 4196. Le cryptogramme se lit ici « Nekhbet dame de la nourriture ». En tant que *mr šn^c*, Sétaou supervisait en effet la transformation des produits agricoles.

²²⁶ Statues Caire CG 711 (règne d'Aménophis II), CG 42128 (règne d'Aménophis III) et une statue de date incertaine (M. el-Alfi, *DE* 21 [1991], p. 9-14).

²²⁷ Statuette du barbier Sabastet sous Thoutmosis III, E 11673.

²²⁸ Inv. E 15125.

²²⁹ Inv. 25985 et E 14241.

concise, avec une grande économie de matériau, la protection de Thot dont il se réclame²³⁰. Cette formule en revanche fut largement reprise à l'époque ramesside.

3. Typologies développées à l'époque ramesside et explication de leurs fonctions.

a/ Les adaptations de la statue cube

Après l'intermède amarnien, qui vit disparaître presque complètement la statuaire privée, l'époque ramesside connut une reprise considérable de la sculpture de toute nature. On assiste au développement de nombreuses variantes apportées aux créations antérieures. Les statues cubes ont offert un champ de prédilection à ces variantes et digressions, dont certaines trouvent de premiers antécédents sous le règne d'Aménophis III²³¹. On voit ainsi les statues cubes se combiner avec les statues naophores et théophores par le placage d'une façade de chapelle ou d'une image de divinité devant les jambes du personnage. Cette formule très répandue aux XIX^e et XX^e dynasties permettait d'associer deux aspects fonctionnels complémentaires en une seule image : la prière dans le face à face avec la divinité induit par le type naophore-théophore d'une part, et l'attente des bienfaits de cette divinité sous forme de réversion d'offrandes d'autre part, attente exprimée par la position immobile et inactive du personnage accroupi. Nous savons par ailleurs que les statues cubes étaient particulièrement dévolues à ce rôle puisqu'on pouvait y déposer physiquement des lots de denrées périssables, au point qu'il fallut légiférer à Karnak pour nettoyer ce qui ressemblait à une vaste décharge²³². Il arrive aussi que la façade de chapelle ou la figure de divinité soit remplacée par une simple image gravée sur la face avant du cube. Elle remplit alors exactement le même office²³³. Le face à face induit par la statue théophore peut enfin être doublé, par redondance, lorsque l'image gravée sur une face du cube montre le propriétaire rendant le culte à la divinité²³⁴. Dans un cas comme l'autre, la statue cube devient théophore sans recourir au volume.

Les statues cubes sistrophores, avec le sistre d'Hathor figuré en bas-relief devant les jambes²³⁵ procèdent du même principe d'adaptation. La panoplie fut complétée par la gravure de véritables scènes de culte sur l'avant du cube ou sur ses faces latérales. Cette solution, que l'on voit poindre au Nouvel Empire²³⁶, connut à la Troisième Période Intermédiaire un

²³⁰ Inv. AF 1777.

²³¹ Un premier exemple de statue cube théophore est attesté sous Aménophis III avec une tête de vache Hathor figurée de face sur l'avant du cube de la statue : British Museum 1459 (R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten "Würfelhockern"*, HÄB 33-34, pl. 100).

²³² J. Rizzo, « Une mesure d'hygiène relative à quelques statues-cubes déposées dans le temple d'Amon à Karnak », *BIFAO* 104 (2004), p. 511-521.

²³³ Statue collection privée à New York (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 116 a-d), statue Sotheby's à New York (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 117a).

²³⁴ Statues Louvre E 12057 et N 510 et statue Caire CG 713 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 50c).

²³⁵ Dans ce cas encore, un premier exemple est attesté sous Aménophis III : statue Berlin 21595 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 6).

²³⁶ Scènes gravées sur l'avant des jambes : statues Caire CG 567 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 41a-b) et JE 45059 (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 74a), collection privée New York (R. Schulz, *op. cit.*, pl. 116a-b) et statue Bologne KS 1810 (R.

développement remarquable²³⁷. Car si les scènes en question se rapportent parfois au culte funéraire du propriétaire de l'image et constituent de ce fait une réminiscence de la fonction initiale de la statue cube, elles prennent aussi la forme de véritables bas-reliefs de temple souvent surmontés du signe du ciel. Dans ce cas, la ou les divinités sont représentées sur les faces du cube, avec ou sans l'image du dédicant rendant le culte, afin d'inscrire à tout jamais l'image en volume dans le temple du dieu pour lequel elle avait été conçue et de placer son propriétaire face aux divinités en question. L'efficacité des images en relief garantissait au monument un fonctionnement autonome et permanent quelle que fût sa localisation physique ultérieure.

On trouve au Louvre une variante étrange et unique de ce principe avec la statue de Méryiounou²³⁸. Le cube est alors remplacé par un cône d'où ne ressort que la tête du personnage sous laquelle se trouve une image d'Osiris en haut-relief. La surface disponible est remplie par les images du dédicant et de son épouse gravées dans le creux et par un défilé des divinités d'Héliopolis et de Memphis, dont celle de Ptah dans son naos (fig. 24). Nous avons donc affaire à une synthèse de statue cube et de statue théophore²³⁹, enrichie par ces images divines qui insèrent la sculpture dans un environnement de temple suivant le modèle qui vient d'être décrit.

Il arrive également que la statue cube, à l'époque ramesside, soit multipliée par juxtaposition d'images identiques pour figurer des personnages que seuls distinguent leurs noms propres²⁴⁰. On aboutit ainsi à la production de véritables groupes familiaux d'un nouveau genre. Toutefois, plutôt que d'une véritable création, c'est d'une sorte de résurgence « archéologique » qu'il faut parler puisque la forme est attestée au moins deux fois à la XII^e dynastie, soit à l'origine de l'histoire de la statue cube²⁴¹. C'est dans le cadre de ces groupes multiples qu'apparaissent quelques-uns des rares exemples de statues cubes féminines²⁴², dont le Louvre possède un spécimen²⁴³ (fig. 25). Une statue de couple conservée au Caire concentre quant à elle une grande partie des variantes possibles puisqu'elle figure un homme et une femme accroupis l'un à côté de l'autre sous forme de statues cubes naophores²⁴⁴.

Schulz, op. cit. pl. 8a). Scènes gravées sur les faces latérales du cube : statue Leyde AST 23 (R. Schulz, op. cit., pl. 90b-c). Au Louvre, la statue cube AF 110 montre sur sa face avant des divinités surmontées du signe du ciel étoilé.

²³⁷ Par exemple au Caire, CG 42216, 42221, 42223, 42224, 42232 (image du dédicant incluse), et Caire CG 42225, 42226, 42230, 42231 (sans le dédicant).

²³⁸ Louvre A 64.

²³⁹ H. G. Fischer, *L'écriture et l'art*, p. 137.

²⁴⁰ Dans un cas cependant, la statue cube est juxtaposée à une image de femme unique, accroupie en position dissymétrique (statue Sotheby's New York, R. Schulz, op. cit., pl. 117c).

²⁴¹ Statue Dahchour n° 160, début XII^e dynastie (R. Schulz, op. cit., pl. 22c) et Caire JE 46307, règne d'Aménemhat III (R. Schulz, op. cit., pl. 76).

²⁴² Couple Caire CG 869 (R. Schulz, op. cit., pl. 51), Saffron Walden sans numéro (R. Schulz, op. cit., pl. 141) et groupe de deux hommes et deux femmes Neuchâtel 405 (R. Schulz, op. cit., pl. 113). Un seul exemple de statue cube isolée représente une femme (R. Schulz, op. cit. pl. 147, a-b).

²⁴³ Le groupe de Penimen et de sa famille, Louvre N 435, montre trois personnages juxtaposés en statues cubes. La dame se distingue des deux autres par sa taille tandis que ses deux voisins arborent sur leur face avant le devanteau plissé des dignitaires ramessides.

²⁴⁴ Statue Caire CG 1141 (R. Schulz, op. cit., pl. 53c).

D'autres variations et adaptations du type de la statue cube sont inventés à l'époque ramesside mais le Louvre n'en conserve pas de témoins²⁴⁵.

b/ Homme et divinité

C'est encore à la XIX^e dynastie qu'ont été transposées pour les simples particuliers certaines formes plastiques d'association avec une divinité, sous forme animale notamment. L'archétype du roi placé sous la vache Hathor, attesté pour la première fois à Deir el-Bahari au bénéfice d'Aménophis II²⁴⁶, fut repris tel quel pour certaines personnalités importantes de Deir el-Médineh, le village des artisans qui connaissaient bien ces statues déjà anciennes. Le Louvre conserve un fragment de statuette montrant ainsi un homme en position de marche placé sous le museau d'un chien : seule la divinité a changé par rapport au modèle. En revanche, c'est bien avec la vache que des adaptations ont été imaginées, notamment par l'adjonction d'une table d'offrandes devant le personnage accroupi²⁴⁷ : la réversion de l'offrande divine est ainsi suscitée par l'image qui transcrit sur ce point le formulaire habituel du *di nswt htp*. C'est également l'attente de l'offrande et le lien personnel revendiqué avec la divinité qui ont suscité l'association plastique de l'homme à un autel de culte, forme courante dont le Louvre ne conserve toutefois que trois exemplaires, dont un indirect²⁴⁸. Une statue de type exceptionnel enfin, conservée au Louvre, montre que les sculpteurs ramessides continuaient de faire preuve d'audace inventive par la création d'une forme originale répondant à une fonction précise : un groupe associé en une seule statue quatre images différentes exprimant chacune un aspect particulier de la déesse Hathor-Meresger²⁴⁹ (fig. 26 a-b).

c/ Les « bustes d'ancêtres »

Les statuettes dites « bustes d'ancêtres », apparues sous Aménophis III et Akhénaton²⁵⁰, se développent à l'époque ramesside surtout à Deir el-Médineh, les trouvailles de ce type statuaire sur d'autres sites demeurant parcellaires²⁵¹. Ce sont des objets de petite taille, entre 15 et 25 cm, à l'exception d'un exemplaire conservé à New York qui atteint 41 cm²⁵², en pierres diverses, majoritairement en calcaire, bois et faïence. Ils s'inscrivent dans la tradition des bustes de l'Ancien Empire qui avait été brièvement reprise par la sculpture royale amarnienne. Or, bustes royaux et bustes d'ancêtres se développent simultanément dans la

²⁴⁵ Statue-cube au bassin creusé dans le plat du cube Caire CG 42122 (R. Schulz, op. cit., pl. 56), statue cube stéléphone Caire JE 33263 (Schulz, op. cit. pl. 68a) et les statues cubes à tenon postérieur évoquées supra p. 41.

²⁴⁶ Caire JE 38575.

²⁴⁷ Louvre E 16382 : n° 4 de la bibliographie, cat. 90, p. 151-152.

²⁴⁸ Statuette de Mérymaât A 81, un fragment sans numéro (n° 144 de la liste des statues, infra p. 111), et surtout le petit groupe d'Amon et Mout N 3566 (fig. 87 a-b) qui fut très probablement fixé sur un autel de cette nature (n° 4 de la bibliographie, cat. 79, p. 140).

²⁴⁹ Inv. E 26023. N° 4 de la bibliographie, cat. 87, p. 148-150. Voir infra p. 83.

²⁵⁰ Le buste Louvre E 10975 est attribuable au règne d'Aménophis III d'après son style. D'autre part, six bustes et vingt-quatre amulettes en forme de buste proviennent de Tell el-Amarna (J. L. Keith, *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and another Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011, p. 106).

²⁵¹ J. L. Keith, op. cit., p. 237-283.

²⁵² Buste « Gallatin » : New York, MMA 66.99.45 (J. L. Keith, op. cit., p. 222-226).

même ville de Tell el-Amarna, ce qui ne relève probablement pas du hasard. Sur le plan formel, ils évoquent la partie supérieure des sarcophages momiformes en bois qui avaient remplacé les cercueils rectangulaires depuis la fin de la Seconde période intermédiaire. Comme eux, les « bustes d'ancêtres » sont coiffés d'une perruque tripartite et portent sur la poitrine un large collier, floral pour les bustes. Comme pour les cercueils, le genre du personnage représenté n'est pas toujours déterminable selon les critères iconographiques, sauf lorsque l'on voulait insister sur l'aspect masculin de l'image. Le buste avait dans ce cas le crâne rasé, souvent projeté vers l'arrière²⁵³ et les traits parfois rendus de manière naturaliste, la barbe n'étant en revanche que très rarement reproduite. L'absence de membre consacre leur fonction immobile et inactive propre à la réception d'offrandes ou au bénéficiaire d'un culte. Les textes qui s'y rattachent sont rares et laconiques, on connaît quelques dédicaces à un personnage défunt ou dans certains cas le nom d'une divinité. Les bustes d'ancêtres sont représentés en tant que tels sur deux stèles, l'une au Caire et l'autre au British Museum²⁵⁴. La stèle du Caire dédicacée par la dame Hénout montre celle-ci en train d'offrir l'encens à un buste disposé sur un autel, buste dépourvu de notice d'identification propre, et de verser de l'eau sur une fleur de nénuphar posée à même le sol²⁵⁵. Le culte illustré par cette scène est reproduit de manière implicite sur un buste du Caire par le moyen d'une formule de dédicace identique²⁵⁶. L'environnement archéologique des bustes enfin, lorsqu'il est connu, apparaît très varié ce qui ne facilite pas leur interprétation. On les trouve en effet dans les palais, maisons et chapelles de tombes et même dans la zone des temples de Karnak²⁵⁷. A Deir el-Médineh, ils ont parfois été reliés au culte des *3h ikr n R^c* connu par des stèles qui leur sont propres. Le rapprochement ne peut être que partiel car les « esprits efficients de Rê » sont au contraire bien individualisés par leur nom et toujours rattachés à un contexte solaire, comme l'implique leur désignation générique²⁵⁸. Il semble par conséquent que ces bustes, du fait de leur faible niveau de détermination, aient été investis d'une identité et de fonctions fluctuantes suivant le lieu et le moment, et qu'ils représentaient tantôt un défunt, tantôt une divinité ou un esprit d'après la couleur bleue de certaines coiffes. La découverte par B. Bruyère d'étiquettes qui auraient été passées à leur cou, si elle était avérée²⁵⁹, renforcerait cette hypothèse : l'usage de l'étiquette amovible implique que l'objet matériel est interchangeable, soit tout le contraire des images égyptiennes ordinaires. La déclinaison de ces bustes à très petite échelle sous forme d'amulettes en confirme d'ailleurs le caractère générique²⁶⁰. La stèle du British Museum susmentionnée constitue un document très important à cet égard²⁶¹. Elle montre une femme adorant un buste à perruque tripartite qui est dessiné à l'encre, de profil et posé sur un

²⁵³ Réminiscence amarnienne ?

²⁵⁴ Stèles Caire TR. 30/17/1, découverte par Mariette à Abydos, et British Museum EA 270.

²⁵⁵ J. L. Keith, op. cit., p. 240-242. Formule *ir.n nbt pr hnwt* « fait par la dame Hénout ».

²⁵⁶ Caire CG 1172, avec la dédicace *ir.n nbt pr t3-nt-bhdt* « fait par la dame Tanetbehedet ».

²⁵⁷ J. L. Keith, op. cit., p. 17 fig. 1 (Deir el-Médineh), p. 21 fig. 3 (Amarna), p. 23 (Karnak) et résumé p. 24.

²⁵⁸ Les stèles qui les représentent comportent souvent un fond jaune.

²⁵⁹ Deux étiquettes de bois au nom de deux scribes différents auraient été trouvées dans une même pièce que des bustes près d'un mur creusé de niches (B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh* III, FIFAO 16, 1939, p. 173, fig. 68). Toutefois, le flou qui entoure les rapports du fouilleur ne permet pas d'établir avec une absolue certitude le lien entre les bustes et ces étiquettes.

²⁶⁰ Buste-perle de collier en faïence rouge New York MMA 26.7.1024 (J. L. Keith, op. cit., p. 349), et bustes-perles de collier en or British Museum EA 65558 et 65574 (J. L. Keith, op. cit., p. 332-335).

²⁶¹ Stèle British Museum EA 270 (J. L. Keith, op. cit., p. 321-324).

autel, tandis que le cintre de la stèle comporte deux petits bustes rapportés et encastrés de face comme si on les avait placés dans des niches. Leurs chairs étant peintes en rouge et leur tête rasée, ce sont des êtres de sexe masculin, mais le crâne de l'un (à gauche) est peint en noir et celui de l'autre (à droite) en bleu. Le premier est donc un homme, figuré comme le hiéroglyphe de la face *hr* avec une barbe aujourd'hui disparue, et le second un être surnaturel d'après le bleu de la coiffure, couleur qui désigne une divinité mâle. Les trois bustes de la stèle véhiculent ainsi trois déterminations différentes : une simple femme défunte pour le buste à perruque tripartite, dont le genre se définit par opposition aux deux autres figures à connotation sexuelle marquée, un homme défunt pour le buste aux cheveux noirs et un dieu ou un esprit pour la figure aux cheveux bleus. On ne saurait trouver illustration plus éloquente de la polyvalence de ce type statuaire. Le Louvre conserve cinq bustes d'ancêtres dont aucun ne porte d'inscription. Le plus ancien, datable du règne d'Aménophis III selon des critères stylistiques propres à ce règne (fig. 27), représente un dieu ou un esprit d'après les vestiges de couleur bleue sur sa perruque tripartite²⁶². Un second exemplaire figure un homme au crâne rasé et projeté vers l'arrière avec des traits naturalistes et la tête inclinée à droite²⁶³, une dissymétrie remarquable et peu commune. Le crâne rasé et les traits du visage marqués désignent un homme, donc un défunt, non pas une divinité dont l'aspect demeure par nature intemporel (fig. 28). Un autre personnage masculin est attesté au Louvre sur un buste d'ancêtre à double tête²⁶⁴, typologie rare mais connue ailleurs²⁶⁵. La détermination sexuelle sur cette œuvre est fortement marquée : le caractère masculin de la tête aux cheveux ras est confirmé par la couleur rouge de ses chairs et par la présence, très rare sur ce type de document, d'une longue barbe tronconique tandis que les chairs de la dame, au contraire, étaient peintes en jaune (fig. 29). Le fait que le buste qui supporte les deux têtes conserve aussi des traces de couleur rouge indique la prééminence de la nature masculine de l'ensemble du buste sur l'aspect féminin représenté par la tête de femme. On note enfin que le visage masculin a été rendu par le hiéroglyphe *hr* de la face, comme une affirmation de frontalité qui évoque les bustes encastrés de face dans la stèle du British Museum. Les deux derniers bustes du Louvre enfin présentent la perruque tripartite unisexue et sont dépourvus de toute marque supplémentaire qui permettrait d'en reconnaître le genre²⁶⁶.

d/ Créations particulières

A côté de ces catégories génériques, on trouve des adaptations et développements particuliers qui dérivent de types créés dans la première moitié du Nouvel Empire ou même beaucoup plus anciennement. Une triade osirienne, probablement issue d'une tombe royale, montre ainsi Osiris assis accompagné d'Isis et Nephthys en échelle réduite, debout sur la banquette²⁶⁷ (fig. 30). Cette curieuse composition évoque une transposition dans la pierre d'une iconographie attestée sur les pectoraux de l'orfèvrerie funéraire, dont la triade d'Osorkon II

²⁶² Inv. E 10975.

²⁶³ Inv. E 3391.

²⁶⁴ Inv. E 14702.

²⁶⁵ Un exemple est conservé au Caire (JE 87846, J. L. Keith, op. cit., p. 303) et deux autres au MRAH de Bruxelles (E 2874 et E 6807, Keith, op. cit., p. 313 et 315). Aucun ne provient des fouilles de Deir el-Médineh.

²⁶⁶ Inv. N 860 et E 16348.

²⁶⁷ Louvre AF 13036, n° 4 de la bibliographie, cat. 94, p. 158 (infra p. 84).

du Louvre représente le plus bel exemple²⁶⁸. Le petit groupe familial de la reine Isetnofret et de ses fils répond à la même logique (fig. 31). Transposition à la famille royale de la triade osirienne classique, il correspond lui aussi à la forme d'un pectoral d'orfèvrerie dont il a les dimensions et la plaque dorsale très mince par rapport à la hauteur²⁶⁹.

Autre cas au Louvre d'une adaptation d'un type de la XVIII^e dynastie, la double statue stéléphore des charpentiers Pendouaou et Dydy qui se rattache à Deir el-Médineh²⁷⁰. Ce ne sont alors plus un mais deux dédicants qui sont figurés derrière la stèle comme deux jumeaux, distingués seulement par leur nom (fig. 32). La stèle prend à son tour une forme particulière. Elle n'est plus cintrée mais rectangulaire et comporte un hymne au soleil très court, rédigé dans un égyptien de tradition approximatif inscrit sous la représentation d'une barque du soleil. Ce groupe de deux images en une seule statue stéléphore n'a qu'un seul parallèle connu à ce jour pour le Nouvel Empire²⁷¹ tandis que deux autres exemples un peu plus sommaires sont attestés à la Troisième période Intermédiaire²⁷².

Dernier exemple au Louvre de création étonnante à porter au crédit des artistes de cette époque, la statue d'un taureau presque immobile dans les fourrés de papyrus²⁷³. Cette œuvre semble transcrire en volume le thème des chasses royales dans les marécages tel qu'on peut l'admirer au revers du premier pylône du temple de Ramsès III à Médinet Habou (fig. 33). La quasi-immobilité est exceptionnelle pour un taureau, animal dynamique par excellence, comme s'il se cachait dans les marais évoqués par les papyrus gravés entre ses pattes selon le principe de métonymie mis en œuvre dans les scènes de temple gravées sur les statues cubes (infra p. 83).

La statuaire privée de l'époque ramesside se signale par conséquent par un remarquable esprit inventif qui s'épanouit dans l'exploitation maximale des possibilités ouvertes par les créations des premiers siècles du Nouvel Empire. Le résultat en est une production très abondante et variée qui répond toujours aux exigences des données aspectives de base et fournit de nombreux exemples d'œuvres originales et irréductibles à aucune autre. Il serait inutile de dresser de ces diverses déclinaisons un inventaire complet, Jacques Vandier l'a autrefois tenté dans le tome III de son fameux *Manuel d'archéologie égyptienne* où on en trouvera une description significative.

C/ aspect et perspective

1. Perspective, naturalisme et réalisme

²⁶⁸ Inv. E 6204.

²⁶⁹ Louvre N 2272, voir le n° 46a de la bibliographie, cat. 2, p. 30-31 et infra, p. 70.

²⁷⁰ Louvre inv. A 63.

²⁷¹ Harer Family Trust Collection (n° 30 de la bibliographie, p. 57 et n. 23).

²⁷² A la XXII^e dynastie : double stéléphore Louvre N 436, et au musée d'Uppsala deux hommes agenouillés derrière une façade de naos, G. Björkman, *A Selection of the Objects in the Smith Collection of Egyptian Antiquities at the Linköping Museum, Sweden*, Uppsala, 1971, n° 173, p. 27-28 et pl. 3/4.

²⁷³ Louvre E 10977 : n° 4 de la bibliographie, cat. 128, p. 196-197.

On a vu combien les valeurs hiéroglyphiques et aspectives déterminaient la formation des types statuaires égyptiens. Néanmoins, il est patent que les artistes ne se bornaient pas à l'application mécanique des données de base mais qu'ils les combinaient avec ce qu'ils voyaient autour d'eux, d'après ce sens aigu de l'observation de la nature que chacun s'accorde à leur reconnaître. L'identité, l'originalité et l'immense pouvoir de séduction de l'art égyptien reposent sur la coexistence de ces deux principes apparemment antinomiques, aspectif et perspectif, le second venant se surimposer au premier en le rendant accessible à la sensibilité de tout un chacun. On appelle vision perspective le fait de représenter une réalité telle qu'on la voit et non telle qu'on la conçoit. Ce point de vue hérité du monde gréco-romain a triomphé en Europe à la fin du Moyen Âge avec les savantes recherches menées par les peintres italiens de la Renaissance sur les lois de la perspective mathématique, puis a régné sur les arts du Vieux Continent jusqu'à la fin du XIX^e siècle, époque où il a été progressivement remis en cause par les avant gardes de l'art moderne. Nous demeurons aujourd'hui encore tributaires d'une telle approche et l'appliquons parfois trop vite à l'art égyptien, avec les dangers de contresens que cela implique.

La vision perspective englobe deux notions distinctes qui ne doivent jamais être confondues malgré leur caractère complémentaire : naturalisme et réalisme. Le premier repose sur l'observation de la nature et tend à la reproduction fidèle des éléments que l'on peut y voir. Le second, et c'est essentiel, s'attache à rendre un sujet particulier au moment précis où l'artiste observe et reproduit ce sujet. En conséquence, la vision perspective restitue aussi bien une réalité telle qu'on pourrait la voir d'une manière générale, une réalité susceptible d'être réorganisée en fonction de critères intellectuels extérieurs à elle, c'est le principe du paysage classique dans la peinture de Poussin par exemple, qu'une réalité particulière telle qu'elle est perçue par l'artiste à un moment donné, c'est le moteur du courant réaliste dans la peinture française du XIX^e siècle dont Courbet est le représentant le plus connu.

2. Perspective et aspective dans la représentation humaine

Les applications de la vision perspective dans les images en deux dimensions ont été fort nombreuses durant toutes les phases de la longue histoire de l'art égyptien, mais leur étude exhaustive dépasserait le cadre de la présente recherche. Il importe de souligner que cette présence connut une très forte accélération au Nouvel Empire à partir du milieu de la XVIII^e dynastie, vers les règnes de Thoutmosis IV et d'Aménophis III, qu'elle s'épanouit à l'époque amarnienne et perdura largement à la XIX^e dynastie²⁷⁴. Nous assistons alors à l'effacement de la vieille détermination du genre par les couleurs, hommes et femmes sont tous représentés avec les chairs rouges, ainsi que par l'attitude. Puisque les femmes avancent désormais la jambe gauche comme les hommes, bien que leur geste demeure souvent moins prononcé, le mouvement ne distingue plus l'homme par rapport à la femme (cf. supra p. 38). La position du pied elle-même se rapproche de la nature puisqu'on se met à en reproduire la divergence spontanée (fig. 10), ce qui donne à l'image une apparence de réalité beaucoup plus souple et convaincante que la restitution aspective traditionnelle, sans toutefois que les sculpteurs

²⁷⁴ Les textes et reliefs narratifs de la XIX^e dynastie marquent d'ailleurs leur intrusion dans les temples.

égyptiens ne poussent jamais l'audace jusqu'à décoller le talon du sol. En bas-relief et peinture, le soin d'individualiser le pied droit et le pied gauche, restitués l'un par rapport à l'autre avec application d'un effet de profondeur lorsque le personnage est assis, répond d'ailleurs à la même tendance. Il remplace l'image qui prévalait depuis l'Ancien Empire d'un pied unique déterminé par l'ongle du gros orteil pour signifier la paire lorsque le sujet est assis, ou celle de deux pieds identiques pour les figures debout. L'influence croissante de la vision perspective en statuaire se manifeste surtout par la prise en compte des modes vestimentaires nouvelles. Jusqu'au Nouvel Empire, les vêtements des humains dans les images en deux ou trois dimensions répondaient pour l'essentiel aux critères de détermination hiéroglyphique, donc à la pensée aspective : robe fourreau pour signifier une dame, simple pagne pour les messieurs. Il est difficile de croire qu'une culture aussi raffinée que celle de l'Ancien et du Moyen Empire se soit contentée d'une sobriété tellement sévère, certains éléments archéologiques induisent au contraire l'existence de gardes robes plus variées dont les images ne rapportent que fort peu de choses²⁷⁵. La prise en compte de la mode transparait en statuaire d'abord par les perruques des dames et des messieurs, qui deviennent de plus en plus imposantes, puis dans les vêtements. Les manches commencent sous Aménophis III à s'évaser et à se marquer de plis souples, puis les plis remontent jusqu'à l'épaule et affectent d'autres parties du corps jusqu'à le recouvrir entièrement depuis l'époque amarnienne jusqu'à l'époque ramesside.

3. Perspective et aspective dans l'image du corps

Les détails anatomiques, quant à eux, demeurèrent globalement soumis à l'héritage des conventions anciennes, un héritage que les sculpteurs égyptiens ne cherchèrent guère à dépasser à la différence de leurs très lointains successeurs de la Grèce classique au V^e siècle av. J. -C., lesquels partaient aussi d'un substrat aspectif très puissant²⁷⁶. Néanmoins, l'influence de la vision perspective au Nouvel Empire les a fait s'intéresser à certains éléments jusque-là négligés. Le souci de suggestion des volumes du corps à travers une draperie plissée extrêmement fine est proprement révolutionnaire, sans équivalent ni descendance dans le monde antique avant l'art grec. Pour l'essentiel, il s'applique aux femmes entre le règne d'Aménophis III et le début de la XIX^e dynastie, avec un apogée sous Akhénoton et ses successeurs directs. Le corps devint objet de l'image sculptée ou peinte pour lui-même, car le phénomène est identique en peinture et en relief. Les vêtements transparents ne sont alors qu'un moyen de mise en valeur de ce corps, ils sont dépourvus de signification aspective intrinsèque qui déterminerait le rang social du sujet. Cette attention pour le corps féminin, pour nouvelle qu'elle était, servait en même temps un sens plus large. Le torse du Louvre attribué à Nefertiti²⁷⁷, par exemple, qui constitue le paroxysme de cette tendance

²⁷⁵ La luxueuse robe du Louvre en lin au plissé horizontal (E 12026) par exemple, datant du Moyen Empire et découverte à Assiout, faisait partie de tout un lot de vêtements semblables, lesquels ne sont que très rarement figurés sur les monuments contemporains (R. Hall, *BIFAO* 85 [1985], p. 238, n. 6).

²⁷⁶ J. -M. Luce, « De l'Égypte à la Grèce archaïque. La question de l'aspectivité », *Egypte, Afrique & Orient* 55 (2009), p. 35-42.

²⁷⁷ Inv. E 25409, n° 4 de la bibliographie, cat. 36, p. 79-81.

artistique, inscrit la reine dans le cycle de l'amour issu de la tradition hathorique comme l'attestent l'hypertrophie des hanches et des cuisses pour signifier la fécondité de la reine (fig. 34). Par « cycle de l'amour », il faut entendre la trilogie fondamentale exprimant fécondité et reproduction, socle de la pensée pour les sociétés anciennes, surtout les sociétés agricoles comme celle de l'Égypte pharaonique. Trois aspects complémentaires le caractérisent : séduction, conception et naissance²⁷⁸, qui se trouvent parfaitement résumés dans ce torse extraordinaire. L'attention à la réalité du corps s'est également manifestée par quelques détails secondaires d'autant plus significatifs qu'ils sont, eux, exempts d'arrière-plan aspectif. Ainsi, à partir du règne d'Aménophis III puis surtout d'Akhénaton, on prit soin de graver une ou deux lignes sur le cou du personnage de façon à en suggérer les plis de peau et à restituer le sentiment d'un volume vivant. D'autre part, si les ongles ont toujours été fidèlement reproduits dans les sculptures de qualité depuis l'Ancien Empire, quelques cas très rares attestés à l'époque post-amarnienne montrent le détail des lignes de la main, notamment sur deux statues de bois au Louvre²⁷⁹.

4. Aspective et perspective dans les coiffures

Le fond aspectif se manifeste également dans les coiffures masculines et féminines. Car si l'ampleur croissante des perruques féminines, à partir d'Aménophis III surtout, répond à une réalité objective, sociale et historique, certains éléments de ces perruques marquent la figure féminine comme vecteur particulier du cycle de l'amour. Le phénomène s'est manifesté d'autant plus facilement que la perruque a toujours été investie d'une forte valeur érotique en lien avec Hathor. Ces éléments sont reconnaissables par le fait qu'ils ne sont attribués qu'à des nourrices ou des musiciennes affiliées par nature à la déesse Hathor. Il s'agit de la rupture de symétrie des mèches, du caractère gonflé de l'ensemble de la perruque et de l'aspect échevelé de certaines représentations féminines en deux dimensions, dont l'exemple le plus connu est le papyrus érotique de Turin. Ces marqueurs, qui passent souvent inaperçus lorsqu'ils se glissent dans la construction d'une image qui n'est pas spécifiquement orientée en ce sens, apportent une détermination supplémentaire à la polysémie de cette image. Le cas du groupe de Baket et Nebseny est éloquent à cet égard²⁸⁰. La dame porte une perruque qui lui enveloppe les épaules avec un jeu complexe de nattes et de tresses sur le sommet du crâne et le bas des retombées, soit un type de perruque à la mode au milieu de la XVIII^e dynastie fort bien attesté par la documentation, ce qui en fait un bel exemple de vision perspective telle qu'elle vient d'être définie. Par contre, on observe la présence inhabituelle d'un groupe de mèches qui sort du volume général de la perruque au bas de celle-ci pour suivre le mouvement de l'épaule droite de la dame (fig. 35). Ceci ne reflète pas l'observation naturaliste de son mouvement, qui est lui-même aspectif puisqu'il établit le lien entre les époux, mais inscrit la dame Baket au sein du cycle de l'amour. Les données textuelles gravées sur le groupe confirment le bien-fondé de cette interprétation : la formule d'offrande mentionne la dame en premier, contravention notoire aux règles habituelles, et renvoie par

²⁷⁸ N° 34a de la bibliographie, p. 93.

