

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GILBERT Pierre : "Influences orientales sur l'art d'Amarna" in *Annuaire de l'IPHOS*, t.15, 1958-1960.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, avec l'accord des ayant droits de Pierre Gilbert.

Les règles d'utilisation des copies numériques des œuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

P. GILBERT

Influences orientales sur l'art d'Amarna

Extrait de :

Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves

t. XV (1958-1960)

Dédié à Georges Contenau

BRUXELLES

1960

Influences orientales sur l'art d'Amarna

L'Égypte, par suite de son expansion en Asie au Nouvel Empire, adopta de si nombreux usages, vocables et idées de l'Orient, qu'il paraît tentant d'attribuer à ces apports une partie de l'étrangeté des innovations amarniennes. Ce serait d'autant plus admissible que ces influences ont dû particulièrement s'exercer sur l'entourage des pharaons. La présence, à la cour, de princes de Syrie retenus comme otages et formés à la vie égyptienne, pour les préparer à en répandre le prestige, le nombre d'Orientales dans le harem des rois d'Égypte, ne purent que rendre de plus en plus familières à ceux-ci, de génération en génération, quantité de façons de vivre et de penser de la Proche Asie. Aménophis IV avait bien qualité pour donner à ces usages droit de cité dans son pays.

Dans l'art amarnien cependant, la recherche d'emprunts précis se révèle assez vaine. Le répertoire ornemental de Thèbes est même peut-être plus riche que celui d'Amarna en thèmes apparentés à ceux de l'Orient.

C'est que l'art thébain, fidèle à un heureux passé, se sentait assez de style pour tolérer des emprunts (1) qui ne l'entamaient pas. Amenophis IV et ses artistes avaient à se créer un art personnel. Leur antitraditionnalisme ne s'y accommodait pas de plus de tolérance qu'à tout autre égard. Ils se sont constitué un style. Des bizarreries au sublime, leurs œuvres peuvent s'opposer entre elles ; jamais elles ne sont étrangères l'une à l'autre. Une telle cohésion laisse peu de place à des emprunts reconnaissables. Il n'en est pas moins vrai que les causes historiques ont chance d'avoir joué dans le domaine de l'art, comme en tout autre, par exemple dans le domaine du langage, où les emprunts sont manifestes. Mais, plutôt que de vouloir isoler dans l'art amarnien quelque thème ou procédé venu de Orient, il faudrait, je crois, chercher

(1) Pierre MONTET *Reliques de l'art syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire*. Paris 1937, est consacré en majeure partie à ce sujet.



plus en profondeur, dans les tendances et les buts mêmes de l'école d'Aménophis IV si ne s'y retrouveraient pas ceux de l'art oriental.

Il importe, à cet effet, de définir d'abord ce qu'avaient pu être essentiellement, avant Amarna, en Égypte et en Orient, ces tendances et ces buts ; et pour les saisir dans la force de leur nature, il sera juste de les prendre au moment où ils se sont imposés, dès l'empire memphite et l'archaïsme sumérien.

Depuis le temps où j'écoutais, à l'Université de Bruxelles, mon bien cher maître, le docteur Contenau, exposer les multiples manifestations de l'art du Proche Orient ancien, pour en dégager les constantes, et depuis que j'ai eu l'honneur de reprendre ce rôle, je n'ai cessé de comparer les particularités d'art des régions du Nil et de l'Euphrate ; j'ai tenté, pendant ces vingt-cinq ans de recherches, de reconnaître les points de vue auxquels, dans ces deux civilisations, se sont le plus souvent placés les artistes ; et ils me sont apparus de plus en plus différents, au cours de toute leur histoire, excepté au début, où, en Égypte, l'époque de *Ménès* s'est préparée par une phase de formation presque commune aux deux pays, et à quelques autres moments dont le plus important fut, me semble-t-il, celui d'Amarna.

