

# NeHeT

Revue numérique d'Égyptologie  
(Paris-Sorbonne - Université Libre de Bruxelles)

Volume 4

2016

**La revue *Nehet* est éditée par**

Laurent BAVAY

Nathalie FAVRY

Claire SOMAGLINO

Pierre TALLET

**Comité scientifique**

Florence ALBERT (Ifao)

Laurent BAVAY (ULB)

Sylvain DHENNIN (Ifao)

Sylvie DONNAT (Université de Strasbourg)

Nathalie FAVRY (Université Paris-Sorbonne)

Hanane GABER (Collège de France)

Wolfram GRAJETZKI (UCL)

Dimitri LABOURY (ULg – F.R.S.-FNRS)

David LORAND (ULB-F.R.S.-FNRS)

Juan-Carlos MORENO GARCIA (CNRS-UMR 8167)

Frédéric PAYRAUDEAU (Université Paris-Sorbonne)

Tanja POMMERENING (Université de Mayence)

Lilian POSTEL (Université Lyon 2)

Chloé RAGAZZOLI (Université Paris-Sorbonne)

Isabelle RÉGEN (Université Montpellier 3)

Claire SOMAGLINO (Université Paris-Sorbonne)

Pierre TALLET (Université Paris-Sorbonne)

Herbert VERRETH (KULeuven)

Ghislaine WIDMER (Université Lille 3)

ISSN 2427-9080

Contact : revue.nehet@gmail.com

---

**Matthieu BEGON**

Nédia, Dia ou bien plutôt Ida ?

La « campagne asiatique » d’Inti de Deshasha (fin de la V<sup>e</sup> dynastie)  
et le littoral sud de la Palestine durant la seconde moitié du III<sup>e</sup> millénaire  
(Bronze Ancien III)

1 – 24

**Axelle BRÉMONT**

« Aspectivité » ou plutôt « multispective »?

Les leçons du paradoxe de la chèvre

25 – 44

**Éléonore FRAYSSIGNES**

Nouvelles perspectives sur les techniques de tissage à l’Ancien Empire :  
une attestation textile de l’utilisation de métiers à chaîne tubulaire  
(ouadi el-Jarf, mer Rouge)

45 – 58

**Jean-Guillaume OLETTE-PELLETIER**

Note sur l’emploi d’une rubrique cryptographique dans  
un papyrus du Moyen Empire

59 – 64

**Chloé RAGAZZOLI**

Genres textuels et supports matériels : une inscription de visiteur  
comme exercice sur ostracon (Ostracon University College 31918)

65 – 76

**Felix RELATS-MONTSERRAT**

Le signe D19, à la recherche des sens d’un déterminatif (II) :  
les usages d’un signe

77 – 121

**Julien SIESSE**

Djedhéteprê Dedmésou et Djednéferrê Dédoumès :  
attribution des sources et nouvelles datations

123 – 134

**Pierre TALLET**

Un sceau-cylindre au nom de Sahourê sur le marché de l'art 135 – 138

**Thomas VERMEULEN**

Réflexions sur les couches intermédiaires de la société égyptienne 139 – 165

Claire Balandier, *La défense de la Syrie-Palestine des Achéménides aux Lagides. Histoire et archéologie des fortifications à l'Ouest du Jourdain de 532 à 199 avant J.-C. avec appendices sur Jérusalem, les ouvrages fortifiés de Transjordanie et du Nord du Sinaï*, Paris, 2014

Compte-rendu de **Dominique VALBELLE** 167 – 169

**SUMMARIES**

171 – 173

## « ASPECTIVITÉ » OU PLUTÔT « MULTISPECTIVE » ? LES LEÇONS DU PARADOXE DE LA CHÈVRE

Axelle BRÉMONT \*

### I NTRODUCTION : OÙ EN EST-ON AVEC L'ASPECTIVITÉ ?<sup>1</sup>

Œil de face, nez de profil, épaules de face, jambes de profil : cette série de caractéristiques frappe tant notre regard habitué à la photographie et à la représentation dite « réaliste » qu'elle suffit en général à signifier l'égyptianité dans n'importe quel contexte – image d'encyclopédie, caricature et même dessin animé. Pourtant, les travaux d'Heinrich Schäfer, et notamment son désormais célèbre *Von ägyptischer Kunst*<sup>2</sup> qui érigeait cette combinaison en une même image d'éléments vus de divers points de l'espace en principe de base de l'art égyptien, sont passés relativement inaperçus jusqu'à leur réédition augmentée par sa continuatrice Emma Brunner-Traut, en 1974. C'est à celle-ci, en particulier, que l'on doit d'avoir baptisé ce principe du néologisme d'*aspective*<sup>3</sup>, de façon à désigner un mode de représentation qui choisit, pour rendre un objet en image, de le figurer sous son *aspect* le plus immédiatement identifiable, plutôt que vu selon une *perspective* donnée – un point de vue précis autour duquel l'espace de l'image se trouve unifié, et qui, dans l'optique de l'art occidental, correspond normalement à la position du spectateur de l'image.

De l'allemand, puis de l'anglais original, le terme a aujourd'hui acquis une forte légitimité qui l'a conduit notamment à être importé dans les travaux de spécialistes francophones, tel que comme chez Dimitri Laboury<sup>4</sup> ou sous la variante « aspectivité » choisie notamment par le manuel de l'École du Louvre<sup>5</sup>. Parallèlement, plusieurs auteurs ont travaillé depuis à étoffer et élaborer les considérations originelles d'Heinrich Schäfer : c'est en particulier le cas de John Baines à qui l'on doit, outre la traduction anglaise du *Von ägyptischer Kunst*, un état des lieux des travaux de Schäfer et une reconsidération à l'aune des travaux des sciences cognitives<sup>6</sup> – une

1 Le présent article est adapté d'un mémoire de master en anthropologie préparé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la direction de Philippe Descola (A. BRÉMONT, *Les tensions entre reproduction de l'expérience visuelle et caractère sémiotique de l'image dans l'art égyptien. Une hypothèse de lecture anthropologique de la mimesis et de la notion égyptologique d'aspective*, 2015 [inédit]). Je souhaite le remercier ici, ainsi que Cléo Carastro et Sylvie Donnat, pour leur encadrement et leurs conseils lors de la préparation de cette étude. Merci également à Pierre Tallet, Chloé Ragazzoli et Claire Somaglino pour leurs remarques et conseils sur les premières versions de cet article.

2 H. SCHÄFER, *Principles of Egyptian Art*, E. Brunner-Traut (éd.), Oxford, 1974 [1919].

3 E. BRUNNER-TRAUT, « Epilogue: Aspective », postface à H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, Oxford, 1974, p. 421-448.

4 D. LABOURY, « Une relecture de la tombe de Nakht », dans R. Tefnin (éd.), *La peinture égyptienne, un monde de signes à préserver*, Bruxelles, 1997, p. 55 ; Id., « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> série, vol. IX, n° 7-12, 1998, p. 140.

5 Chr. ZIEGLER & J.-L. BOVOT, *Art et Archéologie : l'Égypte ancienne*, Paris, 2001 ; D. FAROUT, « La lecture de l'art égyptien. Image, temps et espace dans l'ancienne Égypte », *Égypte, Afrique & Orient* 55, 2009, p. 3-23.

6 J. BAINES, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, 2007.

réactualisation qui ne remet nullement en cause la conclusion principale de l'égyptologue allemand, ce que John Baines nomme la nature « *object-centred* » de l'art égyptien, à savoir que « *because of this primacy of object-centring, representation should not be presumed to imply a viewpoint unless specific evidence suggests one* »<sup>7</sup>. Dans la même veine, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art* de Whitney Davis<sup>8</sup>, recherche exhaustive sur les règles du canon égyptien, complémente, systématise et nuance les conclusions d'Heinrich Schäfer<sup>9</sup>.

Celui-ci n'était pourtant pas le premier à s'intéresser de près aux spécificités de l'art égyptien par rapport à l'art occidental, puisqu'Alois Riegl<sup>10</sup> avait déjà, une trentaine d'années plus tôt, fait la conjecture de la nature « haptique » de l'art égyptien, un art qui renverrait plus volontiers aux perceptions tactiles qu'à la reproduction de l'expérience visuelle à proprement parler. Bien que ses théories aient été en partie contredites par Heinrich Schäfer, leur point de départ est relativement similaire en ce qui concerne le propos de cet article, tous deux considérant que « *these haptic figures lacked an appeal to the spatial imagination of the observer* »<sup>11</sup>. La compréhension de l'art égyptien, aujourd'hui systématisée sous le terme d'« aspectivité », a donc occasionnellement glissé de la volonté de « *present every part [...] as clearly, intelligibly and completely as possible* »<sup>12</sup> à l'idée d'un désintéret de l'art égyptien pour la constitution d'un espace pictural homogène et cohérent. Il est ainsi fréquent, chez Schäfer lui-même mais aussi chez John Baines<sup>13</sup>, Roland Tefnin<sup>14</sup> ou, ici, chez Dimitri Laboury, de présenter la répartition en lignes de registre comme un artifice de composition « dont l'organisation ne correspond à aucune disposition spatiale du sujet représenté »<sup>15</sup>.

Une autre idée découle, de même, souvent de la compréhension aspective de l'art égyptien : l'idée que cette combinaison de points de vue n'aurait pas pour vocation d'interpeller le spectateur de l'image, contrairement à la vision perspective centrée sur le regard de celui-ci ; Henriette Groenewegen-Frankfort considérait ainsi que les images égyptiennes « *lacked the intention of affecting him [the observer] or of communicating a pictorial message* »<sup>16</sup>. Or, le fait qu'un seul et même point de vue « *viewer-based* », pourrait-on dire avec John Baines, ne soit certes pas employé comme focale unificatrice de la composition ne fait pas pour autant des objets représentés un patchwork d'angles de vue détachés de toute référence à un sujet regardant. Du reste, le fait même que le canon égyptien semble choisir les angles de vue les plus

---

7 *Ibid.*, p. 213.

8 Wh. DAVIES, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge, 1989.

9 Des conclusions qui sont aujourd'hui largement acceptées par l'immense majorité des égyptologues et citées très régulièrement, y compris dans des travaux qui dépassent le seul public des spécialistes de la discipline (par exemple, D. FAROUT, *op. cit.*, p. 3-23 ; R. NYORD, « Vision and Conceptualization in Ancient Egyptian Art », dans R. Caballero *et al.* (éds), *Sensuous Cognition: Explorations into Human Sentience: Imagination, (E) motion and Perception*, Berlin – New York, Mouton, 2013, p. 135-168).

10 A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893.

11 H. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Harvard, 1951, p. 37.

12 E. RUSSMANN, « The Anatomy of an Artistic Convetion: Representation of the Near Foot in two Dimensions through the New Kingdom », *BES* 2, 1980, p. 57.

