

# LE PORTRAIT ROYAL SOUS SÉSOSTRIS III ET AMENEMHAT III UN DÉFI POUR LES HISTORIENS DE L'ART ÉGYPTIEN

**L**a statuaire de Sésostris III et de son fils et successeur, Amenemhat III, illustre parfaitement les dangers et les difficultés d'interprétation engendrés par ce que Roland Tefnin a proposé d'appeler "le vertige du réalisme". L'individualisation extraordinaire qui semble caractériser les statues de ces deux pharaons a en effet, dès les débuts de l'égyptologie, impressionné les commentateurs, qui, à de rares exceptions près, ont tous été convaincus de la volonté de réalisme absolu qui aurait animé les sculpteurs de ces œuvres.

C'est ainsi que Gaston Maspero écrivait il y a près d'un siècle : "L'artiste que Sésostris III choisit copia ligne à ligne le visage long et maigre du prince, son front étriqué, sa pommette haute, sa mâchoire osseuse et presque bestiale. Il creusa les joues, il cerna le nez et la bouche entre deux sillons, il pressa

et il projeta la lèvre dans une moue méprisante : il fixa ainsi l'image vraie de l'individu Sésostris." Jacques Vandier, dans son fameux *Manuel d'archéologie égyptienne*, en venait quant à lui à supposer que "l'amour du réalisme" avait pu justifier "que de nouveaux portraits officiels aient été exécutés chaque fois que le roi changeait physiquement, dans un sens qui ne pouvait qu'être désagréable à l'amour-propre du souverain." Ce type de lecture, généralisée, induit bien évidemment des dérives d'interprétation, dont voici un exemple représentatif, toujours sous la plume de J. Vandier : "On sent que le roi, énergique et lointain, éprouve, après un long exercice du pouvoir, devant l'ingratitude des hommes, plus de mépris dédaigneux que de découragement, mais on devine aussi une certaine lassitude, due à l'âge plutôt qu'au caractère."

Face à ces opinions largement répandues, Dietrich Wildung a proposé dans un ouvrage célèbre consacré au Moyen Empire et intitulé *Sesostris und Amenemhat – Ägypten im Mittleren Reich* (1984 – traduction

goût de réalisme qui caractériserait l'art de cette période et, d'autre part, par des traditions d'écoles de sculpture régionales, dont on n'a néanmoins jamais pu démontrer l'existence de manière convaincante.



fig. 1 Deux statues de Sésostri III provenant de la série de Deir al-Bahari, illustrant le style modelé (British Museum EA 686) et le style incisé (British Museum EA 684), d'après Felicitas Polz, *MDAIK* 51 (1995), pl. 48.

française : *L'âge d'or de l'Égypte. Le Moyen Empire*, PUF) de mettre en relation l'expressivité marquée de ces statues avec les textes de l'époque qui décrivent le roi, son statut et ses qualités. Il a depuis lors été suivi par plusieurs auteurs, tels Roland Tefnin ou Jan Assmann, dans cette démarche qui consiste à rechercher une volonté d'expression au-delà de l'apparent réalisme qui semble caractériser les statues en question.

Par ailleurs, comme dans le portrait sculpté de tous les rois de l'ancienne Égypte, on constate dans la statuaire de Sésostri III et d'Amenemhat III des variantes stylistiques d'une œuvre à l'autre. Ces différences dans le traitement plastique de la statue ont presque toujours été interprétées, en vertu de l'hypothèse d'un art qui se voudrait hyperréaliste, comme la transposition du vieillissement réel du modèle. Et il a généralement été admis dans la littérature égyptologique que les différents types de portraits des rois du Moyen Empire s'expliquent, d'une part, par le

Pour aborder ces questions et essayer de comprendre la signification qu'il convient d'accorder à ces statues, il est nécessaire de fonder l'analyse sur un corpus représentatif, c'est-à-dire le plus complet possible, et bien établi. Une telle documentation a été réalisée de façon tout à fait exemplaire par Felicitas Polz dans le cadre de son travail de fin d'études d'égyptologie (*Magisterarbeit*) à l'Université de Heidelberg, consacré au portrait statuaire de nos deux souverains. Elle a ainsi réuni toutes les sculptures en ronde-bosse attribuables avec certitude ou vraisemblance à Sésostri III et à Amenemhat III, soit respectivement 65 pièces pour le premier et 71 pour le second. En bonne méthode, elle a ensuite opéré un classement de ces œuvres en fonction des styles qu'elle pouvait matériellement distinguer, avant de confronter la typologie ainsi dégagée aux autres critères susceptibles de fournir des indices d'interprétation de ces différences, comme le matériau, la taille, l'origine, la date...