Dès l'Ancien Empire, l'art égyptien avait été humaniste. Dans le plus grand nombre des œuvres, et surtout dans le groupe dominant des statues, l'Égyptien cherche à rendre l'homme dans ses proportions normales ; quelques interprétations ne s'éloignent, bien peu, du modèle vivant, que pour mieux nous persuader de l'architecturale harmonie du corps humain ; unité de la personne qui va plus loin que le physique. L'esprit également y est engagé. Rien n'est plus significatif de l'esprit que la faculté de créer un ordre, dont le corps semble un visible exemple. Non que l'Égypte ait plié notre aspect à n'être qu'un prolongement de la pensée ou de l'âme. Son art ne prête pas au corps des formes délibérément expressives de l'être intérieur. Le réel, ou du moins le vrai qui se dégage de nombreux exemples du réel, est respecté dans ses grandes exigences. L'esprit n'usurpe en rien la présence corporelle. Chacun des éléments, dans une statue égyptienne, garde la place qu'il a dans la nature. Et il n'en résulte pas, pour les œuvres de quelque valeur, (lesquelles sont nombreuses), de représentation terre-à-terre de l'homme quotidien. Une intensité intérieure trouve à s'y exprimer. Qu'elle soit discrète lui donne plus de prix. D'avoir à compter avec le physique prouve sa fermeté. Il faut que l'être

profond soit bien fort pour ne pas être éclipsé par ce physique si affirmé, et pour n'avoir pas besoin, vis-à-vis de lui, de se marquer davantage.

L'exemple le plus convaincant de cet humanisme et de son pouvoir de spiritualité nous est donné par le chef-d'œuvre même de l'art égyptien, le Kképhren en diorite du musée du Caire (1). Assis sur un trône dont les lions latéraux font, dans la symbolique égyptienne, une image de l'horizon où se lève le soleil, Khéphren, la nuque enveloppée par les ailes de l'oiseau solaire, apparaît presque sans insigne et presque nu, sans autre manifestation de sa surhumaine dignité que son maintien droit, sa belle vigueur, et son sourire.

Mais ce sourire, modelé par les plans à peine infléchis du visage plus que par le dessin grave des lèvres, est d'un tel rayonnement que toute la puissance de la statue, sobrement étagée vers la beauté du visage, en reçoit de la lumière. Une source intarissable de joie spirituelle monte de la solidité de ce corps à l'intensité du regard, qu'aucune indication de la pupille ne précise, mais qui, se dégageant de la forme et du modelé des yeux, s'affirme en souveraineté. Ce regard, comme le rayon du soleil levant, s'adresse à tous les hommes, et à chacun d'eux, à toute vie, à l'étendue des champs et à la barrière des montagnes ; il plonge dans l'horizon — et au-delà ; il va au divin parce qu'il est divin.

Il y a dans cette statue une force d'universalité qui nous fait trouver tout simple que du divin habite en elle. Tout ce corps de diorite, rigoureux par la pureté de taille de la pierre comme par l'équilibre athlétique, se révèle du même ordre que l'intelligence dont témoigne l'éclairement du visage. C'est le divin par l'humanisme, un humanisme qui, ne se prenant pas à la surface, tient trop au structurel pour ne pas s'orienter, en art, vers de l'architecture. Ainsi l'interprétation architecturale de ce corps juste le prépare à se transfigurer au lever de l'esprit qui en émane. Ces qualités sont plus ou moins celles de la sculpture égyptienne, dans toutes ses belles époques, de la I^{re} dynastie à la XVIII^e, aux troisième et deuxième millénaires av. J.-C. ; si bien que cet art ne s'arrête que rarement au charnel.

(1) Parmi les meilleures photographies récentes, citons : SAMIVEL, *Trésor de l'Égypte*. Paris 1954, pl. 25. Kurt Lange und Max Hirmer, *Aegypten*. München, 1955 pl. 37, 38, 39.

L'épaisseur, le moelleux et le pli de la chair, la tiédeur des surfaces, le nacré de l'épiderme, lui échappent. Des corps destinés à vivre hors du temps, au-dessus de la mort, par adaptation à la pierre dont le plus souvent, le plus caractéristiquement, ils sont faits, ne retiennent du mouvant et du chaud de la vie terrienne que ce qu'en peut exprimer ce style de la pierre qui les épure. En outre le sentiment, — presque toute la poésie égyptienne est là pour l'attester, — compte pour l'Égyptien plus que le sensuel.

Cet humanisme, échappant au passager, va, tout seuil extérieur franchi, d'emblée à la profondeur de la vie, et de l'esprit.

