

à Edmond Potter,
mon unique ami
G. Bénédite

FONDATION EUGÈNE PIOT

AMON ET TOUTÂNKHAMON

(AU SUJET D'UN GROUPE ACQUIS PAR LE MUSÉE ÉGYPTIEN DU LOUVRE)

PAR

GEORGES BÉNÉDITE

Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(Tome XXIV)

PARIS

EDITIONS ERNEST LEROUX

28, RUE BONAPARTE, 28

—
1921

Bibliothèque Maison de l'Orient



150265

AMON ET TOUTANKHAMON

(AU SUJET D'UN GROUPE ACQUIS PAR LE MUSÉE ÉGYPTIEN DU LOUVRE)

PLANCHE I

Un monument important, que notre musée égyptien aurait pu acquérir en 1868¹ et qui, depuis cette date, transporté dans un domaine princier, était resté ignoré du monde savant, vient de reprendre le chemin du Louvre et d'y faire une entrée aussi remarquable qu'inattendue². Il s'agit d'un groupe sculpté de deux figures d'inégales dimensions dont la principale est le dieu Amon (planche I).

Le grand dieu thébain est assis et appose les mains sur les deux bras du second personnage représenté debout, tournant le dos à la divinité et en recevant dans cette attitude la protection selon le rite familial consacré par les sculptures de l'Ancien Empire. Nous verrons aussi qu'il en reçoit l'investiture, car le geste

1. Voir à ce sujet le catalogue de vente : *Importante collection d'antiquités grecques, romaines et égyptiennes*, 23-26 mars 1868 (*Antiquités grecques, romaines et égyptiennes décrites par M. Fröhner, conservateur adjoint des Musées Impériaux*), p. 204, n° 520 : *Ammon*, statue assise en granit, etc. Je relève simplement les détails suivants : « Le dieu tient devant lui la statuette du roi *Amon Toutanch* (de la dix-huitième dynastie)... Le cartouche du roi a été martelé.... Haut. 2^m20. » Il s'agit de la collection du prince Napoléon.

2. Le monument a été acquis de MM. Feuardent. Il provenait du château de Prangins.



FIG. 1. — Le dieu Amon et le roi Toutânkhamon.
Groupe en granit noir, XVIII^e dynastie.
(Musée du Louvre).

divin est à la fois celui de la protection et de la présentation. La tête, actuellement manquante, de ce second personnage devait à peine arriver à la hauteur des pectoraux du dieu, représenté de grandeur naturelle. Le monument n'en mesure pas moins 2 mètres 20 centimètres de haut, du fait de l'extraordinaire développement de la coiffure divine surmontée des deux plumes (les deux rémiges caudales) du faucon, et, comme le socle ne compte dans cette masse que par quelque 20 centimètres, on peut juger de l'importance du travail sculptural exécuté dans ce superbe filon de granit noir.

L'hypothèse d'un filon se présente, en effet, tout naturellement à l'esprit, car on voit en haut du pilier d'adossement comme une traînée de granit rose, témoin du vaste banc de syénite où était emprisonnée la coulée de roche noire. Nombreux

sont les textes qui nous apprennent l'intérêt que les anciens Égypt-

tiens attachaient au choix d'un beau bloc ; et, dès l'Ancien Empire, les plus hauts dignitaires recevaient la mission de découvrir et d'exploiter de tels blocs en vue de monuments marquants du règne et principalement pour le caveau, le sarcophage, la stèle et les statues du roi.

Une inscription gravée sur la face postérieure du pilier donne la formule la plus abrégée d'un protocole royal, c'est-à-dire les deux cartouches accompagnés des mots invariables exprimant l'amour du dieu pour son descendant (fig. 1). Les deux cartouches sont méthodiquement martelés. Mais ce sont là les mutilations les plus bénignes : les mains divines ont été brisées et le personnage qui s'était mis sous leur protection a été décapité (fig. 2). D'autres traces de violence sont à relever, mais elles sont en contradiction avec le martelage des cartouches qui témoigne d'une intention restrictive et limitée et ont certainement une autre origine.



FIG. 2. — Le dieu Amon et le roi Toutânkhamon.
Groupe en granit noir, XVIII^e dynastie.
(Musée du Louvre).

En effet, ce qui a été effacé dans les deux cartouches, c'est l'élément complémentaire du nom divin. Le nom du dieu Râ dans le premier, celui du dieu Amon dans le second ont été scrupuleusement respectés. Pourquoi ce respect n'a-t-il pas été étendu aux deux mains du dieu ? Quel est le nom royal contre lequel on s'est ainsi acharné ? Quel est enfin le personnage dont l'effigie semble avoir

déchaîné cet accès de fanatisme ?