13 J. BAINES, *High Culture and Experience in Ancient Egypt*, Sheffield, 2013.

14 R. TEFNIN, « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *GM* 89, 1984, p. 58.

15 D. LABOURY, *op. cit.*, p. 140.

16 H. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *loc. cit.*

reconnaissables – la vue du dessus pour les objets plats, la vue de face pour ceux dont l'épaisseur rend la compréhension de profil malaisée, etc. – dément une quelconque indifférence à l'égard de l'observateur, dont on souhaite au moins qu'il comprenne ce qu'il a sous les yeux.

Certes, la dichotomie radicale entre image aspective qui se passerait de la prise en compte d'un sujet regardant et image perspective centrée sur son spectateur (telle qu'elle est pratiquée depuis la Renaissance en Occident) possède de grandes vertus heuristiques. C'est notamment ce postulat relativiste qui a permis de rejeter définitivement l'idée que l'art recherche universellement le rendu illusionniste de la nature – et, en émettant l'hypothèse que l'art égyptien n'était pas *incapable* de produire une vision perspective, mais seulement *indifférent* à celle-ci pour ses propres buts, il a présidé à la mise en place des analyses sémiotiques de l'art égyptien par Roland Tefnin et l'école belge constituée dans ses traces. L'aspectivité permettait d'appréhender l'art égyptien un peu moins en termes d'iconicité, de conformité à la nature voire à la vision subjective du spectateur, et beaucoup plus en termes de *discours*, pour paraphraser le titre d'un célèbre article de Roland Tefnin<sup>17</sup>.

Et cependant, une telle dichotomie paraît fragilisée par l'existence d'un certain nombre d'attestations iconographiques porteuses d'une incontestable prise en compte du point de vue du spectateur, bien sûr pas comme point focal unique à l'exemple de la perspective occidentale dont Erwin Panofsky<sup>18</sup> a retracé la naissance, mais au moins comme acteur essentiel de la composition de l'image en partie étagée en fonction de la position de son regard. Via une relecture de ces images souvent confinées au statut d'exceptions culturelles, et une redéfinition de leur rôle et de leur logique propres, nous souhaitons proposer une réflexion théorique sur les carences d'une conceptualisation de l'aspectivité sous les auspices du manque – manque de cohérence spatiale, manque d'intérêt pour le spectateur.

L'anthropologue Pierre Clastres avait proposé d'abandonner le concept de « sociétés sans État » pour le remplacer par celui de « sociétés *contre* l'État »<sup>19</sup> désignant des groupes humains dont le fonctionnement politique incluait des mécanismes destinés à empêcher l'émergence de l'État et à leur permettre de se perpétuer tels quels. Dans notre cas, il s'agira en quelque sorte de penser des images « contre la perspective » à point focal : en effet, après avoir examiné quelques exemples de postures « uniques » dans l'art égyptien, tirés de tombes du Nouvel Empire reconnues pour leurs innovations formelles, nous suggérerons que leur caractère exceptionnel peut être tempéré par l'existence d'attitudes originales en raccourci ou présentées en vue frontale dès l'Ancien Empire. Ce mouvement vers le spectateur demeure cependant latent, quoique constant, car celui-ci entre en conflit avec un autre spectateur tout aussi voire plus important que lui : le spectateur interne à l'image, à savoir son propre commanditaire. Ambitionnant de rendre l'image accessible aussi bien pour l'un que pour l'autre, les images égyptiennes pourraient alors être comprises comme bien intéressées par l'emploi d'une vision située, un point de vue perspectif confondu avec celui de leur spectateur, mais « contre » la perspective monofocale en ce qu'elles ne se satisfont pas d'une perspective unique, pour des raisons qui sont propres aux fonctions attribuées à l'iconographie.

---

17 R. TEFNIN, *loc. cit.*

18 E. PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, traduction de G. Ballange (éd.), Paris, 1975 [1927].

19 P. CLASTRES, *La société contre l'État*, Paris, 1974.

## LA « PRISE EN COMPTE DU POINT DE VUE DU SPECTATEUR » : QUE FAIRE DES EXCEPTIONS ?

La conception égyptienne de l'image, de son rôle et de ses normes formelles, paraît en effet ne pas connaître de rupture véritablement significative sur le temps long : la majeure partie des historiens de l'art traitant de ces questions le reconnaissent souvent implicitement en théorisant des règles qui ne varient souvent qu'à la marge sur l'ensemble de la période dynastique<sup>20</sup>. Le découpage du spectre chronologique de cette étude entre la IV<sup>e</sup> à la XIX<sup>e</sup> dynasties acquiert une certaine cohérence dans la mesure où la IV<sup>e</sup> dynastie correspond à la dernière phase de cristallisation des codes de l'iconographie égyptienne et à un essor dans sa diffusion jusque sur les monuments privés. La fin de la XIX<sup>e</sup> dynastie marque à l'inverse un recul des scènes historiées, en particulier privées : les fameuses « scènes de la vie quotidienne » se font rares dans les tombeaux<sup>21</sup> et les représentations graphiques de cette époque, qui devraient bénéficier d'une étude à part entière, cherchent désormais moins à représenter le monde de l'ici-bas qu'une cartographie de l'au-delà, de ses épreuves et des diverses étapes de la course du soleil. Il faut bien sûr en retrancher les œuvres des périodes intermédiaires<sup>22</sup>, non étudiées ici, en particulier parce que le contrôle social caractéristique de l'art des périodes de centralisation (auquel il sera fait allusion *infra*) se dissipe, si bien que les images produites ne peuvent être considérées comme caractéristiques d'une sorte de *doxa* égyptienne.

Cependant, une rupture historique semble à première vue diviser le corpus des images égyptiennes sur la question de la prise en compte du point de vue du spectateur et donc, *in fine*, de l'apparition d'une ambition « perspective » : plusieurs auteurs, qui en tirent par ailleurs des conclusions diverses et parfois antinomiques, signalent une augmentation significative des cas d'adaptation de l'image bidimensionnelle à la position du regard du spectateur au cours du Nouvel Empire. Les spécialistes des tombes thébaines des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> dynasties en particulier notent un renouvellement du répertoire et de certains codes de représentation marginaux<sup>23</sup>. Puisque par ailleurs il n'est pas dans notre propos d'essentialiser l'« image égyptienne » comme si celle-ci se ressemblait éternellement à elle-même tout au long des trois millénaires d'histoire pharaonique, il est de fait utile de constater que certaines nouveautés semblent en effet se faire jour en particulier sous les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> dynasties. On peut ainsi citer une nouveauté du règne de Thoutmosis IV<sup>24</sup> dont l'usage se généralise ensuite,

---

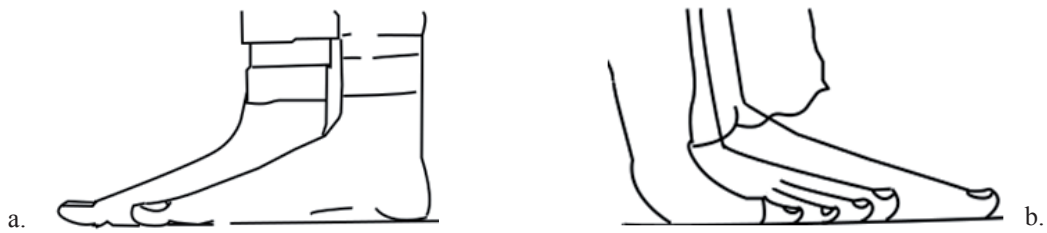
20 H. SCHÄFER, *loc. cit.*, ; W. DAVIS, *loc. cit.*

21 D. KISER-GO, *Stylistic and Iconographic Analysis of Private Post-Amarna Period Tombs*, Berkeley, 2006, p. 439.

22 Il faudrait discuter de la pertinence de considérer les images amarniennes comme une autre période de suspension des règles du canon traditionnel, les études récentes ayant eu tendance à réévaluer le caractère dit « révolutionnaire » de l'art amarnien pour y déceler au contraire de nombreuses continuités formelles ou demi-ruptures ne remettant néanmoins pas en cause les rôles et fonctions normales de l'image, tout comme les exceptions évoquées ci-dessous. La question n'a cependant pas été traitée dans le cadre de cet article car elle mériterait une discussion à part entière ; on peut cependant se reporter à D. LABOURY, *Akhenaton*, Paris, 2010, p. 208-222 et A. GRÄZER OHARA, « Inscire l'action dans le temps et l'espace. Le détail comme indicateur de circonstance dans les scènes de la vie domestique profane de l'époque amarnienne », *KTEMA 37 : Le détail dans les cultures visuelles de l'Antiquité*, 2012, p. 161-190.

23 Y. VOLOKHINE, *La Frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, Cahiers de la Société d'égyptologie de Genève 6, 2000 ; R. TEFNIN, *Les Regards de l'image, des origines jusqu'à Byzance*, Bruxelles, 2004 ; M. HARTWIG, *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*, Turnhout, 2004 ; D. KISER-GO, *loc. cit.* ; A. EL-SHAHAWY, *Recherche sur la décoration des tombes thébaines au Nouvel Empire. Originalités iconographiques et innovations*, IBAES 13, 2010.

24 E. RUSSMANN, *loc. cit.*



**Fig. 1.** Apparition de la figuration de tous les orteils du pied de premier plan à partir du règne de Thoutmosis IV.

a. Idout (détail). Mastaba d'Ihy/Idout, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> dynasties, Saqqara [d'après N. KANAWATI & M. ABD EL-RAZIQ, *The Tombs of Inyefert and Ihy (reused by Idut)*, Oxford, 2003, pl. 18].

b. Henout-taouy (détail). Cheikh Abd el-Gournah, Tombe de Menna (TT 69), XVIII<sup>e</sup> dynastie, règne de Thoutmosis IV (?) [d'après M. HARTWIG, *The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture and Science of Painting in an Egyptian Tomb*, Le Caire, 2013, p. 58-59, fig. 2.11a].