²⁷⁹ Statues de Tchaÿ E 11555 et de Pyiaÿ E 124 (infra, p. 93 et fig. 55 et 80).

²⁸⁰ Inv. E 11364, n° 46a de la bibliographie, cat. 92, p. 182-183.

deux fois à la déesse Bastet, dame d'Ânkhtaouy, l'une des nombreuses formes d'Hathor. Le titre de la dame enfin, *hsyt nt ntr nfr*, peut aussi bien être interprété comme « favorite du dieu parfait », ce qui est très rare, que comme « musicienne du dieu parfait »²⁸¹. Une ambiguïté subtilement entretenue qui renvoie à l'érotisme et à la séduction dont la musique constitue l'un des pivots, surtout dans le culte d'Hathor. La présence de l'enfant évoque enfin la reproduction, c'est à dire le troisième stade du cycle en question. D'autres éléments textuels se rapportant à Nebseny, l'élément masculin adulte du groupe, confirment par ailleurs la richesse du sens donné à la statue par son commanditaire, une œuvre où s'imbriquent étroitement aspects signifiants et détails naturalistes.

Un phénomène de nature identique, mais avec un procédé inverse, concerne la représentation des coiffures masculines. Lorsqu'on voulait attacher une image d'homme au cycle de l'amour, on dépossédait cet homme de sa perruque habituelle pour le figurer avec le crâne dégarni entouré d'une collerette périphérique de cheveux très raides : ce sont les fameux « chauves d'Hathor » étudiés par J. J. Clère qui mit naguère en évidence leur lien exclusif avec la déesse²⁸². Le lien de la demi-calvitie avec le cycle de l'amour se trouve confirmé par le papyrus érotique de Turin dont les scènes montrent des femmes échevelées, aspect déterminant en la matière comme on vient de le voir, avec des hommes au crâne dégarni et aux cheveux raides. Cette coiffure matérialise donc le désir violent caractéristique du mâle dans la pensée ancienne [cf. les satyres dans le cycle dionysiaque de l'iconographie gréco-romaine, avec les cheveux raides], analyse corroborée dès le Moyen Empire par le conte du pâtre et de la déesse²⁸³ : les cheveux du pâtre se hérissent à la seule vue des cheveux de la déesse et de sa peau lorsqu'elle sort de l'eau dans le plus simple appareil. On voit combien tout cela nous éloigne du point de vue perspectif. Si nous, spectateurs modernes, nous fiions à l'apparence, nous verrions dans ces statues de chauves d'Hathor la représentation d'hommes mûrs et par conséquent bien sages, ce qui s'appellerait commettre un fâcheux contresens... Le Louvre ne conserve malheureusement pas de statue de ce type.

La représentation de la coiffure masculine obéit également à une autre nécessité qui altère et modifie le point de vue perspectif. Il est vrai que celui-ci se manifeste avec force dans cet élément fondamental de la mode masculine. A partir du règne de Thoutmosis III puis d'Aménophis II, comme pour les femmes, la coiffure des messieurs se complexifie comme en réponse aux exigences d'une société en plein épanouissement. Les antiques perruques rondes ou à retombées latérales cèdent la place à une coiffure aux mèches s'étageant sur les épaules dont les extrémités se terminent souvent par une petite tresse. L'un des cas de figure les plus accomplis sous le rapport du naturalisme et de la conformité avec la réalité que cela implique est offert par le buste du scribe royal Meniou conservé au Louvre²⁸⁴ (fig. 36). Le foisonnement des mèches torsadées est rendu par la ciselure de chacune d'entre elles sur la face externe de la perruque tandis que l'épaisseur de ces mèches sur les épaules est sculptée en dégradé par un savant étagement vertical dont un léger bombement suggère le poids et le volume. Cette image perspective de la mode sous Aménophis III se marie avec le visage lisse

²⁸¹ Il ne manque à *hsyt* que le déterminatif.

²⁸² J. J. Clère, *Les chauves d'Hathor*, OLA 63, 1995.

²⁸³ Papyrus Berlin 3024.

²⁸⁴ Inv. E 11519, n° 14 de la bibliographie.

et intemporel, donc aspectif et loin de la réalité, de ce grand dignitaire. Beaucoup de perruques masculines de la XVIII^e dynastie obéissent peu ou prou à ce schéma avec un degré variable de schématisation. Or ce principe fut en même temps influencé et déformé par la règle aspective des points de vue multiples. On voit alors apparaître une limite graphique marquée par un trait gravé ou un ressaut dans la matière entre l'enveloppe extérieure de la perruque d'une part, lisse et simplement gravée des traits de séparation des mèches, et l'épaisseur de ces mèches sur les épaules d'autre part, restituées quant à elles par l'étagement des tresses, étagement souvent réduit à la superposition de petits rectangles schématisés (fig. 37). La face extérieure de la coiffure est par conséquent montrée de face et de manière globale tandis que son épaisseur est restituée par la superposition des extrémités des mèches au-dessus des épaules. Une telle perruque ne correspond pas à un accessoire de mode particulier, elle nous est montrée sous deux points de vue différents alors qu'elle demeurerait en réalité identique à celle du scribe royal Meniou. Ce phénomène s'est accentué à la fin de la XVIII^e dynastie puis surtout à l'époque ramesside. Les stylistes de l'époque avaient allongé la perruque masculine en la faisant retomber sur la poitrine en deux masses principales, selon le même principe que les femmes. Afin d'en rendre compte, les imagiers égyptiens ont élaboré ce que E. Drioton puis Jacques Vandier avaient appelé la perruque « à revers »²⁸⁵ qui marque une limite graphique entre les mèches sur la tête vues globalement et leurs retombées sur la poitrine qui marquent un angle par rapport aux premières (fig. 38 a-b). Là encore, il ne s'agit pas d'une transcription de la réalité, car aucune coiffure ne pourrait conserver un angle de cette nature, mais de l'application aux retombées antérieures de deux points de vue différents : vue globale sur la tête et vue de détail sur les retombées. Cet artifice aspectif permettait en outre d'éviter toute confusion de genre sur le modèle, étant donné la similitude de construction des coiffures de l'un et l'autre sexes. L'imbrication des niveaux aspectifs et perspectifs dont tout cela témoigne est caractéristique de la construction des images égyptiennes.

5. Aspective et perspective dans le portrait

S'il est un domaine où se pose la problématique de l'aspective et de la perspective, c'est bien celui du portrait. La sculpture égyptienne est justement célèbre pour l'individualisation qu'elle a su donner à certains visages tout au long de son histoire, depuis le prince Ânkhhaf à l'Ancien Empire jusqu'à la « tête verte » de Berlin dans les derniers siècles du premier millénaire av. J. -C. Certaines constantes se dégagent de cette très longue chaîne historique. Ces visages individualisés sont presque exclusivement masculins, à l'exception des masques en plâtre de Tell el-Amarna qui sont peut-être des moulages sur le vif, et représentent pour l'essentiel des hommes mûrs ou âgés avec les traits propres à cet état : chairs distendues avec des poches sous les yeux, la bouche tombante et les joues creusées, l'espace entre les sourcils marqué de plis verticaux (les « plis du lion »), des oreilles très larges et tournées vers le spectateur, marque déterminante du sage qui écoute et se tait. Au Moyen Empire, ces caractéristiques physiologiques sont plaquées sur une structure osseuse beaucoup plus

²⁸⁵ J. Vandier, *Manuel III*, 1958, p. 485-486.

fortement marquée qu'aux autres époques. Spontanément, face à des images si fortes et saisissantes, le spectateur moderne croit avoir affaire à des portraits. Mais la première impression doit impérativement être confrontée aux constantes historiques qui viennent d'être évoquées : qui dit constante dit iconographie, c'est à dire l'antithèse de la notion de portrait puisque celui-ci caractérise un individu précis à un moment donné. L'analyse menée par l'historien moderne, admiratif mais circonspect, lui montre très vite que ces visages véhiculent une signification aspective très forte, celle de la sagesse qui, dans l'esprit égyptien, se manifeste par la vieillesse selon l'archétype si joliment décrit par le vizir Ptahhotep dans l'introduction de son *Enseignement*. Le cas le plus évident en est fourni par la statuaire du roi Sésostris III qui, parfois dans un même temple et sur un même monument, s'est fait représenter tantôt « jeune » et tantôt « vieux », mais toujours avec un corps beau et fort comme il convient à un monarque vigoureux. Cas typique de naturalisme formel véhiculant une logique extérieure au sujet, donc une pensée aspective aux antipodes du réalisme. Ceci explique l'extrême rareté des visages individualisés de femmes et encore plus des visages de femmes âgées, la sagesse étant en Egypte une affaire d'hommes. Cette discrimination sexuelle en matière de sagesse apparaît d'ailleurs de manière flagrante sur un groupe du Louvre d'époque ramesside²⁸⁶ (fig. 39 a). Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht se voit attribuer les quatre cinquièmes des textes surabondants qui couvrent le groupe avec une insistance appuyée sur sa qualité de sage qui aspire aux cent dix ans canoniques, alors que son épouse, pourtant figurée à même échelle, doit se contenter des formules d'offrandes les plus banales. La caractérisation de sage du prêtre Hornakht a d'ailleurs été renforcée par un détail aussi discret que révélateur : on a pris soin de faire dépasser de sa perruque les lobes d'oreilles, placés beaucoup plus bas que le modèle naturel et tournés vers le spectateur (fig. 39 b), non vers les côtés comme on peut le voir sur un humain en chair et en os, tandis que celles de sa femme demeurent complètement cachées sous l'énorme boucle qui les orne. L'enseignement des sages égyptiens passe nécessairement par les oreilles.

A ce phénomène s'ajoute l'effet de mimétisme bien connu qui conduisait l'élite égyptienne à reproduire les caractéristiques iconographiques prêtées au roi, ce dont l'époque amarnienne offre l'exemple le plus frappant. Tous les humains arborent alors un crâne déformé et un ventre proéminent. Cela dit, il arrive aussi que par-dessus ce double filtre aspectif de l'âge-sagesse et de l'imitation du modèle royal vienne se greffer une couche d'observation particulière du sujet, donc une prise en compte du point de vue perspectif qui peut dans certains cas conférer à l'image une note d'individualité. Pour saisir cette note, il faut disposer de plusieurs images différentes du même personnage et en relever les éléments communs qui n'appartiendraient pas aux registres signifiants prédéterminés, ou bien observer la présence d'un trait physique rare. Les quelques images d'hommes affectés de difformités particulières en sont un exemple, puisque ces difformités nuiraient plutôt au propriétaire de l'image s'il n'avait voulu assurer son identité par leur moyen. Le Nouvel Empire est certainement la période de l'histoire de l'art égyptien où l'on a le moins souvent recouru aux visages fortement individualisés, sauf dans la représentation royale amarnienne. Dans ce dernier cas, le mystère continue de régner sur les motifs qui ont conduit le gouvernement égyptien de l'époque à faire représenter Pharaon sous un aspect aussi étrange, la tête projetée en avant

²⁸⁶ Inv. A 128, n° 46a de la bibliographie, cat. 91, p. 180-181.

avec un visage étiré en hauteur, des yeux effilés et mi-clos, un nez gigantesque, un menton de cheval, un ventre ballonné et des cuisses de femme. Il faudra en chercher la cause dans le domaine aspectif et se résoudre à ranger la thèse d'une mystérieuse maladie qui aurait affecté Sa Majesté, pour excitante qu'elle soit, au rayon des anachronismes naïfs. En revanche, l'historien ne manquera pas de relever le principe même de rupture brutale, volontaire et déterminée, imposée du jour au lendemain par le pouvoir aux codes de représentation. Il s'agit du premier cas dans l'histoire de l'humanité d'un art délibérément mis au service d'une idéologie politique nouvelle pour rompre avec un ordre antérieur au sein d'une même société.

La collection de statues du Louvre représente très bien le caractère lisse de la représentation humaine, hors Amarna, qui caractérise le Nouvel Empire puisqu'on y trouve fort peu de visages particuliers²⁸⁷. On n'y rencontre guère que trois exceptions sous ce rapport. Une tête royale se distingue par un crâne fuyant, des pommettes saillantes et des yeux globuleux irréductibles à aucune mode ou modèle général, ce qui semblerait indiquer une prise en compte au moins partielle de l'aspect physique de ce pharaon sous l'influence du point de vue perspectif (fig. 40). Il s'agirait de Thoutmosis IV d'après la comparaison avec quelques détails attestés sur d'autres statues de ce roi²⁸⁸. Dans le domaine privé, un groupe méconnu, datable du règne d'Aménophis III et dont seule la figure de l'homme est conservée, constitue la seconde exception du Louvre à la règle générale²⁸⁹. Si la perruque montre l'application de la règle des points de vue multiples telle qu'elle a été énoncée plus haut, on observe un visage aux joues bouffies et aux lèvres très épaisses, quasi négroïdes, qui n'appartient à aucun registre prédéterminé (fig. 41 a-b). Il semble de plus que l'embonpoint du torse ne corresponde pas non plus à une convention, car le gras des chairs est assez rarement figuré en ce milieu de la XVIII^e dynastie contrairement aux époques plus anciennes et plus récentes. Il s'agirait donc d'un autre cas de prise en compte de la réalité physique du modèle, qui atteste une cohérence rarement suivie entre représentation du corps et du visage au contraire des statues de Sésostri III. Un buste d'ancêtre enfin se signale lui aussi par des traits fortement individualisés (fig. 28) : crâne rejeté vers l'arrière, visage penché à droite et œil droit placé plus bas que le gauche, avec des paupières restituées de manière naturaliste par un mouvement de chair, non de manière graphique par un trait incisé²⁹⁰. Une telle individualisation contrevient à la très faible détermination ordinairement véhiculée par ce type statuaire.

D/ les données explicites dans la pensée de la statuaire au Nouvel Empire

Si l'aspective et la perspective combinées ont profondément modelé l'image égyptienne, ce fut de manière implicite puisqu'aucun texte ne nous en énonce les principes, ceux-ci n'ayant

²⁸⁷ La fameuse tête Salt, à cet égard, ne correspond absolument pas aux usages artistiques en vigueur au Nouvel Empire mais se rattache aux visages charpentés de la XII^e dynastie (cf. n° 27 de la bibliographie).

²⁸⁸ Inv. E 10599. N° 4 de la bibliographie, cat. 10, p. 44-45.

²⁸⁹ Inv. N 2310 : J. -Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 80 (Réédition par S. Guichard, Paris, 2013, p.186).

²⁹⁰ Inv. E 3391 : J. L. Keith et alii, *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and other Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011, pp. 350-351, fig. a-d.

jamais été théorisés ni énoncés comme le furent les réflexions sur l'art en Europe à partir de la Renaissance. En revanche, ce substrat fondamental est souvent complété et enrichi par les inscriptions et leur apport explicite. Celles-ci doivent être envisagées à la fois sous le rapport de leur contenu et de leur emplacement sur la statue, parfois aussi de leur disposition physique. Or on observe, surtout en matière de statuaire privée car les images royales et divines sont moins concernées du fait du poids de la tradition, quelques innovations importantes en ce domaine, parallèlement à la poursuite des traditions antérieures. Héritage et innovations marquent ensemble la très nette inflation épigraphique qui affecte les statues du Nouvel Empire. Le phénomène commence à la XVIII^e dynastie, sous Thoutmosis III, avec les statues cubes qui se couvrent de textes autrefois destinés aux stèles, qu'elles ne remplacent d'ailleurs pas dans cet usage mais auxquelles elles s'ajoutent. Trois des faces de la statue de Manakhtef et, à très grande échelle, de celle d'Hapouseneb sont ainsi couvertes d'inscriptions en lignes et en colonnes²⁹¹, le summum du genre étant représenté par la grande statue cube de Minmès sous Thoutmosis III dont la totalité des parois comporte trente-six colonnes d'inscriptions²⁹² (fig. 42). A l'époque ramesside, le phénomène gagne les groupes familiaux dont toutes les surfaces se couvrent parfois de textes et d'images, en particulier le siège et la plaque ou appui dorsal. Il arrive que celui-ci soit hypertrophié au point de ressembler à une véritable stèle, tel l'appui dorsal de l'énorme statue de Khâemouaset (détruite) qui livre une inscription dédicatoire en huit colonnes surmontées d'un cintre construit comme un rébus hiéroglyphique²⁹³ (fig. 43). Un petit groupe figurant Amon et Mout, dédicacé par un particulier il est vrai, représente un cas de statuaire divine affecté par cette évolution²⁹⁴.

1. Textes traditionnellement attribués aux statues

a/ La formule d'offrandes *di nswt htp*

Le texte de base de l'épigraphie égyptienne, la formule *di nswt htp*, continue d'être aussi largement employé qu'auparavant. Aucun emplacement déterminé ne lui est affecté puisqu'on la trouve à presque tous les endroits possibles : sur l'appui dorsal, les côtés du siège, le plat et les tranches de la base, notamment avec affrontement de deux formules symétriques en partant du milieu de la tranche antérieure de cette base, sur la stèle ou le naos dans le cas de statues stéléphores ou naophores. Elle a fait parfois l'objet d'une mise en page élaborée, attestée au Louvre par la statue cube de Manakhtef²⁹⁵ : neuf colonnes, chacune sous l'invocation d'une divinité différente et au bénéfice de Manakhtef chaque fois présenté sous un titre administratif différent, se combinent à deux lignes qui les coupent en leur milieu pour l'énoncé du contenu de l'offrande sous son aspect le plus ordinaire (fig. 44). Ces lignes sont donc constituées en facteur commun pour les neuf formules d'offrandes ce qui a permis d'économiser la place nécessaire. La démultiplication des titres du dédicant permet en outre

²⁹¹ Seule la face arrière des statues de Hapouseneb sous Hatchepsout (A 134) et de Manakhtef sous Aménophis II (E 12926) est demeurée vierge.

²⁹² Inv. E 12985.

²⁹³ Inv. N 422 (?), n° 17 et 46a de la bibliographie. Voir infra, p. 82.

²⁹⁴ Inv. N 3566, n° 4 de la bibliographie, cat. 79, p. 138-141.

²⁹⁵ Inv. E 12926.

de mettre ce dernier très en valeur. Plusieurs exemples similaires sont attestés entre Thoutmosis III et Aménophis III²⁹⁶, une pratique que l'on retrouve encore au premier millénaire²⁹⁷. Enfin, dans deux cas, quelques passages de la formule sont restitués en écriture cryptée, un usage mis au point à la XVIII^e dynastie pour des stèles ou des statues. Le premier exemple du Louvre se trouve sur la statue de l'intercesseur Neferrenpet sous Aménophis III, en deux lignes sur les tranches des longs côtés de la base²⁹⁸, tandis que le deuxième ne concerne qu'un seul cadrat sur l'appui dorsal de la statue de Khâ sous Ramsès II²⁹⁹. Si le premier demeure très obscur à comprendre, on peut être assuré par la place qu'il occupe qu'il s'agit bien d'une formule d'offrandes, donc d'un texte banal. Car c'est en effet la caractéristique de la cryptographie que de véhiculer des notions très simples et ordinaires par des moyens extrêmement compliqués, comme un défi lancé aux lecteurs pour les engager à s'arrêter sur le monument et à en lire les informations pour le plus grand bénéfice du propriétaire³⁰⁰.

b/ Les appels aux vivants

L'appel aux vivants, autre formulaire traditionnel, est relativement peu présent sur les statues du Louvre puisqu'on ne le rencontre que six fois, sans localisation définie : sur la face avant de deux statues cube³⁰¹, sur la face arrière de la plaque dorsale³⁰² ou de l'appui dorsal³⁰³, sur la tranche gauche de l'appui dorsal³⁰⁴ et sur les tranches de la base³⁰⁵.

c/ Les dédicaces de parents

Les dédicaces de parents à l'attention du défunt sont attestées sur neuf statues³⁰⁶. Leur répartition physique se révèle là encore aléatoire puisque toutes les possibilités sont représentées, à l'exception notable de la face avant. Toutefois, la statue du prince Iâhmès se distingue sous ce rapport puisqu'elle comporte à elle seule cinq dédicaces suivies chacune d'une adresse au défunt que l'on peut assimiler à une lettre au mort³⁰⁷, dont l'une (inscription C) figure à l'avant, sur le montant antérieur droit du siège (fig. 45).

d/ Les autobiographies

Les autobiographies ne sont représentées qu'à trois reprises dans une forme complète et développée, auxquelles il faut ajouter deux statues comportant des éléments biographiques en

²⁹⁶ Statue de Souty et Hor au Caire (J. -L. de Cenival, *CRIPPEL* 13 [1991], p. 48 et pl. 10-11), statue Vienne ÄS 5978, British Museum 888 et Caire CG 1108.

²⁹⁷ Caire, CG 1202, 42233 et 42234.

²⁹⁸ Inv. E 14241. E. Drioton, « Essai sur la cryptographie privée de la fin de la XVIII^e dynastie », *RdE* 1 (1939), p. 20-22 et pl. III.

²⁹⁹ Inv. A 65. Cf. n° 46a de la bibliographie, cat. 84, p. 163-164.

³⁰⁰ N° 42a de la bibliographie.

³⁰¹ Statues de Minmès E 12985 et d'Ouser A 127.

³⁰² Groupe de Youyou et Ti A 116.

³⁰³ Statuette de Nebnefer E 15125.

³⁰⁴ Statuette de Neferrenpet en bois, N 852.

³⁰⁵ Statue au bassin de Pehsoukher E 25985.

³⁰⁶ Construites sur le modèle *in XX s^cnh rn.f* (inv. A 57 [deux dédicaces], A 62 [deux dédicaces], N 871, E 16346, AF 10014, A 71, E 11523, E 5578 et E 15682 [cinq dédicaces]).

³⁰⁷ Statue E 15682, n° 20 de la bibliographie.

lien avec l'évocation de rituels effectués pour la divinité³⁰⁸. La plus ancienne de ces autobiographies est celle de Iâhmès Pennekhbet sous Thoutmosis III, qui occupait les deux côtés du siège de sa statue suivant la tradition héritée du Moyen Empire³⁰⁹ (fig. 46). Elle est suivie par la grande biographie de Minmès, sous Thoutmosis III, qui occupe toutes les faces de sa statue cube³¹⁰ et enfin par celle de Hatrê, sous Aménophis II, gravée sur les côtés droit et gauche du cube³¹¹. Il n'y pas, là non plus, de localisation particulière attachée à ce type de texte.

e/ La formule de dédicace royale *diw m ḥswt nswt*

Enfin la formule de dédicace royale *diw m ḥswt nswt* n'est attestée qu'une seule fois, sur la face avant de la statue cube du grand prêtre Hapouseneb sous Hatchepsout/Thoutmosis III³¹².

2. Textes traditionnels désormais attribués aux statues

A côté de ce répertoire épigraphique ancien consacré aux statues apparaissent au Nouvel Empire certains formulaires jusque-là réservés à d'autres contextes.

a/ La formule pour la réversion d'offrandes

C'est en effet au début de la XVIII^e dynastie que s'impose l'emploi absolu de la locution *prrt nbt ḥr wdḥw n X/Y* « tout ce qui ne cesse de monter sur l'autel de tel ou tel dieu ». Celle-ci évoque la réversion des offrandes, c'est-à-dire le droit de tirage que le propriétaire revendique sur la table du dieu en question, que ce soit pour les statues de temples ou les statues de tombes. Attestée au Moyen Empire au sein de formules d'offrandes sur les stèles d'Abydos qui évoquent toutes la table d'Osiris Khentyimentyou en qualité de dieu des morts, son extraction hors contexte et sa mise en exergue à l'avant du monument constituent une nouveauté du règne de Thoutmosis III³¹³. Contrairement à l'époque précédente, on ne se réfère presque plus à une divinité funéraire³¹⁴ mais au dieu local dans son sanctuaire, c'est-à-dire très souvent Amon-Rê³¹⁵. Ceci traduit l'essor économique et administratif considérable dont bénéficièrent les temples d'Égypte à partir de ce pharaon, du fait des conquêtes et du

³⁰⁸ Eléments gravés sur les appuis dorsaux d'Ounennefer (A 66) et de Khâ (A 65), tous deux datés du règne de Ramsès II.

³⁰⁹ Il n'en reste que ces deux côtés (inv. C 49) qui ont été détachés du volume de la statue par sciage, au XIX^e siècle. Pour le texte, voir *Urk.* IV, 35-36 et 37-39.

³¹⁰ Inv. E 12985. Texte dans *Urk.* IV, 1441-1445

³¹¹ J. L. de Cenival, « Les textes de la statue E. 25550 du musée du Louvre », *RdE* 17 (1965), p. 15-20.

³¹² Pour l'usage de la dédicace royale au Moyen Empire, voir A. Verbovsek, « *Als Gunsterweis des Königs in den Tempel gegeben...* ». *Private Tempelstatuen des Alten und Mittleren Reiches*, ÄAT 63, 2004.

³¹³ Parallèlement à son emploi absolu, elle continue d'apparaître au sein de la formule d'offrandes (neuf occurrences dans le corpus).

³¹⁴ Une attestation dans notre corpus, la statue de Tchato A 100.

³¹⁵ Il figure sur huit statues au moins (E 10443, E 14686 bis, E 27143, A 51, A 52, N 1594, N 852, A 68). On trouve aussi Hathor (E 14241), Mout (A 53 et E 27143), Onouris (E 17168), Osiris et Oupouaout en qualité de dieux locaux (A 65), Ptah (A 116), Thot (E 11153 et 11154) et Thoutmosis III divinisé (E 10443) en fonction de la provenance de la statue. Même phénomène dans les neuf locutions incluses dans une formule d'offrande (avec une seule attestation d'Osiris sur la statue A 58).

butin qui en a résulté, et tout particulièrement le sanctuaire de Karnak. Un phénomène que reflète d'ailleurs la hausse de la proportion de statues de temples constatée dans la collection du Louvre (supra p. 24-25). La formule est presque toujours inscrite sur l'axe du pagnon ou de la robe du personnage tant pour les hommes que pour les femmes ou, lorsque ce n'était matériellement pas possible, se trouvait reportée sur la face avant du cube pour les statues cube, sur la façade du naos des statues naophores³¹⁶ ou encore sur la tranche antérieure de la base ou du socle³¹⁷. Un tel emplacement revenait à placer devant le bénéficiaire les produits invoqués comme s'ils figuraient sur sa propre table d'offrande. Dix-huit occurrences sont attestées dans le corpus qui nous occupe, dont dix-sept sur l'avant du monument³¹⁸. Le dispositif disparut presque complètement au premier millénaire.

b/ Les listes de fêtes

Les offrandes présentées dans les temples étaient susceptibles d'être reversées aux ayant-droit lors des grandes fêtes qui ponctuaient l'année. Les noms de ces fêtes étaient inscrits en listes canoniques sur les stèles du Moyen Empire, en particulier sur les stèles d'Abydos. Cet usage fut repris en statuaire à partir de la XVIII^e dynastie comme un emprunt aux traditions antérieures. Deux occurrences seulement sont attestées sur les statues du Louvre, toutes deux sur la face avant de grandes statues cube du règne de Thoutmosis III³¹⁹ (fig. 47).

c/ Les hymnes à Osiris

Les hymnes à Osiris enfin constituent un deuxième cas de type épigraphique emprunté aux stèles du Moyen Empire³²⁰. Deux exemples seulement sont représentés dans la collection du Louvre, l'un sous une forme abrégée³²¹, l'autre sous l'aspect d'une prière très succincte³²².

3. Les textes nouveaux

a/ Les hymnes solaires

A quelques très rares exceptions près, les hymnes solaires sont une invention du Nouvel Empire, en tout cas en dehors des grands corpus funéraires³²³. Ils se manifestent alors sur les stèles comme sur les statues, ce qui confirme la similitude de fonction entre les deux types d'objets. Toutefois, on constate dès le début de la XVIII^e dynastie, là encore sous le règne de Hatchepsout et Thoutmosis III, l'apparition d'une forme plastique qui lui est particulièrement adaptée, la statue stéléphore dont on a vu qu'elle découlait de la figure de l'orant solaire comme une superbe réponse plastique offerte par les sculpteurs égyptiens à une fonction nouvelle. Très vite en effet, l'attitude de l'adoration fut complétée par l'inscription d'une

³¹⁶ Statue cube naophore de Khâ A 65.

³¹⁷ Petits groupes de Nebmeroutef et du singe de Thot E 11153 et 11154.

³¹⁸ Le seul contre-exemple se lit sur l'appui dorsal de la statue cube de Touroï, à l'époque ramesside (E 17168).

³¹⁹ Statues du vizir Ouser(amon) A 127 et du scribe royal Minmès E 12985.

³²⁰ J. Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zurich-Munich, 1975, n° 204-209.

³²¹ Appui dorsal de la statue pilier d'Ounennefer, grand prêtre d'Osiris sous Ramsès II (A 66).

³²² Appui dorsal de la statue du chef d'équipe Ramosé E 16378.

³²³ J. Assmann signale une prière du soir à Rê et Hathor sur une stèle de la XI^e dynastie à New York (MMA 13.182.3. J. Assmann, op. cit., n° 201).

prière au soleil qui se développa jusqu'à s'étendre sur la réserve de pierre reliant les deux bras levés, une réserve dont le sommet devint arrondi ce qui évoquait déjà une stèle cintrée³²⁴ (fig. 48). Le texte ainsi affiché devenait par ce moyen une image en soi, un texte-image en vertu de la pensée aspective qui lui donnait une efficacité propre. Le texte-image évolua très vite vers le pôle opposé, c'est-à-dire vers le statut d'une image autonome vecteur d'un texte quelconque : la réserve de pierre se transforma en reproduction d'une véritable stèle présentée comme un objet indépendant de l'image de l'orant, d'une stèle telle qu'on pouvait la voir dans la réalité (fig. 49). L'influence de la vision perspective agit si bien que le lien organique entre la stèle et la nature solaire du texte finit par se dissoudre complètement. La stèle quitta progressivement les cuisses du personnage où l'avait fixée la réserve de pierre qui en était la source, pour se retrouver dorénavant posée sur la base de la statue, devant les genoux de l'orant qui étend ses mains sur son sommet puis sur ses côtés. Dès le règne d'Aménophis III, l'évolution est achevée et les stèles peuvent offrir des sujets très différents. Ainsi la statue d'Aménemhat Sourer sous Aménophis III dont la stèle figure une scène d'offrande du roi à Amon-Rê et le texte une proclamation de fidélité au pharaon sous le prétexte d'un hymne à Amon-Rê³²⁵, ou la statue de Paser sous Ramsès II, avec une stèle présentant des images de divinités au-dessus des noms et titres du vizir³²⁶ (fig. 50 a-b). Nous sommes très loin du point de départ initial³²⁷.

b/ L'apposition de cartouches royaux

Les cartouches royaux apposés isolément sur des statues sont une innovation importante par le sens qu'ils véhiculent. C'est le règne de Hatchepsout qui en fournit les premières attestations³²⁸, sur des statues cubes mais également sur d'autres types de figures. Dix statues du Louvre portent de telles marques, cinq de la XVIII^e dynastie (deux au nom de Thoutmosis III³²⁹, deux à celui d'Aménophis II³³⁰, une à celui de Ay³³¹ et cinq de la XIX^e (deux et peut-être trois au nom de Ramsès II³³², une à ceux de Séthi II et Taouert³³³, et une dernière au nom de Thoutmosis IV³³⁴). Les cartouches prennent place majoritairement sur le bras droit, ou au niveau de celui-ci s'il s'agit d'une statue cube, et sur le bras gauche lorsque le cartouche forme paire avec celui du bras droit. Deux cas sont attestés sur la poitrine³³⁵ ou au milieu du plat du cube ce qui revient au même³³⁶. L'une des occurrences ramessides évoque l'ancien roi Thoutmosis IV sur les épaules de Ramosé. Le sens de ces cartouches apposés sur les statues s'éclaire à la lumière du dispositif utilisé pour Minmès, dont le grand cartouche de

³²⁴ Statue de Neferrenpet en orant, Louvre A 79.

³²⁵ Louvre A 50. Cf. n° 30 de la bibliographie, p. 57 et 65.

³²⁶ Louvre E 25980. Cf. n° 2 de la bibliographie, cat. 1, p. 20-21.

³²⁷ On trouvera l'exposé détaillé de cette évolution dans le n° 30 de la bibliographie.

³²⁸ H. G. Fischer, *L'écriture et l'art*, p. 39.