L'art mésopotamien n'a pas tout à fait ignoré l'humanisme. Il y a des statues sumériennes dont les proportions vraisemblables suggèrent, sans déformation, l'être humain dans l'heureuse dignité de sa vie sur la terre. Mais les réussites de cet ordre ne sont pas nombreuses ; et elles impressionnent peu ; elles ne sont qu'agréables. Les tendances caractéristiques sont ailleurs. Cette sculpture oscille plus généralement, comme l'avait remarqué Henry Frankfort, au sujet des statues découvertes par lui à Tell Asmar et Hafadjé, entre une interprétation géométrisante (1) et une représentation attentive du charnel (2).

Le sourire insistant de mainte figure de femme leur modèle un palpable contour de joue (3). Telle statue masculine, par la rondeur du visage, le pli de la nuque, le mol embonpoint du torse, paraît au premier abord criante de vérité (4). Mais cette vérité de la seule surface n'en est plus une. Il n'y a pas de structure perceptible. Ces corps sans proportions, sans armature, n'ont pas de tension intérieure qui les ordonne. Toute l'attention de l'artiste a trouvé son contentement, dès le début de la recherche, dans l'extérieur de la présence.

D'autres figures, délibérément à l'écart du réel, se construisent au contraire de volumes géométriques dédaigneux des contingences (5). Mais ces constructions ne sont pas celles de l'archi-

(1) HENRI FRANKFORT, *Sculpture of the third millenium from Tell Asmar and Khafadjeh*. Chicago 1939, pp. 20, 21, pl. 1-25.

(2) ID., *Ibid.*, p. 28, 29, pll. 27, 47-52.

(3) G. CONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale*, II, Paris 1931, p. 558, fig. 367, p. 575, fig. 385.

(4) HENRI FRANKFORT, *Sculpture of the third millenium...*, pl. 27, 47-52.

(5) HENRI FRANKFORT, *The Sculpture of the third millenium...*, pl. 1-25 et particulièrement 21-25.

ecture. L'art de bâtir, en Mésopotamie, n'ayant presque jamais eu recours qu'aux briques de terre crue, n'inspire pas d'émulation aux sculpteurs chargés de recréer en pierre le corps humain. Et même ce n'est pas non plus l'ordonnance propre de ce corps humain qui commande la schématisation, laquelle ne nous en fait pas sentir la structure propre. Elle a des formes autonomes, qui ne tiennent que d'assez loin aux données des corps. L'art mésopotamien paraît avoir eu besoin de changer les données de la nature. L'humanisme lui est une contrainte. L'approfondissement, pour lui, consiste à rompre la vraisemblance, afin de déceler, d'exprimer une autre valeur.

Les chefs-d'œuvre sumériens développent avant tout l'expression, mais dans un sens où éclatent ses habituelles limites. Le sculpteur y sacrifie, avec âpreté, la vraisemblance physique et l'équilibre entre le corps et l'esprit, à l'irruption du divin qui les bouleverse. Le corps humain n'est plus une part éminente et un signe de l'ordre universel ; c'est un obstacle à une révélation qui doit venir d'ailleurs.

Que l'on pense au *Kurlil* du British Museum (1). Ce personnage accroupi constitue un bloc rupestre dont la lourde base, formée des jambes croisées, est presque étrangère à l'humain ; le torse est un trapèze massif, devant lequel les avant-bras légèrement relevés dirigent l'attention vers le haut. Ainsi ce corps dégradé ne sert qu'à isoler la tête, seul élément de vie ; et encore cette tête, déformée comme cire au brasier, n'a pas de front, à peine de menton, une courbe de lèvre impossible, des yeux dilatés sans mesure ; mais surgissant de ce désastre, et le changeant en triomphe, une extraordinaire expression d'extase. Un éclat fulgurant émerveille, éblouit, enivre, ce visage deshumanisé. Sous la rafale du divin, l'homme se réjouit de se perdre. Tout en lui est devenu violence ; brutalité de l'écrasement physique, saccage de l'être quotidien, jubilation de la puissance intrusive, qui ne trouve l'existence que dans l'effacement du physique.

D'emblée, pour capter un inaccessible qui tienne lieu de tout, le sculpteur s'est vengé de ce corps qui lui barre le chemin. L'expressionnisme sumérien renie tout humanisme. La seule présence du corps est une usurpation. Que dire de son attrait — un piège.

(1) G. CONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale*. II. Paris 1934, p. 564, fig. 374.

La laideur est une excuse à l'existence du physique ; elle accuse la nécessité de l'anéantir devant une irremplaçable gloire.

