

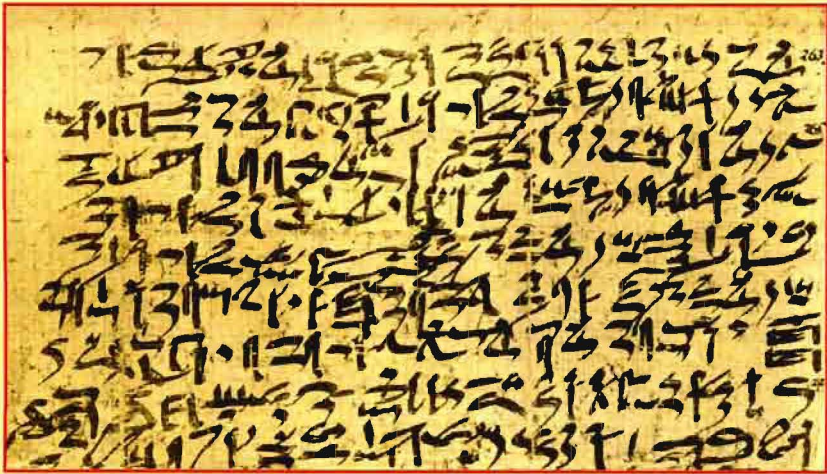
ACTA ORIENTALIA BELGICA

UITGEGEVEN DOOR HET BELGISCH GENOOTSCHAP VOOR OOSTERSE STUDIËN
PUBLIÉS PAR LA SOCIÉTÉ BELGE D'ÉTUDES ORIENTALES
PUBLISHED BY THE BELGIAN SOCIETY OF ORIENTAL STUDIES

Michel MALAISE
in honorem

XVIII

LA LANGUE DANS TOUS SES ÉTATS



BRUXELLES

LIÈGE
LOUVAIN-LA-NEUVE

LEUVEN

2005

ACTA ORIENTALIA BELGICA

PUBLIÉS PAR LA SOCIÉTÉ BELGE D'ÉTUDES ORIENTALES
UITGEGEVEN DOOR HET BELGISCH GENOOTSCHAP VOOR OOSTERSE STUDIËN
PUBLISHED BY THE BELGIAN SOCIETY OF ORIENTAL STUDIES

EDITED BY — UITGEGEVEN DOOR — ÉDITÉS PAR

C. CANNUYER
(éditeur en chef)

A. SCHOORS
R. LEBRUN
J.-M. VERPOORTEN
J. WINAND

XVIII

LA LANGUE DANS TOUS
SES ÉTATS

LA LANGUE DANS TOUS SES ÉTATS

Michel MALAISE
in honorem

volume édité par volume editors :

C. CANNUYER
(éditeur en chef)

A. SCHOORS
R. LEBRUN
J.-M. VERPOORTEN
J. WINAND

BRUXELLES

LIÈGE
LOUVAIN-LA-NEUVE

LEUVEN

2005

ACTA ORIENTALIA BELGICA

addresses for orders
besteladressen
adresses pour commandes

J. RIES
UCL, Centre d'Histoire des Religions
Rue R. Delange, 112
B-7812 VILLERS-SAINT-AMAND
Fax : 068/45.60.06

C. CANNUYER
Président de la SBÉO
rue Haute, 21
B-7800 ATH
christian.cannuyer@swing.be

SECRETARIAT DE LA SBÉO

Avenue de la Fauconnerie, 36
B-1170 BRUXELLES

© 2005

Société Belge d'Études Orientales — Belgisch Genootschap voor Oosterse Studiën
Belgian Society of Oriental Studies

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or translated in any form, by print, photoprint, microfilm, microfiche or any other means without permission from the editorial committee

D/2005/2684/1

Printed in Belgium

TABLE DES MATIÈRES

MICHEL MALAISE, Une bio-bibliographie, par Jean WINAND	p. vii
TABULA GRATULATORIA	p. xxv

LA LANGUE DANS TOUS SES ÉTATS Études philologiques et linguistiques

Henri LIMET, <i>Masculin/féminin dans les textes sumériens</i>	p. 1
Danielle DEHESELLE, <i>Procédés de composition d'une liste lexicographique mésopotamienne : l'exemple du roseau dans HAR-ra = hubullu</i>	p. 15
Alexandre TOUROVETS, « <i>Que mon règne soit prospère...</i> ». <i>Formulation du souhait dans les dédicaces des rois élamites aux XIV^e et XIII^e s. avant notre ère</i>	p. 33
Claude VANDERSLEYEN, " <i>Montagne, colline, haut plateau, etc.</i> " <i>comment traduire le mot ʾst (Wb V, 401</i>	p. 41
Jean-Marie KRUCHTEN, <i>Le Décret en faveur du temple funéraire d'Amenhotep fils de Hapou, ll.5-7</i>	p. 55
Benoît CLAUS, <i>L'égyptien dans tous ses états... ou presque. À propos des « confessions négatives » de Ramsès IV</i>	p. 59
Jean WINAND, <i>Les auteurs classiques et les écritures égyptiennes : quelques questions de terminologie</i>	p. 79
René LEBRUN, <i>L'héritage louvite dans les langues indigènes d'Anatolie au début de notre ère</i>	p. 105
Jacques VERMEYLEN, <i>Les sept colonnes de la Sagesse (Pr 1-9)</i>	p. 111
Jan M.F. VAN REETH, <i>L'araméen : la langue du Paradis</i>	p. 137
Jean-Marie VERPOORTEN, <i>Grammaire et beau langage selon la Nyāyamañjarī de Jayantabhaṭṭa</i>	p. 145
Marc MALEVEZ, <i>Confrontation de la théorie des matrices et des étymons au lexique du guèze : un premier essai</i>	p. 155