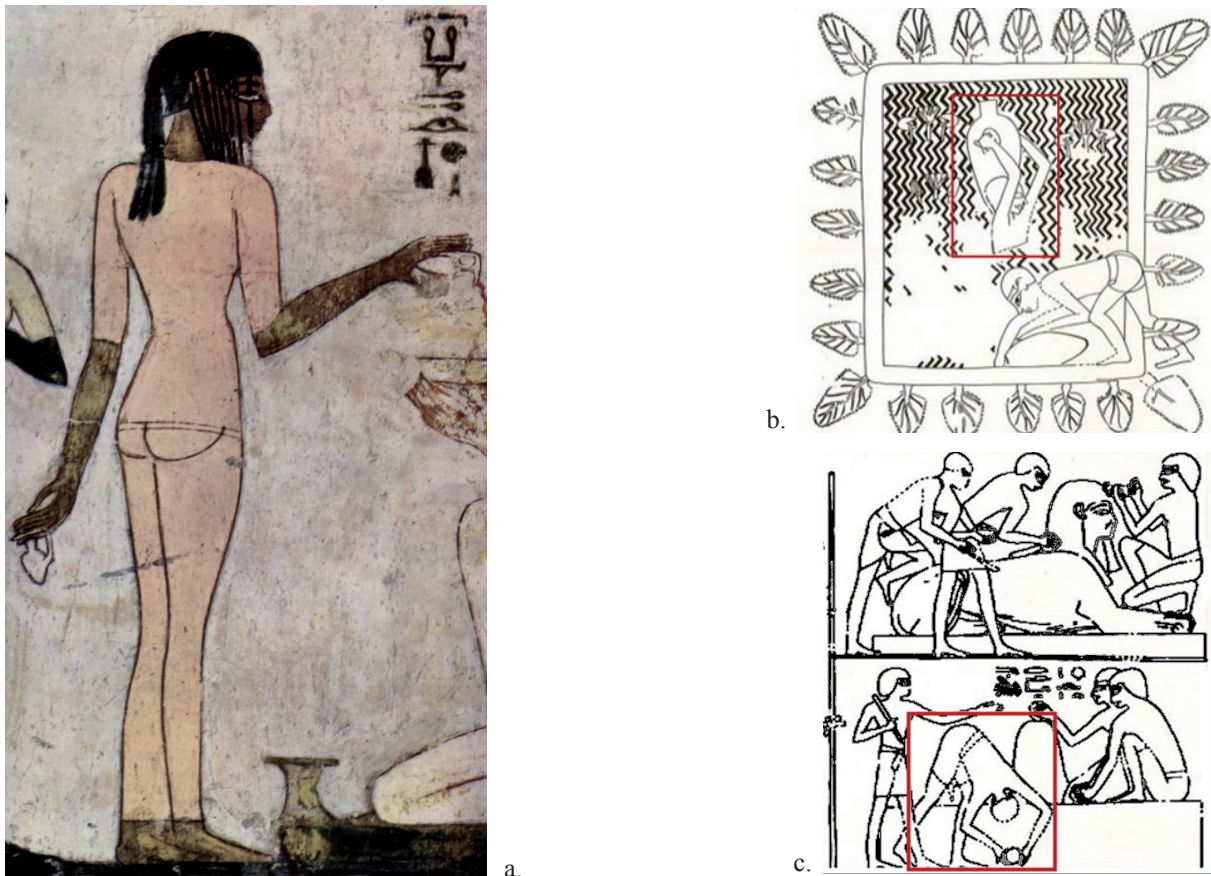
celle de représenter désormais le pied intérieur et le pied extérieur d'une manière différenciée conforme à ce que produit leur vision axiale depuis un même point de l'espace (**fig. 1**).

Mais il existe également des compositions dont le caractère novateur est bien plus frappant encore, et en particulier celles que recèle la tombe de Rekhmirê (TT 100), véritable mine de curiosités iconographiques et d'expérimentations sans lendemain, en particulier avec des images de personnage de trois-quarts dos, plongé à mi-corps dans un plan d'eau ou encore totalement renversé vers l'avant pour se pencher au sol (**fig. 2a, b, c**).

À des images comme celles de la tombe de Rekhmirê, purs *hapax* dans le répertoire égyptien, on ne peut nier leur caractère exceptionnel. Le propos de cet article sera plutôt de s'interroger sur le statut qu'il convient d'attribuer à de telles occurrences : s'agit-il pour autant d'une volonté de rupture par rapport aux fonctions traditionnellement attribuées à l'image ? En effet, on peut considérer que le rapport d'une société aux images n'est *a priori* amené qu'à se modifier sur le temps long, au-delà des évolutions que peut connaître le répertoire, plus superficielles. Ne peut-on pas déceler des tendances analogues dans l'imagerie des périodes précédentes ? Non pas comme si elles n'étaient présentes qu'à l'état latent, mais plutôt parce que les normes ne se seraient en fait pas modifiées avec le Nouvel Empire : ces images auraient été développées sans que pour autant ne naisse le sentiment d'une contradiction avec le rôle traditionnel de l'image.

Certes, d'autres explications pour penser de telles exceptions ont été avancées dans la littérature égyptologique, et il convient de les examiner en détail avant d'en proposer une nouvelle. Deux d'entre elles, les plus répandues, ont en commun d'insister sur la contradiction apparente entre ces représentations si originales et, pour ainsi dire, « le reste » de l'iconographie égyptienne. La première, représentée chez Heinrich Schäfer lui-même, mais aussi chez la plupart des auteurs qui ont traité de la « révolution amarnienne », dont l'exemple le plus emblématique est l'essai d'Henriette Groenewegen-Frankfort<sup>25</sup>, argue en substance que ces exceptions aux règles de l'aspectivité, qui se multiplient au fil du temps, seraient une manifestation de la maîtrise accrue des artistes qui, petit à petit, découvrent l'intérêt d'un rendu *perspectif* et se mettent

25 H. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *loc. cit.*



**Fig. 2.** Des entorses au répertoire d’attitudes égyptien traditionnel dans la tombe de Rekhmirê. XVIII<sup>e</sup> dynastie, règnes de Thoutmosis III – Amenhotep II, Cheikh Abd el-Gournah, TT 100.  
a. TT 100. « Passage », mur nord, section haute.  
b-c. Fac-similés d’après N. DE G. DAVIES, *The Tomb of Rekh-mi-re’ at Thebes*, New York, 1973, pl. LVIII et LX.

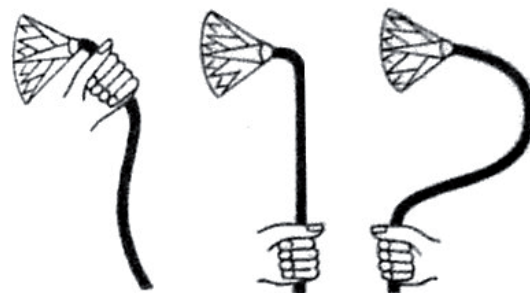
alors à l’utiliser. Cette hypothèse peut être désignée comme évolutionniste, quoiqu’il faille ici débarrasser le terme de sa connotation purement négative, pour revenir à son sens étymologique, puisqu’il s’agit plutôt de saisir les variations diachroniques de l’art égyptien. Bien que celui-ci ne mentionne pas directement les innovations de l’art du Nouvel Empire, une telle idée se retrouve dans les travaux de John Baines reprenant Schäfer, qui écrit ainsi que

« The suggestion that perspective is the goal of a unilinear development implies that methods of representation are subject to an « evolutionary » universal. Reduced to its simplest form, such a universal might run : (i) schematic ; (ii) realistic ; (iii) incorporation of foreshortening and use of oblique projective systems ; (iv) perspective. Those four stages also map the complete transition from object-centred to viewer-centred representation<sup>26</sup> ».

Une telle hypothèse est cependant affaiblie par le fait qu’il ne semble pas possible de démontrer une transformation radicale et générale des mentalités au Nouvel Empire. Non seulement la plus grande partie des images continue à être produite selon les canons de représentation habituels, mais à d’autres égards, certaines des images qui nous paraissent les plus « réalistes » ont pu être produites aux débuts de l’histoire égyptienne – on montrera du reste un peu plus loin que

26 J. BAINES, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, 2007, p. 233.

**Fig. 3.** Dessin de trois fleurs de lotus tenues par des personnages : Ancien Empire, Moyen Empire et Nouvel Empire  
[d'après H. SCHÄFER, *Principles of Egyptian Art*, 1974, fig. 18 a, b, c, p. 41 ; provenance des originaux non précisée par l'auteur].



l'usage ponctuel du raccourci est tout à fait attesté aussi tôt que l'Ancien Empire. L'un de ces contre-exemples avait ainsi été relevé par Heinrich Schäfer lui-même qui remarquait que

« in the Old Kingdom, the natural way of holding a water plant is shown. In the Middle Kingdom the impetus to produce straight lines violated the yielding nature of the stem, while in the New Kingdom the predilection of the time for beautiful curving lines preserves the softness as an essential element, though both these latter show dispositions that would be impossible in nature<sup>27</sup> » (**fig. 3**).

Une variante de cette explication peut alors venir la nuancer : cette recrudescence de « saillies réalistes », pour ainsi dire, serait plutôt à mettre sur le compte de l'exceptionnel talent, ou de l'originalité propre, d'un artiste particulier. C'est par exemple la position de Abeer al-Shahawy, qui les répertorie clairement comme « originalités » et « innovations »<sup>28</sup>, mais, avant elle, des prédécesseurs comme Osman Rostem avaient proposé une interprétation similaire en recensant les « *remarkable drawings with examples of true perspective* »<sup>29</sup>.

D'autres auteurs comme Deanna Kiser-Go<sup>30</sup> ou Melinda Hartwig<sup>31</sup>, sans l'écrire explicitement, semblent également privilégier l'idée de l'autonomie des artistes dans certains choix stylistiques et de répertoire, tout en insistant sur la prééminence du commanditaire qui a le dernier mot quant à la position et à la teneur du décor. Elles semblent en cela partager le point de vue aujourd'hui communément admis qu'avait pu développer Roland Tefnin : « l'ensemble du spectacle offert au défunt constitue un catalogue beaucoup plus largement ouvert, à l'intérieur duquel les choix formels et sémantiques paraissent motivés davantage par l'initiative et l'imagination de l'artiste »<sup>32</sup>. Il s'agit, tout comme, plus tard, dans les travaux de Pascal Vernus, d'opposer les figures secondaires et inférieures à celle du commanditaire, soumise à un canon plus strict : celles-là font en revanche l'objet de variations originales et d'ornements que Pascal Vernus qualifie d'« appoggiatures », en ce sens que leur présence ponctuelle et discrète ne compromet pas le sens et la fonction générale de l'image, et sert même à la valoriser<sup>33</sup>.

27 H. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 41.

28 A. EL-SHAHAWY, *Recherche sur la décoration des tombes thébaines au Nouvel Empire. Originalités iconographiques et innovations*, IBAES 13, 2010.

29 O.R. ROSTEM, « Remarkable Drawings with Examples in True Perspective », *ASAE* 48, 1948, p. 167-177.

30 D. KISER-GO, *loc. cit.*

31 M. HARTWIG, *loc. cit.*

32 R. TEFNIN, « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *GM* 89, 1984, p. 62.

33 P. VERNUS, « Comment l'élite se donne à voir dans le programme décoratif de ses chapelles funéraires. Stratégie d'épure, stratégie d'appoggiature et le frémissement du littéraire », dans J.C. Moreno Garcia (éd.), *Élites et pouvoir en Égypte ancienne*, CRIPEL 28, 2010, p. 67-115.