Entre le Khéphren et le Kurlil, dressons maintenant l'un des colosses d'Aménophis IV découverts à l'emplacement du temple d'Aten élevé par lui à Karnak, à l'Est du sanctuaire d'Amon (1). L'attitude, les proportions en hauteur, sont, puisque normales, un reste de l'humanisme architectural des statues classiques de l'Égypte, d'autant plus stylisées en accord avec le construit qu'elles étaient de dimensions plus grandes. Mais ces yeux mi-clos en fentes de volets, cet amaigrissement qui réduit la face à deux profils chevalins plaqués l'un contre l'autre en une provocante arête, cette bouche en V aux scandaleuses lèvres molles, et ce menton qui n'en finit pas, répudient autant que possible la régularité de visage des pharaons de pierre où s'unissaient les qualités de l'homme, du dieu, et du pilier. Loin de se simplifier en élément de construction, et d'entrer dans un concert d'architecture, le corps des colosses d'Aménophis IV se déséquilibre à plaisir. Il s'émacie là où s'affirmaient en carrure les pharaons athlétiques, et s'épaissit là où se marquait leur taille bien prise. Tout, dans ces statues, semble cri et ricanement de révolte. Cette laideur acharnée, où perd son sens l'architecture du corps de l'homme et celle du temple, aurait-elle à ce point réussi à contredire la tradition égyptienne, si une autre tradition, de tendance expressionniste, ne s'était infiltrée en Égypte ? Il est d'autant plus indiqué de penser à l'Orient, que l'une des statues, dépouillée de tout vêtement, se révèle asexuée (2), comme si elle se voulait un signe incarné de la divinité, *Père et Mère de toutes les créatures*, selon les termes d'un hymne hittite (3) aussi bien que de l'un des hymnes d'Aménophis IV (4), et surtout, dominant ce corps dénaturé, le visage se montre obsédé, figé en transe, ravi dans une contemplation qui, sous certain angle, change en douceur émue le sarcasme de cette face de guivre. C'est bien le sacrifice du corps ennemi à l'envahissement du divin auquel nous avait préparés la sculpture sumérienne.

(1) Kurt LANGE und Max HIRMER, *Aegypten*. München 1955, pl. 176, 177.

(2) H. CHEVRIER, *Rapport sur les travaux de Karnak*, dans ASA, T. XXX, 1930, p. 169 et T. XXXI, 1931, pl. IV. C. DE WIT, *La statuaire de Tell-el-Amarna*, Bruxelles 1950, fig. 9.

(3) G. CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*. Paris 1934, p. 181.

(4) P. GILBERT, *La poésie égyptienne*. Bruxelles 9149, p. 41.

Pourtant la révélation, dans la cas des colosses d'Aménophis IV, ne vient pas, de l'extérieur, comme une tempête, arracher l'homme à son identité odieuse ou dérisoire. Elle sourd de l'être intime et affleure à pleine au visage, dont l'inférieure grimace, le masque d'opposition grinçante, n'est racheté, dépassé, que de l'intérieur, par cette onde paisible de religieuse effusion.

Il est difficile de croire que l'Égypte seule, malgré l'ampleur de ses latitudes artistiques, eût trouvé à si parfaitement se démentir dans ce mauvais goût éperdu, dans ce massacre des qualités architecturales et humaines de notre nature, si l'Orient ne lui avait appris cette façon de trahir l'homme pour le livrer à son dieu.

Et il ne serait pas fondé d'objecter ici l'ancienneté, à l'égard d'Aménophis IV, des modèles de Sumer, qui, destinés à revivre dans le fantastique et féroce bestiaire de nos chapiteaux romans, peuvent bien avoir dans leur cours atteint les milieux d'Amarna, où nous savons que la diplomatie exigeait la connaissance de la langue babylonienne, véhicule de tout l'héritage sumérien. D'ailleurs la tête syrienne de Djabboul au Louvre (1), provenant d'une région où ont interféré par leur expansion l'Égypte et la Mésopotamie, manifeste, à une époque toute proche d'Amarna, une remontée de caractères sumériens, légitimant de rudes accents locaux, par la brutalité obstinée du visage scrutateur, dont la projection vers l'avant, sur le cou incliné, n'est pas étrangère à l'attitude typique des portraits d'Aménophis IV. Et plus gauchement, la rudesse expressionniste marquera encore, avec moins d'appel à une élévation, les statues de Sendjirli, de Karkemish, de Tell Halaf (2), lors de la renaissance hittite de Syrie.