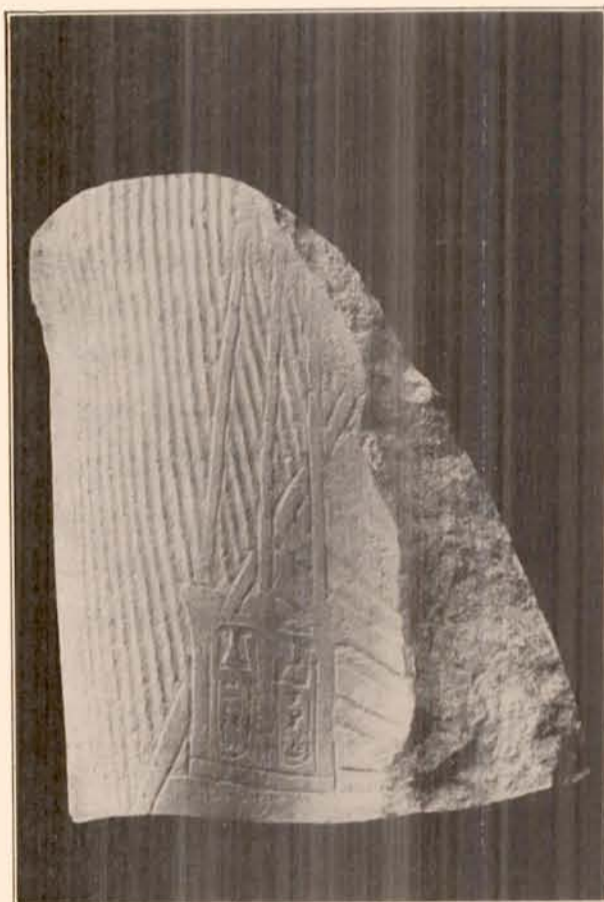


FIG. 3. — Détail de la figure de Toutânkhamon donnant les deux cartouches du roi.

Le respect de l'iconoclaste pour le nom d'Amon écarte à première vue le soupçon d'un martelage exécuté par ordre de l'hérétique Aménophis IV. L'examen du premier cartouche, quelque soin qu'on ait pris d'en gratter la surface dans l'attente d'un nom nouveau, aurait d'ailleurs très vite dissipé l'incertitude, si le style du monument l'avait permise. On découvre, en effet, sans beaucoup de peine, les deux principaux signes qui écrivent le nom d'intronisation (☉𓆎𓆏) du roi Toutânkhamon. Le second cartouche est moins lisible ; pourtant un œil prévenu y retrouve la boucle supérieure du signe 𓆎. Il y a mieux encore : l'accessoire bien connu, mais non déterminé jusqu'à présent, qui est suspendu par trois minces courroies au ceinturon et retombe à droite et un peu en arrière du tablier porte les deux cartouches royaux gravés à une si petite échelle qu'ils ont échappé aux auteurs de la des-

truction¹ (fig. 3). Il fallait donc s'attendre à une œuvre de sculpture du règne de Toutânkhamon — comme il sera démontré à propos du caractère sculptural du groupe — et les inscriptions font la réponse attendue. Quant au personnage qui s'est mis sous la protection du dieu, n'est-ce pas, en fin de compte, le roi Toutânkhamon lui-même ?

Le costume ajoute une inconnue au problème. Les deux extrémités du *claf* permettent de rétablir la coiffure. La jupe est recouverte par devant du tablier de gala, orné du large pendant de ceinturon. En somme, c'est un roi authentique qui s'est placé sous la protection d'Amon ; mais ce roi a le torse revêtu de la peau de panthère, insigne sacerdotal fréquent dans les représentations funéraires et religieuses, mais qui n'y apparaît jamais sur le corps du roi.

Il y a quelques années, le mélange de cet insigne aux insignes royaux aurait fait dévier vers un roi très spécialement désigné de cette époque l'identification de la statue acéphale. Parmi les successeurs d'Aménophis IV figure un certain Aï qui portait le titre sacerdotal de « père divin » et cette qualité était tellement indélébile qu'il l'a conservée dans son cartouche royal. Il y avait encore à ce moment une hésitation dans le classement des successeurs du roi hérétique. Plusieurs historiens plaçaient le « père divin » Aï immédiatement avant Toutânkhamon. Dans le cas qui nous occupe, ce dernier ne serait intervenu dans l'œuvre que comme usurpateur. Mais nous sommes fixés depuis 1912 sur l'ordre exact de succession par la découverte d'un fragment de revêtement en or d'un char de cérémonie où se trouve représenté Aï assistant en simple flabellifère au sacrifice rituel du prisonnier de guerre par le roi Toutânkhamon².

Le problème est donc à résoudre en dehors du roi-prêtre Aï.

1. Dans le cartouche-nom, les trois signes inférieurs dont le déchiffrement est assez malaisé correspondent à $\text{?} \text{†} \text{‡}$ *hk-in-rs'* « prince d'Hermonthis », titre protocolaire de Toutânkhamon.

2. Theodore M. Davis, *Excavations: The Tombs of Harmhabi and Touatânkhamanou*, p. 128, fig. 4.

Dans les tombes de l'Ancien Empire — M. Jéquier¹ l'a reconnu — la peau de panthère est la marque exclusive du propriétaire de la tombe ; c'est notamment la parure qu'il revêt pour s'asseoir devant le guéridon du repas de l'offrande. Plus tard, elle devient la marque spécifique non pas de celui qui reçoit les honneurs funèbres, c'est-à-dire du défunt, mais de celui qui les rend, et qui, escorté des acolytes fixés par le culte, n'en est pas moins le principal représentant de la famille. Une étude approfondie de cet insigne dépasserait le cadre de cette notice. Toujours est-il que les représentations de personnages qui en sont revêtus correspondent à deux larges catégories : d'une part, la classe des prêtres officiant dans le culte des morts et, en première ligne, du roi mort ; d'autre part, celle de certains prêtres officiant dans le cérémonial de la procession de la barque divine. Mais, ce qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est que les titres sacerdotaux comportant le port de la peau de panthère, à part celui de *kherheb* (lecteur), ne figurent dans aucune titulature, car ils ne correspondent pas à un emploi attaché à la personne ; ils sont la désignation d'un rôle dans le cérémonial. Tel est principalement le cas de l'*anmautef*, qui, dans les bas-reliefs du Nouvel Empire, représente le rôle le plus indissolublement lié à la figuration de cette parure. C'est le fils aîné qui devient l'*anmautef* de son père, le prince héritier qui est celui du roi, et le roi vivant qui est celui de son prédécesseur ; et, dès qu'il en a revêtu les attributs, il cesse d'être le roi. En déposant les insignes de la royauté, il a fait acte de prendre le second rôle. C'est ce que nous apprend formellement un bas-relief du temple de Sêti I^{er} à Abydos². Ramsès II, déjà roi, puisqu'il a succédé à son père, a dépouillé les insignes royaux pour revêtir la peau de panthère et, afin de souligner cette déposition rituelle de la royauté, il s'est intitulé le « fils royal », l'« aîné », le « légitime » (mot à mot le « fils de

1. *Revue d'ethnographie et de sociologie*, t. IV (1913), p. 364.