Pour ce qui concerne Sésostris III, la documentation conservée ne permet pas de déceler des différences typologiques ou physiologiques à caractère régional, car, à l'exception des nombreuses pièces d'origine thébaine, il n'y a jamais qu'une seule œuvre qui puisse être associée avec certitude à un site donné, et, jusqu'à ce jour, aucun portrait de ce souverain n'a été découvert dans le Delta. Par ailleurs, aucun indice ne permet de supposer une quelconque évolution stylistique au cours du règne, d'autant que l'iconographie du roi apparaît très stable. Felicitas Polz a néanmoins pu mettre en évidence deux manières différentes dans le traitement plastique des éléments du visage, que l'on pourrait appeler style incisé et style modelé. Il est particulièrement intéressant de constater que ces deux styles apparaissent côte à côte sur les œuvres d'une même

série, comme la série des statues de Sésostris III en adoration qui proviennent du temple de Montouhotep II à Deir al-Bahari, actuellement conservées au British Museum et au Musée du Caire. Quelques légères variations de détails dans la disposition et les proportions des traits du visage opposent également ces statues. De telles différences sont très fréquentes, pour ne pas dire systématiques, dans les séries homogènes de statues pharaoniques, quel que soit le règne envisagé. Un excellent parallèle nous est fourni par les célèbres triades de Mykérinos, où l'on reconnaît, là-aussi, parfaitement un même modèle physiologique recopié d'une œuvre à l'autre, mais traité de façon différente suivant la pièce envisagée, avec les mêmes manières de représenter les joues, le regard ou la bouche sur les trois figures d'une seule et même triade. À l'évidence, il s'agit d'une sorte de signature plastique peut-être inconsciente

du chef sculpteur qui a dû finir l'œuvre, de ce que l'on appelle en histoire de l'art des mains d'artistes, qui ont reproduit avec leur habileté propre et leur sensibilité artistique personnelle le modèle qui leur était fourni. Même dans un art comme l'art égyptien, réputé anonyme parce que l'artiste s'efface volontairement derrière son œuvre, cette composante humaine de la facture de l'objet laisse des traces matérielles que l'on peut déceler et analyser.

Comme l'explique Felicitas Polz, la documentation relative à la statuaire d'Amenemhat III peut paraître inversée, dans la mesure où de nombreux portraits du roi proviennent cette fois du Fayoum et du Delta, contre une série découverte à Karnak et une seule œuvre provenant de la région d'Assouan. Ici, F. Polz propose de distinguer quatre styles : le style dit réaliste, qui

rappelle l'expressivité des statues de Sésostris III ; et les styles idéalisant, stylisant et juvénile, qui ont tous trois en commun d'atténuer le caractère marqué du style réaliste expressif, donnant au monarque une apparence plus jeune. À nouveau, les différents types de représentation du visage royal se rencontrent dans la même région d'Égypte, en l'occurrence dans le Delta et dans le Fayoum. Il n'est d'ailleurs pas étonnant, ainsi que le souligne Felicitas Polz, que l'on ne puisse mettre en évidence des caractéristiques stylistiques qui s'expliqueraient par des traditions régionales : en effet, de nombreux textes, notamment du Moyen Empire, évoquent tant la mobilité des œuvres que celles des artistes, comme, par exemple, l'auto-biographie de Sarenpout I<sup>er</sup>, qui, sous le règne de Sésostris I<sup>er</sup>, fit venir à Éléphantine 100 artistes et artisans de la capitale.

