



**ENiM**

*Égypte Nilotique et Méditerranéenne*

**Équipe Égypte Nilotique et Méditerranéenne  
UMR 5140 « Archéologie des Sociétés Méditerranéennes »  
Cnrs – Université Paul Valéry (Montpellier III)**

---

**À propos des représentations des statues de particuliers  
dans l’Ancien Empire. Du pseudo-profil à la figuration en aspective**  
**Jérôme Rizzo**

---

**Citer cet article :**

Jérôme Rizzo, « À propos des représentations des statues de particuliers dans l’Ancien Empire. Du pseudo-profil à la figuration en aspective », *ENiM* 14, 2021, p. 135-181.

---

**ENiM – Une revue d’égyptologie sur internet** est librement téléchargeable depuis le site internet de l’équipe « Égypte nilotique et méditerranéenne » de l’UMR 5140, « Archéologie des sociétés méditerranéennes » : <http://www.enim-egyptologie.fr>

# À propos des représentations des statues de particuliers dans l’Ancien Empire

## Du pseudo-profil à la figuration en aspective \*

Jérôme Rizzo

Équipe Égypte Nilotique et Méditerranéenne – Laboratoire ASM Archéologie des Sociétés Méditerranéennes,  
UMR 5140, Université Paul Valéry Montpellier, CNRS MCC

DANS SON ouvrage *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*<sup>1</sup>, M. Eaton-Krauss aborde, de manière à la fois méthodique et approfondie, la question de la représentation bidimensionnelle des statues de particuliers sur les parois des mastabas de l’Ancien Empire. Cette étude est menée à partir d’un imposant corpus de 157 exemples répartis dans une quarantaine de tombes<sup>2</sup>. Un long chapitre est en grande part consacré à la variété des contextes dans lesquels ces représentations de statues sont tour à tour figurées<sup>3</sup>. Parmi ceux-ci, l’auteur détaille successivement, les scènes d’atelier, les scènes de transport vers la tombe, les scènes rituelles dans ou autour de la tombe et, enfin, les représentations de statues sur les parois du *serdab*<sup>4</sup>. Cet ordonnancement semble se conformer à la cadence d’un long cérémonial, allant de la phase du façonnage de la statue dans l’atelier du sculpteur jusqu’à son installation à l’intérieur de la tombe de son destinataire ainsi que des rituels afférents. Toutefois, l’observation des exemples fournis dans le catalogue de l’auteur permet de constater que l’ensemble des étapes de ce parcours n’est jamais entièrement illustré sur les parois d’une même tombe. Et en ce qui concerne les bas-reliefs dans lesquels le façonnage des statues est plus précisément évoqué, M. Eaton-Krauss précise que la totalité du processus de fabrication n’y est jamais retracée pour une statue en particulier<sup>5</sup>. À partir de ces premières observations, on peut sans doute considérer que certaines scènes relatives à la représentation de statues des particuliers sur les parois des

---

\* Ce travail a bénéficié du soutien du LabEx ARCHIMEDE au titre du programme « Investissement d’Avenir » ANR-11-LABX-0032-01.

<sup>1</sup> M. EATON-KRAUSS, *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, *AA* 39, Wiesbaden, 1984.

<sup>2</sup> Dans notre étude, à défaut de toute mention explicite, la numérotation des représentations de statues sont celles adoptées par M<sup>me</sup> Eaton-Krauss dans son catalogue.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 38-75.

<sup>4</sup> Une toute dernière section intitulée « Representations in Other Contexts » (p. 183-187), bien qu’intéressante sur le fond, nous a semblé trop disparate pour nous y attarder dans le cadre de cette étude.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 43 (§ 49) et p. 116.

mastabas sont soumises au principe de la synecdoque<sup>6</sup>, ces images pouvant alors former une sorte d'abrégé d'une ou de plusieurs phases majeures de ce cérémonial<sup>7</sup>.

### À propos du « profil » dans l'iconographie égyptienne

Parmi les nombreuses questions soulevées tout au long de cette étude de M. Eaton-Krauss, celle de la représentation de « profil » des statues est sans doute jugée comme prééminente par l'auteur, puisque son examen occupe la quasi-totalité du chapitre liminaire de son ouvrage<sup>8</sup>.

En préambule aux commentaires consacrés à cette question, M. Eaton-Krauss commence par définir ce qu'elle entend dans ce contexte par « profil ». Selon elle, il s'agit, chez les anciens Égyptiens, d'une convention spécifique de figuration de l'être humain qui se distingue de celle de sa représentation canonique – présentant notamment le buste du modèle de face<sup>9</sup> – par le fait que l'épaule proche est alors figurée en stricte vue latérale (*side view*)<sup>10</sup>, l'épaule la plus éloignée disparaissant naturellement derrière le buste [fig. 1]. Hors de cette particularité, le reste de la composition de ce profil demeure globalement assujéti aux conventions du canon égyptien : l'œil est toujours figuré de face dans une tête de profil, le nombril – lorsqu'il est représenté – est positionné conformément à une vue de trois-quarts et, enfin, les jambes sont représentées de profil avec deux pieds gauches ou deux pieds droits, selon l'orientation adoptée pour la figure. En ce qui nous concerne, du fait que cette représentation latérale demeure approximative, aussi bien du point de vue de la perception naturaliste (*perspectiva*

<sup>6</sup> A.O. Bolshakov introduit le principe qu'il nomme « Old Kingdom art laconism » dans l'analyse des processions funéraires des particuliers à l'Ancien Empire, et qui consiste selon lui à la fréquente omission de certaines phases du cérémonial dans sa représentation iconographique (« The Old Kingdom Representations of Funeral Procession », *GM* 121, 1991, p. 41).

<sup>7</sup> Ainsi, on a pu supposer que le colosse de Djéhoutyhotep, figuré en état de parfaite finition dans la scène de transport gravée dans sa tombe à Deir el-Bercheh (XII<sup>e</sup> dynastie), n'a été que tracté sous la forme d'un bloc simplement équarri, H. WILLEMS, Chr. PEETERS, G. VERSTRAETEN, « Where Did Djehutihotep Erect His Colossal Statue ? », *ZAS* 132, 2005, p. 173-189 ; Fr. MONNIER, « La scène de traction du colosse de Djéhoutyhotep. Description, traduction et reconstitution », *JAEA* 4, 2020, p. 55-72.

<sup>8</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 1-5.

<sup>9</sup> Cette convention formelle est parfois nommée « Flachbild » (H. SCHÄFER, *Von Ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1919, p. 318-344 ; M.A. SHOUKRY, *Die Privatgrabstatue im Alten Reich*, *CASAE* 15, 1951, p. 110 ; W. WOLF, *Die Kunst Aegyptens*, Kohlhammer, Munich, 1957, p. 281) ou « Grundform » (H. JUNKER, *Giza XI*, Vienne, 1953, p. 224) ou encore « wechselsichtige Grundform » (H. Schäfer, *ibid.*, p. 314). Dans ce dernier ouvrage, H. Schäfer qualifie de « pré grec » (vorgriechische) cette convention égyptienne de représentation (*ibid.*, p. 4-5, 87, 318, 322) qu'il cherche également à rendre par les néologismes « geradansichtig » (litt. « [fondé] sur des vues frontales ») et « geradvorstellig » (litt. « [fondé] sur des images frontales ») (*ibid.*, p. 99-100 et 322). Afin de pallier le caractère imparfait de ces expressions, reconnues comme tel par Schäfer lui-même, pour rendre ces principes plastiques, E. Brunner-Traut proposera dans les années 1970 le terme notionnel d'« Aspektiv » (ou « aspective » en anglais et en français) (*LÄ* I, 1973, col. 474-488, s.v. « Aspektive » ; « Epilogue : Aspective », postface à H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, Oxford, 1974, p. 421-448). Selon cet auteur, le terme « aspective » correspondrait à une « non-(per)spective » (« Epilogue : Aspective », p. 429) et, par suite, marquerait une opposition à la perspective, telle que les théoriciens de la Renaissance florentine la définirent par un point de vue et un « point de centre » uniques. Sur la question, voir notamment, E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Les éditions de minuit, 1975 (1<sup>re</sup> édition, 1927) ; J. WHITE, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, 2003 (1<sup>re</sup> édition, 1957) ; G.C. ARGAN, R. WITTKOWER, *Architecture et perspective chez Brunelleschi et Alberti*, Lagrasse, 2004 (1<sup>re</sup> édition, 1990).

<sup>10</sup> Très souvent nommée « profil », mais également « Seitensicht » ou « Seitenbild », notamment par H. Schäfer (*op. cit.*, p. 313-314) ou encore « reine Seitenansicht » par W. Wolf (*op. cit.*, p. 284).

*naturalis*) que de celui de la perspective mathématique (*perspectiva artificialis*<sup>11</sup>), nous choisissons de qualifier ce type de représentation de *pseudo-profil*, en plaçant par conséquent le terme « profil » entre parenthèses lorsqu’il est utilisé dans cette étude.

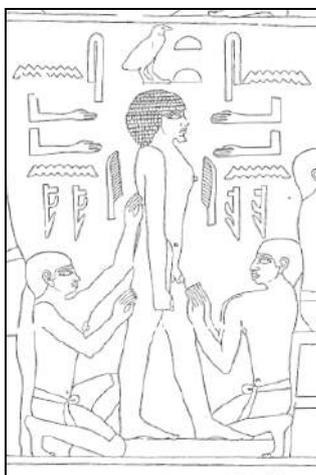


Fig. 1. Artisans ponçant une statue figurée de « profil » - mastaba de Ti, Saqqâra, V<sup>e</sup> dynastie (d’après H. Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65/3, 1966, pl. 173).

Au cours de son examen critique des interprétations proposées par différents auteurs au sujet des motivations de ce pseudo-profil, M. Eaton-Krauss commence par réfuter, à juste titre, le « *oft repeated cliché* » selon lequel les représentations de statues seraient systématiquement dessinées de « profil »<sup>12</sup>. Elle étaye sans peine son objection au moyen des exemples réunis dans son catalogue, à partir desquels elle indique que ce type de figuration ne représente qu’environ un tiers des cas rassemblés<sup>13</sup>. Bien que cette proportion soit juste dans la stricte prise en compte des données, nous serons amené par la suite à l’examiner plus distinctement.

M. Eaton-Krauss poursuit son analyse critique par la mise en contradiction de deux autres interprétations d’ordre plus technique. La première étant celle proposée par C.C. Edgar selon laquelle la représentation de « profil » des statues dériverait de la technique des sculpteurs, ces derniers appliquant ce principe sur chacun des côtés du bloc de matériau façonné<sup>14</sup>. La seconde hypothèse est formulée par N. de Garis Davies qui, quant à lui, présume que la

<sup>11</sup> La notion de *perspectiva naturalis* (ou *communis*), glosée dès le Moyen Âge, notamment par Roger Bacon et John Peckham, repose sur un principe d’optique associé à l’expérience de la vision. C’est, semble-t-il, à partir de cette notion que les théoriciens de la Renaissance florentine forgèrent les principes de la *perspectiva artificialis* (ou *pingendi*), encore appelée « perspective mathématique », « perspective géométrique » ou « perspective centrale ». Sur cette question controversée, voir notamment, E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 62-67 ; D. RAYNAUD, « Perspective curviligne et vision binoculaire », *Sciences et Techniques en Perspective* 2, 1998, p. 3-23 ; *id.*, « *Perspectiva naturalis* », catalogue de l’exposition *Nel Segno di Masaccio. L’invenzione della prospettiva* (Florence, Galerie des Offices, 16 octobre 2001-20 janvier 2002), Giunti, 2001, p. 11-13.

<sup>12</sup> Voir notamment, M. MOGENSEN, *Le mastaba égyptien de la Glyptothèque Ny Carlsberg*, Copenhague, 1921, p. 44 ; H. JUNKER, *ibid.* ; J. VANDIER, *Manuel d’archéologie égyptienne* III, Paris, 1958, p. 3. Pour des propos plus nuancés, H. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 313 ; W.S. SMITH, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, 1946, Boston, p. 315.

<sup>13</sup> *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, AÄ 39, Wiesbaden, 1984, p. 2 et n. 4. L’auteur avait annoncé ce ratio précédemment (« Black-skinned Statues in Egyptian Painting », *JARCE* XII, 1976, p. 23, n. 6).

<sup>14</sup> « Remarks on Egyptian ‘Sculptor’s Models’ », *RecTrav* XXVII, 1905, p. 148, n. 1.

représentation de la statue de « profil » est préférée par le dessinateur lorsque les deux bras du modèle adoptent une position identique<sup>15</sup>. Ici encore, M. Eaton-Krauss fonde son opposition à ces deux propositions à partir de divers exemples de son catalogue qui, selon elle, mettent clairement en cause ces présupposés.

Ensuite, l'auteur expose une autre interprétation qu'elle présente comme « *quite attractive at first glance* »<sup>16</sup>. Selon cette conjecture, le « profil » serait spécifiquement utilisé pour les représentations de statues en train d'être sculptées alors que, à l'inverse, les statues achevées, puis identifiées avec le propriétaire de la tombe notamment par le truchement du rituel de l'Ouverture de la Bouche, seraient alors figurées conformément aux représentations du défunt sur les parois de sa sépulture<sup>17</sup>. Ici encore, selon M. Eaton-Krauss, cette hypothèse se heurte à la réalité de certains exemples issus de son catalogue.



Fig. 2. Statue figurée en aspective, mastaba de la reine Méresânkh III, Gîza, IV<sup>e</sup> dynastie (d'après D. Dunham, W.K. Simpson, *The Mastaba of Queen Mersyankh III Boston*, 1974, fig. 8).

Enfin, et toujours en ce qui concerne l'analyse du pseudo-profil des représentations de statues, il semble important de faire valoir l'interprétation formulée en 1918 par H. Schäfer, hypothèse que M. Eaton-Krauss a singulièrement reléguée dans une note de bas de page de ce même chapitre<sup>18</sup>. D'après H. Schäfer, dont il faut rappeler le rôle fondateur dans la définition de la représentation conventionnelle de l'anatomie humaine des anciens Égyptiens fondée sur la multiplication des points de vue<sup>19</sup>, principe que la postérité dénommera majoritairement

<sup>15</sup> *The Tomb of Rekh-Mi-Re at Thebes*, PMMA 11, 1944, p. 37.

<sup>16</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 3. En l'absence de référence explicite à un auteur précis, il faut supposer que cette hypothèse est formulée par M. Eaton-Krauss.

<sup>17</sup> De manière plus générale, H.A. Groenewegen-Frankfort indique que le « true profile », tel qu'on peut le voir dans la scène de sculpture des statues dans le mastaba de Ti (*infra*, fig. 5), permet de distinguer les êtres humains et les statues en tant que simples objets (*Arrest and Movement*, Cambridge, Londres, 1987, p. 36-37).

<sup>18</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 2, n. 4.

<sup>19</sup> Ce principe formel est principalement nommé par H. Schäfer au moyen du néologisme *geradvorstellung*, « mot-valise » particulièrement délicat à traduire (*Von Ägyptischer Kunst*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1963 [1<sup>re</sup> éd. 1918], p. 99-100). Sur la question, on consultera les commentaires de J. Baines, formulés dans l'introduction de sa traduction en anglais de l'ouvrage de H. Schäfer (*Principles of Egyptian Art*, Oxford, 1974, p. XVI-XVII).

« aspective » à la suite d’E. Brunner-Traut<sup>20</sup>, la raison profonde qui motiverait la représentation de la statue de « profil » (*Seitensicht*) serait de signifier que cette effigie est alors « dépourvue de vie » (*leblos*). H. Schäfer poursuit son raisonnement en affirmant que, à l’inverse, la statue dessinée selon les canons égyptiens qu’il nomme « forme de base multi-facettes » (*wechselsichtige Grundform*), soit selon les figurations traditionnelles prenant en compte une diversité de points de vue [fig. 2], serait la seule représentation appropriée pour figurer un être vivant<sup>21</sup>. Comme le rappelle M. Eaton-Krauss, cette interprétation d’H. Schäfer fut favorablement accueillie par W. Wolf qui, à la qualification de « dépourvue de vie » (*leblos*) attribuée à cette « vue latérale » (*Seitenansicht*) de la statue, y ajoutera celle de « non animable » (*nicht belebbar*)<sup>22</sup>.

Cette proposition qu’H. Schäfer formule au sujet des représentations des statues de « profil » est rejetée, de manière catégorique, par M. Eaton-Krauss. Pour ce faire, elle s’appuie alors sur deux arguments distincts.

En premier lieu, reprenant le pourcentage établi à partir des exemples de son catalogue, elle rappelle que les représentations de « profil » des statues demeurent largement minoritaires, puisque ne regroupant qu’un tiers du corpus. En outre, apparaissant en parallèle avec les représentations conformes « with the normal convention for the depiction of the human figure », elle en conclut que les représentations de statues de « profil » surviennent de manière aléatoire (*at random*) dans la documentation<sup>23</sup>.



Fig. 3. L’Horus Nârmer figuré de « profil » sur sa tête de massue (détail), Oxford, Ashmolean E 517 (d’après N.B. Millet, *JARCE* XXVIII, 1991, fig. 1).

Ensuite, M. Eaton-Krauss fait reposer son second argument critique sur l’existence d’un motif iconographique probablement attesté depuis les débuts de l’époque dynastique. Prenant en considération l’image du souverain représenté de « profil » et engoncé dans son manteau rituel, à l’instar de la représentation de l’Horus Nârmer incisée sur sa tête de massue

<sup>20</sup> On doit à cet auteur la création de ce néologisme (cf. *supra*, n. 9). Il faut noter que cette notion est régulièrement reprise au-delà du strict orbe égyptologique (voir notamment sur cette question les contributions d’E. Oulié et de J.-M. Luce dans le numéro 105 [2007] de la revue *Pallas* :

[<https://journals.openedition.org/pallas/7939>]).

<sup>21</sup> « Der Grund liegt wohl tiefer: eben darin, daß man im durchgeführten Seitenbilde leicht etwas Lebloses empfand, demgegenüber die wechselsichtige Grundform mit den vielseitigen Bezügen, deren Widersprüche man ja nicht fühlte, als die einem Lebenden allein angemessene Darstellung erschien. », H. SCHÄFER, *op.cit.*, p. 314.

<sup>22</sup> *Die Kunst Aegyptens*, Kohlhammer, Munich, 1957, p. 281.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 2, n. 4 et p. 3.

[fig. 3]<sup>24</sup>, elle qualifie cette dernière de « depiction[s] of the living ruler ». À partir de cette image du roi qu'elle qualifie donc de « vivant », elle infère que l'on ne peut considérer la figuration de « profil » comme la représentation *per se* d'un individu « dépourvu de vie » (*lifeless*), tel que H. Schäfer le supposa.

En réexaminant avec attention ces deux derniers arguments avancés par M. Eaton-Krauss, nous allons, en premier lieu, tenter d'évaluer dans quelle mesure ils peuvent suffire à rejeter définitivement l'interprétation qu'H. Schäfer proposa au sujet de la représentation des statues de « profil ». Puis, nous verrons si les éléments de réponse formulés à l'issue de ce réexamen du pseudo-profil égyptien permettent de les mettre en relation avec ce qui semble constituer le pendant de cette convention formelle, à savoir la représentation traditionnelle de l'anatomie humaine chez les anciens Égyptiens, que la communauté scientifique s'accorde à dénommer « aspective » depuis les travaux d'E. Brunner-Traut.

Enfin, à partir de ces observations, nous proposerons une grille de lecture systématique des différentes représentations des statues gravées sur les parois des tombes de l'Ancien Empire. Pour ce faire, nous serons notamment conduit à introduire le principe de la « condensation narrative<sup>25</sup> » qui, à notre avis, constitue une clef nécessaire pour une compréhension du système qui semble poindre en filigrane de ce corpus iconographique.

### **Le pseudo-profil égyptien peut-il être perçu comme le signe d'un état « dépourvu de vie » (*leblōs, lifeless*) ?**

Le motif iconographique pris en exemple par M. Eaton-Krauss pour rejeter l'interprétation d'H. Schäfer au sujet de la représentation des statues de « profil » comme manifestation d'un état « dépourvu de vie » (*leblōs*) est donc celui du roi assis sous un dais, revêtu de son manteau rituel et figuré de « profil » [fig. 3]. Selon nous, cette image mérite une attention plus approfondie et, par suite, un jugement que nous espérons plus nuancé.

En premier lieu, il convient de rappeler que ce motif du roi assis de « profil » et vêtu du manteau cérémoniel est attesté dans les sources iconographiques depuis la I<sup>re</sup> dynastie<sup>26</sup> jusqu'à la XXII<sup>e</sup> dynastie. Outre l'exemple reproduit sur la tête de massue de l'Horus Nârmer mentionné plus haut [fig. 3], on peut citer, parmi les modèles les plus célèbres, ceux des règnes de l'Horus Djer et de l'Horus Den pour la I<sup>re</sup> dynastie<sup>27</sup>, ceux provenant du temple solaire de Nyouserrê à Abou Ghorab pour la V<sup>e</sup> dynastie<sup>28</sup>, ceux visibles sur le linteau de

<sup>24</sup> L'auteur ne mentionne que ce modèle iconographique comme exemple d'être vivant représenté de profil. En contrepoint, elle évoque un type de profil « approximatif » catégorisé par W.S. Smith, à partir d'exemples tirés du répertoire des scènes de la « vie quotidienne » dans les mastabas de l'Ancien Empire (*op. cit.*, p. 314-316).

<sup>25</sup> Cf. *infra*, n. 44.

<sup>26</sup> Deux images distinctes d'un souverain figuré dans une posture de profil proche de celle-ci, et datant probablement de la période prédynastique tardive, pourraient en constituer des modèles primitifs, bien que le contexte rituel de leur apparition puisse être sensiblement différent (T. WILKINSON, *Early Dynastic Egypt*, London, New York, 1999, p. 166, fig. 6.3 [1-2]). En ce qui concerne le corpus des statues du roi figuré vêtu du manteau cérémoniel, H. SOUROUZIAN, « Inventaire iconographique des statues en manteau jubilaire de l'Époque thinite jusqu'à leur disparition sous Amenhotep III », dans *Hommages à Jean Leclant, BiEtud* 106/1, 1994, p. 499-530.

<sup>27</sup> W.M. Fl. PETRIE, *Royal Tombs of the First Dynasty I*, Londres, 1900 ; P.E. NEWBERRY, « The Wooden and Ivory Labels of the First Dynasty », *PSBA* 34, 1912, p. 279-289.