Par ailleurs – outre le fait que cet argument peut être considéré en un sens comme une variante de l'explication évolutionniste, en ce que les artistes les plus doués, nécessairement en avance sur leur temps, seraient donc portés vers la perspective comme s'il s'agissait de l'horizon ultime de l'art – le débat ancien de savoir s'il existe réellement une liberté de création artistique en Égypte ancienne a été repris récemment par Dimitry Laboury qui a rappelé que

« en théorie, tout dans l'art de l'Égypte pharaonique, de l'esthétique fondatrice du système au fonctionnement profondément sémiotique et magique de ce dernier, en passant par les modalités de conception et de réalisation concrètes des monuments, *tout contribue à neutraliser le style individuel du facteur de l'œuvre*, qui s'efface littéralement derrière celle-ci et se fond – au mieux – dans le style en vogue à son époque<sup>34</sup> ».

Loin de résoudre la question, ces diverses explications y substituent alors une autre : comment se fait-il que de telles innovations, puisqu'on ne peut leur dénier ce statut, ont pu être acceptées par leurs commanditaires ? Art de cour par excellence, l'art égyptien se perpétue par l'émulation et l'imitation des pairs, et l'homogénéité lui est donc constitutive<sup>35</sup>, tandis que l'originalité n'est que très peu prisée pour elle-même, ou au mieux comme un ornement marginal qui ne porte pas préjudice à la raison d'être de l'imagerie. Cette même idée avait déjà été exprimée par des travaux aussi précis et reconnus que ceux de Pascal Vernus sur les textes biographiques<sup>36</sup>, ainsi que par le fameux concept de *decorum* développé par John Baines et qui recouvre, justement, le champ des possibles attaché à l'iconographie égyptienne et en particulier ce que chacun peut et ne peut pas montrer, en vertu de son statut et de l'étiquette<sup>37</sup>. Tenter de faire la part des choses entre les exigences de l'un et l'inventivité de l'autre est peut-être inutile dans le contexte d'une iconographie aussi codifiée et représentative, bien qu'il soit probable que ces originalités résultent en partie d'une prise d'initiative de l'artiste. Il nous faut donc considérer que ces innovations formelles, tout originales qu'elles soient, ne portent pas atteinte aux vocations fonctionnelles de l'art égyptien.

Les hypothèses diachronique ou exceptionnaliste ne nous paraissent ainsi pas fournir une explication suffisante à elles seules, en partie parce qu'elles semblent suggérer soit un développement linéaire de la perspective qui n'est visiblement pas présent dans le cas égyptien, soit que le corpus de règles de représentations égyptien ait été ressenti par les artistes comme un carcan plutôt que comme le moyen adapté de développer des images en accord avec leur conception du monde. Si le progrès historique, le talent et l'initiative individuels demeurent des paramètres essentiels à prendre en compte lorsqu'ils ne sont pas érigés en principe téléologique, nous souhaitons cependant ici proposer une hypothèse complémentaire, en choisissant de considérer ces exceptions, et jusqu'aux variations marginales, comme des enseignements capitaux sur le « *champ des possibles* » au sein d'une même conception du monde. Ainsi, il était visiblement acceptable – bien que, peut-être, légèrement excentrique – pour un Égyptien de la

---

34 D. LABOURY, « De l'individualité de l'artiste dans l'art égyptien », dans G. Andreu-Lanoë (éd.), *L'art du contour dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2013, p. 36.

35 Id., « Tracking Ancient Egyptian Artists, a Problem of Methodology. The Case of the Painters of Private Tombs in the Theban Necropolis during the Eighteenth Dynasty », dans K.A. Kothay (éd.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art*, Budapest, 2012, p. 203.

36 P. VERNUS, *Essai sur la conscience de l'Histoire dans l'Égypte pharaonique*, Bibliothèque de l'EPHE - Sciences historiques et philologiques 132, 1995.

37 J. BAINES, « Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum: Modern Perceptions and Ancient Institutions », *JARCE* 27, 1990, p. 1-23.

haute société de se faire représenter à un âge avancé (comme le dignitaire de l’Ancien Empire Idout<sup>38</sup>, pour ne prendre qu’un exemple) ou de posséder dans sa tombe une représentation humaine frontale comme celles répertoriées par Youri Volokhine<sup>39</sup>. Notre hypothèse sera donc que ces innovations n’auraient pas connu un tel développement au sein des tombes de l’élite du Nouvel Empire (en particulier sous Hatchepsout et Thoutmosis III<sup>40</sup>) si elles n’avaient pas pu être intégrées sans difficulté au sein du rôle traditionnel de l’iconographie. Son officialité, sa fonction représentative, le contrôle social qui la caractérisent menacent en effet le dignitaire de perdre la face s’il adoptait une imagerie considérée par ses pairs comme absurde.

Plus encore qu’un simple postulat de cohérence, nous allons chercher à démontrer à présent que l’intérêt pour la prise en compte du point de vue du spectateur et la représentation de la profondeur de son champ de vision ne se réduisent pas à ces quelques attestations. Justifier leur unicité par une particularité de la période, de l’artiste, du support ou de toute autre caractéristique intrinsèque à l’objet, est ainsi beaucoup moins riche d’enseignements que de considérer qu’il ne s’agit pas à proprement parler d’exceptions et que la plupart des autres images, bien que de façon moins frappante, adoptent elles aussi à leur manière l’usage d’une vision perspective. Constater à quel point un tel usage de points de vue situés, ou « *viewer-based* » pour reprendre la terminologie de John Baines, est en fait au fondement de la figuration égyptienne nous permettra alors de formuler de nouvelles hypothèses sur les ambitions de l’image pharaonique et sur ses rapports au monde qu’elle cherche à figurer.

#### *Deux spectateurs en concurrence, ou quand l’image ne sait plus où donner de la tête*

La définition canonique de l’aspectivité, issue des travaux complémentaires d’Heinrich Schäfer, Emma Brunner-Traut et John Baines, considère, on l’a dit, que l’image égyptienne n’a pas pour but d’imiter le champ visuel de qui que ce soit, mais de rendre les objets qu’elle représente immédiatement reconnaissables et compréhensibles comme s’ils étaient vus d’un point de vue « omniscient ». Or cette théorisation de l’image égyptienne nous semble omettre une donnée importante : à savoir que la dite « multiplicité des points de vue » utilisés dans l’image égyptienne se réduit en fait pour l’essentiel à *deux* angles de vue – la vue faciale et la vue de profil, voire à une combinaison des deux résultant en un trois-quarts face (comme pour les hanches des personnages humains). Le troisième, la vue du dessus, se limite pour l’essentiel (y compris dans les rares cas de monstration du contenu de malles fermées, dont l’exemple le plus fameux provient d’ailleurs lui aussi de la tombe de Rekhmirê<sup>41</sup>), à des objets plats comme des colliers, qu’une présentation de profil aurait rendus totalement invisibles sans cet artifice. En revanche, vue frontale et vue de profil sont tout à fait hégémoniques et s’expliquent certainement, outre la volonté de l’artiste de représenter chaque objet sous son aspect le plus immédiatement intelligible, surtout par la tension entre deux points de vue de spectateurs concurrents, situés l’un dans l’axe de l’image et l’autre face à elle.

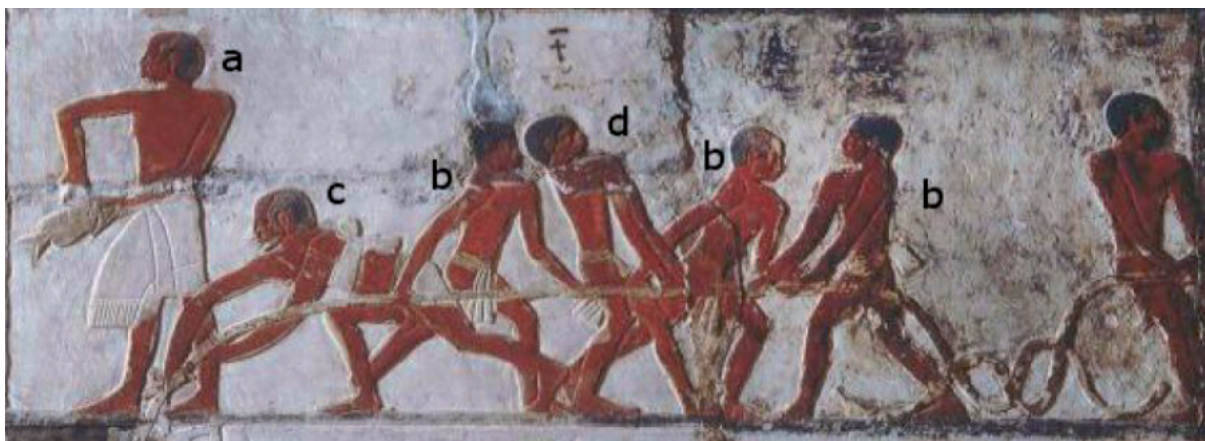
---

38 Idout est cité dans G. ROBINS, *The Art of Ancient Egypt* (édition révisée), Harvard, 2008 ; voir aussi N. KANAWATI & M. ABD EL-RAZIQ, *The Tombs of Inefert and Ihy (reused by Idut)*, Oxford, 2003.

39 Y. VOLOKHINE, *loc. cit.*

40 Cf. EL-SHAHAWY, *loc. cit.*

41 Cf. DAVIES, *op. cit.*, pl. XC, mais aussi pl. XXXI-XXXV.



**Fig. 4.** Tombe de Néfer et Kahay, types de représentation du raccourci de l'épaule [d'après M. LASHIEN *et al.*, *The Chapel of Kahay and his Family*, *ACE Reports* 33, 2013, pl. 9].

Cette attraction vers le spectateur était déjà perceptible, quoique plus discrète, à l'Ancien Empire. Elle s'exprime notamment à travers les très nombreux exemples de raccourci (*foreshortening*) de l'épaule de premier plan<sup>42</sup>, pour laquelle les artistes semblent avoir expérimenté très tôt un cas de conscience pour satisfaire aux exigences contradictoires des deux spectateurs de l'image tout en explicitant l'action en train d'être accomplie – en particulier dans la représentation des diverses positions des bras.

Quatre solutions formelles, qui ne se succèdent nullement dans le temps ni ne seraient l'apanage d'un artiste plus porté que les autres à la figuration perspective, apparaissent simultanément dans un même relief issu de la tombe de Néfer et Kahay<sup>43</sup> :

- un personnage dont le torse est figuré intégralement de face malgré la position de ses bras s'affairant devant lui (**fig. 4a**) ;
- un personnage dont l'épaule de premier plan est rabattue en raccourci tandis que l'épaule d'arrière-plan reste figurée de face, solution la plus commune (**fig. 4b**) ;
- un personnage au torse figuré franchement de profil (**fig. 4c**) ;
- et même un personnage dont c'est l'épaule d'arrière-plan qui est figurée en raccourci, totalement masquée derrière le torse, tandis que l'épaule de premier plan reste vue de face, les deux bras étant alors confondus sur une partie de leur longueur (**fig. 4d**).