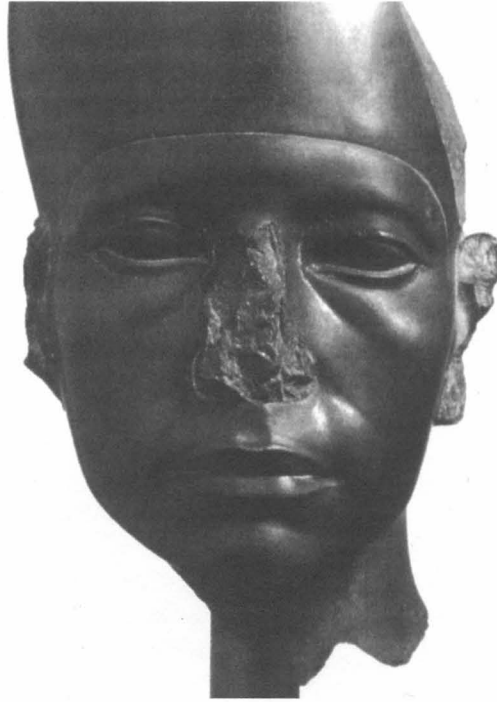


fig. 2 Tête d'Amenemhat III  
(Copenhague AEIN 924), illustrant le style réaliste  
– expressif, d'après Polz, *MDAIK* 51, 1995, pl. 50.

En revanche, ici comme dans de nombreux autres dossiers de statuaire pharaonique, les différences stylistiques importantes s'expliquent dans une perspective évolutive. Quelques statues d'Amenemhat III sont effectivement datables au sein de son règne ; elles présentent toutes une physionomie moins marquée et, de ce fait, un visage d'apparence plus jeune, mais aucune ne peut être située chronologiquement au début du règne. C'est ainsi que la statue assise du roi CG 385, de style dit "juvénile", provient de Hawara, le site où le monarque fit construire sa seconde pyramide et son complexe funéraire, à partir des environs de l'an 15, au plus tôt. Pareillement, les deux sculptures du souverain trônant découvertes à Médinet Madi (Le Caire JE 66322 et Milan RAN E 0.9.40001 [Fig. 4]), de style "stylisant" suivant la classification de F. Polz, étaient destinées à un temple qui ne fut achevé que sous Amenemhat IV, le successeur d'Amenemhat III. Comme dans la statuaire de Thoutmosis III et dans celle d'Amenhotep III (grand admirateur d'Amenemhat III, semble-t-il), l'évolution se révèle être anti-biologique, puisque les œuvres figurant le roi avec un visage jeune ont été sculptées après celles qui le montrent ridé, avec des traits marqués, tel son père. Ainsi que l'écrit Roland Tefnin, à la suite d'autres constatations sur le même matériel : "Il faut nous rendre à l'évidence, nous ne nous trouvons plus ici dans le champ du réalisme, nous entrons dans l'espace des signes."

Pour tenter à présent de comprendre la signification de ces œuvres, tout en évitant les écueils de la surinterprétation et du transfert culturocentriste, il est nécessaire de resituer notre documentation dans son contexte d'origine, sur un plan historique et culturel. Il convient tout d'abord de rappeler que le Moyen Empire apparaît dans la plupart des domaines culturels comme une période de réinvention de la civilisation pharaonique, suite au traumatisme causé par la faillite de l'Ancien Empire pendant la Première Période intermédiaire.

Les principaux concepts qui fondent la société égyptienne sont ainsi repensés, et en particulier celui de la

nature humaine et celui du chef de l'humanité, le roi. Ainsi, l'homme est-il explicitement conçu comme un être dangereux par nature, qu'il faut instruire et canaliser pour qu'il ne nuise pas à son prochain et, par voie de conséquence, à la société en général. Ce rôle de l'autorité qui contrôle et dirige l'humanité pour le bien-être du cosmos tout entier est, bien évidemment, exercé par Pharaon, qui se présente sous un visage nouveau : le monarque de l'Ancien Empire, sorte de divinité inaccessible et presque déshumanisée, fait en effet désormais place à un roi plus terrestre, dont la légitimité du pouvoir est certes cautionnée par les dieux, mais découle tout aussi directement de ses qualités de bon gestionnaire de l'humanité, à la fois bon pasteur et souverain puissant, autoritaire et inflexible, homme de qualités, notamment intellectuelles, et guerrier impitoyable. Cette nouvelle conception idéologique du pharaon est omniprésente dans tous les témoignages de la littérature officielle du Moyen Empire, qui révèle une véritable intention de propagande, comme l'a très bien montré Georges Posener dans son magistral ouvrage *Littérature et politique dans l'Égypte de la XII<sup>e</sup> dynastie*. La profonde réflexion sur les valeurs essentielles de la société pharaonique qui caractérise le Moyen Empire s'accompagne donc d'une exploration de la part du pouvoir des différents moyens de diffusion de la nouvelle idéologie ainsi définie, dans la "littérature politique", mais aussi, comme le souligne Roland Tefnin, dans le domaine des arts plastiques ; en témoigne "la publicité donnée à la statuaire : statues colossales, faites pour être vues de tous, tels les colosses de Biahmou (...), ou, plus nettement encore, ces statues érigées par Sésostris III à la frontière nubienne, et que mentionnent les stèles de l'an 16, dans un contexte évident de propagande".