<sup>28</sup> Fr.W. VON BISSING, H. KEES, *Das Re-heiligtum des Königs Ne-woser-re (Die kleine Festdarstellung)* II, Berlin, 1923 ; *id.*, *Das Re-heiligtum des Königs Ne-woser-re (Die grosse Festdarstellung)* III, Berlin, 1928 ;

porte gravé sous Sésostri III et provenant du temple de Médamoud<sup>29</sup> et enfin, les nombreux exemples présents sur les blocs de la porte du temple de Bastet à Bubastis, datés de la XXII<sup>e</sup> dynastie et plus particulièrement du règne d’Osorkon II<sup>30</sup>.

Il est généralement admis que ces images spécifiques du roi, qui couvrent une période de plus de deux millénaires, appartiennent dans leur ensemble au répertoire iconographique du rituel du *heb-sed*. De manière plus ou moins consensuelle, ce dernier est perçu comme un cérémoniel visant à la régénération symbolique du roi et, par le truchement de sa personne, à celle de l’Égypte tout entière. Certaines voix se sont néanmoins élevées pour mettre en cause l’identification des images où le roi est figuré assis sous un dais simple et non pas à l’intérieur du double-dais – la fameuse *tchentchat*, dont le signe  (O 23) est généralement utilisé pour la dénomination de ce rituel jubilaire<sup>31</sup>. Ainsi, selon l’analyse proposée par N.B. Millet, la scène centrale dépeinte sur la tête de massue de Nârmer ne serait pas une simple image emblématique du *heb-sed*, mais plus précisément la figuration du rituel nommé « Apparition du roi de Basse-Égypte » (*h'.t bjty*) se déroulant à Bouto, et dont la mention est déjà explicite sur la Pierre de Palerme<sup>32</sup>. Toutefois, cet auteur admet que ce rituel de la *h'.t bjty* figuré sur la tête de massue de Nârmer, montrant le roi coiffé de la couronne rouge et vêtu du manteau rituel, est très probablement en lien avec le *heb-sed*<sup>33</sup>. D’autres pensent qu’il en constitue même un moment prééminent<sup>34</sup>.

À la question du contexte dans lequel apparaît ce motif iconographique du roi, il convient d’ajouter celle tout aussi délicate de sa signification. En effet, il faut constater que la fréquence des images relatives au rituel du *heb-sed* et à ses différentes phases, paraît inversement proportionnelle à la relative pauvreté des sources écrites consacrées à son déroulement<sup>35</sup>.

La publication du papyrus 47.218.50 du Brooklyn Museum par J.-Cl. Goyon a permis de mettre au jour les détails d’une cérémonie du Nouvel An datée de l’époque ptolémaïque et visant à la régénération du pouvoir royal<sup>36</sup>. Or, les liens qu’une partie de cette documentation entretient avec le répertoire iconographique du *heb-sed*<sup>37</sup> paraissent si prégnants que certains auteurs se sont proposés de retracer les différentes étapes du *heb-sed* à partir de ce document qui, bien que tardif, semble parfaitement en phase avec ce rituel jubilaire qui a traversé l’histoire pharaonique.

Ainsi, la partie de cette cérémonie royale pour le Nouvel An se déroulant alors que le roi, vêtu du manteau cérémoniel porté lors du *heb-sed*<sup>38</sup>, est couronné et oint à l’aide plusieurs onguents prophylactiques alors qu’il siège sous le dais cérémoniel peut être mis en relation

M. NUZZOLO, « The Sed-Festival of Niuserra and the Fifth Dynasty Sun Temples », dans P. Der Manuelian, Th. Schneider (éd.), *Towards a New History for the Egyptian Old Kingdom*, Leyde, p. 366-392.

<sup>29</sup> L’ensemble de la porte est aujourd’hui reconstitué au musée du Caire (salle R 13).

<sup>30</sup> É. NAVILLE, *The Festival-hall of Osorkon II. The Great Temple of Bubastis (1887-1889)*, Londres, 1892.

<sup>31</sup> F.I.D. FRIEDMAN, « The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex », *JARCE* 32, 1995, p. 7-8, n. 26.

<sup>32</sup> N.B. MILLET, « The Narmer Macehead and Related Objects », *JARCE* 27, 1990, plus particulièrement p. 55-57.

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> B. MIDANT-REYNES, *Aux origines de l’Égypte*, Paris, 2003, p. 360.

<sup>35</sup> Gr. REEDER, « Running the Heb Sed », *KMT* 4/4, 1993-1994, p. 60-70.

<sup>36</sup> J.-Cl. GOYON, *Confirmation du pouvoir royal au Nouvel An*, *BiEtud* 52, 1972 (texte), 1974 (planches).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 56-59.

<sup>38</sup> J.-D. DEGREEF, « The Heb sed Festival Sequence and pBrooklyn 47.218.50. », *GM* 223, 2009, p. 27, n. 5.

avec le motif iconographique évoqué plus haut. Le texte précise que le roi va alors connaître une forme de renaissance, sortant d'un état de léthargie, voire d'une « mort » symbolique, à l'image du soleil échappant chaque matin aux ténèbres<sup>39</sup>. Ce processus de renaissance dont le roi bénéficierait durant cet épisode du *heb-sed* où il est assis couronné et revêtu de son manteau rituel sous le dais cérémoniel, est sans doute étayé par la présence sporadique à ses côtés d'un prêtre-*sem* et d'un desservant porteur du titre d'« ouvreur de bouche » (*wn r[3]*) dans plusieurs scènes idoines gravées sur certains blocs provenant des temples mentionnés plus haut<sup>40</sup>. Il est donc fort probable que cette phase de renaissance du roi durant le rituel du *heb-sed* soit activée par le truchement du rituel de l'Ouverture de la Bouche<sup>41</sup> qui, faut-il le rappeler, constitue un des principaux rituels d'animation de l'Égypte pharaonique<sup>42</sup>.

Enfin, dans son étude portant sur l'iconographie des piliers ou des colosses « osiriaques » du roi et son analogie avec les différentes étapes du *heb-sed*, Chr. Leblanc s'appuie principalement sur le type de vêtement dont le roi est revêtu pour identifier la phase du processus rituel ainsi manifestée<sup>43</sup>. Selon cet auteur, lorsque la statue du roi « osirianisé » montre ce dernier revêtu du suaire gainant son corps puis, lorsqu'il est affublé du manteau court (nommé « tunique » par l'auteur), caractéristique du *heb-sed*, cela signifierait qu'il se trouve dans état de léthargie, assimilé à une mort symbolique, dont il est appelé à sortir progressivement. Finalement, à l'issue de ce protocole de renaissance, la statue du roi figure alors ce dernier revêtu de la *chendjyt*, puis de son pagne cérémoniel, manifestant au moyen de ces atours le recouvrement de ses forces physiques et, par suite, sa capacité à exercer son pouvoir renouvelé.



Fig. 4. Sur son étiquette d'ivoire (détail), l'Horus Den est figuré deux fois : à gauche, assis de « profil » sous le dais cérémoniel puis, à droite, en aspective, effectuant la course rituelle (British Museum EA 32650).

On peut donc supposer que certaines images relatives au cérémoniel du *heb-sed* sont également destinées à traduire un abrégé des principales phases de ce protocole et, notamment la dualité mort-renaissance sur laquelle est fondé le principe cardinal de ce rituel. Ainsi, sur l'étiquette d'ivoire de l'Horus Den conservée au British Museum [fig. 4], le roi est figuré de

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>41</sup> E. OTTO, *Das ägyptische Mundöffnungsritual* II, *ÄA* 3, 1960, p. 3.

<sup>42</sup> J.-D. DEGREEF, *op. cit.*, p. 29.

<sup>43</sup> Chr. LEBLANC, « Piliers et colosses de type “osiriaque” dans le contexte des temples de culte royal », *BIFAO* 80, 1980, p. 69-89. Voir également, M.-A. BONHÊME, A. FORGEAU, *Pharaon : Les secrets du Pouvoir*, Paris, 1988, p. 296-297.

« profil », assis sous un dais cérémoniel et affublé de son manteau rituel, posture manifestant alors selon nous son état léthargique. Puis, situé en position avancée dans la même scène, selon les principes de la condensation narrative<sup>44</sup>, le roi est alors vêtu de la *chendjyt* et l’ensemble de son corps est nettement figuré selon les conventions formelles de l’aspective. Dans cette attitude typique, il est alors représenté en train d’effectuer la course rituelle entre les bornes marquant les limites de l’espace sacré, motif témoignant sans conteste de sa vitalité recouvrée<sup>45</sup>.

Parvenu au terme de cet examen du motif du roi figuré en pseudo-profil, engoncé dans son manteau rituel, on peut mettre en doute qu’il soit alors représenté à proprement parler en qualité de « souverain vivant », comme l’affirme M. Eaton-Krauss. En contrepoint, il faut sans doute également pondérer la vision d’H. Schäfer selon laquelle la figuration de « profil » traduirait que son modèle est alors « dépourvu de vie » (*leblos*). Prenant en compte les exemples du motif du roi figuré en pseudo-profil, assis sous le dais rituel dans le cadre du cérémoniel du *heb-sed*, on peut supposer que cette représentation du souverain permet plus précisément de rendre compte de son état de léthargie transitoire. En effet, cette phase d’inertie précède celle de son nécessaire « réveil », au cours de laquelle il va recouvrir la totalité de ses fonctions vitales, phase de réanimation notamment manifestée au moyen de sa course rituelle.

La question est maintenant de savoir si l’on peut étendre cette corrélation, entre la figuration du pseudo-profil et l’évocation de l’état d’inertie transitoire de son modèle, au domaine de la représentation bidimensionnelle des statues.

### Comment peut-on comprendre les représentations des statues en pseudo-profil ?

Outre ce motif du roi figuré de « profil », la réfutation de M. Eaton-Krauss concernant l’interprétation d’H. Schäfer associant le « profil » à une absence de vie (*leblos*) repose sur l’idée que, ce type de figuration apparaissant de manière aléatoire (*at random*) dans les sources relatives aux représentations de statues, il demeure inenvisageable d’ériger une telle corrélation en principe général.

L’observation des sources iconographiques recueillies dans le catalogue de M. Eaton-Krauss peut effectivement laisser l’impression qu’aucune règle distincte ne régit les différents types de représentation des statues figurés sur les parois des mastabas de l’Ancien Empire. Ainsi, dans un contexte similaire, une statue sera représentée dans un cas en pseudo-profil alors que,

<sup>44</sup> Cette expression désigne plusieurs dispositifs narratifs consistant, pour l’un, à représenter plusieurs fois le même personnage dans une image unique (« condensation with duplication ») et, pour l’autre, à réunir dans une même scène plusieurs éléments signifiants distincts associés à différents moments du récit (« condensation without duplication ») afin d’évoquer, en les synthétisant, plusieurs phases d’une même séquence narrative. La mise au jour des ressorts de ces dispositifs narratifs fut notamment amorcée par l’historien de l’art autrichien Franz Wickhoff (1853-1909), fondateur de la *Vienna School*, dans son ouvrage *Die Wiener Genesis*, publié en 1895 en collaboration avec Wilhelm Ritter von Härtel, puis traduit en anglais en 1900 sous le titre, *Roman Art : Some of Its Principles and Their Application to Early Christian Painting*. L’étude de ces systèmes figuratifs fut poursuivie, entre autres, par O. Pächt (*The rise of pictorial narrative in Twelfth-century England*, Oxford, 1962, p. 15) et, plus récemment, par V.J. Knight (*Iconographic Method in New World Prehistory*, 2012, p. 109-110, 175) ou encore, par Ph. Marcelé (*Les systèmes narratifs dans la peinture du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Les éditions Amalthée, 2016).

<sup>45</sup> Ce dispositif iconographique est encore attesté sur une étiquette de jarre de l’Horus Den, M. BEGON, « Étiquette de jarre au nom de l’Horus Den », dans L. Bazin-Rizzo, A. Gasse, Fr. Servajean (éd.), *A l’école des scribes. Les écritures de l’Égypte ancienne*, CENIM 15, 2016, p. 108-109 (notice A.07).

dans le même registre ou parfois dans la même scène, une autre statue le sera selon les conventions formelles de l'aspective.

Nous allons toutefois réexaminer les exemples rassemblés dans le catalogue de M. Eaton-Krauss afin d'évaluer dans quelle mesure, en filigrane de l'apparence hasardeuse des différentes représentations des statues, il n'est pas envisageable de déceler un certain nombre de déterminations ou de tendances générales. Pour ce faire, et avant de rentrer dans les détails de ce corpus, nous commencerons par prendre en compte les grandes catégories établies par M. Eaton-Krauss dans son ouvrage. Ainsi, comme nous l'avons rappelé plus haut, l'auteur propose de répartir les 157 exemples de son catalogue selon les étapes du parcours rituel suivi par la statue : façonnage dans l'atelier, transport vers la tombe, rites effectués à proximité de la tombe et, finalement, représentation des statues sur les murs du *serdab*.

En préambule de son analyse, M. Eaton-Krauss signale que les représentations de statues de « profil » ne représentent qu'environ un tiers de l'ensemble de son corpus<sup>46</sup>. En effet, si l'on soustrait aux 157 exemples de cette documentation, les 31 cas incertains (images de statue tout ou partie effacées ou encore, images virtuelles de statue dissimulées à l'intérieur d'une chapelle, notamment lors de son transport), il demeure 126 représentations recevables dont 35 dessinées en pseudo-profil, soit une proportion de 27,78 % de représentations figurées selon cette convention.

Cependant, l'analyse différenciée de ces données au regard des différents registres thématiques évoqués précédemment laisse apparaître des proportions sensiblement distinctes. Ainsi, alors que dans le cadre des scènes de façonnage dans l'atelier de sculpture, les deux types majeurs de représentations des statues sont figurés dans un rapport numérique proche de la parité – 46,67 % pour les représentations en pseudo-profil et 53,33 % pour celles en aspective –, ce quasi-équilibre est nettement rompu avec les scènes de transport des statues dans lesquelles leurs représentations en aspective dominant alors largement – 81,36 % pour seulement 18,64 % de représentations en pseudo-profil. Finalement, cette dernière proportion se maintient dans les scènes que l'auteur qualifie « en contexte de rituel<sup>47</sup> » – 80 % en aspective et 20% en pseudo-profil – pour devenir encore plus uniforme dans les exemples de représentations de statues sur les parois du *serdab*, la présence des figurations en aspective étant alors largement dominante<sup>48</sup>.

Par suite, la forte variation de ces chiffres en fonction de leur contexte d'apparition met en évidence que la prise en compte d'une proportion globale pour les représentations de statues du pseudo-profil, telle que la rapporte M. Eaton-Krauss, ne permet pas d'évaluer finement ce qui est dans jeu dans les évolutions observées, et réduit l'analyse au constat que le pseudo-profil ne peut être admis comme une norme stable dans ce domaine. En revanche, ce qui apparaît clairement au travers de cette analyse différenciée est le fait que la proportion des représentations des statues en pseudo-profil, encore très forte dans les scènes d'atelier (près d'un cas sur deux), tend à s'effacer progressivement au profit de celle en aspective, au fur et à mesure du parcours effectué par la statue, depuis son transport vers la tombe jusqu'à son installation dans les murs de cette dernière, en passant par les rituels qui lui sont consacrés une fois parvenue à cette destination.

<sup>46</sup> Cf. *supra*, n. 13.

<sup>47</sup> S'agissant des exemples du catalogue allant des n<sup>os</sup> 131 à 143, les scènes figurent alors pour l'essentiel les statues bénéficiant du rituel d'offrande.

<sup>48</sup> Il faudra sans doute relativiser ce résultat dans la mesure où, d'une part, il ne concerne qu'un corpus réduit et, d'autre part, il comporte quelques exemples de statues représentées en « semi-aspective », posture particulière que nous commenterons plus bas, dans la partie consacrée à cette phase du cérémonial.

On pourrait donc être tenté de rapprocher cette évolution des représentations de la statue avec l'idée formulée par M. Eaton-Krauss, puis rhétoriquement réfutée par elle-même, idée selon laquelle la convention du « profil » serait réservée à la phase de façonnage de la statue dans l'atelier alors que, une fois cette dernière achevée, elle serait représentée selon le canon de représentation du propriétaire « vivant » de la tombe, soit selon les principes de l'aspective<sup>49</sup>.

Néanmoins, comme le souligne l'auteur, cette idée se heurte en premier lieu au fait que, dans les scènes d'atelier, les statues ne sont pas systématiquement représentées en pseudo-profil. L'observation synoptique de ces scènes de façonnage des statues fait apparaître deux cas de figure dominants : les exemples où les statues sont systématiquement figurées en pseudo-profil sur les parois de la tombe et ceux où, à l'inverse, elles sont toutes représentées en aspective. Les tombes comprenant des figurations mixtes demeurent, quant à elles, beaucoup plus rares. Nous y reviendrons.

### À propos des statues figurées en pseudo-profil dans les scènes d'atelier de l'Ancien Empire

Le catalogue de représentations des statues établi par M. Eaton-Krauss inclut plusieurs tombes dans lesquelles les scènes d'atelier de sculpture n'offrent au regard que des images de statues figurées en pseudo-profil. Il s'agit en l'occurrence des reliefs présents sur les parois des mastabas de Sénedjemib Méhi (Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn.)<sup>50</sup>, d'Oupennéfêret (Gîza, V<sup>e</sup> dyn.)<sup>51</sup>, de Ti (Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn.) [fig. 5]<sup>52</sup>, de Kaemréhou (Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn.)<sup>53</sup> et de Kaïrer (Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn.)<sup>54</sup>.

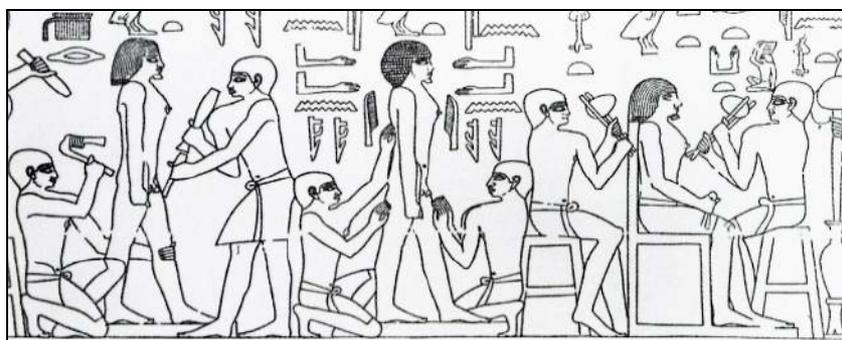


Fig. 5. Scène d'atelier de sculpture dans le mastaba de Ti (détail) (d'après H. Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65/3, 1966, pl. 173).

Au moyen de que l'on doit sans doute comprendre comme une convention formelle, il y a tout lieu de penser que, dans ces exemples, le dessinateur utilise le pseudo-profil pour rendre compte de l'état d'inanimation transitoire de la statue, alors représentée au cours de sa

<sup>49</sup> Cf. *supra*, p. 138-139.

<sup>50</sup> Cat. n<sup>os</sup> 21-22 (pl. III).

<sup>51</sup> Cat. n<sup>os</sup> 23-24 (pl. III).

<sup>52</sup> Cat. n<sup>os</sup> 26-28 (pl. IV). Les n<sup>os</sup> 29-33 (pl. V) ne laissent apparaître que la partie basse des jambes des statues et, par conséquent, il est impossible de présumer leur posture originale.

<sup>53</sup> Cat. n<sup>os</sup> 34-35 (pl. VI).

<sup>54</sup> Cat. n<sup>o</sup> 46 (J.-Ph. LAUER, *Saqqara. The Royal Cemetery of Memphis : Excavations and Discoveries since 1850*, Londres, 1976, pl. 68).

fabrication. En effet, comme nous l'avons évoqué ailleurs, dans l'Égypte ancienne, le rôle du sculpteur consisterait pour l'essentiel à « révéler la vie » contenue de manière latente dans le bloc de matériau utilisé, au moyen du façonnage de l'image de son modèle. Le titre de *s'nh(w)*, litt. « celui qui perpétue la vie », attesté pour désigner le sculpteur à partir du Nouvel Empire, semble devoir être compris dans ce sens<sup>55</sup>. Par conséquent, la posture de pseudo-profil donnée à la représentation de la statue ne serait pas précisément établie pour signifier son « absence de vie » (*leblōs*), comme H. Schäfer le suggère, et moins encore pour témoigner de l'inaptitude de cette forme à être animée (*nicht belebbar*), comme le suppose W. Wolf. *A contrario*, on peut penser que, pour les anciens Égyptiens, le pseudo-profil traduit plutôt l'état d'inanimation temporaire de l'effigie au cours de sa mise en forme. En corollaire, par le truchement des rituels d'animation faisant suite à l'achèvement de la statue, protocoles magiques auxquels les artisans en charge du façonnage de la statue participent activement comme l'indique notamment la documentation relative au rituel de l'Ouverture de la Bouche<sup>56</sup>, la puissance de vie virtuellement contenue au cœur de la matière façonnée va alors pouvoir se manifester et s'extérioriser. C'est probablement ce phénomène de manifestation de la force de vie dans la statue que le dessinateur va ensuite chercher à traduire par l'adoption de sa représentation en aspective.

Ce principe cardinal d'animation semble d'ailleurs corroboré par certaines des dénominations de la statue, à l'instar de *twt'nh*, *twt r'nh* ainsi que *šsp'nh* et *šsp r'nh*, qui sont attestées dès l'Ancien Empire<sup>57</sup>. Les termes génériques *twt* et *šsp* sont utilisés dès cette époque pour désigner une statue<sup>58</sup>, et selon leur probable étymologie, ils pourraient évoquer pour le premier d'entre eux, la capacité de la statue ainsi dénommée à assurer une ressemblance avec son modèle (*twt*, « être semblable »<sup>59</sup>) et pour le second, l'aptitude de cette forme à constituer un « réceptacle » (*šsp*, « recevoir »<sup>60</sup>). Quant aux expressions dérivées, *twt'nh* et *šsp'nh*, on peut considérer qu'elles permettent d'évoquer la nature « vivante » de la statue ainsi désignée, une fois menés à leur terme sa mise en forme puis, les rituels d'animation qui lui sont consacrés. En ce qui concerne les syntagmes composés *twt r'nh* et *šsp r'nh*, ils pourraient plus spécifiquement indiquer le caractère fonctionnel de la statue. En effet, compte tenu de la valeur de but que semble prendre la préposition *r* dans ce contexte, on sera alors tenté de rendre ces locutions par « statue destinée à vivre » pour l'une et « statue-réceptacle destinée à vivre », marquant ainsi la finalité de cette effigie.