42 W.S. SMITH, *History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, 2<sup>e</sup> édition, Londres – Oxford, 1948, p. 330.

43 Parmi les dizaines d'autres exemples que l'on aurait pu choisir ici. On aurait tout aussi bien pu citer les mêmes solutions formelles chez Niankhkhnum et Khnumhotep (cf. Y. HARPUR & P. SCREMIN, *The Chapel of Niankhkhnum & Khnumhotep: Scene Details*, *Oxford Expedition to Egypt* 3, 2010, par ex. pl. 128, 233, 254), Ptahhotep (cf. *Ibid.*, par ex. pl. 161) ou Ihy / Idout (cf. A. McFARLANE & A.-L. MOURAD, *Behind the Scenes: Daily Life in Old Kingdom Egypt*, *ACE Studies* 10, 2012, fig. 24).

L'une des thèses habituellement formulées pour expliquer la présence de ce rabattu de l'épaule, celle d'une convention de représentation des actions violentes ou nécessitant de la force physique<sup>44</sup>, est certes tentante mais ne couvre pas l'intégralité des occurrences : ainsi de la scène de cueillette, activité plutôt calme et peu énergivore, du mastaba de Ouatetkhethor<sup>45</sup>. Dans le même mastaba d'ailleurs, des personnages sont montrés en train de tirer à la corde sans aucun raccourci de l'épaule, à l'exception du personnage situé à l'extrémité gauche<sup>46</sup>. Enfin, des personnages effectuant une même action peuvent, comme on le voit ici, différer en ce que l'une seulement des épaules ou les deux, voire éventuellement le torse entier, peuvent être vus en raccourci.

Cet exemple confirme ainsi que ce dilemme de la figuration bidimensionnelle, écartelée entre profil et frontalité, est moins lié à la nature de l'activité pratiquée qu'à l'exigence de lisibilité de la composition et surtout de *pour qui* cette image doit rester lisible : pour le spectateur accidentel que nous sommes, ou pour le spectateur essentiel et constitutif qu'est le commanditaire ? En ce sens, loin de refuser la situation du point de vue « *viewer-based* », l'image bidimensionnelle égyptienne tend plutôt, en permanence, à le dédoubler pour satisfaire aux exigences contradictoires de ses deux spectateurs potentiels : celui qui, extérieur à l'image, pourra éventuellement venir l'admirer ; et le commanditaire qui, intégré à l'image par le biais d'une représentation contemplante, est en fait l'unique spectateur qui lui soit constitutif dans le cadre de la tombe, et qui doit pouvoir bénéficier d'un accès visuel privilégié aux scènes qui ont été réalisées pour lui. Ce n'est en effet pas uniquement ni même prioritairement à la vue du visiteur que s'offrent ces images et en particulier celles d'entre elles qui sont produites en contexte funéraire : c'est avant tout au défunt représenté dans la tombe, conçu comme « regardant », *m33* – les légendes hiéroglyphiques nous le disent explicitement<sup>47</sup> – les scènes qui se déroulent sous ses yeux. La première, Henriette Groenewegen-Frankfort a mis en avant cette tension, ce balancement, et l'idée que le défunt est le destinataire principal des images, *a minima* à l'Ancien Empire :

« In fact, they hardly ever depict a situation which the spectator – drawn as it were into the orbit of a « scene » – was meant to share [but they] are primarily meant to be a presence for the dead who « owns » them<sup>48</sup> ».

Cette dichotomie entre sujet et objet de regard au sein même de l'image, qui vient ainsi redoubler la dichotomie entre observateur regardant et paroi peinte regardée, a également été conceptualisée par Roland Tefnin rappelant qu'au Nouvel Empire aussi, « le spectacle se joue en circuit fermé pour un spectateur-image intérieur à l'image »<sup>49</sup>.

44 D. LABOURY, « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> série, vol. IX, n° 7-12, 1998, p. 137.

45 N. KANAWATI & M. ABD EL-RAZIQ, *Mereruka and his Family II. The Tomb of Waatetkhethor*, *ACE Reports* 26, 2008, pl. 43.

46 *Ibid.*, pl. 56.

47 Voir les nombreux exemples cités dans V. ANGENOT, « Lire la paroi. Les vectorialités dans l'imagerie des tombes privées de l'Ancien Empire égyptien », *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie* 18, 1996, p. 7-21 ; dans la tombe de Pépiankh-Heryib à Meir, la paroi ouest comporte notamment une représentation du défunt assis accompagné de la légende *m33 zsh it* « regarder la moisson des céréales » et une autre debout avec la légende *m33 sk3 m niw.wt=f* « regarder les labours dans ses villes ».

48 H. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *op. cit.*, p. 31-38.

49 R. TEFNIN, *op. cit.*, p. 65 ; *Id.*, *Les Regards de l'image, des origines jusqu'à Byzance*, Bruxelles, 2004.

Cette remarque vaut certes particulièrement pour l'imagerie funéraire qui comporte toujours, quelque part sur la paroi, la représentation du commanditaire du programme décoratif, mais on pourrait arguer que la même théorie ne peut être appliquée aux images produites pour d'autres contextes. Cependant, au-delà des décors palatiaux dont nous connaissons peu d'exemples systématiquement préservés et pour lesquels il est difficile de formuler une théorie précise, la majorité des images bidimensionnelles égyptiennes se concentrent de fait dans des contextes funéraires ou rituels, sous les espèces des temples. Or les décors des temples aussi peuvent être considérés comme incluant un personnage contemplant et qui focalise autour de lui le reste de la composition, voire deux : le dieu lui-même, propriétaire des images du temple qui se placent de fait sous son regard, et le pharaon, souvent représenté en sa compagnie et guidant lui aussi, par sa présence et sa position, la composition des images.

Cette hypothèse nous conduit à nuancer un autre point communément admis en égyptologie et qui ne suscite plus beaucoup de débat : l'idée que la taille démesurée du commanditaire, supérieure à l'échelle adoptée pour les autres personnages, correspond uniquement à la volonté de figurer sa prééminence hiérarchique, et non à un principe mimétique. Il apparaît que celle-ci pourrait également avoir pour rôle d'unifier ainsi spatialement<sup>50</sup> la composition : en effet, comment reproduit-on le monde à partir d'un point de vue incarné dont la particularité est de se situer *dans le prolongement même de l'image* ? La réponse la plus évidente est l'axialisation de telles représentations, qui se présentent comme des défilés de figures, orientées par rapport à celle du défunt : la plupart du temps, elles lui font face ; certaines lui tournent le dos, mais jamais elles ne se trouvent soustraites à son regard englobant.

Dans ce contexte, la taille du défunt permet donc à l'artiste de le placer hors des lignes de registre, ou plus exactement, *face* à chacune d'entre elles. Ces lignes qui délimitent la composition en bandes de hauteur égale ou similaire ont été considérées de manière prépondérante dans la littérature égyptologique comme des obstacles à la figuration d'un espace homogène – quoique cela, selon Emma Brunner-Traut, n'en fasse pas une pensée « *spaceless or timeless* » :

« The aspective method of representation makes it possible to bring places that are far removed from one another together in the same picture, and it can on the other hand place two pictures side by side to make two statements about the same place [...] « Next to », « above », or « below » one another is a false way of expressing this in so far as the different (simultaneous) localities have no functional relation to one another [...] they are represented isolated from one another, alone, independent, and complete in themselves<sup>51</sup> ».

Sans y voir nécessairement un obstacle à la cohérence de l'image égyptienne, la plupart des références en matière d'histoire de l'art ont en tout cas compris cette délimitation en registres

---

50 À défaut parfois, il est vrai, de cohérence temporelle puisque certaines occurrences nous présentent, sur chacun des registres de l'image, l'une des saisons de l'année égyptienne, assimilables en cela à des images calendaires représentant, en somme, les travaux et les jours (par exemple la tombe de Pahery, cf. R. LEPROHON, « A Wall for all Seasons. The Tomb of Pahery at Elkab », *KMT* 24, n° 3, 2013, p. 50-58).

51 E. BRUNNER-TRAUT, *op. cit.*, p. 447.

bien plus comme le découpage d'unités de sens<sup>52</sup> que comme la transcription graphique d'une véritable relation spatiale. Pourtant, Whitney Davis suggérait dans *The Canonical Tradition* la possibilité qu'il s'agisse là d'un moyen *sui generis* de représenter la profondeur de champ :

« An actual three-dimensional view of space includes a plane extending back into far space from the viewing eye. Objects, figures and groups are seen to transfer this view to the two-dimensional surface, it is argued, the Egyptian artist takes it and tips it up, forward and « flat » against the surface. Each register would therefore represent the piece of ground upon which a figure or group rested or moved. However, this account implies that any figures in the topmost register are farthest from the viewer ; the bottommost register is closer. This pattern does not seem to occur regularly in canonical composition. In many cases the position of a figure in the register is unrelated to its absolute distance from the viewer. Furthermore, topmost figures are not necessarily smaller than bottommost figures<sup>53</sup> ».

Cette hypothèse est ensuite écartée dans la suite du chapitre sans faire l'objet d'une étude approfondie ; elle nous paraît cependant correspondre à la majeure partie des cas d'étagements de larges scènes en registres superposés. Le fait que les artistes égyptiens n'en aient pas tiré toutes les conclusions qui s'imposent à l'habitué de la perspective à point de fuite, notamment en termes de taille relative des figures, ne nous semble pas suffisant pour rejeter totalement cette idée : en effet, la volonté de représenter les différents plans sur lesquels s'échelonnent les figures observées ne va pas forcément et inmanquablement de pair avec l'adoption des distorsions de distance et d'angles provoquées par une « transformation projective »<sup>54</sup>. Une telle « demi-mesure » dans la représentation perspective, adoptant l'étagement des plans mais pas le rétrécissement apparent des figures en fonction de leur distance à l'observateur, pourrait en effet aussi être expliquée par la nécessité de ne privilégier aucun des deux spectateurs constitutifs à l'image. Pour l'un d'entre eux en effet – le spectateur-commanditaire interne – les figures des registres du haut ne sont pas plus éloignées que les figures du haut, mais simplement placées dans la moitié gauche de son champ de vision : aucune différence de taille apparente ne se justifie alors.