³²⁹ Statue cube de Minmès E 12985 et image momiforme du barbier Sabastet E 11673.

³³⁰ Statues cube de Hatrê E 25550 et de Manakhtef E 12926.

³³¹ Statue agenouillée d'Ibeba E 25429.

³³² Statue cube de Khâ A 65, statue en scribe accroupi de Youpa E 25398 et statue cube de Hori E 11275 (Ramsès II ?).

³³³ Statue cube naophore de Iry A 71.

³³⁴ Statue debout de Ramosé E 16346.

³³⁵ Sur le pectoral gauche d'Ibeba (E 25429) à la XVIII^e dynastie

³³⁶ Statue cube de Minmès E 12985.

Thoutmosis III est attaché à son cou par un trait arrondi qui évoque un collier (fig. 51). Cette marque de sujétion comme de fidélité à la puissance supérieure qu'est le roi a débouché sur l'usage des cartouches d'Aton apposés comme des sceaux sur les images d'Akhénaton, en volume et en relief, ce dont témoigne le colosse du Louvre³³⁷.

c/ La formule dite « saïte »

Beaucoup plus discrète mais néanmoins fort importante est l'apparition, toujours sous Hatchepsout et Thoutmosis III comme il a été mentionné plus haut, de la formule dite « saïte » (supra p. 47) qui place le dédicant entre « le dieu de (ma) ville » réputé « derrière » lui (*h3.i*), et le ka de ce même dieu réputé « face » à lui (*hft-hr.i*)³³⁸. Sa diffusion demeure restreinte au Nouvel Empire avec quinze exemples seulement recensés à ce jour³³⁹, dont un seul conservé au Louvre³⁴⁰. Elle présente la particularité d'être toujours inscrite sur l'appui dorsal, soit le symétrique exact du formulaire de réversion des offrandes (*prrt nbt hr wdhw...*). La naissance concomitante de ces deux innovations, chacune avec un emplacement rigoureusement dédié symétriquement l'une par rapport à l'autre, laisse entendre qu'elles entretiennent un rapport fonctionnel qu'il reste à comprendre. L'une et l'autre se rapportent en effet au dieu local, la première en le désignant explicitement par son nom, la seconde par sa qualité de « dieu de la ville » ou « dieu de ma ville ». La différence réside dans le fait que l'une est beaucoup plus répandue que l'autre et que la seconde, après un hiatus complet à la Troisième Période Intermédiaire, réapparaît massivement à la XXV^e dynastie³⁴¹. Il est vrai qu'elle est alors assez souvent associée à la formule d'offrandes *di nswt htp* sur l'avant de la statue qui évoque aussi la réversion d'offrandes³⁴².

d/ Les textes spéciaux

Et enfin, outre ce qui vient d'être recensé, on voit apparaître sur les statues de nombreux textes de nature variée, parfois empruntés à des corpus ou des genres à priori très éloignés de ce domaine. C'est ce que nous appellerons ici, pour la commodité de l'exposé, les textes spéciaux. Il y a d'abord les inscriptions de nature religieuse ou funéraire.

La statue de l'échanson royal Neferrenpet évoque explicitement sa qualité d'intercesseur auprès de la déesse Hathor³⁴³ (fig. 5) : « je suis le joueur de sistre de ma souveraine, l'intercesseur pour la dame du ciel, celui qui élève la requête de quiconque pour la déesse Or vers son sanctuaire, (tandis que mes) mains pures sont en train de lui donner le sistre et le

³³⁷ Inv. E 27112, n° 4 de la bibliographie, cat. 23, p. 65-66, n. 14.

³³⁸ La formule gravée sur la statue de Minemheb sous Aménophis III est particulièrement explicite quant à la relation personnelle entre le dieu et le dédicant : *qd. f «i ntr niwt.i Imn nb nswt t3wy, di.k tw h3.i k3.k hft-hr.i, di.k sm3.i hr hswt» Il dit : ô le dieu de ma ville Amon seigneur des trônes des deux Terres, veuille te placer derrière moi, ton ka face à moi, veuille accorder que je me joigne (à la terre) chargé de faveurs* (collection privée, B. M. Bryan, dans le catalogue A. P. Kozloff et B. M. Bryan (éd.), *Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and his World*, Cleveland, 1992, n° 40, p. 244-246).

³³⁹ K. Jansen-Winkel, SAK 28 (2000), p. 85.

³⁴⁰ Statue de Youyou A 67.

³⁴¹ K. Jansen-Winkel, SAK 28 (2000), p. 85.

³⁴² O. Perdu, *Les statues privées de la fin de l'Égypte pharaonique (1069 av. J. -C. - 395 apr. J. -C.)*. I. Hommes, Paris, 2012, p. 157.

³⁴³ E 14241. Cf. n° 42a de la bibliographie.

collier menat en présence de l'Ennéade ». La statue cube de Manakhtef³⁴⁴ présente quant à elle, sur son côté gauche, le chapitre 106 du Livre des Morts relatif aux offrandes, un document important qui atteste le lien très fort entre la statue de temple qu'elle était de facto, puisqu'elle a été trouvée dans le temple de Médamoud, et la tombe dont elle constitue le point de contact avec le sanctuaire (fig. 44). Le phénomène est d'autant plus remarquable que ce chapitre 106 est attesté sur le côté gauche de deux autres statues cubes³⁴⁵ et qu'il est contrebalancé sur la face droite de la statue de Manakhtef par un autre texte spécial qui évoque de manière extrêmement détaillée sa fonction au sein du temple : « (1) L'échanson royal Manakhtef déclare : ô grande cour de Montou (2) [qui est en face (?)] de son seigneur, puisses-tu accorder que prospère cette statue de l'échanson royal (3) Manakhtef à l'intérieur de la grande salle des fêtes, qu'elle respire (4) la myrrhe et l'encens sur la flamme, qu'elle verse de l'eau par aspersion de l'autel sur (5) le sol de la grande salle, qu'elle mange ce que l'on reçoit (?) sur les mains des prêtres-purs au moment (6) de la divine offrande, qu'elle voie le soleil du matin dans la demeure de Celui qui passe (la durée de) l'éternité, (7) qu'elle escorte son dieu lorsqu'il fait le tour de son temple lors de sa fête de cette fameuse montagne sacrée, conformément à ce que j'avais fait lorsque j'étais sur terre ». Il ressort de ce texte que la statue a reçu le droit de continuer l'activité de son propriétaire dans le temple pour l'éternité, cela en vertu d'un jugement implicite rendu dans la cour de justice sur le parvis du temple évoquée au début de la première colonne. D'autres exemples, dans la lignée des stèles du Moyen Empire, se réfèrent plus succinctement aux fêtes qui se déroulent dans le temple, ainsi à la fête de Sokar³⁴⁶ et aux mystères d'Osiris à Abydos³⁴⁷.

La statue naophore du grand prêtre Méryptah, à la fin de la XVIII^e dynastie, va plus loin encore puisqu'elle décrit les rites à exercer sur la statue dans son naos ce qui revient à évoquer le cœur du « secret » de la présence divine sur terre³⁴⁸. On lit ainsi sur le côté gauche du naos (fig. 52) : « (1) Son excellence le prince, chancelier du roi de Basse Egypte, grand dans le sanctuaire de Ptah, supérieur des secrets du grand siège, dont la place est prééminente dans Ro-sétaou, qui connaît le mystère (2) du ciel, de la terre, de la douat, (à) Héliopolis et Memphis, qui a accès aux secrets de toute chapelle, à l'encontre de qui rien n'est celé, celui qui vénère le dieu (3) et se réjouit de sa volonté, muet au sujet de celui qu'il a contemplé, qui dispose du puissant insigne du Iounmoutef, qui conduit le dieu vers (4) son repas d'offrandes, à la bouche pure, aux doigts purifiés portant l'étoffe vénérable, qui appose l'onguent sur les chairs du dieu, qui orne (5) la poitrine de Celui qui est au sud de son mur, le prêtre sem, contrôleur de toutes les chendjyt, supérieur des artisans (6) Méryptah, acquitté auprès du grand dieu seigneur occidental (sic) ».

³⁴⁴ Inv. E 12926.

³⁴⁵ Une statue de Senmout trouvée à Karnak (H. Jacquet-Gordon, *BIFAO* 71 [1972], p. 145, fig. 3) et une de Téli, sous Aménophis II, trouvée à Gournah (Caire CG 1108).

³⁴⁶ Statue de Souty A 70.

³⁴⁷ Statues du scribe de la table du roi Khâ (A 65) et du grand prêtre d'Osiris Ounennefer (A 66).

³⁴⁸ Inv. A 60. Voir le n° 46a de la bibliographie, cat. 94, p. 189-191.

Un autre monument, de très petite taille cette fois, se distingue par son irréductible singularité, il s'agit du petit groupe familial de Khâemouaset récemment revenu au Louvre³⁴⁹ (fig. 53). Construit sur le modèle d'une triade en miniature, son revers comporte un texte très complexe qui assimile la grande épouse royale Isetnofret à Isis et à Sothis, et son fils Khâemouaset à Horus, « l'enfant unique » qui reconstitue Orion-Osiris (infra p. 82). C'est encore à Khâemouaset que l'on doit, dans un tout autre genre, une très grande statue dont seul a subsisté l'appui dorsal inscrit d'un texte dédicatoire pour le temple d'Apis au Sérapéum de Saqqara³⁵⁰, type de document normalement réservé à une stèle ou à un mur de temple (fig. 43). Il est donc significatif que cet appui dorsal prenne l'aspect physique d'une stèle dont le cintre est surmonté d'un soleil ailé doté de mains planant au-dessus d'une scène construite comme un rébus signifiant « Ramsès II aimé d'Apis-Sokar-Osiris », divinité expressément mentionnée sous cette forme dans le texte proprement dit. Le monument fonctionnait par conséquent comme une sorte d'hybride statue-stèle (infra p. 82).

C'est peut-être aussi ce même phénomène d'hybridation statue-stèle par le moyen d'un appui dorsal très développé qui a conduit à faire graver sur la modeste statuette du barbier Sabastet, sous Thoutmosis III³⁵¹, un texte juridique complexe relatif au mariage d'un esclave avec une nièce du dédicant, une pratique sans doute suffisamment inhabituelle pour susciter un mémorial justificatif en pierre (fig. 54).

On observe enfin, à partir de l'époque post-amarnienne, l'introduction sur certaines statues de citations directes ou indirectes aux textes littéraires à la mode chez les lettrés. Sous forme d'allusions aux enseignements et à la sagesse qui en découle tout d'abord : le côté gauche de l'appui dorsal de la statuette de bois du serviteur de Pharaon Neferrenpet comporte un appel à l'obéissance au roi qui dérive de l'*Enseignement loyaliste* du sage Kairès³⁵², tandis que le deuxième prêtre d'Amon Hornakht, sur son groupe de calcaire, multiplie les allusions à la sagesse dont il se prévaut avec les cent dix années de vie afférentes³⁵³. La statue en bois du préposé aux portes Pyiaÿ³⁵⁴, pour sa part, offre sur le côté gauche de son appui dorsal un cas de citation directe de l'hymne à Amon de Leyde, très importante par ailleurs pour notre compréhension de la pensée solaire des Egyptiens puisqu'elle établit l'équivalence de la lumière et de la couleur dans leur esprit (fig. 55).

On voit donc que ces textes particuliers se trouvent soit sur les côtés, soit à l'arrière sur l'appui dorsal dont la forme physique se prête bien aux développements qu'appellent les fonctions nouvelles prêtées aux statues. On note au passage une absence de marque, la magie, qui se trouve pourtant au cœur de la définition d'un intellectuel égyptien depuis les débuts de l'histoire pharaonique. A quelques exceptions près³⁵⁵, elle n'a pas encore atteint le champ des

³⁴⁹ Inv. N 2272. Ibidem, cat. 2, p. 30-31.

³⁵⁰ Inv. N 422 (?), voir le n° 17 de la bibliographie et en dernier lieu le n° 46a, cat. 20, p. 91-92.

³⁵¹ Inv. E 11673 (D. B. Redford, *The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III*, Leyde-Boston, 2003, § I, p. 65-66).

³⁵² Inv. N 852, voir en dernier lieu le n° 46a de la bibliographie, cat. 93, p. 184-185.

³⁵³ Inv. A 128. Ibidem, cat. 91, p. 180-181.

³⁵⁴ Inv. E 124. Cf. n° 33 de la bibliographie.

³⁵⁵ H. Altenmüller, « Ein Zauberspruch zum 'Schutz des Leibes' », *GM* 33 (1979), p. 7-12.

statues au Nouvel Empire alors que certaines stèles au contraire comportent déjà des textes magiques³⁵⁶, et on a vu combien les deux vecteurs étaient proches pour la nature des textes qu'ils comportent. Il faudra attendre le premier millénaire pour qu'ils se rejoignent sous ce rapport.

4. Statuaire et mentalité

Il ressort de cette revue des formes et des textes que les types statuaire ont connu un profond renouvellement sous les règnes de Hatchepsout et de Thoutmosis III, en grande partie sous l'impulsion des ateliers au service du surintendant Senmout pour qui plusieurs formes fondamentales ont été employées pour la première fois. Il s'agit là d'une période charnière, déterminante pour toute l'histoire de la sculpture égyptienne, qui se nourrit de la subite prospérité de la société pharaonique en ce temps d'expansion économique et militaire sans précédent, tandis que les sanctuaires d'Égypte connaissaient un essor inouï, au premier rang desquels le temple d'Amon-Rê à Karnak. Les périodes suivantes complètent et enrichissent le répertoire, soit par des formes nouvelles, soit par des adaptations et variantes de ce qui avait été inventé précédemment. Le type de la statue cube en constitue le fossile directeur, pour ainsi dire, car il se prête à toutes sortes de synthèses plastiques. On constate dans le même temps une sorte d'alignement des statues sur les stèles dont elles intègrent soit la forme, par le développement important de l'appui dorsal, soit le fond par l'intégration de types de textes qui leur étaient antérieurement réservés, ce qui revenait à actualiser de manière pleine et entière le vieux mot *twt*, dont le sens « image » ne présuppose aucun support défini. Un tel rapprochement traduit le fait que ces textes nouveaux sont compris comme un aspect supplémentaire qui enrichit et complète la fonction primaire de l'image dans un spectre très large. Ce qu'une lecture moderne pourrait faire apparaître comme contradictoire par rapport à elle doit être compris comme la simple juxtaposition d'un aspect supplémentaire à la mosaïque signifiante qu'est le *twt* égyptien. Voilà pourquoi l'inscription gravée sur le côté droit de la statue cube de Manakhtef, immobile et inactive par excellence, confirmée dans cet état par les deux autres faces gravées, lui prête le pouvoir de poursuivre à jamais les actions accomplies par son propriétaire de son vivant dans le temple, « alors que j'étais sur terre ». Les références directes ou indirectes à la culture littéraire de l'époque, enfin, procèdent du même phénomène d'élargissement de l'éventail aspectif des statues en confirmant leur valeur désormais prééminente d'affichage de la promotion sociale et honorifique de leurs propriétaires. Toutes les innovations formelles qu'on a vues répondent en tout cas à des fonctions précises en grande partie suscitées par le rapport nouveau que l'on entretenait avec la divinité. Ces typologies innovantes traduisent dans la matière la relation personnelle et directe qui s'instaure dès les règnes de Hatchepsout et Thoutmosis III entre l'homme³⁵⁷ et le dieu du temple de sa ville, elles répondent en cela aux sources écrites contemporaines. Elles révèlent aussi un mode d'assouplissement de la perception du monde par l'élite lettrée du Nouvel Empire qui tendit à outrepasser certains cadres idéologiques ancrés dans la mentalité

³⁵⁶ Par exemple stèles d'Aményseneb au Louvre pour le Moyen Empire (J. Vandier, « Deux textes religieux du Moyen Empire », dans W. Helck (éd.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70. Geburtstag*, Wiesbaden, 1968, p. 121-124) et de Kasa à Marseille sous Séthi I^{er} (*KRI* VII, 21-24).

³⁵⁷ L'homme, et non la femme qui reste très discrète, sauf dans le champ du « cycle de l'amour ».

depuis quinze siècles. Transgression bien raisonnable il est vrai, pour nous qui sommes habitués au développement ultra-rapide des modes et des techniques, mais une transgression sans précédent connu. L'opulence nouvelle qui résultait des guerres de conquête des rois de la XVIII^e puis de la XIX^e dynastie et l'art de vivre qui en découle ont peut-être joué un rôle dans l'attention que l'on se mit à porter aux choses de la vie, ouvrant ainsi la porte au point de vue perspectif qui a influencé de nombreuses formes de la figuration artistique au Nouvel Empire plus que jamais auparavant, et notamment la statuaire. Il est significatif à cet égard que l'évolution se soit arrêtée net avec l'effondrement du Nouvel Empire, et que le premier millénaire abandonne la plupart des avancées en la matière. Il semble que le temps des incertitudes ait alors conduit les Egyptiens à un retour vers le très ancien passé, vers la permanence de l'aspect perspective qui en constitue la caractéristique rassurante, aux dépens de la fluidité de la vision perspective où se discernent innovation et dynamisme d'une société en plein épanouissement. Et de fait, malgré la haute qualité technique et artistique qu'on lui connaît, force est de constater que la statuaire tardive se contenta d'exploiter le répertoire ancien sans jamais produire la moindre forme originale, pour la toute première fois dans l'histoire déjà bimillénaire de la Vallée du Nil.

E/ Quantification des observations : images et typologies

La fonction et la chronologie des types statuaires désormais établis, il est possible de passer la collection égyptienne du Louvre au crible de l'analyse quantitative et statistique des images et typologies en question.

1. rois et divinités classés par fonctions primaires et par typologies formelles exprimant ces fonctions.

Sur les cent trente-sept statues royales et divines de la collection du Louvre, cent ont une typologie que leur état de conservation permet de déterminer. Elles offrent cent seize images³⁵⁸ à l'analyse :

<u>Images</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 116 images</u>
Immobilés/inactives	71 (dont 11 groupes)	61,2%
Immobilés/actives	9 (dont 3 groupes)	7,75%
Marchant/inactives	21 (dont 4 groupes)	18,1%
Marchant/actives	15 (dont 5 groupes)	12,93%

Une grosse majorité d'images exprime par conséquent l'attente de l'offrande (près de 70%) tandis qu'un petit tiers exprime le mouvement, aspect enrichi par celui de l'action dans un

³⁵⁸ Sont incluses dans ce nombre les images disparues dont la présence et la forme ont pu être établies avec certitude. Inversement, ne sont pas prises en compte les images en relief qui décorent certaines statues.

nombre non négligeable de cas. Les images immobiles et actives sont par contre très minoritaires.

Sur les cent statues dont la forme peut être reconnue avec certitude, on obtient la répartition typologique suivante :

<u>Typologie</u>	<u>nombre</u>	<u>% sur 100 statues</u>
Ancienne	78	78%
Née à la XVIII ^e dynastie	12	12%
Née à l'époque ramesside	10	10%

La très forte majorité de typologies anciennes traduit le conservatisme propre aux images officielles avec pour corollaire la lenteur du développement des nouveautés.

Cette analyse peut être affinée par l'évaluation de la part des statues anciennes et « modernes » au sein des cinquante objets de la XVIII^e dynastie dont la typologie est identifiable :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 50 statues de la XVIII^e dynastie</u>
Ancienne	42	84%
Née à la XVIII ^e dynastie	8	16%

L'observation précédente se trouve nuancée puisqu'on relève une proportion relativement importante de statues à typologie nouvelle pour cette seule période de la XVIII^e dynastie.

Pour les statues ramessides, le rapport ne peut évidemment être calculé qu'en fonction des trente-neuf monuments ramessides³⁵⁹ :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 39 statues ramessides</u>
Ancienne	25	64,1%
Née à la XVIII ^e dynastie	4	10,25
Née à l'époque ramesside	10	25,64%

Ce tableau montre une accélération du développement des innovations, il traduit une ouverture nettement supérieure de la statuaire ramesside à la modernité par rapport à la période précédente dont elle ne conserve que peu de créations au détriment des siennes propres (plus du quart).

³⁵⁹ Onze statues de typologie ancienne ne peuvent être attribuées avec certitude à la XVIII^e dynastie ou à l'époque ramesside, elles sortent par conséquent du décompte ci-dessous.

2. Particuliers classés par fonctions et par formes/typologies exprimant ces fonctions.

Les cent soixante-cinq statues de particuliers comprennent quant à elles cent soixante-quatorze images en ronde-bosse incluses dans cent quarante-trois statues et statuettes dont la typologie est connue. Si on reprend la classification de ces images par fonction primaire, on obtient :

<u>Images</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 174 images</u>
Immobiles/inactives	69 (dont 9 groupes)	39,65%
Immobiles/actives	65 (dont 18 groupes)	37,35%
Marchant/inactives	21 (dont 3 groupes)	12,06%
Marchant/actives	19 (dont 3 groupes)	10,91%

77% des images de particuliers attendent l'offrande, soit une très lourde majorité, contre 23% qui expriment l'action. Ces dernières se répartissent presque également entre actives et inactives contrairement aux statues royales et divines.

Sur les cent quarante-trois statues de particuliers dont la forme peut être reconnue avec certitude, on obtient la répartition typologique suivante :

<u>Typologie</u>	<u>nombre</u>	<u>% sur 143 statues</u>
Ancienne	86	60,13%
Née à la XVIII ^e dynastie	46	32,16%
Née à l'époque ramesside	11	7,69%

Un tiers des formes-typologies sont nées à la XVIII^e dynastie ce qui est considérable et confirme l'analyse présentée plus haut. Très peu en revanche sont nées et utilisées à l'époque ramesside, ce qui s'explique en partie par le champ chronologique restreint de cette dernière (deux siècles contre près de cinq pour les formes nées à la XVIII^e dynastie). Ceci marque une différence très importante avec ce qu'on a observé en matière de statuaire royale et divine, la sculpture privée apparaît plus ouverte et plus évolutive tout en conservant une grande stabilité des formes de références (60% de typologies anciennes).

Si on complète cette approche par l'évaluation de la part des typologies anciennes et nouvelles au sein des deux tranches chronologiques du Nouvel Empire, on obtient pour les quatre-vingts objets de la XVIII^e dynastie :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 82 statues de la XVIII^e dynastie</u>
Ancienne	60	73,17%
Née à la XVIII ^e dynastie	22	26,82%

Les résultats obtenus plus haut sont légèrement modifiés par les limites de la fourchette chronologique : dans ce cadre, les formes récentes n'atteignent plus tout à fait le tiers du total à la XVIII^e dynastie...

Et pour les soixante-et-une statues d'époque ramesside :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 61 statues ramessides</u>
Ancienne	26	42,62%
Née à la XVIII ^e dynastie	24	39,34%
Née à l'époque ramesside ³⁶⁰	11	18,03%

... mais le dépassent largement à l'époque ramesside sous l'effet de leur implantation qui apparaît ainsi très durable dans le temps. Les typologies dernier cri, peu nombreuses numériquement, représentent tout de même une proportion importante de la production ramesside ce qui confirme que la vitalité créative se poursuit au temps des Ramsès.

Reprenons maintenant ces classifications à l'échelle de la totalité de la collection du Louvre, rois, dieux et particuliers confondus, sous l'angle des fonctions primaires :

<u>Images</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 290 images</u>
Immobilés/inactives	140 (dont 20 groupes)	48,27%
Immobilés/actives	74 (dont 21 groupes)	25,51%
Marchant/inactives	42 (dont 7 groupes)	14,48%
Marchant/actives	34 (dont 8 groupes)	11,72%

Les proportions observées sur les catégories séparées demeurent identiques lorsqu'on considère l'ensemble du corpus, avec une forte majorité d'images immobilés (près de 74%). L'association explicite du mouvement et de l'action est peu représentée à cette échelle, sans doute parce que le mouvement implique l'action et qu'il apparaissait de ce fait moins utile de l'évoquer plastiquement. A l'inverse, l'association de l'immobilité et de l'action qui est répandue chez les particuliers demeure très rare dans la statuaire royale et divine. Pour les premiers, elle signifie en effet le pouvoir d'agir grâce à l'offrande qui est attendue, alors que la capacité d'action est consubstantielle à la nature du roi et des divinités. On se rappelle en effet que le pouvoir d'action résultant de l'offrande, donc l'efficacité de l'image, est parfois développé par des textes « spéciaux » que les simples mortels emploient désormais sur leurs images en ronde bosse, ce dont la statue cube de Manakhtef constitue l'exemple le plus déterminant au Louvre.

³⁶⁰ Liste d'après tableaux.

3. Bilan général

a/ Quantification globale

Ce même corpus pris dans sa totalité, sous l'angle des formes-typologies :

<u>Typologie</u>	<u>Nombre</u>	<u>% sur 243 statues à typologie déterminée</u>
Ancienne	164	67,48%
Née à la XVIII ^e dynastie	58	23,86%
Née à l'époque ramesside	21	8,64%

L'ensemble traduit la même importance du substrat ancien (deux tiers) par rapport aux nouveautés qui représentent tout de même un tiers du total, essentiellement à la XVIII^e dynastie au détriment de l'époque ramesside pour la raison chronologique énoncée plus haut.

b/ Synthèse

Il ressort de cette analyse et des tableaux qui la suivent que la création d'images a été marquée par un bouleversement sans précédent au début de la XVIII^e dynastie sous Hatchepsout et Thoutmosis III. Ce double règne marque le point de départ d'une incroyable dynamique créative qui s'est diffusée de plus en plus vite sur l'ensemble de la période puis au-delà, puisque nombre de ces inventions ont survécu au premier millénaire. Cette période charnière a laissé sa marque sur l'ensemble de la production artistique égyptienne, pas seulement en statuaire, car elle marque une évolution des mentalités perceptible par d'autres types de sources, ce dont les inscriptions, qui constituent les données explicites de la statuaire, se font l'écho en complétant et enrichissant par leur aspect particulier les formes et typologies créées pour y répondre. Le lien personnel avec la divinité occupe alors une place centrale tandis que la vision perspective modifie les anciens canons de représentation, y compris dans les types statuaires issus des périodes anciennes. On sait que le processus aboutit à la parenthèse paroxystique de l'épisode amarnien où un grand nombre de codes traditionnels furent délibérément bouleversés et transformés dans le souci bien compris de servir une idéologie royale plus prégnante et omniprésente qu'elle n'avait jamais été. Le simple fait de marquer une rupture politique par de nouveaux types d'images constitue en soi un acte d'une stupéfiante modernité qui évoque, treize siècles à l'avance, les pratiques des régimes autoritaires ou révolutionnaires modernes. La restauration post-amarnienne et ramesside, au-delà des proclamations officielles, ne marque en rien un quelconque retour au passé. On assiste au contraire à la reprise de l'évolution des formes, certaines par adaptations et enrichissement de modèles préexistants, d'autres totalement nouvelles dans un foisonnement culturel extraordinaire. Celui-ci fut largement sous-tendu par l'avènement du néo-égyptien au rang de langue officielle, héritage du pouvoir amarnien que nul ne pensa jamais contester. Or cet état de langue ouvre à la notion de temps une place éminente, là où le moyen égyptien ne considérait que l'aspect, ce qui implique l'émergence d'un point de vue perspectif qui ne pouvait exister auparavant sous cette forme. Le développement de la perspective dans le champ de la production matérielle, donc dans l'art égyptien, constitue l'une des conséquences

implicites de l'aggiornamento linguistique. L'histoire de l'art, on le voit, ne saurait être coupée de l'histoire de la pensée ni de la langue qui l'exprime³⁶¹.

³⁶¹ Sur le rapport entre l'avènement du néo-égyptien et la montée du point de vue perspectif dans les arts plastiques comme dans la pensée de l'histoire, voir Chr. Barbotin, « Aspective et perspective dans la pensée égyptienne de l'histoire », dans *Pallas. Revue d'études antiques* 105, à paraître en 2017.

Chapitre troisième

Apports de la collection du Louvre à l'histoire de l'art et à l'histoire

Les données de base établies, il reste à évaluer l'apport de la collection de statues du Nouvel Empire du Louvre à l'histoire de l'art et à l'égyptologie en général, tant sous le rapport de l'iconographie que du style et des éléments historiques. Il importe en effet, pour l'étude d'une image égyptienne, de soigneusement distinguer l'iconographie, c'est-à-dire les éléments concrets délibérément apportés à la définition de l'image en complément des principes aspectifs étudiés plus haut qui déterminent les typologies, du style de l'œuvre, c'est-à-dire du mode d'interprétation du sujet, lequel varie en fonction de l'époque et du lieu de production, tout autant qu'en fonction du sculpteur lui-même.

A/ iconographie royale et divine (par ordre chronologique)

1. La XVIII^e dynastie avant Amarna

Sur le plan iconographique, elle se signale par des documents rares et importants aussi bien en statuaire royale et divine que privée. Le premier qui ouvre la série est la statue du prince Iâhmès, fils de Seqenenrê Taâ à la XVII^e dynastie³⁶² (fig. 45). Elle est unique sous plusieurs aspects. Par sa taille d'abord puisqu'elle mesure deux coudées de hauteur ce qui en fait une œuvre grandeur nature à une époque où l'on ne produisait plus que de la petite statuaire. Par le recours à la dorure ensuite, sur le collier et les sandales, qui la distingue comme une effigie exceptionnelle, par la mortaise derrière la tête enfin qui marque le point de fixation d'un diadème. Le musée du Louvre a donc l'honneur insigne d'abriter la statue de culte du prince Iâhmès Sapaïr telle qu'elle est figurée sur une stèle du début de la XVIII^e dynastie avec son diadème fixé derrière la tête, celle-là même qui a fait l'objet d'un culte populaire pendant des siècles. Elle est entièrement couverte de textes « spéciaux », car empruntés au registre des lettres aux morts : les membres de sa famille, le roi Taâ compris, l'adjurent d'intervenir en leur faveur depuis l'autre monde. Aucune autre statue égyptienne au monde n'est attestée avec des inscriptions de cette sorte. Cette image fut autant redoutée que vénérée puisqu'on éprouva le besoin de l'attacher à son siège par le moyen de cupules percées près des articulations, avec de la peinture rouge pour conjurer le danger, puis de lui fracasser bras et jambes comme si la première précaution avait été finalement jugée insuffisante. Trois statuettes de petite taille, par conséquent tout à fait dans la norme de cette époque, sont également conservées au Louvre et figurent deux princesses et un homme sans titre³⁶³.

³⁶² Inv. E 15682. Cf. n° 20 de la bibliographie, repris dans le n° 4, cat. 1, p. 32-34.

³⁶³ Princesses Iâhhetep N 446 (n° 4 de la bibliographie, cat. 2, p. 34-35), Iâhmès-Nebetta N 496 (ibidem, cat. 3, p. 35-36), statuette de Sennefer à Eléphantine inv. AF 10035 (E. Delange, [dir.], *Les fouilles françaises d'Eléphantine (Assouan) 1906-1911*, MAIBL 46, 2012, 1. Textes, doc. 649, p. 502 et 2. Planches, p. 233 et p. 333).

La XVIII^e dynastie proprement dite est représentée au Louvre par quelques œuvres très singulières. Le naos d'Hatchepsout tout d'abord, qui contient au fond de la niche la figure détruite d'une divinité assise en haut relief, doublée sur chaque face latérale externe par sa représentation en bas-relief (détruite à droite, partiellement conservée à gauche)³⁶⁴. Les quatre colonnes d'inscriptions au dos (dont trois conservées) comportent les martelages infligés au souvenir de la reine ainsi que des désinences féminines qui ne laissent aucun doute sur l'identité du souverain commanditaire du monument (fig. 56 a-b). Elle porte le titre de *hnmt nfr hdt* des reines du début de la XVIII^e dynastie, titre qui ne lui est attribué que dans une seule autre occurrence. L'identité de la divinité comme la nature de ce monument demeurent mystérieuses. Le martelage puis la restauration du nom d'Amon montrent en tout cas que l'objet est resté en usage au moins jusqu'à l'époque post-amarnienne.

Un peu plus récente, la statuette de roi en jaspe rouge sous l'aspect d'un faucon retient également l'attention³⁶⁵. Il comporte une tête humaine coiffée du némès laquelle est englobée dans un corps de faucon suivant le principe de l'hybride inversé (cf. fig. 20 et supra p. 48). Cette iconographie est attestée sur plusieurs statuettes et reliefs au nom de Thoutmosis III et Thoutmosis IV, ce qui correspond au style de l'œuvre. Son interprétation demeure délicate, j'ai proposé de la rapprocher du chapitre 149 des Textes des sarcophages qui évoque la métamorphose en « faucon-homme ».