- Pierre HANJOUL, *Retour aux verbes concaves de l'arabe littéral* p. 175
- Jean-Charles DUCÈNE, *Quand la langue prend des libertés :
le sermonnaire populaire musulman (Qāṣṣ) au Moyen
Âge et les traditions* p. 203
- Livio MISSIR DE LUSIGNAN, *La langue chez les Latins d'Orient* p. 217
- Sarah ROLFO, *Le passé et le présent dans l'œuvre de Ġassān
Kanafānī* p. 231

MISCELLANEA

- Laurent BRICAULT, *Zeus Hélios mégas Sarapis* p. 243
- Christian CANNUYER, *Une rémanence de la « seconde mort »
des anciens Égyptiens dans l'hagiographie copte?* p. 255
- Didier DEVAUCHELLE, *L'homme surnommé « Scarabée »* p. 269
- Pierre KOEMOTH, *Les baumiers d'Osiris : le témoignage de la
langue des aromataires* p. 275
- Dimitri LABOURY, *Dans l'atelier du sculpteur Thoutmose* p. 289
- Stéphane POLIS, *Les formes « contingentes » en ancien
égyptien : une catégorisation en question* p. 301
- Virginie PRÉVOST, *Zizū, l'île mystérieuse d'al-Idrīsī* p. 323
- Richard VEYMIERSCH, *Sérapis face au sanctuaire d'Aphrodite
Paphia. À propos d'une gemme disparue de la
collection Petrie* p. 339

DANS L'ATELIER DU SCULPTEUR THOUTMOSE

Dimitri LABOURY

Chercheur qualifié de FNRS — Université de Liège

En 1957, paraissait dans la *Chronique d'Égypte* un article de Jean Capart, intitulé « Dans le studio d'un artiste ». À partir du matériel découvert par Ludwig Borchardt dans l'atelier du sculpteur Thoutmose à Amarna, le père de l'Égyptologie belge y soulignait, une fois de plus, la richesse inouïe du patrimoine archéologique de l'Égypte pharaonique, qui non seulement permet une « prodigieuse évocation du passé », mais aussi, dans certains cas, nous autorise à « entrer en communication avec l'âme de l'artiste », comme si on le voyait travailler et vivre sous nos yeux malgré les millénaires qui nous séparent de lui. C'est dans cette perspective décrite par l'un des fondateurs de l'Histoire de l'art égyptien dans la tradition égyptologique internationale que je souhaite aborder à nouveau l'interprétation des têtes et masques en plâtre de l'atelier de Thoutmose, en souvenir d'une mémorable discussion que j'ai eue à leur sujet à l'Ägyptisches Museum de Berlin en 1996, avec mon maître, Michel Malaise, qui assura pendant plus d'un quart de siècle l'héritage de Jean Capart, la première chaire d'égyptologie belge, fondée en 1902 à l'Université de Liège, à partir de cours d'Histoire de l'art, précisément¹.

Le célèbre atelier du sculpteur Thoutmose à Amarna fut découvert en 1912 lors des fouilles menées au nom de la Deutsche Orient Gesellschaft sur le site de l'antique Akhet-Aton par L. Borchardt et son équipe². Cet atelier (fig. 1), composé en réalité d'une maison patricienne (P.47.2 dans la nomenclature des fouilles d'Amarna) entourée de ses dépendances, se situe dans le faubourg sud de la ville antique, au sud de la zone officielle des palais et des temples du centre-ville, dans un quartier assez résidentiel où furent découverts plusieurs autres domaines de sculpteurs, souvent

¹ On pourrait ajouter que l'étude de ces plâtres est presque devenue un sujet de l'égyptologie liégeoise, lorsqu'on songe aux thèses de doctorat défendues à l'ULg par Éléonore Bille de Mot (*L'atelier de Thoutmès. Essai d'interprétation sur l'art des sculpteurs d'Amarnah*, 1934-5) et Noela Vos (*Les modèles de sculpteurs égyptiens*, 1932-3). Sur l'histoire de l'Égyptologie à l'ULg, on se reportera à la récente synthèse de M. Malaise dans *Art & Fact* 23 (2004), p. 17-25. Pour la bibliographie relative aux différentes pièces évoquées dans cet article, le lecteur pourra se référer utilement au répertoire publié dans la 4^e partie de l'ouvrage de Maya MÜLLER, *Die Kunst Amenophis' III. und Echnatons*, Bâle, 1988.