2. Mariette, *Abydos*, I, pl. 46.

son flanc »), le « prince héritier RAMSÈS ». Mais, comme il s'agissait aussi d'attester que cette régression de sa titulature n'était qu'un rite, il a ajouté à la formule que je viens d'énoncer les trois mots *Vie, Santé, Force*, qui n'appartiennent qu'au roi. Ce n'est pas tout : il a conservé son ceinturon royal, bouclé avec les deux cartouches. Tout est nuances dans cette représentation : le roi qui n'est plus roi, mais qui veut le rester, sera l'*anmaulef* sans l'être, car il y a un *anmaulef* d'office attaché au culte de son père, Sêti I^{er}, c'est-à-dire un suppléant permanent de Ramsès ; de plus, le suppléant n'est jamais désigné par son nom d'homme et Ramsès, en endossant les insignes de cette fonction, n'est pas allé jusqu'à faire graver sur la pierre, à la suite de ses titres princiers, le titre impersonnel d'*anmaulef*.

Les savants ont relevé depuis plus d'un demi-siècle toutes les particularités relatives à ce titre. Il en est une qui semble avoir provoqué quelque étonnement, et M. J. Capart y insiste dans une brève notice¹ : c'est le caractère de divinité que prend l'*anmaulef* dans les textes des Pyramides (Pépi II, l. 772). On peut couper court à toutes les discussions ouvertes à ce sujet en faisant simplement remarquer que le nom d'*anmaulef* est une épithète du dieu Horus. Cela était depuis longtemps visible dans une scène du tombeau de Sêti I^{er} relevée par Champollion². L'*anmaulef* qui rend le culte au roi mort lui dit : *Paroles de Horus anmaulef* : « Je suis Horus qui t'aime, toi maître des deux terres, aimé de Râ, l'Osiris Roi Râmenmâ », etc. De nombreux passages où le nom d'*anmaulef* s'attache à celui d'Horus suffisent à convaincre que l'origine du mot, du rôle qu'il exprime et des attributs qui le représentent doit remonter jusqu'au mythe osirien. Et comme toute la fiction de la divinisation du roi est entièrement brodée sur ce canevas, il reste aussi naturel de voir un roi s'équiper de la fourrure de la plus archaïque forme du sacerdoce en rapport avec le culte des morts (le premier mort ayant été Osiris et le pre-

1. *Zeitschrift für ägyptische Sprache*, t. XLI (1904), p. 88.

2. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, pl. 237 (t. III).

mier prêtre de ce premier mort ayant été Horus) que de le considérer dans son titre indélébile d'Horus. Le fait entièrement nouveau est l'adoption de ce costume dans une image royale, qui n'a rien à voir avec le culte des ancêtres, et qui est dépourvue de toute inscription faisant allusion à un roi mort. Si le roi représenté est Toutânkhamon, la cause de cette anomalie doit se trouver dans sa biographie.

Ce roi peut être donné comme un exemple typique des redressements — et l'on peut aller jusqu'à dire des résurrections — opérés par la science moderne. Aucun édifice construit par lui n'a été respecté de ses successeurs; mais ce sont les pierres des murs abattus pour abolir son nom qui l'ont conservé à la postérité. Les premiers voyageurs capables de déchiffrer les hiéroglyphes, Champollion, Nestor l'Hôte, Wilkinson, le retrouvaient dans les matériaux de remplissage des constructions d'Armaïs¹.

Dès 1840, Lepsius signalait à Karnak l'usurpation des constructions de Toutânkhamon par Armaïs; plus récemment, pareille découverte a été faite à Louqsor²; et l'on peut aujourd'hui se demander si la belle colonnade précédant la cour d'Aménophis III et qui est la disposition la plus originale non seulement de ce temple, mais de tous les temples égyptiens, et où s'est multipliée fastueusement l'estampille d'Armaïs, n'est pas l'œuvre de son arrière-prédécesseur dépossédé? Passons sur la rive gauche du Nil. On n'y connaît pas de tombeau qui puisse être attribué en toute certitude à Toutânkhamon. Le roi Aï, son successeur, a son tombeau de « père divin » à El Amarna et son tombeau de roi à Thèbes; Armaïs avait son tombeau

1. L'historique des premiers tâtonnements dans le déchiffrement et l'identification des cartouches de Toutânkhamon a été traité dans *La résurrection d'un règne* (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXXVIII [1920], p. 65-70).

2. L. Borchardt, *Zur Geschichte der Luqsortempels* (*Zeitschrift für ägypt. Sprache*), t. XXXIV (1896), 131, 132. — Gauthier, *Livre des Rois* (*Mém. de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire*, t. XVIII, p. 367, note 1); M. Alan H. Gardiner lui a signalé des restes du protocole de Toutânkhamon recouverts en surcharge par le protocole d'Horemheb (Armaïs) relevés par lui en 1911 sur le mur Ouest de la cour de ce temple.

de simple général à Memphis et son tombeau de roi également à Thèbes : seuls, les deux gendres et successeurs d'Aménophis IV n'ont de tombeau nulle part. L'hypogée inachevé, sans décoration murale, sans sarcophage et sans mobilier funéraire où Davis a trouvé en 1907 quelques débris au nom de Toutânkhamon¹, bien loin d'être le sien, est le témoin irrécusable que sa véritable sépulture a été violée, qu'elle est à chercher dans le même quartier de Biban el-Moloûk, et peut-être ne la trouvera-t-on jamais, car il se pourrait que ce fût le magnifique hypogée dont Armaïs a fait sa tombe royale².

