



Susanne Bickel (Hrsg.)

# Vergangenheit und Zukunft

Studien zum historischen Bewusstsein  
in der Thutmosidenzeit

SEPARATUM

Schwabe Verlag Basel

Copyright by Schwabe Verlag Basel. For personal use only. Copyright by Schwabe Verlag Basel. For personal use only.



Copyright © 2013 Schwabe AG, Verlag, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Steatit Platte mit den Namen Maat-ka-Re und Men-cheper-Re. Freiburg (Schweiz) Bibel+Orient Museum  
ÄS 924 (Zeichnung: F. Adrom)

Satz: F. Adrom, C. Reymond, S. Vieli

Gesamtherstellung: Schwabe AG, Druckerei, Basel/Muttenz, Schweiz

Printed in Switzerland

ISBN 978-3-7965-3204-7

rights@schwabe.ch  
www.schwabeverlag.ch



# Inhaltsverzeichnis

Antonio Loprieno <i>Vorwort</i>	7
Susanne Bickel <i>Einführung</i>	9
Dimitri Laboury <i>Citations et usages de l'art du Moyen Empire à l'époque thoutmoside</i>	11
Andreas Dorn <i>Hatschepsuts Jenseitsarchitektur im Spannungsfeld zwischen Innovation und Legitimation</i>	29
Melanie Wasmuth <i>Privatgräber in Theben: Architektonische Umarbeitungen als Ausdruck der Reflexion</i>	49
Hanna Jenni <i>Der textile fashion turn der 18. Dynastie</i>	61
Andréas Stauder <i>L'émulation du passé à l'ère thoutmoside : la dimension linguistique</i>	77
Andrea Gnirs <i>Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in der 18. Dynastie</i>	127
Matthias Müller <i>Hatschepsut und der Umgang mit der Vergangenheit. Zur angeblichen Mittleren-Reich-Vorlage für Hatschepsuts Darstellung ihrer Erhebung zur Koregentin</i>	187
Susanne Bickel <i>Die Zäsur im Weltbild und die Interpretation der Geschichte</i>	203
Indices <i>Personen-, Ortsnamen, Sachindex</i>	221

# Citations et usages de l'art du Moyen Empire à l'époque thoutmoside

Dimitri Laboury

*The article aims at characterising forms and functions of the uses of Middle Kingdom art in royal and court productions during the Thutmosid Period. In order to assess this artistic phenomenon as a conscious revival and not just a survival of the Past and of tradition, the analysis starts with a brief examination of the disruption that was felt and expressed during the Second Intermediate Period. It then goes on investigating the evolution of the references to Middle Kingdom art from the dawn of the 18th Dynasty to the time of Hatshepsut and Thutmosis III, when certain sorts of artistic quotations replaced a global renaissance of Middle Kingdom forms of expression. Special attention is paid to the relationship between creativity and archaism under the reign of Hatshepsut, and the article concludes with some theoretical deductions on the study of Ancient Egyptian archaism and a tentative definition of how innovation was conceptualised in Ancient Egyptian culture.*

## Propos liminaire

Même si l'archaïsme et le recours aux formes d'expression du passé constituent des éléments et des mécanismes véritablement fondateurs de la culture pharaonique, il faut bien constater que, en dépit d'une très abondante et très savante littérature sur la question, la discipline égyptologique semble encore manquer d'une approche théorique du phénomène et surtout d'un modèle méthodologique pour l'aborder<sup>1</sup>. Quelle est la signification de ces fréquentes « renaissances » ? La signification en est-elle toujours la même ? Quelle conscience en avait-on et comment étaient-elles ressenties à l'époque ? Quel est le rapport avec le concept égyptien d'*whm ms.wt*<sup>2</sup> ? ... Et, en matière artistique, comment distinguer une tradition, une survivance, une réinterprétation, une copie ponctuelle, voire une citation d'une iconographie plus ancienne ? Et que signifiaient ces différentes formes de continuation artistique dans l'esprit des anciens Égyptiens ?

Dans sa remarquable étude *Living in the Past. Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty*, Peter Der Manuelian a jeté les bases d'une réflexion dans ce sens, qu'il conviendrait sans aucun doute d'étendre à l'ensemble du phénomène, au-delà du cas spécifique de la 26<sup>e</sup> dynastie, – que l'auteur aborde de façon volontairement et explicitement sélective<sup>3</sup>. Pareille tâche ne peut, bien entendu, être envisagée dans une contribution ponctuelle comme celle-ci. Mais c'est néanmoins sur cet arrière-plan de questions théoriques multiples que je voudrais examiner quelques cas concrets relatifs aux *Strategien des Vergangheits-*

*bezugs in der 18. Dynastie* dans le domaine de ce que nous convenons aujourd'hui d'appeler l'art, et plus particulièrement de l'art de cour, – où intentionnalité et qualité de facture sont plus faciles à mettre en évidence et assurent d'autant mieux la démarche d'interprétation, – afin d'essayer d'en dégager les dynamiques et les ressorts.

## 1. Continuité ou césure ?

Suivant un processus récurrent dans l'histoire culturelle de l'Égypte antique, le Nouvel Empire émergent s'est inspiré, c'est un fait bien reconnu, dans le répertoire des formes plastiques de la précédente période de gloire de la civilisation pharaonique, en l'occurrence le Moyen

- 1 On songe, bien entendu, ici aux travaux fondamentaux d'Erwin Panofsky pour la tradition occidentale : Panofsky, *Essais d'iconologie* ; Panofsky, *Renaissance*.
- 2 Sur ce concept, dans une perspective cependant essentiellement d'histoire politique, cf. Gundlach, *in* : LÄ VI, 1261–1264, s.v. *Wiederholung der Geburt* ; Niwinski, *in* : BSFÉ 136, 1996, 5–26. Pour son usage et son application à l'époque thoutmoside et, plus particulièrement, aux règnes de Hatshepsout et de Thoutmosis III, cf. Gnirs, *in* : Moers et al. (éd.), *Festschrift Junge*, Bd. 1, 261, et A.M. Gnirs dans le présent volume, § 4.2.
- 3 Il faut également citer ici l'étude remarquable de Davis, *in* : Tait (éd.), « Never Had the Like Occured », 31–60, qui fait référence à tout un cadre théorique d'approche du problème en histoire de l'art, trop souvent négligé en Égyptologie. Mais, malgré sa portée et sa vocation méthodologiques, l'analyse se limite à nouveau à un cas très précis, celui des panneaux en bois sculpté du mastaba de Hésiré à Saqqara.

Empire<sup>4</sup>. Mais avant d'envisager le phénomène comme un retour au passé, sous quelque forme que ce soit, il convient de s'assurer qu'il y eut réellement rupture, ou à tout le moins discontinuité, et non prolongation d'une même tradition. En l'absence d'évolution ou de césure conscientisées, on ne peut en effet parler de véritable archaïsme<sup>5</sup>. L'examen, même succinct, de l'art de la Deuxième Période Intermédiaire est donc indispensable.

Ce qui nous est parvenu de la sculpture royale de la 13<sup>e</sup> dynastie révèle que si les traditions artistiques établies à la fin du Moyen Empire se prolongèrent dans un premier temps, une volonté de chercher de nouvelles références, au-delà du modèle des puissants Sésostri III et Amenemhat III, se fit jour après quelques générations<sup>6</sup>. Néferhotep I<sup>er</sup>, sans doute l'un des pharaons les plus importants de la 13<sup>e</sup> dynastie, nous en fournit un très bel exemple avec la dyade CG 42022 du Musée du Caire, retrouvée dans la « cachette » de Karnak : malgré une typologie iconographique qui semble renvoyer directement à des œuvres du célèbre complexe funéraire d'Amenemhat III à Hawara (en particulier les dyades Le Caire JE 43289 et Copenhague NCG ÆIN 1482)<sup>7</sup>, le traitement plastique du double visage royal sur cette œuvre traduit une émancipation vis-à-vis du modèle très marqué de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie, notamment pour ce qui concerne le rendu des yeux et de la bouche, qui paraît davantage s'inspirer de la typologie physiologique de la statuaire de la 4<sup>e</sup> dynastie (pl. 1)<sup>8</sup>. Le cas de Néferhotep I<sup>er</sup> est particulièrement intéressant dans la perspective qui nous occupe ici car, dans l'inscription de la stèle qu'il fit ériger à Abydos en l'an 2 de son règne, ce roi, qui se présente comme « l'Horus qui fonde (*grg*) le Double-Pays, celui des Deux Maîtresses qui distingue (*wp*) la Maât », « se plaignait », ainsi que le rappelle J. Capart, « de ce que les dieux n'étaient plus représentés suivant les principes d'autrefois ; sur les conseils de son entourage, il fit faire une enquête dans les bibliothèques sacerdotales pour y retrouver les modèles « du temps des dieux ». Il ordonna de reprendre ces traditions »<sup>9</sup>, ce que tendent à confirmer les œuvres effectivement réalisées sous son règne. L'intention explicitement exprimée par le roi de « faire ses monuments comme la première fois » (*mi sp tpy* [l. 13-4]) lève toute ambiguïté quant à la conscientisation de ce retour à des formes du passé.

Cette recherche d'autres références artistiques par rapport à celles de la fin du Moyen Empire aboutit, sous la 17<sup>e</sup> dynastie, à l'aube de l'époque thoutmoside, à un nouveau style, plus esthétisant et nettement juvénile. En témoignent, par exemple, l'amincissement accentué de la taille, particulièrement remarquable sur la statue de Sobekemsaf I<sup>er</sup> au British Museum (BM EA 871)<sup>10</sup>, ou le visage à l'apparence extrêmement jeune et souriante de l'effigie du prince Ahmose au Musée du Louvre (E 15682)<sup>11</sup>, en opposition flagrante avec les traits appuyés des sculptures de Sésostri III et d'Amenemhat III.

L'évolution spécifique de l'art royal sous la Deuxième Période Intermédiaire, par son écart vis-à-vis des standards artistiques de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie, révèle donc que le recours aux formes du Moyen Empire qui caractérise le début de la 18<sup>e</sup> dynastie ne peut être interprété comme le prolongement d'une tradition continue, mais constitue, au contraire, assurément un retour au passé, intentionnel et, de ce fait, signifiant.

- 4 Parmi les références récentes, cf. Morkot, in : Tait (éd.), « Never Had the Like Occured », 95–99 ; Einaudi, in : Tiradritti (éd.), *Pharaonic Renaissance*, 65–74.
- 5 C'est, en d'autres termes, l'opposition conceptuelle qui existe en anglais entre « survival » et « revival », qui recouvrent des réalités différentes et donc à distinguer, en particulier dans la perspective envisagée ici.
- 6 Le jalon que constitue la statue d'Amenemhat V partagée entre le Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. 37) et le Musée d'Assouan (inv. 1318) montre que ce dépassement des standards de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie n'est pas à situer avant le règne de ce pharaon ; cf. Fay, in : MDAIK 44, 1988, 67–77, pl. 18–29. Pour un inventaire des statues de la 13<sup>e</sup> dynastie, cf. Davies, *Royal Statue*, 21–34. Wildung, *L'âge d'or*, 223, fig. 195–196, donne par ailleurs une excellente illustration de l'influence exercée par le modèle de Sésostri III et Amenemhat III au début de la 13<sup>e</sup> dynastie, en confrontant un relief de Sobekhotep II découvert à Médamoud (Le Caire JE 56496 A) et son prototype, très consciencieusement recopié, qui date du règne de Sésostri III et provient du même site (Le Caire JE 56497 A) (vue plus large des deux reliefs dans Vandersleyen (éd.), *Ägypten*, fig. 278a–b).
- 7 Cf. Seidel, *Statuengruppen*, vol. 1, 112–113, pl. 28 (pour l'origine de ce type nouveau de la dyade royale engagée dans un naos, cf. Freed, in : RdÉ 53, 2002, 123). Outre la composition générale du groupe, la forme et la décoration du *némès* de Néferhotep I<sup>er</sup> s'inscrivent dans la typologie iconographique de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie, ainsi que son pendentif en coquillage bivalve, si caractéristique de la statuaire de Sésostri III et Amenemhat III (Polz, in : MDAIK 51, 1995, 238 sq., 243) ; au sujet de ce pendentif, cf. *infra*. Cependant, l'attitude prêtée aux deux figures royales côte à côte évoque par ailleurs la célèbre dyade de Niousserré Munich SSÄK ÄS 6794 (Seidel, *Statuengruppen*, 54–56, pl. 19–20) et pourrait dénoter une inspiration complémentaire puisée dans l'art de l'Ancien Empire. Enfin, pour un processus analogue d'inspiration créatrice dans l'art d'une précédente période de gloire, on se reportera à l'étude de Fay, *Louvre Sphinx*, qui a montré que, dans le courant du Moyen Empire, l'émancipation vis-à-vis des standards de l'art royal du début de la 12<sup>e</sup> dynastie s'est opérée, à partir du règne d'Amenemhat II, notamment par un recours aux formes artistiques de la 4<sup>e</sup> dynastie, – à nouveau.
- 8 Rappelons qu'une dyade jumelle a été récemment retrouvée dans les fondations de l'obélisque nord de Hatshepsout dans l'*Ouadjyt* de Karnak ; illustration en couverture des *Cahiers de Karnak*, vol. 12, 2007. Auguste Mariette (*Karnak*, 45, pl. 8 [n–o] ; PM II<sup>2</sup>, 109) mit au jour dans ce que l'on appelle communément la « cour du Moyen Empire » un bloc architectural aux noms de Néferhotep I<sup>er</sup> et de son frère et successeur Sobekhotep IV, qui pourrait provenir de l'édifice qui accueillait initialement ces deux groupes statuaire.
- 9 Cf. Capart, in : CdÉ 32, 1957, 205 sq. Pour cette stèle, cf. Mariette, *Abydos*, vol. 2, 28–30 ; Beckerath, *Zweite Zwischenzeit*, 56, 243 (bibliographie) ; Anthes, in : Staatliche Museen zu Berlin (éd.), *Festschrift Museum Berlin*, 15–49 ; Helck, *Historisch-biographische Texte*, n° 32.
- 10 Cf. Davies, *Royal Statue*, et Delange, in : RdÉ 56, 2005, 195 sq., pour la confirmation de son origine, en l'occurrence le site de Karnak.
- 11 Cf. Barbotin, *Statues*, 32–34, pl. 8–15.

## 2. Dimension évolutive de l'inspiration artistique vis-à-vis du Moyen Empire sous la 18<sup>e</sup> dynastie

Les références à l'art du Moyen Empire durant la 18<sup>e</sup> dynastie connaissent en réalité des formes et des déclinaisons assez variables, notamment en fonction de l'époque à laquelle elles apparaissent. Il est donc nécessaire de les analyser dans une perspective diachronique.

Comme l'ont souligné divers auteurs<sup>12</sup>, l'art de cour qu'instaure Ahmosis, même s'il s'inscrit dans la continuité de l'esthétique de la 17<sup>e</sup> dynastie, manifeste une inspiration stylistique assez nette vis-à-vis des productions plastiques des premiers souverains du Moyen Empire, soit ses homologues réunificateurs de la nation à l'issue de la Première Période Intermédiaire, et en particulier, semble-t-il, de celles du règne de Montouhotep II (pl. 2). Une tradition historiographique, encore attestée à l'époque ramesside, établit d'ailleurs un lien entre ces deux pharaons, vraisemblablement reconnus l'un et l'autre comme les instigateurs d'une nouvelle ère, à l'issue d'une époque de dissolution du pouvoir central<sup>13</sup>. L'influence de l'art initié par Montouhotep II se poursuit au début du règne du jeune fils et successeur d'Ahmosis, Amenhotep I<sup>er</sup> (pl. 2a), même si ce dernier va, assez rapidement semble-t-il, prendre pour figure de référence privilégiée un autre pharaon du début du Moyen Empire : Sésostri I<sup>er</sup> (pl. 3), sans doute déjà perçu comme le véritable réorganisateur du pays définitivement réunifié après la Première Période Intermédiaire<sup>14</sup>. Mais avant de poursuivre sur ce sujet, deux remarques s'imposent ici.

Tout d'abord, l'inspiration que l'on constate au début de la 18<sup>e</sup> dynastie vis-à-vis de l'art des premiers rois du Moyen Empire, qu'il s'agisse de Montouhotep II ou de Sésostri I<sup>er</sup>, constitue un phénomène qui ne saurait être confondu avec les références nombreuses, mais ponctuelles, au fondateur du « grand château d'Amon à Karnak »<sup>15</sup> ou à celui que Khaled El-Enany a proposé d'appeler « le saint thébain Montouhotep-Nebhépetrè »<sup>16</sup>. En effet, pendant tout le Nouvel Empire et, en réalité, dès la seconde moitié de la 12<sup>e</sup> dynastie, ces deux illustres souverains ont suscité une vénération bien attestée par de multiples témoignages, mais souvent liée à des conditions très circonstancielles, presque toujours en un lieu où ils ont été notablement actifs<sup>17</sup>. Et, dans la majorité de ces cas, on ne constate aucune inspiration d'ordre plastique ou stylistique ; l'évocation y est purement épigraphique. L'influence artistique dont il est ici question pour le début de la 18<sup>e</sup> dynastie est d'une tout autre nature, puisque, loin d'être ponctuelle, elle a induit un changement esthétique global, qui teinte toute la production imagière de l'époque, quel que soit le site envisagé<sup>18</sup>. Il s'agit donc d'une véritable revendication artistique, par le biais du langage plastique et esthétique, qui émane du pouvoir central et comporte une dimension politique évidente<sup>19</sup>.