Sur un relief provenant de la tombe de Séchemnéfer (Gîza, V<sup>e</sup> dyn.) [fig. 6], et aujourd'hui conservé à Hildesheim, une statue du propriétaire de la tombe est figurée de manière surdimensionnée sur la partie gauche du bloc. Cette statue corpulente de Séchemnéfer, est

<sup>55</sup> J. RIZZO, « À propos de *s'nh*, "faire vivre", et de ses dérivés », *ENiM* 8, 2015, p. 93-99 ; *id.*, « Ce que nous dit le verbe *s'nh*, "faire vivre" », *Égypte, Afrique & Orient* 99, 2020, p. 69.

<sup>56</sup> Voir notamment les scènes 12, 13, 15-16 de ce rituel, E. OTTO, *Das ägyptische Mundöffnungsritual*, *ÄA* 3, 1960 ; J.-Cl. GOYON, *Rituel funéraires de l'ancienne Égypte*, *LAPO* 4, 1972, p. 116-119.

<sup>57</sup> Parmi les attestations de l'Ancien Empire les plus commentées : texte biographique dans la tombe de Débeheni (Gîza, IV<sup>e</sup> dyn., *Urk.* I, 20, 9) ; relief de la tombe de Métchen (Saqqâra, IV<sup>e</sup> dyn., Berlin) ; relief de la tombe de Séménékhouiptah-Ioutech (Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn., Brooklyn Museum 37.35 E, Eaton-Krauss, cat. n° 134) ; relief de la tombe de Séchemnéfer (Gîza, VI<sup>e</sup> dyn., Hildesheim 3190, Eaton-Krauss, cat. n° 135) ; inscription de la statue de Ânkhiries (Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn., Caire CG 45). On trouvera un commentaire synthétique sur la question ainsi que les références bibliographiques dans M. EATON-KRAUSS, *ÄA* 39, p. 85-88 (§ 103). Par ailleurs, il est probable qu'un idéogramme à lire *twt* soit attesté dès l'époque archaïque (M. EATON-KRAUSS, *ibid.*, p. 92-94, § 107).

<sup>58</sup> H. JUNKER, *Das lebenswahre Bildnis in der Rundplastik des Alten Reiches*, *AÖAW* 19, 1950, p. 403-404.

<sup>59</sup> *Wb* V, 530, 1-533, 18 (*empfangen, entgegennehmen*) ; *AnLex* 77.4757.

<sup>60</sup> *Wb* IV, 256-257, 18 ; *AnLex* 77.4283.

représentée en pseudo-profil, les deux bras retombant le long de son corps. La présence de l’ocre de la carnation semble indiquer que le façonnage de cette ronde-bosse est alors mené à son terme. Son regard est tourné en direction de plusieurs desservants en train d’effectuer un rituel d’offrande à son intention : au-dessus, l’intendant Méri, suivi par un scribe anonyme, procède à l’encensement de la statue alors que, au-dessous, on voit un « suivant et serviteur du *ka* » qui vient offrir une patte de taureau à son maître. À l’avant de l’effigie de Séchemnéfer, une inscription verticale est gravée. On peut y lire, « statue destinée à vivre de l’ami unique Séchemnéfer » (*twt r nḥ smr w t[y] Sšm-nfr*).



Fig. 6. Relief provenant du mastaba de Séchemnéfer (détail) (Hildesheim n° 3190).

Comme on peut le voir dans cet exemple, le pseudo-profil dans la représentation de la statue permet sans doute de signifier son état d’inanimation temporaire et, en corollaire, d’évoquer la puissance de vie contenue dans son tréfonds, celle qui va être amenée à se manifester par la mise en œuvre des rituels d’animation, en l’occurrence au moyen du cérémonial d’offrande évoqué sur ce relief. Par suite, nous pensons que l’état d’animation dont la statue va alors bénéficier, sera formellement signalé par le recours aux conventions de l’aspective.

### Qu’en est-il des statues figurées en aspective dans les scènes d’atelier de l’Ancien Empire ?

Cette question est d’autant plus prégnante que, comme nous l’avons indiqué précédemment, dans les scènes d’atelier réunies dans le catalogue établi par M. Eaton-Krauss, les représentations des statues en aspective occupent plus de la moitié des exemples (53,33 %). En outre, il convient de préciser que dans un grand nombre de tombes répertoriées dans cette documentation, les représentations des statues sont exclusivement figurées en aspective, comme dans les mastabas suivants : Khouenrê (Gîza, IV<sup>e</sup> dyn.)<sup>61</sup>, Nebemakhet (Gîza, IV<sup>e</sup> dyn.)<sup>62</sup>, Iyméry (Gîza, V<sup>e</sup> dyn.)<sup>63</sup>, Khâefkhoufou (Gîza, V<sup>e</sup> dyn.)<sup>64</sup>, Senedjemib Inti (Gîza,

<sup>61</sup> Cat. n<sup>os</sup> 4-7 (pl. XXVII).

<sup>62</sup> Cat. n<sup>o</sup> 9 (pl. II).

<sup>63</sup> Cat. n<sup>o</sup> 10 (pl. II).

<sup>64</sup> Cat. n<sup>o</sup> 17 (pl. III).

V<sup>e</sup> dyn.)<sup>65</sup>, Seânkhenptah (Gîza, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> dyn.)<sup>66</sup>, Ptahchepsès (Abousir, V<sup>e</sup> dyn.)<sup>67</sup>, Ânkhmâhor (Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn.) [fig. 9]<sup>68</sup> et Inti (Deshasha, VI<sup>e</sup> dyn.)<sup>69</sup>.

À première vue, ce constat semble se heurter à l'idée défendue plus haut, et selon laquelle, c'est exclusivement la représentation des statues en pseudo-profil qui permettrait de traduire leur état temporaire d'inanimation, ce dernier étant dû à leur inachèvement technique ou plus encore, au fait de n'avoir pas encore été exposé aux rituels magiques d'animation. En effet, alors que les différentes scènes de façonnage de la statue dépeintes dans l'atelier de sculpture seraient en conformité avec les phases préliminaires visant à préparer la statue à recevoir les effets de cette métamorphose, il peut paraître discordant que la statue soit alors dessinée selon les canons de l'aspective, convention dont tout laisse à penser qu'elle permet de signifier que ce processus de transfiguration est alors abouti.

Selon notre hypothèse, cette apparente contradiction serait en fait le témoignage de la mise en œuvre de ce que les spécialistes de la narration nomment le principe de « condensation narrative sans duplication<sup>70</sup> ». Il s'agit pour l'essentiel d'un dispositif narratif au moyen duquel sont visuellement juxtaposés plusieurs éléments signifiants dans une même image, dans le but de synthétiser de manière artificielle différents moments de la narration.

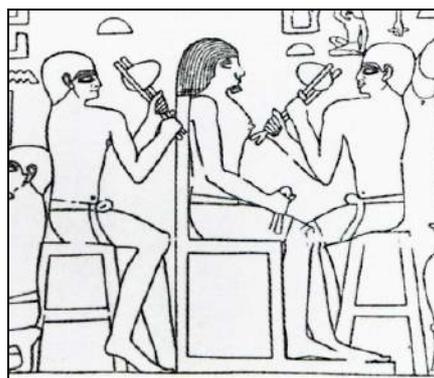


Fig. 7. Scène d'atelier de sculpture dans le mastaba de Ti (détail) (d'après H. Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65/3, 1966, pl. 173).

Ainsi, un détail d'une scène se déroulant dans l'atelier de sculpture représenté dans le mastaba de Ti à Saqqâra montre deux artisans assis sur un tabouret, affairés autour d'une statue elle-même figurée assise sur une chaise [fig. 7]. La statue est dessinée en pseudo-profil et le degré de finition de certains détails de son anatomie, tels que l'œil, le mamelon et les ongles du gros orteil, signale que cette probable effigie du propriétaire des lieux a alors atteint son état d'achèvement plastique<sup>71</sup>. Or, les artisans qui flanquent cette statue sont montrés en action,

<sup>65</sup> Cat. n<sup>os</sup> 19-20 (pl. XXVIII).

<sup>66</sup> Cat. n<sup>o</sup> 25 (pl. III).

<sup>67</sup> Cat. n<sup>os</sup> 36, 37, 38 (Salle d'offrandes [Room 4], mur est, section nord ; cf. M. VERNER, *Abusir. The Mastaba of Ptahchepses*, Prague, 1977, p. 46-50 et pl. 26).

<sup>68</sup> Cat. n<sup>os</sup> 42, 43, 44, 45 (pl. VI).

<sup>69</sup> Cat. n<sup>o</sup> 47 (pl. VII).

<sup>70</sup> Cf. *supra*, n. 44.

<sup>71</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 125 (cat. n<sup>o</sup> 26). En outre, bien que la polychromie ait entièrement disparu sur cette statue, la carnation encore nettement présente sur les représentations de statues situées à l'arrière semble que l'on puisse restituer cette caractéristique au motif étudié.

munis d’un lourd percuteur, outil généralement utilisé par les sculpteurs ou les tailleurs de pierre dans les phases préliminaires d’attaque du bloc de pierre. Le percuteur égyptien, constitué d’une pierre dure telle que la dolérite, emmanchée par deux tiges de bois maintenues au moyen de liens en cuir, est en effet employé lors des phases de dégrossissage ou d’épannelage du bloc de pierre<sup>72</sup>. Un relief de la tombe d’Ibi à Deir el-Gebraoui<sup>73</sup> illustre l’utilisation courante de cet outil au moyen de l’image d’un tailleur de pierre représenté en train de dégrossir un bloc placé à ses pieds [fig. 8]. Par conséquent, il est manifeste que la scène de sculpture figurée dans le relief de la tombe de Ti comporte ce caractère artificiel propre au système de condensation narrative décrit plus haut, dans la mesure où il serait parfaitement incongru que les artisans utilisent un tel outil percuteur pour poursuivre l’exécution de la taille sur une statue ayant atteint ce degré de finition. On peut supposer qu’au travers de cette scène, le dessinateur souhaite évoquer de manière « condensée » les différentes étapes du façonnage de la ronde-bosse, allant du dégrossissage du bloc, phase signifiée par l’outil et le geste des artisans, jusqu’aux ultimes étapes menant à la finition de la statue, ici évoquée par le caractère achevé de cette dernière. En outre, comme nous le verrons, la posture en perspective des statues semble, dans ce contexte, signaler leur récent état d’animation.



Fig. 8. Scène d’atelier dans le mastaba d’Ibi (détail), Deir el-Gebraoui, VI<sup>e</sup> dyn. (d’après N. de G. Davies, *The Rock Tombs of Deir el Gebrâwi I*, Londres, 1902, pl. XVI).

Sur un relief provenant du mastaba d’Ânkhmâhor [fig. 9] où figure également une scène d’atelier de sculpture, le dispositif paraît tout à fait remarquable du point de vue de l’utilisation de la posture de l’aspective pour la représentation des statues. En premier lieu, au regard des outils utilisés par les artisans ainsi que des légendes accompagnant les reliefs, il y a tout lieu de croire que les statues représentées sont toutes façonnées dans le bois<sup>74</sup>. En outre, les gestes techniques détaillés ainsi que les instruments utilisés par les artisans évoquent plusieurs étapes de la fabrication de ces rondes-bosses. Ainsi, à droite de la scène, un sculpteur en chef (*[j]m[y]-r[ʒ] gnwty*) frappe avec le plat de la main sur un ciseau appliqué sur l’épaule de la statue, une herminette paraissant disposée sur sa propre épaule. Ensuite, au centre du relief, deux peintres-dessinateurs (simplement qualifiés de *sš*) procèdent chacun à la mise en couleur d’une statue à l’aide d’un pinceau et d’une spatule, maintenant un coquillage en guise de palette pour les pigments. Enfin, en dépit du caractère lacunaire de la scène située

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 50-51 (§ 56).

<sup>73</sup> Illustration signalée par M. Eaton-Krauss (*ibid.*, p. 50).

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 131-134.

à gauche du relief, on devine un autre sculpteur en chef ( $[j]m[y]-r[3] gnwty$ ) debout occupé à polir une statue alors que son collègue agenouillé s'affaire à donner forme au socle de la statue à l'aide d'un ciseau et d'un maillet. L'impression générale laissée par cet ensemble est qu'il forme une sorte de « planche » didactique visant à illustrer les différentes phases du processus technique inhérent au façonnage des statues de bois. Quant aux traces de polychromie rouge-brun présentes sur le socle des statues <sup>75</sup>, elles semblent signifier que les statues sont, comme à l'accoutumée dans ce type de scènes, figurées dans leur état d'achèvement formel <sup>76</sup>.

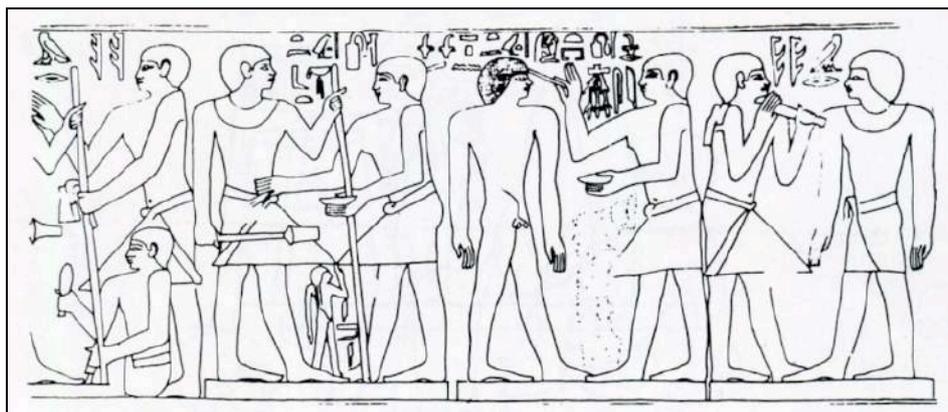


Fig. 9. Relief provenant du mastaba d'Ânkhmâhor (détail) (M. Eaton-Krauss, *AA* 39, 1984, pl. VI).

Mais on retiendra surtout que cette scène d'atelier du mastaba d'Ânkhmâhor fait partie de la dizaine d'exemples de tombes du corpus répertoriée plus haut, et dans laquelle les représentations de statues sont toutes figurées en perspective alors que les artisans sont montrés affairés à leur exécution.

Or, si l'on peut considérer, comme nous l'avons évoqué plus haut, que ce dispositif relève du principe de la condensation narrative, il faut alors supposer que l'application de ce dernier ne prend pas ici simplement en compte le processus technique du façonnage des statues, comme cela est habituellement suggéré dans les images figurant les statues en pseudo-profil. En effet, si l'on admet l'idée que les statues représentées en perspective témoignent de leur état d'animation provoqué, non seulement par l'achèvement de leur mise en forme plastique, mais surtout par la mise en œuvre des rituels magiques, il faut alors envisager que les scènes montrant des artisans occupés à la mise en forme de statues figurées en perspective constituent autant d'images « condensées », synthétisant le long processus allant du façonnage de la statue à la mise en œuvre de son animation magique au moyen des rituels appropriés. Il ne faut pas s'étonner du rôle des artisans dans la mise en œuvre des rituels magiques visant à l'animation de la statue puisque, comme nous l'avons rappelé plus haut <sup>77</sup>, cette implication est explicitement mentionnée dans les textes du Rituel de l'Ouverture de la Bouche.

L'amplitude des étapes du processus ainsi « condensées » dans ces images peut également s'expliquer par le fait que, dans la majorité des tombes dans lesquelles les scènes d'atelier

<sup>75</sup> *Loc. cit.*

<sup>76</sup> Ce constat, jugé paradoxal dans un contexte d'atelier, est formulé par J. Vandier (*Manuel d'Archéologie égyptienne* III, Paris, 1961, p. 3).

<sup>77</sup> Cf., *supra*, n. 56.

comportent des représentations de statues en aspective, on ne trouve pas de scènes de transport des statues<sup>78</sup> ou de rituels qui leur sont consacrés<sup>79</sup>. Ainsi, dans certaines des tombes mentionnées plus haut, l’ensemble du protocole réservé aux statues semble abrégé par une unique scène d’atelier comportant l’image d’une statue en aspective<sup>80</sup>. Ce point permet sans doute de mieux comprendre les raisons qui conduisent à « condenser » de manière si radicale les différentes étapes suivies par la statue, puisqu’aucune image complémentaire présente sur les murs de la tombe ne permet de les évoquer distinctement.

### Le cas des représentations mixtes des statues – pseudo-profil et aspective – dans les scènes d’atelier de l’Ancien Empire

Outre cette répartition bipartite des représentations des statues dans les scènes d’atelier, il existe quelques exemples de tombes dans lesquelles on trouve des représentations mixtes de statues, soit la présence simultanée dans ce type de scènes de certaines statues figurées en pseudo-profil et d’autres en aspective. Parmi les exemples de l’Ancien Empire rassemblés par M. Eaton-Krauss, sont ainsi concernés les mastabas de la reine Méresânkh III (Gîza, IV<sup>e</sup> dyn.)<sup>81</sup>, de Nyânkhkhnoum et Khnoumhotep (Saqqâra V<sup>e</sup> dyn.)<sup>82</sup>, de Djâou Chémaï (Deir el-Gebraoui, VI<sup>e</sup> dyn.)<sup>83</sup> et de Pépy-ânkh Hény-kem<sup>84</sup> (Meir, VI<sup>e</sup> dyn.)<sup>85</sup>.



Fig. 10. Scène d’atelier dans le mastaba de la reine Méresânkh III (détail), Gîza, IV<sup>e</sup> dyn. (M. Eaton-Krauss, *AA* 39, 1984, pl. I).

<sup>78</sup> Deux exceptions sont à signaler. Dans la tombe de Senedjemib Inti (Gîza, V<sup>e</sup> dyn.), deux reliefs figurent des statues transportées dans une chapelle (M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, cat. n<sup>os</sup> 85-86, pl. XIII). Elles sont représentées en aspective et, par suite, relèvent de la catégorie abordée plus bas. En revanche, les exemples de la tombe de Ptahchepsès (Abousir, fin V<sup>e</sup> dyn.) demeurent un cas délicat, dans la mesure où ils forment un dispositif pris à rebours : les représentations des statues étant en aspective alors que celles figurées durant leur transport étant en pseudo-profil.

<sup>79</sup> Comme les exemples du corpus rassemblés par M. Eaton-Krauss le mettent en exergue, les scènes de rituels consacrés aux statues demeurent largement minoritaires.

<sup>80</sup> Mastabas d’Iyméry (cat. n<sup>o</sup> 10), de Séânkhentpah (cat. n<sup>o</sup> 25) et de Senedjemib Inti (cat. n<sup>o</sup> 47).

<sup>81</sup> Cat. n<sup>os</sup> 1-3 (pl. I).

<sup>82</sup> Cat. n<sup>os</sup> 11-15 (pl. II, uniquement n<sup>o</sup> 11).

<sup>83</sup> Cat. n<sup>os</sup> 52-53 (pl. VII).

<sup>84</sup> Dans la tombe de Pépy-ânkh à Meir, il existe de nombreuses variantes à son surnom : *Hny*, *Hnj.t*, *Hny.t*, *Hnnj*, *Hnny*, *Hnnj.t*, mais la forme *Hny* semble la plus fréquente (Fr. SIMONS, « Innovation in serdab Decoration in Late Sixth Dynasty », *JEA* 102, 2016, p. 200).

<sup>85</sup> Cat. n<sup>os</sup> 54-57 (pl. VIII).

Au regard de ces exemples composites, on peut se demander s'ils affaiblissent les hypothèses formulées dans les paragraphes précédents ou si, au contraire, ils permettent de mettre au jour des dispositifs alternatifs qui élargissent le champ des représentations afférentes.

Dans la partie sud du mur est de la chambre principale du mastaba de la reine Méresânkh III à Gîza (G 7530-7540), une scène d'atelier montre deux probables statues de la reine figurées en pseudo-profil [fig. 10]. De manière singulière, le registre se poursuit sur la droite par des scènes de transport de statues. Dans la partie droite de cette scène d'atelier, un artisan dénommé « le sculpteur Inkaef » (*gnwty Jnk[ꜥ]f*), semble façonner le buste d'une statue assise, au moyen de ce qui semble être un ciseau. Sur la partie gauche, un autre artisan, accompagné de l'inscription lacunaire « le [peintre]-dessinateur Râhay » (*[sš]-qdwyt R'hꜥy*), est figuré en train de peindre à l'aide d'une brosse une autre statue féminine représentée debout, les bras tombant le long du corps. Comme nous l'avons supposé, la représentation en pseudo-profil de ces deux effigies permet de signaler leur état d'inanimation transitoire dû à leur état d'inachèvement technique ou, de manière plus certaine, à leur non soumission aux rituels magiques d'animation. Un troisième exemple de représentation d'une statue probable de la reine est gravé sur le mur sud de la même pièce [fig. 2]. Le peintre-dessinateur Râhay y est derechef représenté debout en train d'appliquer un pigment sur le buste de la statue royale, qui se tient debout face à lui, les bras ballants le long du corps. Cette effigie de la reine se distingue des précédentes par le fait qu'elle est alors clairement figurée en perspective. On peut légitimement se demander pour quelle raison le dessinateur a opté pour cette posture distincte alors que le dispositif général de cette scène paraît tout à fait similaire à celui des reliefs situés sur la paroi est de cette même salle. La scène d'atelier de sculpture du mur est se trouve insérée dans un ensemble de différents registres entièrement consacré aux activités artisanales<sup>86</sup> alors que la scène du mur sud participe à un vaste programme iconographique consacré au transport du matériel funéraire dans la tombe de la reine<sup>87</sup> qui, si l'on en croit G. Reisner, pourrait constituer « clearly a continuation of the craftsmen scene »<sup>88</sup>. À cet égard, on pourrait donc supposer que la représentation en perspective de la statue du mur sud constitue un des éléments signifiants d'une image « condensée », celle qui évoque le parcours de la statue, depuis l'atelier de sculpture jusqu'à son installation dans la tombe, lieu de son animation rituelle. On pourrait également considérer, sans doute de manière plus appuyée, que la statue représentée dans cette scène du mur sud constitue une figure métonymique valant pour l'ensemble de dix statues féminines rupestres, taillées dans la paroi nord de la chambre nord de la tombe<sup>89</sup>. Cette corrélation pourrait alors éclairer les raisons de la mise à l'écart de cette scène, qui évoquerait la mise en forme de cette série de statues ainsi que leur animation rituelle non pas dans un atelier extérieur mais à l'intérieur même de la tombe.