En attendant, ce roi, qui n'était pas beaucoup plus qu'un nom des listes chronologiques, a maintenant son histoire, dégagée morceau par morceau du sol de Karnak. De 1902 à 1906, Georges Legrain, dont la mort prématurée ne sera jamais trop déplorée des égyptologues, a retrouvé et reconstitué la personnalité historique de Toutânkhamon. Il nous a d'abord rendu ses statues³ et, avec elles, l'image caractéristique, les traits si réguliers dans leur beauté et leur grâce juvénile, qu'on a pu les reconnaître en plusieurs statues divines et dans celle du dieu Khonsou, l'un des plus beaux ornements du Musée du Caire⁴. On les a même reconnus dans le prétendu Armaïs, découvert par Mariette.

1. Theodore M. Davis, *op. cit.*, p. 2 et 3.

2. Les monuments aux cartouches d'Armaïs doivent être soumis à un sévère examen. L'iconographie de ce roi serait à établir de la manière la plus précise, en partant des trois profils indiscutables de sa tombe memphite (Bœser, *Beschreibung der aegyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden*, IV pl. XXII, XXIV et XXV), et en relevant toutes les figurations les plus caractéristiques sur les bas-reliefs de Thèbes, de Gebel Silsileh, les peintures de la tombe royale et les statues. Dès maintenant il est facile d'observer que le masque du roi du groupe de Turin (photographies Petrie nos 229 et 230) est irréductible à celui du couvercle de canope (le plus net et le plus affirmatif des trois couvercles de la trouvaille) trouvé par Davis (*op. cit.*, pl. LXXVI). Le compte des usurpations monumentales de ce roi reste encore ouvert.

3. *Recueil de travaux relatifs à la philologie et l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, t. XXVII (1905), p. 66. — *Catalogue général du Musée du Caire : Statues de rois et de particuliers*, nos 42 091 (pl. LVII et LVIII) et 42 092 (non reproduite).

4. Au moment de la trouvaille de la statue de Khonsou, Maspero (*Annales du Service des antiquités*, t. III [1902], p. 181) crut qu'elle reproduisait les traits d'Armaïs (Harmhabi), fondant son hypothèse sur la ressemblance avec le prétendu Armaïs dont il est question à la ligne suivante. C'est la découverte de la statue 42 091 du Caire qui a mis fin à cette hypothèse.

Mais le document capital pour l'histoire de ce règne est la grande stèle écroulée au pied du mur Nord-Est de la grande salle hypostyle, que Legrain retrouva en trois morceaux en attaquant le remblai qui s'était formé dans cette partie de la salle¹. Toutânkhamon y expose sa politique religieuse depuis son accession au trône. En y ajoutant les données de la tombe de Houi, vice-roi du Soudan, qui projettent quelque lumière sur sa politique extérieure, on a les grandes lignes d'un règne qui n'aurait pas duré plus d'une douzaine d'années² (si l'on accepte les chiffres de Manéthon), mais qui est l'un des plus féconds de toute l'histoire d'Égypte en sculptures d'une beauté supérieure.

Une question reste en suspens : Quel était le père de Toutânkhamon ? Les uns le regardent comme le véritable fils d'Aménophis III, qu'il invoque du nom de père dans sa dédicace de l'un des lions du Gebel Barkal (aujourd'hui au Musée Britannique) ; pour les autres, Toutânkhamon fait simplement usage d'une formule officielle vis-à-vis d'un prédécesseur qui était en outre le grand-père de sa femme³.

Toutes les probabilités sont en faveur d'une filiation réelle. En montant sur le trône, Toutânkhamon modèle son protocole sur celui d'Aménophis III⁴. C'est de ce roi qu'il se réclame, et non de

1. *Recueil de travaux*, t. XXVIII (1906), p. 149, et t. XXIX (1907), p. 162 : G. Legrain, *La Grande stèle de Toutânkhamon à Karnak*. Cf. *Note on the life and reign of Toutânkhamon* par Gaston Maspero dans *Theodore M. Davis' Excavations*, pp. 111-123.

2. Une des tablettes hittites découvertes par Winckler à Boghaz Keui en 1911-12 aurait trait, si le déchiffrement et la transcription qu'en a faits Hrosny se confirmaient, à une lettre que la reine Dahamun, veuve du roi Bib Kururias, identifié avec assez de raison par Ed. Meyer et Schæfer à Nibkheperurâ (Toutânkhamon), écrivait au roi des Hittites pour lui suggérer que, comme elle n'avait pas de fils, il veuille bien lui en envoyer un qui puisse devenir son époux. L. W. King observe (*Note on the Hittite problem* dans *Journal of Egypt archaeology*, IV, 193) que l'on peut inférer de ce témoignage que la veuve de Toutânkhamon s'efforçait de garder ou de retrouver le pouvoir avec l'aide hittite.

3. Maspero (*Histoire des peuples de l'Orient classique*, t. II, p. 334, note 3) résume la bibliographie de cette controverse. Partisan de la seconde thèse dans l'ouvrage cité, il est venu à la première dans sa *Note on the life and reign of Toutânkhamon*.