- 12 Cf. Romano, in : JARCE 13, 1976, 97–111, pl. 26–32 ; Romano, in : BES 5, 1983, 103–115 ; Morkot, in : Tait (éd.), « Never Had the Like Occured », 95–97 ; Russmann, in : Roehrig *et al.* (éd.), Hatshepsut, 23–25 ; Einaudi, in : Tiradritti (éd.), Pharaonic Renaissance, 66.
- 13 Cf. Foucart, Amonmos, pl. 12B (TT 19) ; mais aussi les remarques de Philips, in : Or 46, 1977, 116–121.
- 14 Romano (in : BES 5, 1983, 110 *sq.*) et Russmann (in : Roehrig *et al.* (éd.), Hatshepsut, 23–25) suggèrent que l'influence du modèle de Sésostri I<sup>er</sup> pourrait avoir commencé à se faire sentir dès le règne d'Ahmosis. Il ne faut d'ailleurs pas exclure la possibilité que les deux premiers pharaons de la 18<sup>e</sup> dynastie se soient inspirés en même temps de Montouhotep II et de Sésostri I<sup>er</sup>, – à l'iconographie relativement proche, – afin de façonner leur style archaïsant. Les informations dont on dispose aujourd'hui concernant la chronologie des monuments d'Amenhotep I<sup>er</sup> ne sont pas suffisantes pour déterminer avec certitude si ce dernier passa d'un modèle à l'autre. En effet, si son important complexe à Karnak se revendique clairement de Sésostri I<sup>er</sup> et de son « grand château d'Amon » (cf. *infra*) et connut plusieurs modifications du projet initial, indiquant qu'il fut réalisé sur un certain laps de temps, rien n'autorise à le dater avec précision au sein du règne. Sur l'autre rive du Nil, à Deir el-Bahari, plusieurs statues du roi ont été retrouvées sur le site du temple funéraire de Montouhotep II (cf. Szafranski, in : MDAIK 41, 1985, 257–263 ; la stèle BM EA 960 [ill. dans Tiradritti, Pharaonic Renaissance, 75 ; 177, cat. 34] évoque ces statues aux côtés de celles de Montouhotep), mais, comme la volonté de rapprochement qu'elles traduisent vis-à-vis de l'initiateur du Moyen Empire, elles n'offrent pas plus d'indice de datation à l'intérieur du règne. Seuls les reliefs découverts par Sir W.M.Fl. Petrie sur le site du temple d'Osiris à Abydos, qui montrent côte à côte Amenhotep I<sup>er</sup> et Ahmosis (Petrie, Abydos, vol. 1, frontispice, pl. 62–63), permettent de penser que la référence du jeune roi, à son couronnement, était, dans la mouvance de l'art de son père, plutôt Montouhotep II que Sésostri I<sup>er</sup>. Mais rien n'impose que l'un ait exclu l'autre. Sur l'iconographie d'Amenhotep I<sup>er</sup> et le style en vigueur à son époque, on ajoutera aux études mentionnées deux notes *supra*, celles de Tefnin, in : AIP 20, 1968–1972, 433–437, et de Bothmer, in : Baines *et al.* (éd.), Pyramid Studies, 89–91, pl. 16–17.
- 15 C'est-à-dire Sésostri I<sup>er</sup>, cf. Gabolde, Grand château d'Amon.
- 16 Cf. El-Enany, in : BIFAO 103, 2003, 167–190. Je dois cette référence, ainsi que celles de la note suivante, à l'amabilité de Luc Gabolde, que je remercie bien vivement.
- 17 Cf. El-Enany, in : BIFAO 103, 2003, 167–190 ; El-Enany, in : Memnonia 14, 2003, 129–137. Le phénomène est également attesté en Nubie pour Sésostri III (El-Enany, in : BIFAO 104, 2004, 207–213), dont le faciès si caractéristique ne semble cependant avoir été imité par aucun souverain du Nouvel Empire.
- 18 Dans la région thébaine, mais aussi à Abydos, par exemple, comme en témoignent les reliefs exhumés par Petrie (Abydos, vol. 1, frontispice, pl. 62–63) et pl. 2a du présent article.
- 19 Se pose évidemment ici la question de la réception d'une telle revendication artistique : qui, hormis son instigateur, était capable de la comprendre ? Les exemples détaillés dans la suite du présent article révèle que l'élite égyptienne participait au phénomène et donc le comprenait et le maîtrisait, à son niveau. Pour le reste de la population, il semble impossible de pouvoir répondre sérieusement. Le problème, comme celui, plus large, de la dimension dite propagandiste de l'art pharaonique, peut cependant (et doit peut-être) être contourné par la conception même que les anciens Égyptiens avaient développée de leurs images (et des productions associées, comme les hiéroglyphes), leur attribuant la capacité de rendre réel ce qu'elles représentent et plaçant, de ce fait, leur efficacité sur un autre plan, celui de la magie et de la pression magique sur le réel tel qu'on peut le percevoir ; à ce sujet, cf. Laboury, Thoutmosis III, 654–655.

À ce propos, il faut par ailleurs noter la différence qui oppose le retour officiel à l'art du passé au début du Moyen Empire et au début du Nouvel Empire. Si, dès la réunification effectuée par Montouhotep II, l'art de cour renoue avec la fin de l'évolution artistique de l'Ancien Empire<sup>20</sup>, presque – ou prétendument – comme si la Première Période Intermédiaire n'avait pas existé et n'avait rien interrompu, la 18<sup>e</sup> dynastie naissante sélectionne quant à elle ses références en matière d'art non pas dans les productions de la fin du Moyen Empire, mais bien dans celles de sa phase initiale. L'idée qui est mise en avant, à tout le moins implicitement, et qui sous-tend cette démarche n'est donc plus celle d'une continuité, mais bien celle d'un véritable retour en arrière, d'une réactualisation du passé, par-delà une césure parfaitement conscientisée<sup>21</sup>. Dans ce sens, il paraît tout à fait licite de caractériser le phénomène comme une renaissance, à proprement parler.

Sous le règne d'Amenhotep I<sup>er</sup>, cette renaissance artistique du Moyen Empire, avec tout ce qu'elle implique sur un plan idéologique, prend donc pour référence la figure de Sésostri I<sup>er</sup><sup>22</sup>. Cette revendication nettement ciblée paraît omniprésente dans l'activité monumentale du fils d'Ahmosis sur le site de Karnak : il agrandit par un ambitieux programme de constructions le « grand château d'Amon » édifié par son illustre prédécesseur de la 12<sup>e</sup> dynastie, plus de quatre siècles auparavant<sup>23</sup> ; il y fait même réaliser une copie de la célèbre *Chapelle Blanche* de Sésostri I<sup>er</sup>, dont la qualité d'imitation est telle qu'elle faillit passer pour une œuvre authentique du Moyen Empire aux yeux de son découvreur<sup>24</sup> ; et, surtout, le décor de tous ces monuments prête au roi une physionomie ostensiblement calquée sur celle de Sésostri I<sup>er</sup> (pl. 3)<sup>25</sup>. C'est ainsi que se constitue le visage que l'on appelle généralement thoutmoside, mais qu'il conviendrait peut-être de qualifier en réalité de « sésostride ».

En effet, le portrait officiel, – le seul auquel on ait accès, – de Thoutmosis I<sup>er</sup> apparaît lui aussi comme une copie fidèle du modèle physiognomique de Sésostri I<sup>er</sup> (pl. 3–4)<sup>26</sup>. En analysant les vestiges du trésor que Thoutmosis I<sup>er</sup> fit ériger dans la partie nord du site de Karnak, Helen Jacquet-Gordon a d'ailleurs pu montrer que ce roi se revendiquait explicitement du second souverain de la 12<sup>e</sup> dynastie. Elle commente ainsi la scène de couronnement de Thoutmosis I<sup>er</sup> dans l'arbre *ished* qu'elle a pu reconstituer à l'aide de quelques fragments significatifs (fig. 1 a) :

*« La présence du nom de Sésostri I<sup>er</sup> sur les feuilles de l'arbre Iched est pour le moins insolite dans une scène où l'on aurait toutes les raisons de croire que le but principal était de mettre en valeur le nom de Thoutmosis I<sup>er</sup> lui-même. Il faut peut-être chercher l'explication dans le fait que Thoutmosis I<sup>er</sup> n'étant apparemment pas le fils de son prédécesseur Aménophis I<sup>er</sup>, il essayait de se créer des liens*

*spirituels avec son grand prédécesseur du Moyen Empire pour mieux établir ses droits. Il existe un autre témoignage de cette politique du roi. C'est un bloc en calcaire trouvé à Karnak à proximité de son obélisque (...). Au milieu d'un grand cartouche horizontal se trouve un cartouche vertical plus petit contenant le nom de Thoutmosis I<sup>er</sup> (...). Il est flanqué de deux grandes feuilles; celle de gauche contient à nouveau le nom de Thoutmosis I<sup>er</sup> et celle de droite le même nom combiné avec celui de «son père» Sésostri I<sup>er</sup>, dont il est «aimé». (...) Quelle que soit l'interprétation qu'on donne à ces inscriptions, il est certain que Thoutmosis I<sup>er</sup> s'appliquait ici à lier son nom à celui de Sésostri I<sup>er</sup>. »<sup>27</sup>*

Cette renaissance du modèle de Sésostri I<sup>er</sup> remonte en fait, nous venons de le voir, au règne d'Amenhotep I<sup>er</sup>, au moins ; et elle se poursuit avec les successeurs de Thoutmosis I<sup>er</sup>, moyennant quelques infimes variations, jusqu'au début du règne de Hatshepsout<sup>28</sup> (pl. 3–4), soit,

20 Cf., entre autres références, Aldred, *in* : MMJ 3, 1970, 27–50.

21 Sur la prise de conscience à la 18<sup>e</sup> dynastie d'une rupture par rapport au passé, cf. la contribution de S. Bickel dans le présent ouvrage. Cette césure conscientisée semble résulter du traumatisme politique et psychologique causé par les événements de la seconde partie de la Deuxième Période Intermédiaire, mais les réflexions de Néferhotep I<sup>er</sup> évoquées ci-dessus permettent de penser que le phénomène pourrait avoir commencé et s'être préparé plus tôt.

22 À nouveau, comme pour Ahmosis et Montouhotep II, l'association des deux souverains sur un plan historiographique semble avoir été reconnue par les Égyptiens du Nouvel Empire, comme en témoigne la stèle d'un certain Qenamou, prêtre attaché au culte funéraire d'Amenhotep I<sup>er</sup> (MMA 28.9.6), qui s'est fait représenter en train de consacrer des offrandes à Amenhotep I<sup>er</sup> et à Sésostri I<sup>er</sup>, côte à côte ; cf. Bull, *in* : MMS, vol. 2/1, 1929, 76–82.

23 En attendant la publication de l'étude qu'en préparent actuellement L. Gabolde et J.-Fr. Carlotti, on se reportera aux recherches préliminaires effectuées par Graindorge/Martinez, *in* : BSFÉ 115, 1989, 36–64, et, en dernier lieu, Graindorge, *in* : Égypte, Afrique & Orient, vol. 16, 2000, 25–36.

24 Cf. Chevrier, *in* : ASAE 33, 1933, 178.

25 Autre excellent exemple dans Graindorge, *in* : Égypte, Afrique & Orient, vol. 16, 2000, 25, et *passim*.

26 Cf. Laboury, Thoutmosis III, 477–481 (avec bibliographie antérieure sur le portrait de Thoutmosis I<sup>er</sup>).

27 Cf. Jacquet-Gordon, Karnak-Nord, vol. 6, 214–216 ; le bloc mentionné par l'auteur est illustré à la fig. 1b du présent article et se trouve actuellement conservé au Musée du Caire, sous le n° d'inventaire RT 27/3/25/4, cf. Krauß, *in* : Ägypten und Levante, vol. 3, 1992, 87, fig. 3. On peut ajouter que le nom de trône de Thoutmosis I<sup>er</sup> semble lui-même évoquer Sésostri I<sup>er</sup>, puisque *ʿ3-hpr-k3-R\** peut se comprendre en égyptien comme « *Hpr-k3-R\** (Sésostri I<sup>er</sup>) est grand ».

28 Cf. Laboury, Thoutmosis III, 477–481, 585–590, 604. Sur le portrait de Thoutmosis II, qui semble offrir une version un peu plus juvénile du même modèle, cf., en outre, Gabolde, *in* : MDAIK 56, 2000, 203–206, pl. 22–23 ; pour l'étude de l'iconographie de Hatshepsout, cf. la magistrale étude du regretté R. Tefnin, Hatshepsout, que les recherches et découvertes plus récentes n'ont fait que confirmer (Laboury, Thoutmosis III, 592–608).

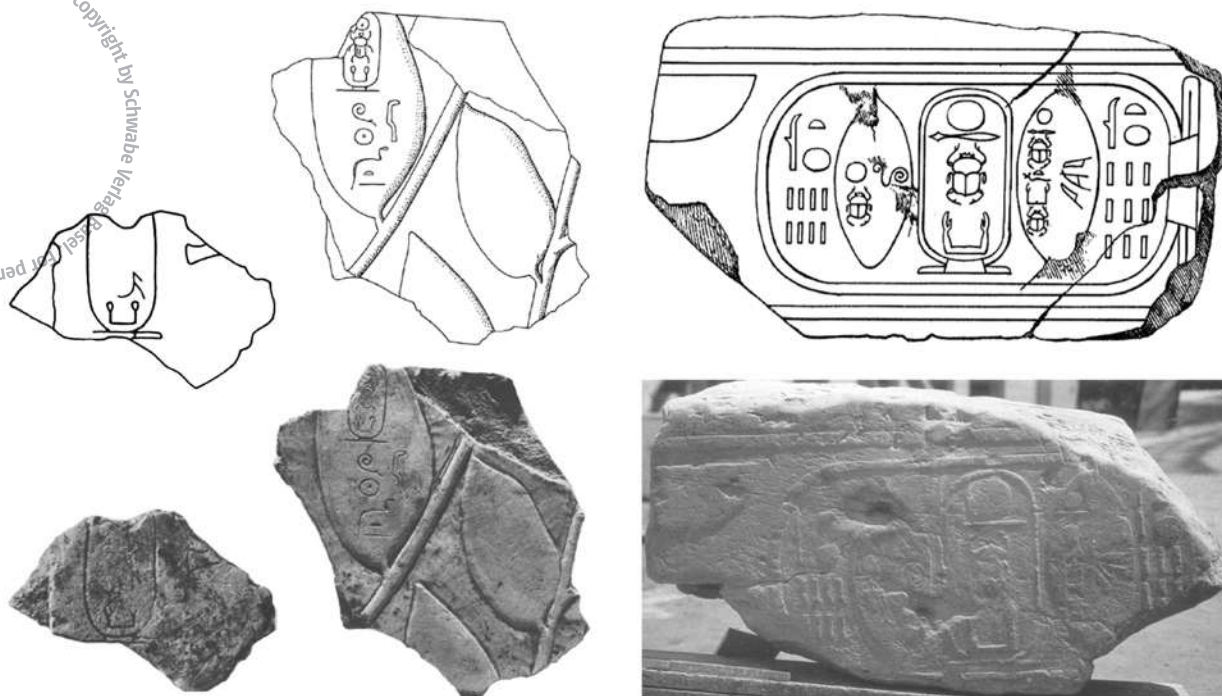


Fig. 1 : Fragments de décor de monuments de Thoutmosis I<sup>er</sup> à Karnak mentionnant le nom de Sésostris I<sup>er</sup> : feuilles de l'arbre *ished* dans une scène de couronnement au trésor de Karnak-nord (d'après Jacquet-Gordon, Karnak-Nord, vol. 6, pl. 64–65) et bloc découvert par A. Mariette près de l'obélisque de Thoutmosis I<sup>er</sup> devant le IV<sup>e</sup> pylône (d'après Mariette, Karnak, pl. 32 f ; et Krauß, in : Ägypten und Levante, vol. 3, 1992, 87, fig. 3)

au moins, jusqu'en l'an 7 de Thoutmosis III<sup>29</sup>, c'est-à-dire pendant un peu plus d'un demi siècle. C'est seulement sous l'impulsion de la souveraine que d'autres voies vont être à nouveau explorées.