Ainsi, ces lignes de registre auraient essentiellement pour fonction de représenter ce qui, pour le spectateur-observateur, est la dimension de la *profondeur*, mais qui, pour le spectateur interne à l'image, est l'étendue de l'horizon qu'il embrasse du regard. Un tel agencement acquiert sa cohérence spatiale de la présence englobante du défunt d'une part, de l'étagement des registres selon une loi assimilant le registre du bas au premier plan et celui du haut à l'arrière-plan d'autre part. Cette logique demeure du reste en vigueur au Nouvel Empire, comme nous le montrent les quelques attestations qui décident de se passer de ligne de sol : c'est le cas d'un détail peint de la tombe de Nebamon (**fig. 5**) où il est clair que chacun des serviteurs se trouve derrière le précédent, leur jambe étant en partie masquée par le dos de l'autre. Il s'agit donc là, comme on le comprend, d'un seul et même

---

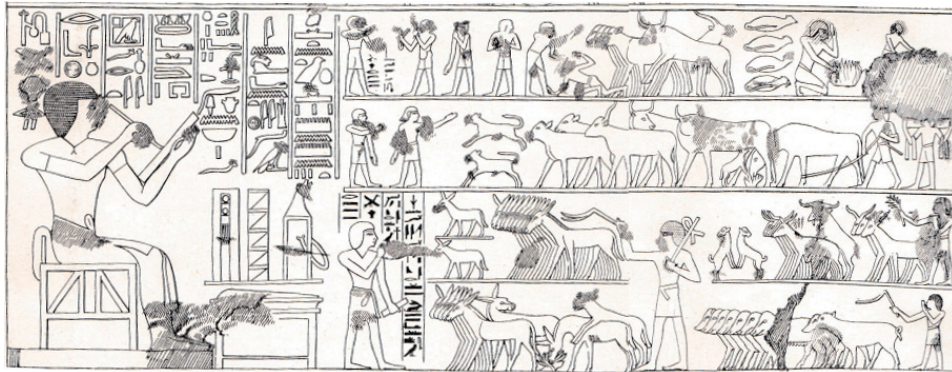
52 R. TEFNIN, « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *GM* 89, 1984, p. 58 ; Y. HARPUR, *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom: Studies in Orientation and Scene Content*, Londres, 1987 ; P. VERNUS, « Comment l'élite se donne à voir dans le programme décoratif de ses chapelles funéraires. Stratégie d'épure, stratégie d'appogiature et le frémissement du littéraire », dans J.C. Moreno Garcia (éd.), *Élites et pouvoir en Égypte ancienne*, *CRIPEL* 28, 2010, P. 67-115.

53 W. DAVIS, *op. cit.*, p. 30.

54 M. HAGEN, *Varieties of Realism: Geometries of Representational Art*, Cambridge – New York, 1986.



**Fig. 5.** Frise de serviteurs prosternés les uns derrière les autres (par rapport au spectateur) ou les uns à côté des autres (par rapport au commanditaire), équivalent de la distinction en registres. Tombe de Nebamon, détail. XVIII<sup>e</sup> dynastie, règnes d'Amenhotep III et Akhénaton, Cheikh Abd el-Gournah, TT 146 (?). BM EA 37977 [© Trustees of the British Museum].



a.



b.

**Fig. 6.** Deux images de décompte du bétail, bi- et tri-dimensionnelles.  
 a. Relief de la tombe de Pahery, XVIII<sup>e</sup> dynastie, règne de Thoutmosis III. Elkab, tombe EK3 [d'après J.J. TYLOR & Fr.Ll. GRIFFITH, *Wall Drawings and Monuments of El Kab. The Tomb of Pahery*, Londres – Boston, 1895, pl. III].  
 b. Modèle en argile provenant de la tombe de Meket-Rê TT 280, XI<sup>e</sup> dynastie. Musée du Caire, JE 46724.

sol, sur lequel se pressent pourtant trop de personnages pour être représentés sur une même ligne de registre.

Cette compréhension de l'organisation en registres se trouve justifiée par la comparaison de l'une de ces scènes typiques, un décompte du bétail (par exemple, celle de la tombe de Pahery à Elkab ; **fig. 6a**) avec l'un des rares équivalents en trois dimensions dont nous disposons, les modèles réduits de la tombe de Meket-Rê, datant du Moyen Empire (**fig. 6b**) : dans ces maquettes en effet, la taille du défunt n'a nullement été exagérée quoiqu'on eût parfaitement pu le faire si la volonté avait été de le mettre en avant autrement que par sa position frontale face au défilé de ses domaines qui se produit devant lui. Cependant, dans un média tridimensionnel, l'artifice de la taille n'a pas besoin d'être utilisé puisque l'on perçoit sans problème que les diverses files de personnages se situent toutes *sous le regard* du personnage central.

*La frustration bidimensionnelle, exemplifiée par le « paradoxe de la chèvre »*

Cette précieuse attestation qu'est le modèle réduit de Meket-Rê nous amène ainsi à reformuler le problème traditionnel de l'interprétation de l'image égyptienne : loin d'être dépourvue de cohérence spatiale, tout se passe comme si celle-ci cherchait à restituer la richesse des dimensions possibles mais se trouvait éminemment frustrée par les possibilités limitées offertes par une surface bidimensionnelle, contrainte d'adopter un déroulement axial du fait de la présence du spectateur-commanditaire à l'une des extrémités du panorama.

Une autre clef confirme que c'est bien comme une représentation de la profondeur qu'il faut comprendre la majorité des superpositions de registres (et notamment des courtes lignes de registre qui ne courent pas sur la totalité de l'espace pictural), mais aussi que



**Fig. 7.** Le « paradoxe de la chèvre »

Tombe de Néfer et Kahay. V<sup>e</sup> dynastie, règne d'Ounas (?), Saqqara [d'après M. LASHIEN et al., *The Chapel of Kahay and his Family*, *ACE Reports* 33, 2013, pl. 6].

si l'image bidimensionnelle égyptienne se distingue de la perspective monofocale, c'est plutôt par sa volonté de représenter *trop de perspectives* différentes que par mépris pour la cohérence spatiale et préférence pour un espace abstrait. Il s'agit d'une image énigmatique, elle aussi tirée du mastaba de la fin de la V<sup>e</sup> dynastie de Néfer et Kahay, et qui a fait couler beaucoup d'encre (**fig. 7**)<sup>55</sup>. Si la scène symétrique de droite montre deux chèvres dressées sur leurs pattes arrière pour brouter les feuilles basses d'un arbre, la scène de gauche présente en effet un panorama *a priori* illogique : l'animal y est représenté agenouillé et penché vers le bas, mais atteignant en même temps les branches hautes de l'arbre, depuis une ligne de registre surélevée.

<sup>55</sup> Une représentation similaire se trouve également sur le mur est du mastaba d'Akhetetep (Louvre E 10958). Il s'agit des deux seules attestations d'une telle scène rapportées dans le *PM*, ce qui pose la question d'une possible imitation ou influence mutuelle. Il faut cependant remarquer que, chez Akhetetep, l'artiste a représenté sur la ligne de registre surélevée, non seulement une chèvre accroupie et penchée vers le bas mais aussi une autre cabrée, dont la bouche atteint ainsi l'extrême cime de l'arbre, une composition que ne s'est pas permise le sculpteur de Néfer et Kahay. Nous remercions Claire Somaglino d'avoir attiré notre attention sur l'existence de cette autre attestation du « paradoxe de la chèvre ».

Cette curieuse disposition spatiale a occasionné une lecture rationaliste pour laquelle la seule possibilité logique – et la seule explication réaliste pour cette chèvre agenouillée et non cabrée – était que l'arbre soit en réalité tombé au sol, bien qu'il soit représenté dressé<sup>56</sup>. Cette thèse est cependant fortement contredite par l'attitude de l'homme à la gauche de l'arbre, occupé à pendre son gibier à l'une des branches : on imagine difficilement comment il pourrait faire cela si l'arbre était à terre. Il est donc ici probable que la complexité de la composition, et l'impossibilité de représenter à la fois la hauteur des figures et la profondeur de champ sur l'axe vertical du registre, ait forcé l'artiste à y introduire un élément foncièrement non-mimétique. Puisque l'arbre est bien debout et qu'à ses pieds passe un troupeau, l'espace est déjà trop bondé pour y introduire une chèvre supplémentaire ; celle-ci est donc placée, conformément à la convention de représentation de l'arrière-plan soulignée plus haut, sur un registre surélevé. Cependant, l'artiste n'a alors plus la place de la figurer cabrée pour atteindre les branches basses de l'arbre – et, de plus, il a peut-être considéré qu'il serait encore plus étrange de voir une chèvre mastiquer ainsi la cime d'un arbre, le paradoxe de la confusion entre profondeur et hauteur apparaissant alors de manière plus flagrante encore. Finalement, il semble donc que l'artiste ait considéré que représenter sa chèvre en position agenouillée serait encore la solution la plus élégante, quoique violant la cohérence spatiale de son dessin, afin que l'animal soit figuré en train de brouter à une hauteur convenable.

Que peut-on donc conclure de cet examen détaillé des « points de vue » adoptés dans l'art égyptien ? La thèse classique telle que l'avaient formulée Heinrich Schäfer et plus tard Emma Brunner-Traut et John Baines peut être nuancée : si l'image égyptienne n'est pas uniquement tournée vers son spectateur comme elle l'est dans l'art occidental, il faut sans doute réévaluer son caractère « *viewer-based* » – ou plutôt « *viewers-based* » –, puisqu'elle se reconnaît deux spectateurs constitutifs, l'un interne et l'autre externe à sa propre surface. Tout se passe comme si l'image égyptienne, en souhaitant inclure trop de perspectives différentes pour les moyens limités que lui offre une surface bidimensionnelle, avait dû inventer des solutions graphiques *sui generis* pour surmonter le paradoxe de la représentation, sur un même axe vertical, à la fois de la hauteur et la profondeur, et afin de pouvoir inclure dans une même image les points de vue du spectateur comme du commanditaire. Dans ce sens, les expérimentations de peintres comme celui de la tombe de Rekhmirê, qui sont toujours décrites comme exceptionnelles, s'inscriraient en réalité dans une logique en cohérence avec les fonctions traditionnelles de l'image, et en particulier la volonté d'inclure le plus grand nombre possible d'éléments afin de devenir, si limitée que soit sa surface, un véritable microcosme résumant dans la tombe ou sur les murs du temple l'intégralité de l'univers.

### *Résumer le cosmos, englober l'extérieur : l'image égyptienne, une image boulimique*

La fréquence nouvelle des personnages aux postures exceptionnelles, axées en direction du regard du spectateur, au Nouvel Empire n'induirait en fin de compte ni un changement formel majeur puisque de tels cas de frontalité totale ou partielle existaient déjà, ni, surtout, un changement d'attributions de l'image égyptienne : puisque celle-ci cherche à englober en son sein le plus d'éléments possibles, quoi de plus naturel que de tenter d'absorber jusqu'au monde qui lui est extérieur ? Avec la mise en place progressive d'une frontalité qui ne touche

---

56 L. KLEBS, *Die Relief des Alten Reiches*, Heidelberg, 1915.

plus seulement à l'angle de vue de certaines parties du corps, mais désormais au visage et donc au regard, certains éléments de l'image se détournent ainsi de son espace et de son destinataire propres, auquel ils faisaient d'abord face, et peuvent désormais fixer le spectateur dans les yeux, brisant la frontière entre monde de l'image et monde réel.