Il n'est donc pas indu de considérer que les colosses du temple d'Aten, à Karnak, sont des images hybrides où, dans le cadre à demi-respecté de la statue pharaonique, se retrouve le besoin d'humilier le corps humain, caractéristique de l'une des plus constantes intentions de l'art oriental, tandis que subsiste des tendances de l'Égypte celle de situer le divin dans la statue elle-même, et non dans un lointain d'où elle l'atteindrait en trombe, à rupture de barrage.

Dans la suite du règne d'Aménophis IV, ses figures sculptées reproduisent avec d'innombrables variantes ce type mixte où se heurtent deux génies. Mais beaucoup d'entre elles, reprises par le goût

(1) G. CONTENAU, *Manuel...*, II, pl. 1016, fig. 709.

(2) G. CONTENAU, *Manuel...*, II, p. 983-1008.

égyptien de l'unité de structure et de continuité de ligne, restaureront, avec une intensité qu'aurontren forcée l'interruption et le désir d'en sortir, une personnelle harmonie. L'effusion mystique, l'abondance de l'âme inspirée, déborderont la laideur corporelle et l'enchanteront, pour commander un physique de nouveau cohérent et de nouveau plein de charme. Les visages qui se révèlent sur de longs cous penchés, sur des épaules tombantes, moduleront souvent leur mouvement et leur aspiration d'une même grâce, celle de l'âme aussi bien que celle de sa forme d'humanité.

Mais en cela l'Orient, évincé sous l'une de ses formes avec la brutalité, se ressaisit peut-être dans une autre de ses tendances, puisque ces figures exquises et tendres sont soumises à toutes les inflexions de l'être intérieur, et qu'un retour d'expressionnisme communique les qualités de leur âme à leurs corps obéissants, dépossédés de beaucoup de leur propre rôle.

L'art amarnien, encore que sensible aux traits de chaque personnalité, attire aux particularités physiques et psychiques du roi-prophète les portraits des membres de la famille royale et de son entourage, conformant l'aspect de ces modèles à leur mysticisme ou à celui que leur prêtait l'orientation du règne. Ces œuvres admirables et prenantes ont par conséquent des qualités très semblables à celles des portraits du roi lui-même. Le sens de la mesure et la sympathie humaine leur viennent de l'Égypte. Mais on y reconnaît l'écho harmonisé d'une tendance orientale à plier le corps, sans grand respect de son rôle propre, aux accents de l'être intérieur, dont l'expansion, à cause de ce manque d'authenticité de l'enveloppe, semble parfois un peu facile.

Des décalages analogues sur les constantes artistiques de l'Égypte se décèlent dans l'art du relief. Des contours et un modelé tourmentés y soumettent le corps aux excès de l'âme. Nous y notons d'autre part une insistante contradiction. Un vif intérêt pour le peuple, pour les travaux et sentiments des petites gens, qui est loin d'être nouveau en Égypte (1) s'accroît dans l'art amarnien comme s'il était de programme. Et il est bien possible qu'il le fût, puisque Amenophis IV composait sa poésie religieuse en langue vulgaire. Une importance, une vie personnelle, sont données à des comparses, jardinier, serviteur, garde, messenger, passant, qui autrefois se subordonnaient davantage au sujet prin-

(1) Par exemple aux panneaux des moissons de Menna et de Khâemhat.

cipal. Il est d'autant plus remarquable qu'au mépris de l'individualité le relief amarnien fasse, de soldats pareillement empressés à une cérémonie en l'honneur d'Aten, des motifs quasi-ornementaux, concourant à l'expression d'un enthousiasme unanime, et change les rangées de spectateurs, prosternés devant le roi-prophète ou devant le Disque divin qu'il adore, en un décor d'ondes successives, multipliées en vagues presque impersonnelles de ferveur, devant le soleil-dieu (1).

