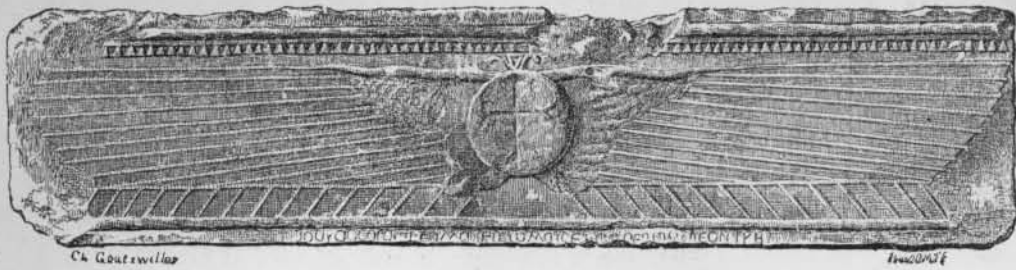


J. Benoît — Mes statuts incomplets de l'ancien Empire —  
double

Bibliothèque Maison de l'Orient



129154



## UNE STATUETTE MEMPHITE DU NOUVEL EMPIRE

### AU MUSÉE DU LOUVRE

LE manuel, qui est la forme habituelle sous laquelle la connaissance de l'archéologie égyptienne pénètre dans le grand public, a fini par faire prédominer dans cette étude un esprit de synthèse exagéré, qui n'a pas été sans en ralentir les progrès. Préoccupée de retracer la physionomie générale de l'art égyptien, de l'expliquer par les croyances, les institutions aussi bien que par le génie de la race, de la définir par rapport à l'art classique, et de consacrer le principe de ses grandes divisions, cette méthode a tout de même fini par se heurter à certains problèmes échappant à la généralisation, mais, au lieu de les résoudre par voie d'analyse, elle s'est laissée aller à un système d'improvisations ou de classements arbitraires, à peu près tous caractérisés par ce fait qu'ils n'ont jamais rallié l'opinion des connaisseurs. Là est vraiment le fossé qui sépare encore l'histoire de l'art égyptien de la culture archéologique classique et médiévale. L'occasion m'est bonne d'en donner des exemples.

Les statues de l'Ancien Empire, quand elles ne portent pas leur date approximative par la mention d'une ou de plusieurs prêtrises d'un culte funéraire royal (ce qui est le cas le plus fréquent), sont laissées dans le vague ou versées d'office dans la V<sup>e</sup> dynastie<sup>1</sup>, gouffre où s'absorbe presque tout l'art memphite, et cela,

1. F.-W. von Bissing (*Denkmäler ägypt. Skulptur*, texte, p. VIII, note 43) fait la même remarque et insinue que Borchartt aurait pu se livrer, à propos du catalogue du Caire (*Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten*), à des recherches plus approfondies.

par suite d'une méconnaissance en quelque sorte systématique des caractéristiques de la IV<sup>e</sup> et de la VI<sup>e</sup> dynastie. La question la plus troublante que pose l'art du Moyen Empire est assurément celle des monuments que Mariette a qualifiés de « hycsos ». Elle a été reprise, il y a vingt-cinq ans, par Golenischeff<sup>1</sup> et, plus récemment, par Capart<sup>2</sup>, dans un sens très opposé. L'imprécision de ces recherches n'en ont fait qu'accroître l'incertitude. Le même jeu d'hypothèses hasardeuses auquel a été soumis l'art si particulier de Tell-el-Amarna, n'a pas eu plus de succès. L'expédient d'une école hermopolitaine<sup>3</sup>, qui ne s'appuie sur rien de proprement hermopolitain, n'est pas plus convaincante que l'intervention d'ateliers égéens<sup>4</sup>. Encore y a-t-il ici, à mon sens, une parcelle de vérité. Et les écoles du Nord, qu'étaient-elles au temps de la splendeur thébaine? Attendaient-elles, comme on l'enseigne, son déclin pour surgir de l'horizon? Que savons-nous de l'art saïte avant la Saïs des Psammetik, d'Amasis et d'Apriès? Il ne s'est pourtant pas épanoui un beau matin comme le bouton du lotus. Si nous remontons le cours des temps immédiatement antérieurs, nous constatons que les monuments les plus caractéristiques et les plus accomplis de l'art des Bubastites ne vient pas de Bubastis, mais de Thèbes, et que le nom de Tanis ne s'attache qu'à une sculpture officielle de colosses et de semi-colosses dépourvue de tout caractère propre<sup>5</sup>.