Comme Roland Tefnin l'a parfaitement mis en évidence, les besoins de légitimité de la reine devenue pharaon vont l'inciter à définir une nouvelle image d'elle-même et de son pouvoir, abandonnant progressivement la figuration explicite de son identité sexuelle pour une affirmation plus univoque, puis exclusive, de sa nature royale<sup>30</sup>. Au cours de cette métamorphose, la physionomie initiale de la souveraine, que Tefnin avait reconnue comme une version féminine (peinte en jaune) du portrait de Thoutmosis I<sup>er</sup>, soit le masque généalogique et dynastique que nous venons de voir se créer par référence à Sésostris I<sup>er</sup> (pl. 3–4), se transforme et fait apparaître un visage encore non attesté dans la tradition sculpturale égyptienne, très personnalisé, avec un plan facial en triangle sur pointe, des yeux félins, étirés en amande, sous des sourcils hauts et arqués, une bouche petite et resserrée aux commissures, un menton peu marqué et vertical de profil, et un nez qui se busque très nettement (pl. 5 a). Puisque lors de cette phase iconographique, Hatshepsout met en avant son identité personnelle en tant que pharaon, portant un *némès* toujours plus ample et échangeant sa robe de reine pour la *shendjyt* des rois (pl. 5 b), il semble assez vraisemblable – et en tout cas tentant d'imaginer – que ce nouveau visage, sans parallèle connu, soit inspiré de la véritable physionomie de la reine<sup>31</sup>. Cette quête d'une iconographie politiquement appropriée à son nouveau

statut aboutit finalement, – au plus tard en l'an 12<sup>32</sup>, – à l'image d'un pharaon pleinement viril, dans laquelle Hatshepsout a abandonné toute allusion à sa féminité<sup>33</sup>, avec des carnations peintes en rouge, une musculature et une morphologie explicitement masculines et un nouveau visage, qui apparaît comme une synthèse des deux précédents, c'est-à-dire un compromis entre le portrait très individualisé qui pourrait refléter la véritable physionomie de la reine et le masque thoutmoside, – ou sésostride, – de ses prédécesseurs, y compris le jeune Thoutmosis III, avec lequel elle décide désormais de partager le trône (pl. 6).

Étant donné le contexte politique de cette corégence et le fait que cette nouvelle iconographie permet d'incarner en une même image la royauté de Hatshepsout et celle

29 Laboury, Thoutmosis III, 19 *sq.*, 608.

30 Tefnin, Hatshepsout.

31 L'attitude politique de Hatshepsout vis-à-vis de Thoutmosis III durant cette phase de son règne confirme sa volonté très nette de s'affirmer personnellement, au détriment de son jeune neveu, pourtant couronné et reconnu comme roi officiel depuis sept années ; à ce sujet, *cf.* Laboury, Thoutmosis III, 623–628.

32 *Cf.* Laboury, Thoutmosis III, 626. Dans une contribution à paraître prochainement dans les actes du *Theban Workshop. Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut* (organisé à l'Université de Grenade en mai 2010), je propose quelques arguments supplémentaires qui permettent de suggérer une évolution très rapide, endéans une seule année.

33 Même si, dans les inscriptions, les épithètes et pronoms relatifs à la souveraine peuvent encore présenter occasionnellement une désinence féminine, ses images sont désormais exclusivement masculines.



de son neveu<sup>34</sup>, on peut se demander si la référence à Sésostri I<sup>er</sup>, modèle initial du visage thoutmoside, est encore exploitée, consciente, ou même perçue. En effet, si Thoutmosis I<sup>er</sup> se revendiquait explicitement de Sésostri I<sup>er</sup> dans les documents examinés par Helen Jacquet-Gordon et évoqués ci-dessus (fig. 1), le discours idéologique de Hatshepsout se réfère quant à lui à Thoutmosis II, dans un premier temps, puis surtout à Thoutmosis I<sup>er</sup>, le père et ancêtre légitimateur de la souveraine, et, enfin, dans une certaine mesure et ne fut-ce que par sa présence, physique puis iconographique et officielle, au jeune Thoutmosis III, avec lequel elle est amenée à partager l'exercice du pouvoir<sup>35</sup>. Toutes ces références politiques de la reine sont internes à la famille thoutmoside, dont l'autorité semble désormais clairement établie. L'allusion à Sésostri I<sup>er</sup> et à son iconographie pourrait donc être devenue bien indirecte, voire tout simplement inexistante.

Les emprunts à l'art du Moyen Empire n'en disparaissent pas pour autant sous le règne de Hatshepsout, au contraire, mais ils prennent une autre forme et semblent revêtir une autre signification. Ainsi, la reine implante délibérément son temple de millions d'années, le *Djésér-djésérou*, – un temple d'un type nouveau où fusionnent culte royal et culte divin<sup>36</sup>, – dans le cirque rocheux de Deir el-Bahari, en face de Karnak et à côté du temple funéraire de Montouhotep II, dont s'inspire très ostensiblement l'esthétique architecturale du nouvel édifice, avec sa structure en terrasses à portique de façade ; Hatshepsout dédie d'ailleurs plusieurs éléments de dépôt de fondation « en tant que son monument pour son père Neb-hépet-Rê, le juste de voix » (fig. 2)<sup>37</sup>. Le portique supérieur du temple de la souveraine, avec sa série de colosses osiriaques, renvoie quant à lui directement à la façade caractéristique du « grand château d'Amon » construit par Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak, juste en face, de l'autre côté du fleuve (*infra* pl. 9)<sup>38</sup>. Deux petits sphinx à crinières de la reine (Le Caire JE 53113 et MMA 31.3.94)<sup>39</sup> découverts dans les décombres des statues du *Djésér-djésérou* reproduisent un type statuaire rare, particulièrement en vogue, sinon inventé, sous le règne d'Amenemhat III<sup>40</sup> et surtout attesté à la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie.

La liste des traces évidentes de l'inspiration puisée par Hatshepsout dans les productions du Moyen Empire est en réalité longue et elle s'inscrit dans une politique plus générale, non exclusivement artistique<sup>41</sup>, d'emprunts au passé dans sa globalité<sup>42</sup>. En effet, ces renvois ou références sont, d'une part, moins ciblés sur une époque, un règne ou une personnalité en particulier et, d'autre part, plus ponctuels dans leurs manifestations, n'induisant plus un phénomène de renaissance esthétique généralisé vis-à-vis d'une période donnée. D'ailleurs, à l'inverse de ses prédécesseurs de la 18<sup>e</sup> dynastie, Hatshepsout, à travers ses portraits successifs, n'affiche aucun indice plastique d'une quelconque volonté de rapprochement physiologique

avec les illustres rois du Moyen Empire, qu'il s'agisse de Montouhotep II, de Sésostri I<sup>er</sup> ou des pharaons de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie, pourtant tous clairement évoqués par les exemples qui viennent d'être mentionnés (comparer les pl. 2–6). On a donc à faire ici à des citations, ponctuelles, avec une influence formelle qui se limite désormais à la typologie des œuvres concernées et ne contamine plus l'ensemble du style et de l'esthétique de l'époque. Ces citations, nombreuses et diversifiées, s'intègrent non plus dans une renaissance artistique du début du Moyen Empire, comme sous les premiers pharaons de la 18<sup>e</sup> dynastie, mais plutôt dans un mouvement plus éclectique d'inspiration du passé, que l'on peut qualifier de néo-classique (l'expression est de P. Vernus, à propos de l'esprit général de l'époque)<sup>43</sup>, dans le sens où il s'agit

34 Comme l'avait suggéré Schoske, in : Eaton-Krauß/Graefe (éd.), Studien, 88. Pour l'interprétation politique du phénomène, cf. Laboury, Thoutmosis III, 623–628.

35 Sur tout ceci, cf. Laboury, Thoutmosis III, 623–628. En outre, pour les attestations iconographiques de l'utilisation posthume du souvenir de Thoutmosis II par Hatshepsout, on se reportera maintenant aux documents publiés par Gabolde, Monuments.

36 Cf., à ce sujet, la contribution d'A. Dorn dans le présent ouvrage.

37 Cf. Peterson, in : CdÉ 42, 1967, 266–268; Dodson, in : JEA 75, 1989, 224–226, pl. 29, 2; Donohue, in : DE 29, 1994, 37–44.

38 Cf. Gabolde, Grand château d'Amon, 23–70. Ironie de l'histoire, Hatshepsout finira par démonter cette façade du temple de Sésostri I<sup>er</sup> à la fin de son propre règne ; cf. Gabolde, Grand château d'Amon, 25, 37, 43, 47, 48, 215 et 256. Le lien entre les deux monuments, souligné par l'esthétique architecturale et décorative de la terrasse supérieure du *Djésér-djésérou*, était également de nature rituelle, puisqu'ils fonctionnaient en vis-à-vis lors de la « belle fête de la vallée ».

39 Cf. Tefnin, Hatshepsout, 129–133.

40 Selon Fay, Louvre Sphinx, 27, le type du sphinx à crinière pourrait remonter au règne d'Amenemhat II, mais les indices de datation des fragments qui fondent cette déduction (la tête Berlin 22580) sont, à mon sens, particulièrement ténus, étant donné l'état de conservation de l'œuvre et le fait que les arguments avancés concernent exclusivement la qualité de la facture, rarement suffisante pour dater une sculpture égyptienne.

41 Cf. les contributions de M. Müller, A.M. Gnirs et A. Stauder dans le présent ouvrage.

42 Pour le domaine artistique, cf., en dernier lieu, Einaudi, in : Tiradritti (éd.), Pharaonic Renaissance, 68, qui souligne l'influence dans la décoration pariétale du *Djésér-djésérou* de l'art royal de l'Ancien Empire, et en particulier des complexes funéraires d'Ouserkaf, de Sahourê, d'Ounas et de Pépi II. Il faut en outre constater que si le discours idéologique de Hatshepsout fait encore régulièrement référence aux prédécesseurs lointains de la souveraine, – à l'instar de n'importe quel autre pharaon, d'ailleurs, – ce n'est jamais plus nommément (comme sous Ahmosis, Amenhotep I<sup>er</sup> et Thoutmosis I<sup>er</sup>), mais bien de façon globale ; cf., à titre d'exemple, l'inscription en façade du *Spéos Artémidos*, analysée par M. Müller dans le présent ouvrage.

43 Cf. Vernus, in : BSEG 19, 1995, 81 (n. 81). Pour la conscientisation antique d'un tel esprit « néo-classique », il convient de rappeler ici que sous Hatshepsout et Thoutmosis III, l'époque est régulièrement qualifiée d'*uḥm ms.wt* ; cf. Gnirs, in : Moers et al. (éd.), Festschrift Junge, Bd. 1, 261 ; et A.M. Gnirs dans le présent ouvrage, § 4.2.

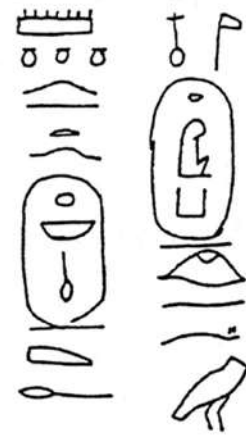


Fig. 2 : Éléments de dépôt de fondation de Hatshepsout à Deir el-Bahari dédiés à Montouhotep II (Liverpool Museum M11929 et Stockholm, Medelhavsmuseet MM14385, d'après Donohue, in : DE 29, 1994, 38)

d'un recours aux modèles du passé jugés classiques, mais sous une forme renouvelée<sup>44</sup>.

De telles références à l'art du passé, par citations ponctuelles, se perpétuent durant la suite de la 18<sup>e</sup> dynastie. Elles sont presque toujours – sinon toujours – liées à un contexte local et particulier et, en tout cas, n'infléchissent plus l'évolution du portrait royal et de l'ensemble de la production artistique qui en découle. Le règne autonome de Thoutmosis III, après la disparition de Hatshepsout, nous en fournit d'excellents exemples. Ainsi, en se limitant aux emprunts à l'art du Moyen Empire, peut-on évoquer la scène qui décorait l'extrémité ouest du mur extérieur sud du « grand château d'Amon » de Sésostris I<sup>er</sup> à Karnak, qui fut copiée à trois reprises sous Thoutmosis III (fig. 3) : une première fois, à l'identique, – mais à une échelle un peu plus grande (environ 1,1/1), – à l'extrémité est de la façade méridionale du « Palais de Maât », soit en remplacement du modèle original, détruit par le démontage du

portique de façade de l'édifice du Moyen Empire à la fin de la corégence avec Hatshepsout ; ensuite, à l'autre extrémité de la même paroi mais, cette fois, au nom de Thoutmosis III, en introduction à l'inscription connue sous l'appellation moderne de « texte de la jeunesse » ;

44 Bien entendu, étant donné la valeur accordée au passé dans la pensée pharaonique, un tel usage conserve une dimension idéologique de légitimation, mais la revendication est assurément moins forte, confinant la démarche plutôt dans le registre du référentiel. Pour la canonisation du passé et en particulier du Moyen Empire à l'époque de Hatshepsout et Thoutmosis III, outre ce qui est exposé ici pour les arts plastiques, on se souviendra de l'intense activité de copie, – voire de re-création, – de la littérature du Moyen Empire (cf. Gnirs, in : Moers *et al.* (éd.), *Festschrift Junge*, Bd. 1, qui reprend la bibliographie antérieure et toute la question à neuf ; également les contributions de M. Müller, A.M. Gnirs et A. Stauder dans le présent ouvrage) et même des inscriptions non strictement littéraires de cette période (très bel exemple dans la TT 39 de Pouyemrê, qui a recopié un texte de la tombe de Hapydjéfa à Assiout (ép. de Sésostris I<sup>er</sup>), cité dans Der Manuelian, *Past*, 12–16.

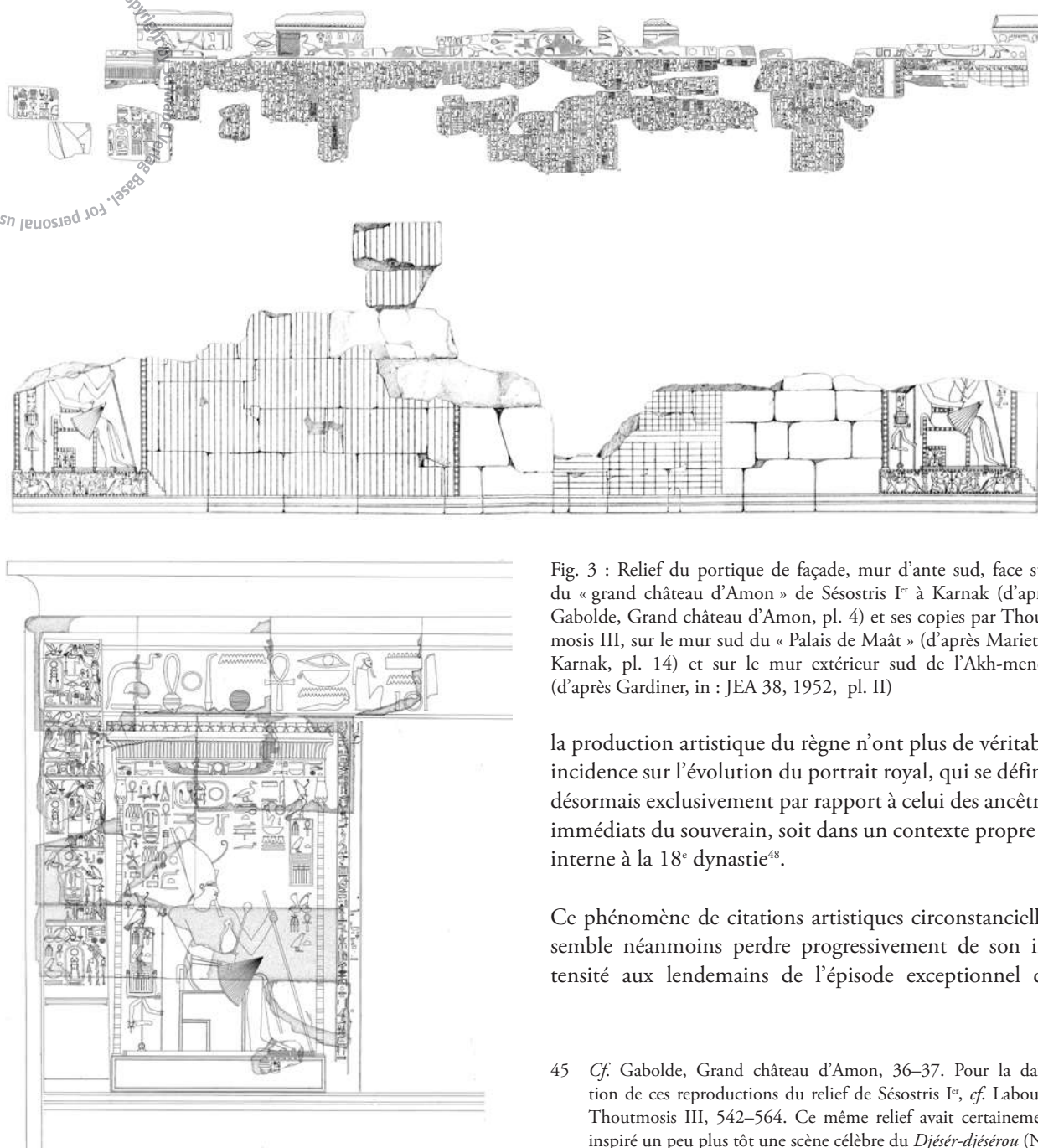


Fig. 3 : Relief du portique de façade, mur d'ante sud, face sud du « grand château d'Amon » de Sésostris I<sup>er</sup> à Karnak (d'après Gabolde, *Grand château d'Amon*, pl. 4) et ses copies par Thoutmosis III, sur le mur sud du « Palais de Maât » (d'après Mariette, *Karnak*, pl. 14) et sur le mur extérieur sud de l'Akh-menou (d'après Gardiner, in : *JEA* 38, 1952, pl. II)

la production artistique du règne n'ont plus de véritable incidence sur l'évolution du portrait royal, qui se définit désormais exclusivement par rapport à celui des ancêtres immédiats du souverain, soit dans un contexte propre et interne à la 18<sup>e</sup> dynastie<sup>45</sup>.