Au sein de l'histoire de la XII<sup>e</sup> dynastie, le règne de Sésostris III marque une véritable scission. Avant lui, et même sous le puissant Sésostris I<sup>er</sup>, qui réorganisa avec une main de fer l'ensemble du pays, le roi doit encore composer avec les dynasties de chefs locaux que sont les nomarques.



*Ci-dessus, fig. 3* Statue d'Amenemhat III provenant de Hawara  
(Le Caire CG 385 ; après l'an 15, au plus tôt),  
illustrant le style dit "juvénile". Cliché H.W. Müller.

*Pages suivantes, fig. 4* Deux statues d'Amenemhat III provenant de Médinet Madi  
(Le Caire JE 66.322 et Milan RAN E 0.9.40001 ; fin du règne),  
illustrant le style dit "stylistant", d'après Polz, *MDAIK* 51, 1995, pl. 52.

Sésostriis III met un terme à ces petits pouvoirs régionaux – toujours potentiellement dangereux, puisqu'ils constituent précisément le berceau d'où sont issus les rois du Moyen Empire – et restructure toute l'administration de l'Égypte, avec un système de districts contrôlés par des fonctionnaires et non plus des dynastes locaux. La politique extérieure du souverain révèle la même vigueur : il systématise en



effet l'annexion de la Nubie, grâce à plusieurs campagnes militaires musclées et sanglantes, à des chaînes de fortifications qui contrôlent les zones stratégiques et à des décrets réglementant la circulation dans cette contrée de l'empire. La force du personnage de Sésostriis III est restée gravée dans la mémoire des anciens Égyptiens et son souvenir a donné naissance à la fameuse geste de Sésostriis, dont Diodore de Sicile se fit encore l'écho, près de 2000 ans après le règne du roi.

Amenemhat III fait sans doute preuve d'une politique moins agressive – peut-être grâce à l'efficacité des actions de son père – mais il apparaît lui aussi comme un monarque d'une puissance considérable, ainsi que le révèlent l'organisation et la rentabilisation

de la région du Fayoum sous son règne. On sait, par ailleurs, grâce au gigantesque complexe qu'il se fit construire à Hawara pour son culte funéraire, qu'il développa un processus de divinisation de sa personne, processus dont s'inspira manifestement son lointain successeur de la XVIII<sup>e</sup> dynastie Amenhotep III, – notamment pour le programme statuaire de son temple funéraire au Kôm el-Hettan.

Ce cadre historique étant posé, revenons aux statues de nos deux souverains. Dans un tel contexte et face à de telles personnalités historiques, aussi énergiques et conscientes de leur puissance, il devient difficile de reconnaître dans leurs statues l'image de la mélancolie, du tragique, des soucis de la responsabilité royale ou encore de la faiblesse. L'évolution stylistique décelée dans l'iconographie d'Amenemhat III peut sans doute s'expliquer par l'évolution de l'image que le roi a voulu donner de son pouvoir et de sa personne : d'abord, comme tout pharaon, dans la continuité directe de son prédécesseur et géniteur, il a ensuite développé un processus d'auto-divinisation, qui se traduit sur un plan plastique, exactement comme dans la statuaire d'Amenhotep III, par une stylisation et une idéalisation – et donc un apparent rajeunissement. Mais, la question du sens à accorder au style réaliste-expressif demeure. Pour y répondre, il convient de s'interroger sur ce qui distingue les portraits sculptés de Sésostriis III

et d'Amenemhat III des représentations de leurs prédécesseurs.

