

*MÉLANGES OFFERTS À CHRISTINE GALLOIS (PREMIÈRE PARTIE)
DU PRÉDYNASTIQUE AUX TEMPS DES PYRAMIDES*



page 2 ÉDITORIAL

par Thierry-Louis Bergerot

page 3 LA DÉCOUVERTE DES MINES DE SILEX DU GALALA NORD (DÉSERT ORIENTAL)
SOURCES D'APPROVISIONNEMENT ET SOCIÉTÉ DE LA FIN DU PRÉDYNASTIQUE
À LA FIN DE L'ANCIEN EMPIRE

par Béatrix Midant-Reynes & François Briois

page 13 LA RAMPE DE KHÉOPS... ET DE KHÉPHREN À HATNOUB

par Yannis Gourdon

page 19 LA BOULANGÈRE ATTISANT SON FEU

UN EXEMPLE D'ADAPTATION D'UN MOTIF ICONOGRAPHIQUE
DANS LA SCULPTURE EN PIERRE D'ANCIEN EMPIRE

par Philippe Collombert

page 27 UNE STATUE DE SÉSOSTRIS III DANS LE MUSÉE EN PLEIN AIR DE MÉDAMOUD

par Felix Relats Montserrat

page 35 L'IMAGE ET L'EMBLÈME DE MIN

DE LA RECHERCHE DE LA Foudre À LA DÉCOUVERTE DE LA LUMIÈRE
PREMIÈRE PARTIE : À LA RECHERCHE DE LA Foudre
DEUXIÈME PARTIE : L'IDENTIFICATION DU THÉONYME MIN
TROISIÈME PARTIE : LES DEUX HAUTES PLUMES DU DIEU MIN

par Livia Bergerot, Thierry-Louis Bergerot & Tristan-Louis Bergerot

page 59 LIVRES À LIRE

fig. 1 (ci-dessus) Statue de Sepa ; Louvre N 38. © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais/Christian Décamps.

Première de couverture La pyramide de Khéops. © ÉAO.

Quatrième de couverture Photo de situation de l'inscription DN 11 de Khéphren (en vert). © Ifao, Y. Gourdon.

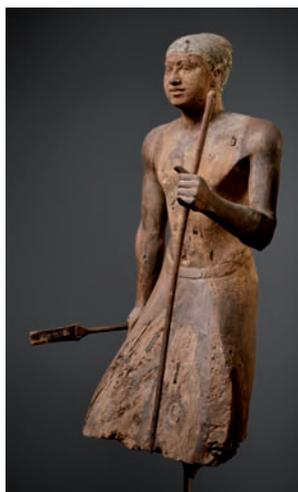
LA BOULANGÈRE ATTISANT SON FEU

UN EXEMPLE D'ADAPTATION D'UN MOTIF
ICONOGRAPHIQUE DANS LA SCULPTURE EN
PIERRE D'ANCIEN EMPIRE

fig. 1a (au centre)

Statue de Sepa ; Louvre N 38.

© Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais/Christian Décamps.



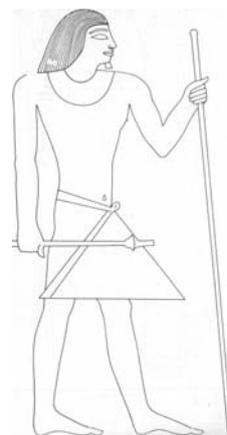
Pour mon amie Christine Gallois, qui entretient le feu de l'égyptologie avec tant de passion, de professionnalisme et de réussite, et qui offre aux égyptologues les moyens de développer leurs travaux et aux auditeurs des programmes égyptologiques uniques.

fig. 1b (à gauche)

Statue de Merti ; Metropolitan Museum New York 26.2.4 ; Rogers Fund, 1926.

fig. 1c (à droite)

Représentation de Neferseshemrê dans son mastaba, d'après N. Kanawati, M. Abder-Raziq, *The Teti Cemetery at Saqqara III. The Tombs of Neferseshemre and Seankhuipah, ACE Reports 11*, Oxford, 1998, pl. 53.