Très bien datable en revanche malgré l'absence d'inscription est la tête royale coiffée d'une perruque ronde adossée au vestige d'une plaque dorsale légèrement arrondie³⁶⁶ (fig. 57). Il s'agit d'une image de Thoutmosis IV anciennement représenté avec sa mère à sa gauche, la reine Tiâa, d'après le célèbre groupe du Caire qui est absolument identique. Or la tête du Louvre provient de Médamoud tandis que le groupe du Caire a été trouvé dans la Cachette de Karnak. Ceci témoigne d'une « édition » de statues similaires placées par le pouvoir dans différents sanctuaires d'Égypte, un phénomène attesté pour une statuette de marbre blanc également au Louvre figurant Thoutmosis IV offrant les vases à vin³⁶⁷.

Aménophis III est représenté au Louvre par quelques très belles statues qui seront évoquées plus loin pour leurs qualités de style, mais rien de rare en ce qui concerne l'iconographie. Comme presque tous les musées du monde, le Louvre conserve une série de Sekhmet dont plusieurs sont inscrites avec une épithète particulière. Deux effigies de divinités, peu connues d'ailleurs, se distinguent pourtant par une iconographie très rare. Toutes deux taillées dans le quartzite jaune, l'une figure Amon à tête de bélier, l'autre vraisemblablement un dieu à tête en forme de disque solaire. Les deux sont anépigraphes. La première montre la divinité en homme assis sur un trône cubique à dossier bas, lequel repose sur une base en forme de signe *m3*³⁶⁸ (fig. 58). Devant cette base, sur le plat de la base générale, se discernent les vestiges d'un élément soigneusement détruit. Des martelages ont détruit le disque solaire placé sur la tête du bélier, le mufle et les cornes de l'animal ainsi que les bras de sa partie humaine. Le

³⁶⁴ Inv. AF 52, N° 4 de la bibliographie, cat. 116, p. 182-183.

³⁶⁵ Inv. E 5351, ibidem, cat. 9, p. 42-44.

³⁶⁶ Inv. E 12987. N° 4 de la bibliographie, cat. 11, p. 46.

³⁶⁷ Inv. E 3176. Ibidem, cat. 5, p. 37-39.

³⁶⁸ Inv. AF 2577. Ibidem, cat. 81, p. 142-144.

bélier aux cornes enroulées avec un disque solaire sur la tête évoque immédiatement les sphinx criocéphales d'Amon de Karnak. Une statue en diorite découverte à Karnak, contemporaine d'après le style, montre d'ailleurs le dieu sous cette forme hybride d'homme à tête de bélier³⁶⁹. Les martelages systématiques enfin, qui ont atteint tout ce qui définissait l'effigie, ne laissent aucun doute sur son identité comme sur sa date antérieure à Amarna. Les divers aspects du dieu représentés ici (bélier, homme, anciennement oie ou bouc sur le plat de la base) joints à la couleur jaune de la pierre conduisent à y reconnaître Amon sous sa forme de démiurge. La rigueur des volumes parfaitement délimités, enfin, assignent très vraisemblablement l'œuvre au règne d'Aménophis III. Plus petite et discrète, mais non moins intéressante, est la figure d'une divinité dans l'attitude de la marche qui se distingue par une ceinture plissée et un étui pénien de type très rare³⁷⁰ (fig. 22). Elle aussi détruite intentionnellement, elle ressemble à une statue dans le même appareil dont la tête est précédée d'un disque solaire, image en ronde-bosse d'Aton. Il est donc vraisemblable qu'il s'agisse d'une image d'Aton, en quartzite jaune pour répondre à son aspect solaire, détruite cette fois par les restaurateurs du culte d'Amon.

2. Amarna

Son successeur en revanche, Aménophis IV-Akhénaton, nous est connu, outre son colosse issu du Gempaïten de Karnak, par deux effigies en ronde-bosse de type très rare. La première, sculptée dans un calcaire jaune et dense, le représente assis sur un siège incurvé muni d'un coussin³⁷¹ (fig. 59). Le bras gauche d'une femme posé sur son dos et les traces infimes des ongles de cette même femme sous son coude droit indiquent qu'il faisait originellement partie d'un groupe : la reine à sa droite lui tenait le coude, une attitude à l'aspect très fortement marqué comme appartenant au cycle de l'amour. Si on ne lui connaît aucun équivalent en ronde-bosse, elle appelle la comparaison avec une scène gravée sur un talatate de Karnak figurant Akhénaton et Nefertiti se tenant debout devant un lit sous les rayons du Disque³⁷². Nous aurions affaire à la transcription en ronde-bosse d'une scène de cette nature, la couleur jaune si appuyée de la pierre évoquant le soleil rayonnant et l'angle du coussin le lit de la scène murale. Issue de la collection Salt, la statue provient très vraisemblablement de Karnak ce qui en fait un rare représentant de la petite statuaire royale des premières années du règne. C'est à la période proprement amarnienne en revanche, plus tard dans le règne, qu'appartient le buste d'Akhénaton étudié plus haut³⁷³ (fig. 6 et supra, p. 43). Il est le symétrique exact d'un buste conservé au musée de Berlin découvert dans une maison de Tell el-Amarna³⁷⁴. Outre sa qualité esthétique, notamment l'extraordinaire finesse naturaliste dans le rendu du pavillon

³⁶⁹ Caire, CG 38500, anépigraphie également.

³⁷⁰ Inv. E 25460. N° 4 de la bibliographie, cat. 117, p. 183-184.

³⁷¹ Inv. N 831. N° 4 de la bibliographie, cat. 26, p. 70-72.

³⁷² Cf. Traunecker, *BSFE* 107 (1986), p. 28-29 et ibidem, *Egypte, Afrique & Orient* 14 (1999), p. 11.

³⁷³ Inv. E 11076. N° 4 de la bibliographie, cat. 24, p. 66-67.

³⁷⁴ Inv. ÄS 21360.

des oreilles, il apporte des éléments précieux à la compréhension de cette forme si particulière qu'est le buste, une invention égyptienne de la IV^e dynastie remise au goût du jour.

3. La période post-amarnienne

La période de restauration post-amarnienne est marquée au Louvre par trois œuvres remarquables, l'une très connue, les deux autres moins. Le grand groupe d'Amon et Toutânkhamon montre le pharaon à une échelle minuscule placé devant les genoux du seigneur de Karnak (fig. 60), immobile et les mains étendues vers le bas sur son pagne dans l'attitude signifiant l'attente respectueuse³⁷⁵. Il faut par conséquent, en application de la règle des points de vue multiples, considérer que le souverain était conçu comme faisant face au dieu, ce qui est plus commode pour lui adresser une prière ou en attendre la protection. Toujours est-il que la disproportion considérable des deux figures résume à elle seule la nature du rapport de force entre les deux protagonistes. Les martelages pour atteindre la postérité de Toutânkhamon ont conduit à la destruction des bras du dieu de façon à couper tout lien avec le roi, à celle de la tête et des bras de ce dernier pour l'empêcher d'agir et le priver d'identité, et bien entendu à l'effacement de ses noms dans les cartouches de l'appui dorsal, sauf les signes *R^c* et *Imn* compris dans la titulature du pharaon. Mais les marteleurs sont passés trop vite ce qui nous vaut de conserver une paire de cartouches intacts dans le pendentif d'orfèvrerie sculpté sur le pagne royal. Il semble que ce groupe magnifique ait été conçu pour la fête d'Opet, comme le suggère la peau de panthère portée par Toutânkhamon, attribut du roi dans les cérémonies de procession des barques. Un second groupe, nettement plus petit et beaucoup moins célèbre, constitue un cas très rare de transcription directe d'une scène murale dans les trois dimensions³⁷⁶ (fig. 15). Amon assis avait en effet contre ses jambes l'image de Toutânkhamon aux pieds joints, donc dans une attitude similaire à la statue précédente, mais tourné face à lui. La très petite taille relative du roi, encore inférieure à celle de l'autre groupe, rendait en effet cet artifice possible sans qu'il soit nécessaire de recourir aux points de vues multiples. Une tige figurée en bas-relief contre le trône du dieu, posée sur une grenouille, correspond à la tige de millions d'années que le dieu donne au roi dans les reliefs de Karnak. L'image du pharaon est ici complètement détruite, sauf les talons qui nous donnent le sens dans lequel la figure était tournée, ainsi que le bras droit d'Amon parce qu'il transmettait les millions d'années. L'appui dorsal comprend un extrait de légende de scène de temple qui accentue le lien avec le bas-relief archétype et dans le même temps illustre parfaitement le sens originel de cet élément de la statuaire égyptienne en ronde-bosse qui est d'évoquer la paroi sur laquelle se détache l'image initiale en deux dimensions (supra p. 37). Une troisième statue est un buste d'Amon en basalte, au polissage inachevé, qui représente un élément de restauration d'un groupe divin vandalisé par les agents d'Akhénaton³⁷⁷. Il offre un intérêt technique exceptionnel car il atteste toute la complexité qui pouvait être apportée au

³⁷⁵ Inv. E 11609. N° 4 de la bibliographie, cat. 73, p. 130-132.

³⁷⁶ Inv. E 11005. Ibidem, cat. 74, p. 132-134.

³⁷⁷ Inv. E 10377. Ibidem, cat. 75, p. 134-135.

remontage des statues fracassées (fig. 61). Les mortaises des plumes et des bras, le gros tenon tout récemment découvert sous sa base, le faux appui dorsal, en fait une réserve de pierre conçue pour un adossement à une plaque dorsale, témoignent d'un véritable puzzle de reconstruction de la sculpture, vraisemblablement à partir de sa partie inférieure dont le noyau au moins dut être réutilisé.

4. L'époque ramesside

L'époque ramesside est également représentée au Louvre par quelques documents très importants qui reflètent la vitalité créative si caractéristique de la période (supra p. 50-55). Le plus ancien est le petit groupe de la grande épouse royale Isetnofret et de ses fils les princes Ramsès et Khâemouaset, retrouvé en 2015 après plus de soixante-dix ans d'absence³⁷⁸. Unique en son genre, elle figure sur la face trois personnages momiformes entièrement détruits, mais dans lesquels il faut certainement reconnaître les trois personnages ci-dessus nommés d'après les cinq colonnes de hiéroglyphes gravées au revers (fig. 53). De très petite taille, mince par rapport à sa hauteur, l'objet évoque un pectoral pendentif tel qu'on en trouve dans l'orfèvrerie ramesside puis au premier millénaire. Le texte très élaboré s'inscrit dans la ligne des spéculations sacerdotales propres au prince Khâemouaset, on y lit une invocation à Isetnefret pour qu'elle se joigne aux étoiles comme Isis-Sothis afin de reconstituer Orion-Osiris et permettre ainsi l'avènement d'Horus, « enfant unique dans les cuisses de Nout » nous dit le texte, en qui il faut reconnaître le prince Khâemouset lui-même. C'est d'ailleurs à ce personnage illustre qu'appartient le sommet de l'appui dorsal d'une énorme statue qui le représentait vraisemblablement à genoux avec une image d'Apis-Sokar-Osiris³⁷⁹. Bien qu'il n'en subsiste qu'un fragment en deux parties, nous savons par son raccord avec des estampages de Dévéria qu'il comportait huit colonnes, soit une largeur record qui l'apparente à une véritable stèle, la filiation étant encore accentuée par le décor du cintre au soleil ailé avec une scène à lire comme un rébus « Ramsès II aimé d'Apis-Sokar-Osiris ». Mais on a pris soin d'adosser cette « stèle » à un fond rectangulaire qui rappelle, une fois de plus, la paroi murale archétype (fig. 43). L'inscription livre en tout cas la dédicace complète du temple d'Apis au Sérapéum ce qui en fait une source majeure pour la connaissance du site à cette époque.

Mais l'œuvre la plus spectaculaire pour le règne de Ramsès II est certainement le groupe des quatre babouins monumentaux de granite rose qui ornaient la face sud de la base de l'obélisque oriental du temple de Louxor³⁸⁰ (fig. 62). Sculptés d'un seul tenant contre une plaque dorsale qui était accolée à la base de l'obélisque proprement dit au moyen d'une queue d'aronde fixée par une mortaise aux deux extrémités de la plaque, ils portent les cartouches de Ramsès II et, sur leur poitrine, l'inscription « Ousermaâtê-setepenrê/Ramsès aimé d'Amon ».

³⁷⁸ Inv. N 2272. N° 46a de la bibliographie, cat. 2, p. 30-31.

³⁷⁹ Inv. N 422 (?). N° 17 de la bibliographie et, en dernier lieu, n° 46a, cat. 20, p. 91-92.

³⁸⁰ Inv. D 31. Ibidem, cat. 125, p. 194-195.

Le nom du roi y est gravé de gauche à droite et l'épithète de droite à gauche. Un tel affrontement épigraphique a été conçu en fonction de la porte principale du temple, à droite de l'obélisque pour qui s'avance vers le monument, de façon à reproduire le cheminement réel du roi entrant dans le temple par rapport au dieu qui l'y reçoit et le face à face qui en résulte. Ce détail illustre la parfaite adaptation de la sculpture à l'endroit pour lequel elle a été faite.

Plus avant dans la XIX^e dynastie, le colosse de Séthi II en porte-enseigne appartient à une paire qui flanquait le reposoir de ce roi construit sur l'esplanade devant le deuxième pylône de Karnak, aujourd'hui englobé dans la première cour du temple³⁸¹ (fig. 63). Il se trouvait à gauche de la porte en entrant tandis que son homologue de Turin était à droite³⁸². L'image au sommet de l'enseigne a peut-être été détruite intentionnellement. Il s'agirait alors de Seth dont le nom a été partout effacé à la Troisième période intermédiaire sauf sur l'appui dorsal, étant donné sa proximité avec la paroi du reposoir qui le rendait inaccessible aux vandales. La base du colosse du Louvre comme celui de Turin porte un texte qui renverse les termes de la phraséologie ordinaire puisqu'on y lit « aimé du roi de Haute et Basse Egypte (Séthi II) », alors que c'est d'habitude le roi qui est aimé du dieu. Puisque le sujet n'est pas précisé, peut-être s'agit-il de la divinité figurée en haut de l'enseigne mise de facto sous la protection du pharaon. Il y a là un point important qui mériterait éclaircissement par une enquête élargie à l'ensemble des portes-enseigne royaux.

Un groupe exceptionnel illustre magnifiquement la pensée égyptienne par juxtaposition d'aspects différents et complémentaires pour restituer l'image d'une divinité très complexe, en l'occurrence la déesse Hathor³⁸³ (fig. 26). Anépigraphie, la figure principale est une vache en mouvement coiffée des deux plumes enserrant le disque solaire percé d'un trou pour recevoir un uraeus, soit la couronne habituelle d'Hathor. Figurée à échelle beaucoup plus grande que les images complémentaires, elle apparaît comme l'élément déterminant du groupe. Elle est encadrée à l'avant et sur sa droite par une déesse assise coiffée d'une perruque à volutes surmontée d'un sistre, avec des yeux vides qui durent avoir été incrustés, et à sa gauche par une femme dont la tête de lionne est surmontée d'un disque solaire à uraeus. Enfin, devant la vache et sous son mufler se voit un cobra à tête de femme dont la perruque tripartite soutient un modius. Cette dernière image est caractéristique de Meresger, la déesse qui « aime le silence », ce qui rattache le groupe à Deir el-Médineh. C'est donc la déesse Hathor qui est ici décrite sous ses aspects simultanés d'Hathor-vache, Hathor-Meresger, Hathor-Sekhmet ou Hathor-Ouadjet et enfin Hathor de Diospolis Parva (la déesse sistre). Ce concentré de puissance divine en version féminine reçut manifestement une forte dévotion populaire puisque toute la face antérieure de la sculpture est fortement érodée et émoussée sous l'effet d'attouchements continus et répétés. Le phénomène est d'autant plus flagrant que l'arrière du monument est intact, sans doute protégé par la niche où le monument était placé. Nous touchons là sur le vif un effet matériel de la piété des artisans de Deir el-Médineh.

Un taureau dans les marais, lui aussi dépourvu d'inscriptions, est beaucoup plus difficile à cerner (fig. 33 et supra p. 55), presque immobile, les pattes gauches très légèrement avancées

³⁸¹ Inv. A 24. Ibidem, cat. 48, p. 100-102.

³⁸² Turin, cat. 1383.

³⁸³ Inv. E 26023. N° 4 de la bibliographie, cat. 87, p. 148-150.

mais celles de droite parfaitement verticales³⁸⁴. La physiologie puissante de l'animal, rendue avec un souci de naturalisme très poussé, et surtout les buissons de plantes de marécages figurées entre ses pattes le désignent comme un taureau sauvage dans les marais, ce qui évoque la célèbre scène de chasse au taureau de Ramsès III sur le premier pylône de Médinet Habou. On note l'influence remarquable de la vision perspective ici mise en œuvre qui a conduit l'artiste à ne modeler que quatre pattes en tout, et non huit comme on le faisait habituellement par la restitution de quatre pattes sur chaque face de la réserve de pierre qui soutient le ventre de l'animal, et à rendre de manière souple et vivante les papyrus qui semblent se courber sous le vent pour s'adapter à la place disponible. La station debout immobile est exceptionnelle dans l'image des bovidés, aucun autre parallèle en ronde bosse n'est à ce jour connu pour cette effigie si bien que sa fonction demeure mystérieuse.

Une triade en calcaire semble dater de la toute fin du Nouvel Empire³⁸⁵ (fig. 30). Osiris est figuré en haut-relief sur une banquette profonde sur laquelle sont juchées, à plus petite échelle, Isis à sa droite et Nephthys à sa gauche qui lui enlacent la taille. Cette hiérarchie des tailles évoque le groupe d'Hathor décrit plus haut, mais aussi la célèbre triade d'Osorkon II du Louvre qui présente la hiérarchie inverse³⁸⁶ : Osiris de petite taille assis sur un pilier central est encadré par Horus et Isis à grande échelle levant une main vers lui. Un vestige d'inscription à gauche d'Osiris mentionne le « seigneur des deux terres », une autre, de lecture incertaine malheureusement, « Osiris-roi (?) », ce qui pourrait indiquer une tombe royale comme provenance. Il a été impossible jusqu'ici de confirmer ou infirmer cette hypothèse.

On terminera cette revue iconographique par la figurine d'un roi présentant la déesse Maât en argent plaqué d'or³⁸⁷ (fig. 64). Initialement interprétée comme une image de Séthi I^{er}³⁸⁸, il apparaît qu'elle ne saurait se rapporter qu'à l'un des premiers rois-prêtres de la XXI^e dynastie, Hérihor ou Pinedjem I^{er}. Manifestement issue d'un mobilier liturgique, d'après certaines parois de temple sous Aménophis III et Séthi I^{er}, sa fonction précise ne peut être établie.

B/ iconographie privée (par ordre chronologique)

1. La XVIII^e dynastie avant Amarna

Comme pour la statuaire privée, le Louvre conserve quelques œuvres qui marquent des jalons et références dans l'histoire de la sculpture égyptienne. Une statuette d'orant³⁸⁹ est de celles-là puisqu'elle détermine le point de départ d'une évolution vers les statues stéléphores, et que très peu de statuettes de ce type sont conservées. Le personnage dont le nom est perdu est

³⁸⁴ Inv. E 10977. Ibidem, cat. 128, p. 196-197.

³⁸⁵ Inv. MR 63 (AF 13036). Ibidem, cat. 94, p. 157-158.

³⁸⁶ Inv. E 6204.

³⁸⁷ Inv. E 27431. N° 4 de la bibliographie, cat. 53, p. 109-111.

³⁸⁸ Chr. Ziegler, « Jeune pharaon présentant l'image de la déesse Maât », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 3 (1988), p. 181-185.

³⁸⁹ Inv. N 845. N° 30 de la bibliographie, p. 54 et 60.

figuré levant les deux bras dans un geste d'adoration qui ne peut s'adresser qu'au soleil puisqu'il n'a aucun protagoniste (fig. 14 et supra p. 44). La présence d'une formule d'offrandes banale, qui ne donnait guère que l'identité du dédicant, confirme que l'attitude constitue le seul aspect signifiant de l'image.

La statue sistrophore de Déhoutynefer³⁹⁰ appartient aussi à la première génération de la typologie des statues sistrophores créée une fois encore pour le surintendant Senmout sous Hatchepsout, dont il fut peut-être un subordonné d'après son titre d' « intendant de l'épouse du dieu » (fig. 19). Le personnage à genoux tient un sistre à tête d'Hathor entre ses mains et s'adosse à un large appui dorsal en forme de stèle dont il emprunte la forme cintrée et les deux yeux oudjat au sommet. Ses yeux aujourd'hui vides étaient anciennement incrustés et sans doute cerclés de bronze, ce qui explique leur arrachement. Le texte évoque le fait de suivre Hathor de Medjedet dans son temple et de bénéficier des offrandes afférentes.

Les statuettes de Reheny³⁹¹ (fig. 65 a-b) offrent un exemple exceptionnel de deux images exprimant chacune un aspect complémentaire de l'autre, malgré le fait qu'elles soient toutes les deux cassées à la taille. Le personnage lui-même est fort peu déterminé puisque nous n'avons pas de titre. La première statuette (a) le représente nu, assis avec le bras droit posé sur la cuisse droite, le gauche vraisemblablement ramené contre la poitrine puisqu'on n'en distingue pas de trace sur la cuisse, portant par conséquent le doigt à la bouche. Il est donc présenté sous l'aspect d'un enfant. Le texte ne donne qu'une formule d'offrandes très ordinaire sans détermination particulière. La seconde (b), de taille rigoureusement identique, présente ce même Reheny assis, vêtu cette fois d'un pagne long et tenant de sa main gauche un linge plié avec une fleur de nénuphar tandis que la main droite demeure étendue sur la cuisse. La formule d'offrandes est identique mais complétée par une dédicace de son épouse qui le marque bien dans son aspect d'adulte accompli. Le fait de montrer le même personnage sous deux aspects essentiels de son existence, comme pour la résumer au moyen de ces deux images complémentaires, demeure sans équivalent.

On a vu l'importance des statues cubes dans l'évolution de la conception de l'image en volume au Nouvel Empire. On voit apparaître à la XVIII^e dynastie des statues cubes monumentales atteignant une échelle inconnue auparavant, plus grandes que nature. Celles de Minmès³⁹² (fig. 42) et d'Hapouseneb³⁹³ (fig. 66) du Louvre comptent parmi les plus grandes qui aient jamais été produites en Egypte, avec dans une moindre mesure la statue du vizir Ouser³⁹⁴ (fig. 47). Toutes les trois datent du règne d'Hatchepsout (Hapouseneb) et de Thoutmosis III (Minmès et Ouser). La monumentalité des deux premières répond à la nécessité d'affichage de textes autobiographiques très importants dans la perspective de la

³⁹⁰ Inv. A 118. Voir E. Graefe, *Untersuchungen zur Verwaltung und Geschichte der Institution der Gottesgemahlin des Amun vom Beginn des Neuen Reiches bis zur Spätzeit*, ÄA 37, Wiesbaden 1981, P34, p. 236-237, pl. 36 a,b,c,d.

³⁹¹ Inv. N 843 a et b : J. -Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 72-79 (réédité par S. Guichard, Paris, 2013, p. 185).

³⁹² Inv. E 12985. R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten "Würfelhockern"* I, HÄB 33, 1992, n° 273, p. 458-459, et II, HÄB 34, pl. 121 a et c.

³⁹³ Inv. A 134. R. Schulz, op. cit. I, n° 290, p. 483-484 et II, pl. 127 b.

³⁹⁴ Inv. A 127. R. Schulz, op. cit. I, n° 289, p. 481-482, et II, pl. 127, a-c.

valorisation de leur propriétaire dont les statues assument désormais une part déterminante. Il s'agit assurément de personnages de haut rang puisque Hapouseneb était grand prêtre d'Amon, Ouser, ou Ouseramon dans la version complète de son nom, vizir, tandis que Minmès assumait à la fois la charge de grand prêtre de Montou de Médamoud et celle de scribe royal, directeur des travaux dans tous les temples d'Égypte.

A l'inverse, de très modestes personnages nous ont laissé des formes originales qui témoignent de la créativité formelle propre à ce début de la XVIII^e dynastie. A commencer par le barbier Sabastet³⁹⁵ figuré sous l'aspect d'un personnage momiforme adossé à une plaque très large en forme de stèle (fig. 54). Aux stèles précisément, cette plaque emprunte la nature d'un texte juridique complexe destiné à garantir contre tout recours le mariage de l'un de ses serviteurs, ancien prisonnier de guerre, avec sa nièce, aveugle il est vrai... Le texte occupe absolument toute la place disponible, à la fois sur l'arrière de l'appui dorsal, ses tranches, l'avant des jambes de Sabastet et enfin sur la face antérieure de la plaque. L'apposition du cartouche de Thoutmosis III sur son épaule droite devait contribuer à renforcer l'efficacité de l'acte au regard de l'éternité. Un peu plus tard dans la dynastie, vers les règnes de Thoutmosis IV ou Aménophis III d'après le style, la statuette de l'officier d'intendance de l'armée Nebnefer prend elle aussi une forme sans équivalent connu puisque le personnage porte sa table d'offrandes sur les genoux comme il le ferait d'un plateau-repas³⁹⁶ (fig. 67). Trouvée dans la cour du temple de Montou à Tôd, elle était effectivement destinée à percevoir une réversion d'offrandes de la part du dieu. L'appel aux vivants qu'elle contient emprunte une partie de sa formulation au domaine juridique puisqu'on y relève l'emploi du futur III néo-égyptien qu'on n'attendrait pas dans un contexte de cette nature.

Sur le plan purement technique enfin, cette première partie de la XVIII^e dynastie est représentée au Louvre par un cas exceptionnel de restauration antique effectuée sur la statue cube du directeur des orfèvres du temple de Rê à Héliopolis Hatrê, sous Aménophis II³⁹⁷. La tête initiale dut être endommagée lors d'un stade précoce de fabrication de la statue puisqu'on a laissé en réserve sur le plat du cube un très gros tenon carré pour l'encastrement d'une tête de remplacement (fig. 68). Celle-ci fut effectivement mise en place puisqu'on discerne encore le contour de la base, à tel point qu'il est possible de déterminer la nature de la perruque que portait cette tête³⁹⁸.

2. Amarna

L'époque amarnienne fut extrêmement pauvre en statuaire privée puisqu'on sait que les images du roi et de sa famille ont littéralement envahi le champ personnel, un phénomène

³⁹⁵ Inv. E 11673. J. de Linage, « L'acte d'établissement et le contrat de mariage d'un esclave sous Thoutmès III », *BIFAO* XXXVIII (1939), p. 217-234 et pl. XXIV-XXV.

³⁹⁶ Inv. E 15125, cassée à la taille. Voir F. Bisson de la Roque, *Tôd (1934 à 1936)*, FIFAO 17, 1937, inv. 253, p. 139-140.

³⁹⁷ Inv. E 25550. R. Schulz, *Die Entwicklung I*, HÄB 33, 1992, p. 467, n° 280 et II, HÄB 34, pl. 124 a.

³⁹⁸ Sur les pratiques et usages antiques pour la restauration de la statuaire égyptienne, voir M. –P. Jung, « Restauration et entretien de la statuaire dans les temples égyptiens : un aperçu », *Technè* 40 (2014), p. 46-52.

historique que la collection du Louvre reflète fidèlement. Un modeste petit objet apporte toutefois sa part d'information particulière sous la forme d'une statuette miniature en bois figurant un nain au pied bot³⁹⁹. Anonyme, le sujet est traité avec cette notion de naturalisme empreint du point de vue perspectif qui triomphait alors (fig. 69). Elle représente manifestement un personnage secondaire du fait de sa très petite taille et de son absence d'inscription, et constitue de ce fait la version en ronde bosse d'un thème iconographique assez fréquent dans les tombes de Tell el-Amarna où les images de nains ne sont pas rares.

3. L'époque ramesside

Si la période post-amarnienne n'apporte rien de bien nouveau dans le corpus du Louvre, il n'en est pas de même pour l'époque ramesside qui abonde en formes originales. La statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer est de celles-là⁴⁰⁰. Elle montre une curieuse synthèse de statue porte-enseigne et de pilier, car la tête se dissout presque dans l'énorme plaque dorsale qui la soutient à l'arrière (fig. 70). Elle est en outre entièrement couverte d'inscriptions en très grands hiéroglyphes sculptés dans un creux profond aux contours parfaitement délimités, lesquelles donnent ses noms et titres ainsi que les cartouches de Ramsès II. De plus, le pharaon est figuré en bas-relief sur la tranche gauche de l'appui dorsal au niveau de la tête en train d'accomplir l'offrande au reliquaire d'Abydos au sommet de l'enseigne tenue par Ounennefer de son bras gauche. Il y a là un jeu sur les points de vue multiples qui combine étroitement les images en ronde-bosse et en relief.

On a vu la richesse des adaptations suivies par les statues cubes, notamment leur faculté d'être multipliées en plusieurs images au sein d'une même statue. Le Louvre en conserve un exemple intéressant avec le groupe du directeur du temple Penimen accompagné sur sa gauche d'un certain Imenhetep et d'une dame Taïry⁴⁰¹ (fig. 25). Si les deux premiers ont reçu un devantail plissé sur la face avant du cube qui les rapproche de simples statues accroupies, la dame est figurée en statue cube pure, ce qui est très rare comme on l'a vu. Elle est d'ailleurs reproduite à échelle plus petite que ses voisins. Enfin, la plaque dorsale commune aux trois images joue pleinement son rôle de rappel du mur archétype puisqu'on y a gravé une scène d'offrande complète à Osiris de la part de Penimen, la figure principale du groupe.

Mais l'exemple le plus accompli d'adaptation de la typologie statue cube à d'autres formes voisines est certainement le cône très étrange de Méryiounou dont il a déjà été question plus haut⁴⁰² (fig. 24 et supra. p. 51). Il combine en un tout cohérent la statue cube, la statue théophore et l'environnement cultuel restitué en relief dans le creux par les images de divinités et par celle de Ptah dans son naos, tout en dédoublant la figure du dédicant avec l'adjonction d'un relief qui le représente en compagnie de sa femme en train de rendre le culte à Osiris, le dieu pivot de l'ensemble. Cette multiplicité d'aspects juxtaposés concourait à

³⁹⁹ Inv. E 11563. Cf. n° 34a de la bibliographie, p. 94-95 (avec une mesure de largeur erronée).

⁴⁰⁰ Inv. A 66. Pour une bonne photographie, voir M. Etienne dans le catalogue *L'homme égyptien d'après les chefs-d'œuvre du Louvre*, Tokyo, 2005, n° 82, pp. 119 (en japonais) et 240 (traduction française).

⁴⁰¹ Inv. N 435. R. Schulz, *Die Entwicklung I*, HÄB 33, 1992, n° 291, p. 485-486 et II, HÄB 34, pl. 128 a-b.

⁴⁰² Inv. A 64 (PM VIII/2, 1999, n° 801-647-250, p. 631-632).

augmenter l'efficacité attendue du monument, elle témoigne du remarquable dynamisme créatif des imagiers au temps des Ramsès.

Enfin, toujours en matière de statue cube, le Louvre a la chance de conserver un exemplaire en bois de cette typologie, ce qui est rarissime⁴⁰³ (fig. 71). De petite taille et de facture médiocre, elle est au nom d'un chanteur dont le nom commence par Pagereg[...].

Autre typologie importante créée au Nouvel Empire, dont la source a été évoquée au début de cette recension, les statues stéléphores. Elles sont peu représentées au Louvre pour l'époque ramesside, mais l'une d'entre elles se signale par la singularité de son dédoublement, le petit groupe des maîtres-charpentiers Dydy et Pendouaou⁴⁰⁴ déjà cités (supra p. 55).

Les bustes d'ancêtres représentent une autre création formelle du Nouvel Empire, essentiellement à partir de l'époque amarnienne puis ramesside. Le Louvre en conserve une variante rare avec le dédoublement, là encore, du personnage représenté par l'adjonction d'une tête⁴⁰⁵. Le procédé est d'autant plus intéressant que la tête supplémentaire est celle d'une dame, ce qui donne à l'ensemble une détermination originale, à la fois masculine et féminine, sous forme de deux images confondues en un seul objet matériel avec une prééminence de l'élément masculin rendue par la couleur rouge appliquée au buste support (fig. 29 et supra p. 54). Là encore, de tels dédoublements sont très rarement attestés.

Les images de femmes ne sont assurément pas rares en statuaire, mais elles sont soit de petite taille, soit accompagnées de leur époux. Aussi la statue de femme achetée et publiée par J. Vandier requiert-elle toute notre attention⁴⁰⁶. Mesurant soixante-sept centimètres de hauteur sans les jambes qui ont disparu, elle est presque de taille naturelle et sculptée dans de la diorite, l'une des roches les plus prestigieuses qui soit aux yeux des Egyptiens (fig. 72). Son nom qui figurait au bas de l'appui dorsal est malheureusement perdu, une perte que l'iconographie très simple ne permet pas de compenser. En revanche, le rendu particulièrement naturaliste du ventre et le modelé pubien souligné avec insistance, qui laisseraient croire que la femme est nue si cela ne contrevenait aux conventions appliquées aux dames de qualité⁴⁰⁷, ainsi que la mention de Nebet-hetepet dans la formule d'offrandes indiquent que cette image procède du cycle de l'amour, donc que nous avons affaire soit à une chanteuse, soit à une prêtresse d'Hathor dont Nebet-hetepet constitue un aspect particulier.