Fig. 11. Scène d'atelier dans le mastaba de Nyânkhkhnoum et Khnoumhotep (détail), Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn. (© J. Rizzo).

<sup>86</sup> D. DUNHAM, W.K. SIMPSON, *The Mastaba of Queen Mersyankh III I*, Boston, 1974, pl. V b et fig. 5.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pl. IX et fig. 8.

<sup>88</sup> G. REISNER, *The History of the Giza Necropolis I*, Oxford, Londres, 1942, p. 351.

<sup>89</sup> D. DUNHAM, W.K. SIMPSON, *op. cit.*, pl. VI b.

La mixité des représentations de statues observable dans la scène d’atelier gravée dans la tombe de Nyânkhkhnoum et Khnoumhotep à Saqqâra [fig. 11] demeure également tout à fait remarquable. Cette grande scène occupe la quasi-totalité du registre supérieur de la paroi est de l’antichambre dont la décoration est complétée par d’autres registres également consacrés aux activités artisanales.

Dans cette grande scène d’atelier de sculpture, pas moins de cinq représentations de statues sont offertes au regard de l’observateur. Comme l’a justement fait remarquer M. Eaton-Krauss, si l’on peut lire cette suite d’images comme une illustration des différentes étapes du travail de façonnage des statues, il demeure toutefois improbable d’y voir la progression de la mise en forme d’une même statue, tant les attitudes et les accessoires diffèrent pour chacune des figures<sup>90</sup>. En outre, ce même auteur remarque que, si l’on observe la scène de gauche à droite, les trois premières représentations de statues figurées debout sont dépourvues de tout détail dans le visage (œil, nez, bouche)<sup>91</sup> alors que la dernière figure, située à l’extrême droite de la scène, présente un visage et un corps parfaitement détaillés [fig. 12-13].



Fig. 12. Têtes des représentations des statues dans le mastaba de Nyânkhkhnoum et Khnoumhotep (© J. Rizzo).



Fig. 13. Représentations des statues dans le mastaba de Nyânkhkhnoum et Khnoumhotep (© J. Rizzo).

<sup>90</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 43 et p. 116. L’auteur remarque néanmoins que, dans certaines scènes de sculpture, deux artisans peuvent être figurés œuvrant sur une même statue, leur geste évoquant deux étapes successives du processus de façonnage. Pour notre part, nous n’excluons pas totalement l’existence d’un dispositif de condensation narrative avec duplication (cf. *supra*, n. 44) dans les scènes d’atelier. Ainsi, dans les exemples de la tombe de Kaemréhou (cat. n<sup>os</sup> 34-35), il est probable que l’on voit deux images séquentielles relatives au façonnage de la même statue, une première figurant sa sculpture et la seconde son polissage.

<sup>91</sup> Cette observation ne peut s’effectuer sur la seconde représentation, qui est couchée sur le sol, et dont la partie supérieure a disparu.

Enfin, M. Eaton-Krauss affirme que les omissions observées sur les trois premières représentations de statues sont intentionnelles et qu'elles permettent d'indiquer l'état d'inachèvement de ces dernières. En contrepoint, on remarquera que les quatre premières statues sont figurées en pseudo-profil alors que la dernière, qui est figurée dans un évident état d'achèvement plastique, elle est la seule de la série à être représentée en aspective [fig. 13]<sup>92</sup>.

Les correspondances observées dans cette grande scène d'atelier entre la posture en pseudo-profil et l'état d'inachèvement des quatre premières statues représentées ainsi que celle entre la figuration en aspective de la dernière statue et son apparent état de finition semble étayer les hypothèses formulées plus haut.

En effet, si les différentes figurations de statues présentes dans le dispositif mixte de cette tombe semblent constituer un ensemble didactique visant à illustrer les grandes étapes du façonnage des statues, elles permettent également d'étayer les corrélations entre les différentes postures adoptées et l'état d'animation ou d'inanimation temporaire des statues représentées. Les quatre premières figures de statues en pseudo-profil traduiraient leur état d'inachèvement et, par suite, leur état d'inanimation transitoire. En ce qui concerne la dernière représentation de la statue en aspective, son état de finition est corroboré, d'une part, par la présence du « peintre-dessinateur » (*sš-qdwt*), représenté en train d'appliquer une dernière touche à cette ronde-bosse et, d'autre part, par le motif du bâton maintenu par la statue. Ce motif spécifique, comme tous ceux appartenant à ce type, constituerait une image « condensée » à travers laquelle seraient synthétisées les différentes étapes plastiques menant à l'achèvement de cette statue ainsi que celle de la mise en œuvre du rituel magique conduisant à son animation, transmutation notamment signifiée par l'immixtion de l'aspective dans sa représentation.

Sur le mur nord de la chapelle de la tombe de Djâou Chémaï sise à Deir el-Gebraoui et datant de la fin de la VI<sup>e</sup> dynastie, les quatre registres supérieurs sont consacrés aux activités artisanales. Dans la partie gauche du registre supérieur, une scène d'atelier de sculpture montre plusieurs représentations de statues [fig. 14].

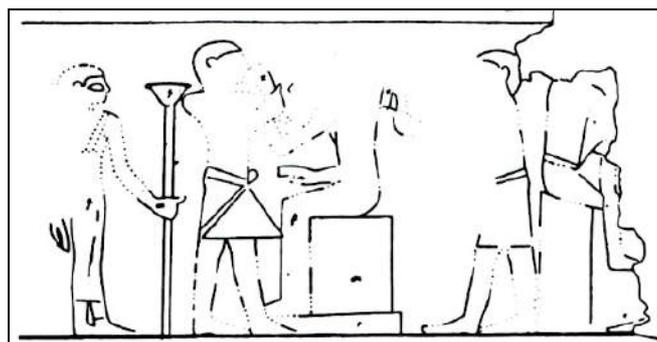


Fig. 14. Scène d'atelier dans le mastaba de Djâou Chémaï à Deir el-Gebraoui (M. Eaton-Krauss, *AA* 39, 1984, pl. VII).

Du motif originel situé à droite de la scène, il ne demeure que le pied d'une statue qui, si l'on en croit la légende située à l'aplomb, est en train d'être mise en couleur par le peintre (*sš*)

<sup>92</sup> M. Eaton-Krauss suppose que la présence du bâton avec ce type d'attitude permet de signifier l'état d'achèvement de la statue (*op. cit.*, p. 43 [§ 49]).

Ouadjy figuré assis sur un support. Au centre de la scène, on devine plus nettement la représentation d’une statue assise dessinée en pseudo-profil. Autour de cette dernière, deux artisans procèdent à son façonnage à l’aide d’une herminette et d’un ciseau. Comme cela a été largement commenté plus haut, il faut comprendre la posture de pseudo-profil adoptée pour la représentation de cette statue comme une image plus ou moins « condensée ». Celle-ci vise à témoigner de la mise en œuvre du processus de façonnage de cette statue et, par suite, au moyen de la posture en pseudo-profil, de son état provisoire d’inanimation qui en résulte. À droite de la scène, la représentation d’un personnage féminin, figuré debout en aspective, maintenant un sceptre-*ouadj* papyriforme de la main éloignée, fait l’objet d’une discussion portant sur son identité. Pour certains, elle représenterait Ânkhenspépy en personne, l’épouse de Djâou, dépeinte en visite dans l’atelier de sculpture<sup>93</sup> alors que pour d’autres, il s’agirait de l’image d’une statue de cette même personnalité.

Comme le souligne justement M. Eaton-Krauss, l’absence d’artisans occupés à la mise en forme de cette hypothétique statue demeurerait un cas de figure tout aussi exceptionnel que celui la visite d’un atelier par un proche du propriétaire des lieux<sup>94</sup>. Partant, quelle que soit l’hypothèse envisagée, on peut conclure que cette image constitue la figuration d’un être « vivant ». On pourrait d’ailleurs ajouter que les hésitations sur l’identité de cette figure tendent à corroborer l’idée que, d’une manière générale, la statue représentée en aspective peut alors être sans peine assimilée à son modèle vivant<sup>95</sup>.

Enfin, dans la chambre A de la tombe rupestre de Pépy-ânkh Hény-kem à Meir, datant également de la fin de la VI<sup>e</sup> dynastie, les scènes d’atelier de sculpture sont présentes sur deux parois distinctes [fig. 15].

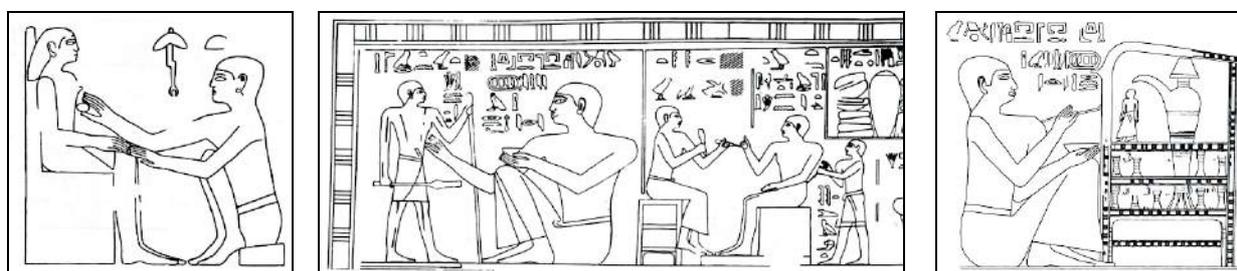


Fig. 15. Scènes d’atelier dans le mastaba de Pépy-ânkh Hény-kem à Meir (M. Eaton-Krauss, *AA* 39, 1984, pl. VIII).

Sur le mur nord de cette salle, des scènes d’activités artisanales occupent les différents registres situés sur le montant ouest et le dessus de la porte d’accès à la chambre E. Dans cette dernière partie, trois représentations de statues sont visibles [fig. 15, centre et droit]. Sur la partie gauche, un artisan est assis pour peindre une statue de petite taille figurée debout en aspective, un bâton et un sceptre tenus dans chaque main. Quant au côté droit de la scène, une autre statue à l’échelle humaine est représentée assise, la main gauche posée à plat sur la cuisse alors que le bras droit semble disposé pour la saisie d’un bâton. Tout autour, deux artisans utilisent des ciseaux pour parfaire la mise en forme de la statue. Comme

<sup>93</sup> Une image assez proche d’Ânkhenespépy figure sur le mur ouest de la même chapelle (N. DE G. DAVIES, *The Rock Tombs of Deir el Gebrâwi* II, Londres, 1902, pl. VI).

<sup>94</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 43 et p. 138-139.

<sup>95</sup> Sur cette corrélation, *ibid.*, p. 3.

M. Eaton-Krauss l'a noté, de manière tout à fait exceptionnelle dans les scènes d'atelier, ces représentations de statues en aspective sont explicitement identifiées comme des images du propriétaire de lieux<sup>96</sup>. Ainsi, à l'aplomb de ces deux figures en aspective, on peut lire l'inscription suivante, « statue du directeur des prêtres, Hénénit-kem » (*twt n[y] [j]m[y]-r[ʒ] hm.w-ntr Hnnjt-km*). Cette manifestation explicite du processus d'assimilation de la statue à son modèle paraît corroborer l'analogie fondamentale entre la convention formelle de l'aspective et le caractère « vivant » de la statue ainsi représentée. En revanche, comme nous serons amené à l'observer plus bas<sup>97</sup>, notamment avec les scènes de transport des statues, l'identification de ces dernières au moyen du nom, voire des titres, de leur destinataire n'apparaît pas comme une opération systématique, contrairement à celle mise en œuvre sur les rondes-bosses. On peut sans doute comprendre le caractère subsidiaire de cette notation de l'identité de l'individu représenté dans l'image de la statue par le fait que, à tout le moins dans les sources de l'Ancien Empire, ces représentations sont très majoritairement à l'effigie du propriétaire de la tombe.

Dans le prolongement de cette scène, sur son flanc droit [fig. 15, droite], un artisan est figuré assis, occupé à peindre un coffre en forme de chapelle. À l'intérieur de ce meuble sont figurés, au moyen d'un procédé de transparence fictive, un vase à libation à bec incurvé ainsi qu'une petite statuette en aspective représentant un homme debout vêtu d'un long pagne et les bras tombant le long du corps<sup>98</sup>. Outre le fait qu'il est intéressant de constater l'existence de petites statues de culte probablement façonnées à l'effigie du défunt, et semblant être introduites dans la tombe au même titre que les modèles à l'échelle humaine, la posture en aspective de cette statuette doit sans doute être également comprise comme une expression de son caractère « vivant ».

Enfin, dans la partie basse des trois registres du mur ouest de cette même salle A de la tombe consacrés aux activités artisanales, un homme assis, simplement qualifié d'« artisan » (*hmwt[y]*), est représenté en train de polir une probable effigie de Pépy-ânkh, figurée assise sur un siège à haut dossier [fig. 15, gauche]. Cette iconographique spécifique de la statue représentée assise sur un siège à haut dossier présente une probable ambiguïté de lecture. En effet, contrairement aux statues reposant sur un simple support cubique ou encore, sur un siège à dossier, le dossier élevé parfois jusqu'au niveau de la tête semble gêner la rotation du buste de la statue associée à la vue en aspective. Ainsi, alors que les représentations de statues assises sur des sièges cubiques ou à petit dossier sont aussi bien figurées en pseudo-profil<sup>99</sup> qu'en aspective<sup>100</sup>, celles placées sur des sièges à haut dossier sont systématiquement représentées en pseudo-profil<sup>101</sup>. Compte tenu de la contrainte formelle inhérente à ce dispositif, on peut alors sans doute considérer le pseudo-profil de la statue comme une posture par défaut. Il est alors difficile de savoir si, dans ce cas de figure, ce « profil » de la statue est à comprendre comme l'expression d'une effigie inanimée ou, au contraire, comme la représentation d'une statue parvenue au terme de son processus d'animation.

<sup>96</sup> En revanche, comme nous le verrons plus bas, dans les scènes de transport de la statue, son identification au moyen d'une inscription va devenir plus régulière (*ibid.*, p. 39 [§ 44], p. 42-43 [§ 48] et p. 67-68 [§ 79]).

<sup>97</sup> Cf. *infra*, p. 167-168.

<sup>98</sup> C'est sans doute le même meuble qui est présenté par un serviteur à Pépy-ânkh dans une scène du mur ouest de la salle B de la même tombe (A.M. BLACKMAN, *The Rock Tombs of Meir V*, Londres, 1953, p. 28 et pl. XXVI).

<sup>99</sup> Catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 1, 48, 52, 59, 82, 96-97, 157.

<sup>100</sup> Catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 5, 9-10, 38, 56, 76, 84, 92-93, 117, 122, 156.

<sup>101</sup> Catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 24, 26, 54, 65-66. Cette contrainte opère également avec les statues figurées debout, dotée d'un pilier dorsal, catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 11, 101, 104.

Après cet examen des représentations des statues dans les scènes d’atelier, il convient maintenant de prendre en compte les différentes représentations des statues situées dans le contexte des scènes de transport.

### **Pseudo-profil et aspective des représentations des statues dans les scènes de transport de l’Ancien Empire**

Dans l’ensemble du corpus réunissant les représentations des statues gravées sur les parois des mastabas de l’Ancien Empire, les scènes figurant le transport des statues sont majoritaires. En effet, alors que les scènes situées dans les ateliers de sculpture comptent 45 représentations de statues entièrement visibles, les exemples du même acabit dans les scènes de transport regroupent un ensemble de 59 cas<sup>102</sup>. En outre, comme cela a été signalé plus haut, si les deux principaux types de représentation des statues – pseudo-profil ou aspective – présentent une certaine parité dans le contexte des ateliers de sculpture<sup>103</sup>, les scènes de transport des statues montrent une nette prédominance des représentations en aspective (81,36 %) <sup>104</sup> [fig. 16] sur celles en pseudo-profil (18,36 %).

La question sera bien évidemment de chercher à comprendre dans quelle mesure cette disproportion est significative et, partant, ce qu’elle peut signaler de probant.

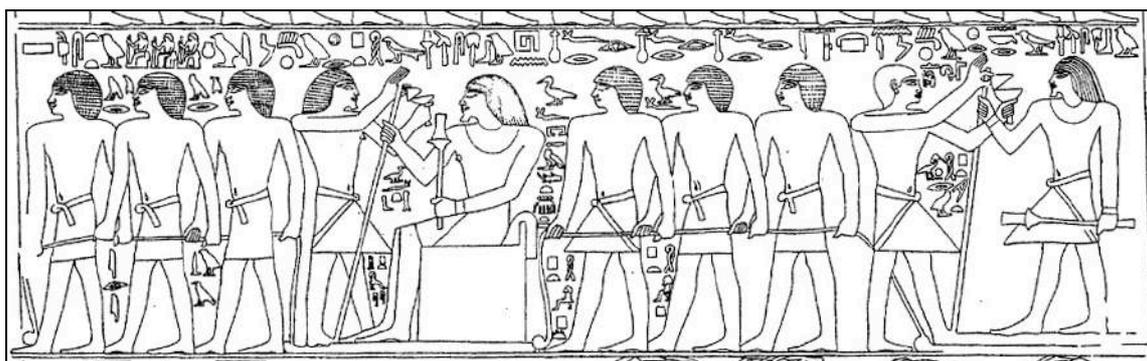


Fig. 16. Scène de transport des statues dans le mastaba de Sabou, Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn. (d’après M. el-Khadragy, *SAK* 33, 2005, p. 198, fig. 5).

La typologie des attitudes des statues représentées dans les scènes de transport demeure globalement similaire à celle observée dans les scènes d’atelier, même si comme attendu, le degré de finition des statues est généralement plus abouti au sortir de l’atelier. Pour le reste, les principales différences entre les images issues de ces deux contextes se manifestent notamment, dans le changement des lieux évoqués, dans celui de la fonction des individus

<sup>102</sup> Sont alors exclus de cet ensemble les 4 exemples partiellement ou totalement effacés ainsi que les 10 exemples dans lesquels la statue est dissimulée à l’intérieur d’une chapelle. Dans ce dernier cas, comme l’affirme M. Eaton-Krauss (*op. cit.*, p. 13 et p. 69), il ne peut s’agir que de la représentation d’une statue dans l’attitude de la « marche apparente ». Néanmoins, il est alors évidemment impossible de dénombrer les représentations en pseudo-profil ou en aspective.

<sup>103</sup> 46,67 % pour les représentations en pseudo-profil et 53,33 % pour celles en aspective.

<sup>104</sup> Le catalogue établi par M. Eaton-Krauss présente également 9 exemples qualifiés de *half-profile* (*op. cit.*, p. 3 : cat. n<sup>os</sup> 89, 100, 110, 112, 120, 122, 124, 144, 147). Dans ce modèle, l’épaule proche est figurée de profil alors que l’épaule éloignée est projetée de face.

engagés pour ces différentes étapes ainsi que dans celui des outils techniques ou liturgiques alors utilisés.

D'une manière générale, lorsque la scène de transport est accompagnée d'une légende, cette dernière est introduite par la séquence « convoier la statue » (*šms twt*), régulièrement complétée par le syntagme « vers la tombe » (*r js*)<sup>105</sup>. Quant au personnel chargé d'agir et d'accompagner la statue au cours de son transport, il est le plus couramment désigné par le terme générique « équipage » (*js.t*), même si ponctuellement, certains individus responsables de gestes spécifiques, tels que le versement de l'eau à l'avant du traîneau, le maintien de la stabilité de la statue ou encore son encensement, peuvent porter des titres plus spécifiques<sup>106</sup>. Ce dispositif général ne rend évidemment pas compte des nombreuses variations dont peut faire l'objet cette phase du protocole rituel relatif à la statue.

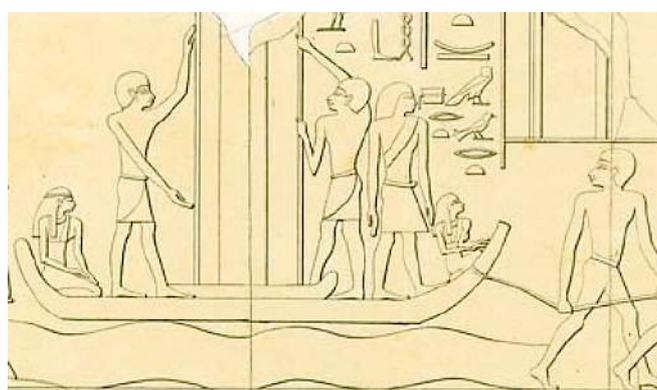


Fig. 17. Scène de transport des statues par voie d'eau dans le mastaba de Ptahhotep, Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn. (d'après Lepsius, *Denkmäler* II, pl. 101b).

Selon A.O. Bolshakov, la scène de transport de la statue vaut, *pars pro toto*, pour l'ensemble de la procession funéraire consacrée au défunt<sup>107</sup>. Néanmoins, H. Junker, à la suite de H. Kees, pense que les scènes de transport des statues peuvent recouvrir deux réalités distinctes : celle où le transport de la statue participe à la procession funéraire du propriétaire de la tombe et celle, antérieure, qui s'intègre dans le protocole du transport du mobilier funéraire dans la tombe alors que son propriétaire est encore en vie<sup>108</sup>. Selon J. Settgast, ces deux types de scènes peuvent se distinguer, notamment lorsque la statue enfermée dans une chapelle se substitue à la présence du sarcophage du défunt. Selon cet auteur, ce sont alors les scènes de funérailles qui seraient évoquées<sup>109</sup>, la statue étant transportée par voie de terre ou par voie d'eau, ce dernier dispositif illustrant alors symboliquement le voyage rituel vers Saïs [fig. 17].

<sup>105</sup> Pour les variantes, M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 64-67.

<sup>106</sup> *Loc. cit.*

<sup>107</sup> A.O. BOLSHAKOV, « The Old Kingdom Representations of Funeral Procession », *GM* 121, 1991, p. 46.

<sup>108</sup> H. KEES, *Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter*, Berlin, 1956 (1<sup>re</sup> éd., 1926), p. 124.

<sup>109</sup> J. SETTGAST, *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen*, *ADAIK* 3, 1963, p. 17-23 ; M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 65 (§ 74), p. 69-70 (§ 81). Pour A.O. Bolshakov, ces deux types de procession peuvent le plus souvent se distinguer par leur présence dans des zones spécifiques de la tombe (*Man and his double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, *ÄAT* 37, 1997, p. 198-199).