Comme l'exprime parfaitement Roland Tefnin, il y a, tout d'abord, "sur un plan strictement plastique, (...) un rapport entièrement renouvelé entre la forme et la lumière" [Fig. 2]. En effet, à l'esthétique de l'Ancien Empire, où la lumière glisse sur une surface fondamentalement continue et confère à la forme "par son immanence quelque chose de l'évidence géologique du galet poli par l'infini du temps" (R. Tefnin), se substitue une nouvelle construction plastique qui oppose dans un conflit permanent ombre et lumière. C'est bien entendu sur le visage que s'affirme le plus cette dialectique, engendrant une physionomie particulièrement tendue – qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler

les portraits véritablement burinés des patriciens de la Rome républicaine, dont les oraisons funèbres vantent également le caractère intraitable et inflexible [Fig. 6]. Ce jeu de contraste entre l'ombre et la lumière se manifeste dans un style très incisé, que l'on peut qualifier, comme le propose Jan Assmann, de plus réaliste, dans le sens où il cherche manifestement à faire plus vrai, à donner davantage l'illusion du réel tel qu'on le perçoit. Ce phénomène est parfaitement visible dans le traitement plastique de la bouche, des yeux et des sourcils, qui n'apparaissent plus comme des abstractions hiéroglyphiques, mais comme de véritables éléments anatomiques, dotés d'une véritable structure musculaire.

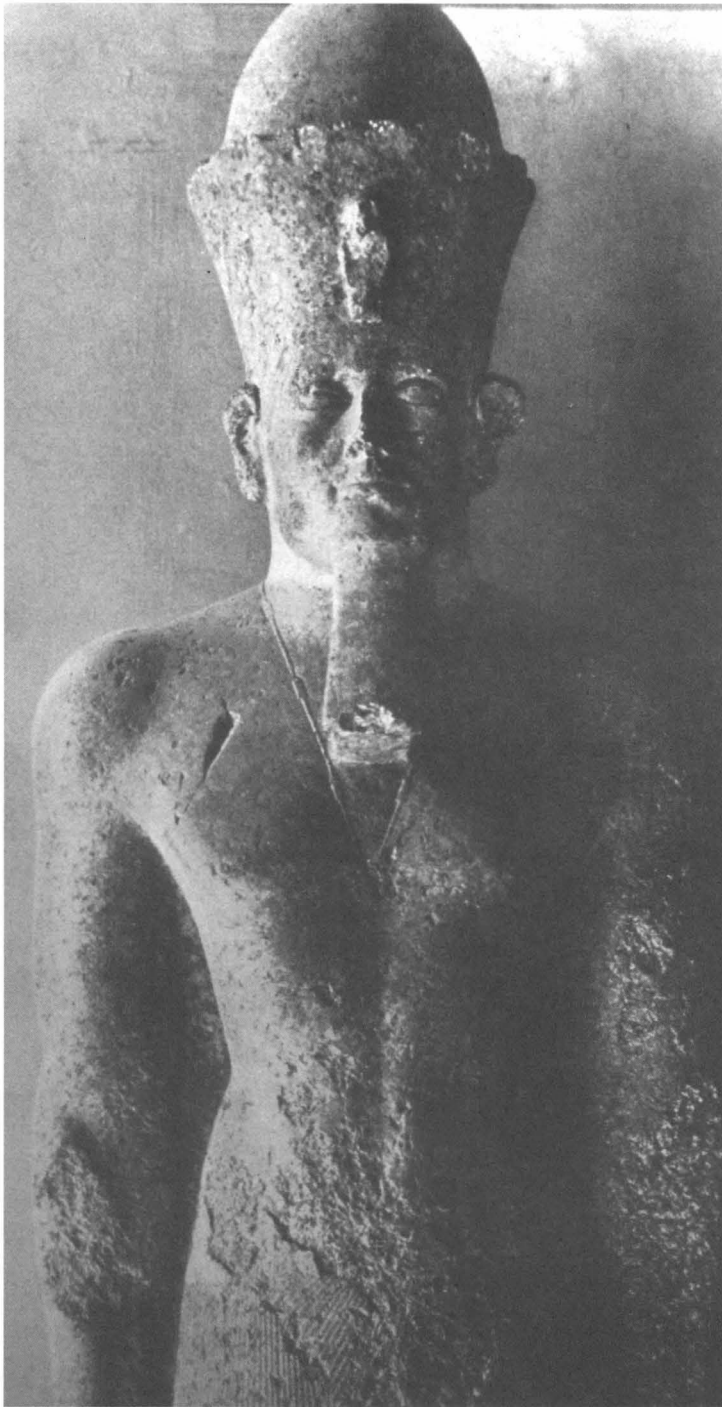
Les yeux du roi, qui semblent regarder le spectateur et créer ainsi un contact avec lui, fait exceptionnel dans l'art égyptien, font l'objet d'une accentuation toute particulière. Cette région du visage est évidemment une zone essentielle pour la définition de l'expression psychologique du personnage représenté et les tenants du réalisme reconnaissent dans le regard marqué de Sésostri III et d'Amenemhat III le signe de la fatigue et de la lassitude bien réelles d'un roi âgé. On l'a vu, une telle lecture s'accorde difficilement avec la chronologie de l'évolution stylistique de la statuaire d'Amenemhat III ; en outre, R. Tefnin objecte à cette interprétation le contraste frappant qui oppose le visage, en apparence âgé et fatigué, au corps ferme, jeune et puissant [Fig. 5]. L'hypothèse du réalisme ne permet manifestement pas de donner un sens à une telle juxtaposition.