On sait que la sculpture d'une statue en Égypte ancienne est parfois soumise à des contraintes techniques qui obligent l'artiste à s'écarter plus ou moins substantiellement de son modèle. La retranscription en pierre et en trois dimensions de certains modèles iconographiques imposait notamment certaines adaptations formelles, afin de conserver à l'œuvre toute sa solidité. Dans un monde d'images aussi codé que l'est l'art égyptien,

une variation dans la posture peut parfois dérouter l'observateur moderne, et le conduire vers de fausses pistes d'interprétation. Paradoxalement, c'est la fixité (relative) de ces motifs iconographiques qui permettait à l'artiste égyptien ancien, instruit en ces motifs, de pouvoir s'écarter parfois sensiblement du modèle d'origine sans que, pour lui, cet écart formel n'enlève rien au sens et à la fonctionnalité de son œuvre.

Ainsi en va-t-il, pour ne citer qu'un exemple célèbre, du sceptre et du bâton tenus en main par les statues en pierre de Sepa (Louvre A 36 et A 37) [fig. 1a], qui se voient rabattus respectivement le long du bras et contre le torse du personnage¹, alors qu'ils devraient, par souci de conformité à la réalité, être tendus devant lui, comme le montrent à l'envi le parallèle des statues en bois, avec ces éléments rapportés [fig. 1b], ou les innombrables représentations de notables en deux dimensions [fig. 1c]².

Je voudrais ici présenter un exemple moins connu et particulièrement curieux : celui du motif iconographique de la boulangère attisant son feu, dont les développements dans la sculpture en pierre n'ont pas toujours été bien interprétés par les commentateurs modernes³.

fig. 2 (ci-contre)

Boulangère face aux moules, mastaba de Iyefert, d'après N. Kanawati, M. Abderraziq, *The Unis Cemetery at Saqqara. Volume II. The Tombs of Iyefert and Ihy (reused by Idut)*, ACER 19, Oxford, 2003, pl. 36.



fig. 3 (en haut) On trouve fréquemment représentée dans les reliefs de l'Ancien Empire une personne⁴, accroupie ou avec un genou dressé, en train d'attiser un feu sur lequel sont disposés des moules à pain empilés dans un équilibre qui paraît précaire. De la main droite⁵,

fig. 4 (en bas) elle porte un tisonnier dans la braise, et de l'autre main, elle se protège le visage de la chaleur du feu ou des projections d'escarbilles provoquées par le maniement du tisonnier [fig. 2]⁶. Un petit discours censé être prononcé par le personnage vient parfois confirmer cette interprétation de la scène ("viens donc, c'est chaud !").

Ce motif iconographique connaît quelques rares variantes.

Par deux fois dans le mastaba d'Idou⁷, le personnage est représenté avec la tête complètement tournée vers l'arrière [fig. 3]. Le boulanger chercherait-il ainsi à mieux éviter chaleur ou projection d'escarbilles en détournant la tête du foyer ? Ou tourne-t-il tout simplement la tête pour s'adresser à son collègue derrière lui ?



Dans le mastaba de Niânkhkhnoum et Khnoumhotep, l'artiste a ajouté une note tendre et inédite à la scène : un bébé tête le sein de sa mère pendant qu'elle surveille la cuisson des pains [fig. 4]⁸.

Il arrive enfin, tout aussi exceptionnellement, que le personnage attise le feu en tenant le tison des deux mains et ne ressente pas le besoin de se protéger le visage⁹.



Quoi qu'il en soit des rares variations de détail, il est clair que l'ensemble de ces représentations est très homogène et participe d'un même motif iconographique, à la disposition des artistes égyptiens¹⁰.

On retrouve la même attitude de base en trois dimensions, dans les modèles en bois de la même époque ou plus tardifs [fig. 5]¹¹.

Cependant, lorsque l'on s'intéresse à la reproduction en trois dimensions en pierre de ces modèles, le rendu devient beaucoup plus variable, et assez différent dans certains détails significatifs. Il en va ainsi dans l'un des premiers exemplaires publiés, qui fut retrouvé par Mariette dans le mastaba de Ânkhires à Saqqâra [fig. 6] ¹². Dans sa publication, Mariette décrit la statue comme "un homme accroupi pleurant". Cette confusion est due au rapprochement que fait Mariette avec les figures bien connues des pleureurs et pleureuses accroupis et se lamentant, portant la main au sommet de leur crâne pour y déposer de la poussière ou du sable ¹³. La partie avant du modèle – celle où figurait l'amoncellement des pains moulés en train de cuire – ayant disparu, Mariette n'avait pas compris la signification de la posture du personnage. De fait, dans cet exemplaire, la main relevée n'est pas suspendue en l'air, devant le visage.