Ces brèves remarques, volontairement limitées aux questions les plus élémentaires, suffisent à faire constater l'état de piétinement où s'immobilise la partie de l'histoire de l'art égyptien la plus délicate, parce qu'elle s'offre tout entière aux modernes anonyme et dépourvue de tout le riche appareil de traditions, d'histoire et de critique qui constitue le domaine scientifique de l'art grec. Cette sculpture iconique, privée de toute estampille d'atelier (hormis celle que nous lui attribuons), ramenée par les attitudes, les groupements et les costumes à un petit nombre de thèmes, forme une classe de monuments qui ne peut tirer toute sa valeur que d'une étude approfondie de la technique et fait bien plus appel à l'esprit d'analyse d'une science de laboratoire qu'aux impulsions de la pensée

1. *Amenemha III et les sphinx de « Sîn »* (Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes, XV (1893), p. 131-136, et pl. I-V).

2. *Les Monuments dits Hycsos*, Bruxelles, 1914.

3. G. Maspero, *La Statuaire égyptienne et ses écoles* (Journal des Savants, 1908-1917; réédité dans G. Maspero, *Essais sur l'art égyptien*, p. 1-17.

4. A.-H. Sayce, *Archaeology of cuneiform inscriptions*, p. 136.

5. Les monuments hycsos étant mis hors de la question.

aux prises avec les problèmes si variés de l'art classique. Cette méthode de sèche analyse manque évidemment de l'attrait exercé par certains livres, dont le renom est très profitable à l'archéologie égyptienne, mais elle est la seule capable de produire des résultats.

Je me propose d'en renouveler ici l'application à propos d'une jolie statuette en bois de caroubier, clairement datée de la seconde moitié de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, que le musée du Louvre vient d'acquérir et qui pose à nouveau le problème de l'art memphite pendant le plein épanouissement de l'école thébaine.

Hauteur : 0 m. 36 (dont 0 m. 038 pour le socle). État de conservation : éclat ayant déterminé la perte de la partie postérieure du crâne. La presque totalité du pied gauche (moins le talon) a été détachée par une cassure qui entame le bas de la jambe. Lacunes dans les pièces d'incrustation des yeux (partielles dans l'œil gauche).

Adolescent fraîchement émoulu de l'enfance, dont le crâne rasé est de la pureté qui s'observe, à chaque pas dans les rues du Caire, chez les petits fellahs. Grands yeux arqués d'épais sourcils, traités au moyen des éléments habituels rapportés, la bordure ciliaire en lamelles de nacre, les sourcils (disparus) vraisemblablement en lapis-lazuli. Petit nez joliment profilé, surmontant une bouche épaisse, mais d'un dessin très sculptural. Joufflu, comme il sied à son âge, et orné d'une paire d'oreilles qui sont encore un des traits de la race. A partir du cou que sillonnent deux plis réguliers, se manifeste une nature dodue que l'artiste a fidèlement rendue par des pectoraux en saillie, au-dessus d'un léger bourrelet de graisse et par un torse tournant à l'obésité, — phénomène dont l'enfance n'est pas exempte, même en Égypte.