Il faut chercher à s'émanciper de nos propres grilles de lecture occidentales et modernes pour tenter de comprendre la signification que pouvait avoir cette accentuation plastique du regard dans l'Égypte de la XII<sup>e</sup> dynastie. En se basant sur les hymnes royaux de l'époque, qui exploitent abondamment le thème de la veille, de la vigilance et de la sollicitude royales, Roland Tefnin suggère : "Ces thèmes récurrents (...), de quels moyens la statuaire disposait-elle pour les rendre lisibles et convaincants ? (...) Certainement encouragés par le pouvoir, les artistes de la XII<sup>e</sup>

dynastie ont peu à peu mis au point la conception d'un masque royal où se lisent concrètement les signes de la veille prolongée, tout en compensant habilement, par la fermeté de l'ossature et l'intensité du regard, l'aspect éventuellement négatif de cette 'fatigue'." Felicitas Polz et Jan Assmann proposent quant à eux de mettre le regard des statues de Sésostri III et d'Amenemhat III en relation avec le



courant de pensée dit pessimiste et sceptique du Moyen Empire, c'est-à-dire avec la nouvelle vision de l'être humain et ses conséquences sur la société. Ils soulignent, dans cette perspective, la diffusion du type physiognomique royal dans la statuaire privée de l'époque. Il est à cet égard très important de constater que ce masque, comme l'appelle R. Tefnin, fait son apparition dans la statuaire privée un peu avant le règne de Sésostri III, ce qui montre qu'il ne s'agit pas simplement d'une imitation des usages de la cour par les particuliers, mais bien d'un phénomène culturel plus vaste, qui concerne toute la société et sa vision idéale de l'homme, et non uniquement la physionomie spécifique de "l'individu Sésostri III", pour reprendre les termes de Gaston Maspero.



*fig. 5* Statue de Sésostri III provenant de Karnak (Le Caire, CG 42012),  
d'après H.G. Evers, *Staat aus dem Stein*, Munich, 1929, pl. 82.



Dans le même ordre d'idées, il faut également se souvenir que dans la culture égyptienne les qualités du savant, de l'homme instruit et du sage sont habituellement associées à l'idée de vieillesse, comme le rappellent, entre autres exemples, l'introduction de l'Enseignement de Ptahhotep, qui songe à dispenser ses préceptes après avoir atteint "le grand âge", ou la célèbre statue d'Amenhotep fils de Hapou en vieux sage âgé de 80 ans, qui s'inspire très nettement de la statuaire de la seconde moitié de la XII<sup>e</sup> dynastie, comme l'a bien montré Hourig Sourouzian. Bien entendu, le thème du roi sage et savant est lui-aussi très fréquent dans la littérature politique du Moyen Empire. Enfin, on ne peut manquer, me semble-t-il, d'être frappé par la détermination et le caractère intraitable qui se dégagent du regard des statues de Sésostris III et d'Amenemhat III et qui ne sont pas sans évoquer ce que l'on sait de la personnalité politique de ces deux souverains. Les hymnes royaux qui furent composés pour vanter leurs mérites à la population de l'époque les présentent d'ailleurs avant tout comme des personnages impitoyables, qui savent prendre soin de ceux qui leur obéissent mais répandent la terreur et la destruction chez tous leurs opposants : "C'est Bastet qui protège le Double-Pays et celui qui le loue sera protégé de son bras, mais il est Sekhmet contre ceux qui négligent ses ordres" (Enseignement loyaliste, à propos d'Amenemhat III).