Ce positionnement réaliste, possible en deux dimensions ou sur des objets en bois, devient en effet bien plus difficile à mettre en œuvre sur un objet en pierre, plus susceptible de se briser. Pour éviter un tel problème, le sculpteur a ici posé le bras sur le genou et la main sur le visage, afin de garantir la solidité de son œuvre tout en permettant une compréhension du motif la plus immédiate possible. Par ailleurs, seule la partie gauche du visage est cachée.

Ce parti n'est cependant pas celui qui a été retenu par la majorité des sculpteurs pour rendre le motif iconographique de la boulangère en trois dimensions. Cacher, même en partie seulement, le visage va en effet à l'encontre du principe artistique égyptien qui tient à montrer les éléments principaux de l'individu, et le visage est probablement la partie essentielle de ce dernier ¹⁴. Pour éviter cet écueil, la plupart des sculpteurs ont opté pour un léger déplacement de la main relevée : celle-ci ne sera pas plaquée contre le visage, mais appliquée sur le côté de la tête, afin de ne rien masquer de la face du personnage ¹⁵.

Cette solution simple va cependant à l'encontre de la fonction première du geste, qui est bien de protéger la face du personnage de la chaleur. Ici, le geste de la main posée sur la tempe devient donc tout simplement inutile dans sa fonctionnalité et sans rapport avec le motif iconographique qui est à son origine. Par ailleurs, le bras levé est posé sur un genou redressé, afin d'assurer ici aussi plus de solidité à l'ensemble de l'œuvre, donnant à la posture une sorte d'indolence sans rapport avec le motif initial.

C'est la solution qui a été retenue pour les statues Boston Museum of Fine Arts 21.2600 [fig. 7] ¹⁶, Hildesheim Pelizaeus-Museum 2140 [fig. 8] ¹⁷ et Caire JE 37822 [fig. 9] ¹⁸, avec quelques légères variantes de détail ¹⁹. Ainsi, la main est levée et appliquée contre la joue pour la statue Hildesheim Pelizaeus-Museum 2140 ; la main, toujours levée, est en revanche appliquée contre la perruque sur la statue Boston Museum of Fine Arts 21.2600 ; quant à la statue Caire JE 37822, la paume est appliquée à l'horizontale, presque au niveau du cou.



fig. 5 (à gauche)
Modèle en bois
de l'Ancien Empire
Caire CG 243.
© photographie
Ph. Collombert.

fig. 6 (ci-contre)
Statue Caire CG 108.
© photographie
A. Guilleux.



fig. 7 Statue Boston, Museum of Fine Arts 21.2600.
Photographie © 2021 Museum of Fine Arts, Boston).



fig. 8 Statue Hildesheim Pelizaeus-Museum 2140.
© Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim ; photo : M. Salomon.

Cette attitude avec la main décalée sur le côté a manifestement parfois laissé les commentateurs modernes un peu perplexes. J. Vandier, dans son manuel, se contente de décrire l'attitude de ces statuette : "Le plus souvent (...) le personnage se tient la tête avec sa main gauche, le bras gauche s'appuyant sur le genou levé" ²⁰. J.H. Breasted remarque, à propos de la statue MFA 21.2600, que "the position of the left hand affords little or no protection to the face", mais que, pour la statue Hildesheim 2140, "the left hand does protect a part of the left side of the face by being held a little further forward and down than in N° 1 above (= MFA 21.2600)" ²¹. Enfin, concernant la statue MFA 21.2600, Y.J. Markowitz note que la boulangère est "protecting her face and wig from the glare of the embers with her hand" ²². Mais la présence de la perruque étant simplement liée au statut de la femme représentée ²³, il ne faut chercher de volonté de réalisme ni dans le geste, ni dans la coiffure.

En fait, peu importait au sculpteur : il préférerait ici sacrifier le réalisme à la solidité de son œuvre ; le motif étant connu des contemporains, le sculpteur peut se permettre cette entorse au réel. Même plus : la fidélité aux codes qui régissent l'art égyptien est plus importante que l'adéquation à un principe de réalisme, d'autant que le modèle en pierre n'avait pas vocation à être visible, puisque destiné à la tombe.