Toutes ces œuvres forment donc des repères importants dans la construction et le développement des formes typologiques et iconographiques pour l'ensemble du Nouvel Empire. Mais elles voisinent dans le même temps avec beaucoup d'autres qui, pour nous paraître banales, demeurent si représentatives de la sculpture égyptienne de cette époque. Nombreuses et ordinaires sont les têtes royales au némès du Louvre, surtout pour la XVIII^e

⁴⁰³ Inv. E 20174. R. Schulz, *Die Entwicklung*, HÄB 34, 1992, II, p. 144.

⁴⁰⁴ Inv. A 63. Cf. le n° 5a de la bibliographie, cat. E7.

⁴⁰⁵ Inv. E 14702. Voir J. L. Keith et alii, *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and other Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011, p. 354-356 et fig. a-e.

⁴⁰⁶ Inv. E 25501. Voir J. Vandier, « La vie des musées ; Nouvelles acquisitions », *Revue du Louvre* 1 (1965), p. 42-44, n° 3. et ibidem « Iousâas et (Hathor)-Nébet-Hétepet », *RdE* 16 (1964), pp. 55 n. 1 et 83, n° XI.

⁴⁰⁷ La nudité des hommes et des femmes est réservée aux serviteurs anonymes et aux enfants.

dynastie⁴⁰⁸. Comme la plupart des grands musées du monde, le Louvre conserve son lot de statues de Sekhmet provenant du temple de Kôm el-Hettan ou de celui de Mout à Karnak⁴⁰⁹, ainsi que deux fragments de colosses de granite rose qui en ornaient la cour. Le colosse de Ramsès II en diorite⁴¹⁰, son buste de granite rose⁴¹¹ ou la petite effigie porte-enseigne au nom de Merenptah⁴¹² ne se distinguent guère dans la production ramesside courante. Une grande partie de la petite statuaire privée de l'ensemble de la période ne présente pas non plus de traits notables. Il y a quelques lacunes cependant, que le hasard des acquisitions permettra peut-être de combler un jour. Aucune effigie de sphinx aux bras humains n'y figure pas plus que de sphinx à tête animale. Les statues royales entières sont rares, notamment en petite statuaire. Il n'y a pas de pharaons prosternés ni, à l'inverse, de figures basilophores. On note enfin l'absence de chauves d'Hathor, puisque l'intercesseur Neferrenpet n'en est pas encore un. On peut donc dire qu'à ces quelques restrictions près, la collection de statues égyptiennes du Louvre représente assez bien l'éventail de la production du Nouvel Empire sous le rapport des formes et de l'iconographie, avec un certain nombre d'œuvres de première importance qui en jalonnent le développement chronologique.

C/ jalons stylistiques (par ordre chronologique)

1. La XVIII^e dynastie avant Amarna

La collection s'ouvre par la fameuse statue du prince Iâhmès dont la très haute valeur signifiante a retenu notre attention au début du paragraphe précédent (fig. 45). Elle est tout aussi précieuse sur le plan du style. Outre sa parfaite qualité technique dans la mise en place des volumes comme dans la finition du poli de la pierre, elle montre une recherche très poussée de contrastes entre la ciselure de la perruque ou du contour des yeux immenses et le grain parfaitement lisse des chairs. Il est vrai que les différentes parties du corps sont agencées entre elles avec une certaine raideur qui les prive de cette unité organique qui caractérise les statues plus récentes et leur donne un cachet naturaliste dont elle est dépourvue. Il serait vain de chercher à reconnaître dans ces traits impersonnels la figure de l'enfant ou adolescent que fut Iâhmès au moment de sa mort puisqu'il s'agit d'une effigie de culte, mais on doit y voir la signature d'un artiste ou d'un atelier thébain hors du commun, sans équivalent connu. Les statuette contemporaines conservées au Louvre ne s'en approchent absolument pas (cf. supra note 363), même si elles témoignent des mêmes raideur et absence d'unité corporelle qui distinguent cette époque de formation. Ce sont de tels caractères que

⁴⁰⁸ N° 4 de la bibliographie, cat. 7, 8, 12, 13, 18.

⁴⁰⁹ 10 statues ou fragments de statues (n° 4 de la bibliographie, cat. 97-106).

⁴¹⁰ Inv. A 20, n° 4 de la bibliographie, cat. 39, p. 86-90.

⁴¹¹ Inv. E 27455. N° 4 de la bibliographie, cat. 41, p. 92-93.

⁴¹² Inv. E 25474. N° 4 de la bibliographie, cat. 46, p. 97-99.

l'on retrouve sur une statuette de femme nue en ivoire, contemporaine ou immédiatement postérieure⁴¹³ (fig. 73).

Ces caractères raides et gracieux se retrouvent encore dans la petite statuaire privée du début de la XVIII^e dynastie, notamment dans les tombes du cimetière de l'est à Deir el-Médineh qui abritait une population relativement modeste et parfois d'origine étrangère⁴¹⁴. La statuette en bois de Satnem⁴¹⁵ en est un bon représentant avec ses volumes simples, sa curieuse coiffure arrondie et débordante sur les côtés et son visage levé, peut-être vers le puits de la tombe face auquel elle était placée dans le caveau (fig. 74). En pierre, la statuette de Téty lui fait écho par sa simplicité et sa coiffure⁴¹⁶, mais elle est sans provenance connue.

Avec la haute administration du temps de Hatchepsout et Thoutmosis III, les choses changent complètement. La floraison créatrice qui a été soulignée plus haut s'est accompagnée de l'affirmation d'un style propre à la période. Les visages royaux deviennent bien reconnaissables par leur structure triangulaire et le graphisme raffiné apporté au traitement des yeux et des sourcils, le phénomène est suffisamment connu pour qu'il soit inutile de s'y étendre⁴¹⁷, et le traitement du corps retrouve l'unité organique qui en faisait la marque à l'Ancien et au Moyen Empire avec le rétablissement d'ateliers royaux stables et importants. Dans le même temps, en statuaire privée, on observe soit une imitation du modèle royal dans le rendu des visages⁴¹⁸, soit au contraire l'adoption d'un parti très différent notamment dans la statuaire de grande taille. Les statues monumentales de Hapouseneb et d'Ouser⁴¹⁹, très représentatives du style de leur époque à cet égard, montrent chacune un visage très large, élargi encore par la perruque évasée qui repose sur le plat du cube, avec des yeux immenses et très ouverts (fig. 66 et 47).

La période du règne de Thoutmosis III et Aménophis II vit également la floraison d'une petite statuaire privée très raffinée dans la région thébaine, notamment des petits groupes familiaux en calcaire. Le groupe de Kaemimen et Mérytrê⁴²⁰ en représente un très bel exemple daté d'Aménophis II (fig. 75). Il aurait été banal si le soin du sculpteur ne s'était porté avec un soin extrême à la définition des visages, surtout celui de la dame dont les traits délicats et intemporels contrastent avec la large perruque qui l'encadre et l'enserme de sa ciselure d'une finesse sans pareille.

⁴¹³ Inv. E 16268 : Ch. Boreux, « Deux statuettes égyptiennes de la collection Henri de Nanteuil », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 39, 1943, p. 19-26 et pl. II a-b.

⁴¹⁴ G. Pierrat-Bonnefois, « Cimetière est du village ou cimetière à l'est de Deir el-Médineh ? », dans G. Andreu (dir.), *Deir el-Médineh et la vallée des Rois*, Paris, 2003, p. 49-65.

⁴¹⁵ Inv. E 14319 : B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir El Médineh (1934-1935). Deuxième partie : la nécropole de l'est*, FIFAO XV, 1937, p. 124-126 et fig. 70, p. 171, 2° (16) et p. 173, fig. 96.

⁴¹⁶ Inv. N 1583 : J. -Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 72 à 79 (Réédition par S. Guichard, Paris, 2013, p. 185).

⁴¹⁷ D. Laboury, *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation du portrait royal dans son contexte historique*, Aeg. Leod. 5, 1998.

⁴¹⁸ Statue d'homme anonyme N 5404 et statue de Manakhtef E 12926.

⁴¹⁹ Inv. A 134 et A 127.

⁴²⁰ Inv. E 10443.

Avec la tête de Thoutmosis IV au kheprech en revanche, on touche le pôle opposé puisqu'on a vu que les traits fortement individualisés qui la caractérisent peuvent être pris pour une marque du point de vue perspectif, donc comme des éléments de portrait (fig. 40 et supra p. 62). Or ce pharaon est aussi représenté au Louvre par un buste découvert à Médamoud dans le plus pur style thoutmoside avec un visage triangulaire et des yeux aux contours graphiquement rendus⁴²¹ (fig. 76), caractères également observables sur la tête provenant du groupe royal trouvée sur le même site. Ceci illustre la coexistence pour le même souverain, mais en des lieux différents il est vrai, de partis pris antinomiques dans la conception de l'image du roi qui démontrent toute la relativité qu'il faut apporter à la notion de « portrait » en la matière.

Une tête en diorite⁴²² constitue certainement le chef d'œuvre de ce qu'il est convenu d'appeler le « style Aménophis III » mis en œuvre dans le cadre du programme de la fête sed de ce pharaon (fig. 3). Le visage parfaitement lisse et brillant, dont tous les plans sont fondus en une unité organique parfaite, est souligné par le graphisme accentué des yeux, des sourcils et du contour des lèvres, elles-mêmes modelées avec une maîtrise accomplie. Il contraste avec le grain rugueux de la couronne kheprech qui témoigne d'une application ancienne de dorure ou de peinture. A ce visage parfaitement intemporel répond en contrepoint une tête du même pharaon en granite rose coiffée du némès⁴²³, avec une finition moindre dans le traitement de la surface de la pierre, mais dont le nez long et incurvé avec les yeux tournés vers le bas évoquent en miniature les colosses de quartzite de ce pharaon à Kôm el-Hettan, toujours dans le cadre de la fête sed.

La floraison sans précédent de la statuaire divine sous Aménophis III, toujours en lien direct avec son jubilé, est très bien représentée au Louvre par la série des statues de Sekhmet, comme dans tous les grands musées du monde, mais aussi par une très belle effigie de Nephthys réemployée par Aménophis III lui-même pour le temple d'Hérakléopolis⁴²⁴. Elles témoignent à des degrés divers des mêmes qualités techniques et artistiques qui ont été relevées pour les images du roi. Les statues de Sekhmet offrent toutefois des degrés de finition très variables, ce qui atteste d'une production en série capable de répondre à l'énorme programme iconographique commandé par le pouvoir. C'est ce même souci de rationalisation d'une production massive qui a conduit les maîtres d'œuvre égyptiens à systématiquement faire tailler les couronnes solaires de la déesse dans un bloc à part afin de les raccorder aux statues par le moyen d'un système complexe de clés et mortaises creusées dans la surface d'attente sur la tête de la lionne⁴²⁵.

En statuaire privée, l'apogée du style Aménophis III trouve son expression la plus parfaite avec le buste du scribe royal Meniou⁴²⁶ (fig. 36). Sculpté dans un calcaire très fin, doté d'une polychromie de type rare puisque les chairs sont peintes en blanc et le manteau en gris, il

⁴²¹ Inv. E 13889. N° 4 de la bibliographie, cat. 7, p. 40-41.

⁴²² Inv. A 25. Ibidem, cat. 16, p. 54-55.

⁴²³ Inv. E 17187. Ibidem, cat. 17, p. 55-56.

⁴²⁴ Inv. E 25389. N° 4 de la bibliographie, cat. 91, p. 153-154.

⁴²⁵ Voir sur cet aspect technique le n° 4 de la bibliographie, p. 161.

⁴²⁶ Inv. E 11519. N° 14 de la bibliographie.

témoigne d'une idéalisation absolue du personnage face à l'éternité, si l'on en croit les inscriptions de l'appui dorsal qui confirment l'aspect mis en œuvre par la sculpture. Mais il est remarquable que cette tête d'aspect hiéroglyphique véhicule en même temps l'influence du point de vue perspectif par le traitement de la perruque qui atteint ici un degré de naturalisme rarement atteint (supra p. 59). Une fois de plus, l'artiste a tiré parti du contraste entre deux aspects qui étaient pour lui complémentaires, et non antinomiques comme ils le sont pour nous, pour aboutir à l'un des plus grands chefs d'œuvre de la sculpture égyptienne du Louvre. Un phénomène similaire peut être observé sur la statuette en bois de la dame Touy⁴²⁷ qui tire son élégance du contraste entre le graphisme du visage, déterminé comme un hiéroglyphe, et d'autre part l'ample perruque ciselée ainsi que le vêtement diaphane qui révèle ses formes dans leur souplesse afin d'attirer l'attention sur le corps féminin, comme ce sera la règle un peu plus tard à l'époque amarnienne (fig. 77). Dans le cas d'une petite servante en bois⁴²⁸, le corps triomphe par son plus simple appareil, une nudité rendue possible par le faible statut social de la demoiselle qui ne justifiait pas qu'on lui donne un nom. Le goût du sculpteur pour rendre la beauté du modèle s'exerçait alors sans contrainte.

C'est peut-être aussi le rang relativement modeste du personnage ayant appartenu à un couple⁴²⁹ qui a permis à l'artiste d'en restituer le visage du point de vue perspectif avec des traits fortement individualisés, probablement ceux d'un Nubien (fig. 41). Or ceux-ci ne correspondent guère aux canons de représentation à la mode sous ce règne, ce qui permet d'y reconnaître une forme de portrait, particulièrement rare au Nouvel Empire.

2. Amarna

L'époque amarnienne n'est représentée de manière importante que par la statuaire royale et princière, ce qui est une caractéristique générale de la période. A cet égard, les effigies d'Akhénaton et le torse de Nefertiti en quartzite rouge ont été commentées plus haut (supra p. 58). On peut y adjoindre un petit torse fragmentaire de princesse en calcaire peint (fig. 78) dont les caractéristiques féminines accentuées sont très représentatives du style en vigueur sous ce règne (léger prognathisme, lèvres charnues aux commissures tombantes avec une pointe d'expression boudeuse)⁴³⁰.

3. La période post-amarnienne

La tendance féminine propre au style amarnien s'est poursuivie au cours des décennies suivantes, à l'époque dite post-amarnienne, par le recours aux formes souples, aux volumes adoucis et à l'attention portée au corps de la femme. Une statuette de jeune fille nue, à l'origine peut-être un manche de miroir, en constitue un exemple de qualité hors-norme⁴³¹

⁴²⁷ Inv. E 10655.

⁴²⁸ Inv. E 223. PM VIII/2, 1999, n° 801-670-794, p. 702.

⁴²⁹ Inv. N 2310. Cf. supra p. 62.

⁴³⁰ Inv. E 14715. N° 4 de la bibliographie, cat. 35, p. 78-79.

⁴³¹ Inv. E 27429. J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, II, Paris, 1931, p. 54 et pl. 57.

(fig. 79). Elle présente la même expression boudeuse que le buste qui vient d'être évoqué, rendue encore plus présente par le graphisme très pur du traitement des sourcils qui surmontent des yeux au contraire délicatement modelés dans la matière. Le corps de la jeune fille est quant à lui rendu avec un naturalisme très poussé, notamment dans la forme des seins, des hanches et du ventre qui s'inspire d'une réalité observée de près.

En matière de sculpture masculine privée, la statue de Pyiaï⁴³² représente le jalon stylistique déterminant pour la période (fig. 80), avec les traits du visage qui s'harmonisent en masses adoucies et cohérentes et un vêtement au plissé particulièrement complexe qui reprend la mode de son temps, ce qui traduit par conséquent l'influence du point de vue perspectif. De tels vêtements sont d'ailleurs représentés dans la tombe memphite du général Horemheb. A cette sensibilité perspective se rattachent les plis de peau indiqués sur la paume de sa main droite, une particularité qui n'est attestée que sur quelques reliefs de tombes contemporaines à Saqqara⁴³³ ainsi que sur une autre statuette du Louvre, en bois également⁴³⁴.

La sculpture royale et divine a connu un développement quantitatif exceptionnel à cette époque de restauration politique et religieuse, bien représentée au Louvre par les statues d'Amon citées précédemment⁴³⁵. Elles montrent les mêmes traits adoucis et fondus que leurs homologues privées, avec le ventre proéminent hérité de l'époque amarnienne.

4. L'époque ramesside

En matière stylistique, le règne de Ramsès II représente un tournant décisif. Avant lui, sous Séthi I^{er}, on observe un retour vers les canons stylistiques du temps d'Aménophis III au moins sur le plan formel, avec le plus grand soin apporté à la finition des volumes et des surfaces, mais sans la grâce souriante de son prédécesseur. Le seul témoin de cette époque conservé au Louvre est un visage d'Amon provenant d'un groupe de Karnak, d'une exécution parfaite⁴³⁶ (fig. 81).

A partir de Ramsès II en revanche, et tout au long des XIX^e et XX^e dynasties, on relève la coexistence de deux styles principaux. Le premier poursuit la tradition classique héritée de Séthi I^{er} avec des sculptures parfaitement équilibrées dans leur composition et raffinées dans leur exécution. Le torse de Ramsès II en est un bon exemple, qui parvient à rendre la puissante musculature du torse et du bras droit sous la délicatesse du vêtement plissé en lin malgré la résistance que le granite rose oppose toujours au sculpteur⁴³⁷ (fig. 82). Le second

⁴³² Inv. E 124. Voir en dernier lieu Ahmed M. Mekawy Ouda, « The Statue of the 'Doorkeeper of the Palace' *Pi3y* (Louvre E 124) », *SAK* 44 (2015), p. 283-295 et pl. 39-42.

⁴³³ Notamment : G. Th. Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-chief of Tutankhamun*, Londres, 1989, pl. 111.

⁴³⁴ Statuette de Tchaï, E 11555.

⁴³⁵ Statues E 11609, E 11005 et E 10377, auxquelles il faut ajouter la tête et le ventre d'Amon AF 13197 et 13198 ainsi qu'une statue à tête de faucon AF 2575 (n° 4 de la bibliographie, cat. 76, 77 et 121 respectivement).

⁴³⁶ Inv. E 11100. N° 4 de la bibliographie, cat. 78, p. 137.

⁴³⁷ Inv. E 27455. Ibidem, cat. 41, p. 92-93.

courant inaugure au contraire une longue série de statues souvent frustes avec des plans sommaires mal raccordés entre eux, des volumes non orthogonaux et parfois bancals, une finition des surfaces très en deçà des habitudes antérieures. Un courant « rustique », pourrait-on dire, qui se manifeste toutefois moins dans la statuaire royale que privée et dans les pierres dures que dans les pierres tendres, en tout cas d'après le corpus du Louvre (cf. supra p. 30), ce qui établit un degré de correspondance entre la qualité artistique et le rang du commanditaire. La mauvaise qualité moyenne de la sculpture privée ramesside traduit aussi la productivité énorme atteinte en ce domaine, un phénomène nouveau où la quantité l'emporte sur les autres considérations. En statuaire royale, le Louvre conserve ainsi l'antithèse complète du torse de Ramsès II sous la forme du groupe colossal de ce même pharaon et de la déesse Ânat, en granite rose également, trouvé à Tanis⁴³⁸. Malgré son très mauvais état de conservation, on remarque la faible qualité de la sculpture dont les volumes se dégagent à peine de la masse de la pierre et dont les proportions sont bizarrement trapues et ramassées (fig. 4). Cette dichotomie stylistique apparaît particulièrement forte en statuaire privée, au Louvre comme ailleurs. La statuette du serviteur de Pharaon Neferrenpet par exemple⁴³⁹ (fig. 83), d'une technique extrêmement élaborée avec usage d'incrustations et de marqueterie de bois ainsi que d'autres statuettes de bois moins raffinées mais de qualité cependant honorable⁴⁴⁰, contrastent avec le grand nombre de statues et statuettes de pierre dont la conception et la finition traduisent une culture de l'à peu près à laquelle les artistes égyptiens ne nous avaient guère habitués. Deux cas antinomiques sont révélateurs à cet égard. Au bas de l'échelle, la statue d'un certain Ounennefer en diorite⁴⁴¹, en position de scribe accroupi, se signale par son allure lourde, bancal et sommaire, sans compter les inscriptions qui sont à la limite du compréhensible, et cela malgré la nature prestigieuse de la pierre qui la constitue (fig. 84). À l'inverse, la petite statue cube de Hori dans le même matériau se distingue par l'équilibre de sa composition et par la qualité du soin apporté à sa finition⁴⁴² (fig. 85). Le fossé de qualité induit par la nature de la pierre, pierres dures pour les œuvres les plus achevées, pierres tendres en principe pour les produits de seconde zone, se révèle de manière spectaculaire par la comparaison entre deux groupes familiaux de typologie rigoureusement identique. Le premier est en granite rose, au nom de Hori et de son épouse Néfertari⁴⁴³, qui date du règne de Merenptah (fig. 1). Les deux époux sont représentés debout, la dame avec une robe plissée, et rendus par des volumes qui se détachent correctement du bloc et des proportions relativement proches du modèle naturel. Rien de tel en revanche pour le petit groupe de Cheded et Neferouptah en calcaire⁴⁴⁴ (fig. 86). Les deux époux se détachent à peine de la masse de la pierre et semblent écrasés sur eux-mêmes tellement les proportions sont lourdes et la finition

⁴³⁸ Inv. AF 2576. N° 4 de la bibliographie, cat. 42, p. 93-94.

⁴³⁹ Inv. N 852, n° 46a de la bibliographie, cat. 93, p. 184-185.

⁴⁴⁰ Comme les porte-enseignes N 1575 et N 854. Le fait est que la statuaire de bois échappe en grande partie à cette dégradation technique, tant pour les rois et dieux que pour les particuliers.

⁴⁴¹ Inv. A 82. E. Dalino, « Statue du prêtre lecteur Ounennefer », dans le catalogue d'exposition L. B. Rizzo, A. Gasse, Fr. Servajean (dir.), *A l'école des scribes. Les écritures de l'Égypte ancienne*, CENiM 15, 2016, cat. E. 57, p. 193.

⁴⁴² Inv. E 11275 (R. Schulz, *Die Entwicklung*, I, HÄB 33, 1992, n° 270, p. 453, et II, HÄB 34, 1992, pl. 119 a-b).

⁴⁴³ Inv. A 68 (G. Pierrat, dans G. Pierrat et Chr. Ziegler (dir.), *A Arte Egipcia no tempo dos faraos. Acervo do museu do Louvre*, Sao Paulo, 2001, n° 10, p. 129-134).

⁴⁴⁴ Inv. A 61 (J. -Fr. Champollion, *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, 1827, n° G 51 [réédition par S. Guichard, Paris, 2013 p. 183]).

médiocre. Or, le plus remarquable dans cette affaire est que l'artisan avait recouvert le calcaire d'une peinture simulant le granite rose de façon à imiter le modèle de luxe incarné par le type statuaire en granite de Hori et Nefertari⁴⁴⁵. Il y a fort à parier que cet artifice ne masquait guère la misère technique, même quand la statue était intacte...

D/ Les statues du Nouvel Empire du Louvre comme sources historiques

La collection de statues du Nouvel Empire au Louvre comprend quelques documents qui peuvent être considérés comme des sources de premier ordre sur le plan historique en général grâce aux textes qu'elles comportent. On a vu que la chose était devenue possible grâce à l'élévation de la statuaire au rang de vecteur prééminent de prestige et de pouvoir, ce que traduit l'importation de textes autrefois réservés à d'autres canaux.

1. Sources pour l'histoire événementielle

Un seul texte en lien direct avec l'histoire politique de la XVIII^e dynastie est conservé au Louvre, la biographie de Iâhmès Pennekhbet connue par d'autres sources parallèles, mais il figure dans tous les manuels d'histoire égyptienne. La biographie de Hapouseneb sur son énorme statue cube a elle aussi fait couler beaucoup d'encre par les problèmes qu'elle soulève concernant la succession de Thoutmosis II et Hatchepsout et par les problématiques liées à la construction de certaines parties du temple de Karnak dont le grand prêtre fut responsable. Autre source historique importante, la biographie de Minmès⁴⁴⁶ qui évoque les campagnes militaires de Thoutmosis III d'une manière assez générale et surtout qui donne la liste des villes où il est intervenu comme directeur des travaux, une liste dont l'ordre d'énumération suggère un itinéraire qui l'aurait conduit de la région thébaine jusqu'à Byblos en passant par le Delta qu'il a sillonné en tous sens. Pour la XIX^e dynastie, l'inscription dédicatoire au dos de la très grande statue de Khâemouaset⁴⁴⁷ livre une source unique sur le temple d'Apis au Sérapéum de Saqqara dont il ne subsiste plus aujourd'hui que des éléments épars. Enfin, le souvenir terrible laissé par le pharaon d'Amarna dans la conscience des lettrés égyptiens est évoqué en termes à peine voilés sur l'imprécation vengeresse attribuée à Mout-Sekhmet-Ouadjet au dos du petit groupe qui représente cette déesse en compagnie d'Amon⁴⁴⁸ (fig. 87 a-b). D'autres statues ont un écho historique indirect, soit par leur lieu de trouvaille soit par l'identité de leur propriétaire. Le buste du scribe royal Meniou⁴⁴⁹ représente selon toute probabilité le diplomate Mané cité par les tablettes de Tell el-Amarna dans le cadre des négociations matrimoniales d'Aménophis III, ce qui donne un visage (extraordinaire au

⁴⁴⁵ Il n'en subsiste que quelques traces ténues, suffisantes toutefois pour en garantir l'existence.

⁴⁴⁶ Inv. E 12985 (E. Drioton, *Rapport sur les fouilles de Médamoud (1926)*, FIFAO IV/2, 1927, *les inscriptions*, n° 355, p. 52-56 et fig. 24-25).

⁴⁴⁷ Inv. N 422 (?). N° 17 de la bibliographie.

⁴⁴⁸ Inv. N 466. N° 4 de la bibliographie, cat. 79, p. 138-141.

⁴⁴⁹ Inv. E 11519. N° 14 de la bibliographie.

demeurant) à un acteur connu de l'histoire politique ancienne, tandis qu'une statue anonyme découverte à Byblos rappelle la présence égyptienne au Levant⁴⁵⁰. La statue du grand prêtre Ibeba constitue quant à elle un témoignage exceptionnel du culte de Banebdjed à Mendès, sous le règne si bref du pharaon Aÿ de surcroît⁴⁵¹. Et on regrette de n'avoir qu'un petit fragment de la statuette d'un envoyé du roi au Hatti pour illustrer les relations tumultueuses entre les deux grandes puissances de la fin du second millénaire av. J. -C⁴⁵². Une seule statue peut être considérée comme une source administrative et juridique, en l'occurrence la statuette du barbier Sabastet qui nous donne un acte de donation en bonne et due forme assortie de clauses de non-recours (supra p. 86).

2. Sources pour la compréhension des modes de pensée

Sous le rapport des modes de pensée au sens large en revanche, plusieurs monuments du Louvre livrent des données explicites du plus haut intérêt. La statue cube de Manakhtef représente ainsi l'une des meilleures sources connues pour comprendre la fonction attendue d'une statue à la XVIII^e dynastie, à savoir de perpétuer l'activité terrestre de son propriétaire au sein du temple, sous réserve de percevoir les indispensables repas d'offrande naturellement. La statue de l'échanson Neferrenpet assume pour sa part le rôle d'intercesseur entre les prières des hommes et la sollicitude de la déesse Hathor, ce qui évoque deux statues contemporaines d'Amenhotep fils de Hapou à Karnak, chargées cette fois de transmettre les requêtes des hommes auprès d'Amon-Rê⁴⁵³. On a vu également que certaines statues faisaient allusion au « secret » du culte rendu à l'image de la divinité dans son temple. Le grand prêtre Méryptah rapporte plusieurs actes rituels exercés pour Ptah au fond de sa chapelle, les cérémonies du culte d'Osiris sont évoquées sur les statues de Khâ et d'Ounennefer, et surtout le mystère d'Osiris transposé dans les constellations nocturnes apparaît en filigrane dans l'extraordinaire invocation à la reine Isetnofret livrée par le petit monument familial que lui a consacré son fils Khâemouaset⁴⁵⁴. Le document aux répercussions les plus profondes pour l'approche du mode de pensée ancien demeure sans doute la statue exceptionnelle de Piyay en bois, dont la formule d'offrande cite un passage capital de l'hymne à Amon de Leyde où se trouve formulée l'équivalence de la lumière solaire et de la couleur (fig. 55), un principe de portée considérable pour notre compréhension de l'iconographie égyptienne⁴⁵⁵. Et enfin le Louvre possède quelques-unes de ces statues égyptiennes si disertes qui évoquent pour notre plus grand bonheur, celle-ci *l'Enseignement loyaliste* du sage Kairès⁴⁵⁶, celle-là la sagesse du vieillard accompli, impartial et comme il se doit silencieux⁴⁵⁷, tandis que le directeur de

⁴⁵⁰ Inv. E 4902 (PM VII, 1951, p. 388).

⁴⁵¹ Inv. E 25429 (J. Vandier, « La statue d'un grand prêtre de Mendès », *JEA* 54 (1968), p. 89-94).

⁴⁵² Inv. E 11770 bis. N° 51a de la bibliographie (sous presse).

⁴⁵³ A. Varille, *Inscriptions concernant l'architecte Amenhotep fils de Hapou*, BdE 44, 1968, textes n° 9, p. 24-25 et n° 12, p. 31.

⁴⁵⁴ Inv. N 2272. N° 46a de la bibliographie, cat. 2, p. 30-31.

⁴⁵⁵ Inv. E 124. N° 33 de la bibliographie.

⁴⁵⁶ Statuette de Neferrenpet N 852. Cf. le n° 46a de la bibliographie, cat. 93, p. 184-185.

⁴⁵⁷ Groupe de Hornakht et Taïry A 128. Ibidem, cat. 91, p. 180-181.

l'étable du roi Nebseny légitime son pouvoir par sa force et son savoir, comme un résumé de l'élite lettrée de l'Égypte pharaonique⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Groupe de Baket et Nebseny. *ibidem*, cat. 92, p. 182-183.

Conclusion générale

La collection de statues du Nouvel Empire du Louvre apparaît donc comme un ensemble cohérent malgré les aléas de sa formation. A quelques exceptions près, la plupart des formes y est représentée, chaque phase du Nouvel Empire se signale par des œuvres importantes qui servent souvent de références pour l'étude de la période concernée. Les provenances géographiques, partielles malheureusement, offrent en revanche un échantillon plus restreint qui traduit le poids des régions de Memphis et de Thèbes, un phénomène normal en soi puisqu'elles offrent la plus grande concentration possible de monuments. Cette variété fait de la collection un ensemble représentatif au travers duquel il est possible d'appréhender les questions fondamentales de la nature de l'image dans la pensée égyptienne, et de l'image en ronde bosse en particulier avec les aspects qui s'y rattachent. La variété des typologies statuaires qui a été mise en évidence traduit ainsi la richesse nouvelle des fonctions prêtées aux statues, en lien avec le développement des temples au Nouvel Empire et son corollaire l'établissement d'une relation personnelle de plus en plus directe entre l'homme et la divinité. Le jeu permanent entre l'aspect hiéroglyphique et les traits perspectifs qui se surimposent à celle-ci, tout en la transformant par le biais du naturalisme caractéristique de l'art égyptien, a modelé la physionomie des formes au Nouvel Empire plus qu'à toute autre époque. « L'art égyptien est tout entier hiéroglyphique » disait H. G. Fischer. Tout entier ? Probablement pas d'après ce que l'on vient de voir, sauf à commettre la même erreur de principe que les prédécesseurs de Champollion qui ne cherchaient dans les hiéroglyphes que des idéogrammes purs ou des signes phonétiques purs. Sous son monolithisme apparent, pourrait-on répondre à Fischer, l'art égyptien est tout entier affaire de nuances.

Par la méthode d'analyse proposée dans les pages qui précèdent, je me suis efforcé de définir certains des principes qui fondent la construction de la statuaire égyptienne au Nouvel Empire. Celle-ci nous apparaît comme une manifestation parmi d'autres de la mentalité antique, une manifestation qui puise une partie de son originalité dans les contraintes techniques spécifiquement induites par le passage des deux dimensions vers l'image en volume. Ces principes de base, implicites, se trouvent à leur tour modifiés ou amplifiés par la détermination explicite des textes que l'on y a ajoutés. Ceux-ci révèlent l'extraordinaire élévation de la statuaire au premier rang du prestige social qui s'accomplit au début de la XVIII^e dynastie, sous les règnes fondateurs de Hatchepsout puis de Thoutmosis III, un rang qu'elle allait conserver jusqu'à la fin du premier millénaire avant notre ère. Les textes dont la place est fixe participent néanmoins à la définition fondamentale de la statue puisque la permanence de leur emplacement les intègre à la nature particulière de l'image en volume : les hymnes solaires des stéléphores et la réversion d'offrandes avec la formule correspondante sont attachés à la face avant, l'ancrage de l'image dans le contexte du temple est assuré par la formule « saïte » sur l'appui dorsal.