4. H. Gauthier, *Les noms de Toutânkhamon* (*Annales du Service des Antiquités*, t. X [1909], p. 202.) ; — G. Daressy, *Le protocole de Toutânkhamon* (*ibid.*, t. XI [1910], p. 273).

tout autre grand pharaon de la XVIII^e dynastie. D'autre part, M. Daressy¹ croit retrouver son image dans les couvercles des quatre canopes supposés d'Aménophis IV. C'est qu'en effet la ressemblance des deux frères ou demi-frères (car on peut supposer deux mères), est particulièrement sensible dans la tête du dieu Khonsou de la trouvaille Legrain.

Cette consanguinité explique, à mon avis, le mystère autrement impénétrable de la complète absence de Toutânkhamon dans le répertoire des figures et des noms fournis par El-Amarna, comme s'il avait été tenu à l'écart de la nouvelle capitale. Son mariage avec la troisième fille d'Aménophis IV, c'est-à-dire sa propre nièce, n'inflige aucun démenti à cette théorie, car tout tend à prouver que ce mariage avec une princesse qui n'apparaît qu'à l'état d'enfant — de fille non nubile — dans les bas-reliefs d'El-Amarna — n'a eu lieu qu'après la mort du roi hérétique.

Cette digression était nécessaire pour la recherche d'une raison valable à la dérogation sans exemple que comporte le mélange des insignes du prince héritier — la peau de panthère de l'*anmautef* — à ceux de la royauté : c'est un manifeste de légitimité, et notre roi a eu bien soin de ne pas omettre dans son protocole l'épithète facultative de légitime après les mots « fils du soleil ».

L'hérésie atonienne n'a pas immédiatement pris fin avec son auteur. Le règne de son premier successeur y a passé tout entier, et certainement le début de celui de Toutânkhamon. Il dut faire cette concession aux circonstances et à son épouse, mais la fraîcheur de ses convictions et son vieil atavisme thébain ont vite repris le dessus et ont fait de lui le restaurateur du culte d'Amon².

1. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, XII, p. 159. L'opinion que les têtes représentées sont celles de la reine Nefertiti est développée par H. Schäfer dans *Die angeblichen Kano-penbildnisse des Königs Amenophis des IV.* (*Zeitschrift für ägypt. Sprache*, t. LV, pp. 43-49). Cette opinion n'affaiblit pas mon argument; un incontestable air de famille se dégage de toute l'iconographie de la famille d'Aménophis IV et de celle de Toutânkhamon.

2. La stèle du Musée de Berlin, où il porte encore son nom atonien, Toutânkhaton, dans une scène

Le texte de la stèle Legrain se réfère intégralement aux mesures prises par notre roi pour la restauration et témoigne de l'ardeur et du zèle qu'il y a mis.

Et pourtant le traitement infligé à sa statue s'est produit comme si rien de tout cela ne s'était passé. Mais les démarquages pratiqués par le roi Armaïs viennent à point nous éclairer. Derrière le fanatisme des iconoclastes qui se sont attaqués aux deux prédécesseurs d'Armaïs, aussi bien au « père divin » Aï, dont le sarcophage a été brisé et les bas-reliefs mutilés, qu'à Toutânkhamon, il faut chercher l'ancien général, l'usurpateur porté au trône par les soldats, et consolidé par la surenchère apportée constamment dans les gages qu'en attendait le sacerdoce d'Amon.

L'ordre fut d'abord donné d'oblitérer des cartouches, travail exécuté avec soin, car il s'agissait d'y substituer les noms d'Armaïs. Ces substitutions étaient faites sur une si grande étendue qu'on ne s'attardait pas à effacer le reste du texte. Mais pourquoi les cartouches ainsi épurés n'ont-ils pas reçu le nom de l'usurpateur ? C'est apparemment qu'une autre équipe, passant par aventure auprès de la statue, s'est déchaînée contre elle. Un coup de marteau qui ne visait que le masque a emporté toute la tête. Quant aux mains du dieu, on les a peut-être supprimées avant l'attentat, afin d'abolir d'abord la protection divine. Puis le groupe mutilé fut laissé à son sort, hors du temple, non sans avoir été dépouillé des métaux précieux qui le recouvraient.

L'or, l'électrum, l'argent recouvraient certains accessoires aussi bien du dieu que du roi. Les statuettes en bronze incrustées nous fixent sur la répartition de ces métaux. Les deux plumes du diadème et la barbe postiche du dieu où le polissage s'interrompt pour donner prise au revêtement précieux, les colliers et bracelets, la jupe et son ceinturon, en étaient les emplacements marqués par une invariable

d'adoration du couple divin Amon et Mout, est, à ce point de vue, un document de la plus grande valeur : A. Erman, *Geschichtliche Inschriften aus dem Berliner Museum (Zeitschrift für ägypt. Sprache, XXXVIII [1900], p. 112).*

tradition. La tunique des dieux est fréquemment, même depuis l'Ancien Empire, un vêtement montant jusqu'aux pectoraux et retenu, comme les robes de femmes, par une double bretelle : là encore les




FIG. 4. — Buste du dieu Amon (détail du groupe du Musée du Louvre).

métaux précieux avaient leur emploi. Le tablier de gala du roi devait briller comme un soleil¹. On se rend compte en considérant

1. L'irradiation d'un foyer placé à l'une et quelquefois aussi aux deux pointes du tablier, ornement spécifique de cette partie du vêtement, implique l'intention de montrer le pharaon sous la forme du

simplement l'importance de la ciselure concentrée sur le buste divin (fig. 4) à quel point ce placage de métaux précieux et cette riche incrustation répartie sur la coiffure, le bas du visage, les épaules et la gorge s'ajoutant à la douceur des traits, réplique idéalisée de ceux du roi dédicateur, contribuaient à la glorification du dieu thébain.