Le relief tend de la sorte à un expressionnisme décoratif que l'Égypte n'avait guère accepté jusque là que dans les représentations de groupes de pleureuses et de deuilants (2). Les grandes compositions murales de temples et tombeaux du temps d'Aménophis IV introduisent beaucoup plus souvent, dans l'exposé clair et modéré cher à l'Égypte, où toute la valeur était donnée à la vie humaine, des abus d'autorité de l'artiste qui transforme une vie personnelle en pittoresques signes de sentiments et d'idées. Cette façon de disposer des êtres en vue d'un effet où ils perdent leur valeur propre à l'approche du divin, ce manquement à l'humanisme, apparaît de nouveau caractéristique d'impulsions orientales.

La décoration proprement dite, dans l'architecture d'Aménophis IV, se signale aussi par des changements où vraisemblablement l'Asie eut sa part. Le besoin de relever par de la couleur et du brillant les édifices de briques crues s'était affirmé beaucoup plus en Mésopotamie qu'en Égypte où l'architecture de briques était restée soumise au style des édifices de pierre, dont la qualité propre leur permettait de rester plus sobres.

Sans doute l'engouement des décorateurs amarniens pour les incrustations de pierres de couleurs (3) et surtout pour les faïences (4) a-t-il eu des précédents en Égypte. Les beaux revêtements bleus des appartements de Djéser à Saqqarah précèdent de beaucoup tout exemple de parure monumentale de faïence en Orient, mais précisément ces décors muraux sont bien égyptiens par la simplicité de la couleur, dans le réseau rectiligne des encadre-

(1) M. PILLET, *Quelques bas-reliefs inédits d'Améhotep IV-Akhenaton*, à Karnak, dans *Revue de l'Égypte ancienne*. T. II, p. 143, pl. V-VIII.

(2) M. WERBROUCK, *Les pleureuses dans l'Égypte ancienne*. Bruxelles 1938, pl. VIII.

(3) H. SCHAFER, *Amarna in Religion und Kunst*. Leipzig 1931, pl. 16.

(4) H. FRANKFORT, *Report on excavations at Tell-el-Amarna*, dans *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. XIII, 1927, p. 217, pl. LI, 1, 2.

ments. Plus anciennement encore, la Mésopotamie avait inauguré un décor polychrome de terre cuite peinte dont un portique d'Uruk, au passage de la période d'Uruk à celle de Djemdet Nasr, nous a préservé en bonne partie un fastueux ensemble (1). Sans forcer la différence entre la décoration de l'Égypte et de l'Orient, il se constate que l'une avait souci de préserver un effet d'unité tandis que l'autre préférait le divertissement de la diaprure.

C'est au xv^e s. av. J. C., au palais mitannien de Nuzi, que l'Orient paraît avoir, pour la première fois, appliqué avec largesse la faïence au revêtement mural. Les éléments toutefois n'étaient encore que de petites dimensions, et ne semblent pas avoir formé un placage continu (2). Peut-être les vastes décors muraux des palais amarniens doivent-ils de leur variété chatoyante à de pareils exemples. Leur plus réelle raison d'être doit se chercher dans cette émulation de luxe et d'éclat qui, au Nouvel Empire, par tout le bassin oriental de la Méditerranée, formait rapidement, chacune des régions étant à l'affût des innovations de l'autre, un art d'ornementation international.

Dans l'Égypte amarnienne, l'architecture elle-même, la grande architecture sacrée, abandonne brusquement beaucoup des formes puissantes et pures qui avaient fait sa suprématie. Le désir de multiplier, avec une hâte démonstrative, les monuments de la région réformée, a pu influencer sur le choix de types faciles à exécuter comme il a certainement contribué à leur abâtardissement. Mais ces innovations dépassent les raisons pratiques. Le temple amarnien, au lieu des volumes fermés dont l'Égypte avait jusque là organisé la suite progressive, pour concentrer en fond de perspective l'attention du fidèle sur le foyer religieux, leur substitue des suites de cours axées sur un autel à découvert (3). Ce type de monument n'était certes pas inconnu au bord du Nil. Il était réservé au culte solaire. De petites cours à autel ont été ménagées pour cet usage à Deir-el-Bahari (4) et dans beaucoup d'autres temples funéraires (5).

(1) G. CONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale*. T. IV, Paris 1947, p. 1969, fig. 1066, 1067.

(2) H. FRANKFORT, *The Art and Architecture...*, p. 143, pl. 139.

(3) G. GOOSSENS, *Le temple de Ptah à Memphis*, dans *Chronique d'Égypte*, T. XX, p. 49-53.