D'autres solutions ont parfois été adoptées pour résoudre ce transfert du motif dans la sculpture en pierre. Ainsi, sur une statue découverte à Gîza [fig. 10] ²⁴, le sculpteur, tout en posant toujours le bras sur le genou levé, a placé la main sur le crâne du personnage ; le bras est ainsi situé entre le foyer et la tête du personnage, faisant plus efficacement écran contre le feu que dans les exemples précédents. Mais pour éviter que la main ne cache le visage, comme c'est le cas pour la statue Caire CG 108 retrouvée par Mariette, la face du personnage est tournée de 90 degrés sur le côté. Cet ingénieux procédé permet de préserver au mieux tant le geste de la main que sa raison d'être initiale, mais ainsi la main ne protège pas vraiment la face. De plus, l'artiste brise la frontalité du modèle, en déplaçant le regard du personnage.



Si la tête tournée voulait signifier que le personnage cherche ainsi à éviter la chaleur, ce dernier ne contrôlerait plus du regard le tison qui agite les braises, et le bras gauche replié vers la tête n'aurait par ailleurs plus de raison d'être ; cette interprétation mène donc à une impasse. Il faut bien comprendre que l'artiste a simplement tourné la tête de son modèle afin d'éviter de cacher le visage par le bras replié, dont l'approximation du geste n'a plus de volonté réaliste, mais sert uniquement à renvoyer vaguement au motif initial.

Ce faisant, il est vrai qu'il rappelle un peu les exemples en deux dimensions du mastaba de Idou où les deux boulangers détournent la tête (mais de 180 degrés) du foyer.

Un dernier exemple nous entraîne, me semble-t-il, aux limites du système. Sur la statue du Musée du Caire JE 72227 [fig. 11], trouvée par Selim Hassan à Gîza²⁵, les deux options précédentes de représentation ont été combinées. D'une part, le bras est toujours appuyé sur le genou levé et la main vient se poser sur le côté de la tête, comme dans le groupe majoritaire ; mais d'autre part, la boulangère tourne la tête de 90 degrés, comme dans l'autre exemple provenant de Gîza, mais du côté opposé. Pourtant l'emploi de l'une des deux solutions aurait dû, logiquement, exclure l'autre. La déviation par rapport au modèle iconographique initial est ici maximale, et le sens du geste difficilement compréhensible, si l'on ne connaît pas le motif originel.

Car dans tous ces exemples, le référent iconographique est bien celui de la boulangère se protégeant du feu avec la main devant le visage, comme on le voit à l'envi dans les représentations en deux dimensions.



fig. 9
(en haut)
Statue Caire
JE 37822.
© photographie
Ph. Collombert.

fig. 10
(ci-contre)
Statue Caire
(n° inconnu).
© photographie
Ph. Collombert.

fig. 11 (ci-contre)

Statue Caire JE 72227.

© photographie
Ph. Collombert.

fig. 12 (en bas)

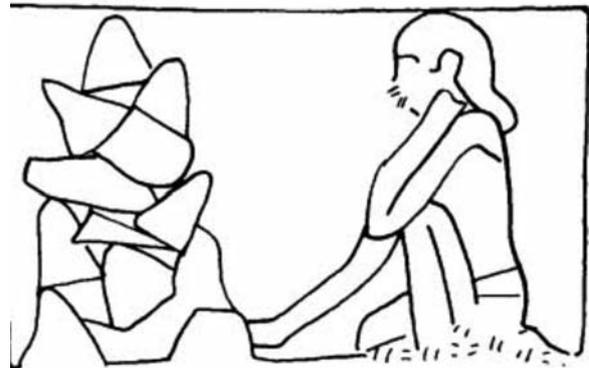
Mastaba de Merseânkh III,
d'après D. Dunham,
W.K Simpson,
*The Mastaba of Queen
Mersyankh III G 7530-
7540, Giza Mastabas 1,*
Boston, 1974, fig. 11.

Un – seul – exemple en deux dimensions fait exception. Et il est particulièrement intéressant, car il me semble témoigner d'un autre type d'interférence lié au passage entre deux et trois dimensions. On trouve en effet dans la tombe de Merseânkh III, épouse de Khéphren, un relief de boulangère un peu particulier. La femme y attise le feu d'une main, mais son autre main, au lieu de protéger sa figure comme il est de coutume, est placée contre sa joue, le bras reposant sur un genou levé [fig. 12]²⁶. On connaît certes quelques représentations de boulangères dont le bras repose sur le genou dressé, mais elles sont très minoritaires. La position de la main sur le côté est quant à elle absolument unique. S'agissant du plus ancien exemple actuellement recensé de boulangère attisant le feu, on pourrait être tenté d'y voir un geste exceptionnel, qui n'aurait pas eu de postérité dans les reliefs ultérieurs.