Une autre zone d'accentuation nouvelle dans le visage des statues de Sésostris III et d'Amenemhat III est, bien entendu, celle des oreilles, très ostensiblement déployées. Je laisse ici, une fois de plus, la parole à Roland Tefnin, qui a magistralement analysé le phénomène : "L'oreille est, bien évidemment, le signe de l'écoute. L'écoute du peuple par le roi, par les gens de pouvoir, et, en corollaire, le plaisir de la belle parole traversent comme un leitmotiv toute la littérature du Moyen Empire. Écoute et parole sont les deux faces inséparables de la communication. (...) Le seul moyen dont disposait le statuaire pour exprimer cette capacité d'écoute consistait à renforcer le poids plastique de l'oreille dans le concert des traits physiologiques. Faute de possibilités au plan qualitatif – dessiner une 'belle oreille' aurait été dénué d'effet –, c'est tout naturellement par la mise en évidence quantitative, spatiale, de l'organe de chair que le sculpteur traduit la qualité d'écoute, et donc de communication.

Le roi aux grandes oreilles de la XII<sup>e</sup> dynastie n'est pas affligé d'une tare physique, il est l'image sémiotique du roi qui écoute et comprend, du roi bienveillant et communicateur." La relation sémiologique entre l'oreille et l'écoute que celle-ci permet, somme toute assez naturelle, est bien étayée dans la documentation pharaonique, avec, notamment, ce que les égyptologues appellent les "stèles à oreilles" et le concept divin de l'"oreille qui écoute", qui, à l'époque gréco-romaine, connaît sous le nom de Mestasytmis une dévotion particulière dans la région du Fayoum, où, aujourd'hui encore, les monuments érigés par les derniers rois de la XII<sup>e</sup> dynastie sont particulièrement présents.

Pour ce qui est de l'autre aspect de la communication, la parole, qui, selon l'Enseignement pour Mérikarê, "a plus de force que toute arme", il est assez tentant d'en chercher l'évocation dans le traitement particulier de la bouche sur les statues de Sésostris III et de son fils. La mise en évidence se ferait alors ici sur un plan plus qualitatif. On notera que dans toute la statuaire égyptienne, il est tout à fait exceptionnel – et nettement plus tardif – qu'une bouche ait été sculptée ouverte ; d'ailleurs, il existe des statues "parlantes", dont les inscriptions nous disent qu'elles s'adressaient aux visiteurs, et qui conservent cependant une bouche close. Tout cela laisse imaginer qu'il était peut-être inconcevable aux sculpteurs égyptiens de signifier l'éloquence et la puissance de la parole que les textes littéraires du Moyen Empire s'accordent à attribuer au roi par une bouche ouverte. Par contre, animer celle-ci d'une musculature et d'une moue réalistes permettait de suggérer son emploi, et donc la parole. En outre, dans la langue égyptienne, la bouche sert souvent de métaphore aux différents aspects de la communication orale (la langue, la formule, ...) et certaines expressions mettent en relation une qualité formelle de la bouche avec une manière de s'exprimer ; ainsi, un peu comme en français, "tel un grand de bouche" signifie "en se vantant".

Il est difficile d'être plus affirmatif dans l'explication de ces portraits sculptés, sans prendre le risque de verser, à nouveau, dans la surinterprétation, sous prétexte que l'on sait qu'ils véhiculent un message de nature idéologique et qu'une partie de ce message, au moins, nous est accessible dans les textes officiels de l'époque.

En conclusion, les données chronologiques relatives à l'évolution de la statuaire d'Amenemhat III, la juxtaposition irréaliste de traits en apparence réalistes (notamment le visage et le corps), et le contexte historique et politique de la fin de la XII<sup>e</sup> dynastie interdisent de continuer à considérer les statues de Sésostris III et d'Amenemhat III sur un mode hyperréaliste, comme des photographies pétrifiées et en trois dimensions ; ces représentations du roi sont manifestement investies d'un message idéologique, qui trouve un écho direct dans la propagande textuelle de l'époque, avec laquelle elles forment une image cohérente de la royauté très autoritaire de la fin de la XII<sup>e</sup> dynastie.