² Sur cet atelier, cf. la synthèse de Rolf KRAUSS, "Der Bildhauer Thutmose in Amarna", *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 20 (1983), p. 119-132.

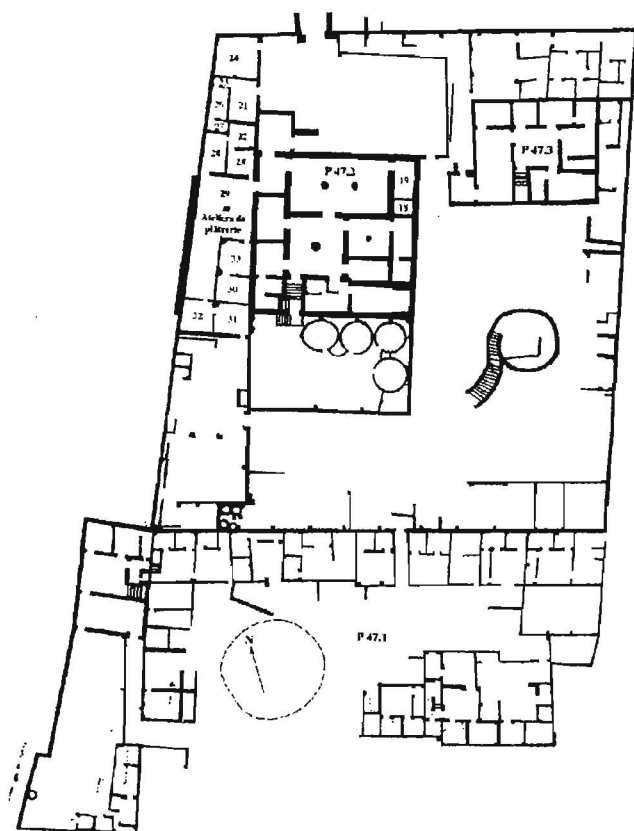


Figure 1 : Plan du domaine du sculpteur Thoutmose à Amarna (P.47.1-3), d'après Jacke PHILLIPS, "Sculpture Ateliers of Akhetaten. An examination of two studio-complexes in the City of the Sun-Disk", in *Amarna Letters* 1 (1991), p. 37, fig. 4.

Figure 2 : Vue de la salle P.47.2/18-9 de l'atelier de Thoutmose à Amarna, vers le sud, en mars 2003 (photographie de l'auteur).



plus modestes, ainsi que la propriété de la plupart des grands personnages de l'État sous le règne d'Akhénaton. Thoutmose, voisin du général Ramose, faisait sans doute partie de ces notables de la cour, à en croire son titre de « favori du dieu parfait (= le roi), artiste et sculpteur en chef » (Berlin 21.193).

Le fleuron, hautement médiatisé, des trouvailles réalisées par Borchart et ses collaborateurs dans la résidence de Thoutmose est bien entendu le célèbre buste en calcaire peint de la reine Néfertiti (Berlin 21.300). Il fut exhumé dans la salle P.47.2/19, une petite pièce attenante à l'antichambre de la maison proprement dite et exclusivement accessible par cette antichambre, soit dans la partie domestique et privée du domaine du sculpteur. Un petit muret qui recoupe toute la largeur de cette salle 19, au fond (sous-salle 18), et une longue rainure horizontale de la profondeur d'une brique dans le mur est, à droite en entrant (fig. 2), suggèrent que cette pièce de la maison de Thoutmose était aménagée pour ranger (et peut-être exposer) les objets qui y furent découverts. Le buste de Néfertiti s'y trouvait en effet avec une soixantaine d'autres objets sculpturaux, dont un ensemble de masques, visages et tours de tête en plâtre que je souhaiterais commenter ici.

En dépit des nombreuses théories, souvent contradictoires, émises à leur sujet, il me semble que l'examen attentif des caractéristiques techniques et matérielles de ces objets permet de reconstituer avec précision comment ils ont été réalisés et utilisés, et, finalement, comment était concrètement élaboré le portrait du roi, exactement dans l'esprit de l'article de Jean Capart évoqué ci-dessus. Tout d'abord, ces différents objets en plâtre peuvent être classés suivant deux axes d'analyse habituels en Histoire de l'art : la typologie et la physionomie. En fonction de la portion de tête représentée, on peut définir trois catégories typologiques : les masques, qui ne comprennent qu'une ébauche du visage, sans les oreilles, et parfois avec un départ de cou ; les visages proprement dits, version plus élaborée et plus complète, qui inclut désormais les oreilles, le cou et parfois un début de coiffure ; enfin, les tours de tête, qui offrent une représentation à 360° de la tête, bien que celle-ci soit toujours sectionnée à la base du cou et au sommet du crâne, à hauteur de la coiffure. Par ailleurs, sur un plan physionomique, il n'a jamais échappé aux différents commentateurs que plusieurs de ces plâtres représentent la même personne, et notamment certains membres de la famille royale, Akhénaton, Néfertiti, Néfernéfouaton³, ...