La figure s'insère dans un socle grossier, qui fait contraste avec la belle qualité de la matière employée pour la sculpture, non moins qu'avec le fini de la technique. Je continue à me demander si les socles de cette espèce ne venaient pas remplacer pour les funérailles un socle originel non pourvu des formules. La question d'une sculpture dont la destination funéraire n'était que subséquente, sinon secondaire, et qui allait à la tombe avec les bijoux et nombre d'objets usagés pendant la vie — opposée à la sculpture intentionnellement funéraire (voir les bijoux funéraires mêlés aux bijoux usagés) m'apparaît de plus en plus comme une nécessité, contraire, il est vrai, à la conception qui fait rentrer, bon gré mal gré, toutes les manifestations artistiques des civilisations de l'antiquité dans le

cadre étroit de leurs croyances religieuses ou même de leurs institutions civiles. La vie de l'Égypte sous le Nouvel Empire déborde dans une floraison de produits artistiques et industriels qui défie les classements systématiques. Rien de particulier dans le costume et l'attitude. Le jupon plissé qui se colle aux jambes et s'étale par-devant en forme de tablier, les deux bras pendants et la jambe gauche dégageant la droite qui porte le poids du corps, n'appellent plus le moindre commentaire. Aucune parure. La main gauche est fermée, mais avec l'apparence qu'elle a tenu un des attributs ordinaires, et fait diversion à la droite ouverte, les doigts pendants.

Par imitation de la sculpture en pierre dure qui exerçait une influence canonique et pédantesque sur les monuments en matières moins résistantes, les bras et les jambes n'ont que le degré de dégagement voulu pour la légèreté de l'œuvre. Le pilier d'adossement qui assure la stabilité et joue son rôle épigraphique, ne dépasse pas la ligne supérieure des omoplates. Le degré de poli exclut toute recherche de polychromie et s'accorde avec le style lapidaire recherché. Le temps l'a revêtu par places d'une patine argentée qui ne s'observe que dans les pièces poussées jusqu'à l'extrême fini, le bois étant amené par le polissage à une densité métallique et impénétrable aux actions extérieures; tout s'y passe à la surface.

La planche ci-jointe ne rend malheureusement pas le degré d'inclinaison du cou, détail savoureux qui s'ajoute à d'autres pour souligner la parenté de l'œuvre avec les produits des ateliers d'el-Amarna.

Ce petit personnage s'appelait Zâï et n'était guère écrasé sous le poids de sa titulature. Il était en tout et pour tout *sodem* du roi, mot à mot : « Écouteur du Maître des Deux Terres », fonction assez vague et qui ne prend de clarté à nos yeux que dans le *Rituel des funérailles*, où le *sodem* est un des acolytes du principal officiant ou *kherheb*. Le titre se complète assez fréquemment de la mention *isit ma-t*, « la place vraie » ou « la place de Vérité », euphémisme pour dire « le cimetière », et qui assigne à la fonction un caractère indiscutablement funéraire. Il y avait à Thèbes tout un collège des *sodem ash*, « écouteurs des plaintes », qui n'étaient pas des juges chargés d'entendre des requêtes, comme le croyait Brugsch. D'ailleurs, le costume (y compris la tonsure du crâne) de Zâï est nettement sacerdotal.

L'inscription dorsale, privée par une légère cassure de la formule d'adoration et du nom divin, nous dit qu'elle est adressée



LE PRÊTRE ZÂÏ

STATUETTE EN BOIS MEMPHITE, FIN DE LA XVIII<sup>e</sup> DYNASTIE

(Musée du Louvre)

pour que le Maître des Dieux accorde au double de Zâï « la durée du Soleil, le corps en joie, que ses yeux voient et ses oreilles entendent ». Quant au proscynème proprement dit, gravé sur la partie supérieure du socle, devant les pieds, il s'adresse à une série de divinités dont la mention est tout à fait capitale pour établir l'origine de la statue, à savoir : « Ptah, maître de la Vérité, le dieu Cippe (*dadu*) auguste, Tanen, Sokar-hennou (c'est-à-dire « Sokar-la-barque »), Nefertoum et Horus-Khentikaou ». Le reste est banal. Ce n'est pas ici le lieu de développer un commentaire religieux. De cette énumération, nous ne pouvons retenir qu'une chose : elle désigne clairement la ville et la nécropole de Memphis. Et ce fait est du plus haut intérêt artistique.