Assurément, la statuaire ne saurait être comprise correctement si l'on n'établit pas de lien avec ce qui semble, à nous modernes, être des domaines qui lui seraient étrangers, à commencer par la langue, le néo-égyptien qui a accompli sa mutation vers la notion de temps

au détriment de l'aspect, une langue qui dut rendre compte d'une confrontation de l'Égypte avec les pays voisins de manière beaucoup plus intense et profonde qu'auparavant. Cette intrusion de la réalité historique dans la vision du monde, de la perspective dans le système aspectif clos, parvint à franchir les redoutes les plus solides du conservatisme égyptien. La narration fit son entrée fracassante sur les murs des temples ramessides où, pour la première fois de toute l'histoire égyptienne, sont représentés des événements historiques datés, localisés, circonstanciés, dont l'exemple le plus célèbre est le cycle de la bataille de Qadach sous Ramsès II. Ils témoignent bien entendu d'une conception partielle et partielle des choses où l'objectivité ne trouve pas de place, qui nous interdit de prendre ces documents au pied de la lettre. Mais l'important réside dans le fait qu'on ait eu besoin d'en appeler à l'histoire et ses événements pour donner à ces images de temple une valeur normative, car c'est bien là que réside leur immense nouveauté. Le domaine funéraire lui-même ne fut pas tout à fait épargné par cette dynamique puisque le *Livre des Portes*, dans la cinquième heure du voyage nocturne du soleil, prend désormais en compte les quatre peuples étrangers traditionnels avec leurs caractères distinctifs. Ils n'y apparaissent pas comme ennemis de l'Égypte, conformément au statut qui était le leur depuis l'aube de l'histoire pharaonique, mais comme éléments à part entière d'une humanité qui ne se réduit plus aux seuls habitants de la Vallée du Nil. Audace remarquable, qui demeura certes confinée à cette composition funéraire royale, mais une audace que seule a rendue possible l'ouverture historique et culturelle propre au Nouvel Empire.

Etablir des correspondances entre les différentes formes d'expression de la civilisation égyptienne, écrites et matérielles, pour en esquisser une interprétation globale, telle est donc la piste d'étude que j'entends poursuivre et amplifier dans l'avenir, parallèlement à la publication de sources qui permet un approfondissement toujours renouvelé de la réflexion et de la compréhension du sujet.

Liste des statues

Statues royales et divines (catalogue publié)

<u>N^o459</u>	<u>Dénomination</u>	<u>N^o d'inventaire</u>
1	Statue du prince Iâhmès	E 15682
2	Statuette de la princesse Iâhhetep	N 446
3	Statuette de la princesse Iâhmès-Nebetta	N 496
4	Thoutmosis III offrant les vases à vin	MR 5 (AF 6936)
5	Aménophis II offrant les vases à vin	E 3176
6	Tête attribuée à Thoutmosis III	E 10969
7	Buste de Thoutmosis IV	E 13889
8	Tête de sphinx	E 10896
9	Faucon-roi	E 5351
10	Tête attribuée à Thoutmosis IV	E 10599
11	Tête de Thoutmosis IV, élément d'un groupe	E 12987
12	Tête de roi au némès	E 25399
13	Tête de roi au némès	E 10756
14	Tête colossale d'Aménophis III à la couronne blanche	A 19
15	Pieds d'un colosse d'Aménophis III	A 18
16	Tête d'Aménophis III au kheprech	A 25
17	Tête d'Aménophis III au némès	E 17187
18	Tête d'Aménophis III au némès	E 17218
19	Groupe d'Aménophis III et Tiy en faïence	E 25493-N 2312
20	Pagne d'Aménophis III en stéatite émaillée	E 25682
21	Fragment de statuette d'Aménophis III présentant un vase	E 21572
22	Fragment de bouche d'une statue colossale d'Aménophis III	N 856

⁴⁵⁹ Ces numéros correspondent à ceux du catalogue déjà paru (n° 4 de la bibliographie).

23	Colosse d'Akhénaton du Gempaïten	E 27112
24	Buste d'Akhénaton	E 11076
25	Petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti	E 15593
26	Statue d'Akhénaton, élément d'un groupe	N 831
27	Tête de petit sphinx d'Akhénaton	E 22757
28	Cobra-uraeus au nom d'Aton	E 11630
29	Tête de cobra	E 11631
30	Nez de statue royale	E 11634
31	Fragment de bouche	E 11635
32	Main, fragment de statue	E 11633
33	Pied, fragment de statue (?)	E 11636
34	Fragment au nom d'Akhénaton et Néfertiti	E 11632
35	Buste de princesse amarnienne	E 14715
36	Torse attribué à Néfertiti	E 25409
37	Socle de statue de Ramsès I ^{er}	E 7690
38	Séthi I ^{er} agenouillé devant un dieu	A 130
39	Colosse de Ramsès II	A 20
40	Partie inférieure d'une grande statue de Ramsès II	MR 720 (A 22)
41	Torse de Ramsès II	E 27455
42	Groupe colossal de Ramsès II et Ânât	AF 2576
43	Fragment de visage attribué à Ramsès II	E 16351
44	Buste de la reine Touy	E 27132
45	Sommet de l'appui dorsal d'une statue de Khâemouaset	N 422 (?)
46	Statuette porte-enseigne de Merenptah	E 25474
47	Sphinx de Merenptah au Sérapéum	N 393
48	Colosse de Séthi II	A 24
49	Statue royale en bois	E 16277

50	Statuette royale en bois	N 443
51	Statue royale fragmentaire	86865/867
52	Statuette d'Âhmès Néfertari en bois	N 470
52 bis	Tête royale fragmentaire en bois	N 2834
53	Statuette royale en argent	E 27431
54	Buste royal inachevé	E 32646
55	Nez de statue colossale	AF 13194
56	Main serrant un rouleau mekes	AF 13195
57	kheprech en faïence, élément de statue composite	AF 2436
58	Perruque « nubienne » en faïence, élément de statue composite	E 10891
59	Fragment de kheprech en faïence, élément de statue composite	E 22650
60	Fragment de kheprech en faïence	E 21568
61	Deux fragments de kheprech en faïence	AF 13196 a-b
62	Perruque ronde en bois, élément de statue composite	E 16538
63	Perruque de princesse en faïence, élément de statuette composite	E 22651
64	Pied en bois, élément de statue funéraire royale	N 1307
65	Prisonnier africain en bois	E 243
66	Prisonnier libyen en cuivre incrusté d'argent	E 10874
67	Tête de prisonnier libyen	E 16353
68	Tête de prisonnier libyen	E 16354
69	Tête de prisonnier syrien	E 16355
70	Tête de prisonnier africain	E 16356
71	Tête de prisonnier africain	E 16357
72	Fragment de visage de prisonnier (?)	E 27895
73	Grande statue d'Amon et Toutânkhamon	E 11609
74	Statue d'Amon et Toutânkhamon	E 11005
75	Buste d'Amon, élément pour la restauration d'un groupe	E 10377

76	Tête d'Amon	AF 13197
77	Ventre et bras d'une statue d'Amon (?)	AF 13198
78	Visage d'Amon	E 11100
79	Statuette d'Amon et Mout	N 3566
80	Buste d'Amon, élément d'un groupe	A 13
81	Statue d'Amon-bélier	AF 2577
82	Statuette acéphale d'Amon (?)	N 3565
83	Tête de statuette d'Amon	AF 13199
84	Statuette d'Ânouquet en bois	E 12710
85	Ânouquet en fétiche-sistre	N 3534
86	Jambe gauche d'une statue d' « âme » de Bouto ou Nekehen	AF 13200
87	Statue multiple d'Hathor-Meresger	E 26023
88	Statue de vache Hathor	E 16379 a
89	Tête de statue de vache Hathor	E 16380
90	Fragments de vache Hathor et d'homme à la table d'offrande	E 16379 b
91	Statue de Nephthys	E 25389
92	Partie supérieure de statue d'Osiris	E 3459
93	Groupe d'Osiris, d'un roi et d'Horus	A 12
94	Triade osirienne	MR 63 (AF 13036)
95	Statuette de Satyt	AF 10036
96	Socle d'une statuette de Satyt	E 12682
97	Statue de Sekhmet assise	A 2
98	Statue de Sekhmet assise	A 3
99	Statue de Sekhmet assise	A 4
100	Statue de Sekhmet assise	A 7
101	Statue de Sekhmet assise	A 8
102	Statue de Sekhmet assise	A 9

103	Statue de Sekhmet assise	A 10
104	Statue de Sekhmet assise	A 11
105	Statue de Sekhmet debout	A 5
106	Buste de Sekhmet debout au nom de Ramsès II	A 6
107	Statue de Sekhmet-Ouadjyt debout	E 20001
108	Tête de déesse lionne	AF 8966
109	Statuette de déesse lionne en bois	E 14073
110	Statuette inachevée de Seth	E 14991
111	Groupe de Seth et Nephthys	E 3374
112	Statuette de Sobek-Rê crocodile en bois sur socle de pierre	E 16358
113	Socle en faïence pour une statuette de Sobek crocodile	N 5435
114	Pieds de Sopdou	E 12679
115	Socle d'une statuette de Thouëris en bois	E 14377 bis
116	Naos dédié par Hatchepsout	AF 52
117	Statuette de dieu solaire	E 25460
118	Bas de statue de déesse, élément d'un groupe	AF 13201
119	Statuette acéphale de déesse	AF 1742
120	Fragment de poignet	AF 13202
121	Statue de dieu à tête de faucon	AF 2575
122	Statuette d'un homme sous le museau d'un chien	E 25400
123	Statuette d'hippopotame crocodile	E 26900
124	Tête colossale de cobra	E 17392
125	Les babouins de Louxor	D 31
126	Fragment de statuette de singe debout	E 12732
127	Statue de taureau en faïence	AF 6645
128	Statue de taureau dans les marais	E 10977
129	Statuette de porc ou de truie en bois	E 27248

Statues royales et divines : suppléments (publication à venir)

<u>N°⁴⁶⁰</u>	<u>Dénomination</u>	<u>N° d'inventaire</u>
130	Fragment de sphinx (?) en faïence	E 27302
131	Fragment de visage d'Akhénaton	E 33146
132	Groupe familial de la reine Isetnofret et de ses fils	N 2272
133	Statuette de Min-Amon en bois	N 3567
134	Statue de Thouëris en bois	E 32831
135	Dieu bélier assis en grès	AF 10037
136	Statuette fragmentaire de déesse	AF 807

Statues de particuliers (publication à venir)

<u>N°⁴⁶¹</u>	<u>Dénomination</u>	<u>N° d'inventaire</u>
1	Statuette fragmentaire de Sennefer	AF 10035
2	Tête d'homme	E 22772
3	Statuette de Satnem en bois	E 14319
4	Statuette de femme nue	E 16268
5	Statuette de femme nue en bois	E 7657
6	Statuette de Téli	N 1583
7	Côtés du siège de Iâhmès Pennekhbet	C 49
8	Senmout arpenteur	E 11057
9	Statue sistrophore de Djéhoutynefer	A 118
10	Statue cube d'Hapouseneb	A 134

⁴⁶⁰ Numérotation provisoire dans l'attente de la parution du second volume du catalogue.

⁴⁶¹ Ibidem.

11	Statue cube du vizir Ouser(amon)	A 127
12	Statue cube de Houmaj	E 5336
13	Statuette « juridique » du barbier Sabastet	E 11673
14	Statue d'Ounsou et de son épouse	A 54
15	Statue de Djéhoutynefer et son épouse Benemeb	A 55
16	Groupe familial de Betchou	E 19172
17	Statue d'homme au nénuphar	N 5404
18	Statuette en bois de Ib	N 1574
19	Statuette d'homme assis en bois	N 1581
20	Statuette d'homme assis	N 1586
21	Statuette de femme en bois	N 1578
22	Statuette d'homme assis	E 16350
23	Statuette de Piaj	A 56
24	Groupe familial de Neferhebef	A 57
25	Groupe familial de Hékanefer	A 58
26	Statuette de Reheny enfant	N 843 a
27	Statuette de Reheny adulte	N 843 b
28	Orant solaire	N 845
29	Neferrenpet en orant solaire	A 79
30	Samout stéléphore	A 59
31	Fragment de statuette stéléphore	E 12795
32	Homme au cobra	E 22162
33	Tête d'homme	A 59 b
34	Jeune homme en bois	E 13015
35	Homme en bois	N 2299

36	Statue cube de Hatrê	E 25550
37	Statue cube de Minmès	E 12985
38	Statue cube de Manakhtef	E 12926
39	Statue cube de Qendès	E 12927
40	Groupe de Samout et Moutnefert	A 53
41	Groupe de Sénynefer et la dame Hatchepsout	E 27161
42	Groupe de Kaemimen et Mérytrê	E 10443
43	Statue de la chanteuse Hénoutideh	A 62
44	Groupe de la dame Baket et de son époux Nebseny	E 11364
45	Statue fragmentaire de Pehsoukher au bassin	E 25985
46	Statuette de Sebeknakht	E 8064
47	Buste d'homme au manteau	AF 12138
48	Statuette de Sennefer en bois	E 14686 bis
49	Tête d'homme inachevée	E 20307
50	Visage d'homme	sans n°
51	Statuette d'homme assis	E 32829
52	Groupe de Youyou et sa femme Ti	A 116
53	Groupe familial d'Imennakht	E 27143
54	Bas de statue de Tjato	A 100
55	Bas de statue du vice-roi de Nubie Amenhotep	E 14398
56	Buste du scribe royal Meniou	E 11519
57	Bas de statue d'Aménemhat Sourer	A 50
58	Bas de statue d'Aménemhat Sourer	A 51
59	Bas de statue d'Aménemhat Sourer	A 52
60	Statue de l'intercesseur Neferrenpet	E 14241

61	Sétaou au cryptogramme	N 4196
62	Groupe de Nebmeroutef et de Thot	E 11154
63	Groupe de Nebmeroutef et de Thot	E 11153
64	Couple anonyme	N 2310
65	Statuette de militaire en bois	N 1576
66	Statuette d'homme en bois	E 14686 ter
67	La dame Touy en bois	E 10655
68	La dame Naÿ en bois	N 871
69	Jeune fille nue en bois	E 223
70	Buste d'homme	E 12681
71	Bas de statuette de l'officier d'intendance Nebnefer	E 15125
72	Statuette d'homme miniature	CC 482
73	Masque d'homme en plâtre	E 27489
74	Statuette de femme	E 17448
75	Statuette de femme nue en bois	E 14695
76	Statuette d'enfant en bois	E 7713
77	Statuette de nain au pied bot en bois	E 11563
78	Tête d'homme inachevée	E 11575
79	Statue fragmentaire de Mâya sistrophore	E 25984
80	Statue d'Ibeba	E 25429
81	Petit groupe de Tamérout et Imenemipet	N 1594
82	Statuette de Tchaÿ en bois	E 11555
83	Groupe familial de Sementaouy en bois	N 863
84	Statue de Piyäÿ en bois	E 124
85	Tête de scribe au singe	AF 1777 (?)

86	Tête d'homme	E 15568
87	Jeune fille nue en ivoire	E 27429
88	Statuette de femme acéphale	N 3813
89	Prêtre anonyme à This	E 11099
90	Statuette d'homme fragmentaire	E 17340
91	Statuette d'homme en bois	E 22912
92	Statue stéléphore du vizir Paser	E 25980
93	Statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer	A 66
94	Statue cube naophore de Khâ	A 65
95	Statue cube de Saïset	A 74
96	Statuette de Neferrenpet en bois	N 852
97	Statue naophore de Saïset	A 73
98	Statue naophore du grand prêtre d'Osiris Youyou	A 67
99	Statue du chef d'équipe Ramosé	E 16346
100	Statue du chef d'équipe Ramosé théophore	E 16 378
101	Statuette de Panehesy en porte-enseigne	N 458
102	Socle de statuette de Panehesy	N 4522
103	Statuette fragmentaire de Nebounnef en porte-enseigne	AF 10014/E 12680
104	Statuette d'homme en porte-enseigne	E 22749
105	Statuette d'homme porte-enseigne en bois	N 1575
106	Statuette d'homme porte-enseigne en bois	N 854
107	Statue cube de Hori	E 11275
108	Statue cube naophore de Iyry	A 71
109	Statue cube naophore de Khây	A 110
110	Statue cube naophore de Parêrou	A 78

111	Statue théophore de Méryiounou	A 64
112	Statue cube sistrophore de Touro	E 17168
113	Statue naophore du grand prêtre de Ptah Méryptah	A 60
114	Statue naophore du directeur de la cavalerie Souty	A 70
115	Statue naophore	E 20568/E 18835
116	Ounennefer en scribe accroupi	A 82
117	Le général Youpa en scribe accroupi	E 25398
118	Ptahemheb en scribe accroupi	E 3186
119	Groupe de Hori et Nefertari debout	A 68
120	Groupe de Cheded et Neferouptah debout	A 61
121	Groupe de Pahemneter et Hori assis	A 72
122	Groupe du deuxième prêtre d'Amon Hornakht et de son épouse	A 128
123	Groupe de Sementaouy et son épouse	A 133
124	Statuette d'homme sistrophore	N 859
125	Fragment de statuette d'un envoyé royal	E 11770 bis
126	La dame Nechâ en stéatite émaillée	E 11523
127	Double stéléphore des maîtres charpentiers Didy et Pendouaou	A 63
128	Imennakht stéléphore	E 14397
129	Statue naophore de Hatia	E 25457
130	Statue d'homme au bassin trouvée à Byblos	E 4902
131	Statue cube théophore de Ramsès-Siptah	E 25413
132	Statue cube du gouverneur de Memphis Houy	N 519
133	Statue cube anonyme	E 5538
134	Statue cube anonyme	E 12057
135	Groupe familial de Penimen en statues cubes	N 435

136	Statue cube d'un échanson royal anonyme	A 112
137	Statuette fragmentaire avec réparations antiques	AF 10038
138	Statue cube anonyme	AF 110
139	Statue cube en bois	E 20174
140	Couple anonyme	E 3516
141	Femme assise élément d'un groupe	E 5655
142	Statuette d'homme en bois	N 2296
143	Statuette de Mérymaât avec un autel	A 81
144	Base de statuette d'homme avec un autel	sans n°
145	Statuette de femme	N 2298
146	Grande statue de femme	E 25501
147	Buste d'ancêtre	E 10975
148	Buste d'ancêtre	E 3391
149	Buste d'ancêtre	N 860
150	Buste d'ancêtre	E 16348
151	Buste d'ancêtre double	E 14702
152	Statuette d'orant en bronze	E 3188
153	Elément de perruque	E 11341
154	Bras droit en bois	E 12702
155	Partie antérieure de pied droit en bois	E 12704
156	Elément de perruque en faïence	N 2742
157	Elément de perruque féminine en faïence	E 10980 a
158	Elément de perruque	sans n°
159	Perruque miniature, élément rapporté	E 1179
160	Socle de statuette en bois	sans n°

161	Socle de statuette en bois	E 27902
162	Buste fragmentaire de femme	E 33061
163	Fragment de statuette d'homme assis	E 30924
164	Fragment de côté de siège de statue assise	E 30997 bis
165	Statuette de bois de jeune garçon en dieu Ihy	E 5578

Table des illustrations

<u>Figure</u>	<u>Dénomination</u>	<u>Inventaire</u>
Fig. 1	Groupe de Hori et Nefertari	A 68
Fig. 2	Grande statue de Ramsès II complétée au XVIII ^e siècle	A 22
Fig. 3	Tête d'Aménophis III au kheprech	A 25
Fig. 4	Groupe colossal de Ramsès II et Ânat, Tanis	AF 2576
Fig. 5	Statue de l'intercesseur Neferrenpet	E 14241
Fig. 6	Buste d'Akhénaton	E 11076
Fig. 7	Petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti	E 15593
Fig. 8	Groupe fragmentaire d'Aménophis III et Tiy en stéatite émaillée	E 25493
Fig. 9	Sobek crocodile sur son socle	E 16358
Fig. 10	Statuette de dame marchant avec les pieds divergents	N 1578
Fig. 11	Les deux « images » Tamérout et Imenemipet	N 1594
Fig. 12	Colosse d'Akhénaton du Gempaïten de Karnak	E 27112
Fig. 13	Image de Chou au collier solaire, cercueil de Soutymès	N 2610
Fig. 14	Statuette d'orant solaire	N 845
Fig. 15	Amon donnant les millions d'années à Toutânkhamon face à lui	E 11005
Fig. 16	Paser et son prêtre funéraire à la Ny Carlsberg Glyptotek	AEIN 661
Fig. 17	Le vizir Panehesy et le couple royal (Deir el-Médineh)	sans n°
Fig. 18	Le grand prêtre Youyou et Osiris dans son naos	A 67
Fig. 19	Djéhoutynefer sistrophore	A 118
Fig. 20	Faucon-roi	E 5351
Fig. 21	Jambe d'une âme de Pé ou de Nekhen	AF 13200

Fig. 22	Figure de dieu solaire	E 25460
Fig. 23	Senmout au rouleau de corde et au cryptogramme	E 11057
Fig. 24	Statue théophore de Méryiounou	A 64
Fig. 25	Groupe de familial de Penimen aux statues cubes accolées	N 435
Fig. 26 a-b	Statue d'Hathor-Meresger multiple	E 26023
Fig. 27	Buste d'ancêtre (règne d'Aménophis III)	E 10975
Fig. 28	Buste d'ancêtre aux traits marqués	E 3391
Fig. 29	Buste d'ancêtre double	E 14702
Fig. 30	Triade osirienne (Vallée des Rois ?)	AF 13036
Fig. 31	La reine Isetnofret et ses deux fils Khâemouaset et Ramsès, face	N 2272
Fig. 32	Double stéléphore de Pendouaou et Dydy	A 63
Fig. 33	Taureau immobile dans les marais	E 10977
Fig. 34	Torse attribué à Néfertiti	E 25409
Fig. 35	Groupe de la dame Baket, de son époux Nebseny et de leur fils	E 11364
Fig. 36	Buste fragmentaire du scribe royal Meniou	E 11519
Fig. 37	Homme à perruque schématisée selon l'aspective, XVIII ^e dyn.	E 12681
Fig. 38 a-b	Homme avec perruque schématisée selon l'aspective, ramesside	N 854
Fig. 39 a-b	Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht et son épouse	A 128
Fig. 40	Tête au kheprech attribuée à Thoutmosis IV	E 10599
Fig. 41 a-b	Couple anonyme	N 2310
Fig. 42	Grande statue cube de Minmès	E 12985
Fig. 43	Sommet de l'appui dorsal d'une grande statue de Khâemouaset	N 422 (?)
Fig. 44	Statue cube de Manakhtef	E 12926
Fig. 45	Statue du prince Iâhmès	E 15682
Fig. 46	Côté droit du siège d'une statue de Iâhmès-Pennekhet	C 49

Fig. 47	Statue cube du vizir Ouser(amon)	A 127
Fig. 48	Neferrenpet adorant le soleil	A 79
Fig. 49	Samout stéléphore	A 59
Fig. 50 a-b	Le vizir Paser stéléphore	E 25980
Fig. 51	Grande statue cube de Minmès, détail du cartouche en collier	E 12985
Fig. 52	Statue naophore du grand prêtre de Ptah Méryptah, profil gauche	A 60
Fig. 53	La reine Isetnofret et ses deux fils, revers	N 2272
Fig. 54	Statuette « juridique » du barbier Sabastet	E 11673
Fig. 55	Statue de Piyay, profil gauche	E 124
Fig. 56 a-b	Naos dédié par la reine Hatchepsout	AF 52
Fig. 57	Tête de Thoutmosis IV, élément d'un groupe	E 12987
Fig. 58	Amon à tête de bélier	AF 2577
Fig. 59	Statue d'Akhénaton, élément d'un groupe	N 831
Fig. 60	Grande statue d'Amon et Toutânkhamon	E 11609
Fig. 61	Buste d'Amon, élément pour la restauration d'un groupe	E 10377
Fig. 62	Les babouins de l'obélisque oriental du temple de Louxor	D 31
Fig. 63	Colosse de Séthi II du reposoir de Karnak	A 24
Fig. 64	Statuette en argent de roi offrant Maât	E 27431
Fig. 65 a-b	Reheny enfant et adulte	N 843 a-b
Fig. 66	Grande statue cube du grand prêtre d'Amon Hapouseneb	A 134
Fig. 67	Nebnefer avec une table d'offrandes sur les genoux	E 15125
Fig. 68	Statue cube de Hatrê avec un tenon de restauration antique	E 25550
Fig. 69	Figurine de nain au pied bot	E 11563
Fig. 70	Statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer	A 66
Fig. 71	Statue cube en bois	E 20174

Fig. 72	Grande statue de femme	E 25501
Fig. 73	Figurine de femme nue en ivoire	E 16268
Fig. 74	Statuette de Satnem	E 14319
Fig. 75	Groupe familial de Kaemimen	E 10443
Fig. 76	Buste de Thoutmosis IV	E 13889
Fig. 77	La dame Touy	E 10655
Fig. 78	Buste de princesse amarnienne	E 14715
Fig. 79	Jeune fille nue en ivoire	E 27429
Fig. 80	Statue de Piyay, face	E 124
Fig. 81	Visage d'Amon, élément d'un groupe de Karnak	E 11100
Fig. 82	Torse de Ramsès II	E 27455
Fig. 83	Le serviteur de Pharaon Neferrenpet	N 852
Fig. 84	Ounennefer en scribe accroupi	A 82
Fig. 85	Petite statue cube de Hori (?)	E 11275
Fig. 86	Groupe de Cheded et Neferouptah	A 61
Fig. 87 a-b	Amon et Mout	N 3566

Bibliographie personnelle scientifique

Pour les livres, le nombre de pages est indiqué entre crochets [xxx pages]. Lorsqu'il y a des coauteurs, la part respective de chacun est indiquée en nombre de pages [p. xx-xx]. Les travaux sont présentés par année de publication et ont reçu un numéro correspondant à l'ordre chronologique.

Livres

- 1995 - (1) Catalogue, *Musée Granet. Collection égyptienne*, Aix en Provence (avec la collaboration de B. Terlay [p. 11-21]). [245 pages].
- 1999 - (2) *Les monuments d'éternité de Ramsès II. Nouvelles fouilles thébaines*, Paris, Musée du Louvre, catalogue d'exposition-dossier [p. 12-40], en collaboration avec Chr. Leblanc, G. Lecuyot et M. Nelson [p. 49-89].
- 2005 - (3) *La voix des hiéroglyphes. Promenade au département des Antiquités égyptiennes*, Paris, éditions Musée du Louvre/Institut Khéops (avec la participation de Didier Devauchelle pour les dix textes démotiques [19,5 pages]). Prix Max Serres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 2006. [240 pages].
- 2007 - (4) Catalogue, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire. I. Statues royales et divines*, Paris, éditions Musée du Louvre/Institut Khéops. [216 pages, 129 planches].
- 2008 - (5) *Âhmosis et le début de la XVIII^e dynastie*, Paris, éditions Pygmalion/Flammarion (réédition augmentée et corrigée en 2015). [295 pages].

Articles

- 1985 - (6) « A propos d'un ouchebti du M.A.N. », *Antiquités nationales, St. Germain-en-Laye* 16/17, p. 85-88.
- 1987 - (7) « Aspects juridiques et économiques de l'offrande au Nouvel Empire », *Discussions in Egyptology* 9, p. 69-78.
- 1991 - (8) « Un fragment de texte d'inspection de Merenptah à Tôd », *Revue d'égyptologie* 42, p. 251-252.
- (9) « L'inscription de Sésostris I^{er} à Tôd », *Bulletin de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire* 91, p. 1-33 et pl. 1-31.
- (10) « Une nouvelle statue de Ramsès II au Louvre », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 2, p. 12-14.

- 1994 - (11) « Une statue du grand-prêtre d'Amon Bakenkhonsou II », *Revue d'égyptologie* 45, p. 11-15 et pl. I-IV.
- 1995 - (12) « Les monuments privés », dans « Fouilles du musée du Louvre à Tôd, 1988-1991 », par G. Pierrat et alii, *Karnak X*, p. 431-437.
- 1997 - (13) « Une nouvelle attestation de Kémit », *Revue d'égyptologie* 48, p. 247-250.
- (14) « Le buste du scribe royal Meniou, une sculpture du règne d'Aménophis III (v. 1391-1353 av. J. -C.) », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 5-6, p. 51-57.
- 1999 - (15) « Le papyrus Chassinat III », *Revue d'égyptologie* 50, p. 5-49 et pl. I-XIII.
- 2000 - (16) « Un bas-relief au nom de Psammétique II », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 5, p. 33-38.
- 2001 - (17) « L'inscription dédicatoire de Khâemouaset au Sérapéum de Saqqara », *Revue d'égyptologie* 52, p. 29-40 et pl. V-XIII.
- 2004 - (18) « Pount et le mythe de la naissance divine à Deir el-Bahari », *Cahiers de recherches de l'Institut d'égyptologie et de papyrologie de Lille* 24, p. 9-14.
- (19) « La tombe de Merenptah : projets et travaux récents », *Memnonia* XV, p. 153-164 et pl. XXVIII-XXXIV (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- 2005 - (20) « Un intercesseur dynastique à l'aube du Nouvel Empire. La statue du prince Iâhmès », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre* n° 4, p. 19-28.
- (21) « Une citation musicale au Nouvel Empire » et « Guerre civile et guerre étrangère d'après la stèle de Nysoumontou (Louvre C 1) », *Revue d'égyptologie* 56, p. 191-194.
- 2006 - (22) « Fouilles du musée du Louvre dans la tombe de Merenptah-KV.8 (2005-2006) », *Memnonia* XVII, p. 151-169 et pl. XXIV-XXVIII (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- 2007 - (23) « Fouilles du musée du Louvre dans la tombe de Merenptah-KV.8 (2007) », *Memnonia* XVIII, p. 105-117 et pl. XIX-XXIII (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- 2010 - (24) « Fouilles du musée du Louvre dans la tombe de Merenptah-KV.8 (2008) », *Memnonia* XX, p. 175-182 et pl. XLVIII-LI (avec la collaboration de Sylvie Guichard).
- (25) « Un fragment de bassin circulaire au nom d'Hakoris », *Revue d'égyptologie* 61, p. 179-185.
- 2011 - (26) « Un cas antique de restauration au musée du Louvre », dans D. Valbelle et J. - M. Yoyotte (dir.), *Statues égyptiennes et kouchites démembrées et reconstituées. Hommage à Charles Bonnet*, Paris, p. 65-70.

- 2012 - (27) « La 'tête Salt' : un chef d'œuvre de la sculpture égyptienne du Moyen Empire », *La revue des musées de France. La revue du Louvre*, n° 1, p. 34-45.
- (28) « Le dialogue de Khâkheperreseneb avec son *ba*. Tablette British Museum EA 5645/ostracon Caire JE 50249 + papyri Amherst III & Berlin 3024 », *Revue d'égyptologie* 63, p. 1-20.
- 2013 - (29) « Un fragment d'éventail (?) au nom d'Aménophis III », *Rivista degli Studi Orientali. Nuova Serie*, vol. LXXXV, fasc. 1-4 (2012), *Egitto e mondo antico. Studi per Claudio Barocas* (L. Francia Barocas et M. Cappozzo éd.), p. 41-46.
- (30) « Un cas égyptien de texte constitutif de l'image : les statues stéléphores », *Texte et image dans l'Antiquité. Pallas. Revue d'études antiques* n° 93 (2013), p. 53-66 (actes du colloque du même nom, Toulouse université du Mirail, janvier 2012).
- 2014 - (31) « Fragment de visage du pharaon Akhéaton », *La revue du Louvre. La revue des musées de France* 2-2014, p. 56 n° 4.
- (32) « Les ostraca hiératiques de l'école du Ramesseum », dans *Memnonia XXIV* (2013) [parution en 2014], p. 73-79 et pl. XIII-XVII.
- (33) « Couleur, matériau et lumière : la pensée chromatique dans l'Égypte ancienne », dans *Technè* 40 (2014), *Thérapie. Polychromie et restauration de la sculpture dans l'Antiquité*, p. 23-29.