³ Pour cette identification et la détermination des caractéristiques du portrait du successeur direct d'Akhénaton, cf. D. LABOURY, "Mise au point sur l'iconographie de Néfernéfouaton, le prédécesseur de Toutankhamon", in M. ELDMATY et May TRAD (éd.), *Egyptian Museum Collections around the World. Studies for the Centennial of the Egyptian Museum, Cairo II*, Le Caire, 2002, p. 711-722.

Dans cette perspective, on peut ajouter une quatrième catégorie à la typologie : celle des bustes royaux sculptés en calcaire. En effet, trois des cinq bustes en question proviennent du même contexte archéologique, c'est-à-dire de la salle P.47.2/19 (Berlin 21.360 [Akhénaton], 21.300 et 21.352 [Néfertiti]), le petit buste de Néfernéfrouaton Berlin 20.496 ayant été retrouvé quant à lui un peu plus loin, dans un autre atelier de sculpteur à Amarna, l'atelier d'Ipou (P.49.6), tandis que la provenance du dernier, le buste d'Akhénaton du Louvre (E 11076), est inconnue, puisqu'il fut acheté au Caire en 1905. Il s'agit donc clairement de bustes d'atelier, comme l'indiquent par ailleurs les marques peintes de retouches à apporter sur la version inachevée que constitue Berlin 21.352, la finition extrêmement soignée et raffinée des quatre autres bustes, avec de la peinture, des incrustations et même des dorures (pour Berlin 21.360), et, surtout, l'analyse du buste de Néfertiti par Rolf Krauß, qui a montré à l'aide d'un relevé tridimensionnel par photogrammétrie que ce buste était rigoureusement construit sur base d'un système métrologique qui a pour unité le doigt égyptien (1,875 cm) et la coudée royale (52,5 cm)⁴. Enfin, même s'ils sont sculptés dans du calcaire et non entièrement façonnés en plâtre, ces bustes présentent également une parenté technologique avec les masques, visages et tours de tête évoqués plus haut, puisqu'ils comportent des traces très nettes de « surmodelage » en plâtre, c'est-à-dire d'application d'une couche de plâtre sur la partie sculptée afin d'assurer une finition optimale⁵. Ils ressortissent donc effectivement au contexte auquel appartiennent les plâtres en question.

Si l'on croise ces deux critères de classement, celui de la typologie, d'une part, et celui de la physionomie, d'autre part, on obtient un tableau dans lequel il est possible de répartir et d'organiser les différents objets concernés, retrouvés dans l'atelier de Thoutmose ou dans d'autres ateliers de sculpteurs à Amarna (fig. 3)⁶. Se dessine ainsi une apparente chaîne

⁴ R. KRAUSS, "Nefertiti - A Drawing-Board Beauty ? The « most lifelike of egyptian art » is simply the embodiment of numerical order", in *Amarna Letters* 1 (1991), p. 46-9 ; ID., "1913-1988. 75 Jahre Büste der NofretEte / Nefret-iti in Berlin. Zweiter Teil", in *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 28 (1991), p. 148-151.

⁵ Pour le cas du buste de Néfertiti, Berlin 21.300, cf. D. WILDUNG, "Einblicke. Zerstörungsfreie Untersuchungen an altägyptischen Objekten", in *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 29 (1992), p. 147-151.

⁶ Les visages en plâtre d'Akhénaton et de Néfertiti CG 753 et JE 59288-9 ont été ajoutés au matériel découvert dans la salle P.47.2/19 et sont issus, respectivement, des fouilles de Petrie et de Pendelbury sur le site. Par contre, les masques et visages de particuliers en plâtre Berlin 21.261, 21.281, 21.342, 21.346, 21.347, 21.357, 21.359 et 21.366, tous exhumés dans l'atelier de Thoutmose, n'ont pas été intégrés dans le tableau, par manque de place et parce que le visage qu'ils présentent ne semble attesté qu'une seule fois dans l'ensemble de la documentation, à l'inverse des couples Berlin 21.262 – 21.280, 21.228 – 21.356 et 21.239 – 21.341.

technologique, qui conduirait en quatre étapes,- en tout cas pour les personnages royaux,- d'une esquisse de visage, avec les masques, jusqu'au buste d'atelier fini, « surmodélé » de plâtre, peint, doré et incrusté. Peut-on valider cette impression hypothétique ?

Les caractéristiques technologiques de ces visages en plâtre permettent de reconstituer très précisément le procédé suivant lequel ils ont été réalisés. Comme l'ont souligné tous les commentateurs, ces plâtres présentent des traces évidentes et indiscutables qui montrent qu'ils ont été coulés dans un moule, sans doute de même matière. Ainsi, la surface comporte régulièrement de










Figure 4 : Tours de tête de Néfertiti Berlin 21.349 et 21.353 (photographie de l'auteur).

petites cavités produites par des bulles d'air piégées pendant l'opération de coulage, des vestiges des coutures correspondant aux jonctions entre les différentes parties du moule sont bien visibles au milieu du visage et sur les côtés des tours de tête, et le sommet de ceux-ci présente toujours une surface lisse et ondulée, qui résulte très clairement du séchage d'un matériau déposé sous une forme liquide ou semi-liquide (fig. 4)⁷.