Sommes-nous en présence d'une œuvre de la sculpture memphite du Nouvel Empire? Nous avons toutes raisons de l'admettre. Même pour la sculpture portative, la ville de Ptah n'était et ne pouvait être tributaire de Thèbes. L'antagonisme était trop grand entre les deux premières cités de l'Égypte, et, moins que tout autre, un dévot du dieu eût été enclin à passer outre. D'ailleurs, le Memphite a suffisamment estampillé son œuvre.

Et nous voici ramenés à la comparaison entre les deux grandes écoles de sculpture. On les a opposées d'une manière peu satisfaisante pour la logique, en mettant face à face l'art memphite du temps des Pyramides et l'art thébain du Moyen et du Nouvel Empire. Une comparaison de cet ordre ne peut avoir de valeur qu'autant que les deux termes en sont contemporains, et cela est d'autant plus aisé pour le Nouvel Empire, l'époque qui nous intéresse, que la nécropole de Saqqârah nous a depuis longtemps favorisés d'un assez grand nombre de bas-reliefs opposables à ceux de la nécropole de Thèbes. C'est déjà là une partie de la question. Les plus remarquables sont ceux que le musée de Leyde a acquis de la collection Anastasy — l'ensemble composant la chapelle funéraire de Piatenemheb, ainsi que ceux de la chapelle du général Horemheb (Armaïs), le même qui devait régner à la ligne de soudure de la XVIII<sup>e</sup> et de la XIX<sup>e</sup> dynastie<sup>1</sup>. Le musée du Caire, indépendamment des parties qu'il possède de cette même chambre, contenait déjà, du temps de Mariette, des fragments provenant de deux autres tombes : celle

1. Les morceaux de cette chapelle sont dispersés en plusieurs musées : le Caire, Leyde, Vienne, le British Museum et le Musée d'Alexandrie. Cf. J.-H. Breasted, *King Harmhab 'und his Saqqâra Tomb* dans la *Zeitschrift für ägyptische Sprache*, XXXVIII. Band (1900), p. 47-50.

de Tounari et celle de Ptahmès. Les fouilles poursuivies depuis à Saqqârah, et notamment celles de M. Quibell, ont beaucoup développé ce fonds. Il est remarquable par l'unité de son caractère et révèle un art plus serré et plus contenu, et d'une élégance un peu plus froide, que le travail thébain. La recherche de la minutie dans le détail



LE PRÊTRE ZAI (DÉTAIL)  
SCULPTURE EN BOIS MEMPHITE  
(FIN DE LA XVIII<sup>e</sup> DYNASTIE)  
(Musée du Louvre.)

des coiffures, les plissés des vêtements multipliés à plaisir, la précision dans tous les éléments de l'accoutrement, aboutissent à un style dont la parenté — en tenant grandement compte des différences d'époque — s'accuse avec celui de l'Ancien Empire. Le bas-relief thébain, au contraire, est infiniment plus souple, plus abandonné, plus libre, plus sensuel et, partant, plus vivant. Quant à prétendre qu'il est plus réaliste, ce n'est pas exact. Les scènes de tributaires asiatiques du tombeau d'Horemheb, les scènes de lamentations dans les funérailles, attestent nettement le contraire.

Mais le réalisme memphite n'est pas exempt d'une certaine roideur et fait penser en quelque sorte à celui des Primitifs du Nord dans les pays de notre civilisation. Je n'accorderai pas davantage que l'art thébain est plus puissant, erreur d'optique qui part de ce qu'on a tendance à le considérer dans les colosses. Les différences me paraissent tenir uniquement dans les termes que j'ai posés.

Ce rapport que les bas-reliefs nous permettent d'établir d'une façon aussi saisissante, peut-il se vérifier dans la sculpture propre-

ment dite? Il faut d'abord reconnaître que c'est le point le moins évident du problème, parce qu'en dehors des énormes statues entières ou fragmentaires de dieux ou de rois, aussi conventionnelles que leurs sœurs thébaines, nous ne possédons que peu de figures dont l'origine memphite puisse se démontrer, le pillage systématique de la nécropole remontant à une époque bien antérieure à celle des fouilles scientifiques. Elles ne tiennent, d'après mes souvenirs, aucune place dans les fouilles de M. Quibell. Ces considérations ajoutent beaucoup à la statuette que nous avons acquise<sup>1</sup>.