Je ne crois pas cependant qu'il s'agisse d'une variation du motif de la boulangère attisant le feu, où celle-ci, laissant nonchalamment son bras reposer sur son genou levé, porterait la main à la joue, dans une posture un peu rêveuse. De fait, on ne laisserait pas de s'étonner de ne pas retrouver un peu plus souvent cette position dans les reliefs par la suite.

En revanche, comme on vient de le voir dans cet article, cette attitude est très exactement celle qui est majoritairement utilisée dans la sculpture en pierre, compte tenu des contraintes techniques liées au matériau. Or, le rapport avec les modèles de pierre me paraît justement avoir joué un rôle ici. Il me semble que le graveur de cette scène en deux dimensions s'est inspiré et a directement copié, dans un contexte (relief gravé) où cette posture ne s'imposait pas, des modèles de pierre en trois dimensions, sans égard au fait que les contraintes techniques qui étaient à l'origine de cette position originale n'étaient plus de mise ici²⁷.

On constate donc, dans l'emploi de ce motif de la boulangère attisant le feu, un étrange et complexe va-et-vient entre les représentations en deux et trois dimensions. Pour retranscrire dans la pierre le motif initial, les sculpteurs ont été obligés de recourir à certains artifices qui ont partiellement occulté et dénaturé le modèle iconographique initial. Mais, chez Merseânkh III, le retour aux deux dimensions se serait accompagné d'une importation exacte du modèle de pierre en trois dimensions, sans stricte adéquation, encore une fois – mais d'une manière différente –, au motif iconographique initial.



Notes

¹ Chr. ZIEGLER, *Les statues égyptiennes de l'Ancien Empire*, Paris, 1997, p. 141-147 et plus particulièrement p. 144. On notera que, contrairement à l'exemple discuté ci-dessous, l'artifice utilisé par le sculpteur de Sepa ne fit pas école.

² Voir J. HARVEY, *Wooden Statues of the Old Kingdom. A Typological Study, Egyptological Memoirs* 2, Leyde, Boston, Cologne, 2001, p. 42 (Ac. 3) et p. 44 (Ac. 9).

³ Le thème a déjà été rapidement abordé dans Ph. COLLOMBERT, *Le tombeau de Mérérouka. Paléographie, Paléographie Hiéroglyphique* 4, Le Caire, 2010, p. 4.

⁴ Le sexe du personnage semble fortement lié au type de moules utilisé ; dans la représentation de la cuisson des moules-*bd3* (scène la plus fréquente), seules des femmes semblent figurées. Dans la plupart des quelques exemples où l'on croirait voir un homme, il s'agit très vraisemblablement d'une femme arborant une coiffe et des vêtements habituellement masculins (voir par exemple la pigmentation jaune caractéristique des femmes employée pour une boulangère du mastaba de Ti, malgré son aspect masculin [L. EPRON, Fr. DAUMAS, G. GOYON, *Le tombeau de Ti. Fascicule I. Les approches de la chapelle, MIFAO* 65, Le Caire, 1939, pl. 67, à droite] (couleur vérifiée sur place par l'auteur), ou la boulangère du mastaba d'Iynefret à l'allure masculine mais affublée du nom féminin de Khenout [W. SCHÜRMAN, *Die Reliefs aus dem Grab des Pyramidenvorstebers Ii-nefret*, Karlsruhe, 1982, pl. 14] ; même chose dans le mastaba de Hetepherakhti où la boulangère à l'allure masculine est qualifiée de *nd.t*, "meunière" [P.A.A. BOESER, *De monumenten van het Oude Rijk, Beschrijving van de Egyptische verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* I, La Hague, 1905, pl. X]) ; le relief Louvre E 17499 semble faire exception (voir Chr. ZIEGLER, *Stèles, peintures et reliefs égyptiens de l'Ancien Empire*, Paris, 1990, p. 292-294, n° 59 et p. 40 : photo couleur avec pigmentation brune masculine). Pour la cuisson des fours-*pr.t*, en revanche, ce sont plutôt des hommes qui sont représentés (voir A.M. MOUSSA, H. ALTENMÜLLER, *Das Grab des Nianchobnum und Chnumhotep, AV* 21, Mayence, 1977, p. 69, Sz. 8.4).