En préparation :

- « Aspective et perspective dans la pensée égyptienne de l'histoire », dans *Pallas. Revue d'études antiques* 105, 2017, actes de la journée d'étude *A côté de la perspective, les modes d'expression aspectifs*, Toulouse, université Jean-Jaurès, 5 octobre 2015 [à paraître en 2017].
- « Les ostraca littéraires de l'école du Ramesseum », dans *Memnonia- Cahier supplémentaire* n° xx.
- « Une sombre affaire : le papyrus Chassinat VII (Louvre E 25 357) », dans la *Revue d'égyptologie* xx.
- Catalogue, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire. II. Les particuliers.*

Bibliographie personnelle générale

Pour les livres, le nombre de pages est indiqué entre crochets [xxx pages]. Lorsqu'il y a des coauteurs, la part respective de chacun est indiquée en nombre de pages [p. xx-xx]. Les travaux sont présentés par année de publication et ont reçu un numéro correspondant à l'ordre chronologique auquel a été ajoutée la lettre « a » pour le distinguer de la bibliographie scientifique.

Livres

- 1992 - (1a) *Le prince aux trois destins* (publication du musée du Louvre pour les enfants), Paris, éditions RMN/Montparnasse (en collaboration avec M. Bloch et E. Kertès [p. 2-7]). [p. 8-31].
- 1997 -(2a) *L'ABCédaire de Ramsès II*, Paris, éditions Flammarion (à parité avec E. David). [120 pages].

Articles, notices et essais de catalogues d'exposition, divers

- 1987 - (3a) Notices n° 76 et 91 dans le catalogue d'exposition *Tanis. L'or des pharaons*. Paris
- (4a) Notices n° 104, 116, 167, 178, 231, 291, 306 dans le catalogue d'exposition *Ägyptens Aufstieg zur Weltmacht*, Hildesheim.
- 1990 - (5a) Notices n° B8, E7, H2, H12, H13, H16, H17, H18, H19, H61, H63, H64 dans le catalogue d'exposition *Mémoires d'Égypte. Hommage de l'Europe à Champollion. Notices descriptives des objets présentés*. Strasbourg.
- (6a) « Récentes acquisitions », dans Chr. Ziegler, *Le Louvre. Les Antiquités égyptiennes*, p. 8-9.
- 1991 - (7a) *L'Égypte et la Grèce antique. Découvertes junior 3*, éditions Gallimard, octobre.
- 1992 - (8a) « Les ramessides », *Le monde de la Bible. Archéologie et Histoire*, n° 78, p. 16-21.
- (9a) Une notice dans le catalogue *Automates et robots*, Reims, p. 8-9.
- 1993 - (10a) « De la sculpture », *Connaissance des Arts*, hors-série n° 36, p. 17-25.
- 1994 - (11a) Notices n° 11, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 39, 41 dans le catalogue d'exposition *Nefertari. Luce d'Egitto*. Rome.

- (12a) Notices n° 301 et 368 dans le catalogue d'exposition *Pharaonen und fremde Dynastien im Dunkel*. Vienne.
- (13a) « De la musique pour les dieux. Le sistre de Hénouttaouy », *Musiques au Louvre* (hommage à Michel Laclotte), p. 21.
- 1995 - (14a) « Les derniers pharaons. L'art en Egypte du VII^e au IV^e siècle av. J. -C. », *Archéologia* 313 (juin 1995), p. 18-33 (en collaboration avec O. Perdu).
- 1997 - (15a) « Le Nouvel Empire », *Musée du Louvre, guide du visiteur. Les Antiquités égyptiennes I*, p. 131-153 et p. 158-170.
- 1998 - (16a) « Le Nouvel Empire », *Ulysse-Télérama* (février 1998), p. 43-55.
- 1999 - (17a) *Le poème de la bataille de Qadech et autres textes du temps de Ramsès II*, plaquette réalisée par l'auditorium du musée du Louvre.
- (18a) « Les monuments d'éternité de Ramsès II au Louvre », *Les dossiers d'Archéologie* 241, p. 6-11.
- 2001 - (19a) 15 notices non numérotées dans le catalogue d'exposition *Keo. Prélude à l'envol*, p. 88-97. Québec.
- 2002 - (20a) Notice n° 170 dans le catalogue d'exposition *Les pharaons*. Venise.
- (21a) Notice n° 52 dans le catalogue d'exposition *Egypte, la trame de l'Histoire*. Rouen.
- (22a) « Sculpture et sculpteurs », dans le catalogue d'exposition *Les artistes de Pharaon. Deir el-Medineh et la Vallée des Rois*, p. 210-211.
- (23a) Notices n° 98, 163, 167, 168, 178, 183-188, 194, 217, 220 dans ce même catalogue.
- 2004 - (24a) Notices n° 66, 77, 122, 158 dans le catalogue d'exposition *Pharaon*. Paris.
- (25a) 12 notices en ligne sur le site internet du Louvre « Cimaises ».
- 2005 - (26a) Notices n° 8, 27, 43, 74, 77, 89, 106, 119 dans le catalogue d'exposition *L'homme égyptien d'après les chefs-d'œuvre du Louvre*. Nagoya, Fukuoka, Tokyo.
- 2007 - (27a) « Le Nouvel Empire égyptien au Louvre : une visite idéale », *Grande Galerie. Le journal du Louvre* n° 2, p. 42-51.
- 2008 - (28a) « Amon-Rê » et « Les anciens Egyptiens face à nous », dans le catalogue d'exposition *La momie aux amulettes*, p. 39 et p. 82-83. Besançon.
- (29a) Notices n° 4, 5, 7, 19 dans le catalogue d'exposition *Akhénaton et Néfertiti. Soleil et ombres des pharaons*. Genève.
- (30a) Notices n° 30, 88, 154 dans le catalogue d'exposition *L'enfant dans les collections du musée du Louvre*. Tokyo.

- 2009 - (31a) « Monstres et terreur dans l'imagerie égyptienne », *Egypte, Afrique & Orient* 55, p. 43-50.
- 2010 - (32a) Notices n° 2, 3, 4, 9, 13, 48, 57, 104, 145, 184, 186-189, 194-197, 257 dans le catalogue d'exposition *El enigma de la momia. El rito funerario en el antiguo Egitto*. Alicante.
- 2011 - (33a) Notice n° 6 dans le catalogue d'exposition *Fabuleuse Egypte*. Avignon.
- 2013 - (34a) « Naturalisme et réalisme dans la représentation humaine chez les anciens Egyptiens » dans le catalogue d'exposition *L'art du contour. Le dessin dans l'Egypte ancienne*, p. 90-95. Paris.
- (35a) Notices n° 15, 16, 24, 35, 59, 60, 78, 87, 109, 110, 157 dans ce même catalogue.
- (36a) « Une sculpture d'Akhénaton entre au Louvre », *Grande Galerie. Le Journal du Louvre* 24 (juin-juillet-août 2013), p. 15.
- (37a) Notices n° 1, 19, 25, 50, 51 dans le catalogue d'exposition *Rendre visite aux dieux. Pèlerinage au temps de l'Egypte pharaonique*. Le Puy en Velay.
- 2014 - (38a) Notices 71, 77, 109, 145, 147, 148, 163 a-b-c, 293, 294, 302, 315, 316, 318 dans le catalogue d'exposition H. Guichard (dir.), *Des animaux et des pharaons. Le règne animal dans l'Egypte ancienne*, Lens.
- (39a) « Les animaux, le roi et le sphinx », *ibidem*, p. 314-317.
- (40a) « La guerre de l'hippopotame aura-t-elle lieu ? », *Archéothéma* 37 (novembre-décembre), p. 42.
- 2015 - (41a) Notices (Khâ A 65 et Nebmeroutef E 11154) dans le catalogue d'exposition : *Rencontre avec un prêtre égyptien*, Sophia, pp. 15-19 et 20-22.
- (42a) Notice n° 4, dans le catalogue d'exposition *Cacher, coder. 4000 ans d'écritures secrètes*, Figeac, p. 72.
- (43a) Notices (en japonais) : Stèle de Pakeres (E 8401), statue-chaouabti de deux scribes du Trésor (E 3430), statue-cube de Saïset (A74), fragment de statue de Djedefrê (E 12627) et statuette d'une princesse Iâhhetep (N 446), dans le catalogue d'exposition *Cleopatra and the Queens of Egypt*, Tokyo.
- 2016 - (44a) « Les aventures du prince perdu », *Grande Galerie* 35 (mars-mai 2016), p. 8 et « Un relief du Moyen Empire révèle le nom d'un site du Delta » *ibidem*, p. 14.
- (45a) Notices B. 20, C. 35, D. 50 et D. 54 dans le catalogue d'exposition L. B. Rizzo, A. Gasse, Fr. Servajean (éd.), *A l'école des scribes. Les écritures de l'Egypte ancienne*, CENiM 15, Montpellier.
- (46a) Notices n° 2, 8, 20, 22, 80, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96 dans le catalogue d'exposition A. Charron et Chr. Barbotin (dir.), *Khâemouaset, le prince archéologue. Savoir et pouvoir à l'époque de Ramsès II*, Arles.

- (47a) « Ramsès II », *ibidem*, p. 20-23.
 - (48a) « Khâemouaset, prince érudit : savoir et pouvoir dans l’Egypte ancienne », *ibidem*, p. 154-158.
 - (49a) « La notion de savoir et sa transmission », *ibidem*, p. 161-162.
 - (50a) « Sages et érudits : les connaissances littéraires », *ibidem*, p. 168-172.
 - (51a) Huit notices dans le catalogue d’exposition *Ramses. Göttlicher Herrscher am Nil*, Karlsruhe (à paraître en décembre 2016)
 - (52a) « Die Propaganda und ihre Grenze », *ibidem*.
-

Liste des ouvrages et articles cités

- ALTENMÜLLER, H. « Ein Zauberspruch zum ‘Schutz des Leibes’ », *GM* 33 (1979), p. 7-12.
- ASSMANN, J. *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zurich-Munich, 1975.
- BACKES, B. « ‘Piété personnelle’ au Moyen Empire ? A propos de la stèle de Nebpou (Ny Carlsberg AEIN 1540) », *BSEG* 24 (2000-1), p. 6-9.
- BIALY, M. et- « Merenptah, le vizir Panehesy et la reine, une statue méconnue (n° 250) de Deir el-Medineh », *Memnonia* XIX (2008), p. 151-161 et pl. XXII-XXIV.
- BISSON DE LA ROQUE, F. *Tôd (1934 à 1936)*, FIFAO 17, 1937.
- BJÖRKMAN, G. *A Selection of the Objects in the Smith Collection of Egyptian Antiquities at the Linköping Museum, Sweden*, Uppsala, 1971.
- BOREUX, Ch. « Deux statuettes égyptiennes de la collection Henri de Nanteuil », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 39, 1943, p. 19-26.
- BOTHMER, B. von « More Statues of Senenmut », dans M. E. Cody et alii (éd.), *Egyptian Art. Selected Writings of Bernard v. Bothmer*, Oxford, 2004, p. 217-247.
- BRUNNER, H. *Die südlichen Räume des Tempels von Luxor*, AV 18, 1977.
- BRUYERE, B. *Rapport sur les fouilles de Deir El Médineh (1934-1935). Deuxième partie : la nécropole de l’est*, FIFAO XV, 1937.
- BRUYERE, B. *Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh III*, FIFAO XVI, 1939.
- CAPART, J. *Documents pour servir à l’étude de l’art égyptien*, t. II, Paris, 1931.
- CENIVAL, J. –L. de « Les textes de la statue E. 25550 du musée du Louvre », *RdE* 17 (1965), p. 15-20.
- CENIVAL, J. –L. de « Les deux frères (une statue de Souty frère de Hor) », *Mélanges Jacques Jean Clère, CRIPEL* 13 (1991), p. 47-52.

- CHADEFAUD, C. *Les statues porte-enseignes de l'Égypte ancienne (1580-1085 av. J. -C.)*, Paris, 1982.
- CLERE, J. J. *Les chauves d'Hathor*, OLA 63, 1995.
- Collectif Catalogue d'exposition, *L'homme égyptien d'après les chefs-d'œuvre du Louvre*, Tokyo, 2005.
- DAVIES, N. de G. *The Rock Tombs of el Amarna. I. The Tomb of Meryra*, Londres, 1903.
- DAVIES, N. de G. *The Rock Tombs of el Amarna. III. The Tombs of Huya and Ahmes*, Londres, 1905.
- DELANGE, E. [dir.], *Les fouilles françaises d'Éléphantine (Assouan) 1906-1911*, MAIBL 46, 2012, 1. *Textes*, et 2. *Planches*.
- DELVAUX, L. « Des statues nombreuses en toutes pierres dures. Les sculpteurs, leurs matériaux et leurs clients au début du Nouvel Empire », dans le catalogue d'exposition Chr. Karlshausen, Th. De Putter (éd.), *Pierres égyptiennes... Chefs-d'œuvre pour l'Éternité*, Mons, 2000, p. 85-93.
- DE MEULENAERE, H. « Personnages debout tenant un naos dans la statuaire de Basse Époque », dans W. Claes, H. De Meulenaere, St. Hendrickx (éd.), *Elkab and Beyond. Studies in Honour of Luc Limme*, OLA 191, 2009, p. 226-228
- DORMAN, P. F. *The Tombs of Senenmut. The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353*, New York, 1991.
- DRIOTON, E. *Rapport sur les fouilles de Médamoud (1926)*, FIFAO IV/2, 1927. *Les inscriptions*.
- DRIOTON, E. « Essai sur la cryptographie privée de la fin de la XVIII^e dynastie », *RdE* 1 (1939), p. 1-50 et pl. I-V.
- DRIOTON, E. « Deux statues naophores consacrées à Apis », *ASAE* 41 (1942), p. 21-35 et pl. I et II.
- ERMAN, A. *Aegyptische Inschriften aus den königlichen Museen zu Berlin*, t. I et II, Leipzig, 1901.
- ETIENNE, M. (dir.) Catalogue d'exposition, *Les portes du ciel. Visions du monde dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2009.
- FISCHER, H. G. *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, 1986.

- GRAEFE, E. « Das sogenannte Senenmut-Kryptogramm », *GM* 38 (1980), p. 48-50.
- GRAEFE, E. *Untersuchungen zur Verwaltung und Geschichte der Institution der Gottesgemahlin des Amun vom Beginn des Neuen Reiches bis zur Spätzeit*, ÄA 37, Wiesbaden 1981.
- GUICHARD, S. « La collection égyptienne du musée Guimet au Louvre », dans le catalogue d'exposition G. Galliano (dir.), *Un jour, j'achèterai une momie. Emile Guimet et l'Égypte antique*, Lyon, 2012, p. 60-71.
- GUICHARD, S. *Jean-François Champollion. Notice descriptive des monuments égyptiens*, Paris, 2013.
- HALL, R. « 'The Cast-off Garment of Yesterday' : Dresses reversed in Life and Death », *BIFAO* 85 (1985), p. 235-243 et pl. XXXVIII-XXXIX.
- JACQUET-GORDON, H. « Concerning a Statue of Senenmut », *BIFAO* 71 (1972), p. 140-150 et pl. XXVIII-XXXII.
- JANSEN-WINKELN, K. « Zum Verständnis der 'saitischen Formel' », *SAK* 28 (2000), p. 83-124.
- JORGENSEN, M. *Catalogue Egypt II (1550-1080 B.C.)*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1998.
- JUNG, M. –P. « Restauration et entretien de la statuaire dans les temples égyptiens : un aperçu », *Technè* 40 (2014), p. 46-52.
- KEITH, J. L. *Anthropoid Busts of Deir el Medineh and another Sites and Collections*, DFIFAO 49, 2011.
- KELLER, C. A. « The Statuary of Senenmut », dans le catalogue d'exposition C. Roehrig (éd.), *Hatshepsut. From Queen to Pharaoh*, New York, 2006.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. II. Ramesses II, Royal Inscriptions*, Oxford, 1969-1979.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. III. Ramesses II, His Contemporaries*, Oxford, 1978-1980.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. V. Setnakht, Ramesses III, and Contemporaries*, Oxford, 1970-1983.
- KITCHEN, K. A. *Ramesseid Inscriptions. Vol. VII. Addenda*, Oxford, 1989.

- KOZLOFF, A., BRYAN, B. [éd.] *Catalogue d'exposition Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and his World*, Cleveland, 1992.
- LABOURY, D. *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation du portrait royal dans son contexte historique*, Aeg. Leod. 5, 1998.
- LINAGE, J. de « L'acte d'établissement et le contrat de mariage d'un esclave sous Thoutmès III », *BIFAO XXXVIII* (1939), p. 217-234 et pl. XXIV-XXV.
- LUCE, J. –M. « De l'Égypte à la Grèce archaïque. La question de l'aspectivité », *Egypte, Afrique & Orient* 55 (2009), p. 35-42.
- MARIETTE, A. *Catalogue des monuments d'Abydos*, Paris, 1880.
- MARTIN, G. Th. *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-chief of Tutankhamun*, Londres, 1989.
- MEEKS, D. *Année lexicographique. Tome 3 (1979)*, Paris, 1982.
- MEKAWY OUDA, A. M. « The Statue of the 'Doorkeeper of the Palace' PiAy (Louvre E 124) », *SAK* 44 (2015), p. 283-295 et pl. 39-42.
- PERDU, O. *Les statues privées de la fin de l'Égypte pharaonique (1069 av. J. –C.- 395 apr. J. –C.)*. I. *Hommes*, Paris, 2012.
- PIERRAT, G., ZIEGLER, Chr. [dir] *Catalogue d'exposition, A Arte Egipcia no tempo dos faraos. Acervo do museu do Louvre*, Sao Paulo, 2001.
- PIERRAT-BONNEFOIS, G. « Cimetière est du village ou cimetière à l'est de Deir el-Médineh ? », dans G. Andreu (dir.), *Deir el-Médineh et la vallée des Rois*, Paris, 2003, p. 49-65.
- PORTER, B. MOSS, R. *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. VII. Nubia, the Deserts, and Outside Egypt*, Oxford, 1951.
- PORTER, B. MOSS, R. *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. VIII. Objects of Provenance not known. Part. 2. Private Statues (Dynasty XVIII to the Roman Period). Statues of Deities*, Oxford, 1999.
- POSENER, G. « La piété personnelle avant l'âge amarnien », *RdE* 27 (1975), p. 195-210 et pl. 18-21.
- REDFORD, D. B. *The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III*, Leyde-Boston, 2003.

- RIZZO, J. « Une mesure d'hygiène relative à quelques statues-cubes déposées dans le temple d'Amon à Karnak », *BIFAO* 104 (2004), p. 511-521.
- RIZZO, J. et alii [dir.] Catalogue d'exposition, *A l'école des scribes. Les écritures de l'Égypte ancienne*, CENiM 15, 2016, cat. E. 57, p. 193.
- RONDOT, V. « De la fonction des statues-cubes comme cale-porte », *RdE* 62 (2011), p. 141-150 et pl. XXII-XXV.
- SAGHIR, M. et- *Das Statuenversteck im Luxortempel*, Wiesbaden, 1991.
- SCHULZ, R. *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten "Würfelhockern", I. et II.*, HÄB 33-34, Hildesheim, 1992.
- SETHE, K. *Urkunden des Aegyptischen Altertums*, Abtheilung 4, Leipzig, 1905-1909.
- TRAUNECKER, Cl. « Aménophis IV et Nefertiti. Le couple royal d'après les talatates du IX^e pylône de Karnak », *BSFE* 107 (oct. 1986), p. 17-44.
- TRAUNECKER, Cl. « Néfertiti. La reine sans nom », *Egypte, Afrique & Orient* 14 (août-sept.-oct. 1999), p. 3-14.
- VANDIER, J. *Manuel d'archéologie égyptienne. t. III, La statuaire*, Paris, 1958.
- VANDIER, J. « Iousâas et (Hathor)-Nébet-Hétepet », *RdE* 16 (1964), p. 55-146.
- VANDIER, J. « La vie des musées ; Nouvelles acquisitions », *Revue du Louvre* 1 (1965), p. 42-44, n° 3.
- VANDIER, J. « Deux textes religieux du Moyen Empire », dans W. Helck (éd.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70. Geburtstag*, Wiesbaden, 1968, p. 121-124.
- VANDIER, J. « La statue d'un grand prêtre de Mendès », *JEA* 54 (1968), p. 89-94.
- VARILLE, A. *Inscriptions concernant l'architecte Amenhotep fils de Hapou*, BdE 44, 1968
- VERBOSVEK, A. « *Als Gunsterweis des Königs in den Tempel gegeben...* ». *Private Tempelstatuen des Alten und Mittleren Reiches*, ÄAT 63, 2004.

ZIEGLER, Chr.

« Jeune pharaon présentant l'image de la déesse Maât », *La Revue du Louvre et des musées de France* n° 3 (1988), p. 181-185.

ZIEGLER, Chr.

« Champollion en Egypte. Inventaire des antiquités rapportées au musée du Louvre », dans L. Limme et J. Strybol (éd.), *Aegyptus Museis Rediviva. Miscellanea in honorem Hermannii de Meulenaere*, Bruxelles, 1993.

Table des abréviations

(En italique : périodiques et titres d'ouvrages. En romain : noms propres et séries)

Ouvrages, périodiques et séries cités

ÄA	Ägyptologische Abhandlungen, Wiesbaden.
ÄAT	Ägypten und altes Testament, Wiesbaden.
<i>Aeg. Inschr.</i>	A. Erman, <i>Aegyptische Inschriften aus den königlichen Museen zu Berlin</i> , t. I et II, Leipzig, 1901.
<i>Aeg. Leod.</i>	Aegyptiaca Leodiensia, Liège.
<i>An. Lex. 79</i>	D. Meeks, <i>Année lexicographique</i> . Tome 3 (1979), Paris, 1982.
AV	Archäologische Veröffentlichungen, Mayence.
<i>ASAE</i>	<i>Annales du Service des Antiquités de l'Égypte</i> , Le Caire.
<i>BIFAO</i>	<i>Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire</i> , Le Caire.
<i>BSEG</i>	<i>Bulletin de la société d'égyptologie de Genève</i> , Genève.
<i>BSFE</i>	<i>Bulletin de la société française d'égyptologie</i> , Paris.
<i>Caire CG</i>	<i>Catalogue général des Antiquités égyptiennes du musée du Caire</i> , Le Caire.
CNiM	Cahiers de l'Égypte nilotique et méditerranéenne. Montpellier.
<i>CRIPÉL</i>	<i>Cahiers de recherche de l'Institut de papyrologie et d'égyptologie de Lille</i> , Lille.
<i>DE</i>	<i>Discussions in Egyptology</i> , Oxford.
DFIFAO	Documents de fouilles. Institut français d'archéologie orientale du Caire, Le Caire.
FIFAO	Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, Le Caire.
<i>GM</i>	<i>Göttinger Miszellen</i> , Göttingen.
HÄB	Hildesheimer Ägyptologische Beiträge, Hildesheim.
<i>KRI II</i>	K. A. Kitchen, <i>Ramesside Inscriptions</i> . Vol. II. <i>Ramesses II, Royal Inscriptions</i> , Oxford, 1969-1979.
<i>KRI III</i>	K. A. Kitchen, <i>Ramesside Inscriptions</i> . Vol. III. <i>Ramesses II, His Contemporaries</i> , Oxford, 1978-1980.

- KRI V K. A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions*. Vol. V. *Setnakht, Ramesses III, and Contemporaries*, Oxford, 1970-1983.
- KRI VII K. A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions*. Vol. VII. *Addenda*, Oxford, 1989.
- MAIBL Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris
- Manuel III J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne*. t.III. *La statuaire*, Paris, 1958.
- OLA Orientalia Lovaniensia Analecta, Louvain.
- PM VII B. Porter, R. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*. VII. *Nubia, the Deserts, and Outside Egypt*, Oxford, 1951.
- PM VIII/2 B. Porter, R. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*. VIII. *Objects of Provenance not known*. Part. 2. *Private Statues (Dynasty XVIII to the Roman Period)*. *Statues of Deities*, Oxford, 1999.
- RdE *Revue d'égyptologie*, société française d'égyptologie, Paris.
- SAK *Studien zur altägyptischen Kultur*, Hambourg.
- Technè *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, Centre de recherche et de restauration des musées de France, Paris.
- Urk. IV K. Sethe, *Urkunden des Aegyptischen Altertums*, Abteilung 4, Leipzig, 1905-1909.

Abréviations diverses

- Caire JE Musée du Caire, Journal d'entrée.
- Cat. Numéro de catalogue.
- dir. Ouvrage collectif dirigé par...
- éd. Ouvrage collectif édité par...
- et alii et autres auteurs.
- Inv. Numéro d'inventaire.
- MMA Metropolitan Museum of Art, New York.
- MRAH Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
- n. note.
- t. tome.

TPI Troisième période intermédiaire.

TT Tombe thébaine.



Christophe BARBOTIN

Les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre
Une synthèse

II

Planches

NB : Toutes les figures (1 à 87b) proviennent du musée du Louvre, les photographies ont été réalisées par Christian Décamps ou Georges Poncet, sauf :

- fig. 13 : image de Chou © Christophe Barbotin/musée du Louvre.
- fig. 16 : statue de Paser © Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague.
- Fig. 17 : Panehesy et le couple royal © IFAO.



Fig. 1. Hori et Nefertari A 68



Fig. 2. Statue de Ramsès II (torse moderne) A 22



Fig. 3. Tête d'Aménophis III au kheprech A 25



Fig. 4. Groupe colossal de Ramsès II et Ânat AF 2576



Fig. 5. L'intercesseur Neferenpet E 14241



Fig. 6. Buste d'Akhénaton E 11076

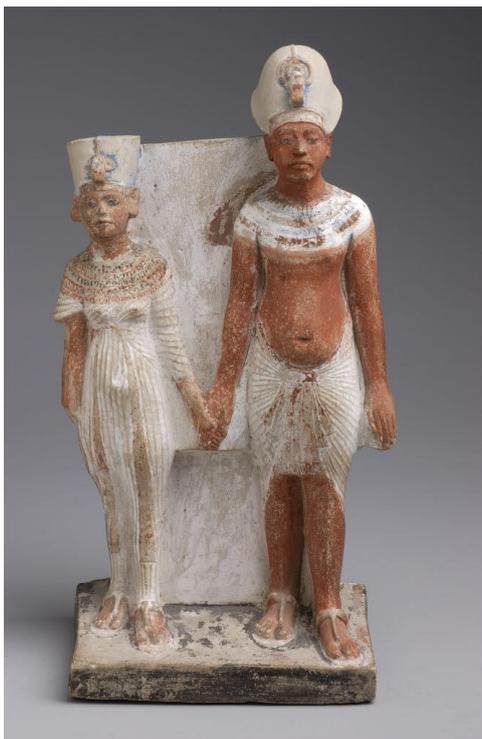


Fig. 7. Petit groupe d'Akhénaton et Néfertiti E 15593



Fig. 8. Tiy et Aménophis III en stéatite émaillée E 25493



Fig. 9. Sobek crocodile sur son socle E 16358



Fig. 10. Femme marchant, avec les pieds divergents N 1578



Fig. 11. Les deux « images » Tamérout et Imenemipet N 1594



Fig. 12. Colosse d'Akhénaton du Gempaïten de Karnak E 27112



Fig. 13. Image de Chou au collier solaire, sarcophage intérieur de Soutymès N 2610

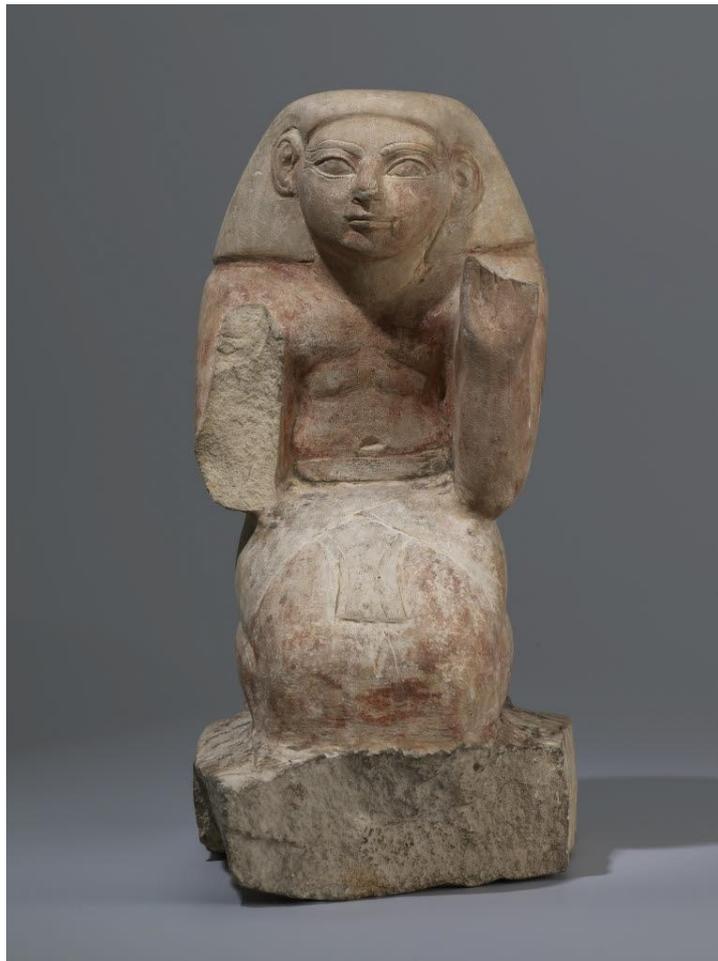


Fig. 14. Orant solaire N 845



Fig. 15. Amon donnant les millions d'années à Toutânkhamon tourné face à lui E 11005



Fig. 16. Paser et son prêtre funéraire (Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague AEIN 661)



Fig. 17. Le vizir Panehesy et le couple royal (Deir el-Médineh, *FIFAO* XX, pl. XLI)

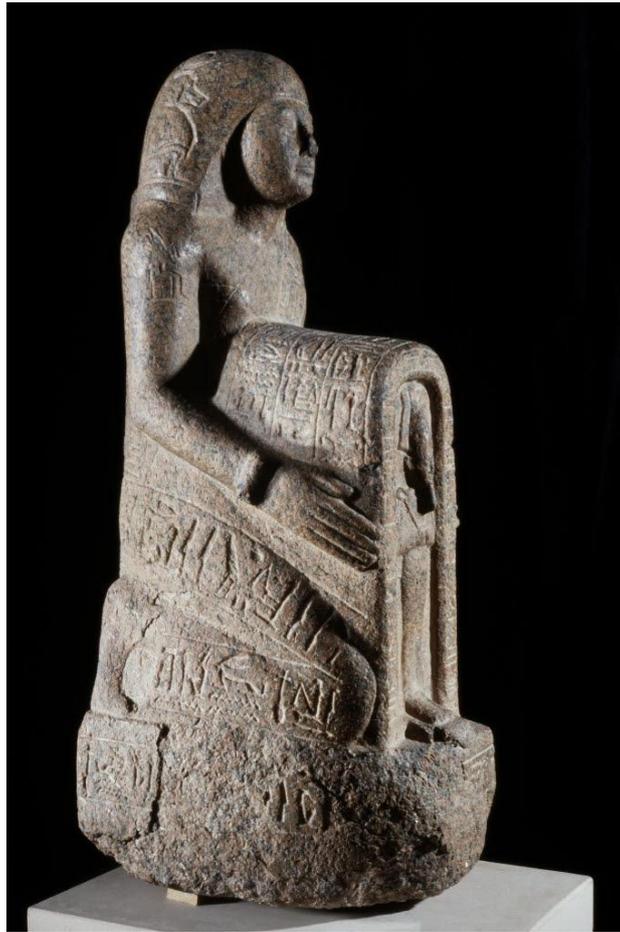


Fig. 18. Le grand prêtre Youyou et Osiris dans son naos A 67



Fig. 19. Djéhoutynefer sistrophore A 118



Fig. 20. Faucon-roi E 5351



Fig. 21. Jambe d'une âme de Pe ou de Nekhen AF 13200



Fig. 22. Figure de dieu solaire E 25460



Fig. 23. Senmout au rouleau de corde et au cryptogramme E 11057



Fig. 24. Statue théophore de Méryiounou A 64



Fig. 25. Groupe familial de Penimen aux statues cubes accolées N 435

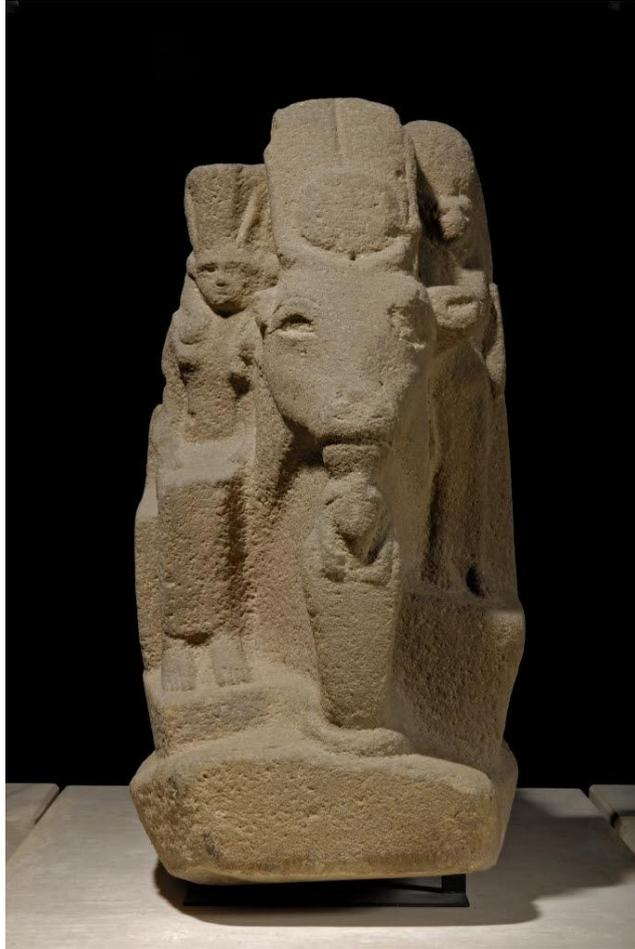


Fig. 26 a. Statue d'Hathor-Meresger multiple E 26023, face



Fig. 26 b. Statue d'Hathor-Meresger multiple E 26023, profil gauche

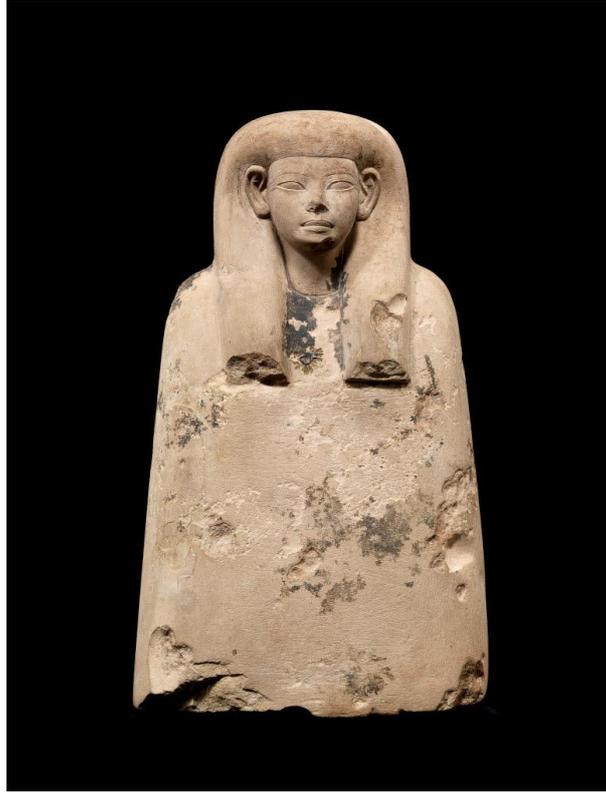


Fig. 27. Buste d'ancêtre E 10975 (règne d'Aménophis III)



Fig. 28. Buste d'ancêtre aux traits marqués E 3391



Fig. 29. Buste d'ancêtre double E 14702



Fig. 30. Triade osirienne MR 63/AF 13036 (Vallée des Rois ?)