Pour la bien caractériser, il m'a paru intéressant de la comparer à un chef-d'œuvre aujourd'hui classique de l'art thébain, la statuette de la prêtresse Toui qui n'est, séculai-  
rement parlant, qu'un peu plus jeune (150 ans au maximum, et beaucoup moins si l'on se refuse avec raison de faire franchir à cette



LA PRÊTESSE TOUI (DÉTAIL)  
SCULPTURE EN BOIS THÉBAINE (XIX<sup>e</sup> DYNASTIE)  
(Musée du Louvre.)

œuvre toute la durée de la XIX<sup>e</sup> dynastie). Mais les différences tiennent beaucoup moins à l'époque qu'aux ateliers. *Zāi* est une œuvre très surveillée, d'une technique serrée au plus haut degré de

1. Le musée du Caire possédait déjà du temps de Mariette (*Notice des principaux monuments*, 6<sup>e</sup> édit., n<sup>o</sup> 74) un joli groupe représentant un certain *Zāi* et son épouse *Naia* (556 du guide de Maspero), provenant d'une tombe de Saqqarah. Aucune publication intégrale n'en ayant été faite, je ne puis essayer d'identifier ici les deux *Zāi*, faute de la titulature du personnage cité par Mariette. La coïncidence n'en est pas moins intéressante.

la précision (remarquer la bouche, les oreilles, les pectoraux, avec insertion d'un petit bouton, les plis de graisse, le nombril — le moins conventionnel qu'on puisse observer). *Toui*, en dépit de sa perruque dans laquelle l'artiste s'est évidemment très dépensé, est une sculpture de plus d'abandon; tout y est léger, effleuré. S'il y avait eu interversion des modèles et que l'artiste thébain eût eu à rendre les traits de l'adolescent dodu, combien eût-il souligné cette donnée en lui imprimant un cachet plus exubérant! Inversement, le Memphite se serait exercé avec plus de ténacité sur la prêtresse et aurait tiré un parti technique plus accentué des seins, des bras, des mains (que le Thébain a laissés dans le flou), des plis du haut de la robe, et, par conséquent, très différent du résultat obtenu. L'œuvre n'eût pas été meilleure; elle eût été autre.

Les deux écoles mettent en opposition très nette la différence de tempéraments qui s'observe à toutes les latitudes entre les septentrionaux et les méridionaux, comparaison du même ordre que celle qui se pose, par exemple, entre les sculpteurs des écoles lombarde et napolitaine. Mais la question de l'école memphite a encore une plus grande portée. Il ne faut pas perdre de vue que tous les chefs-d'œuvre de ce qu'on est convenu d'appeler l'« art saïte » proviennent de Saqqarah. Je me contenterai de citer l'*Osiris*, l'*Isis* et le groupe de *La Vache Hâthor avec le scribe Psammétik* trouvés par Mariette dans le puits funéraire du personnage de ce nom, monuments vulgarisés à l'envi par tous les manuels, ainsi que les beaux sarcophages en basalte gravés de scènes tirées des rituels, produits d'une industrie en pleine floraison à Memphis. Là a été indubitablement le berceau de cette manifestation archaisante qui a choisi ses modèles dans les bas-reliefs des temples des Pyramides et des meilleures chapelles des mastabas et qui me paraît devoir être plus justement dénommée le style « néo-memphite ». Les pastiches faits à cette époque, ne sont qu'une nouvelle poussée de l'esprit de précision memphite en réaction de plus en plus forte contre le laisser aller thébain qui avait atteint ses dernières limites sous la XX<sup>e</sup> dynastie et conduisait la sculpture monumentale à une rapide décadence. Et c'est de Memphis — la ville la plus artiste de l'Égypte après le déclin de Thèbes — que ce goût a émigré dans le Delta et les quelques parties de la vallée du Nil où l'on trouve trace de l'activité des derniers pharaons. Memphis alors s'imposait aussi puissamment qu'aux temps lointains des Pyramides.