Le haut degré de beauté atteint par les sculptures de ce règne est un fait acquis et qui n'a plus besoin d'être démontré; mais l'admiration est allée tout d'abord à la douce, harmonieuse et élégante physionomie du pharaon (fig. 5) dont Maspero et Legrain¹ ont prétendu faire un malade, un tuberculeux. Le charme d'une maigreur très atténuée, l'expression du regard, la saillie d'ailleurs modérée des clavicules, sont incontestablement des signes de l'excès d'affinement d'une race dont Aménophis IV et ses filles, sa mère la reine Tii et son père Aménophis III lui-même sont de frappants exemples. Cette dégénérescence allait-elle jusqu'à la maladie, on ne saurait vraiment l'affirmer. Il faut donc s'expliquer les causes de l'intérêt que nous inspirent et de l'attrait qu'exercent sur nous les statues du roi et celle des deux divinités faites, suivant la règle, à sa ressemblance.

L'Égypte n'a pas eu seulement et simultanément deux langues et deux écritures, l'une sacrée, l'autre profane; elle a eu aussi deux arts. Le déblaiement des temples de l'Ancien Empire nous a pleinement fait connaître l'art sacré des rois memphites que nous ne pouvions que soupçonner par la comparaison des statues de Chéphren avec celles des particuliers. Sous le Nouvel Empire, il a atteint son plus haut degré de formalisme et de purisme et Thèbes s'est trouvée logiquement le centre de cette savante et sévère culture d'école qui appliquait aux monuments officiels,  (menou ourou), un trai-

soleil levant dardant ses rayons hors de l'horizon. Sur un grand nombre de représentations ce rayonnement émane d'une tête gravée à l'extrême pointe du tablier.

1. Legrain, *Thèbes et le schisme de Khouniatonou — Aménôthès IV*, dans le *Bessarione*, année XI (série 3, vol. 1), p. 24 et 25.

tement tout autre que celui qu'appliquaient les ateliers libres aux objets artistiques de la vie courante.

La révolution religieuse d'Aménophis IV a eu là son effet le plus durable. Les sculpteurs des ateliers sacrés, englobés dans son

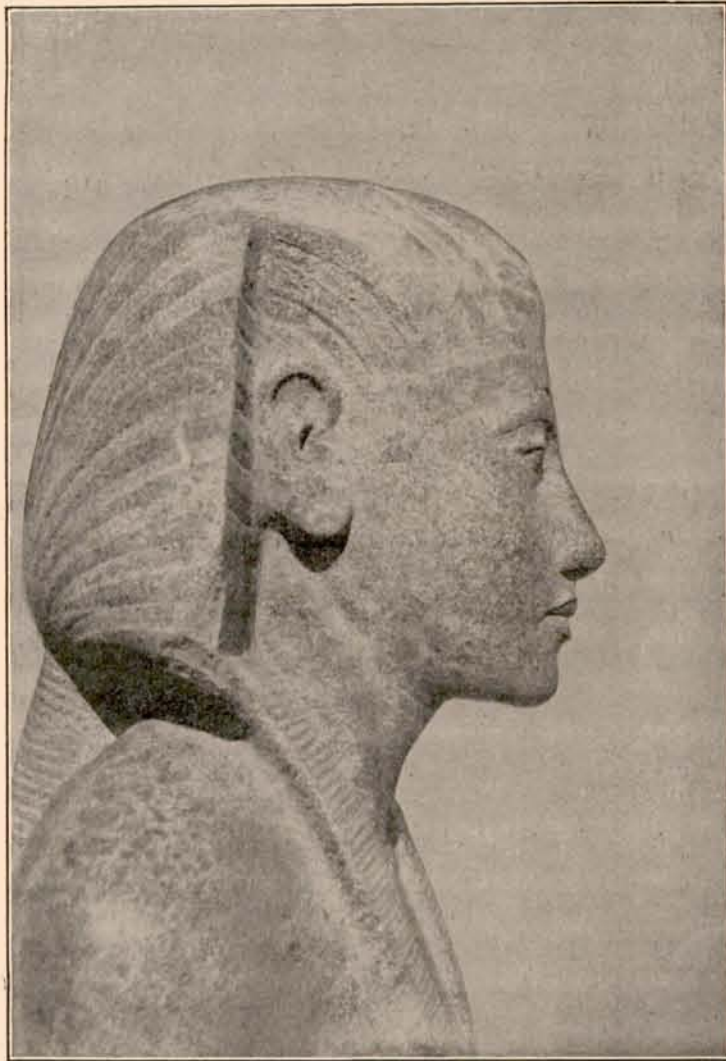


FIG. 5. — Tête du roi Toutânkhamon, statuette en granit rose.
(Musée du Caire).

aversion pour le dieu Amon, furent mis de côté. On s'est naturellement demandé quels sont ceux qui les remplacèrent à El-Amarna¹.

1. La dernière étude sur l'art d'El-Amarna que je ne puis que mentionner brièvement ici est l'article de H. Schäfer, *Altes und Neues zur Kunst und Religion von Tell el-Amarna* (*Zeitschrift für ägypt. Sprache*, t. LV (1918), p. 1-43).