Dans plusieurs mastabas implantés à Saqqâra et datant des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> dynasties (Ti, Mérérouka, Akhethetep), le propriétaire des lieux est représenté en train d’observer (*m33*), non pas la diversité des « activités réjouissantes de la terre entière <sup>110</sup> », mais plus particulièrement le transport des statues façonnées à son effigie <sup>111</sup>. Une lecture au premier degré de ces scènes <sup>112</sup> pourrait alors laisser penser qu’il s’agit d’une image du propriétaire vivant, en train d’assister au transport de ses statues dans son mastaba fraîchement achevé. À cet égard, certains chercheurs pensent que les statues ainsi installées de manière anticipée dans la tombe bénéficièrent d’un rituel, alors que leur propriétaire était toujours en vie <sup>113</sup>. À l’inverse, si l’on envisage que le transport de ces statues se déroule durant les funérailles du propriétaire, on peut alors relever le caractère magique qui point en filigrane de cette scène d’observation <sup>114</sup> puisque, c’est alors le « défunt-vivant » qui assiste à la procession funéraire qui lui est consacrée. Cette ambiguïté de lecture témoigne du fait qu’il est le plus souvent incertain, voire même infructueux, de vouloir restituer une chronologie linéaire parmi l’ensemble des scènes qui ornent les parois de ces tombes.

Toutefois, plusieurs auteurs se sont penchés sur le déroulement des funérailles des particuliers, tel que dispersé dans les scènes gravées sur les parois des mastabas de l’Ancien Empire <sup>115</sup>. Dans ce contexte, on peut observer que les statues du défunt, n’étant semble-t-il pas conservées dans la maison de ce dernier, ne sont représentées que durant la seconde partie de la procession relative aux funérailles, soit celle qui suit l’épisode du traitement du corps du défunt à l’intérieur de la *ouâbet* <sup>116</sup>. Il a d’ailleurs été avancé que tout ou partie des statues à l’effigie du défunt, ainsi que différentes pièces du mobilier funéraire, étaient façonnés à l’intérieur de cet espace consacré à l’embaumement du corps du défunt <sup>117</sup>.

<sup>110</sup> R. TEFNIN, « Éléments pour une sémiologie de l’image égyptienne », *CdE* 66, 1991, p. 72.

<sup>111</sup> H. JUNKER, *Giza XI*, Vienne, 1953, p. 226-233 ; H. WILD, « Observations sur quelques scènes du tombeau de Ti et leur enchaînement », *Hommages Mariette, BiEtud* 32, 1961, p. 178-183 ; M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 74.

<sup>112</sup> Dans les tombes de Mérérouka et Akhethetep, ainsi que dans les reliefs de la cour à piliers du mastaba de Ti, les scènes de transport des statues et celle figurant le propriétaire observant ces dernières se situent dans le même tableau. En revanche, dans le second corridor du mastaba de Ti, le propriétaire observe, depuis la paroi sud, le transport de ses statues figuré sur trois registres de la paroi est mais, comme le fait remarquer H. Wild, « les parois est et sud forment un seul et même tableau » (*op. cit.*, p. 186).

<sup>113</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 74. De son côté, A.O. Bolshakov accepte le principe de ce dédoublement temporel du transport des statues et des cultes afférents. Néanmoins, il reconnaît la grande difficulté à distinguer la spécificité ces deux groupes (*Man and his double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, *ĀAT* 37, 1997, p. 197-199).

<sup>114</sup> Dans sa thèse sur la formule *m33*, V. Angenot note l’appartenance de cette dernière à trois catégories distinctes : mémorielle, cultuelle et magique (*La formule m33 [“regarder”] dans les tombes privées de la dix-huitième dynastie. Approche sémiotique et herméneutique* III/2, Université Libre de Bruxelles, 2003, p. 542).

<sup>115</sup> J.A. WILSON, « Funeral Services of the Egyptian Old Kingdom », *JNES* 3, 1944, p. 201-218 ; J. SETTGAST, *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen*, *ADAIK* 3, 1963 ; A.O. BOLSHAKOV, « The Old Kingdom Representations of Funeral Procession », *GM* 121, 1991, p. 31-54 ; *id.*, *Man and his double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, *ĀAT* 37, p. 95-105 ; G. MOURON, « Les rites aux portes de la tombe », *EGeA* 4, 2017, p. 23-32.

<sup>116</sup> A.O. BOLSHAKOV, *Man and his double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, *ĀAT* 37, 1997, p. 104.

<sup>117</sup> A.O. BOLSHAKOV (*GM* 121, p. 46, n. 19) cite un ouvrage de son maître Yuri Perepelkin (*Households of the Old Kingdom Nobility*, Moscou, 1988) dans lequel l’auteur apporterait des éléments de preuve en ce sens. Nous n’avons pas pu avoir accès à cette source. Il est néanmoins probable que certaines statues pouvaient avoir été exécutées antérieurement, dans un autre atelier, puisque dans quatre scènes provenant de la documentation de l’Ancien Empire, un naos contenant une statue du défunt est figuré convoyé par voie d’eau vers la tente de purification *jbw*, étape antérieure à celle du séjour dans la *ouâbet* (A.O. BOLSHAKOV, *Man and his double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, *ĀAT* 37, 1997, p. 104). L’auteur signale que dans trois de ces exemples, le naos contenant la statue accompagne alors le sarcophage du défunt.

Cette conjecture semble notamment étayée par un bas-relief du mastaba de Dédéheni à Gîza (LG 90), haut-fonctionnaire du règne de Mykérinos, et qui constitue la plus ancienne représentation connue d'une procession funéraire [fig. 18]<sup>118</sup>. Sur le mur sud de la seconde chambre de cette tombe, des scènes de transport des statues déployées sur deux registres montrent des équipes d'officiants en train de remorquer des statues au moyen de cordages<sup>119</sup>. Au registre supérieur, on peut observer cinq individus représentés en train de tracter une statue dont la représentation a disparu dans sa plus grande partie. Ne demeure face à l'image de cette dernière, dont on ne perçoit plus que la pointe des pieds, que le bas du corps d'une femme qualifiée d'« observatrice » (*n3w.t*)<sup>120</sup>. Au-dessus de cette scène, une inscription de deux lignes précise, « (1) [statue] qui a été exécutée pour lui dans la *ouâbet* pour la tombe (2) [convoyer la statue par] l'équipe de *pr-[mr]h[.t]* »<sup>121</sup>. Cet exemple semble corroborer l'idée que la grande majorité des représentations des statues figurées durant leur transport vers la tombe ne le sont que pour la partie du parcours qui suit le passage dans la *ouâbet*, ces effigies ayant été dans la plupart des cas mises en œuvre dans ce lieu.

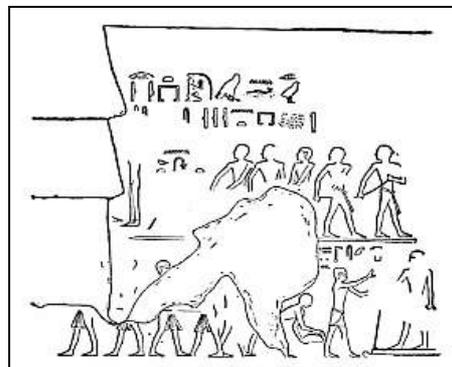


Fig. 18. Scène de transport des statues dans le mastaba de Débeheni, Gîza, IV<sup>e</sup> dyn. (d'après S. Hassan, *Giza IV*, 1943, fig. 122).

Cette observation pourrait être mise en relation avec la remarque formulée par M. Eaton-Krauss à propos des scènes de transport des statues : « The statue depicted in the transport scenes has undergone a significant transformation<sup>122</sup> ». Plus loin, l'auteur suggère que ce changement dans le « character of the statue » pourrait provenir de la mise en œuvre du Rituel de l'Ouverture de la Bouche<sup>123</sup>. En effet, comme nous l'avons évoqué plus haut<sup>124</sup>, c'est essentiellement par ce rituel d'animation, initialement exécuté dans l'atelier de sculpture, et dont nous venons de voir le lien que cet espace entretient avec celui de la *ouâbet*, que la transfiguration de la statue du défunt va pouvoir opérer. Selon l'hypothèse que nous soutenons, pour rendre compte des effets produits par ce rituel sur la statue, soit la

<sup>118</sup> S. HASSAN, *Excavations at Giza IV*, Le Caire, 1943, p. 159-184.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 176, fig. 122.

<sup>120</sup> Sur ce terme, M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 143, n. 761.

<sup>121</sup> (l. 1) [*twi*] *jr w nef m w'b.t r js* (l. 2) [*šm*]s [*twi jn*] *js.t n(y).t pr-[mr]h[.t]*. La restitution est proposée par S. HASSAN, *Excavations at Giza VII*, Le Caire, 1953, p. 122, n. 2 (col. droite). Sur le *pr-mrḥ.t*, O.A. BOLSHAKOV, *GM* 121, p. 46, n. 17.

<sup>122</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 75.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>124</sup> *Supra*, p. 150.

manifestation de sa force vitale, le dessinateur va alors donner à cette dernière une posture en aspective.

Par suite, on ne sera donc pas surpris de constater que, dans une grande majorité de cas (81,36 %), les statues figurées dans la phase de leur transport, depuis la *ouâbet* jusqu’à leur installation dans la tombe, sont représentées dans cette attitude conventionnelle puisqu’il faut supposer qu’elles ont alors bénéficié du rituel d’animation. C’est sans doute également pour cette raison que dans les tombes de l’Ancien Empire où l’iconographie relative aux statues du défunt se concentre dans une image unique de leur transport, cette dernière est alors systématiquement figurée en aspective<sup>125</sup>. Par cet effet relevant probablement du principe de la « condensation narrative », la finalité du protocole appliqué aux statues du défunt, à savoir mettre en œuvre leur capacité à accueillir l’énergie vitale de ce dernier, est ainsi retranscrite sur le plan formel.

Néanmoins, comme nous l’avons rappelé précédemment, parmi les scènes de transport des statues réunies dans le catalogue de M. Eaton-Krauss, dans 11 cas (soit 18,64 % de l’ensemble), les statues sont figurées, non pas comme attendu en aspective, mais en pseudo-profil.

La question soulevée est alors d’évaluer si ces exemples atypiques peuvent mettre en cause la validité supposée des corrélations entre, d’une part, le dessin en pseudo-profil de la statue et son état d’inanimation transitoire et, d’autre part, sa figuration en aspective et le témoignage de sa force vitale manifestée.

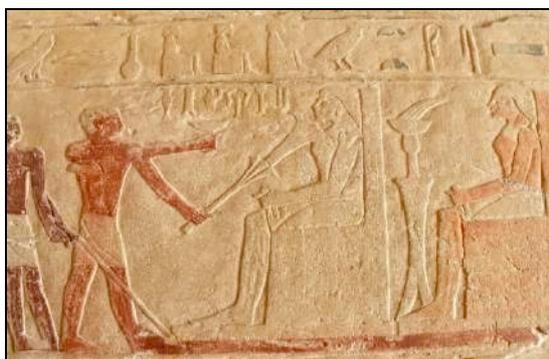


Fig. 19. Scène de transport des statues dans le mastaba de Nyânkhhkhoum et Khnoumhotep, Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn. (© J. Rizzo).

En préambule, parmi les 11 cas de statues figurées en pseudo-profil durant leur transport vers la tombe<sup>126</sup>, il paraît pertinent d’en écarter trois exemples. En effet, dans ces scènes, la présence du haut dossier du siège [fig. 19] ou d’un pilier dorsal situé à l’arrière de la statue semble, comme cela a été examiné plus haut<sup>127</sup>, entraver le pivotement du buste de la statue nécessaire à la posture en aspective. Par conséquent, dans ces quelques cas de figures, la

<sup>125</sup> Reine Bounéfer (Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn., cat. n° 62, pl. IX), Hétepka (Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn., cat. n° 100, pl. XVII), Khnoumnéty (Gîza, VI<sup>e</sup> dyn., cat. n° 116, pl. XXXII), Nyânkhnysout (Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn., cat. n° 125, pl. XXI) Méry (Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn., cat. n° 126, pl. XXI).

<sup>126</sup> Cat. n°s 59, 65-66, 68, 81-82, 96-97, 99, 102 et 104.

<sup>127</sup> Aux exemples de la fig. 19, il faut ajouter celui de la statue debout avec un pilier dorsal (cat. n° 104). Pour l’ensemble des exemples du catalogue présentant un dossier haut ou un pilier dorsal, cf. *supra*, p. 156 et n. 101.

statue est représentée en pseudo-profil, mais sans que l'on puisse clairement en conclure davantage sur son état d'animation ou d'inanimation.

Pour ce qui est des huit exemples restants, trois solutions paraissent donc envisageables.

En premier lieu, on peut considérer ces cas comme suffisamment prégnants pour balayer l'hypothèse formulée plus haut et, ainsi, revenir au point de vue de M. Eaton-Krauss selon lequel les postures en pseudo-profil ou en aspective des représentations des statues relèvent du domaine de l'aléatoire et ne suivent aucune règle précise. Nous écartons cette possibilité du fait que ces exemples demeurent nettement minoritaires dans le corpus de ces représentations. Ainsi, ces 8 cas d'apparence hors norme, mis en rapport avec 157 exemples du corpus, représentent un ratio dépassant à peine 5 %.

Ensuite, on pourrait envisager que ces figures de statues en pseudo-profil, dans un contexte où la posture en aspective est attendue, soient à mettre en lien avec l'inattention du dessinateur ou, plus encore, à son méconnaissance de ces conventions plastiques. Toutefois, le fait que ces exemples se répètent dans cinq tombes distinctes et couvrent une période allant de la IV<sup>e</sup> dynastie à la fin de la V<sup>e</sup> dynastie rend cette éventualité peu probable.

Finalement, une des raisons qui pourraient expliquer le fait que certaines statues sont figurées en pseudo-profil durant leur transport vers la tombe serait d'y percevoir le signe que ces dernières ne sont pas alors techniquement achevées ou encore, bien que définitivement mises en forme, elles n'ont pas encore été soumises au rituel magique présidant à leur animation. S'il faut admettre qu'aucune preuve absolue ne vient corroborer ces présomptions, l'introduction dans ce débat de quelques remarques et indices pourrait néanmoins en suggérer la validité.

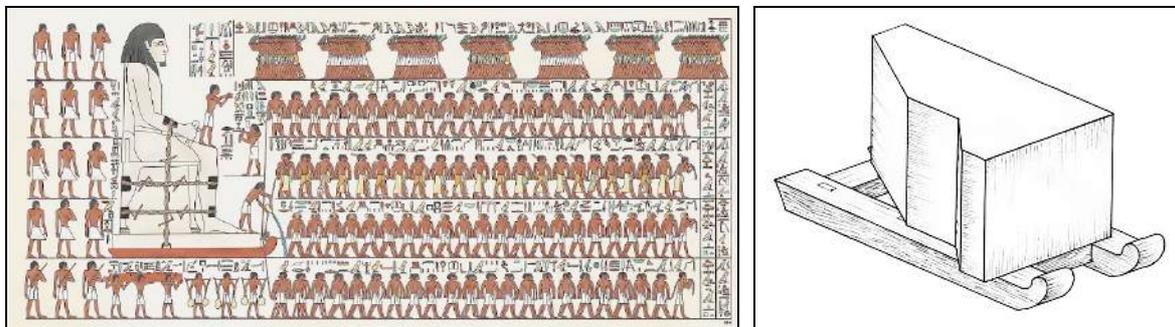


Fig. 20a. Scène de transport du colosse de Djéhoutyhotep, Deir el Bercheh, XII<sup>e</sup> dyn. Fig. 20b. Forme et position supposées du bloc durant la majorité de son parcours (d'après Fr. Monnier, *The Journal of Ancient Egyptian Architecture* 4, 2020, pl. 1 et fig. 8).

À cet égard, il paraît intéressant d'observer la célèbre scène de transport du colosse de Djéhoutyhotep qui orne le mur ouest de la chapelle de sa tombe, sise à Deir el-Bercheh et datant de la XII<sup>e</sup> dynastie [fig. 20a]<sup>128</sup>. Même si cette époque se situe hors de celle prioritairement prise en compte dans cette étude, on peut sans doute considérer qu'un certain nombre de conceptions et de perceptions liées au domaine de la statuaire demeurent pérennes d'une époque à l'autre. Ainsi, hormis la caractéristique de surdimensionnement de cette statue colossale, dont une inscription précise qu'elle mesurait 13 coudées de haut (soit, 6,825 m), et

<sup>128</sup> Pour les commentaires les plus récents, avec une bibliographie complémentaire, cf. *supra*, n. 7.

le naturel accroissement du nombre des ouvriers nécessaire à sa traction – en l’occurrence, 172 soldats – l’iconographie du transport de cette statue demeure dans son dispositif général assez proche de celle observée dans les exemples de l’Ancien Empire.

De nombreuses études consacrées à cette illustre scène de transport ont mis en doute son authenticité ou, plus exactement, la vraisemblance du transport en position verticale d’une telle masse de pierre estimée à près de 80 tonnes et, *a fortiori*, effectué sur un trajet accidenté et long de plusieurs kilomètres, puisque prenant son origine dans les carrières de travertin d’Hatnoub. Par conséquent, il a été envisagé que le colosse fût alors transporté, non seulement sous la forme d’un bloc équarri, comme semble l’évoquer un passage du grand texte qui accompagne la scène et où il est mentionné « cette statue de forme rectangulaire » (*twt pn jfd[w]*)<sup>129</sup>, mais également, couché sur sa plus grande surface afin d’abaisser son centre de gravité [fig. 20b]. Si l’on admet cette hypothèse, aujourd’hui très largement suivie, il faut en conclure que l’image du transport reproduite dans la chapelle de la tombe de Djéhoutyhotep présente un caractère nettement artificiel, notamment en ce qui concerne la position du colosse sur le traîneau ainsi que son degré de finition. Sur ce dernier point, il est généralement envisagé que la mise en forme de certains détails du corps et du visage ainsi que la mise en couleurs du colosse furent exécutées une fois l’opération de son transport menée à son terme.

Partant, on peut donc supposer que le caractère conventionnel de cette grande scène de transport du colosse de Djéhoutyhotep se manifeste aussi bien à travers son formalisme que dans l’aspect « condensé » de certaines étapes du cérémonial qu’elle implique. Ainsi, il y a tout lieu de croire que la posture en pseudo-profil de ce colosse, au-delà de toute restitution réaliste, permet avant toute chose de signaler son état d’inachèvement durant son transport. En corollaire, on présumera que la représentation de cette attitude de pseudo-profil du colosse permet également de rendre compte de son état d’inanimation durant la phase de son transport, compte tenu du fait que l’inachèvement de son façonnage eut rendu prématurés les rituels destinés à son animation.

Dans cette image relative au transport du colosse de Djéhoutyhotep, un autre détail pourrait être mis en relation avec cette posture en pseudo-profil, comme témoignage de son état d’inanimation au cours de cette étape de la procession. Représenté debout en « suspension » face à la statue, le prêtre-lecteur Horimeniânkhon, également mentionné comme le peintre-dessinateur responsable de la décoration de la tombe de Djéhoutyhotep, est figuré en train de procéder à l’encensement du colosse, comme le précise la courte inscription verticale qui le surplombe (« procéder à l’encensement », *jr.t sntr*). Dans la mesure où, comme cela vient d’être rappelé, il faut imaginer le colosse sous une forme plus ou moins achevée durant son transport vers son lieu d’installation, il peut sembler incongru qu’un desservant associé au culte d’une statue soit alors occupé à envelopper d’effluves d’encens un bloc plus ou moins équarri et, qui plus est, probablement couché sur son flanc. Nous pensons qu’il serait plus juste de percevoir dans ce rapprochement iconographique entre la statue et le responsable de son encensement, un des effets du système de condensation narrative dont nous avons évoqué la fréquente mise en œuvre dans les scènes du cérémonial relatif aux statues<sup>130</sup>. Dans cette perspective, le motif de l’encensement du colosse constituerait l’image d’un épisode anticipé des rituels ultérieurs consacrés à la statue, mis en œuvre une fois celle-ci parvenue à sa destination puis achevée dans sa mise en forme.

<sup>129</sup> Fr. MONNIER, *op. cit.*, p. 60, col. f.

<sup>130</sup> Cf. *supra*, p. 143, 148-149 et 161.

La présence d'un thuriféraire est particulièrement fréquente dans les images du transport des statues appartenant au corpus de l'Ancien Empire. Ainsi, parmi les 59 scènes figurant cet épisode dans le catalogue établi par M. Eaton-Krauss<sup>131</sup>, 44 présentent un officiant occupé à encenser une ou plusieurs statues, soit près des trois-quarts de l'ensemble des exemples rassemblés (74,58 %) <sup>132</sup>.



Fig. 21. Scène de transport d'une statue dans le mastaba de Nyânkhhkhnoum et Khnoumhotep, Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn. (© J. Rizzo).

Il faut supposer que la majorité des gestes techniques exécutés par différents officiants au cours du transport de la statue<sup>133</sup>, tels que sa traction au moyen de cordes, l'humidification du sol par le versement d'eau au moyen d'une jarre afin de faciliter le glissement de la charge ou encore, le maintien de la statue ou de la chapelle qui la protège afin d'assurer sa stabilité [fig. 21], semblent relever d'actions authentiques et synchrones dans cette circonstance. En revanche, à l'appui de l'exemple du colosse de Djéhoutyhotep, on peut se demander si le geste de l'encensement de la statue appartient bien au même registre contextuel.

Comme cela est clairement attesté dans les sources de l'Égypte antique, le rituel de l'encensement, qu'il soit effectué à l'attention des dieux, des monarques ou des particuliers, est essentiellement assigné à sa fonction purificatrice. Comme le remarque D. Meeks à propos de cet acte, « il est le signe le plus certain qu'un rite est en train de se dérouler <sup>134</sup> ». En ce qui concerne les rituels relatifs aux statues, l'acte de leur encensement semble essentiellement intervenir au moment de leur animation magique <sup>135</sup> ainsi qu'au cours des offrandes qui leur sont consacrées <sup>136</sup>.

<sup>131</sup> Cf. *supra*, n. 102.

<sup>132</sup> Catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 58-59, 61-68, 75-76, 78, 81-90, 96-97, 104-110, 113-114, 116-118, 120-121, 123-126, 128-129.