Enfin, sur un plan formel, la statuaire de Sésostris III et d'Amenemhat III ne constitue pas, en définitive, une exception dans l'histoire de l'art égyptien mais s'intègre parfaitement dans les grands principes qui définissent cet art : notamment, la juxtaposition de points de vue différents mais complémentaires sur une même réalité, afin de mieux définir celle-ci, et le décalage par rapport à la perception visuelle dans le but d'introduire plus de sens, de dire plus que la simple reproduction des apparences. L'apparent réalisme qui caractérise cette production plastique est donc utilisé non comme une fin en soi, mais comme un moyen d'expression au sein d'un système, extrêmement codé et signifiant.

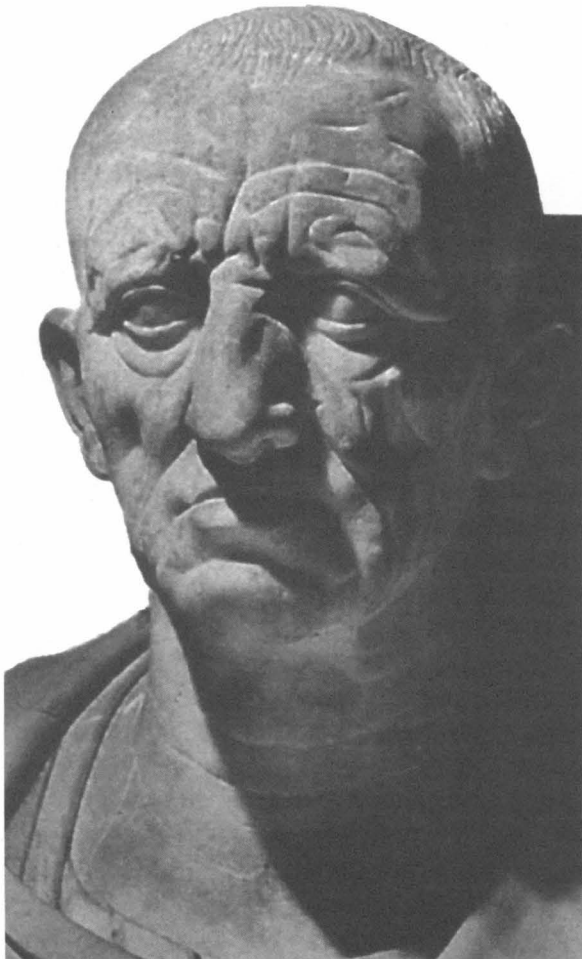


fig. 6 Portrait d'homme de l'époque républicaine (ca 50 av. J.-C.) provenant des environs d'Otricoli (Rome, Museo Torlonia), d'après R. Hanoune, J. Scheid, *Nos ancêtres les Romains*, Gallimard, 2000, p. 15.

#### COMPLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- Jan ASSMANN, "Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture", dans P. DER MANUELIAN, Rita FREED (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson I*, Boston, 1996, p. 55-81.
- Felicitas POLZ, *Studien zur Porträtplastik Sesostris' III. und Amenemhats III.*, mémoire de maîtrise (Magisterarbeit) présenté à la Faculté d'Orientalisme et de Sciences de l'Antiquité de l'Université de Heidelberg, en 1990 (3 vol.).
- Felicitas POLZ, "Die Bildnisse Sesostris III. und Amenemhats III. Bemerkungen zur königlichen Rundplastik der späten 12. Dynastie", *MDAIK* 51, 1995, p. 227-254, pl. 48-52.
- Hourig SOUROUZIAN, "La statue d'Amenhotep fils de Hapou, âgé, un chef-d'œuvre de la XVIII<sup>e</sup> dynastie", *MDAIK* 47, 1991, p. 341-355, pl. 46-52.
- R. TEFNIN, "Les yeux et les oreilles du roi", dans Michèle BROZE, Ph. TALON (éd.), *L'atelier de l'orfèvre. Mélanges offerts à Ph. Derchain*, Louvain, 1992, p. 148-156.