Ce phénomène de citations artistiques circonstancielles semble néanmoins perdre progressivement de son intensité aux lendemains de l'épisode exceptionnel du

et, enfin, un peu plus tard mais non loin, sur la façade sud de l'Akh-menou, devant le décret relatif aux institutions de ce nouveau monument<sup>45</sup>. Ces différentes déclinaisons du relief de Sésostris I<sup>er</sup> se justifient très clairement par leur proximité immédiate avec le « grand château d'Amon » construit par ce roi, édifice qui constituait le cœur du temple d'Amon-Rê de Karnak à l'époque<sup>46</sup>. Elles trouvent par ailleurs parfaitement leur place dans l'image que Thoutmosis III, à la suite de Hatshepsout, voulait donner de lui-même en tant que souverain pieusement respectueux de ses prédécesseurs sur le trône d'Égypte, garantie de sa légitimité par la tradition<sup>47</sup>. Mais, comme pour sa tante, belle-mère et ex-corégente, les diverses citations du passé qui ponctuent

45 Cf. Gabolde, *Grand château d'Amon*, 36–37. Pour la datation de ces reproductions du relief de Sésostris I<sup>er</sup>, cf. Laboury, *Thoutmosis III*, 542–564. Ce même relief avait certainement inspiré un peu plus tôt une scène célèbre du *Djésér-djésérou* (Navielle, *Deir el-Bahari*, vol. 3, pl. 85–86). Pour des exemples d'inspiration artistique du passé sous Thoutmosis III en statuaire, se référant cette fois à des époques plus anciennes et révélant l'éclectisme de l'intérêt du roi (et sa cour) pour les formes du passé, cf. Laboury, *Thoutmosis III*, 301–304 (en particulier n. 837) ; ainsi que l'analyse que Fay propose du fragment 1935.200.506 du Kestner-Museum de Hanovre, dans le catalogue d'exposition édité par Hornung *et al.* (éd.), *Immortal Pharaoh*, 80 sq. Rappelons également, dans cette perspective, que des textes de l'Ancien Empire furent recopiés sous le règne de Thoutmosis III, comme le note Redford, in : *LÄ* VI, 544, s.v. Thutmosis III.

46 Pour des exemples tout à fait analogues, tant vis-à-vis de Sésostris I<sup>er</sup> que du « dieu » nubien Sésostris III », cf. El-Enany, in : *Memnonia* 14, 2003, 129–137 ; El-Enany, in : *BIFAO* 104, 2004, 207–213.

47 À ce sujet, cf. Laboury, *Thoutmosis III*, 7, 475 sq. (n. 1275), 535–571 et *passim*.

48 Pour la problématique du portrait de Thoutmosis III et de son évolution, Laboury, *Thoutmosis III*.

règne conjoint de Hatshepsout et Thoutmosis III, qui en constitue en fait le point d'acmé. L'art égyptien de la 18<sup>e</sup> dynastie évolue alors suivant une dynamique qui lui est spécifique, sans plus de dépendance directe vis-à-vis du passé lointain, jusqu'au règne d'Amenhotep III, où l'intérêt pour les formes d'expression ancestrales connaît à nouveau une recrudescence très importante, en relation avec le *Heb Sed* et à l'occasion de la première célébration de cette fête jubilaire, au passage de l'an 29 à l'an 30 du règne<sup>50</sup>. Mais même dans ce contexte volontairement et explicitement archaïsant<sup>51</sup>, ces nombreuses citations et références à l'art du passé n'induisent plus de renaissance artistique comparable à celle que les premiers rois de la 18<sup>e</sup> dynastie avaient suscitée par rapport au début du Moyen Empire. Il s'agit donc, en fait, d'une réactivation – ponctuelle – du processus mis en place sous la royauté de Hatshepsout.

Les revendications et références artistiques de la 18<sup>e</sup> dynastie vis-à-vis du Moyen Empire connaissent donc une évolution manifeste et s'intègrent dans des perspectives différentes selon les époques envisagées. Le changement fondamental à cet égard se situe très clairement sous le règne de Hatshepsout, ce règne si singulier du point de vue de l'histoire politique, mais également sur un plan culturel, avec la présence conjointe et particulièrement remarquable d'innovations et d'inventivité, d'une part, et d'archaïsmes et d'imitation du passé, d'autre part. Dans une étude comme celle-ci, il mérite donc une attention toute particulière.

### 3. Essai de caractérisation de l'usage de l'art du Moyen Empire sous le règne de Hatshepsout

Un infime détail archaïsant dans la statuaire de Hatshepsout, détail passé inaperçu aux yeux de bon nombre de commentateurs, peut peut-être permettre de mieux comprendre la signification de cet intense recours à l'art du passé – et en particulier à celui du Moyen Empire – sous le règne si créatif et innovant de la reine devenue pharaon. Il s'agit d'un pendentif en forme de coquille bivalve, sculpté en très léger relief sur la poitrine de deux statues de la souveraine : la statue assise et féminine MMA 30.3.3 (pl. 7 a) et la grande statue virile agenouillée MMA 29.3.1. Dans son étude de la *statuaire d'Hatshepsout*, Tefnin en avait relevé la présence, soulignant que, d'une part, « Les rois ne le portent pas avant la 12<sup>e</sup> dynastie », et que, d'autre part, « Sous la 18<sup>e</sup> dynastie, et même, à ma connaissance, pour tout le Nouvel Empire, les deux statues citées d'Hatshepsout sont les seules à porter un bijou de ce modèle. »<sup>52</sup> La première attestation royale de ce type de collier remonte effectivement au règne de Sésostri I<sup>er</sup> (avec la statue

CG 384)<sup>53</sup> et il devient tout particulièrement fréquent dans la statuaire des pharaons de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie<sup>54</sup>. Tefnin précisait d'ailleurs : « Il importe certainement de se souvenir qu'à Deir el-Bahari se dressaient des statues de Sésostri III toutes munies d'un pendentif identique. » Mais peut-être convient-il de ne pas se limiter à ce seul rapprochement, qui semble certes évident mais est avant tout déterminé par l'état de conservation du matériel archéologique qui nous est parvenu du site de Deir el-Bahari. À l'époque, Hatshepsout pouvait avoir observé ce pendentif en de très nombreux autres endroits du royaume. Amenemhat III, qui a vraisemblablement inspiré la souveraine pour ses petits sphinx léonins évoqués ci-dessus, porte le pendentif en double coquillage tout aussi régulièrement que son père et, surtout, le buste E 27135 du Musée du Louvre (pl. 7b)<sup>55</sup> atteste que ce bijou faisait également partie de la parure des statues de Néféro-Sobek, la fille d'Amenemhat III, qui fut couronnée pharaon à l'extrême fin de la 12<sup>e</sup> dynastie et constitue, de ce fait, le précédent le plus proche de la royauté de Hatshepsout.

49 Cette dynamique est animée par deux tendances fondamentales : d'une part, une stylisation esthétisante, – qui est sémiotisée dans l'idéologie royale (notamment dans le style de divinisation qui accompagne la célébration du premier *Heb Sed* d'Amenhotep III ; cf. Johnson, in : O'Connor/Cline (éd.), Amenhotep III, 63–94), – et, d'autre part, une orientation vers une représentation plus « perceptuelle » et plus sensuelle de la réalité. Ces deux tendances – qu'il serait erroné d'envisager comme antinomiques – culmineront sous Amenhotep III, puis Amenhotep IV/Akhénaton cf. Laboury, in : UEE, s.v. Amarna Art. L'émancipation par rapport aux modèles de l'Ancien et du Moyen Empire à partir du règne d'Amenhotep II a pu également être objectivée grâce à l'étude de Gay Robins sur le système de proportion des figures humaines ; Robins, Proportions, 87(–118), 254.

50 Pour la statuaire, cf. Sourouzian, in : Berger *et al.* (éd.), Hommages à Jean Leclant, vol. 4, 499–530 ; pour les représentations bidimensionnelles de la fête *Sed*, cf. Wente, in : SAOC 35, 1969, 86–89 ; et, plus récemment, Bickel, in : Chappaz *et al.* (éd.), Akhénaton et Néfertiti, 25. L'intérêt archaïsant d'Amenhotep III dans le cadre de la préparation de son *Heb Sed* se manifeste également par un fragment de palette de l'époque pré- ou protodynastique (Le Caire JE 46148 - Brooklyn 66.175), au revers de laquelle fut ajoutée une scène figurant le roi en attitude jubilaire, accompagné de la reine Tiy ; cf. Bothmer, in : JARCE 8, 1969–1970, 5–8, fig. 1–6 (comparer les fig. 4 et 6 avec Schiff Giorgini, Soleb, vol. 5, pl. 71–72, 94–95, 99, 101, 105, 110–111, 115–116, 126, 131). L'explication de cette attitude vis-à-vis du passé nous est clairement donnée par l'inscription de la tombe de Khérouef (TT 192) commentée *infra*, dans la conclusion du présent article.

51 Cf. la note précédente. Pour un exemple du relais de cette inspiration dans l'art du passé au sein de l'élite qui gravite autour du roi, cf. Sourouzian, in : MDAIK 47, 1991, 341–355, pl. 46–52.

52 Cf. Tefnin, Hatshepsout, 4, n. 7. Sur ce pendentif, on consultera Evers, Staat, 33 (§ 221) ; et Polz, in : MDAIK 51, 1995, 243.

53 Cf. Evers, Staat, n. 52, pl. 36.

54 La typologie du collier des statues de Hatshepsout, avec plus de deux longues perles visibles de chaque côté du pendentif en coquillage bivalve, renvoie d'ailleurs aux exemples de la fin plutôt que du début de la 12<sup>e</sup> dynastie ; cf. Evers, Staat, 33 (§ 221), pl. 36, 69 et 85, ou encore le torse du Louvre discuté ci-dessous.

55 Cf. Delange, Statues, 30 *sq.*

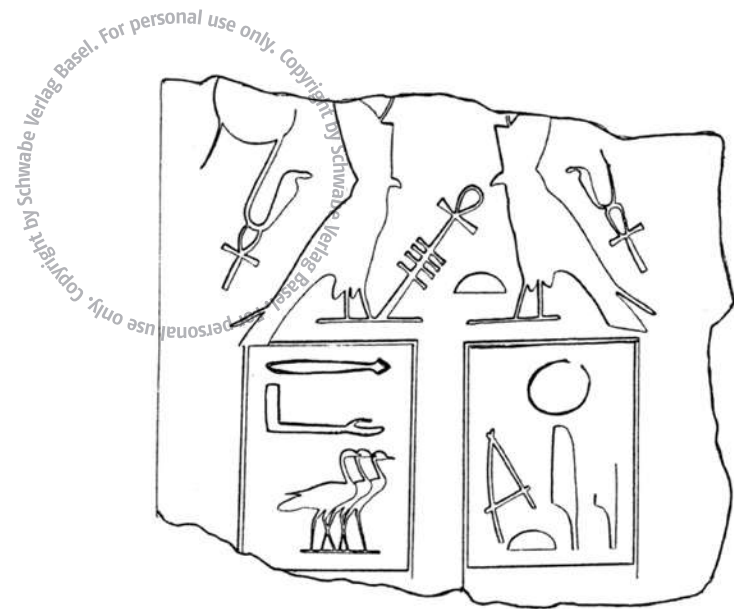


Fig. 4 : Décor d'un fragment de colonne découvert au complexe funéraire d'Amenemhat III à Hawara mettant en relation la titulature de Néféro-Sobek et celle de son père (d'après Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 234, fig. 2)

Plusieurs égyptologues ont déjà souligné le parallélisme politique et historique que l'on peut établir entre Hatshepsout et Néféro-Sobek<sup>56</sup>. En effet, cette dernière assumait le trône d'Égypte après le décès d'un roi qui semble avoir été son mari et son (demi-)frère (Amenemhat IV)<sup>57</sup> ; elle se légitima par l'association systématique de son règne à celui de son père (fig. 4), prenant en charge la mémoire de celui-ci au complexe funéraire de Hawara, qu'elle paraît avoir achevée<sup>58</sup> ; et elle développa une image de son pouvoir qui associe et intègre sa nature féminine aux insignes traditionnels de la royauté<sup>59</sup>. Même son nom de couronnement, Sobek-ka-Rê, fait songer à la formule que la fille de Thoutmosis I<sup>er</sup> adopta quelque trois siècles plus tard : Maât-ka-Rê<sup>60</sup>. Et Vivienne G. Callender de conclure :

*« It is clear (...) that Sebekneferu provided a number of models which Hatshepsut later imitated and developed in her own efforts to establish herself as pharaoh »<sup>61</sup>.*

Outre ces points de convergence, qui ne semblent effectivement pas pouvoir relever du simple hasard, plusieurs indices révèlent que Hatshepsout avait une assez bonne connaissance des monuments de cette époque et s'en inspira. Ainsi, le premier sarcophage de la reine (Le Caire JE 47032), réalisé alors qu'elle était encore « grande épouse royale » et régente du pays, suivant un modèle typologique de cercueils du Moyen Empire<sup>62</sup>, comporte un programme d'inscriptions très rare, qui n'est autrement attesté que par les fragments du cercueil médian de la princesse Néféro-Ptah<sup>63</sup>, fille d'Amenemhat III et (probablement) sœur de Néféro-Sobek, qui eut le privilège exceptionnel de voir son nom mis en cartouche, à l'inverse de la majorité des princesses de l'époque<sup>64</sup>. Wolfram Grajetzki, qui a mis en

évidence cette parenté entre les deux trousseaux funéraires, commente les faits en ces termes :

*« it is clear that Hatshepsut as "great king's wife" copied for her sarcophagus the form and the textual programme of one or more coffins of the late Middle Kingdom. Most of the texts on New Kingdom coffins have their roots in traditions of the Middle or even Old Kingdom (Pyramid Texts), but there are not many monuments which seem to have followed their prototypes so closely in form as well as inscription. (...) The Neferuptah coffin inscriptions confirm how extensively and how closely the Eighteenth Dynasty explored the works of an earlier period, in this case the late Middle Kingdom, a feature well-established in other branches of art. »<sup>65</sup>*

56 Cf., en particulier, Staehelin, in : BSEG 13, 1989, 145–156 ; Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 227–236.

57 Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 228.

58 Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 230 sq.

59 Staehelin, in : BSEG 13, 1989, 145–156.

60 Staehelin, in : BSEG 13, 1989, 152. Le modèle idéologique de légitimation de la royauté de Néféro-Sobek semble s'être défini par rapport à trois références : le père de la souveraine, son ancêtre légitimateur ; le dieu Sobek (en particulier de *Shédet*), divinité protectrice du Fayoum, qui entretient alors des relations particulières avec la famille royale, et spécialement avec Néféro-Sobek, ainsi que le nom de celle-ci le suggère ; et, enfin, le dieu solaire Rê, dont elle se présente comme la fille (Habachi, in : ASAE 52, 1954, pl. 11d ; Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 232, 235), étant en outre « l'Horus (femelle) la bien-aimée de Rê » (fig. 4 ; Habachi, in : ASAE 52, 1954, 460, 467 ; Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 233 sq.). La filiation vis-à-vis de Rê, – traditionnelle dans le discours pharaonique depuis la 4<sup>e</sup> dynastie, – est particulièrement intéressante pour une souveraine, dans la mesure où la théologie égyptienne a toujours conçu la divinité solaire accompagnée d'une parèdre féminine, qui peut, notamment, être sa fille, Maât. À nouveau, le parallélisme avec Hatshepsout, qui semble avoir poussé plus loin les réflexions de sa devancière du Moyen Empire, paraît évident (Amon-Rê venant en remplacement de Sobek).

61 Cf. Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 236.

62 Hayes (Royal Sarcophagi, 39) écrit à propos de ce sarcophage retrouvé dans la tombe du Ouadi Sikkat Taqa el-Zeid, qu'il constitue « an almost exact replica in stone of a rectangular wooden coffin ».