Maspero avait supposé l'existence d'une école hermopolitaine, la nouvelle capitale, Akhetaton, se trouvant dans le nome hermopolitain. Mais cette école n'a laissé aucune trace de cette existence en dehors des monuments du règne de l'hérésiarque. Qu'un pays aussi dénué de moyens crée en quelques années le miracle d'art qui s'appelle El-Amarna, voilà qui n'est guère admissible. Le professeur Sayce, qui n'est jamais à court d'idées ingénieuses, a suggéré celle de l'enrôlement d'artistes égéens. C'est la déjà vieille théorie de l'influence égéenne sur l'art du Nouvel Empire, poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. La solution, ce me semble, n'est pas si éloignée. Il suffit de jeter un regard sur un bas-relief de n'importe quelle tombe civile du temps, ou de considérer l'un de ces jolis objets de toilette si habilement façonnés et décorés de figures aux mouvements tout à fait dégagés, et aussi la tendance marquée à l'exagération de la gracilité propre à l'art de cette époque, pour se convaincre que ce sont les faubourgs et le bazar de Thèbes qui ont fourni, avec leurs corporations d'artisans laïques, les équipes que quelques artistes en renom ont emmenés à El-Amarna¹. Il s'y est vite créé, comme en tout milieu limité, une manière, un style de petite chapelle imbue de son autorité, qui s'est propagé au dehors et imposé comme une mode nouvelle. Une époque comme la nôtre, où s'affirment à tout instant de nouvelles doctrines et théories d'atelier, est la mieux faite pour comprendre un phénomène de ce genre.

Les statues royales exécutées par l'atelier dont Borchardt a retrouvé l'emplacement et les modèles dans les ruines d'El-Amarna, et d'où provenait peut-être le buste d'Aménophis IV que j'ai rapporté d'Égypte en 1910, sont de l'art le plus libre, le plus affranchi du canon hiératique dont il est vain de nier l'existence. L'élan était donné et ne pouvait s'arrêter de si tôt. Quand la grande vie officielle et religieuse reprit son cours à Thèbes — et ce fut l'œuvre de

¹ Ce mouvement artistique a été rattaché par Brugsch à une famille d'artistes connue par un bas-relief avec inscription sur des rochers du désert d'Assouân. Le père, Men, exerçait son art à la cour d'Aménophis III; le fils, Baq, sous Aménophis IV.

Toutânkhamon — un nouvel art officiel, qui n'était plus l'art d'El-Amarna, mais qui n'était pas non plus redevenu celui de Thoutmôsis III, prenait naissance et aboutissait à ces créations d'une belle tenue et animées en même temps d'un souffle de vie qu'il fallait autrefois aller chercher dans l'art d'à côté. Le roi et le dieu, jusqu'alors impassibles, se mirent à sourire dans le granit. Les yeux, qui depuis les premiers temps de la sculpture s'ouvraient démesurément comme ceux d'Osiris sur les masques des sarcophages et sans aucun signe d'individualité, perdent leur forme hiéroglyphique (fig. 6), pour devenir des yeux vivants, avec de vraies paupières construites pour se mouvoir à chaque intention du regard.



FIG. 6. — L'œil conventionnel, d'après une statue civile du règne de Thoutmôsis II (XVIII^e dynastie) (Musée du Louvre).

Le fait n'était pas absolument nouveau dans la sculpture égyptienne. Un courant réaliste, dont nous saurons quelque jour l'origine, s'était formé vers la fin de la XII^e dynastie. Les Sésostris et les Aménémès de ce temps gardent, dans leurs statues, un accent de vie dû en grande partie à la reproduction typique des yeux¹. D'ailleurs les premiers symptômes de la révolution artistique apparaissent déjà sous Aménophis III, dont le Louvre possède une jolie tête en granit rose. La recherche de l'expression, concentrée dans les yeux, est un fait important à noter parce que, sans arriver au degré d'intensité atteint dans les masques des statues royales ou divines de la fin de la dynastie, elle accuse très nettement la tendance nouvelle. Le bord libre des paupières n'y présente plus la section régulière et, en quelque sorte, géométrique par laquelle étaient rendus l'épaisseur et le relief de



FIG. 7. — Les yeux d'Aménophis III dans un buste en granit rose du Musée du Louvre.

1. Cette vue a déjà été exposée dans le mémoire intitulé *A propos d'un buste égyptien récemment acquis par le musée du Louvre* (Monuments Piot, t. XIII, p. 22).

cette membrane. Il est, en effet, facile de constater que jusqu' alors la technique traditionnelle, qui eut cours pendant la presque totalité de la durée de la XVIII^e dynastie, consistait à enlever au ciseau à l'intérieur du tracé de l'œil la quantité de matière, calcaire ou granit,



FIG. 8. — L'œil du dieu Amon, réplique de l'œil du roi Toutânkhamon dans le groupe du Musée du Louvre.

correspondant à l'épaisseur requise pour les deux paupières. Le recul du plan ainsi obtenu formait la partie visible du globe oculaire. Pour en revenir à la tête d'Aménophis III (fig. 7), notre attention est immédiatement attirée par le tracé tout à fait remarquable des yeux, cernés sur tout leur contour (y compris les deux commissures)

d'une bordure de 3 à 4 millimètres obtenue par un trait de force profondément gravé à la distance indiquée du bord libre. Ainsi s'accusent non seulement l'anatomie des paupières, mais encore le large trait de kohl qui fardait l'œil royal et qui appelait forcément un rehaut de couleur noire identique aux sourcils.

Un grand progrès s'accomplit en ce sens sous le règne du roi



FIG. 9. — Structure de l'œil de la prétendue Taïa (Musée du Caire).

hérétique et s'ajoute à toutes les transformations de style qui caractérisent cette époque et son école de sculpture. La paupière supérieure, qui a pour fonction de se rabattre en glissant sur le globe oculaire, nous apparaît alors traitée avec le détail qui en rend visible la structure.