(4) M. WEBROUCK, *Le temple d'Hatshepsout à Deir-el-Bahari*. Bruxelles, 1948, p. 109-111, pl. XXXI.

(5) J. CAPART, *L'art égyptien I. L'architecture...* Bruxelles 1922, p. 8, pl. 31, 32, 33.

Dans les temples solaires de la V^e dynastie, l'objet du culte n'était pas seulement le soleil lui-même, mais aussi un obélisque, symbole de son rayon dirigé vers la terre. Il en était peut-être de même au grand temple de Ré à Héliopolis, dont tous ces sanctuaires en forme de cours sont plus ou moins les copies (1). Très naturellement la religion amarnienne, qui faisait d'une forme rajeunie de Ré son dieu unique, s'était inspirée à son tour de son temple principal. Mais en même temps ce type de lieu de culte, défini essentiellement par une enceinte, rappelait l'Orient syrien et mésopotamien (2). Cette architecture tenait de trop près à l'ancienne conception du *temenos*, *templum*, *haram*, découpé, détaché du reste de la terre humaine au bénéfice du divin, qui était resté, aux yeux de beaucoup de Sémites, le seul temple valable, pour que les sanctuaires amarniens ne proclament, outre leur rattachement à une formule de temple solaire, un rapprochement avec une conception usuelle du lieu de culte dans l'Orient voisin.

Ce rapprochement, dont, en politique, la correspondance des pharaons avec les rois d'Asie, retrouvée à Tell-el-Amarna, nous apporte la preuve, semble donc avoir caractérisé, autant que tous les autres aspects de la civilisation amarnienne, les différentes branches de son art. Bien entendu, l'influence de l'Orient mésopotamien et syrien ne fut pas la seule à s'exercer sur l'art d'Aménophis IV. Jamais l'Égypte ne fut, plus que sous son règne, sensible à la grâce un peu magique des courbes égéennes. Et la puissance créatrice de la réforme amarnienne elle-même reste la source principale de ses rénovations artistiques. Cette explosion d'individualisme, dans la haine, le tourment et l'amour, pouvait seule, en Égypte, faire éclater les sages limites du style ancien. Mais les plus grands rénovateurs n'ont jamais tout inventé. L'opposition à ce qui précède n'est pas en soi un mobile de création. Amarna déforma trop tendancieusement les données du réalisme pour que celui-ci ait constitué l'essentiel de son apport. Et précisément les tendances qui commandèrent ces altérations du classique égyptien comme du réalisme à lui opposer, sont en partie les tendances que pouvaient avoir introduites en Égypte la longue infiltration de manières de vivre et de penser de l'Orient. L'expressionnisme qui

(1) G. GOOSENS, *Le temple de Ptah...* dans *Chronique d'Égypte*, T. XX, p. 49-53.

(2) G. CONTENAU, *La civilisation phénicienne*. Paris, 1949, pl. 129, 145.

se mêle à l'humanisme foncier de l'Égypte dans les premières œuvres d'Aménophis IV a d'autant plus de chances de lui être venu de l'étranger qu'il se heurte à lui dans le composé de ces ouvrages hardis, qui n'ont pas trouvé leur cohésion. Les chefs-d'œuvre mieux unis de la suite de l'art amarnien ont dépassé toutes les influences et toutes les traditions dans leur personnalité et dans leur style, mais je crois qu'il leur avait fallu, pour y arriver, passer par ces hybridations auxquelles ont eu part des forces reconnaissables de l'art oriental.

Pierre GILBERT.

Règles d'utilisation des copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, réalisées par les bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques réalisées et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, ci-après dénommées « copies numériques », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des bibliothèques et reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert a fait l'objet d'un accord avec les ayants droit de Pierre Gilbert, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Les ayants droit de Pierre Gilbert auront pris le soin de conclure un accord avec les tiers, et spécialement des éditeurs, ayant encore à ce jour des droits sur les œuvres de Pierre Gilbert, afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les bibliothèques de l'ULB ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination 'bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par elles.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les bibliothèques de l'ULB mettent [gratuitement](#) à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

7. Exemplaire de publication

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées - basé sur une partie substantielle d'une ou plusieurs copie(s) numérique(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux bibliothèques de l'ULB un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication.

Exemplaire à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

8. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

9. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

10. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

11. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.