⁵ C'est la main privilégiée, mais on trouve aussi de plus rares cas où la personne tient le tison de la main gauche, voir par exemple le mastaba de Seshemnefer (H. JUNKER, *Giza* 11, 1953, fig. 64) ; mastaba de Qar et Idou (W.K. SIMPSON, *The Mastabas of Qar and Idu, Giza Mastabas* 2, Boston, 1976, fig. 38) ; mastaba de Kaiemānkh (H. JUNKER, *Giza* 4, 1940, pl. VIII) ; relief Louvre E 13481 ter (Chr. ZIEGLER, *op. cit.*, n° 60, p. 297).

⁶ Sur ces représentations à l'Ancien Empire, voir D. FALTINGS, *Die Keramik der Lebensmittelproduktion im Alten Reich. Ikonographie und Archäologie eines Gebrauchsartikels, SAGA* 14, Heidelberg, 1998, p. 60-77 (four-*pr.t*) et p. 89-109 (moules-*bd3*). Pour le Moyen Empire, voir L. HUDAKOVA, dans J. Budka, R. Gundacker, G. Pieke (éd.), *Florilegium Aegyptiacum - Eine wissenschaftliche Blütenlese von Schülern und Freunden für Helmut Satzinger zum 75. Geburtstag am 21. Jänner 2013, GM Beibefte* Nr. 14, Göttingen, 2013, p. 168 et fig. 4 (f-g).

⁷ W.K. SIMPSON, *op. cit.*, p. 26, fig. 38 (= D. FALTINGS, *op. cit.*, p. 70 et p. 104).

⁸ A.M. MOUSSA, H. ALTENMÜLLER, *op. cit.*, pl. 26a.

⁹ Mastaba de Hetepherakhti (P.A.A. BOESER, *Beschrijving*, pl. X = D. FALTINGS, *op. cit.*, p. 92, Dok. 7). Cette attitude est un peu mieux attestée dans la statuaire, avec le tison tenu dans une seule main (voir D. FALTINGS, *op. cit.*, p. 68, Dok. 17b ; p. 95, Dok. 12 ; p. 103, Dok. 27a), peut-être pour une raison similaire à celle qui a présidé au choix des positions de bras étudiées ici, par volonté de préserver la solidité de l'œuvre.

¹⁰ Ce positionnement de la main devant le visage, mais effectué avec les deux mains, se retrouve dans le signe, déterminatif de verbes tels que *dh*, "être caché", *sdh*, "cacher" (voir Ph. COLLOMBERT, *op. cit.*, p. 3-6, § 5), exprimant bien la même notion que dans notre motif.

¹¹ Voir par exemple Caire CG 238 et 243 (L. BORCHARDT, *Statuen und Statuetten Königen und Privatleuten im Museum von Kairo* 1 [CGC 1-380], Berlin, 1911, p. 155 et 158, pl. 50 et 52).

¹² Statue Caire CG 108 : L. BORCHARDT, *op. cit.*, p. 84-85 et pl. 24 ; A. MARIETTE, *Mastabas*, p. 182 ; A. MARIETTE, *Album photographique*, Le Caire, pl. 20 (avec la même interprétation). La statue est aujourd'hui déposée au Musée d'Alexandrie ; je remercie chaleureusement A. Guilleux pour ses photographies et l'autorisation de publication.

¹³ Même interprétation chez G. MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique, Tome I^{er} : Les origines*, Paris, 1895, p. 247, n. 1 (début du chapitre IV) : "un homme se lamentant sur un mort, dans l'attitude que les pleureurs et pleureuses de profession prenaient pendant les funérailles ; le poing droit fermé pose à terre, tandis que la main gauche répand sur les cheveux la poussière qu'elle vient de ramasser". Dans l'iconographie égyptienne, la pleureuse n'a en fait pas le poing fermé mais la paume ouverte vers la terre, pour ramasser de la terre.

¹⁴ Sur l'importance du visage dans l'iconographie égyptienne, voir Y. VOLOKHINE, *La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne, CSEG 6*, Genève, 2000.

¹⁵ Cet artifice lié à la nécessité de ne pas cacher le visage est déjà noté par H. JUNKER, *Giza 7*, 1944, p. 111 ("weil das Gesicht nicht verdeckt werden durfte").