Depuis l'étude classique de Françoise Frontisi-Ducroux sur la frontalité dans la pensée et l'iconographie grecques<sup>57</sup>, on saisit en effet l'irruption de la frontalité<sup>58</sup> comme une « *apostrophè* », c'est-à-dire une rupture avec la norme figurative, destinée notamment à interpeller le spectateur, pour le choquer ou au contraire pour l'inviter à s'identifier à la scène. Cette thématique a été transposée à l'égyptologie par Youri Volokhine en 2000, dans la droite ligne des analyses de l'helléniste. Bien qu'il établisse le même constat de forte augmentation des cas de visage tourné vers le spectateur au Nouvel Empire, l'auteur souligne cependant l'existence de quelques exemples, déjà à l'Ancien et au Moyen Empire, en particulier pour désigner les ennemis morts et désarticulés – comme du reste cela se pratique, ailleurs et plus tard, dans la Grèce classique<sup>59</sup>. La frontalité permet ainsi de briser l'unité autarcique de l'image, soit qu'elle exclue (des personnages qui ne sont plus inclus dans l'image parce que morts, endormis, etc.), soit qu'elle cherche au contraire à inclure le spectateur dans le monde de l'image, méritant ici véritablement le nom d'*apostrophe*. Un exemple particulièrement frappant serait à cet égard la célèbre peinture des musiciennes de la tombe de Nebamon<sup>60</sup>, dont le visage mais aussi tout le torse et même, de manière unique dans l'image égyptienne, la plante des pieds sont tournés vers le spectateur de manière à l'inclure dans la fête.

Et cependant, cette inclusion du spectateur dans le monde de l'image n'empêche pas que celle-ci se considère également comme – pourrait-on dire de manière à faire pendant au concept d'*apostrophe* développé par Françoise Frontisi-Ducroux – une image *autostrophe*, qui cherche également à s'interpeller elle-même, ou comme le disait Roland Tefnin, qui « fonctionne en circuit fermé »<sup>61</sup>. Car bien que l'image égyptienne s'adresse également à son spectateur externe, elle peut aussi être conçue comme un monde quasi auto-suffisant, qui n'a pas besoin d'un regard extérieur pour que ce qu'elle dépeint prenne sens.

C'est vers cette idée que pointent, en tout cas, plusieurs détails qui peuvent être compris comme s'adressant plus volontiers au spectateur–personnage, présent dans l'image, qu'à un quelconque élément extérieur. On pense, en particulier, aux scènes de présentation au propriétaire de la tombe d'un document micrographié<sup>62</sup>, étudiées par

---

57 Fr. FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, 1995.

58 Nécessairement signifiante dans une culture visuelle où l'image est largement latéralisée, fermée sur elle-même et développée en largeur plutôt qu'en profondeur, selon R. Tefnin, *Les Regards de l'image, des origines jusqu'à Byzance*, Bruxelles, 2004, p. 36.

59 Y. Volokhine, *La Frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, *Cahiers de la Société d'égyptologie de Genève* 6, 2000, p. 33.

60 R. PARKINSON, *The Painted Chapel of Nebamun. Masterpieces of Ancient Egyptian Art in the British Museum*, Londres, 2008.

61 R. TEFNIN, « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *GM* 89, 1984, p. 65.

62 Pour cette dernière occurrence, très spécifique, cf. l'analyse de S. DONNAT, « Donner à voir la différence. Détail et singularité dans la chapelle de Khnoumhotep II à Béni Hassan (XIX<sup>e</sup> siècle av. n.è., Égypte) », dans S. Lazaris (éd.), *Le Détail dans les cultures visuelles (Antiquité - XXI<sup>e</sup> siècle)*, *Actes du colloque international organisé par l'UMR 7044 (Archimède), Strasbourg, 16-17 mars 2012*, *KTEMA* 37, 2012, p.146-160.

Peter der Manuelian<sup>63</sup>. Les inscriptions de très petite taille en hiéroglyphes ou même en hiératique présentes sur de tels documents n'ont en effet pas nécessairement vocation à être lues par un observateur venu visiter la tombe, en particulier parce que sa petitesse, si elle n'empêche pas la lecture, l'handicape fortement. En revanche, le spectateur interne, lui, y a accès et est explicitement décrit comme étant occupé à les consulter :

« [...] the document presenter offered a list of produce or other such items *for the benefit of the tomb owner(s)* [...] The most common text for overall captions relates the following general theme : *mꜣꜣ (sš n) nꜣt-hr / prt-hrw innt m niwwt n pr dt...* « *Overseeing the (document of) offerings which are brought from the towns of the funerary estate...* »<sup>64</sup> (nous soulignons).

L'une des attestations signalées par Peter der Manuelian représente de plus un document en cours d'écriture par un scribe, qui a donc par là même plus de sens pour le personnage lui-même puisqu'il en spécifie l'action, que comme message à proprement parler adressé à l'observateur de l'image. En d'autres termes, il suffit à l'image d'exister pour elle-même sans qu'elle nécessite un regard extérieur : ici la représentation pourrait être dite *autothrophe*.

Pourquoi alors l'image égyptienne oscille-t-elle, comme nous l'avons vu jusqu'ici, entre *apostrophe* et *autothrophe* ? Cela résulterait-il d'une incohérence fondamentale, ou pouvons-nous faire le postulat que l'une comme l'autre de ces orientations privilégiées répondent à une même ambition qui ferait écho au rôle assigné aux images, et plus particulièrement aux images bidimensionnelles, en Égypte pharaonique ? Il semble en effet exister une réponse qui pourrait concilier les deux mouvements, en apparence contradictoires, de repli de l'image sur son monde intérieur en même temps que d'incorporation de l'extérieur et notamment du spectateur. Pour la société égyptienne, l'image serait alors un monde en soi qui, plutôt que de se situer dans le prolongement du monde réel (comme le veut la théorie de la « fenêtre ouverte sur le monde » que l'on doit au peintre de la Renaissance Alberti), est conçue comme son reflet. Elle a ainsi pour but de condenser, sur une surface réduite, l'intégralité des éléments qu'il contient – alors la frontière entre image et monde « réel » devient tout à fait poreuse, et le visiteur n'a aucune raison d'échapper à l'ambition d'exhaustivité de l'image égyptienne.

Nous avons tenté dans un précédent travail de synthétiser les nombreux éléments dans l'iconographie comme dans la bibliographie égyptologique<sup>65</sup> qui permettent d'affirmer que les images pharaoniques se caractérisent avant tout par leur volonté de reproduire l'intégralité des éléments du monde – ou du moins, de ce qui, pour les Égyptiens, constitue leur monde – et de s'en faire le reflet exhaustif à une échelle plus réduite. Cette nature foncièrement microcosmique de l'image égyptienne est confirmée par de nombreuses caractéristiques des images représentant

---

63 P. DER MANUELIAN, « Presenting the Scroll: Papyrus Documents in Tomb Scenes of the Old Kingdom », dans P. der Manuelian & R.E. Freed (éds), *Studies in Honor of William Kelly Simpson 2*, Boston, 1996, p. 561-588.

64 *Ibid.*, p. 563.

65 Par exemple, N. BEAUX, *Le Cabinet de curiosités de Thoutmosis III. Plantes et animaux du « Jardin botanique » de Karnak*, OLA 36, 1990 ; J. ASSMANN, « Solar Discourse: Ancient Egyptian Ways of World-reading », *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994, p. 107-122 ; J. KAMRIN, *The Cosmos of Khnoumhotep II at Beni Hasan*, New York, 1999 ; F. WEATHERHEAD, *Amarna Palace Paintings*, EES ExcMem 78, 2007. Pour une revue extensive de la bibliographie, voir A. BRÉMONT, *loc. cit.*

des « paysages »<sup>66</sup>, depuis la volonté de rendre toute la diversité du monde visible (par une profusion d'espèces animales et végétales, mais aussi et surtout par une multitude d'attitudes diverses et variées et d'attributs physiques qui singularisent hommes comme animaux) jusqu'aux refus, souvent soulignés depuis Heinrich Schäfer, de la disparition totale ou partielle d'un objet derrière un autre (ce qui conduit notamment à un goût particulier pour la transparence) comme de la déformation, en passant par la représentation graphique de réalités qui ne possèdent pas de forme visible, tels le son ou le parfum<sup>67</sup>.

Dans un tel contexte, les contorsions opérées par l'artiste égyptien pour prendre en compte les deux points de vue du spectateur-commanditaire et du spectateur-observateur prennent tout leur sens. Du fait de cette boulimie constitutive, l'image égyptienne, qui cherche à se faire aussi complète que le monde lui-même, ne pourrait en effet renoncer à inclure cet objet qui s'offre à elle en venant la regarder – et de plus en plus au Nouvel Empire, où la pratique de la visite des tombes se répand : le spectateur-observateur. Même s'il se trouve en-dehors de son domaine à proprement parler, elle cherche donc à l'intégrer, en tant qu'il est une partie de ce monde qu'elle cherche si avidement à reproduire dans ses moindres détails. Cette redéfinition de l'image égyptienne comme microcosme n'est du reste pas sans évoquer ce que Philippe Descola a nommé l'ontologie analogiste, qu'il définit comme « un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par des faibles écarts »<sup>68</sup>, lequel se donne en général pour objectif dans sa production d'images de « recréer un microcosme total [...], figurer une réplique du cosmos à une autre échelle »<sup>69</sup>.

## CONCLUSION : A-SPECTIVE OU MULTI-SPECTIVE ?

Ainsi, bien que l'art pharaonique ne s'efforce pas de créer une image tout entière tendue vers son spectateur et conçue dans le prolongement de son champ de vision, l'existence d'un étagement des plans en fonction de l'éloignement au spectateur, ainsi que de quelques éléments vus en raccourci (*foreshortening*) – notamment dès l'Ancien Empire, l'épaule de premier plan qui peut se trouver rabattue – témoignent d'un intérêt, sinon pour *la* perspective à point focal, au moins pour une représentation de l'espace en partie axée sur le regard du spectateur, contrairement à ce qu'affirme

---

66 Tout comme le concept de portrait, celui de paysage n'est pas condamné à être une notion ethnocentrée, mais peut être importé dans le discours anthropologique (c'est l'entreprise à laquelle s'est attelée Philippe Descola dans ses cours au Collège de France entre 2011 et 2014) au sens d' « un *lieu* [qui] fonctionne *aussi* comme un signe iconique tenant lieu d'autre chose que lui, en l'occurrence, d'une portion d'un espace réel ou imaginaire » : Ph. DESCOLA, *Ontologie des images : cours au Collège de France 2009-2011* (enregistrements en ligne, <http://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2008-2009.htm> [consulté le 29 août 2015]). J. BAINES, *High Culture and Experience in Ancient Egypt*, Sheffield, 2013, l'utilise quant à lui dans le sens bien plus large de simple « représentation d'un morceau de pays »).