63 Cf. Grajetzki, in : GM 205, 2005, 55–61.

64 Il en sera de même pour Néféro-Rê, la fille de Hatshepsout.

65 Cf. Grajetzki, in : GM 205, 2005, 60 sq. Comme l'auteur le souligne, il est peu probable que Hatshepsout ou ses « sarcophagus designers » aient réellement eu un accès direct au cercueil de Néféro-Ptah, dont la tombe fut retrouvée, semble-t-il, « undisturbed » en 1956, par Nagib Farag et Zaky Iskander (Grajetzki, in : GM 205, 2005, 60 sq. ; Farag/Iskander, Neferwptah) ; par contre, un document intermédiaire (peut-être un modèle des textes, sur papyrus, conservé dans les archives royales) peut avoir servi de moyen de transmission. Dans tous les cas, l'extrême rareté d'utilisation de ce programme d'inscriptions met en évidence la connaissance que Hatshepsout avait des monuments de cette période particulière de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie.

D'autres réalisations du règne de Hatshepsout suggèrent en effet que celle-ci connaissait bien non seulement les monuments de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie, mais aussi la situation politique de cette époque<sup>66</sup>.

Dans ce contexte, il devient extrêmement tentant d'interpréter le pendentif en forme de coquillage bivalve des deux sculptures de Hatshepsout mentionnées ci-dessus comme une citation de la statuaire royale de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie<sup>67</sup>, faisant peut-être plus spécifiquement allusion à l'iconographie de la souveraine Néféro-Sobek. En effet, Tefnin avait souligné combien les premières statues de Hatshepsout devenue pharaon s'inscrivent dans la typologie et les traditions artistiques de la sculpture féminine et royale du Moyen Empire<sup>68</sup>; Elisabeth Staehelin<sup>69</sup> a quant à elle montré que, au sein de cette production plastique, la statuaire de Néféro-Sobek s'impose comme la référence privilégiée de la souveraine de la 18<sup>e</sup> dynastie, puisque c'est elle qui a mis en place les formules iconographiques qui seront précisément exploitées par la fille de Thoutmosis I<sup>er</sup> au lendemain de sa prise de pouvoir, adaptant les attributs traditionnels de la royauté à une représentation féminine, avec une anatomie et un vêtement de femme, mais un couvre-chef royal, une attitude de monarque et une titulature pharaonique féminisée (pl. 7–8)<sup>70</sup>. C'est seulement dans un second temps, nous l'avons vu, que Hatshepsout éprouvera le besoin d'aller plus loin, de mettre davantage en avant les insignes de son pouvoir, jusqu'à finir par faire disparaître toute forme de figuration explicite de sa féminité derrière cette affirmation de sa légitimité royale<sup>71</sup>. Du point de vue qui nous occupe ici, ce recours à la statuaire de Néféro-Sobek semble non seulement assez évident mais se définit surtout, sur un plan fonctionnel, comme une inspiration créatrice dans le passé, dont les formes d'expression sont utilisées pour innover, pour inventer des solutions et un discours nouveaux<sup>72</sup>.

Les différentes séries de colosses osiriyaques de Hatshepsout, comparées à leurs homologues de Thoutmosis I<sup>er</sup> dans l'*Ouadjet* de Karnak et à leurs modèles originaux de Sésostri I<sup>er</sup>, en façade du « grand château d'Amon » sur le même site, mettent également en lumière

fouille de la chaussée d'accès au complexe funéraire de Sésostri III à Dachour qui se révèlent provenir d'une scène de naissance divine du pharaon. Certains éléments de ces scènes ressemblent de près à ceux que l'on rencontre dans le temple de Hatshepsout à Deir el-Bahari. Un rapport préliminaire sur ces fragments a depuis lors été publié par A. Oppenheim (cf. Oppenheim, Abusir and Saqqara in the year 2010, 171–188; je tiens à exprimer ici mes plus vifs remerciements à Adela Oppenheim pour les renseignements qu'elle a eu l'amabilité de me communiquer à propos de cette récente découverte). Enfin, on notera que l'insistance avec laquelle Néféro-Sobek a cherché à s'associer à son père, Amenemhat III, – imitant peut-être l'attitude de ce dernier par rapport à son propre géniteur, – a parfois induit, comme pour Hatshepsout vis-à-vis de Thoutmosis I<sup>er</sup>, l'hypothèse égyptologique d'une corégence; à ce sujet, cf. Matzker, Könige, 18–20; 50 sq.; 94–96; 174 sq. De toute évidence, Hatshepsout tenta de suggérer le même type de fiction historiographique à des fins de légitimation.

67 Cf. *supra*, la remarque typologique à la note 54.

68 Cf. Tefnin, Hatshepsout, 1–36. Bien entendu, cela ne doit pas étonner outre mesure, étant donné le climat de renaissance du Moyen Empire qui régnait alors dans l'art royal depuis le début de la 18<sup>e</sup> dynastie.

69 Staehelin, in : BSEG 13, 1989, 145–156.

70 Même la figure du sphinx, que l'on retrouve parmi les toutes premières statues de Hatshepsout couronnée pharaon (Tefnin, Hatshepsout, 121–128 [les sphinx de grès de la cour du *Djéser-djésérou*]), fut utilisée plus tôt par Néféro-Sobek; cf. Naville, Saft el Henneh, 21, pl. 9c; Habachi, in : ASAE 52, 1954, 462. Deux graffiti thoutmosides de la tombe thébaine (TT) 60 suggèrent qu'à l'époque, on s'intéressait tout particulièrement aux monuments de Néféro-Sobek: en effet, parmi de nombreuses inscriptions de visiteurs du début de la 18<sup>e</sup> dynastie, ils identifient l'hypogée en question à « la tombe de Néféro-Sobek », sans doute suite à une double méprise, concernant, d'une part, la statue de la dame Sênet qui trônait seule au fond de la chapelle funéraire et, d'autre part, la figure de Sésostri I<sup>er</sup> dans son kiosque royal, – un motif qui connaîtra un succès très important dans les tombes thébaines à partir du règne de Hatshepsout, – juste en face de ces deux graffiti (pour ces deux inscriptions, cf. Davies/Gardiner, Tomb of Antefoker, 7 sq.; 27 sq., pl. 35–35 a).

71 Pour l'examen des motivations et causes de cette attitude, unique parmi toutes les femmes qui occupèrent le trône d'Égypte, cf. Laboury, Thoutmosis III, 623–628.

72 On notera que ce mécanisme créatif semble avoir également été mis en œuvre par Néféro-Sobek elle-même, lorsqu'elle dut, – elle aussi, – faire face à la nécessité de donner une forme iconique à son statut et son pouvoir de roi: Callender a en effet proposé de lui attribuer le petit buste MMA 65.59.1, qui représente une femme en costume et attitude de *Heb Sed*, au front orné d'un *ureus* royal mais avec une perruque que l'auteur qualifie, non sans raison, de « unusual » (Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings, 235); cette coiffure dérive visiblement du prototype archaïque de la perruque hathorique, tel qu'il est attesté sur quelques figurines féminines précisément enveloppées dans un manteau de type jubilaire, qui en masque les volutes finales caractéristiques (Hornemann, Types, vol. 4, pl. 827; Sourouzian, in : MDAIK 37, 1981, 448, fig. 3–4; Sourouzian, in : Grimal (éd.), Critères, 307, 329 [fig. 3]), volutes anormalement absentes sur le petit buste de New York (la seule autre statue connue de femme en costume et attitude de *Heb Sed*, JE 37638, représentant Sat-Iah, la première épouse de Thoutmosis III, corrige d'ailleurs cette mauvaise compréhension des modèles archaïques [Sourouzian, in : MDAIK 37, 1981, pl. 73 a–b]). Si cette hypothèse est exacte, Néféro-Sobek aurait alors suivi les traces de son père, Amenemhat III, qui innova lui aussi en s'inspirant dans le passé lointain, comme l'a bien mis en évidence Freed, in : RdÉ 53, 2002, 103–124 (particulièrement 114–118, où l'époque archaïque est épinglée comme source d'inspiration).

ce double phénomène à la fois d'imitation et de création par dépassement de cette inspiration (pl. 9) : si, typologiquement, les premiers colosses momiformes de la souveraine (séries A et B de la classification de Tefnin)<sup>73</sup> sont, comme ceux de son père, des copies conformes de leurs sobres prédécesseurs du début de la 12<sup>e</sup> dynastie, dans leurs formes récentes (séries C et D), les statues osiriaques de Hatshepsout adoptent des attributs nouveaux, en des combinaisons encore jamais rencontrées<sup>74</sup>.

Ce processus d'invention par capitalisation sur la tradition et les formes du passé est tout aussi perceptible dans la statuaire privée du règne de Hatshepsout. Le portrait sculpté de Sénenmout en offre sans doute l'une des plus parfaites illustrations. Parmi les nombreux courtisans qui gravitent autour de la souveraine, concourent à son ascension et en bénéficient<sup>75</sup>, Sénenmout est assurément celui dont la statuaire est la mieux représentée, avec non moins de 25 statues conservées<sup>76</sup>, toutes de qualité assez remarquable. Nombre d'entre elles portent du reste une dédicace qui précise qu'elles ont été « donnée(s) en faveur royale », ce qui suggère une réalisation dans les ateliers de sculpture du palais. Comme l'écrit Peter F. Dorman :

*« This sculptural corpus is extraordinary not only for its sheer number but also for the many "firsts" found within it. Senenmut can claim the earliest "ruler" statue, showing an individual with his royal ward; the first sistrophorous statue, representing the owner kneeling to present a votive sistrum to a deity; the earliest naophorous sculpture, of a male subject holding a shrine; the first statue depicting an individual with a field surveyor's coiled measuring rope; and the earliest sculpture showing an official presenting a votive emblem of the Maatkare (prenomen of Hatshepsut) cryptogram, a snake wearing a horned sun disk perched on a pair of raised arms. »<sup>77</sup>*

L'inventivité dont fait preuve l'iconographie de Sénenmout est d'ailleurs explicitement revendiquée par lui-même dans l'inscription qui accompagne les fameux cryptogrammes des noms de la souveraine sur les épaules de trois statues jumelles du haut dignitaire (Berlin, Ägyptisches Museum 2296, Le Caire CG 42114 et JE 47278)<sup>78</sup> :

*« signes que j'ai faits comme œuvre de mon cœur et réalisation de mon propre travail ; ça n'a pas été découvert dans les écrits des Ancêtres » (fig. 5).*

Un tel propos sous-entend cependant, implicitement, un recours aux modèles d'autrefois, puisque le locuteur éprouve la nécessité de préciser – avec une insistance

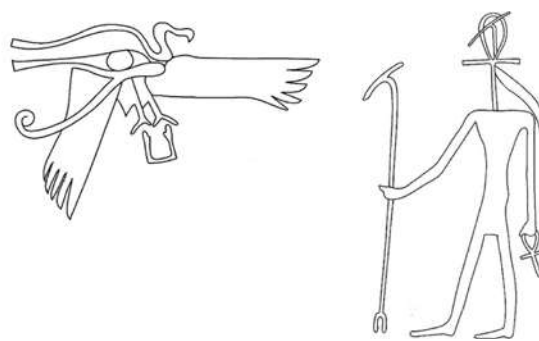


Fig. 5 : Cryptogrammes des noms en cartouches de Hatshepsout inventés par Sénenmout et gravés sur les épaules de ses statues Berlin, Ägyptisches Museum 2296, Le Caire CG 42114 et JE 47278 (d'après Keller, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 117, fig. 51)

certaine – que dans ce cas-ci, il n'a pas imité les usages et développements de ses prédécesseurs. Cette inspiration dans les formes du passé est de toute façon patente dans la statuaire de Sénenmout, – comme dans celle de tous ses collègues et contemporains. En témoignent la typologie générale de ses sculptures, mais aussi les perruques qu'il porte ou le rendu plastique de ses vêtements, qui se conforment scrupuleusement aux standards artistiques du Moyen Empire<sup>79</sup>. Dans les longues inscriptions qui ornent ses statues, Sénenmout se présente en outre comme un savant lettré, pour lequel « il n'existe rien que j'aie pu méconnaître dans ce qui est advenu depuis la première fois » (CG 579), et il précise que son programme statuaire est destiné à assurer sa présence dans la suite de la divinité, partout où celle-ci se déplace, agissant en cela « comme tout ancêtre honoré » (*mī ḥsy nb tp-ꜣ*; CG 42114). La référence aux modèles du passé est donc tout autant assumée que la volonté d'innover.

La série des statues-cubes du bras droit de Hatshepsout illustre admirablement ce double phénomène. Le type

73 Cf. Tefnin, Hatshepsout, 37–43.

74 Cf. Tefnin, Hatshepsout, 44–49. Il s'agit des catégories A7 et A10 de la typologie de Leblanc, qui ne sont attestées avec certitude sous aucun autre règne ; cf. Leblanc, in : BIFAO 80, 1980, 73–75.

75 À ce propos, cf. Dziobek, in : Assmann et al. (éd.), Thebanische Beamtennekropolen, 136–140; Dziobek, Denkmäler, *passim*.

76 Le lecteur en trouvera l'inventaire, avec la bibliographie antérieure à 1988, dans Dorman, Monuments, 188–197. Sur le sujet, on consultera également Meyer, Senenmut; Keller, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 117–131.

77 Cf. Dorman, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 107.

78 Cf. Drioton, in : ASAE 38, 1938, 231–246.

79 On comparera, ainsi, les illustrations des statues de Sénenmout dans Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 112–129, avec celles des sculptures privées du Moyen Empire dans Vandier, Manuel, vol. 3, pl. 75.3 et 5–6, 77–93 ; pour les contemporains de Sénenmout, cf., notamment, Simpson, in : BMFA 77, 1979, 36–44 ; Eggebrecht (éd.), Ägyptens Aufstieg, 150 sq. ; 157 ; 160 sq. ; 206–208 ; Fazzini, in : Der Manuelian/Freed (éd.), Studies Simpson, vol. 1, 203–225 ; Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 56–59 ; 101 ; 105 ; 113.

statuaire en question est une invention du Moyen Empire, qui rencontre à nouveau un succès évident à l'époque qui nous concerne<sup>80</sup>. Parmi les 8 statues-cubes de Sénenmout, celle du British Museum (EA 1513) (pl. 10a) a été unanimement reconnue, tant sur un plan stylistique que d'après le contenu de ses inscriptions, comme la plus ancienne de la série<sup>81</sup>. La perruque du haut fonctionnaire y est traitée dans le style du Moyen Empire, tout comme le vêtement qui recouvre son corps et en suggère les formes anatomiques. Les 7 autres sculptures du même type adoptent quant à elles une forme plus géométrique, – qui accroît leur monumentalité, – et, surtout, modifient le modèle originel en ajoutant la tête de la princesse Néféroû-Rê, qui émerge du manteau enveloppant le corps de Sénenmout (pl. 10b)<sup>82</sup>. Comme le décrit Catharine H. Roehrig :

« *The composition expresses Senenmut's guardianship of the princess, whose small form, with her head tucked under his chin, is completely surrounded and thus protected by his large enveloping one.* »

« *Senenmut clearly valued his relationship with the princess to a very high degree, for he had not one but ten statues made of himself with her.* »

L'étude de l'évolution de la carrière de Sénenmout montre d'ailleurs très bien que les faveurs exceptionnelles dont il bénéficia résultent, avant tout, de la proximité avec la famille royale qu'il acquit par sa fonction de précepteur et grand intendant de la fille de Hatshepsout, – que celle-ci voulait sans doute promouvoir comme son héritière. Nous avons donc ici un cas très clair où Sénenmout a détourné une forme issue du répertoire du passé pour l'adapter au message spécifique qu'il voulait transmettre concernant sa personne et son identité. En cela, il agit exactement comme sa souveraine et royale protectrice.

Le néo-classicisme qui caractérise le règne de Hatshepsout s'inscrit donc, fondamentalement, dans une démarche créatrice, visant à innover, à inventer de nouvelles modalités d'expression en s'inspirant dans les formes du passé.

#### 4. Pour conclure : archaïsmes et invention, quelques réflexions

Ce survol des usages de l'art du Moyen Empire à l'époque thoutmoside, qui visait non pas la constitution d'un inventaire exhaustif des diverses manifestations du phénomène, mais plutôt sa caractérisation, met en évidence, me semble-t-il, la nécessité d'une taxinomie

des différentes formes d'archaïsme attestées par les productions de la civilisation pharaonique.