¹⁶ Voir J.H. BREASTED, *Egyptian Servant Statues, Bollingen Series 13*, Washington, 1948, p. 27-28, n° 1 et pl. 28b ; Y.J. MARKOWITZ, "Woman Heating Bread", dans Y.J. Markowitz, J.L. Haynes, R.E. Freed (éd.), *Egypt in the Age of the Pyramids. Highlights from the Harvard University-Museum of Fine Arts, Boston Expedition*, Boston, 2002, n° 31, p. 90-91 ; R.E. FREED, L.M. BERMAN, D.M. DOXEY, *Arts of Ancient Egypt, MFA Highlights*, Boston, 2003, p. 95. Je remercie L. Berman et les autorités du Museum of Fine Arts, Boston pour la photographie et l'autorisation de publication.

¹⁷ Voir E. MARTIN-PARDEY, *Plastik des Alten Reiches : Teil 1, Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum: Pelizaeus-Museum Hildesheim, Lieferung 1*, Mayence, 1977, p. 105-111 (avec références). Noter que, d'après le modelé et la pigmentation, il semble s'agir d'un homme. Je remercie Chr. Bayer, H. Brandl et les autorités du Pelizaeus-Museum Hildesheim pour les photographies et l'autorisation de publication.

¹⁸ Voir D. FALTINGS, *op. cit.*, p. 95, Dok. 11 ; PM III², p. 111 ; A. SPIEKERMANN, Fr. KAMPP-SEYFRIED, *Giza: Ausgrabungen im Friedhof der Cheopspyramide von Georg Steindorff, Kleine Schriften der Ägyptischen Museums der Universität Leipzig 6*, Leipzig, 2003, p. 53 et fig. 32 ; cité par J.H. BREASTED, *op. cit.*, p. 29, 5.

¹⁹ Voir aussi très probablement la statuette Hildesheim Pelizaeus-Museum 3952, dont ne subsiste que la tête avec trace de la main (E. MARTIN-PARDEY, *Plastik des Alten Reiches : Teil 2, Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum: Pelizaeus-Museum Hildesheim, Lieferung 4*, Mayence, 1978, p. 169-175 = D. FALTINGS, *op. cit.*, p. 101, Dok. 24).

²⁰ J. VANDIER, *Manuel d'archéologie égyptienne III. Les grandes époques. La statuaire*, Paris, 1958, p. 95.

²¹ J.H. BREASTED, *op. cit.*, p. 28.

²² Y.J. MARKOWITZ, *op. cit.*, n° 31, p. 91.

²³ Voir A.-M. ROTH, "The Meaning of Menial Labor: 'Servant Statues' in Old Kingdom Serdabs", *JARCE 39*, 2002, p. 103-121.

²⁴ Musée du Caire, voir Z. HAWASS, *Hidden Treasures of the Egyptian Museum. One Hundred Masterpieces from the Centennial Exhibition*, Le Caire, 2002, p. 15 ; T. HANDOUSSA, ED. BROVARSKI, *The Abu Bakr Cemetery at Giza, Wilbour Studies in Egyptology and Assyriology 5*, Atlanta, 2021, p. 240, pl. 295 (erreur), color pl. 54-56.

²⁵ S. HASSAN, *Excavations at Giza 5*, Le Caire, 1944, p. 48 et pl. Xb ; S. HASSAN, *Excavations at Giza 6/3*, Le Caire, 1950, p. 173 et 180, pl. 78 ; PM III², p. 247 ; R. FREED, "Rethinking the Rules for Old Kingdom Sculpture. Observations on Poses and Attributes of Limestone Statuary from Giza", dans M. Bárta (éd.), *The Old Kingdom Art and Archaeology. Proceedings of the Conference. Prague, May 31 – June 4, 2004*, Prague, 2006, p. 151-152 et fig. 10-11.

²⁶ D. DUNHAM, W.K. SIMPSON, *The Mastaba of Queen Mersyankh III G 7530-7540, Giza Mastabas 1*, Boston, 1974, fig. 11 et p. 20.

²⁷ On ne peut par ailleurs exclure que, dans ce cas, une réinterprétation du geste initial de protection entre en jeu. L'attitude générale évoquerait alors une sorte d'alanguissement du personnage devant son feu, attitude qui peut difficilement être considérée comme initiale dans un tel type de scène.