Comme cette reproduction réaliste de l'œil n'est pas complètement absente des

statues-portraits civiles de la seconde moitié de la dynastie et qu'elle a été retenue de plus en plus par les artistes préoccupés de faire vrai, nous avons là un argument de plus en faveur de la thèse que l'art officiel d'El-Amarna devait sa rénovation à l'adoption des procédés courants en vigueur dans les ateliers

privés. Un trait signalétique à remarquer chez les derniers Aménophides issus du grand Aménophis III-Memnon est précisément le caractère marqué de cette partie supérieure de l'entourage de l'œil : la paupière en question est lourde, charnue et comme toujours prête à voiler le regard. dans tous les portraits jusqu'à présent connus d'Aménophis IV¹, de Toutânkhamon (fig. 8) et de la prétendue Tii (Taïa de Mariette), en qui je crois retrouver l'épouse de Toutânkhamon, c'est-à-dire la reine Ankhnespamon (fig. 9). Celle-ci en effet, devant être rattachée à l'Horemheb ou Harmhabi de Maspero (Armaïs), serait à remonter de l'échelon d'un règne comme l'image usurpée du personnage royal dont ce savant avait fait son fils ou son époux.² Si l'on prête l'attention voulue à ce rendu si intéressant de l'œil dans les statues du temps, ou on le retrouve encore dans les têtes-couvercles des canopes d'Apis³ (fig. 10) du règne de Toutânkhamon, qui, en somme, appartiennent à l'art essentiellement religieux. Le procédé, d'ailleurs, est si complètement acquis, qu'il ne sera ni répudié ni négligé par les artistes du temps de Séthôsis I^{er} et de Ramsès.

1. Voir notamment *A propos d'un buste égyptien* (*Monuments Piot*, t. XIII, fig. 1, fig. 2, fig. 4, fig. 6 [d'après Petrie, *El-Amarna*] et pl. I et II). La planche III du même volume, en reproduisant la *Tête égyptienne* du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles publiée par M. J. Capart, fournit très opportunément un terme de comparaison entre la technique des ateliers privés auxquels il vient d'être fait allusion et celle des ateliers royaux d'avant et d'après El-Amarna. La nouvelle formule de l'œil s'y montre avec toute la netteté désirable.

2. Il s'agit de la tête colossale trouvée en 1860 par Mariette dans une des salles du temple de Karnak et attribuée par ce savant à Ménéptah. On lira dans *Une tête du pharaon Harmhabi* (*Monuments de l'art antique* par O. Rayet, tome I^{er}, livraison V, planche XV, et *Essais sur l'art égyptien*, p. 169-170) par quel raisonnement G. Maspero en est arrivé à l'identification, alors très plausible, de cette magnifique tête avec Horemheb, et dans le *Guide au Musée de Boulaq*, p. 425, n° 617, les liens de parenté qu'il lui suppose avec la prétendue Taïa. Depuis lors G. Legrain a démontré (*Le Musée égyptien*, t. II, p. 7-9) que cette reine n'était autre que la déesse Maout, parèdre d'un dieu Amon dont il retrouva la tête en 1895 ; mais, dominé par la pensée que ce groupe se rapportait au règne d'Horemheb, il est resté attaché à l'hypothèse de Maspero, à savoir que les traits de cette divinité avaient été empruntés à la mère ou à l'épouse (il opte pour cette dernière) d'Horemheb. Je considère la tête d'Amon trouvée en 1895 et publiée par Legrain (*Musée égyptien*, t. II, pl. IV) comme reproduisant, non moins que le fameux Khonsou, le visage de Toutânkhamon, et cela avec un degré de réalisme auquel n'arrive pas l'Amon du Louvre.

3. Aug. Mariette, *Le Sérapéum de Memphis* (1857), p. 8, et III^e partie, pl. 2.

Le groupe d'Amon et de Toutânkhamon, précipité un jour dans une cachette semblable à celle qui a été découverte il y a vingt ans par Georges Legrain, en est sorti au temps de Mariette. Les premières fouilles, entreprises à Karnak par le fondateur du Musée de Bouîâq, ont répandu sur le sol et jeté sur le chantier des statues



FIG. 10. — Couvercle d'un vase canope du bœuf Apis embaumé sous le règne de Toutânkhamon. (Musée du Louvre).

plus ou moins mutilées et de nombreux débris de sculpture qui ne se défendaient contre le vol que par leur poids. Un certain nombre ont été recueillis par un de nos consuls, M. Lequeux, qui les entreposa dans une vieille maison arabe bâtie sur le remblai que les siècles avaient accumulé en plein temple de Louqsor. Quand

Maspero entreprit les premiers travaux de déblaiement du temple, la « maison de France » — car tel était son nom — fut vidée de ses dieux et de ses scribes les plus mutilés qui prirent le chemin du Louvre. D'autres morceaux, d'une conservation plus engageante, étaient



FIG. 11. — Partie supérieure d'une statue d'Amon en granit noir.
(Musée du Louvre).

arrivés aux mains de collectionneurs, et c'est ainsi que le Louvre put acquérir en 1890, à la vente Sabatier, deux bustes d'Amon qui présentent un très grand air de parenté avec le nouvel Amon (fig. 11)¹.

1. Livre d'entrée : E 10.376. — Au cours de l'impression de ce travail M. J. Capart m'a communiqué le moulage d'un nouveau masque d'Amon aux traits de Toutankhamon, acquis par le Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Je suis très porté à lui attribuer la même provenance.

Le dieu y a exactement les mêmes traits et il a certainement la même origine. De même que la coupe d'or et la coupe d'argent décernées par le roi Thoutmôsis III au même général Thoutii se sont retrouvées au Louvre, après les vicissitudes inséparables de leur retour au soleil, de même les trois images d'Amon, œuvres du même roi, déposées dans le même sanctuaire, sorties de terre au même moment, témoins des splendeurs d'un règne vieux de 3300 ans, viennent de se réunir à nouveau chez nous, dans un asile sûr et digne d'elles : dernier et définitif asile.

GEORGES BÉNÉDITE



LE DIEU AMON ET LE ROI TOUTANKHAMON

Groupe en granit noir (XVIII^e dynastie)

Musée du Louvre