La pomme de discorde entre les auteurs qui se sont penchés sur ces objets a plutôt été la nature de l'original à partir duquel ont été fabriqués ces moules en négatif dont nous avons conservé les épreuves en positif⁸. Et pourtant, les indices matériels à ce sujet sont tout aussi éloquents. En effet, le seul traitement des yeux, toujours de nature sculpturale et conforme aux conventions de la statuaire égyptienne de l'époque,- soit en creux, ou en relief, avec une paupière supérieure terminée par un bourrelet mar-






⁷ Cf. également la photographie publiée par G. ROEDER, "Lebengrosse Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauer-Werkstatt", in *Jahrbuch Preussischer Kunstsammlungen* 62 (1941), p. 153. Tout ceci implique donc que ces tours de tête étaient coulés dans des moules en plusieurs pièces, par le sommet. Sur les techniques de moulage en plâtre. cf. Marie-Thérèse BAUDRY et Dominique BOZO (dir.), *Principes d'analyse scientifique. La sculpture. Méthodes et vocabulaire*, Paris, 1978, p. 103-143.

⁸ Cf., à titre d'exemple, le compte rendu de l'étude de Roeder citée à la note précédente par Éléonore Bille de Motte dans *CdE* 35 (1943), p. 107-111. Il ne faut pas s'étonner que les moules en négatif ne nous soient pas parvenus car la conservation de la matrice qu'ils constituent n'a d'intérêt que dans la perspective d'une production en série.

	Akhénaton	Néfertiti
Buste sculpté	 <p>Berlin 21.360 (P.47.2/19; Ht 57)</p> <p>Louvre E 11076 (?; Ht 58)</p>	 <p>Berlin 21.300 (P.47.2/19; Ht 50)</p> <p>NB: Berlin 21.352 (P.47.2/19; Ht 29)</p>
Tour de tête	 <p>Berlin 21.351 (P.47.2/19; Ht 26)</p>	 <p>Berlin 21.349 (P.47.2/19; Ht 25,6)</p> <p>Berlin 21.353 (P.47.2/19; Ht 11,2)</p>
Visage	 <p>Berlin 21.348 (P.47.2/19; Ht 30)</p> <p>CG 753 (Amarna, Petrie; Ht 26)</p>	 <p>JE 59288 (Amarna, Pendelbury; Ht 25)</p>
Masque	 <p>Berlin 21.343 (P.47.2/19; Ht 14)</p> <p>JE 59289 (Amarna, Pendelbury; Ht 17)</p>	

1/15°

Fig. 3 : Classement typologique et physiognomique

Néfernéféroaton	Tiy	Particuliers
 <p>Berlin 20.496 (P.49.6; Ht 20)</p>		
		<p>Kiya ?</p>
 <p>Berlin 21.340 Berlin 21.354 (P.47.2/19; Ht 20,4) (P.47.2/19; Ht 20)</p>	 <p>Berlin 21.355 (P.47.2/19; Ht 21)</p>	 <p>Berlin 21.262 Berlin 21.228 Berlin 21.239 (P.47.2/19; Ht 26,7) (P.47.2/19; Ht 24) (P.47.2/19; Ht 24)</p>
		 <p>Berlin 21.280 Berlin 21.356 Berlin 21.341 (P.47.2/19; Ht 26,5) (P.47.2/19; Ht 18) (P.47.2/19; Ht 26,5)</p>

des plâtres de l'atelier de Thoutmose.

qué qui fait défaut à la paupière inférieure, - interdit à lui seul l'hypothèse d'une empreinte prise sur le vif. L'original moulé est donc l'œuvre d'un sculpteur. Il ne peut néanmoins s'agir d'une statue, puisque diverses traces de modelage sont repérables, comme le pourtour grossièrement malaxé de la plupart des visages et de certains masques, tels Berlin 21.340 et Berlin 21.348, où il est impossible d'interpréter cette masse informe comme une évocation de la chevelure puisqu'elle se situe derrière le bandeau frontal du *khépres* (respectivement de Néfernéfrouaton et d'Akhénaton)⁹. Des empreintes de doigts ont même été capturées dans l'opération de moulage, et Dietrich Wildung, Conservateur en chef de l'Ägyptisches Museum, m'a d'ailleurs confié en 2002 son projet de les étudier en collaboration avec la police de Berlin, pour essayer de déterminer si une ou plusieurs paires de mains étaient attestées sur l'ensemble de la documentation. De nombreuses pièces du corpus présentent également des marques d'outils de lissage, nécessairement réalisées sur l'original à mouler. Enfin, la plupart de ces visages en plâtre ont les caractéristiques d'un objet modelé, mêlant des traits lisses et plastiquement estompés à des détails incisés¹⁰. L'original, façonné par les mains de l'artiste, a donc été réalisé dans un matériau meuble.