67 Ces questions de représentation paysagère, au-delà des simples notations topographiques et végétales, ainsi que de représentation de l'invisible, ont été abordées plus en détail dans A. BRÉMONT, *loc. cit.* On peut en particulier citer la représentation du chant ou du cri animal via des attitudes conventionnelles (cf. L. EVANS, *Animal Behaviour in Egyptian Art*, *ACE Studies* 9, 2010), ou la représentation des cônes d'onguent qui, quoique le débat ne soit pas encore résolu, semblent en partie destinées à représenter l'exhalaison d'une odeur agréable (cf. N. CHERPION, « Le cône d'onguent, gage de survie », *BIFAO* 94, 1994, p. 79-106).

68 Ph. DESCOLA, *Par delà Nature et Culture*, Paris, 2005, p. 280.

69 Id., *Ontologie des images : cours au Collège de France 2009-2011* (enregistrements en ligne, <http://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2008-2009.htm> [consulté le 29 août 2015]).

souvent l'opinion classique. Les analyses de Dimitri Laboury concernant la prise en compte de la parallaxe dans les colosses de Thoutmosis III et d'Akhénaton<sup>70</sup> en constituent un indice supplémentaire, cette fois concernant la ronde-bosse : l'observateur est un acteur important de l'image égyptienne, et celle-ci n'hésite pas à orienter de nombreux éléments en fonction de son regard.

Cependant, arguer d'un soudain éveil à la perspective dans l'art du Nouvel Empire ne permettrait pas plus de saisir toute la richesse de la solution *sui generis* mise en œuvre par l'art égyptien, qui témoigne plutôt de l'inadéquation d'un cadre conceptuel articulé entre les deux pôles dichotomiques et incommensurables de l'aspectivité et de la perspective, sans position médiane possible. Or, la multiplication des points de vue que nous avons tenté de mettre en évidence dans les pages qui précèdent ne semble pas devoir être ramenée à un mélange hétérogène d'angles de vue déconnectés les uns des autres et que l'on pourrait dire « définitoires », destinés à fournir une vision en somme désincarnée de l'objet pour aider à la compréhension – la définition originelle de l'aspectivité. Au contraire, ce que nous montre le « paradoxe de la chèvre », c'est que l'image égyptienne cherche bien à représenter une profondeur de champ qui se place directement dans le prolongement du regard de l'observateur (en l'aplatissant sur la dimension de la hauteur, ce qui peut occasionner quelques confusions). Une telle prise en compte du spectateur, toujours en filigrane mais jamais hégémonique, nous contraint à remettre en cause la bipolarité entre un art égyptien qui serait purement « *object-based* »<sup>71</sup> et des formes d'art intégralement « perspectives », se posant comme le prolongement illusionniste du regard du spectateur.

Il nous semble qu'une figuration qui ambitionne de rendre toute la diversité du monde serait ainsi mieux conçue – si l'on nous passe ce néologisme – comme « multispective » (ou, en l'occurrence, « bi-spective »), puisqu'elle intègre une pluralité de perspectives individuelles, sans refuser en bloc de représenter l'expérience subjective de la vision au profit de la figuration d'« idées » platoniciennes, ni se limiter à une seule perspective valable, celle du spectateur. En d'autres termes, loin d'être « un mode de pensée qui ignore la perspective » comme le résumait l'article de Dominique Farout paru en 2009<sup>72</sup>, ce mode de représentation utilise *des* perspectives, en jugeant insuffisant de limiter celles-ci à un seul point de vue sur le monde. Le foisonnement des « regardants » y fait alors écho au foisonnement des « regardés »<sup>73</sup> pour faire de l'image un microcosme qui n'est pas destiné au seul regard du spectateur ou du commanditaire, mais qui les englobe l'un et l'autre pour produire une imitation adéquate de la totalité du monde visible.

---

\* **Axelle BRÉMONT**

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)  
UMR 8167 « Orient & Méditerranée »  
axelle.bremont@paris-sorbonne.fr

---

70 D. LABOURY, « Colosses et perspectives. De la prise en compte de la parallaxe dans la statuaire pharaonique de grandes dimensions au Nouvel Empire », *RdE* 59, 2008, p. 181-230 ; V. ANGENOT, « Le rôle de la parallaxe dans l'iconographie d'Akhénaton », *BSFE* 171, 2008, p. 28-50.

71 J. BAINES, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, 2007.

72 D. FAROUT, « La lecture de l'art égyptien. Image, temps et espace dans l'ancienne Égypte », *Égypte, Afrique & Orient* 55, 2009, p. 3-23.

73 R. TEFNIN, « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *GM* 89, 1984.

**Matthieu BEGON**

**Nedia, Dia or Ida?**

**The ‘Asiatic campaign’ of Inti of Deshasha (at the end of the 5<sup>th</sup> dynasty) and the south coast of Palestine during the second half of the 3rd millennium (Early Bronze III)**

This paper is an attempt to reconstruct the historical background of the well-known battle scene found more than a century ago at Deshasha in the tomb of Inti. Although often reproduced and commented, little attention was given until now to the questions of where and when this battle, ending by the sacking of an impressive fortified town, occurred. By studying the meagre remnants of the inscription, which originally described details of operations, and more particularly the unexplained place-name that is encountered on the fifth of this six columns of text, the author tries to understand the geographical setting of the military campaign. With the new insight brought by archaeological discoveries about the contemporary Levantine culture – i.e. Early Bronze III – the author supports a location along the southern coastal area where powerful walled cities, potentially threatening Egyptian maritime interests, were implanted. Chronological problems and particularly relations between this testimony and related documents such as the famous Weni’s narrative are then studied in the light of the renewed knowledge that some documents offers about the external activity of the last two kings of the 5<sup>th</sup> dynasty.

**Axelle BRÉMONT**

**‘Aspective’ or ‘multispective’? The lessons of the goat paradoxe**

The notion of aspective has become a widely used tool for the understanding of Egyptian images throughout the dynastic period, ever since Emma Brunner-Traut coined the term in her 1974 edition of Heinrich Schäfer’s pioneer work *Von Ägyptischer Kunst*. Defining Egyptian art as ‘aspective’ (that is, more keen on rendering characteristic features by mixing different viewing angles than on reproducing a coherent spatial organization), however, tends to minimize its interest in adjusting the image according to its observer’s viewpoint. It is here argued through the case study of an intriguing scene from Nefer and Kahai’s tomb chapel at Saqqara that register lines are to be understood as a way of rendering a foreshortened background. Egyptians did in fact care about their viewers’ specific viewpoint, only they recognize not one, but two spectators. Besides the external and occasional viewer is an even more important, internal viewer: the tomb owner, who most of the time takes priority and organizes the image according to his own logic, but that does not make pharaonic art indifferent to a perspective rendering of reality.

**Éléonore FRAYSSIGNES**

**New perspectives on the techniques of weaving in the Old Kingdom: a textile testimony of the use of tubular two-beam looms**

The history of technics depends on new discoveries, especially the evolution of the history of weaving. The 2016 excavations at Wadi al-Jarf (Red Sea) allowed the study of textile material found during the last six years. The archaeological context has provided a well-preserved collection of great interest not only for the use of textiles in a place that hosted expeditionary logistics activities, but also for the history of technics. This paper deals with the discovery of a piece presenting an intact warp lock and attesting the use of tubular two-beam looms during the 4<sup>th</sup> dynasty, whereas until then the existence of this type of loom was supposed to date from the Middle Kingdom.

**Jean-Guillaume OLETTE-PELLETIER**

**Note on a 'cryptographic rubric' in a Middle Kingdom papyrus**

Rubrics, i.e. elements written in red ink, are well documented on ancient Egyptian papyrus. They are often employed for highlighting specific textual elements and banishing harmful words. Commonly rubricated elements include incipits, colophons and pause-signs. In this study, the author examines the pattern of red ink usage in a formule from a magic and medical papyrus of the Middle Kingdom. This pattern is cryptographic and indicates a complementary reading of the formule heading.

**Chloé RAGAZZOLI**

**Textual genres and material supports: a visitor's inscription as an exercise on an ostrakon (ostrakon University College 31918)**

This is a study of an unpublished 18<sup>th</sup> dynasty ostrakon that seems to be an exercise on the traditional incipit of visitors' graffiti, *jw t pw jr~n sš r m33...*, 'This is a visit accomplished by the scribe to see...' Also examined are a small group of similar ostraca that all come from Deir el-Bahari and its vicinity and date to the beginning of the 18<sup>th</sup> dynasty. The study testifies to scribal practices as well as the process of transmission from contextualized inscriptions on the walls of monuments to literary ostraca.

**Felix RELATS-MONTSERRAT**

**Sign D19: In search of the meaning of a determinative (II) – The uses of the sign**

In a previous article, the author studied the referent of the sign known as D19. It was originally depicted as a canine muzzle, then as a human nose and finally as a bovine snout. The author now concludes this study by examining the numerous uses of the sign. It is concluded that D19 was at first a determinative without any phonetic value. D19 gradually acquired some phonetical values during the Middle Kingdom. Regarding its usage as a determinative, the sign was used for the lexical field of the nose, respiration, opposition and feelings. Links between them are exposed and compared with the methodology of O. Goldwasser.

**Julien SIESSE**

**Djedhetepa Dedmesu and Djedneferra Dedumes: attribution of sources and new dates**

The graphic differences in the writing of the prenomen and the nomen of the Second Intermediate Period kings Djedhetepa Dedmesu and Djedneferra Dedumes can be used to ascribe a document to one king or the other with a high degree of certainty. Once these

attribution problems are solved, it is possible to establish more accurate dates for their reigns. It appears that they did not belong to the same dynasty and actually ruled very far apart from each other: Djedheteptra Dedmesu was probably one of the last kings of the 13<sup>th</sup> Dynasty while Djedneferra Dedumes has to be assigned to the mid-17<sup>th</sup> Dynasty, in quick succession to Nubkheperra Intef.

**Pierre TALLET**

**A Seal-cylinder in the name of Sahure in the art market**

A few months ago, a cylinder-seal from the reign of Sahure was sold on the art market. It belonged to a middle ranking official whose titles of 'scribe' and 'one who sets right the command of Horus' are associated with the names of the king. Even if sealings of this kind are frequently found on various sites from the Old Kingdom, actual cylinder-seals giving official titles are much rarer, and less than one hundred are currently known.

**Matthieu VERMEULEN**

**Thoughts on the 'middle class' in the Egyptian society**

This paper aims to discuss the notion of the Egyptian 'middle class'. The ancient sources reveal the existence of individuals who did not belong to the ruling elite but had some kind of wealth. However, there is no word in the Egyptian vocabulary that identifies them clearly. Most often, they are labelled as a 'middle class' but this modern term is frequently used without any further explanation and without providing an ideological framework. The meaning of this term as well as its relevance for the study of ancient social structures is first examined. Then, a description of the so-called Egyptian 'middle class' is presented, based on the analysis of textual and archeological data from the Middle and the New Kingdom.