Une telle classification doit être opérée suivant plusieurs critères. Le premier est certainement celui de la conscientisation du phénomène, qui permet de distinguer une survivance ou une tradition d'un véritable archaïsme, c'est-à-dire d'une remise à l'honneur, après une césure perçue comme telle<sup>83</sup>. Ensuite, doit manifestement intervenir la forme prise par le retour au passé, et en particulier l'ampleur de son impact d'un point de vue formel. En effet, la véritable renaissance artistique de l'art du début du Moyen Empire que l'on constate durant les trois-quarts de siècle qui suivent l'avènement de la 18<sup>e</sup> dynastie sous Ahmosis, renaissance artistique qui a une incidence directe sur la physionomie royale durant cinq générations et sur toute la production imagière de l'époque, revêt une signification différente, nous l'avons vu, de l'attitude néo-classique qui sous-tend toutes les créations du règne de Hatshepsout (et, dans une certaine mesure, de celui de Thoutmosis III), où l'influence des formes du passé se limite essentiellement à la typologie, quand elle ne se réduit pas à de véritables citations, de l'ordre du référentiel, voire de l'allusif, – comme ce semble être le cas pour le pendentif en double coquillage du Moyen Empire porté par Hatshepsout sur deux de ses statues du *Djéser-djéserou*. Dans les deux cas, le type d'appropriation du passé – avec tout ce que cela

80 Sur ce type statuaire, cf. Schulz, *Entwicklung*.

81 Cf. Meyer, *Senenmut*, 112-120 ; Dorman, *Monuments*, 116-118 ; Eaton-Krauß, in : *JEA* 84, 1998, 207.

82 Cette innovation typologique trouve un écho direct dans plusieurs autres statues du précepteur de la jeune infante, statues qui dérivent toutes d'un modèle bien attesté dans la sculpture privée des époques antérieures (particulièrement du Moyen Empire) : la statue assise British Museum EA 174, également très ancienne dans la carrière de Sénenmout sous Hatshepsout et qui constitue peut-être la première tentative de figurer la fonction particulière du précepteur (illustrations dans Roehrig *et al.* (éd.), *Hatshepsut*, 114sq. ; à comparer avec Vandier, *Manuel*, vol. 3, pl. 78.4, 84.5, 85.1 ou 88.2) ; la statue debout Chicago Field Museum 173800 (illustrations dans Roehrig *et al.* (éd.), *Hatshepsut*, 116 ; à comparer avec Vandier, *Manuel*, vol. 3, pl. 73.2, 75.3, 78.5 ou 88.1) ; et la statue assise Le Caire CG 42116, dont la position est, comme le souligne très judicieusement Roehrig, « based on traditional images of a mother and child that date back nearly a thousand years to the age of pyramids » (Roehrig *et al.* (éd.), *Hatshepsut*, 113). Sur cette mise en images du rôle exceptionnel des précepteurs et nourrices d'enfants royaux sous la 18<sup>e</sup> dynastie, cf. Roehrig *et al.* (éd.), *Hatshepsut*, 112sq. (pour le cas particulier de Sénenmout, qui semble le véritable inventeur en cette matière) ; et Roehrig, *Titles*, 271-307.

83 Ainsi, par exemple, il est excessif de reconnaître comme un archaïsme le recours aux types statuaire du roi debout en adoration ou agenouillé en attitude d'offrande sous le règne de Hatshepsout (Einaudi, in : Tiradritti (éd.), *Pharaonic Renaissance*, 68), dans la mesure où l'on ne peut établir de rupture ou, – *a fortiori*, – de conscience d'une rupture dans l'usage de ces modes de représentation royale, que du contraire (pour le roi debout en adoration, cf. la dyade de Sobekemsaf I<sup>er</sup> du Musée d'Assouan [inv. 1364] ; Seidel, *Statuengruppen*, vol. 1, n° 50).



comporte sur le plan de la légitimation, spécialement dans le domaine du discours royal – est assez différent. Enfin, l'étendue des références antiques évoquées est également très importante pour discerner une volonté d'identification à un prédécesseur ou une période en particulier (comme au début de la 18<sup>e</sup> dynastie) d'une attitude plus générale d'inscription dans la tradition et dans la continuité respectueuse du passé, dans son ensemble (comme sous les règnes de Hatshepsout et de Thoutmosis III, et, dans une certaine mesure et d'une manière plus générale, pendant presque toute l'histoire pharaonique).

Au-delà de ces déductions méthodologiques, étayées au cours de l'analyse qui précède, cette dernière met surtout en lumière l'inextricable lien qui paraît avoir existé dans la pensée égyptienne entre invention et archaïsme. Le fait a déjà été mentionné, mais en général sur le ton de la contradiction ou de l'opposition. Ainsi, dans une remarquable étude de l'iconographie des statues en manteau jubilaire, Hourig Sourouzian souligne-t-elle que dans les représentations du règne d'Amenhotep III, « la créativité artistique va pourtant de pair avec le retour à des usages archaïques »<sup>84</sup>.

Il semble en fait que dans la pratique des anciens Égyptiens, l'un n'allait pas sans l'autre. Chaque période où se manifeste une importante volonté d'innovation est proportionnellement teintée d'archaïsme, d'étude des modèles du passé et d'inspiration puisée dans ceux-ci<sup>85</sup>.

Dans l'Antiquité classique, – puis, ensuite, à la Renaissance, qui en reprit ou prétendait en reprendre les valeurs, – le problème de la création artistique avait été théorisé sous la forme d'une série de concepts liés : l'*inventio*, qui procède de l'*imitatio*, de l'*interpretatio* ou de l'*aemulatio*<sup>86</sup>. En Égypte antique, l'*inventio* apparaît fondamentalement conçue sur un modèle analogue, c'est-à-dire qu'elle se définit toujours par rapport à une ou plusieurs références antérieures<sup>87</sup>, assumées et, souvent, revendiquées. Les propos des anciens Égyptiens sur le caractère novateur de leurs créations le font en réalité clairement ressortir. Ainsi, lorsque Néferhotep I<sup>er</sup> initie de nouvelles voies pour le développement de l'art royal de son temps, il fusionne les traditions récentes héritées de la fin de la 12<sup>e</sup> dynastie avec des modèles recherchés dans le passé lointain, plus proche de la *sp tpy*, mais il présente sa démarche comme une *imitatio* scrupuleuse de ces modèles d'antan (cf. *supra*). La manière la plus fréquente de définir l'*inventio* dans les textes pharaoniques se situe cependant plutôt sur le mode de l'*aemulatio*, qui met en exergue la dimension novatrice de la réalisation commentée. Cette *aemulatio* peut être explicite, comme lorsque Khérouef affirme à propos des nouvelles festivités jubilaires (ré-)inventées à l'occasion du premier *Heb Sed* d'Amenhotep III : « c'est sa Majesté qui a fait cela en conformité avec les écrits (ou des écrits) du passé (*m sn̄ r s̄s. w̄ is. w̄t*). Les générations d'humains depuis le temps des ancêtres n'ont jamais célébré de tels rituels de la fête *Sed*, mais ce fut commandé pour *Kha-em-Maât* »<sup>88</sup>.

L'*aemulatio* peut également revêtir une forme plus implicite ; c'est le cas, notamment, lorsque Hatshepsout affirme à propos des deux obélisques qu'elle vient de faire ériger dans l'*Ouadjyt* de Karnak : « il ne s'est pas produit que l'on fasse pareil depuis l'origine du pays » (*n sp̄ ir m̄t. t dr̄ p̄3(w). t t̄3*)<sup>89</sup>. La référence aux précédents en la matière reste ici aussi le critère qui permet de déterminer le caractère novateur de l'œuvre de la souveraine.

Une des rares revendications d'une *innovatio* pure, d'une création faisant abstraction de tout ce qui précède, apparaît dans l'inscription d'une statue d'Amenhotep fils de Hapou (Le Caire CG 583-835, lg. 16), qui vécut lui aussi à une époque d'intense archaïsme créatif ou d'intense créativité archaïsante : « Je ne passe pas par ce qui a été fait auparavant (*n sn̄. n. i r̄ iry. t dr̄-b̄3h*). J'ai créé pour lui (*i.e.* le roi) une montagne de quartzite », c'est-à-dire un gigantesque colosse réalisé dans cette matière. Mais les œuvres de notre inventeur contredisent elles-mêmes une telle affirmation, présentée comme une vérité générale<sup>90</sup>. En effet, Amenhotep fils de Hapou est précisément l'auteur (ou plus exactement le commanditaire) d'une statue à ce point archaïsante que l'on a pu croire qu'il s'agissait d'une sculpture du Moyen Empire usurpée par l'homme

84 Cf. Sourouzian, in : Berger *et al.* (éd.), Hommages à Jean Leclant, vol. 4, 499.

85 Nous l'avons constaté pour le règne de Hatshepsout ou celui de Néferhotep I<sup>er</sup>, mais c'est également vrai pour ceux d'Amenhotep III (*supra*, n. 50), d'Amenemhat III (*supra*, n. 72), d'Amenemhat II (*supra*, n. 7), de Néféro-Sobek, semble-t-il (*supra*, n. 72), etc.

86 Cf., entre autres références, Reiff, *Interpretatio* ; Flashar, in : Flashar (éd.), *Le classicisme à Rome*, 79–111 ; Bompaire, Lucien écrivain. L'acception de ces différents termes a, évidemment, suscité moult débats et polémiques entre les théoriciens qui ont jalonné l'histoire occidentale.

87 L'idée est, en soi, loin d'apparaître sans fondement logique, par rapport au concept théorique d'une *inventio ex nihilo*, – que semble prôner une certaine vision actuelle, un peu simpliste, de l'acte de création, – mais ce problème relève de la philosophie et n'a pas sa place dans un article comme celui-ci. Par contre, au sein de la logique pharaonique, on ne peut manquer de relever ici le rapport qui unit une telle conception de l'*inventio* créative en matière artistique à la notion de découverte telle que l'envisageait la pensée égyptienne, c'est-à-dire en tant que mise au jour de quelque chose qui existait déjà mais n'avait pas encore été distingué, perçu ou dégagé ; à ce sujet, cf. Fischer-Elfert, *Vision* ; et, sur le(s) sens du verbe *gm̄*, Vernus, in : *Lingua Aegyptia. Studia Monographica* 9, 2012, p. 387-438. D'ailleurs, sur un plan métaphysique et religieux, les anciens Égyptiens concevaient également la création suivant ce même principe de distinction de ce qui préexistait mais n'était pas encore conceptuellement distingué ; à ce sujet, cf. Hornung, *Dieux* ; Hornung, *Esprit*, §2 ; Bickel, *Cosmogonie*. Dans le domaine de la conception historique, on comparera avec Vernus, *Essai* (spécialement la « seconde partie » de l'ouvrage et, au sein de celle-ci, les pages 54–121, qui concernent « le surpassement des devanciers »).

88 Cf. *Epigraphic Survey* (éd.), Kheruef, pl. 27–28. On notera la désignation archaïsante du roi par son nom d'Horus, suivant l'usage le plus habituel au début de l'Ancien Empire.

89 Cf. *Urk.* IV, 357, 8.

de confiance d'Amenhotep III : la célèbre statue d'Amenhotep fils de Hapou âgé de 80 ans (CG 42127). Par une très fine analyse comparative, Hourig Sourouzian a cependant magistralement démontré qu'il s'agit, une fois de plus, d'une création archaïsante, évoquant, de façon très érudite, divers standards de l'art des 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> dynasties<sup>91</sup>. Sa conclusion s'applique à la plupart des observations exposées ci-dessus, tout en les résumant à merveille : « Donc, si le type et l'attitude sont anciens, la conception en est moderne »<sup>92</sup> ! Par cette statue, Amenhotep fils de Hapou, tout comme Sénenmout à travers presque tous ses portraits sculptés, nous donne une parfaite définition en images de l'*inventio* par *interpretatio* des œuvres du passé.

En conclusion, l'étude des citations et usages des formes du passé dans l'art pharaonique révèle, avec une remarquable cohérence, que pour les Anciens Égyptiens, la créativité et l'inventivité passait nécessairement par (*mi r*, ai-je envie d'écrire)<sup>93</sup> la stimulation qu'exerçaient les œuvres du vénérable passé.

## Bibliographie

*Aldred, in : MMJ 3, 1970*

Cyril Aldred, Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt, *in : Ancient Egypt in the Metropolitan Museum Journal*, vol. 1–11, New York 1977, 1–24 (initialement publié dans MMJ 3, 1970, 27–50)

*Anthes, in : Staatliche Museen zu Berlin (éd.), Fs Museum Berlin*  
Rudolf Anthes, Die Berichte des Neferhotep und des Ichnofret über das Osirisfest in Abydos, *in : Staatliche Museen zu Berlin (éd.), Festschrift Museum Berlin*, 15–49

*Arnold, in : MMJ 26, 1991*

Dorothea Arnold, Amenemhat I and the early Twelfth Dynasty at Thebes, *in : MMJ 26*, New York 1991, 5–47

*Assmann et al. (éd.), Thebanische Beamtennekropolen*

Jan Assmann et al. (éd.), Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9.–13.6.1993 (SAGA 12),

90 Sens véhiculé par la forme *n sdm.n.f*; à ce sujet, cf. Malaise/Winand, Grammaire, 391–412. La revendication d'inventivité qu'Amenhotep fils de Hapou manifeste ici est encore plus marquée que celle de Sénenmout à propos des cryptogrammes des noms royaux de Hatshepsout sur ses statues-cubes (*supra*). Le colosse dont il est question dans l'inscription autobiographique du chef des travaux d'Amenhotep III, sans doute celui du X<sup>e</sup> pylône de Karnak, relevait pourtant d'une typologie assez traditionnelle, son originalité résidant fondamentalement dans sa taille, d'une hauteur de 40 coudées (cf. Varille, Inscriptions, 37 et 42 ; Barguet, Temple, 246 ; Clère et al., *in : Cahier de Karnak* vol. 5, 1975, 159–168). Il s'agit donc à nouveau d'un surassement de ce que ses prédécesseurs avaient réalisé.

91 Cf. Sourouzian, *in : MDAIK 47*, 1991, 341–355.

92 Cf. Sourouzian, *in : MDAIK 47*, 1991, 346.

93 Je tiens à exprimer ici mes remerciements à Stéphane Polis pour les passionnantes discussions que nous avons eues à propos du sens du verbe *smi*- avec et sans la préposition *r*- qui ont éclairé ma compréhension de cette expression-clé dans le domaine notionnel égyptien de l'*inventio*.

Heidelberg 1995

*Baines et al. (éd.), Pyramid Studies*

John Baines et al. (éd.), Pyramid Studies and other Essays Presented to I. E. S. Edwards (EEF 4), London 1988

*Barbotin, Statues*

Christophe Barbotin, Les statues égyptiennes du Nouvel Empire. Statues royales et divines, Paris 2007

*Barguet, Temple*

Paul Barguet, Le temple d'Amon-Rê à Karnak. Essai d'exégèse (Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire, vol. 21), Le Caire 2006

*Berger et al. (éd.), Hommages à Jean Leclant*

Catherine Berger et al. (éd.), Hommages à Jean Leclant (BdÉ 106), 4 vol., Le Caire 1994

*Bickel, Cosmogonie*

Susanne Bickel, La Cosmogonie égyptienne avant le Nouvel Empire (OBO 134), Fribourg (Suisse)/Göttingen 1994

*Bickel, in : Chappaz et al. (éd.), Akhénaton et Néfertiti*

Susanne Bickel, Amenhotep III et le « style amarnien », *in : Chappaz et al. (éd.), Akhénaton et Néfertiti*, 25

*Bompaire, Lucien écrivain*

Jacques Bompaire, Lucien écrivain. Imitation et création, Paris/Turin 2000

*Bothmer, in : Baines et al. (éd.), Pyramid Studies*

Bernard V. Bothmer, Amenhotep I in London and New York. An Iconographical Footnote, *in : Baines et al. (éd.), Pyramid Studies*, 89–91

*Bothmer, in : JARCE 8, 1969–1970*

Bernard V. Bothmer, A New Fragment of an Old Palette, *in : JARCE 8* 1969–70, 5–8, fig. 1–6

*Bull, in : MMS, vol. 2/1, 1929*

Ludlow Bull, Two Egyptian Stelae of the XVIII Dynasty, *in : MMS*, vol. 2/1, 1929, 76–82

*Callender, in : Eyre (éd.), Proceedings*

Vivienne G. Callender, Materials for the Reign of Sebekneferu, *in : Eyre (éd.), Proceedings*, 227–236

*Capart, in : CdÉ 32, 1957*

Jean Capart, Dans le studio d'un artiste, *in : CdÉ 32*, 1957, 199–217

*Chappaz et al. (éd.), Akhénaton et Néfertiti*

Jean-Luc Chappaz et al. (éd.), Akhénaton et Néfertiti. Soleil et ombres des pharaons, exposition organisée par les Musées d'art et d'histoire de la ville de Genève et la Fondation Palazzo Bicherasio, 17.10.08–1.2.09, Milan 2008

*Chevrier, in : ASAE 33, 1933*

Henri Chevrier, Rapport sur les travaux de Karnak (1932–1933), *in : ASAE 33*, 1933, 167–186, pl. 1–4

*Chevrier, in : ASAE 34, 1934*

Henri Chevrier, Rapport sur les travaux de Karnak (1933–1934), *in : ASAE 34*, 1934, 159–176

*Clère et al., in : Cahiers de Karnak, vol. 5, 1975*

Pierre Clère et al., Le socle du colosse oriental dressé devant le X<sup>e</sup> pylône de Karnak, *in : Cahiers de Karnak*, vol. 5, 1975, 159–168

*Davies/Gardiner, Tomb of Antefoker*

Norman de Garis Davies/Alan H. Gardiner, The tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I, and of his Wife, Senet (No. 60) (Theban Tombs Series, Memoir, vol. 2), Londres 1920