<sup>133</sup> S. DELVAUX, « L'enseignement de la documentation iconographique de l'Ancien et du Moyen Empire quant à l'utilisation du traîneau », *JAEA* 3, 2018, p. 45-63.

<sup>134</sup> D. MEEKS, « Notion de "dieu" et structure du panthéon dans l'Égypte ancienne », *RHR* 205/4, 1988, p. 437-438.

<sup>135</sup> Au cours du rituel de l'Ouverture de la Bouche, douze « scènes » décrivant l'offrande ou la fumigation de l'encens scandent le déroulement du rituel (E. OTTO, *Das ägyptische Mundöffnungsritual*, *ÄA* 3, 1960, scènes 6, 7, 47, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 70 et 71).

<sup>136</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 68-69 (§ 80). De part et d'autre de l'ouverture du *serdab* située dans la chapelle du mastaba de Ti à Saqqâra, un prêtre du *ka* (*hm-k3*) est représenté en train de procéder à l'encensement à destination de la statue du propriétaire des lieux. À l'avant de chacun de ces desservants, une inscription précise, « brûler de l'encens pour Ti » (*k3p sntr n Ty*), H. WILD *Le tombeau de Ti*, *MIFAO* 65/3, 1966, pl. 172.

Pour ce qui est du rituel d’animation de la statue, essentiellement connu sous la dénomination de Rituel de l’Ouverture de la Bouche, bien que ses premières attestations datent de la IV<sup>e</sup> dynastie<sup>137</sup>, il semble falloir attendre le Nouvel Empire pour en découvrir les premières représentations imagées. Dans les sources de l’Ancien Empire, le lieu de son déroulement est le plus souvent nommé le « Château de l’or » (*hw.t nbw*) qui semble également correspondre à l’atelier de sculpture des statues<sup>138</sup>. Dans la mesure où ce lieu ne paraît jamais évoqué dans les sources de l’Ancien Empire relatives aux statues des particuliers, on pourrait supposer que, comme nous avons rappelé la fonction de cet espace rituel, c’est alors essentiellement la *ouâbet* qui occuperait la fonction de cet atelier de sculpture. Par ailleurs, il est probable que le rituel d’animation de la statue puisse, dès cette époque, être également mis en œuvre dans la chapelle de la tombe. Ainsi, dans une scène gravée à proximité de l’ouverture du *serdab* dans la chapelle du mastaba de Méthen<sup>139</sup>, un desservant est figuré agenouillé devant une inscription précisant, « transfiguration, ouverture de la bouche, quatre fois » (*szh wp.t r[3] sp 4*)<sup>140</sup>.

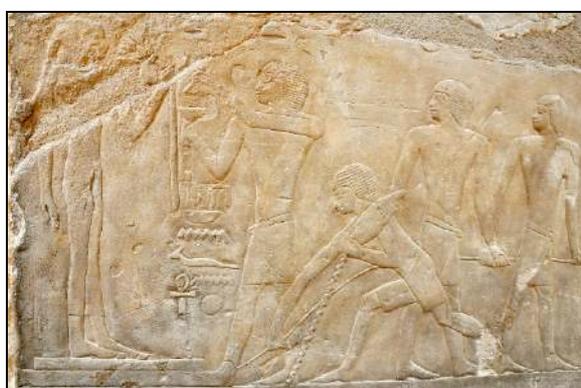


Fig. 22. Scène de transport d’une statue dans le mastaba de la princesse Idout, Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn.  
(© J. Rizzo).

Dans les sources de l’Ancien Empire, parmi les 44 scènes de transport de la statue comportant un officiant occupé à encenser cette dernière, 35 exemples figurent la statue en aspective. Compte tenu de la principale hypothèse formulée dans notre étude, cette posture de la statue pourrait former une convention plastique permettant de signaler l’état d’animation de la statue. Par conséquent, dans ce cas majoritaire parmi les scènes de transport de la statue, il faut alors envisager que la juxtaposition de la statue figurée en aspective avec celle du desservant procédant à son encensement est à mettre en lien avec le système de condensation narrative. Ce type de scène serait alors à « lire », selon un procédé de synthèse des éléments signifiants juxtaposés, en ces termes : transport d’une statue devenue « vivante » à la suite de la mise en œuvre du rituel d’animation, la figure du thuriféraire présent dans la scène représentant une synecdoque de ce dernier épisode. Le caractère « vivant » de la statue ainsi représentée dans ce contexte semble corroboré par un relief de la tombe de la princesse Idout

<sup>137</sup> E. OTTO, *op. cit.*, vol. II, p. 2-4.

<sup>138</sup> J.-Cl. GOYON, « Le Rituel de l’Ouverture de la Bouche », dans *Rituels funéraires de l’ancienne Égypte*, *LAP0* 4, 1972, p. 95.

<sup>139</sup> Daté de la IV<sup>e</sup> dynastie, le mastaba originellement édifié à Saqqâra, fut démantelé par Lepsius dans les années 1842-1845, puis transporté à Berlin et remonté au *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung*.

<sup>140</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 78.

[fig. 22]. Dans cette scène, une statue de cette dernière est dessinée selon les lois de l'aspective, le bras droit tombant le long du corps et la main gauche portant une large fleur de lotus vers son visage. Or, il est établi que le geste de « sentir une fleur de lotus », bien attesté depuis la IV<sup>e</sup> dynastie, constitue un signe de la renaissance du défunt <sup>141</sup>, puisqu'il est par ce truchement en contact avec un « parfum d'éternité » <sup>142</sup>. Dans le fond, on peut sans doute penser que dans ce type de scène « condensée » figurant la statue en aspective, le motif de l'encensement fonctionne comme un point de référence à une action révolue, puisque le rituel d'animation auquel il semble faire allusion a probablement été mis en œuvre dans l'atelier de sculpture où la statue fut mise en forme.

En revanche, si l'on considère la signification que peut prendre la statue lorsqu'elle est représentée en pseudo-profil, il faut alors adapter le sens des scènes de transport dans lesquelles elle est, sous cette forme, mise au contact de l'officiant chargé de l'encenser. En effet, comme cela a été largement commenté précédemment, l'attitude du pseudo-profil pour les représentations des statues semble témoigner de leur état d'inachèvement et, par suite, celui de leur inanimation. Par conséquent, il est envisageable que dans les neuf exemples du corpus de M. Eaton-Krauss figurant la statue en pseudo-profil encensée par un desservant durant son transport [par ex., fig. 21] <sup>143</sup>, il s'agisse également d'une scène « condensée », mais fonctionnant dans une chronologie inverse à celle du cas de figure précédent. Ainsi, si le transport d'une statue figurée en pseudo-profil semble vouloir rendre compte de son inachèvement formel et, par suite, de son inanimation transitoire, il faut supposer que la présence du thuriféraire représenté en train d'encenser l'effigie du défunt annonce les rituels d'animation et d'offrande dont cette dernière bénéficiera lorsqu'elle sera parvenue à destination. En ce qui concerne les raisons de l'inachèvement des statues dans ce lot d'attestations, on pourrait évoquer l'échelle colossale de certains exemples et, par conséquent, invoquer les motivations envisagées dans le cas du colosse de Djéhouthyhotep. Ainsi, dans la tombe de Ptahchepsès sise à Abousir, l'inscription qui domine la représentation d'une statue tractée par 17 individus, et encensée par un officiant posté debout sur le traîneau, précise qu'il s'agit d'une « statue de granite, haute de 7 coudées, du gouverneur, de l'ami unique Ptahchepsès <sup>144</sup> ». Il est donc probable que ce colosse de pierre, haut de près de 3,70 m, fut transporté comme celui de Djéhouthyhotep sous la forme d'un bloc plus ou moins dégrossi. Cette raison pourrait alors expliquer la représentation de ce colosse en pseudo-profil lors de son transport. Pour ce qui est des autres statues représentées en pseudo-profil durant leur transport, on peut supposer qu'il s'agit de statues destinées à être installées dans la tombe et à y recevoir un culte alors que le propriétaire des lieux est encore en vie <sup>145</sup>. Dans ce cas de figure, selon les principes de la condensation narrative, la présence « synecdotique » du thuriféraire signale par anticipation les rituels dont la statue va pouvoir bénéficier une fois mise en place dans la tombe.

<sup>141</sup> Il s'agit alors du lotus bleu *séséchen* (*Nymphaea caerulea*), qui tire son symbole de renaissance du fait que sa fleur se ferme le soir pour s'ouvrir aux premières lueurs de l'aube. Sur la question, voir E. BRUNNER-TRAUT, *LÄ III*, 1980, col. 1091-1096, s.v. « Lotos » ; J. DITTMAR, *Blumen und Blumensträuße als Opfergabe im alten Ägypten*, *MÄS* 43, 1986, p. 132-133.

<sup>142</sup> N. CHERPION, J.-M. KRUCHTEN, « La portée “magique” du décor des chapelles », *Deux tombes de la XVIII<sup>e</sup> dynastie à Deir el-Medina*, *MIFAO* 114, 1999, p. 94.

<sup>143</sup> Catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 59, 65, 66, 68, 81, 82, 96, 97, 104. Toutefois, comme cela a été discuté plus haut, la présence d'un haut dossier dans deux exemples (cat. n<sup>os</sup> 65 et 66) et d'un pilier dorsal dans un troisième (cat. n<sup>o</sup> 104) pourrait réduire ce lot à six cas.

<sup>144</sup> M. VERNER, *Abusir I. The Mastaba of Ptahchepses I-II*, Prague, 1986, p. 106 (inscr. 156) et p. 256 (pl. 99, photo).

<sup>145</sup> Cf., *supra*, p. 159.

Un autre élément à observer dans les scènes de transport des statues est celui de la présence ou de l’absence à proximité de ces dernières de la mention du nom, et éventuellement des titres, du personnage représenté au moyen de ces effigies. Comme nous l’avons noté plus haut <sup>146</sup>, cette mention du nom demeure très rare dans les scènes d’atelier et elle est dans ce cas systématiquement associée à l’image d’une statue figurée en aspective, comme si ce marqueur d’identification de la statue participait au processus de son animation.

Rappelons-le, parmi les 59 scènes de transport de la statue, 48 présentent des statues figurées en aspective. D’après ce que nous avons cherché à argumenter, il s’agirait là d’un indice formel signalant que ces dernières ont alors bénéficié d’un rituel d’animation et que, par conséquent, elles peuvent déjà être considérées à ce stade de la procession comme des images « vivantes » du défunt. On pourrait donc s’attendre à ce que la grande majorité de ce type de représentations des statues soit alors dotée de la mention du nom de leur modèle <sup>147</sup>, en conformité avec le fait que l’adjonction de cet élément constitue une des phases finales du processus de fabrication des statues <sup>148</sup> et, par suite, une condition nécessaire à son animation. Or, parmi ces 48 représentations de statues en aspective, on ne dénombre que 20 exemples accompagnés du nom et des titres de leur modèle [fig. 16], et dans 8 autres cas, l’identité du personnage représenté n’est qu’indirectement mentionnée par le truchement d’un pronom suffixe <sup>149</sup>, d’un pronom dépendant <sup>150</sup> ou d’une forme de génitif indirect <sup>151</sup>. Enfin, dans 20 attestations de ce type, l’image de la statue n’est doublée d’aucune mention du nom ou des titres de son modèle. Il semble donc ressortir de ce constat que le caractère « vivant » de la représentation de la statue est prioritairement signalé par sa posture en aspective et, contrairement à sa nécessaire inscription sur le corps de la statue en ronde-bosse, la mention du nom de l’individu auquel elle est identifiée peut, dans ce cadre, participer au bon fonctionnement de ce processus d’identification mais, semble-t-il, sans en constituer une condition indispensable.

Quant aux onze exemples de représentations de statue en pseudo-profil figurées durant l’épisode de leur transport, on pourrait justifier l’absence, pour quatre d’entre eux <sup>152</sup>, de toute mention de l’identité de leur modèle « vivant » par le fait de leur inachèvement et, par conséquent, de leur état d’inanimation temporaire. En outre, comme M. Eaton-Krauss l’a justement remarqué, ces figures anonymes font partie des plus anciennes scènes de transport de statues, époque au cours de laquelle l’identification des individus représentés dans ces effigies ne constitue pas encore une pratique courante <sup>153</sup>.

En ce qui concerne les sept autres exemples de représentations de statues en pseudo-profil <sup>154</sup>, il peut sembler paradoxal qu’elles soient ainsi identifiées à leur modèle « vivant » au moyen de la mention de son nom et de ses titres [fig. 23], alors que, comme nous le présumons, leur posture témoigne de leur état d’inanimation temporaire. On peut toutefois supposer que dans ces exemples, comme cela peut être observé dans la scène de transport de Djéhoutyhotep, les différents éléments signifiants de l’image désignent les différents chaînons du dispositif de la

<sup>146</sup> Cf., *supra*, p. 156.

<sup>147</sup> Sur cette question, M. EATON-KRAUS, *op. cit.*, p. 67-68 (§ 79).

<sup>148</sup> Chr. ZIEGLER, « La statuaire privée », catalogue *L’art égyptien au temps des pyramides*, RMN, 1999, p. 100.

<sup>149</sup> Notamment avec les syntagmes *js-s*, « sa tombe » (cat. n<sup>os</sup> 79, 110-112) ou *s3-f*, « son fils » (cat. n<sup>os</sup> 100, 117).

<sup>150</sup> Le pronom *tw* dans l’expression volitive proche de l’image de la statue, « Puisse Anubis te transfigurer ici ! », *s3h tw Jnpw jm* (cat. n<sup>o</sup> 107).

<sup>151</sup> Ainsi, dans l’expression, « tracter la statue vers la tombe de Méri », *s3 twt r js n(y) Mrj* (cat. n<sup>o</sup> 126).

<sup>152</sup> Catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 59, 65-66, 68.

<sup>153</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 67 (§ 79).

<sup>154</sup> Catalogue Eaton-Krauss n<sup>os</sup> 81-82, 96-97, 99, 102, 104.

condensation narrative ainsi établi. Dans ce cadre, la posture en pseudo-profil de la statue permettrait de signifier son inachèvement et, par suite, son état d'inanimation temporaire au moment de son transport. Quant à la présence de thuriféraire<sup>155</sup> ainsi que celle du nom et des titres à proximité de l'image de la statue seraient à comprendre comme les signes de sa prochaine transfiguration au moyen du rituel d'animation et, par suite, de sa pleine identification à son référent « vivant ».

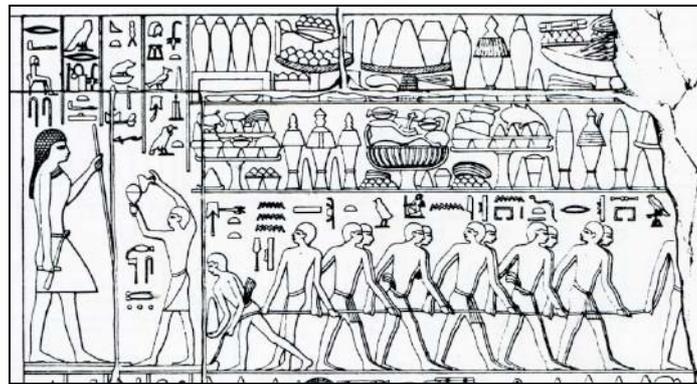


Fig. 23. Scène de transport d'une statue dans le mastaba de Râchepsès, Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn. (d'après M. Eaton-Krauss, *AA* 39, 1984, pl. XI).

Nous le voyons, la présence ou l'absence du nom et des titres du modèle « vivant » à proximité de l'image de la statue qui le représente ne semble pas systématiquement déterminée par la posture de cette dernière. Une des raisons qui pourraient justifier le caractère non discriminant de ce critère pourrait être liée au fait que, comme le souligne M. Eaton-Krauss, les statues représentées dans les tombes de l'Ancien Empire sont, dans leur très grande majorité, à l'effigie du propriétaire des lieux<sup>156</sup>. Par conséquent, l'affichage de l'identité de la statue par le truchement de sa dénomination a dû apparaître comme non essentielle puisque cette corrélation était dans ce contexte établie de manière implicite.

Partant, cette hypothèse semble indiquer que le processus d'identification de la représentation d'une statue présente sur une paroi de la tombe ne constitue pas une transposition systématique de celui de son modèle en ronde-bosse qui, quant à lui, demeure un acte indispensable à son fonctionnement cultuel.

### Postures des représentations des statues dans les scènes rituelles de l'Ancien Empire

Dans le catalogue des représentations de statues dans les mastabas de l'Ancien Empire, M. Eaton-Krauss répertorie 13 scènes associées à un « contexte rituel », formant un lot iconographique réparti dans 7 tombes<sup>157</sup>. Parmi ces scènes, l'auteur distingue deux contextes : d'une part, celui qui marque la fin de la procession funéraire, au moment où la statue du défunt se substitue à sa momie (cat. n<sup>os</sup> 131-133, 143) et, d'autre part, celui du rituel

<sup>155</sup> Dans une des scènes de transport des statues dans la tombe de Ptahchepsès (cat. n<sup>o</sup> 102), ainsi que dans d'autres exemples de cette catégorie (cat. n<sup>os</sup> 81-82, 99, 104), la présence d'accumulations d'offrandes en marge de la scène semble évoquer le rituel d'offrande consacré à la statue.

<sup>156</sup> M. EATON-KRAUS, *op. cit.*, § 44, 48 et 68.

<sup>157</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 70-76 et p. 173-181 (cat. n<sup>os</sup> 131-143).

d’offrande effectué devant la statue (cat. n<sup>os</sup> 134-142). On peut, dans certains cas, s’interroger sur le bien-fondé de ce distinguo puisqu’il semblerait que certaines scènes de cette seconde catégorie forment une sorte de plan serré du rituel figuré dans les scènes répertoriées dans la première catégorie. Ainsi, dans les trois exemples de la tombe de Mérérouka (cat. n<sup>os</sup> 138-139 [fig. 25] et 140), la statue du défunt est figurée debout dans une chapelle aux portes ouvertes et elle s’apprête à recevoir les offrandes apportées par différents officiants. Quant à la scène issue la tombe de Séchemnéfer-Téti montrant le rituel consacré aux statues, une d’entre elles est figurée reposant sur un traîneau de transport (cat. n<sup>o</sup> 136), signe du récent achèvement de la procession funéraire. Enfin, dans plusieurs images associées à la seconde catégorie (cat. n<sup>os</sup> 138-140), on peut remarquer des amoncellements d’offrandes destinées au culte des statues. Nous le voyons, tous ces motifs observés dans des exemples de la seconde catégorie établie par M. Eaton-Krauss sont caractéristiques du dispositif des scènes rituelles réunies dans la première catégorie.

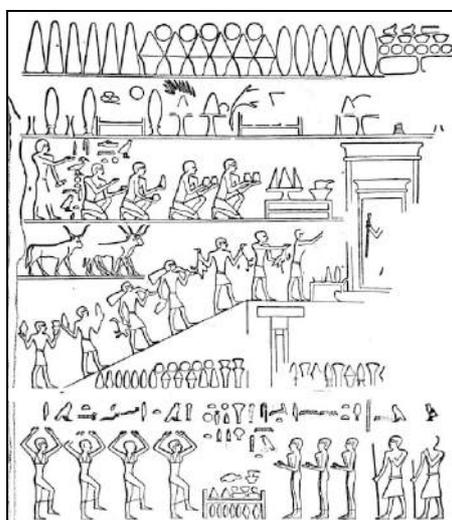


Fig. 24. Scène de rituel pour la statue dans le mastaba de Débeheni, Gîza, IV<sup>e</sup> dyn. (d’après S. Hassan, *Gîza IV*, 1943, fig. 122).

En ce qui concerne les postures de ces 13 statues, représentées systématiquement debout, si l’on extrait les trois exemples trop partiellement conservés pour être classés avec assurance dans un de ces types (cat. n<sup>os</sup> 136-137, 140), on peut dénombrer 8 exemples de statues figurées en aspective<sup>158</sup>, soit 80 % du total, et 2 exemples en pseudo-profil<sup>159</sup>, correspondant aux 20 % restants. On notera que la proportion entre ces deux types de représentations conventionnelles demeure très proche de celle observée dans les scènes de transport (81,36 % et 18,36 %<sup>160</sup>). À cet égard, nous serons amené à nuancer l’avis de M. Eaton-Krauss selon lequel ces scènes figurant un rituel consacré aux statues dans l’environnement de la tombe seraient à distinguer de celles appartenant à l’épisode de leur transport, notamment les exemples où elles sont représentées en train d’être encensées<sup>161</sup>.

<sup>158</sup> Cat. n<sup>os</sup> 131-133, 138-139, 141-143.

<sup>159</sup> Cat. n<sup>os</sup> 134-135.

<sup>160</sup> Cf. *supra*, p. 157.

<sup>161</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 70, n. 345.

Parmi les quatre exemples figurant une vision élargie du rituel consacré à la statue, une fois celle-ci parvenue à la tombe, le plus remarquable est celui gravé dans la tombe de Débeheni (Gîza, IV<sup>e</sup> dyn. [fig. 24]). Cette appréciation tient au fait que, d'une part, il s'agit sans doute du plus ancien modèle de ce type de scène et, d'autre part, il en constitue un des exemples les plus détaillés. Cette scène, très souvent commentée<sup>162</sup>, témoigne du fait que ce rituel consacré à la statue du propriétaire des lieux pouvait se dérouler sur le toit de la tombe, en probable alternance avec les dispositifs organisés devant l'entrée de la sépulture, ou encore à l'intérieur. Il est également notable que, dans la tombe de Débeheni, cette scène se trouve juste au-dessous de celle figurant le transport des statues du défunt [fig. 18], cet ensemble formant une sorte de suite narrative à lire du haut vers le bas de la paroi. Dans cet exemple, en dépit du fait que son image demeure partiellement effacée, on peut observer que la statue est figurée debout à l'intérieur d'une double chapelle aux portes ouvertes. D'après les contours de la représentation d'une statue similaire se trouvant dans la scène de transport située au-dessus, tout porte à croire qu'elle était également figurée en perspective<sup>163</sup>. Face à la statue, on perçoit une théorie de porteurs d'offrandes qui s'élève le long d'une rampe, chargés de différentes provendes alors que, à leur tête, un officiant tend ce qui semble être un encensoir en direction de la statue du défunt. Dans le sous-registre supérieur, quatre officiants agenouillés présentent des offrandes devant une table réservée à cet effet. Derrière eux, un prêtre-lecteur est figuré debout, le bras droit levé en signe de récitation. Une inscription précise le sens de cette scène en ces termes, « offrande de biens dont l'esprit-*akh* se nourrit par les embaumeurs » (*wdn ḥ.t snm ʒḥ{t} jn wt.w*). Cette séquence indique que, en filigrane de ce rituel d'offrande, il faut imaginer le dispositif du repas funéraire destiné à la statue et, en corollaire, à l'esprit-*akh* du défunt qui l'anime. La présence, dans le registre inférieur, de danseurs et de musiciens et, plus à gauche, d'une grande scène de boucherie, complète les motifs iconographiques attendus dans ce type de rituel funéraire. M. Eaton-Krauss souligne, à juste titre, que les autres exemples de scènes réunis dans cette catégorie, à savoir ceux provenant de la tombe de Nyânkhkhnoum et Khnoumhotep (cat. n<sup>os</sup> 132-133) ainsi que celui gravé dans la tombe d'Iynéfret (cat. n<sup>o</sup> 143), bien que moins abondants dans les détails exposés, peuvent toutefois être interprétés de manière similaire à la grande scène de rituel d'offrande dépeinte dans la tombe de Débeheni.