Il ne peut s'agir, semble-t-il, de plâtre, car, nous l'avons vu, ce dernier était manifestement travaillé à l'état liquide ou semi-liquide ainsi que le révèlent les traces de séchage bien visibles sur la partie supérieure des tours de tête. Par ailleurs, diverses éclaboussures de plâtre durcies ont été découvertes dans les salles P.47.2/22, 24, 25 et 29, dans une zone d'atelier attenante à la maison de Thoutmose et accessible directement depuis celle-ci (soit à quelques mètres à peine de la chambre aux modèles P.47.2/19), qui constitue manifestement l'espace de travail du plâtre dans le domaine du sculpteur¹¹.

⁹ Un autre cas très clair, pour un particulier cette fois, est celui de Berlin 21.359, que l'on peut comparer aux visages de même type bordés par ce qui est très explicitement rendu comme une chevelure, par exemple sur Berlin 21.239, 21.347 (cf. les anciennes photographies, telles celle publiée par ROEDER, *op. cit.*, fig. 8, car l'œuvre a beaucoup souffert depuis) ou 21.261.

¹⁰ Deux types d'incisions sont ici à distinguer : celles à fond flou, présente à la jonction des lèvres ou au pourtour des yeux, par exemple, sans doute présentes sur l'original ; et celles, plus nettes, qui dessinent en général des détails comme une incision au pli de la paupière supérieure ou quelques rides aux bords des yeux ou au sillon naso-génien, qui semblent bel et bien avoir été ajoutées sur l'empreinte en plâtre.

¹¹ Cf. l'analyse de Jacke PHILLIPS, "Sculpture Ateliers of Akhetaten. An examination of two studio-complexes in the City of the Sun-Disk", in *Amarna Letters* 1 (1991), p. 31-40.

L'original moulé en plâtre devait donc avoir été exécuté en terre plastique. L'usage de cette dernière est confirmé par un fragment de modèle en terre exhumé lors des fouilles de l'atelier de Thoutmose¹², ainsi que par une petite tête de princesse amarnienne publiée par R. Tefnin en 1986¹³. Cette tête, fendillée et cuite, révèle les problèmes que soulève la réalisation d'esquisses en argile, particulièrement sous le climat égyptien : la terre, en séchant, se rétracte et détériore la forme qu'on a pu lui donner, et ce d'autant plus fort que sa déshydratation est rapide. La conservation d'une telle esquisse est donc problématique, et il convient, comme le font encore régulièrement les sculpteurs aujourd'hui, de figer l'ébauche réalisée avec toute la souplesse que permet la terre plastique (notamment pour les repentirs) dans un matériau qui durcit vite et sans s'altérer : le plâtre¹⁴. Cette pérennisation de l'esquisse en terre sert en général à créer une base pour la mise en œuvre d'une étape ultérieure, tout en permettant le cautionnement par une instance supérieure, habituellement le commanditaire. Tel semble avoir été l'usage des plâtres dans les ateliers de sculpture à Amarna. C'est ce que suggèrent certaines retouches à la peinture, comme sur le tour de tête Berlin 21.351, où ces retouches concernent notamment le sillon naso-génien, qui est toujours incisé sur les statues d'Akhénaton. On notera par ailleurs qu'au sein d'un même ensemble physiologiquement cohérent, il existe, dans l'état actuel de notre documentation, entre chaque masque, visage et tour de tête des petites différences de détails (notamment pour le traitement des yeux) et, surtout, des différences de taille, comme le révèle la mise à échelle commune des exemples rassemblés dans le tableau qui illustre cet article. Il en résulte que chaque « étape », chaque nouveau stade typologique dans ce classement ne pouvait être déduit par simple moulage du précédent et semble par conséquent avoir nécessité une nouvelle esquisse en terre plastique et un nouveau

¹² Judicieusement noté par J. CAPART, "Dans le studio d'un artiste", in *CdE* 64 (1957), p. 207.

¹³ R. TEFNIN, "Réflexions sur l'esthétique amarnienne. À propos d'une nouvelle tête de princesse", in *SAK* 13 (1986), p. 255-261.

¹⁴ Il faut noter ici que les sculpteurs d'Akhet-Aton n'ont pas réservé ce processus aux seules esquisses de visages. En effet, deux moulages d'études de pied gauche d'époque amarnienne me sont connus (Berlin 21.282 [atelier de Thoutmose] et MMA, n° d'inventaire inconnu) et s'inscrivent parfaitement dans la recherche d'un rendu plus naturaliste de l'anatomie qui anime l'art de cette époque ; par ailleurs, l'Ägyptisches Museum conserve l'épreuve en plâtre d'une ébauche d'oreille et celle d'une bouche et d'un nez (Berlin 21.234-5 [atelier de Thoutmose]), ce dernier fragment de visage étant particulièrement intéressant dans la mesure où il reprend très précisément la moue caractéristique du portrait de Néfernéferouaton, qui permet de distinguer celui-ci de la physionomie officielle de son père Akhénaton (à ce sujet, cf. LABOURY, *op. cit.*)

moule adapté à celle-ci. Il s'agit donc effectivement d'un processus en quatre phases pour les personnages royaux,- et en deux seulement, semble-t-il, pour les particuliers,- ce nombre de phases suggérant lui aussi des étapes de cautionnement par le commanditaire¹⁵.