*Davies, Royal Statue*

W. Vivian Davies, A Royal Statue Reattributed (British Museum Occasional Papers, vol. 28), London 1981, 21–34

*Davis, in : Tait (éd.), « Never Had the Like Occurred »*

- Whitney Davis, Archaism and Modernism in the Reliefs of Hesy-Ra, in : Tait (éd.), « Never Had the Like Occurred », 31–60
- Delange, Statues*  
Elisabeth Delange, Musée du Louvre. Catalogue des statues égyptiennes du Moyen Empire. 2060–1560 avant J.-C., Paris 1987
- Delange, in : RdÉ 56, 2005*  
Elisabeth Delange, Précisions d'archives..., in : RdÉ 56, 2005, 195–202
- Der Manuelian, Past*  
Peter Der Manuelian, Living in the Past. Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty (Studies in Egyptology), London/New York 1994
- Der Manuelian/Freed (éd.), Studies Simpson*  
Peter Der Manuelian/Rita E. Freed (éd.), Studies in Honor of William Kelly Simpson, 2 vol., Boston 1996
- Dodson, in : JEA 75, 1989*  
Aidan Dodson, Hatshepsut and « her Father » Mentuhotpe II, in : JEA 75, 1989, 224–226
- Donohue, in : DE 29, 1994*  
V. A. Donohue, Hatshepsut and Nebhepetre' Mentuhotpe, in : DE 29, 1994, 37–44
- Dorman, Monuments*  
Peter F. Dorman, The Monuments of Senenmut. Problems in Historical Methodology, London/New York 1988
- Dorman, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut*  
Peter F. Dorman, The Career of Senenmut, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 107–111
- Drioton, in : ASAE 38, 1938*  
Etienne Drioton, Deux cryptogrammes de Sénemout, in : ASAE 38, 1938, 231–246
- Dziobek, Denkmäler*  
Eberhard Dziobek, Denkmäler des Vezirs User-Amun (SAGA 18), Heidelberg 1998
- Dziobek, in : Assmann et al. (éd.), Thebanische Beamtennekropolen*  
Eberhard Dziobek, Theban Tombs as a Source for Historical and Biographical Evaluation : The Case of User-Amun, in : Assmann et al. (éd.), Thebanische Beamtennekropolen, 136–140
- Eaton-Krauß/Graefe (éd.), Studien*  
Marianne Eaton-Krauß/Erhart Graefe (éd.), Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte (HÄB 29), Hildesheim 1990
- Eaton-Krauß, in : JEA 84, 1998*  
Marianne Eaton-Krauß, Four Notes on the early Eighteenth Dynasty, in : JEA 84, 1998, 205–210
- Eggebrecht, Ägyptens Aufstieg*  
Arne Eggebrecht (éd.), Ägyptens Aufstieg zur Weltmacht, Mainz am Rhein 1987
- Einaudi, in : Tiradritti (éd.), Pharaonic Renaissance*  
Silvia Einaudi, The Past between Charm and Refusal. Archaic Phenomena during the New Kingdom, in : Tiradritti (éd.), Pharaonic Renaissance, 55–63
- El-Enany, in : BIFAO 103, 2003*  
Khaled El-Enany, Le saint thébain Montouhotep-Nebhepet-rê, in : BIFAO 103, 2003, 167–190
- El-Enany, in : Memnonia 14, 2003*  
Khaled El-Enany, La vénération post mortem de Sésostri I<sup>er</sup>, in : Memnonia, vol. 14, 2003, 129–137
- El-Enany, in : BIFAO 104, 2004*  
Khaled El-Enany, Le « dieu » nubien Sésostri III, in : BIFAO 104, 2004, 207–213
- Epigraphic Survey (éd.), Kheruef*  
The Epigraphic Survey, in Cooperation with the Department of Antiquities of Egypt (éd.), The tomb of Kheruef : Theban Tomb 192 (Oriental Institute publications, vol. 102), Chicago 1980
- Evers, Staat*  
Hans Gerhard Evers, Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs, München 1929
- Eyre (éd.), Proceedings*  
Christopher J. Eyre (éd.), Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists. Cambridge, 3–9 September 1995, Leuven 1998
- Farag/Iskander, Neferwptah*  
Nagib Farag/Zak Iskander, The Discovery of Neferwptah, Le Caire 1971
- Fay, Louvre Sphinx*  
Biri Fay, The Louvre Sphinx and Royal Sculpture from the Reign of Amenemhat II, Mainz am Rhein 1996
- Fay, in : MDAIK 44, 1988*  
Biri Fay, Amenemhat V – Vienna/Assuan, in : MDAIK 44, 1988, 67–77, pl. 18–29
- Fazzini, in : Der Manuelian/Freed (éd.), Studies Simpson, vol. 1*  
Richard A. Fazzini, A Statue of a High Priest Menkhepereseneb in The Brooklyn Museum, in : Der Manuelian/Freed (éd.), Studies Simpson, vol. 1, 209–225
- Fischer-Elfert, Vision*  
Hans-Werner Fischer-Elfert, Die Vision von der Statue im Stein. Studien zum altägyptischen Mundöffnungsritual, Heidelberg 1998
- Flashar (éd.), Classicisme à Rome*  
Hellmut Flashar (éd.), Le classicisme à Rome aux 1<sup>ers</sup> siècles avant et après J.-C. (Entretiens sur l'Antiquité Classique, vol. 25), Genève 1979
- Flashar, in : Flashar (éd.), Classicisme à Rome*  
Hellmut Flashar, Die klassizistische Theorie der Mimesis, in : Flashar (éd.), Classicisme à Rome, 79–111
- Foucart, Amonmos*  
George Foucart, Le tombeau d'Amonmos (MIFAO 57/2), Le Caire 1925
- Freed, in : RdÉ 53, 2002*  
Rita Freed, Another Look at the Sculpture of Amenemhat III, in : RdÉ 53, 2002, 103–136
- Gabolde, Grand château d'Amon*  
Luc Gabolde, Le « grand château d'Amon » de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Nouvelle série, vol. 17), Paris 1998
- Gabolde, Monuments*  
Luc Gabolde, Les monuments décorés en bas-reliefs aux noms de Thoutmosis II, Hatchepsout et Thoutmosis III à Karnak, (MIFAO 123), Le Caire 2005
- Gabolde, in : MDAIK 56, 2000*  
Luc Gabolde, Indices nouveaux pour l'attribution de la tête JE 52364 à une statue de Thoutmosis II, in : MDAIK 56, 2000, 203–206
- Gardiner, in : JEA 38, 1952*  
Alan H. Gardiner, Thutmosis III returns thanks to Amun, in : JEA 38, 1952, 6–23
- Gnirs, in : Moers et al. (éd.), Festschrift Junge, Bd. 1*  
Andrea M. Gnirs, Das Motiv des Bürgerkriegs in Merikare und Neferti. Zur Literatur der 18. Dynastie, in : Moers et al. (éd.), Festschrift Junge, Bd. 1, 207–265
- Graindorge, in : Égypte, Afrique & Orient, vol. 16, 2000*  
Catherine Graindorge, Les monuments d'Amenhotep I<sup>er</sup> à Karnak, in : Égypte, Afrique & Orient, vol. 16, 2000, 25–36
- Graindorge/Martinez, in : BSFE 115, 1989*  
Catherine Graindorge/Philippe Martinez, Karnak avant Karnak : les constructions d'Aménophis I<sup>er</sup> et les premières

- liturgies amoniennes, in : BSFÉ 115, 1989, 36–64
- Grajetzki, in : GM 205, 2005*  
Wolfram Grajetzki, The Coffin of the « King's Daughter » Neferuptah and the Sarcophagus of the « Great King's Wife » Hatshepsut, in : GM 205, 2005, 55–61
- Grossmann et al. (éd.), Lexical Semantics*  
E. Grossman et al. (éd.), Lexical Semantics in Ancient Egyptian (Lingua Aegyptia. Studia Monographica 9), Hamburg, 2012
- Grimal (éd.), Critères*  
Nicolas Grimal (éd.), Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire (BdÉ 120), Le Caire 1998
- Habachi, in : ASAE 52, 1954*  
Labib Habachi, Khatâ'na – Qantîr : Importance, in : ASAE 52 1954, 443–562
- Hayes, Royal Sarcophagi*  
William C. Hayes, Royal Sarcophagi of the XVIIIth Dynasty, Princeton 1935
- Helck, Historisch-biographische Texte*  
Wolfgang Helck, Historisch-biographische Texte der 2. Zwischenzeit und neue Texte der 18. Dynastie (KÄT), Wiesbaden 1975
- Hornemann, Types, vol. 4*  
Bodil Horneman, Types of Ancient Egyptian Statuary, vol. 4, Copenhagen 1966
- Hornung, Dieux*  
Erik Hornung, Les dieux de l'Égypte. Le Un et le Multiple, Monaco 1986
- Hornung, Esprit*  
Erik Hornung, L'esprit du temps des pharaons, Paris 1996
- Hornung et al. (éd.), Immortal Pharaoh*  
Erik Hornung et al. (éd.), Immortal Pharaoh. The Tomb of Thutmose III, Madrid 2005
- Jacquet-Gordon, Karnak-Nord, vol. 6*  
Helen Jacquet-Gordon, Le trésor de Thoutmosis I<sup>r</sup>. La décoration, (BIFAO 32/2 ; Karnak-Nord, vol. 6), Le Caire 1988
- Johnson, in : O'Connor/Cline (éd.), Amenhotep III*  
W. Raymond Johnson, Monuments and Monumental Art under Amenhotep III. : Evolution and Meaning, in : O'Connor/Cline (éd.), Amenhotep III, 63–94
- Keller, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut*  
Cathleen A. Keller, The Statuary of Senenmut, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 117–131
- Krauß, in : Ägypten und Levante, vol. 3, 1992*  
Rolf Krauß, Das Kalendarium des Papyrus Ebers und seine chronologische Verwertbarkeit, in : Ägypten und Levante, vol. 3, 1992, 75–96
- LÄ VI, 1261–1264, s.v. Wiederholung der Geburt*  
Rolf Gundlach, in : LÄ VI, 1261–1264, s. v. Wiederholung der Geburt
- LÄ VI, 544, s.v. Thutmose III*  
D.B. Redford, in : LÄ VI, 544, s.v. Thutmose III
- Laboury, Thoutmosis III*  
Dimitri Laboury, La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique (Aegyptiaca Leodiensia, vol. 5), Liège 1998
- Laboury, in : UEE, s.v. Amarna Art*  
Dimitri Laboury, Amarna Art, in : UEE, s.v. Amarna Art, (à paraître 2010), <http://repositories.cdlib.org/nelc/uee/>
- Leblanc, in : BIFAO 80, 1980*  
Christian Leblanc, Piliers et colosses de type « osiriaque » dans le contexte des temples de culte royal, in : BIFAO 80, 1980, 69–89
- Malaise/Winand, Grammaire*  
Michel Malaise/Jean Winand, Grammaire raisonnée de l'égyptien classique (Aegyptiaca Leodiensia, vol. 6), Liège 1999
- Mariette, Karnak*  
Auguste Mariette, Karnak. Étude topographique et archéologique, Leipzig 1875
- Mariette, Abydos, vol. 2*  
Auguste Mariette, Abydos : description des fouilles exécutées sur l'emplacement de cette ville, vol. 2 : Temple de Sêti, temple d'Osiris, petit temple d'Ouest, Nécropole, Hildesheim 1998
- Matzker, Könige*  
Ingo Matzker, Die letzten Könige der 12. Dynastie (Ägyptologie) (Europäische Hochschulschriften. Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 297), Frankfurt am Main 1986
- Meyer, Senenmut*  
Christine Meyer, Senenmut. Eine prosopographische Untersuchung (HÄS 2), Hamburg 1982
- Moers et al. (éd.), Festschrift Junge*  
Gerald Moers et al. (éd.), *jn.t dr.w.* Festschrift für Friedrich Junge, Göttingen 2006
- Morkot, in : Tait (éd.), « Never Had the Like Occured »*  
Robert Morkot, Archaism and Innovation in Art from the New Kingdom to the Twenty-sixth Dynasty, in : Tait (éd.), « Never had the like occurred », 79–100
- Naville, Saft el Henneh*  
Édouard Naville, The Shrine of Saft el Henneh and the Land of Goshen (EEF Memoir 5), London 1887
- Naville, Deir el-Bahari, vol. 3*  
Edouard Naville, The Temple of Deir el-Bahari, vol. 3 : End of the Northern Half and Southern Half of the Middle Platform (EEF Memoir 16), London 1898
- Niwinski, in : BSFÉ 136, 1996*  
Andrzej Niwinski, Les périodes *wb̄m mswt* dans l'histoire de l'Égypte : un essai comparatif, in : BSFÉ 136, 1996, 5–26
- O'Connor/Cline (éd.) Amenhotep III*  
David O'Connor/Eric H. Cline (éd.), Amenhotep III. Perspectives on His Reign, Ann Arbor 1998
- Oppenheim, in : Abusir and Saqqara in the year 2010*  
Adela Oppenheim, "The Early Life of Pharaoh: Divine Birth and Adolescence Scenes in the Causeway of Senwosret III at Dashur", in M. Barta, F. Coppens, J. Krejci (éd.), Abusir and Saqqara in the year 2010, vol. 2, Prague, 2011, 171–188
- Panofsky, Essais d'iconologie*  
Erwin Panofsky, Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, Paris 1967
- Panofsky, Renaissance*  
Erwin Panofsky, La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident, Paris 1990
- Peterson, in : CdÉ 42, 1967*  
Bengt J. Peterson, Hatshepsut und Nebhepetre Mentuhotep, in : CdÉ 42, 1967, 266–268
- Petrie, Abydos, vol. 1*  
William M. Petrie, Abydos, vol. 1 (EEF Memoir, vol. 22), London 1902
- Philips, in : Or 46, 1977*  
Allan K. Philips, Horemheb. Founder of the XIXth Dynasty ? O. Cairo 25646 reconsidered, in : Or 46, 1977, 116–121
- Polz, in : MDAIK 51, 1995*  
Felicitas Polz, Die Bildnisse Sesostri's III. und Amenemhets III. Bemerkungen zur königlichen Rundplastik der späten 12. Dynastie, in : MDAIK 51, 1995, 227–254