Dans la grande majorité des autres scènes figurant le rituel d'offrande consacré à la statue que, pour certaines, nous suggérons d'assimiler à un plan rapproché des scènes évoquées précédemment, la statue est figurée debout, soit les bras ballants le long du corps, soit un bâton tenu d'une main et un sceptre ou un « rouleau » de l'autre. Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'effigie peut parfois se tenir à l'intérieur d'une chapelle (cat. n<sup>os</sup> 138-140) et, plus rarement, reposer encore sur son traîneau de transport (cat. n<sup>o</sup> 136).

D'une manière générale, cette effigie du défunt est représentée en train de recevoir des offrandes alimentaires, telles que le *ḥpš* – soit la patte antérieure droite du taureau<sup>164</sup> (cat. n<sup>os</sup> 135, 138), des oies (cat. n<sup>os</sup> 139 [fig. 25], 140), des canards (cat. n<sup>o</sup> 141) ou encore, de bénéficier des effluves d'encens dispensés par un thuriféraire (cat. n<sup>os</sup> 135, 142). En outre, comme dans la plupart des scènes figurant le rituel marquant la fin de la procession funéraire,

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 70-71, § 83.

<sup>163</sup> C'est ainsi que Lepsius la restitue (*LD II*, pl. 35).

<sup>164</sup> J. YOYOTTE, « taureau », dans P. Vernus, J. Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, Paris, 2005, p. 561. Mais d'après les sources textuelles et iconographiques, il est attesté que le sacrifice peut également être opéré sur un bœuf-*chéser* ou même sur un veau (N. GUILHOU, « La mutilation rituelle du veau dans les scènes de funérailles au Nouvel Empire », *BIFAO* 93, 1993, p. 277-298).

on peut observer dans certains cas des amoncellements de provendes dans plusieurs images centrées sur le rituel d’offrandes consacré à la statue (cat. n<sup>os</sup> 138-140), similarité iconographique qui semble témoigner de l’affinité entre ces répertoires d’images.

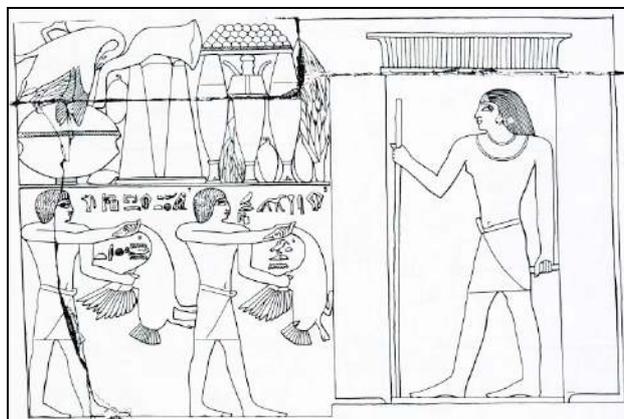


Fig. 25. Scène de rituel pour les statues dans le mastaba de Mérérouka, Saqqâra, VI<sup>e</sup> dyn. (d’après Pr. Duell, *Mereruka I*, 1938, pl. 39).

Un point remarquable dans l’ensemble de ces scènes rituelles est que la statue y est alors majoritairement figurée en aspective. L’interprétation à donner dans ce contexte à cette posture de la statue semble peu équivoque. Le rituel d’offrande, qui correspond, dans un premier temps, au repas offert à la statue à son arrivée à la tombe puis, au rituel d’offrande exécuté quotidiennement dans la chapelle, participe au processus d’animation de la statue<sup>165</sup> et, par ce médium, à celui du défunt qui est amené à occuper cette enveloppe matérielle. Associé à la récitation des formules rituelles, on peut rappeler le caractère performatif de ce protocole d’offrande qui permet donc au défunt de perpétuer son énergie vitale. Comme nous l’avons commenté à plusieurs reprises dans cette étude, la posture en aspective donnée à la statue permet alors de rendre compte de son état d’animation, ou de réanimation, transfiguration suscitée par la mise en œuvre de ce rituel magique.

Il demeure néanmoins une question qui peut être suscitée à l’observation de ces scènes. L’état d’animation de la statue du défunt signifiée au moyen de sa posture en aspective est-il consécutif des seuls effets du rituel figuré dans ces images ou est-il une conséquence du rituel d’animation exécuté, en amont, dans l’atelier de sculpture, à la suite du processus de façonnage, le rituel montré dans ces scènes assurant une forme de perpétuation de l’énergie vitale déjà contenue dans la statue ?

S’il paraît difficile de répondre de manière tranchée à cette question, dans la mesure où peu d’indices formels contribuent à étayer l’une ou l’autre de ces hypothèses, on notera néanmoins que dans le corpus de ces scènes « en contexte rituel », deux exemples affichent des représentations de statues en pseudo-profil (cat. n<sup>os</sup> 134-135), ce qui semble indiquer la pertinence d’un tel paradigme dans ce registre particulier.

<sup>165</sup> Il convient de rappeler qu’un repas funéraire est organisé dans le cadre du Rituel de l’Ouverture de la Bouche (J.-Cl. GOYON, *Rituel funéraires de l’ancienne Égypte*, LAPO 4, 1972, p. 165-176 [scènes LXIV-LXXI]).

Comme cela a été commenté plus haut <sup>166</sup>, dans la scène d’offrande rituelle figurée sur un bloc provenant de la tombe de Séchemnéfer à Gîza [fig. 6], une courte inscription qualifie la statue de « l’ami unique Séchemnéfer » de « statue destinée à vivre » (*twt r ‘nh*). Comme nous l’avons évoqué précédemment, cette séquence semble notamment insister sur la fonctionnalité de la statue, perçue comme une enveloppe en matériau durable destinée à accueillir le *ka* du défunt, soit l’expression de sa force vitale. Par suite, on peut supposer que l’état d’inanimation passagère de la statue exprimée à travers sa figuration en pseudo-profil produise dans cette scène une sorte d’effet « photographique », dans la mesure où cette convention formelle permet de signaler que les effets performatifs suscités par l’action des officiants qui font face à l’effigie du défunt ne se sont pas encore manifestés et, demeurent donc encore virtuels à ce stade du processus.



Fig. 26. Bloc figurant une statue de Séménékhouiptah Itouch, Saqqâra, V<sup>e</sup> dyn. Auj. Brooklyn Mus. 37.25E (d’après W.S. Smith, *History of Egyptian Sculpture*, 1949, pl. 48a).

Le bloc extrait de la tombe de Séménékhouiptah Itouch à Saqqâra et aujourd’hui conservé au Brooklyn Museum [fig. 26] ne permet sans doute pas une analyse aussi détaillée du fait de son aspect très fragmentaire. Reproduisant une image de la statue du défunt à l’échelle humaine, ce relief est considéré comme la plus grande représentation d’une statue à l’Ancien Empire <sup>167</sup>. Sa posture en pseudo-profil est associée à la séquence *šsp r ‘nh* de l’inscription qui lui fait face et que l’on peut sans doute lire dans ce contexte, « statue-réceptacle destinée à vivre » <sup>168</sup>. Par conséquent, en dépit de l’absence d’officiants en action sur ce fragment, on peut raisonnablement imaginer de le replacer au sein d’une scène rituelle consacrée à cette statue. La prise en compte d’une telle hypothèse laisse alors supposer une certaine affinité de cette scène avec le dispositif figuré sur le relief provenant de la tombe de Séchemnéfer [fig. 6] ainsi qu’avec celui gravé sur une scène de la chapelle d’offrande du mastaba de Séchemnéfer-Tchéti, son probable fils <sup>169</sup> (cat. n<sup>os</sup> 136-137).

Dans cette partie de notre étude consacrée aux représentations des statues prises dans un contexte rituel, un dernier point nous semble mériter de l’intérêt. Comme nous l’avons signalé plus haut, dès le paragraphe introductif relatif à cette question, M. Eaton-Krauss avertit le lecteur que le corpus des scènes qui lui est associée doit être distingué de celui des scènes de transport des statues, notamment celles dans lesquelles un thuriféraire est figuré en action face

<sup>166</sup> Cf., *supra*, p. 146-147.

<sup>167</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 175.

<sup>168</sup> Cf., *supra*, p. 146.

<sup>169</sup> H. JUNKER, *Gîza XI*, Vienne, 1953, p. 131-132.

à une effigie du défunt<sup>170</sup>. Or, comme nous l'avons longuement discuté précédemment au cours de notre analyse portant sur cette partie du cérémonial, il nous semble que la présence du thuriféraire n'est pas alors à percevoir comme un motif constitutif d'une vue réaliste relatif à cet épisode du transport des statues mais, plus certainement, comme un élément visuel participant au dispositif de condensation narrative largement utilisé dans le corpus relatif aux représentations des statues. Ainsi, dans le cas majoritaire où le personnage de l'encenseur est représenté en train d'agir face à une statue figurée en aspective, il y a tout lieu de penser qu'il s'agit d'une scène « condensée », au travers de laquelle sont synthétisés la phase du transport de la statue ainsi que l'épisode révolu du rituel d'animation magique exécuté dans l'atelier de sculpture, et dont la figure du thuriféraire traduirait la synecdoque dans cette scène. À l'inverse, dans les scènes de transport figurant un officiant en train d'encenser une statue représentée en pseudo-profil, et donc inachevée et inanimée, l'image de ce thuriféraire symboliserait le rituel d'animation à venir, une fois la procession consacrée à la statue du défunt parvenue à la tombe.

### Les représentations des statues sur les parois du *serdab*

La dernière partie de l'étude de M. Eaton-Krauss sur les représentations des statues dans les tombes privées de l'Ancien Empire porte sur les spécimens qui ornent les parois de quelques rares *serdab*<sup>171</sup>. Outre la question liée à sa faible représentation, il demeure tout à fait remarquable que, d'après les exemples répertoriés, cet aménagement singulier ne se manifeste qu'à la toute fin de l'Ancien Empire, alors que la présence du *serdab* dans les tombes privées est déjà attestée depuis une longue période.

Dans l'état actuel de nos connaissances, la pratique rituelle consistant à déposer des statues du défunt dans sa tombe, tout d'abord sous la forme de *free standing statues*, est établie dès la I<sup>re</sup> dynastie<sup>172</sup>. En ce qui concerne l'apparition du *serdab* (*pr-twt* en égyptien<sup>173</sup>) dans la tombe, en tant que structure réservée à l'accueil des statues, elle ne semble pas antérieure au début de la III<sup>e</sup> dynastie<sup>174</sup>, sans doute sous l'influence du modèle royal de l'Horus Netchéry-khet Djéser<sup>175</sup>. Par la suite, le mode d'installation des statues dans la tombe va connaître quelques variations. Ainsi, conformément au dispositif primitif, le placement des statues du défunt est parfois maintenu dans des chambres ou des niches accessibles aux visiteurs, lors de leur venue dans la chapelle funéraire. En contrepoint, les statues sont de plus en plus régulièrement installées dans le *serdab*, espace clos généralement contigu au mur ouest de la chapelle funéraire, ou parfois encore, disposé derrière la fausse-porte. Dans certains cas, cette structure est dotée d'une étroite fenêtre, ménagée à l'évidence pour faciliter la communication entre le défunt, par le truchement de ses statues de *ka*, et les desservants du culte. À partir de la IV<sup>e</sup> dynastie, on peut également observer dans les tombes rupestres, des séries de statues du défunt, parfois accompagnées de celles des membres de sa famille, taillées en haut relief dans

<sup>170</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 70, n. 345.

<sup>171</sup> Section à laquelle il faut ajouter une courte section marginale, cf. *supra*, n. 4.

<sup>172</sup> M. BARTA, « Serdab and Statue Placement in the Private Tombs down to the Fourth Dynasty », *MDAIK* 54, 1998, p. 66-67.

<sup>173</sup> A.M. BLACKMAN, « The *Ka*-House and the Serdab », *JEA* 3, 1916, p. 254.

<sup>174</sup> M. BARTA, *op. cit.*, p. 65-75. L'auteur y rappelle l'hypothèse formulée en 1991 par A. Radwan, concernant l'attestation d'un *serdab* primitif à l'intérieur d'une tombe de la I<sup>re</sup> dynastie sise à Abou Ghorab (*idib.*, p. 67).

<sup>175</sup> A.O. BOLSHAKOV, *Man and his double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, *ÄAT* 37, 1997, p. 106.

les parois de la chapelle<sup>176</sup>. Enfin, plus rarement, une voire plusieurs statues du défunt peuvent être placées à l'intérieur de la chambre funéraire<sup>177</sup>. Au cours des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> dynasties, d'autres évolutions surviennent, sans doute consécutives à l'émergence d'une plus grande prospérité générale dans le pays et, en parallèle, d'une croyance plus affirmée en la survie dans l'au-delà<sup>178</sup>. On peut ainsi constater une tendance à l'agrandissement du *serdab*, nécessitant parfois d'édifier une structure extérieure reliée au massif du mastaba<sup>179</sup>. Dans certains cas, l'évolution peut s'observer à travers la multiplication de cette pièce au sein d'une même tombe<sup>180</sup>. De manière générale, toutes ces transformations structurelles du *serdab* s'accompagnent d'un accroissement constant du nombre de statues conservées dans cet espace<sup>181</sup>.



Fig. 27. Partie nord du *serdab* de la tombe de Pépy-ânkH Hény-kem, Meir, VI<sup>e</sup> dyn. (© Pr Martin Bommas, communication personnelle).

Pour ce qui est de la décoration des murs du *serdab*, ses rares attestations sont toutes datées de la fin de la VI<sup>e</sup> dynastie et, d'après l'état des connaissances actuelles, elles se concentrent dans deux ensembles funéraires distincts<sup>182</sup>. On recense d'une part, le programme iconographique situé dans le *serdab* inséré dans la salle F de la tombe Pépy-ânkH Hény-kem à Meir<sup>183</sup> [fig. 27] et, d'autre part, les exemples provenant des tombes de Nekhbou [*infra*, fig. 28] et de ses fils Sabou-Ptah Ibébi et Ptah-cheptsès Impy (G 2381, G 2381a et G 2381c), ensemble faisant partie de l'immense complexe de Sédjemib Inti à Gîza<sup>184</sup>. L'état fortement dégradé des structures implantées à Gîza n'a laissé, à ce jour, que quelques blocs

<sup>176</sup> P. JÁNOSI, « Les tombes privées, des “maisons d'éternité” », catalogue *L'art égyptien au temps des pyramides*, RMN, 1999, p. 60.

<sup>177</sup> H. JUNKER, *Gîza* V, 1941, p. 180 ; *id.*, *Gîza* VII, 1944, p. 85 et p. 125, pl. 17a ; *id.*, *Gîza* VIII, 1947, p. 140 ; *id.*, *Gîza* IX, 1950, p. 24.

<sup>178</sup> D. ARNOLD, « Les relations entre la statuaire et l'architecture », catalogue *L'art égyptien au temps des pyramides*, RMN, 1999, p. 64-69.

<sup>179</sup> D. ARNOLD, *ibid.*, p. 68.

<sup>180</sup> Jusqu'à 25 dans la tombe de Râour à Gîza, A.O. BOLSHAKOV, *op. cit.*, p. 107.

<sup>181</sup> Entre 30 et 50 dans la tombe de Babaef (Gîza, G 5230, IV<sup>e</sup> dyn.) et plus d'une centaine dans celle de Râour (Gîza, V<sup>e</sup> dyn.), A.O. BOLSHAKOV, *ibid.*

<sup>182</sup> M. Eaton-Krauss mentionnent deux autres exemples, mais avec une certaine prudence (*op. cit.*, p. 75, n. 368).

<sup>183</sup> A.M. BLACKMAN, *The Rock Tombs of Meir* V, 1953, p. 28 et pl. XXXVII-XL.

<sup>184</sup> E. BROVARSKI, *The Complex of Senedjemib I, Giza Mastabas* 7, Boston, 2000, fig. 2.

issus de ces ensembles décoratifs, pour la plupart conservés au *Museum of Fine Arts* de Boston<sup>185</sup>. En revanche, en dépit des remaniements de la salle F qui l'abrite, le *serdab* de la tombe de Pépy-ânkh Hény-kem, doté d'une surface de 5 x 2 m, demeure dans un état de conservation exceptionnel [fig. 27]. D'après les plus récentes études sur cette remarquable structure, les parois de ce *serdab* présentaient à l'origine environ 250 représentations de statues de Pépy-ânkh. Aujourd'hui, en raison de la destruction de la partie supérieure des murs du flanc nord de cette salle, on ne peut plus en dénombrer que 218<sup>186</sup>. Toutes ces représentations de statues du propriétaire de la tombe sont figurées debout, un bâton tenu dans la main éloignée et un sceptre dans la main proche. Nous y reviendrons, ces représentations sont systématiquement dépeintes selon les principes formels de l'aspective. La polychromie remarquablement préservée de ces motifs semble pouvoir témoigner d'un parfait état d'achèvement des statues représentées. En outre, chaque effigie du défunt est accompagnée d'une inscription placée de front. Dans chacune d'entre elles, on peut lire le nom du destinataire ainsi qu'un de ses nombreux titres<sup>187</sup>. Enfin, on peut relever que, comme un probable signe d'accueil à destination des visiteurs de la tombe, l'ensemble de ces statues figurées dans l'attitude de la marche apparente semble se diriger vers l'entrée du *serdab*.

Hormis quelques détails subalternes, les modèles figurés sur les blocs provenant des *serdab* de Gîza semblent assez proches de ceux visibles dans la tombe de Pépy-ânkh Hény-kem, aussi bien en ce qui concerne le contour général des figures, la présence des noms et des titres ainsi que l'agencement du décor en registres superposés<sup>188</sup>. Ce constat a pu faire penser à un jeu d'influence entre ces différents modèles. Néanmoins, en dehors de quelques indices qui pourraient étayer une telle hypothèse, cette dernière fait toujours l'objet de discussion<sup>189</sup>.

Outre ce dernier point, l'analyse de ce corpus singulier ne laisse pas de susciter plusieurs interrogations.

En premier lieu, on peut légitimement s'interroger sur la raison d'être d'un tel dispositif iconographique dans cet espace alors que, de manière générale, les murs du *serdab* sont non seulement anépigraphes mais le plus souvent aniconiques<sup>190</sup>. Autrement dit, pourquoi couvrir, à l'aide de ces théories de figures sans relief du défunt, les murs d'une structure dont la fonction première est liée, par tradition, à la conservation de ses effigies en ronde-bosse ?

Cette question paraît d'autant plus pertinente que, à la suite d'A. Bolshakov, on peut considérer que les statues du défunt sont sans conteste plus proches de la réalité anatomique de leur modèle et, à cet égard, plus aptes à accueillir « the individuality of the tomb owner<sup>191</sup> ». Il convient d'ajouter à cela que leur reproduction en deux dimensions ne

<sup>185</sup> Photos des blocs du *serdab* de Nekhbou, H.G. FISCHER, « Varia Aegyptiaca », *JARCE* 2, 1963, frontispice, pl. II-III ; photos de ceux du *serdab* de Sabou-Ptah Ibébi au *Museum of Fine Arts* de Boston, <https://collections.mfa.org/objects/141806> et <https://collections.mfa.org/objects/466495>. Quant aux blocs provenant du *serdab* de la tombe de Ptah-Chepsès Impy, il demeure difficile d'en obtenir une copie, Fr. SIMONS, *The Tomb of Pepyankh Henykem*, mémoire de Master, Université de Birmingham, novembre 2013, p. 18 <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/4661/9/Simons13MPhil.pdf>.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>187</sup> Sur l'analyse détaillée de ces textes, Fr. SIMONS, « Innovation in Serdab Decoration in late Sixth Dynasty », *JEA* 102, 2016, p. 196-203.

<sup>188</sup> Sur les principales différences formelles entre ces modèles, *ibid.*, p. 202.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 202-203.

<sup>190</sup> M. BARTA signale un cas rare de présence de scènes de la « vie quotidienne » peintes sur les parois du *serdab* de la tombe M 22 à Meïdoum, datée du début de la IV<sup>e</sup> dynastie (*op. cit.*, p. 73).

<sup>191</sup> *Man and his double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, *ÄAT* 37, 1997, p. 152.

constitue que « la représentation d'une représentation <sup>192</sup> », cette distanciation formelle vis-à-vis de leur modèle pouvant sembler affaiblir leur capacité à remplir la fonction symbolique évoquée par A. Bolshakov. Néanmoins, envisager que la ronde-bosse ait pu apparaître dans l'esprit des anciens Égyptiens plus efficiente que sa représentation conventionnelle par le dessin, la peinture ou le relief, du simple fait de sa plus grande proximité anatomique avec son modèle, constitue peut-être une vision déformée de celle que les Égyptiens associèrent de manière générale à l'image du défunt, et notamment celle de son aptitude, quelle que soit la forme adoptée, à accueillir la force de vie. L'observation du dispositif iconographique singulier de ces *serdab* semble corroborer cette idée : que le défunt soit présent dans le *serdab* sous la forme de rondes-bosses ou de représentations bidimensionnelles à son effigie, celles-ci demeurent toutes en phase avec la fonction cardinale de cet espace culturel, à savoir celle de l'accueil du défunt et de la perpétuation de sa force vitale.