Fig. 31. La reine Isetnofret et ses deux fils Khâemouaset et Ramsès N 2272, face



Fig. 32. Double stéléphore Pendouaou et Dydy A 63



Fig. 33. Taureau immobile dans les marais E 10977

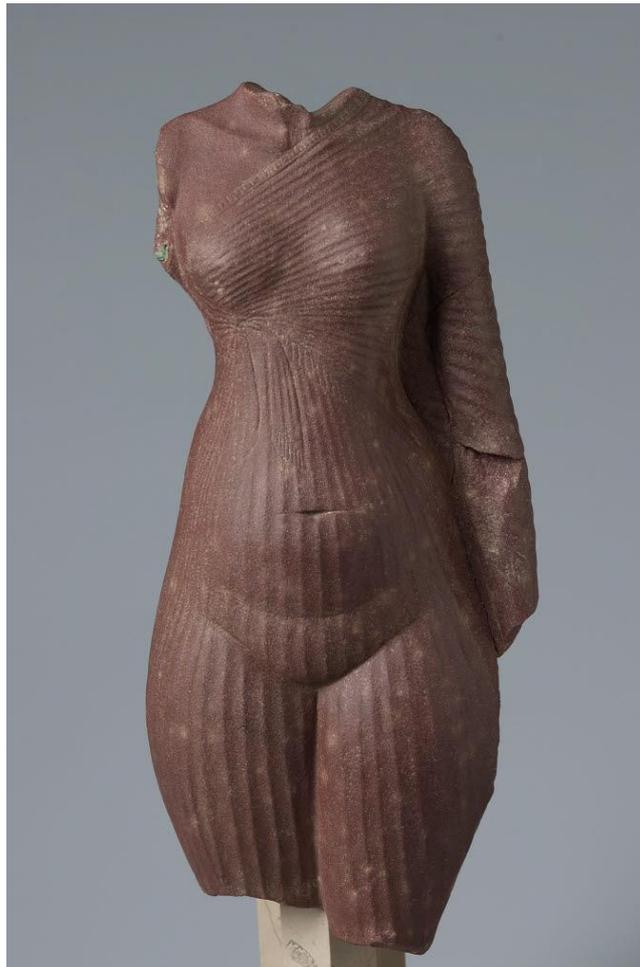


Fig. 34. Torse attribué à Néfertiti E 25409



Fig. 35. Groupe de la dame Baket, de son époux Nebseny et de leur fils E 11364



Fig. 36. Buste du scribe royal Meniou E 11519



Fig. 37. Homme à perruque schématisée selon l'aspect E 12681, XVIII^e dynastie



Fig. 38 a. Porte-enseigne ramesside avec perruque schématisée selon l'aspect N 854

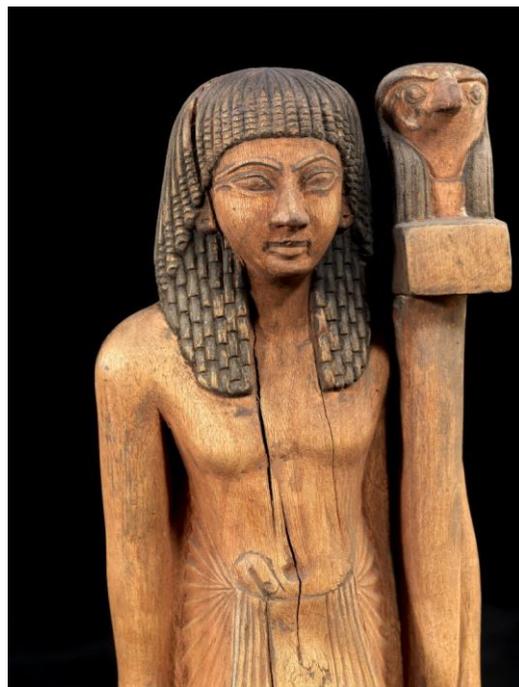


Fig. 38 b. Porte-enseigne N 854, détail



Fig. 39 a. Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht et son épouse A 128



Fig. 39 b. Le deuxième prêtre d'Amon Hornakht A 128, détail



Fig. 40. Tête au kheprech attribuée à Thoutmosis IV E 10599



Fig. 41 a. Couple anonyme N 2310



Fig. 41 b. Couple anonyme N 2310, detail



Fig. 42. Grande statue cube de Minmès E 12985



Fig. 43. Sommet de l'appui dorsal d'une grande statue de Khâemouaset N 422 (?)



Fig. 44. Statue cube de Manakhtef E 12926



Fig. 45. Statue du prince Iâhmès E 15682



Fig. 46. Côté droit du siège d'une statue de Iâhmès-Pennekhet C 49



Fig. 47. Statue cube du vizir Ouser(amon) A 127

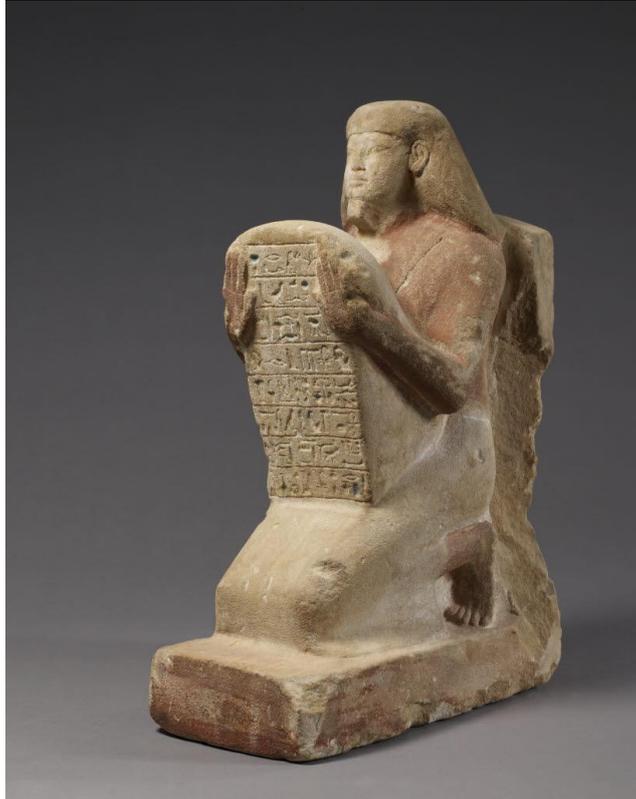


Fig. 48. Neferrenpet adorant le soleil A 79

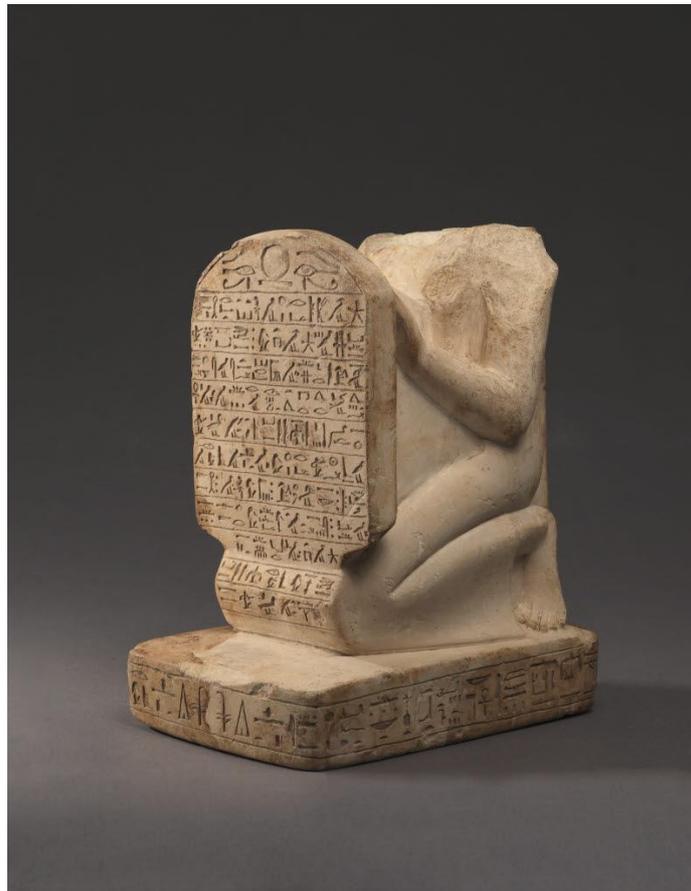


Fig. 49. Samout stéléphore A 59



Fig. 50 a. Le vizir Paser stéléphore E 25980

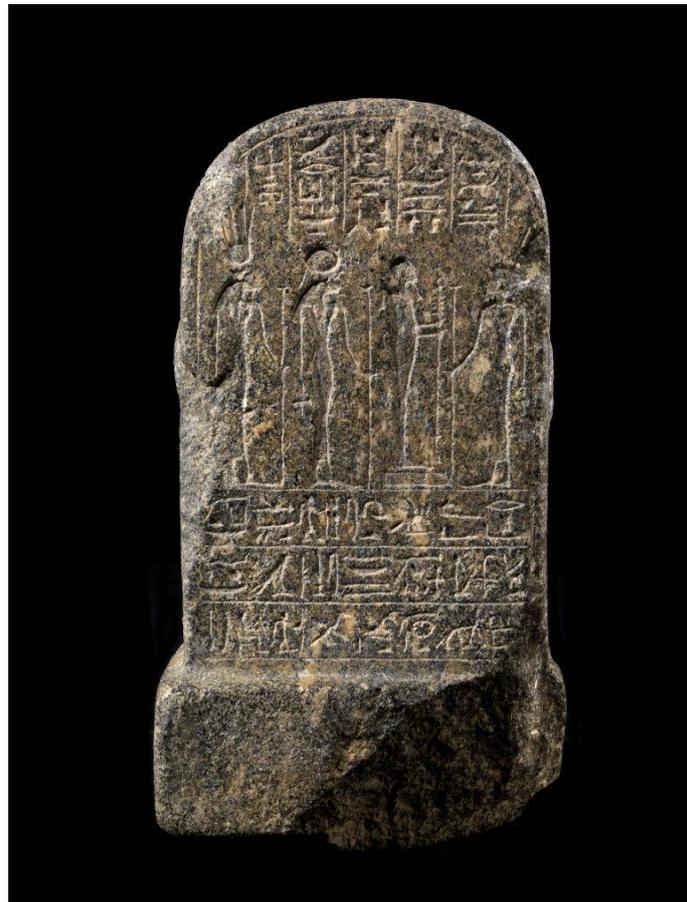


Fig. 50 b. Le vizir Paser stéléphore E 25980, détail



Fig. 51. Grande statue cube de Minmès E 12985, détail du cartouche en collier



Fig. 52. Statue naophore du grand prêtre de Ptah Méryptah A 60

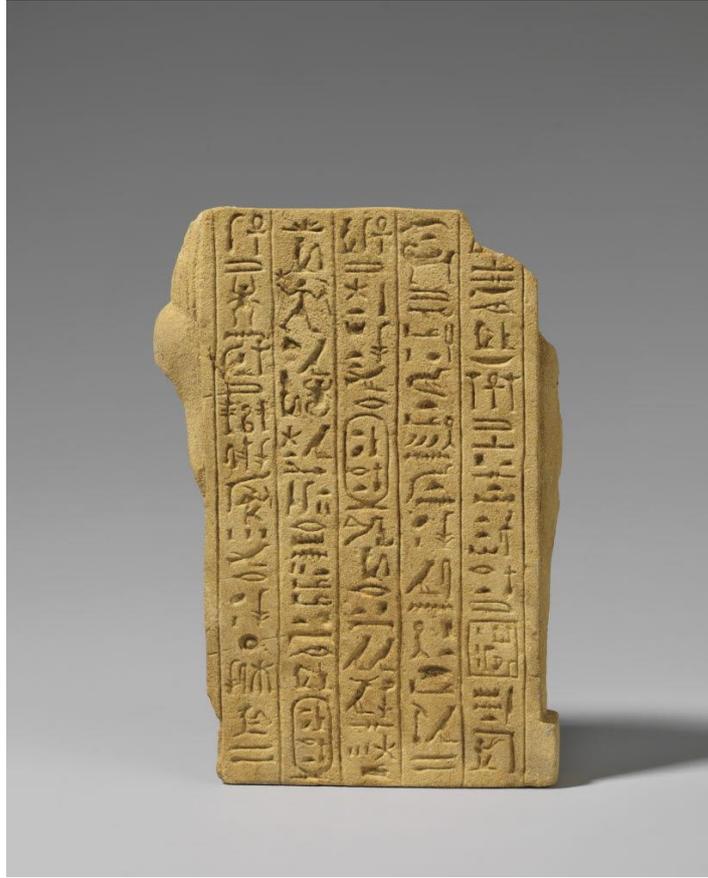


Fig. 53. La reine Isetnofret et ses deux fils N 2272, revers

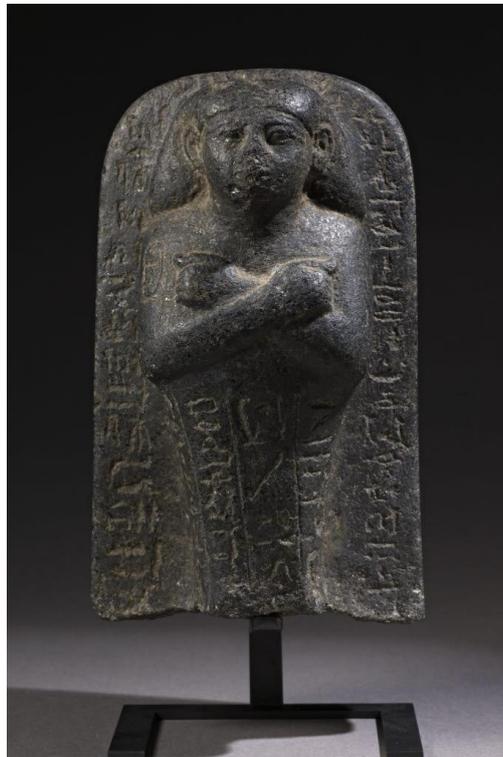


Fig. 54. La statuette « juridique » du barbier Sabastet E 11673



Fig. 55. Statue de Piyäy E 124, profil gauche



Fig. 56 a. Naos dédié par la reine Hatchepsout AF 52, face



Fig. 56 b. Naos dédié par la reine Hatchepsout AF 52, revers



Fig. 57. Tête de Thoutmosis IV E 12987, élément d'un groupe

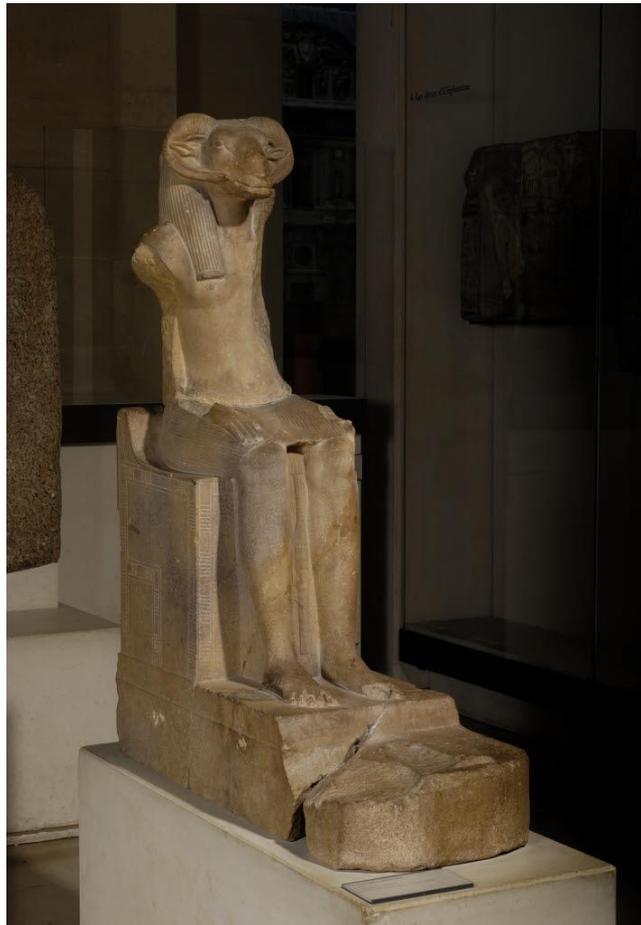


Fig. 58. Amon à tête de bélier AF 2577



Fig. 59. Statue d'Akhénaton N 831, élément d'un groupe



Fig. 60. Grande statue d'Amon et Toutânkhamon E 11609



Fig. 61. Buste d'Amon E 10377, élément pour la restauration d'un groupe



Fig. 62. Les babouins de l'obélisque oriental du temple de Louxor D 31



Fig. 63. Colosse de Séthi II du reposoir de Karnak A 24



Fig. 64. Figurine de roi en argent offrant Maât E 27431



Fig. 65 a. Reheny enfant N 843 a



Fig. 65 b. Reheny adulte N 843 b



Fig. 66. Grande statue cube du grand prêtre d'Amon Hapouseneb A 134

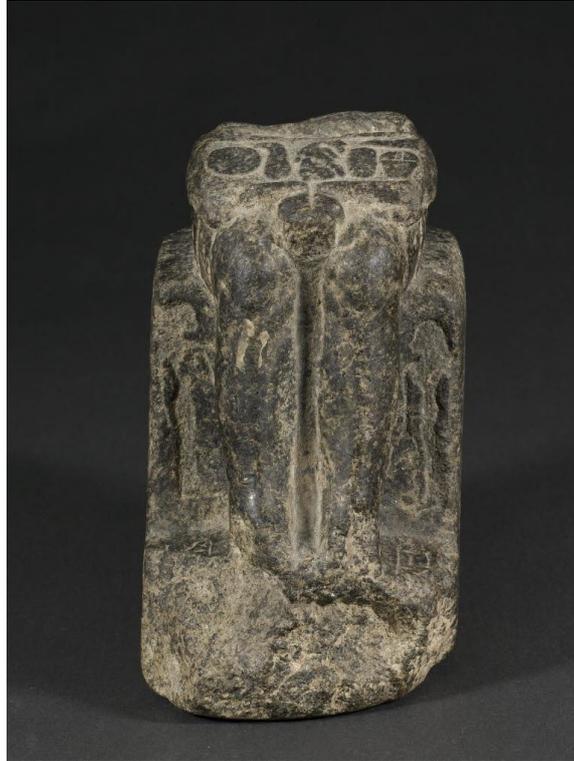


Fig. 67. L'officier d'intendance Nebnefer avec une table d'offrandes sur les genoux E 15125



Fig. 68. Statue cube de Hatrê avec un tenon de restauration antique E 25550



Fig. 69. Figurine de nain au pied bot E 11563

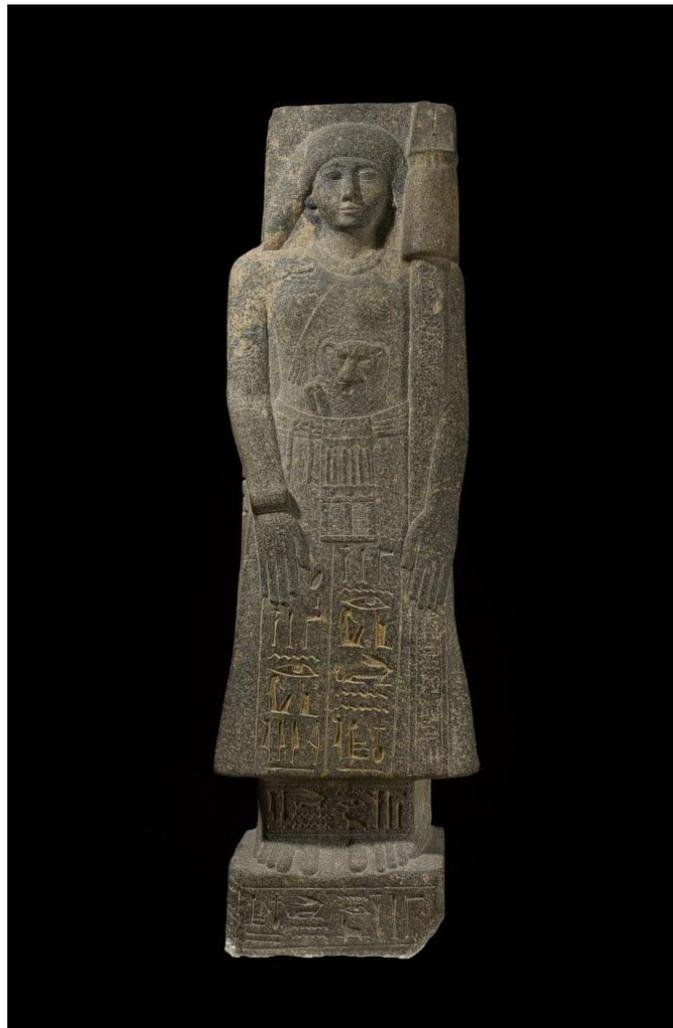


Fig. 70. Statue pilier du grand prêtre d'Osiris Ounennefer A 66



Fig. 71. Statue cube en bois E 20174

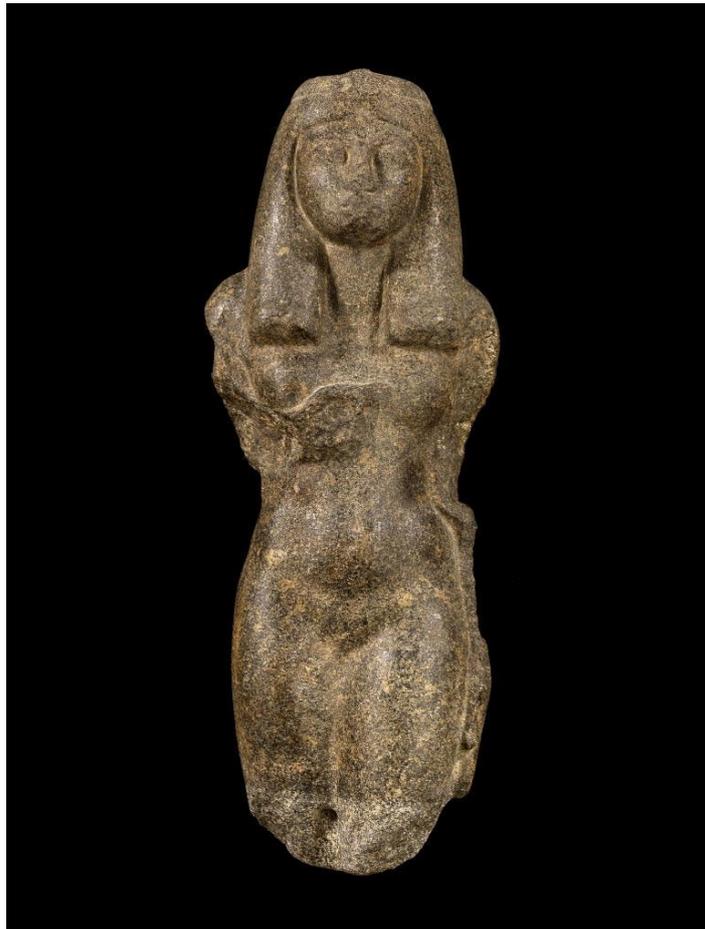


Fig. 72. Grande statue de femme E 25501



Fig. 73. Figurine de femme nue en ivoire E 16268



Fig. 74. Statuette de Satnem E 14319



Fig. 75. Groupe familial de Kaemimen E 10443



Fig. 76. Buste de Thoutmosis IV E 13889

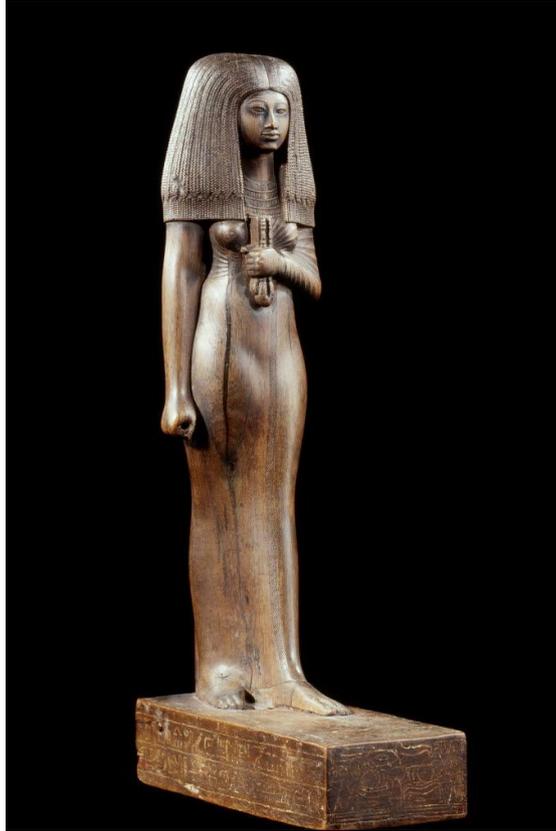


Fig. 77. La dame Touy E 10655



Fig. 78. Buste de princesse amarnienne E 14715



Fig. 79. Jeune fille nue en ivoire E 27429



Fig. 80. Statue de Piyäy E 124, face



Fig. 81. Visage d'Amon, élément d'un groupe de Karnak E 11100

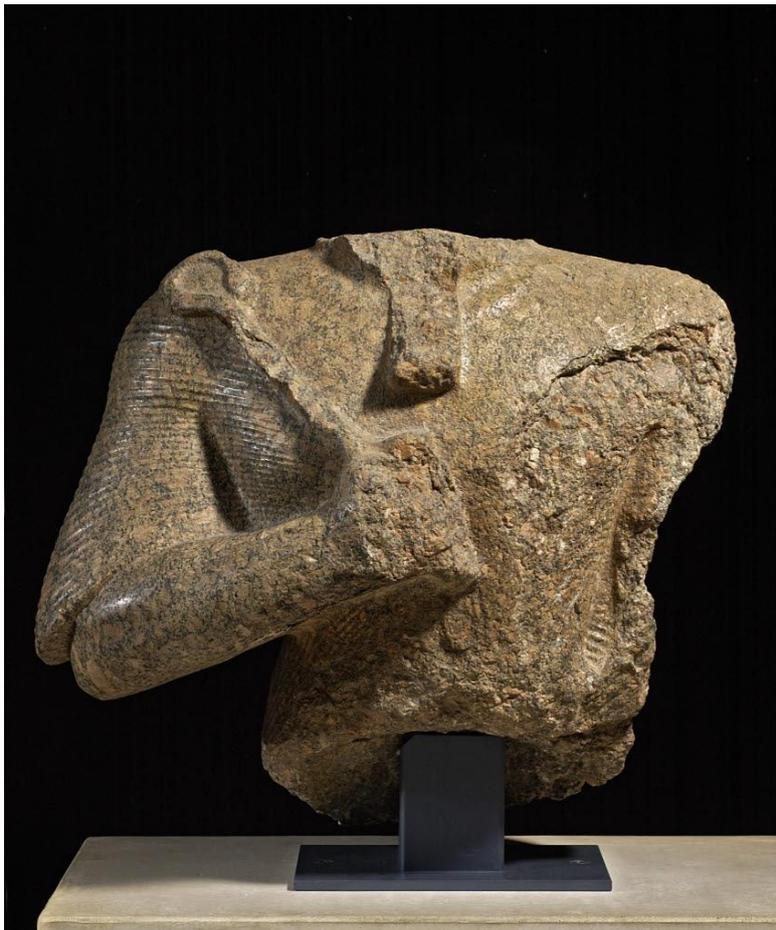


Fig. 82. Torse de Ramsès II E 27455



Fig. 83. Le serviteur de Pharaon Neferrenpet N 852



Fig. 84. Ounennefer en scribe accroupi A 82



Fig. 85. Petite statue cube de Hori (?) E 11275



Fig. 86. Groupe de Cheded et Neferouptah A 61



Fig. 87 a. Amon et Mout N 3566, face



Fig. 87 b. Amon et Mout N 3566, plaque dorsale



Les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre. Une synthèse

Résumé

Insérer votre résumé en français suivi des mots-clés

1000 caractères maximum

Le musée du Louvre conserve 302 statues égyptiennes du Nouvel Empire, une collection suffisamment riche pour obtenir certains résultats susceptibles d'être extrapolés à l'ensemble de la statuaire de la période. Le présent travail aborde cet ensemble sous un double aspect. Analyse quantitative et qualitative d'après les critères modernes d'abord, essai d'analyse selon les critères égyptiens antiques explicites et implicites ensuite. Ces derniers se déduisent notamment des rapports entretenus entre les images en deux dimensions, qui procèdent directement de l'écriture, avec leur transcription en volume que constitue la statuaire. On découvre alors que la construction de la statuaire repose sur les aspects fondamentaux de mobilité et d'immobilité, d'action ou d'inaction, et qu'elle obéit d'une manière générale aux règles aspectives propres à la pensée égyptienne, avec la manifestation fréquente du point de vue perspectif qui se surimpose à ces règles de base.

Mots clés :

Louvre ; Statuaire ; Nouvel Empire ; Image ; Ecriture ; Aspective ; Perspective

Résumé en anglais

Insérer votre résumé en anglais suivi des mots-clés

The Louvre Museum keeps 302 Egyptian statues of the New Kingdom. Such a collection is rich enough to obtain some results which should be transposable to the complete Egyptian statuary of the period. The present work is dealing with this corpus from two angles. First, quantitative and qualitative analysis according to modern criteria. Second, attempt of analysis according to ancient Egyptian criteria, explicits and implicits. These last ones can particularly be deduced from the relations between two dimensional images, which are issued from the writing, and their transcription in volume, in other words the statuary. Then it is found that the conception of statuary is based on fundamental aspects of mobility and immobility, of action and inaction and, generally speaking, that it corresponds to aspective rules so characteristic of Egyptian thought, with the frequent manifestation of the perspective point of view which is superimposed to these basic rules.

Keywords :

Louvre ; Statuary ; New Kingdom ; Image ; Writing ; Aspective ; Perspective