On peut même aller plus loin dans la reconstitution des gestes du sculpteur chargé d'élaborer le portrait à statufier de son commanditaire. En effet, comme le révèle la mise en situation actuelle de tous ces plâtres dans l'Ägyptisches Museum de Berlin, aucun ne tient par lui-même en position verticale. Au contraire, les masques et visages ont une surface de pose, à l'arrière, qui les prédestinent à une position pratiquement à plat, tandis que les tours de tête ont toujours la base du cou terminée en biseau. En manipulant une copie réalisée par la Gipsformerei de Berlin du tour de tête 21.352, j'ai pu me rendre compte qu'un observateur en position assise qui dépose cette base en biseau sur ses genoux avait le visage du personnage royal exactement aligné de face par rapport à son propre regard. Un dernier détail encore à ce sujet, la base du tour de tête Berlin 21.299¹⁶ présente une forme et des traces régulières et pratiquement parallèles (fig. 5) qui évoquent très nettement l'empreinte d'une planche en bois sur un matériau meuble. Tous ces détails incitent à imaginer le sculpteur, sans doute Thoutmose lui-même, en train de réaliser son esquisse en terre plastique sur un support posé à même les genoux et assis, à la manière de chacun de ses collègues représentés dans la célèbre scène de l'atelier du sculpteur Iouty de la tombe de Houya à Amarna (fig. 6), sur un tabouret bas¹⁷.

¹⁵ Pour les particuliers, il semble donc qu'il y avait une première ébauche, qui, transposée en plâtre, était présentée au commanditaire pour approbation, puis servait (éventuellement ?) de base à une épreuve finale, utilisée comme modèle physiognomique individuel pour la réalisation de la statue (ou des statues). Le processus était plus complexe et plus long pour les portraits des membres de la famille royale et aboutissait à la réalisation d'un buste de référence en calcaire sculpté, qui se justifie sans doute par la quantité de statues qui devaient en être inspirées. Sur l'implication très importante du roi dans l'élaboration et le suivi de la production de ses portraits, cf. ID., *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique*, Liège, 1998, p. 74-7 (*Aegyptiaca Leodiensia* 5).

¹⁶ Souvent présenté dans la littérature comme un portrait d'Amenhotep III, mais pour lequel Marc Gabolde, a récemment proposé une autre identification fort intéressante, suggérant d'y reconnaître un modèle du type physiognomique d'Amenhotep IV qui avait cours au début du règne (M. GABOLDE, "Das Ende der Amarnazeit", in A. GRIMM et S. SCHOSKE (éd.), *Das Geheimnis des goldenen Sarges. Echnaton und das Ende der Amarnazeit*, Munich, 2001, p. 9-10 [*Schriften aus der ägyptischen Sammlung* 10]).

¹⁷ On notera d'ailleurs que ni le mobilier pharaonique archéologiquement conservé, ni les scènes d'atelier ne semblent attester l'existence d'un équivalent de nos établis modernes.



Figure 5 : Base du tour de tête Berlin 21.299 (photographie de l'auteur).

Enfin, on peut même affirmer qu'une partie au moins des gestes restitués ici ont été exécutés dans les salles P.47.2/22, 24, 25 et 29 de l'atelier de Thoutmose, évoquées ci-dessus à propos des éclaboussures de plâtre durcies qui y ont été découvertes. Et je dois avouer que c'est non sans une grande émotion que j'ai pu, en tant que membre de l'Amarna Expedition de l'Egypt Exploration Society travailler sur ce site et me rendre dans ce qui reste de ces ateliers de plâtrerie, à l'endroit précis où Thoutmose, il y a plus de trente siècles, a exécuté les gestes que je viens de décrire.

C'est un plaisir pour moi de dédier cette courte note d'Histoire de l'art égyptien à mon maître, Michel Malaise, qui m'initia à l'Égyptologie, lui qui eut toujours le souci de rechercher l'être humain à travers et au-delà de ses productions matérielles.