Sur un plan plus pratique, un certain nombre de chercheurs suppose que la présence de ces représentations planes des statues du défunt sur les parois du *serdab* eut pour principal objectif de pouvoir éventuellement suppléer celle des vraies statues encloses dans cet espace <sup>193</sup>. Cette multiplication des images du propriétaire de la tombe aurait alors notamment permis de prévenir d'éventuels pillages <sup>194</sup>, les statues formant un butin plus commode du fait de leur mobilité. Par conséquent, cette mesure aurait essentiellement visé à assurer au défunt une meilleure garantie dans ses chances de survie <sup>195</sup>.

Une telle hypothèse sur les raisons de ces représentations du défunt sur les parois du *serdab* pourrait expliquer celle de leur apparition à la fin de l'Ancien Empire. En effet, face à l'émergence d'un climat d'insécurité générale attestée au cours de cette période, et en contrepoint de la tendance à dissimuler les pièces du mobilier funéraire déposées dans la tombe <sup>196</sup>, on pourrait associer ce besoin de multiplier les images du défunt dans la tombe à un dispositif stratégique visant à répondre à cette inquiétude circonstancielle.

Une autre question relative à ce sujet porte sur les conventions de représentations de ces statues du défunt sur les parois du *serdab*. Comme nous l'avons signalé plus haut, les 218 statues figurées sur les murs du *serdab* de la tombe de Pépy-ânkh Hény-kem à Meir [fig. 27] sont toutes dessinées debout, dans la position de la marche et en conformité aux conventions formelles de l'aspective. Compte tenu de la fonction de cet espace, essentiellement consacré aux rituels d'offrandes et d'animation de la statue, on ne pourra guère être surpris par la posture en aspective de ses représentations sur les parois du *serdab*. En effet, comme nous nous sommes efforcé de l'argumenter tout au long de cette étude, la figuration en aspective des statues constitue une convention formelle destinée à rendre compte de leur vitalité, à la suite de la mise en œuvre des rituels d'animation. Dans ce sens, on peut donc percevoir le

<sup>192</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 4.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 75, § 90 ; A.O. BOLSHAKOV, *op. cit.*, p. 110.

<sup>194</sup> Le pillage des tombes est une pratique courante à l'Ancien Empire. Ainsi, sur un échantillon de dix-huit tombes de la IV<sup>e</sup> dynastie implantées à Gîza, seules six sont demeurées inviolées (S. Hassan, *Excavations at Gîza VII*, Le Caire, 1953). Comme semblent l'indiquer les textes de proscription inscrits dès la IV<sup>e</sup> dynastie dans les tombes (*Urk.* I, 49, 1-2), les statues font partie du mobilier funéraire menacé par les intrus de tout type. Sur la question, H. SOTTAS, *La préservation de la propriété funéraire dans l'ancienne Égypte*, Paris, 1913 ; S.M. MORSCHAUSER, *Threat-Formulae in Ancient Egypt. A Study of the History, Structure and Use of Threats and Curses in Ancient Egypt*, Baltimore, 1991 ; S.L. COLLEDGE, *The Process of Cursing in Ancient Egypt*, Thesis, University of Liverpool, 2015, <https://livrepository.liverpool.ac.uk/3000011/>.

<sup>195</sup> A.O. BOLSHAKOV, *op. cit.*, p. 107.

<sup>196</sup> D. ARNOLD, « Les relations entre la statuaire et l'architecture », catalogue *L'art égyptien au temps des pyramides*, RMN, 1999, p. 68.

programme iconographique qui se déroule sur les parois du *serdab* de la tombe de Pépy-ânkHény-kem et ses 250 représentations de statues marchant en direction de l’entrée comme une immense machinerie vouée à la célébration de la mobilité recouvrée du propriétaire des lieux.

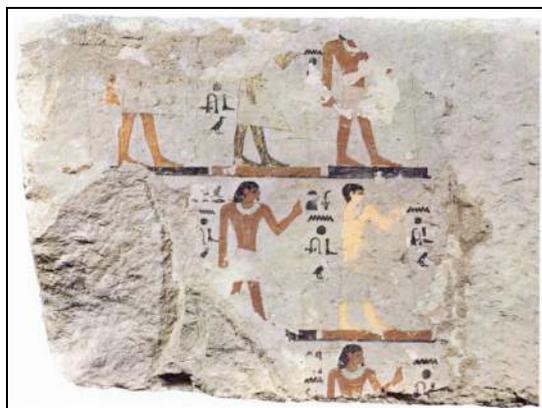


Fig. 28. Bloc provenant du serdab de Nekhbou à Gîza (VI<sup>e</sup> dyn.) (d’après H.G. Fischer, *JARCE 2*, 1963, frontispice).

D’après les blocs provenant du *serdab* de la tombe de Nekhbou, de celui de son fils Sabou-Ptah Ibébi<sup>197</sup> et, probablement de celui de son autre fils Ptah-chepsès Impy<sup>198</sup>, les aménagements de ces espaces devaient montrer quelques différences avec celui de Pépy-ânkHény-kem. Ainsi, alors que l’ensemble de ces vestiges témoignent, comme dans la tombe de Pépy-ânkH, d’une organisation en registres superposés, ceux du *serdab* de Nekhbou présentent des variations dans la carnation des représentations de statues [fig. 28]<sup>199</sup>. Un autre élément formel qui différencie les blocs du groupe de Gîza des peintures de la tombe de Meir est l’alternance des figures de statue en perspective et celles en semi-perspective<sup>200</sup>. Contrairement aux conventions plastiques de l’aspective où le buste de la statue est figuré de face, le plus souvent parallèle au plan du support, celles liées à la semi-perspective montre l’épaule proche de profil alors que l’épaule éloignée est projetée de face, sans effet de raccourci<sup>201</sup>. Comme certains auteurs l’ont souligné<sup>202</sup>, il est difficile de se prononcer de manière définitive sur les motivations qui président au choix de ce type de posture hybride, dans laquelle se mélangent les codes du pseudo-profil et ceux de l’aspective. Dans son étude sur les représentations des statues, M. Eaton-Krauss remarque que ces deux postures ont en commun d’être utilisées pour figurer le propriétaire « vivant » de la tombe<sup>203</sup>. Par suite, en ce qui concerne le sens que l’on peut donner à la posture singulière en semi-perspective de la

<sup>197</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, cat. n<sup>os</sup> 146-147, pl. XXXI.

<sup>198</sup> M. Eaton-Krauss indique que, d’après le relevé effectué par W. St. Smith sur bloc du *serdab* de cette tombe conservé au *Egyptian Department of the Museum of Fine Arts*, le décor est similaire à celui des blocs provenant du *serdab* de la tombe de son frère Ibébi (*ibid.*, p. 182, n. 902).

<sup>199</sup> H.G. Fischer réalise une étude sur ces variations (« Varia Aegyptiaca », *JARCE 2*, 1963, p. 21-22).

<sup>200</sup> Posture qualifiée de *pseudo-profile* par W.S. Smith (*A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Oxford, 1949, p. 314) et de *half-profile* par M. Eaton-Krauss (cf., *supra*, n. 104). Pour notre part, nous choisissons l’expression « semi-perspective » plutôt que « semi-profil », afin d’éviter un imbroglio avec le tour « pseudo-profil » couramment utilisé dans cette étude.

<sup>201</sup> W.S. SMITH, *ibid.*, p. 309-310.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>203</sup> M. EATON-KRAUSS, *op. cit.*, p. 3.

représentation de la statue, on peut supposer que ces images témoignent d'une phase intermédiaire au cours du processus de métamorphose, celle où la statue passe précisément de l'état inanimé à celui de son animation. Selon cette hypothèse, qui nécessiterait une étude menée à partir d'un échantillon plus large, on pourrait alors comprendre cette alternance – semi-aspective puis aspective – des représentations de la statue du propriétaire des lieux sur les blocs du groupe de Gîza, non seulement comme le signe que le *serdab* constitue l'espace réservé au rituel d'animation de la statue et, en corollaire, à celui du défunt, mais également, comme un rappel de la nécessité à raviver périodiquement ce processus de métamorphose, principalement menacé par l'oubli des vivants.

## Conclusion

Parvenu au terme de cette enquête sur les représentations des statues mêlées au programme iconographique des mastabas de l'Ancien Empire, nous souhaitons tout d'abord rappeler que cette réflexion s'appuie en bonne part sur la remarquable étude de M. Eaton-Krauss<sup>204</sup>, qui en constitue à la fois la source et le guide.

Au cours de notre analyse, nous avons proposé un faisceau d'hypothèses dont nous avons tenté de restituer le caractère systémique. Certaines de ces idées ne sont pas totalement inédites et, outre la prise en compte de certains commentaires et conclusions de M. Eaton-Krauss, le fil directeur de notre examen des sources fut également ancré dans une proposition d'H. Schäfer, publiée dès 1918 dans la première édition de son célèbre *Von Ägyptischer Kunst*. L'auteur y suggère de comprendre la représentation de la statue de « profil » comme l'expression de son « absence de vie » (*leblos*), alors que sa figuration en « forme de base multi-facettes » (*wechselsichtige Grundform*), désignation que la postérité qualifiera plus globalement d'« aspective », permet selon lui de traduire son état d'animation.

Nous avons alors souhaité analyser plus avant la critique radicale de ce paradigme par M. Eaton-Krauss, en partie fondée sur le dénombrement des attestations rassemblées dans son catalogue. En effet, selon cet auteur, dans la mesure où les représentations des statues de « profil » ne concernent qu'un tiers des exemples rassemblés dans le corpus, leur apparition sur les parois des mastabas serait aléatoire (*at random*), puisque ne suivant aucune règle distincte.

Nous avons réexaminé cette proportion globale des représentations des statues de manière plus différenciée, soit en fonction des différentes étapes suivies par la statue tout au long d'un protocole allant de son façonnage dans l'atelier de sculpture jusqu'à la mise en œuvre des rituels d'animation autour de la tombe. Cette approche catégorielle a permis de mettre en évidence une nette évolution parmi les modes de représentation de la statue au cours de la progression de ce parcours. Alors que dans les scènes d'atelier, les représentations de la statue en pseudo-profil et celles en aspective se trouvent dans une quasi-égalité numérique, le modèle de la figuration de la statue en aspective devient toujours plus dominant au fur et à mesure du déroulement des différentes étapes du cérémonial. Cette tendance générale semble appuyer l'idée que ce protocole consacré à la statue du défunt, depuis l'atelier de sculpture jusqu'à son installation dans la tombe, accompagne son processus de transfiguration, celui qui, comme H. Schäfer l'avait pressenti, se manifeste par le passage de son état d'inertie à celui de son animation. À propos de cette vision formulée par cet auteur, il nous a semblé nécessaire d'apporter une nuance. Selon nous, la posture en pseudo-profil de la statue ne

<sup>204</sup> Ead., *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, *ÄA* 39, Wiesbaden, 1984.

rendrait pas compte à proprement parler de son « absence de vie » (*leblōs*), selon l’expression d’H. Schäfer, mais plus spécifiquement d’un état que nous proposons de qualifier d’« inanimation temporaire ». En effet, il semblerait que, selon les croyances des anciens Égyptiens, la séquence incluant la mise en forme de la statue par les sculpteurs suivie de sa soumission au rituel magique de l’Ouverture de la Bouche permet de révéler une force de vie virtuellement contenue dans la matière dont la statue est constituée. Autrement dit, la vitalité de la statue serait une puissance endogène suscitée par des facteurs exogènes, tels que les gestes relatifs à son façonnage suivis par ceux réglés par le rituel d’animation magique.

Une fois ces principes posés, la mise en exergue de ces changements dans les représentations de la statue au cours de son parcours processionnel ne semble pas suffire à éclairer les raisons des apparentes incohérences suscitées dans certaines de ses attitudes. Ainsi, si l’on suit le principe général de cette évolution des postures parmi les représentations de la statue au cours de son parcours depuis l’atelier de sculpture jusqu’à la sépulture du défunt, on comprend mal pourquoi elle peut déjà être figurée selon les codes de l’aspective durant son façonnage, étape durant laquelle sa force de vie n’est pas encore censée s’être manifestée. À l’inverse, et nonobstant la faible représentation de ce cas de figure, on peut également s’interroger sur les motivations qui peuvent justifier le maintien de la figuration de la statue en pseudo-profil lors de son transport ou de son arrivée à la tombe. En effet, si l’on se fie au déroulement du protocole mentionné dans les sources liées au rituel d’animation de la statue, la mise en œuvre de ce rituel magique semble constituer une étape ultime dans le cérémonial attaché à l’atelier de sculpture, et ses effets, formellement traduits par l’adoption de la posture en aspective, devraient donc pouvoir être observés au sortir de l’atelier.

Selon nous, ces distorsions formelles ne sont qu’apparentes et elles peuvent s’expliquer en bonne part par la mise en œuvre du principe de la condensation narrative<sup>205</sup> qui, sans doute en réponse à une volonté d’économie de moyens, permet de rassembler visuellement plusieurs moments d’une séquence narrative au moyen d’une image unique. Au cours de notre étude, nous avons eu l’occasion de détecter ce dispositif dans de nombreux exemples, notamment lorsque la statue est représentée selon les codes formels de l’aspective au sein d’une scène relative à sa mise en forme par les sculpteurs de l’atelier [fig. 9, 13, 15]. On peut considérer que cette image d’apparence paradoxale permet en fait de condenser les différentes étapes allant du façonnage de la statue, alors signalé par le geste des artisans, jusqu’à la mise en œuvre du rituel magique d’animation dont les effets sont rendus prégnants au moyen de la posture en aspective de la statue. Quant aux rares exemples de représentation de la statue en pseudo-profil lors de son transport ou de son arrivée à la tombe, nous considérons que, selon ce même principe de condensation narrative, ils rendent alors compte de l’état d’inachèvement technique de l’effigie et, par suite, de celui de son inanimation qui en résulte. Dans ce contexte particulier, il convient également de comprendre la présence du thuriféraire occupé à encenser la statue ainsi que, dans certains cas, la mention du nom et des titres de son destinataire inscrite autour de l’effigie, comme autant de signes visuels participant à ce processus de condensation, incluant les étapes du long cérémonial consacré à la statue, allant de son façonnage jusqu’à la mise en œuvre du rituel magique visant à son animation.

À l’observation de la diversité des dispositifs mis en œuvre dans les exemples de ce corpus, on peut finalement s’interroger sur les raisons qui engagèrent les dessinateurs à ne pas suivre des principes d’application formelle plus systématique. En effet, comme nous avons pu le constater dans certaines scènes gravées sur les parois d’un même mastaba, les statues peuvent

---

<sup>205</sup> Cf. *supra*, n. 44.

être représentées soit en pseudo-profil, soit en aspective, alors que ces images se situent dans un contexte similaire. Cette apparente confusion peut déconcerter un observateur à la recherche d'une codification formelle méthodique. Hors des justifications d'ordre technique, telles que nous avons pu les évoquer dans notre chapitre relatif aux représentations mixtes dans les scènes d'atelier<sup>206</sup>, on peut sans doute comprendre cette variété des dispositifs formels par la fréquente flexibilité des artisans égyptiens vis-à-vis de certaines règles conventionnelles de représentation. Ainsi, comme nous l'avons suggéré, parmi les différents dispositifs relevant de la condensation narrative, les dessinateurs égyptiens semblent avoir préféré, dans certains cas, condenser le moment de référence avec des événements révolus, comme dans un motif participant à la scène de l'atelier du sculpture chez Ti [fig. 9]. Dans d'autres exemples, il semble que l'on assiste plutôt à une condensation de l'action présente avec des événements à venir, comme dans les scènes figurant la statue en pseudo-profil encensée durant son transport [fig. 16, 18-20a, 21].

Cette souplesse des dessinateurs égyptiens dans le choix des dispositifs propres à la condensation narrative peut s'observer dans d'autres contextes. Ainsi, le répertoire iconographique égyptien comporte de nombreuses illustrations d'un dispositif de condensation narrative alternatif, celui que les spécialistes de la narration qualifient de condensation narrative avec duplication<sup>207</sup>. Dans ce système conventionnel, un élément signifiant propre à la narration est visuellement répété, généralement dans des formes variées, ces différents motifs étant alors juxtaposés dans le but de figurer la décomposition séquentielle d'un mouvement ou d'une séquence narrative. Par exemple, dans un détail de l'étiquette d'ivoire de l'Horus Den commenté plus haut [fig. 4]<sup>208</sup>, deux figures du roi le représentent, une fois assis sous un dais cérémoniel et, à l'avant, en train d'effectuer la course rituelle. Il y a tout lieu de penser que ces deux motifs fonctionnent selon le principe de la condensation narrative avec duplication, système permettant d'évoquer dans ce cas les différentes étapes d'une séquence appartenant au rituel du *heb-sed*. Un autre exemple de ce dispositif est illustré par la célèbre scène de la mise en botte et du transport du bouquet de papyrus dans la tombe d'Oukhhotep, fils de Senbi à Meir [fig. 29], le même ouvrier étant figuré, de droite à gauche, dans différentes postures marquant la décomposition d'une même action<sup>209</sup>.

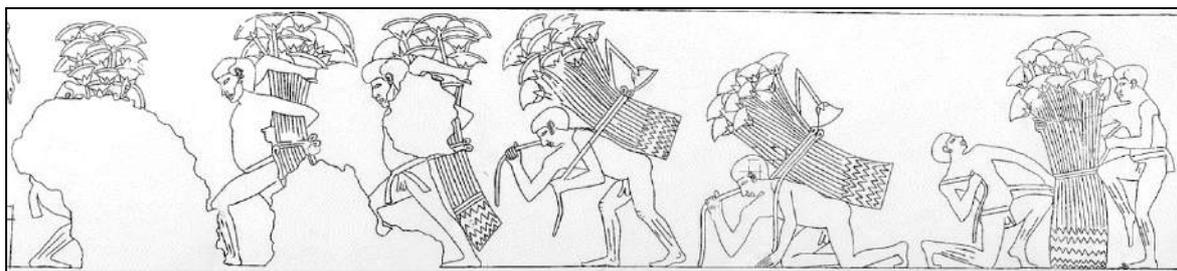


Fig. 29. Tombe d'Oukhhotep fils de Senbi (B2), mur nord chapelle, Meir, XII<sup>e</sup> dyn. (d'après A.M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir II*, Londres, 1915, pl. II-III).

<sup>206</sup> Cf. *supra*, p. 151-157.

<sup>207</sup> Cf. *supra*, n. 44.

<sup>208</sup> Cf. *supra*, p. 142-143.

<sup>209</sup> H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement*, Cambridge (Mass.), Londres, 1987 (1<sup>re</sup> éd., 1951), p. 70, pl. XXV b et fig. 10.

Parmi les scènes relatives aux représentations des statues de l’Ancien Empire, il est probable que ce dispositif séquentiel avec duplication d’un même motif peut s’observer dans de rares exemples<sup>210</sup>. Toutefois, comme nous avons pu le constater au cours de cette étude, c’est le système de condensation narrative sans duplication, soit celui dans lequel une séquence narrative est représentée sans qu’aucun élément signifiant ne soit visuellement répété, qui est largement dominant parmi les représentations des statues figurées sur les parois des tombes de l’Ancien Empire.

En filigrane des principales postures des statues empruntées dans ce répertoire – pseudo-profil et aspective –, on peut supposer que l’enjeu majeur consiste à la mise en place d’un système iconographique conventionnel permettant de distinguer non seulement les différentes étapes du cérémonial incluant le façonnage de la statue du défunt jusqu’à son installation dans sa tombe mais, en contrepoint, le processus magique de la transfiguration de cette effigie, celui qui la fait passer d’un état de léthargie temporaire à celui de son animation. Comme nous l’avons suggéré, la compréhension de la variation de ces postures de la statue nécessite, d’une part, la reconnaissance des analogies liant ces représentations de la statue avec les étapes de ce processus relatif à son animation et, d’autre part, la prise en compte du système de condensation narrative que les dessinateurs égyptiens ont régulièrement utilisé pour traduire tout ou partie de ce cérémonial.

Enfin, si la richesse et la diversité des dispositifs visuels retenus par les artisans de l’Ancien Empire peuvent parfois dérouter l’observateur en quête d’un formalisme systématique dans les pratiques plastiques, il convient sans doute de s’en remettre à la souplesse des iconographes égyptiens en la matière, tournure d’esprit qui semble le plus souvent présider à la conception de ces images aux formes sans cesse réinventées.

---

<sup>210</sup> Cf. *supra*, n. 90.

## Résumé :

Abordée de manière approfondie par M. Eaton-Krauss, la question de la représentation des statues sur les parois des mastabas de l’Ancien Empire est ici réexaminée à partir de certains présupposés théoriques.

Ainsi, dans une première partie, la critique formulée par l’auteur au sujet de l’hypothèse d’H. Schäfer, associant le « profil » de la représentation de la statue à son état « dépourvu de vie » (*leblös*), est mise à l’étude. Par suite, nous sommes conduit à établir une grille de lecture permettant d’associer, d’une part, la représentation de la posture de la statue que nous qualifions de « pseudo-profil » à un état d’inanimation temporaire et, d’autre part, sa représentation en perspective à la manifestation de sa force vitale, transfiguration résultant de la mise en œuvre des rituels magiques.

Finalement, pour tenter de mieux appréhender la variété des dispositifs visuels relatifs aux différentes séquences du cérémonial consacré à la statue, allant de son façonnage dans l’atelier à son installation dans la tombe, nous proposons d’introduire le principe de condensation narrative, soit le système conventionnel permettant de synthétiser plusieurs étapes de ce protocole.

## Abstract:

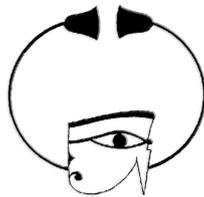
The question of the representation of statues on the walls of Old Kingdom mastabas, which has been addressed in depth by M. Eaton-Krauss, is here re-examined on the basis of certain theoretical presuppositions.

Thus, in the first part, the author's criticism of H. Schäfer's hypothesis, associating the "profile" of the representation of the statue with its "lifeless" state (*leblös*), is examined. As a result, we are led to establish a reading grid that makes it possible to associate, on the one hand, the representation of the statue's posture, which we describe as a "pseudo-profile", with a state of temporary inanimation and, on the other hand, its representation in perspective with the manifestation of its vital force, a transfiguration resulting from the implementation of magical rituals

Finally, in an attempt to better understand the variety of visual devices related to the different sequences of the ceremonial devoted to the statue, from its shaping in the workshop to its installation in the tomb, we propose to introduce the principle of narrative condensation, that is to say the conventional system allowing the synthesis of several stages of this protocol.

**ENiM – Une revue d’égyptologie sur internet.**

<http://www.enim-egyptologie.fr>



ISSN 2102-6629