- Reiff, Interpretatio*  
Arno Reiff, Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern, Würzburg 1959
- Robins, Proportions*  
Gay Robins, Proportions and Style in ancient Egyptian Art, London 1994
- Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut*  
Catharine H. Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut. From Queen to Pharaoh, New York 2005
- Roehrig, Titles*  
Catharine Roehrig, The Eighteenth Dynasty Titles Royal Nurse (*mn<sup>c</sup>t nswt*), Royal Tutor (*mn<sup>c</sup> nswt*) and Foster Brother/Sister of the Lord of the Two Lands (*sn/snt mn<sup>c</sup> n nb t3wy*), thèse de doctorat défendue à l'University of California, Berkeley 1990
- Romano, in : JARCE 13, 1976*  
James F. Romano, Observations on Early Eighteenth Dynasty Royal Sculpture, in : JARCE 13, 1976, 97–111, pl. 26–32
- Romano, in : BES 5, 1983*  
James F. Romano, A Relief of King Ahmose and Early Eighteenth Dynasty Archaism, in : BES 5, 1983, 103–115
- Russmann, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut*  
Edna R. Russmann, Art in Transition. The Rise of the Eighteenth Dynasty and the Emergence of the Thutmose Side Style in Sculpture and Relief, in : Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 23–44
- Saleh/Sourouzian, Musée égyptien*  
Mohamed Saleh/Hourig Sourouzian, Musée égyptien du Caire. Catalogue officiel, Mayence 1987
- Schiff Giorgini, Soleb, vol. 5*  
Michela Schiff Giorgini, Soleb, vol. 5 : Le temple. Bas-reliefs et inscriptions, préparé et édité par Nathalie Beaux, Le Caire 1998
- Schoske, in : Eaton-Krauß/Graefe (éd.), Studien*  
Sylvia Schoske, Kunst – Geschichte. Bemerkungen zu einem neuerworbenen Königskopf im Ägyptischen Museum (SMPK) Berlin, in : Eaton-Krauß/Graefe (éd.), Studien, 81–93
- Schulz, Entwicklung*  
Regine Schulz, Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten « Würfelhockern » (HAB 34), Hildesheim 1992
- Schulz/Seidel, L'Égypte*  
Regine Schulz/Matthias Seidel, L'Égypte, sur les traces de la civilisation pharaonique, Cologne, s.d.
- Seidel, Statuengruppen, vol. 1*  
Matthias Seidel, Die königlichen Statuengruppen. Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie (HÄB 42), vol. 1, Hildesheim 1996
- Simpson, in : BMFA 77, 1979*  
William Kelly Simpson, Egyptian Statuary of Courtiers in Dynasty 18, in : BMFA 77, 1979, 36–44
- Sourouzian, in : Grimal (éd.), Critères*  
Hourig Sourouzian, Concordances et écarts entre statuaire et représentations à deux dimensions des particuliers de l'époque archaïque, in : Grimal (éd.), Critères, 305–352
- Sourouzian, in : Berger et al. (éd.), Hommages à Jean Leclant, vol. 4*  
Hourig Sourouzian, Inventaire iconographique des statues en manteau jubilaire, in : Berger et al. (éd.), Hommages à Jean Leclant, vol. 4, 499–530
- Sourouzian, in : MDAIK 37, 1981*  
Hourig Sourouzian, Une tête de la reine Touy à Gournah, in : MDAIK 37, 1981, 445–455
- Sourouzian, in : MDAIK 47, 1991*  
Hourig Sourouzian, La statue d'Amenhotep fils de Hapou, âgé, un chef d'œuvre de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, in : MDAIK 47 (Festschrift für Werner Kaiser), 1991, 341–355, pl. 46–52
- Staatliche Museen zu Berlin (éd.), Festschrift Museum Berlin*  
Staatliche Museen zu Berlin (éd.), Festschrift zum 150-jährigen Bestehen des Berliner ägyptischen Museums, Berlin 1974
- Staehelin, in : BSEG 13, 1989*  
Elisabeth Staehelin, Zum Ornat an Statuen regierender Königinnen, in : BSEG 13 (à la mémoire de Robert Hari), 1989, 145–156
- Szafrański, in : MDAIK 41, 1985*  
Zbigniew E. Szafrański, Buried Statues of Mentuhotep II Nebhepetre and Amenophis I at Deir el-Bahari, in : MDAIK 41, 1985, 257–263
- Tait (éd.), « Never Had the Like Occured »*  
John W. Tait (éd.), « Never Had the Like Occurred » : Egypt's View of its Past (Encounters with ancient Egypt, vol. 6), London 2003
- Tefnin, Hatshepsout*  
Roland Tefnin, La statuaire d'Hatshepsout. Portrait royal et politique sous la 18<sup>e</sup> dynastie (MonAeg 4), Bruxelles 1979
- Tefnin, in : AIP 20, 1968–1972*  
Roland Tefnin, Contribution à l'iconographie d'Aménophis I, in : AIP 20, 1968–1972, 433–437
- Tiradritti (dir.), Trésors d'Égypte*  
Francesco Tiradritti (dir.), Trésors d'Égypte. Les merveilles du musée égyptien du Caire, Paris 1999
- Tiradritti (éd.), Pharaonic Renaissance*  
Francesco Tiradritti (éd.), Pharaonic Renaissance. Archaism and the Sense of History in Ancient Egypt, Budapest 2008
- Vandersleyen, Ägypten*  
Claude Vandersleyen (éd.), Das alte Ägypten (Propyläen Kunstgeschichte, vol. 15), Berlin 1975
- Vandier, Manuel, vol. 3*  
Jacques Vandier, Manuel d'archéologie égyptienne, vol. 3, 2 vol., Paris 1958
- Varille, Inscriptions*  
Alexandre Varille, Inscriptions concernant l'architecte Amenhotep, fils de Hapou (BdÉ 44), Le Caire 1968
- Vernus, Essai*  
Pascal Vernus, Essai sur la conscience de l'Histoire dans l'Égypte pharaonique (Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études, Sciences historiques et philologiques, vol. 332), Paris 1995
- Vernus, in : BSEG 19, 1995*  
Pascal Vernus, La grande mutation idéologique du Nouvel Empire : une nouvelle théorie du pouvoir politique. Du démiurge face à sa création, in : BSEG 19, 1995, 69–95
- Vernus, in : Lingua Aegyptia. Studia Monographica 9, 2012*  
Pascal Vernus, Le verbe *gm(j)*: essai de sémantique lexicale, in : Grossmann et al. (éd.), Lexical Semantics, p. 387–438
- Von Beckerath, Zweite Zwischenzeit*  
Jürgen von Beckerath, Untersuchungen zur politischen Geschichte der Zweiten Zwischenzeit in Ägypten (Ägyptologische Forschungen, vol. 23), Glückstadt 1964
- Wente, in : SAOC 35, 1969*  
Edward Frank Wente, Hathor at the Jubilee, in : Studies in Honor of John A. Wilson (SAOC 35), Chicago 1969, 86–89
- Wildung, L'âge d'or*  
Dietrich Wildung, L'âge d'or de l'Égypte. Le Moyen Empire, Paris 1984



1 Comparaison des portraits d'Amenemhat III (Le Caire CG 385, d'après Wildung, *L'âge d'or*, 207), de Néferhotep I<sup>er</sup> (dyade Le Caire CG 42022, d'après Seidel, *Statuengruppen*, vol. 1, pl. 29b-c) et de Radjédef (Louvre E 12626, d'après le site internet du Musée du Louvre)

Tafel 2



2a Comparaison des portraits en reliefs de Montouhotep II (provenant de Deir el-Bahari [BM EA 1367, d'après le site internet du British Museum ; MMA 07.230.2, d'après Schulz/Seidel, L'Égypte, 110]) et d'Ahmosis (provenant d'Abydos [Manchester Museum 3303, d'après le site internet [www.ancient-egypt.co.uk](http://www.ancient-egypt.co.uk); lieu de conservation actuel inconnu, d'après Petrie, Abydos, vol. 1, frontispice])

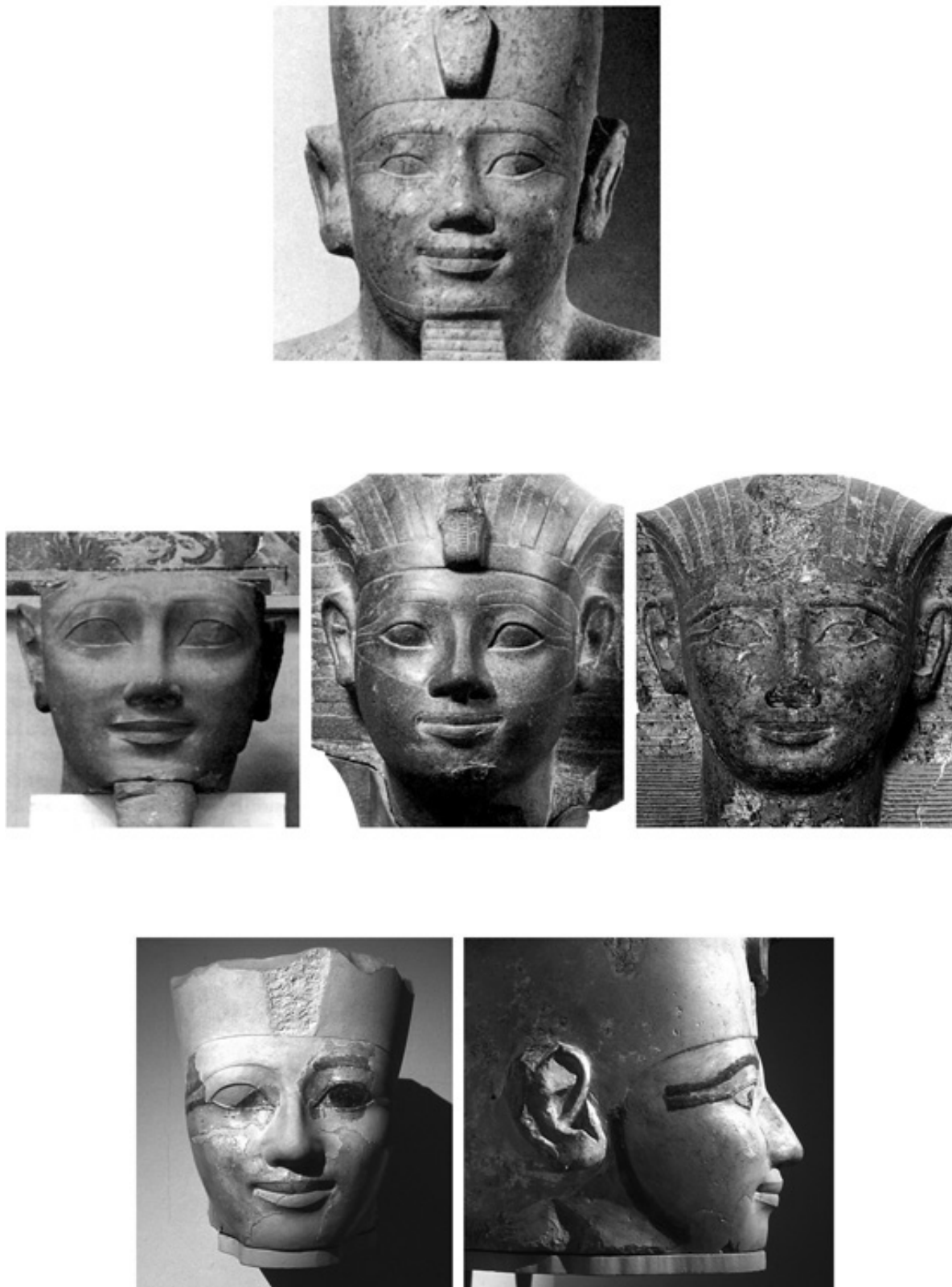


2b Comparaison des portraits en statuaire de Montouhotep II (MMA 26.3.29, d'après Arnold, *in*: MMJ 26, 1991, 28, fig. 37) et d'Ahmosis (MMA 2006.270, d'après Romano, *in*: JARCE 13, 1976, pl. 28)



- 3 Comparaison des portraits en reliefs de Sésotris Ier (pilier Le Caire JE 36809, d'après Tiradritti (dir.), Trésors d'Égypte, 121), d'Amenhotep Ier (Brooklyn Museum 71.82, d'après Eggebrecht, Ägyptens Aufstieg, 105, n° 3), de Thoutmosis Ier (fragment de Karnak-nord, d'après Jacquet-Gordon, Karnak-Nord, vol. 6, pl. 64–65), de Thoutmosis II (bloc en calcaire de Tourah à Karnak, d'après Gabolde, *in* : MDAIK 56, 2000, pl. 23d) et de Thoutmosis III pendant la régence de Hatshepsout (d'après Gabolde, Monuments, couverture)

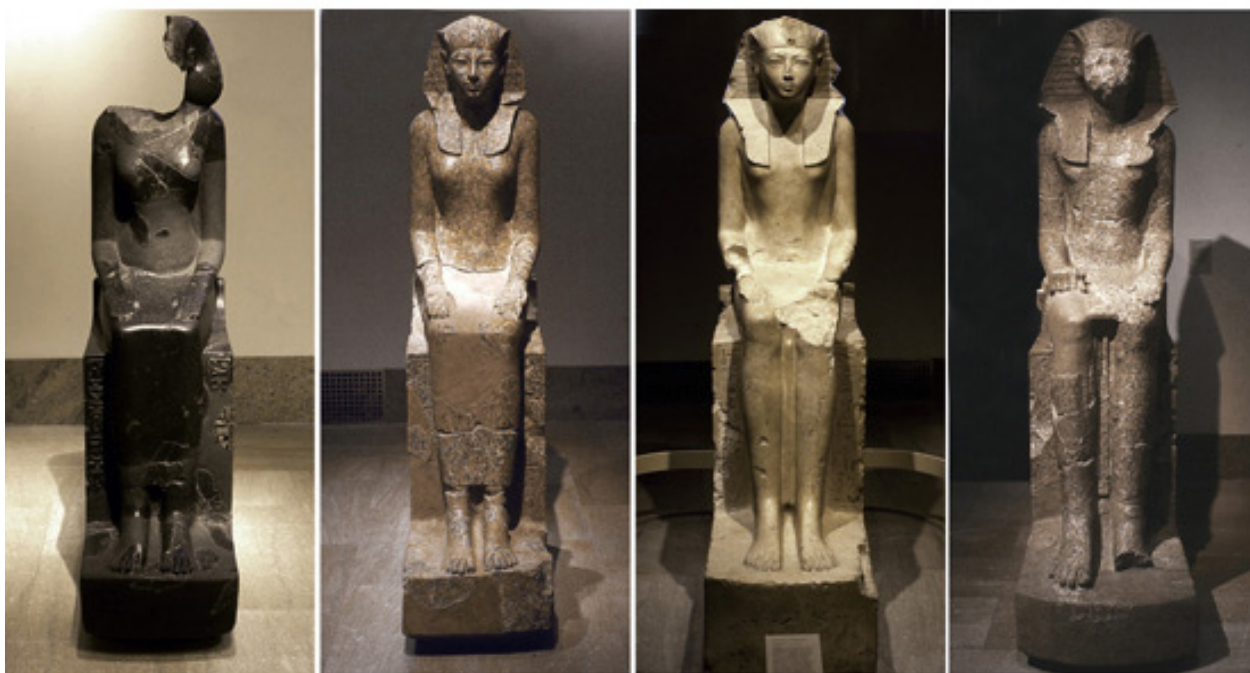




- 4 Comparaison des portraits en statuaire de Sésostri Ier (Le Caire JE 38286, d'après Sourouzian, in: MDAIK 44, 1988, pl. 74), de Thoutmosis Ier (Le Caire CG 42051, cliché de l'auteur), de Thoutmosis II (Le Caire JE 52364, d'après Gabolde, in : MDAIK 56, 2000, pl. 23 a), de Thoutmosis III pendant la régence de Hatshepsout (Le Caire RT 14/6/24/11, cliché de l'auteur) et de Hatshepsout au début de son règne (MMA 31.3.154-5, clichés de l'auteur)



5a visage des statues de la phase 2 de l'évolution iconographique de Hatshepsout pharaon : MMA 29.3.2 (clichés de l'auteur) et tête du colosse osiriaque B MMA 31.3.164 (d'après Roehrig et al. (éd.), Hatshepsut, 140)



5b statues assises de Hatshepsout provenant de Deir el-Bahari, dans l'ordre chronologique de leur réalisation : MMA 30.3.3, MMA 29.3.3, MMA 29.3.2 et MMA 27.3.163 (clichés de l'auteur)



6 les trois phases de l'évolution du portrait du pharaon Hatshepsout, illustrées par les colosses osiriaques A (MMA 31.3.154-5), B (MMA 31.3.164 [profil inversé]) et C (Le Caire JE 56259a-56262 ; d'après Saleh/Sourouzian, Musée égyptien, n° 129 et clichés de l'auteur) du *Djéser-djésérou* de Deir el-Bahari



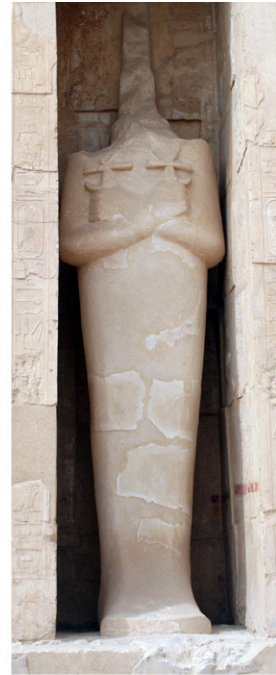
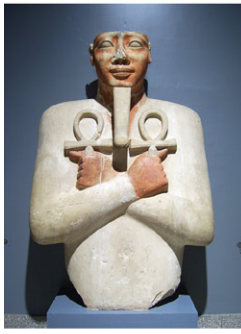
7a le collier au pendentif en forme de coquillage bivalve sur le torse de la statue MMA 30.3.3 (cliché R. Tefnin et cliché de l'auteur)



7b le torse de Néférou-Sobek E 27135 du Musée du Louvre (d'après Delange, Statues, 30–31)



- 8 Comparaison entre l'iconographie de Néféro-Sobek et celle de Hatshepsout : souveraine en robe coiffée du *némès* (torse de Néféro-Sobek Louvre E 27135, d'après Delange, Statues ; torse de la statue de Hatshepsout MMA 29.3.3, cliché de l'auteur) ; souveraine en robe trônant avec une titulature pharaonique (statue assise de Néféro-Sobek, découverte à Qantir, d'après Habachi, *in* : ASAE 52, 1954, pl. 8 ; statue assise de Hatshepsout MMA 30.3.3, cliché de l'auteur) ; et souveraine en robe offrant les vases globulaire *nou* (statue agenouillée de Néféro-Sobek, découverte à Qantir, d'après Habachi, *in* : ASAE 52, 1954, pl. 7 ; bloc de Karnak figurant Hatshepsout en attitude d'offrande devant Amon-Rê, d'après Chevrier, *in* : ASAE 34, 1934, pl. IV)



- 9 Comparaison des colosses osiriaques de Sésostris I<sup>er</sup> en façade du « grand château d'Amon » à Karnak (Luxor Museum J 174), de Thoutmosis I<sup>er</sup> dans l'*Ouadjet* de Karnak, et de Hatshepsout, dans le sanctuaire du *Djéser-djésérou* à Deir el-Bahari, en façade du portique de la troisième terrasse et aux angles du portique inférieur du même monument (clichés de l'auteur)



10 Comparaison des deux statues-cubes de Sénénmout British Museum EA 1513 (d'après le site internet du British Museum) et Berlin, ägyptisches Museum 2296 (cliché de l'auteur)



Das Signet des 1488 gegründeten Druck- und Verlagshauses Schwabe reicht zurück in die Anfänge der Buchdruckerkunst und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es ist die Druckermarken der Petri; sie illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist nicht mein Wort wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmettert?»