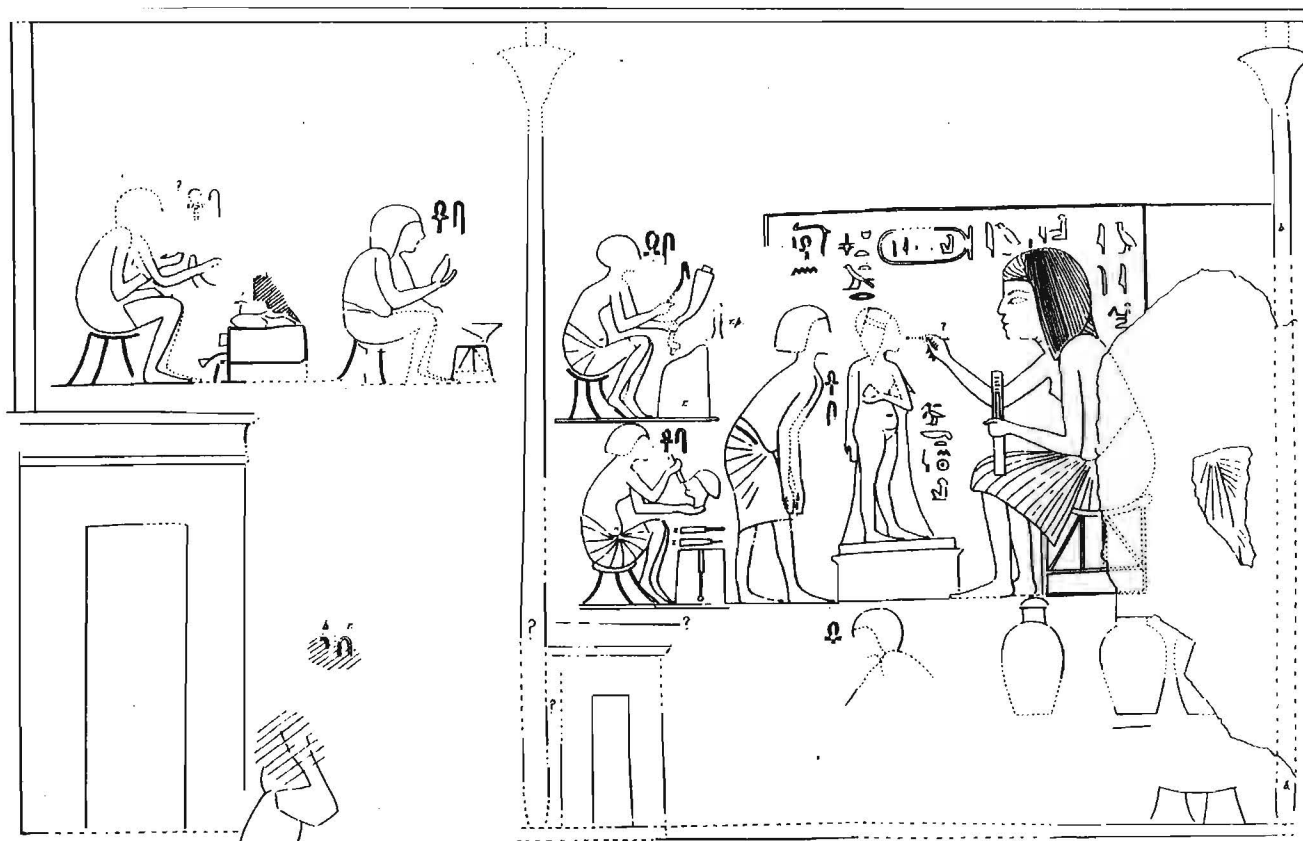

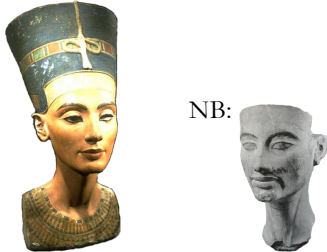












Figure 6 : Atelier du sculpteur en chef Iouty dans la tombe de Houya à Amarna, d'après N. de G. DAVIES, *The Rock Tombs of El Amarna III*, Londres, 1905, pl. 18.

	Akhénaton	Néfertiti	Néfernéféroaton	Tiy	Particuliers
Buste sculpté	 <p>Berlin 21.360 (P.47.2/19; Ht 57) Louvre E 11076 (?; Ht 58)</p>	 <p>Berlin 21.300 (P.47.2/19; Ht 50) NB: Berlin 21.352 (P.47.2/19; Ht 29)</p>	 <p>Berlin 20.496 (P.49.6; Ht 20)</p>		
Tour de tête	 <p>Berlin 21.351 (P.47.2/19; Ht 26)</p>	 <p>Berlin 21.349 (P.47.2/19; Ht 25,6) Berlin 21.353 (P.47.2/19; Ht 11,2)</p>			Kiya ?
Visage	 <p>Berlin 21.348 (P.47.2/19; Ht 30) CG 753 (Amarna, Petrie; Ht 26)</p>	 <p>JE 59288 (Amarna, Pendelbury; Ht 25)</p>	 <p>Berlin 21.340 (P.47.2/19; Ht 20,4) Berlin 21.354 (P.47.2/19; Ht 20)</p>	 <p>Berlin 21.355 (P.47.2/19; Ht 21)</p>	 <p>Berlin 21.262 (P.47.2/19; Ht 26,7) Berlin 21.228 (P.47.2/19; Ht 24) Berlin 21.239 (P.47.2/19; Ht 24)</p>
Masque	 <p>Berlin 21.343 (P.47.2/19; Ht 14) JE 59289 (Amarna, Pendelbury; Ht 17)</p>				 <p>Berlin 21.280 (P.47.2/19; Ht 26,5) Berlin 21.356 (P.47.2/19; Ht 18) Berlin 21.341 (P.47.2/19; Ht 26,5)</p>