

Gabrielle Charrak traduction et édition
à la rencontre du monde pharaonique

I'Aspective

d'Emma Brunner-Traut

version provisoire

soleb
Bleu autour

25 janvier 2026
diffusion
restreinte



37000-31000 av.J.-C.

I2 p.133 a



3I p.174



1929-1895 av.J.-C.

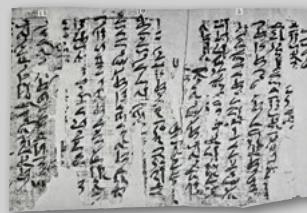
1801-1634 av.J.-C.

I9 p.148 d



vers 3000 av.J.-C.

I p.14 b



1900 av.J.-C.

9 p.124 e



XXVII^e siècle av.J.-C.

I3 p.136 c



XV^e siècle av.J.-C.

I8 p.146 f

-37000 →

a



IV^e-XIII^e siècles av. J.-C.

7 p. 144 g



vers 1290-1279 av. J.-C.

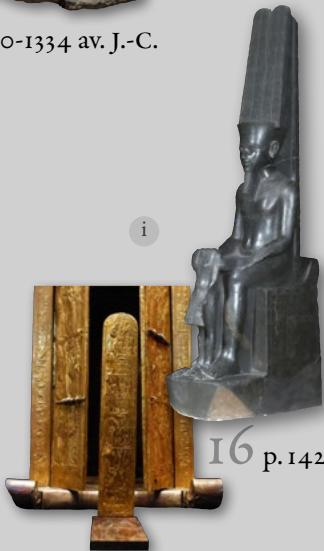
15 p. 140 j



8 p. 120

vers 1350-1334 av. J.-C.

3 p. 28



16 p. 142

vers 1333-1323 av. J.-C.

10 p. 128



XIII^e-XII^e siècles av. J.-C.

5 p. 45 k



1186-1175 av. J.-C.

21 p. 154 m



20 p. 152



1279-1213 av. J.-C.

14 p. 139

→ -1175
m

Depuis leurs premiers ouvrages consacrés à l'Égypte ancienne, les éditions Soleb ont élargi leurs centres d'intérêt, agrandi le champ de leurs publications et se consacrent désormais non seulement à l'Égypte de toutes les époques, mais également au Soudan et à l'Éthiopie : nos ouvrages parcourant l'axe naturel de la vallée du Nil, les « études d'égyptologie » deviennent dès lors « les nilotiques ». Les anciennes publications s'inscrivant clairement dans le cadre de cette nouvelle série, nous avons conservé la numérotation des « études d'égyptologie » (ISSN 1639-3465).

version imprimée 19,50 euros
diffusion Harmonia Mundi
ISBN 978-2-35848-261-5
(Bleu autour)
ISBN 978-2-918157-63-2
(Soleb)

version numérique gratuite
ISBN 978-2-918157-64-9
(Soleb)
[https://www.soleb.com/livres/
aspective/index.html](https://www.soleb.com/livres/aspective/index.html)



Stèle du roi « Serpent », règne de Djed, vers 3000-2900 av. J.-C. (période thinite, 1^{re} dynastie) Louvre E 11007 (cf. p. 14) [détail, photo corrigée].

à la rencontre du monde pharaonique

I'Aspective

Emma Brunner-Traut

Gabrielle Charrak
édition, traduction,
introduction, postface
et commentaire des œuvres

Dominique Farout
postface et commentaire des œuvres

Rébecca Alvarez Allaire, Sarah Anel,
Christophe Barbotin, André Charrak,
Jean-Marc Luce et Pascal Mongne
commentaire des œuvres

s o l e b

sommaire

remerciements	4
avant-propos	6
de l'autre côté du miroir (introduction)	9
die Aspektive — l'aspective	47
notes sur la postface	93
Emma Brunner-Traut (1911-2008)	101
l'aspective en perspective (postface)	105
l'aspective à l'œuvre	135
la lecture des images (bibliographie indicative)	177
œuvres et crédits photographiques	187
les auteurs	190

Nous tenons à remercier notre ami Olivier Cabon pour son travail exceptionnel d’éditeur et la confiance qu’il a bien voulu nous accorder à nouveau en publiant ce texte fondamental.

Toute notre gratitude va aussi à Ute Waldner et aux éditions Harrassowitz qui nous ont autorisés à publier pour la première fois en français la postface d’Emma Brunner-Traut. À cet égard, que Ronan de Calan, Mildred Galland-Szymkowiak et Charlotte Morel soient vivement remerciés pour leurs conseils avisés de germanistes.

Merci à Rébecca Alvarez Allaire, Sarah Anel, Christophe Barbotin, André Charrak, Jean-Marc Luce et Pascal Mongne pour la grande qualité de leurs commentaires d’œuvres. L’iconographie de ce volume doit beaucoup à Valérie Perrin, Thomas Sagory et Tine Bagh (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague), auxquels nous adressons également toute notre reconnaissance.

Merci à Bénédicte Lhoyer, Catherine et Thierry Farout, Julien Montassier, Clara da Silva et Laurent Canérot pour leur présence et leurs relectures attentives ainsi qu’à Xavier du Thermidor pour son accueil bienveillant.

Enfin, nous remercions le département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre, l’Association de l’École du Louvre, les enseignants et les élèves de l’École du Louvre qui suivaient le cours organique « La pensée égyptienne de l’image. Le monde par les hiéroglyphes — L’artiste et son œuvre » (2021-2023). Ce livre s’adresse tout particulièrement à eux ■ **Gabrielle Charrak et Dominique Farout**

En 1919, Heinrich Schäfer, alors directeur du Musée égyptien de Berlin, publie *Von ägyptischer Kunst*, un ouvrage — en deux volumes — comprenant 54 planches d’illustrations — qui expose les résultats de son enquête sur l’image égyptienne. Profondément marqué par les recherches de son temps, dans lesquelles l’histoire de l’art aspirait encore à trouver son inscription philosophique, le texte de Schäfer a donné à l’égyptologie des outils propres pour penser ses objets. En partant du constat suivant lequel l’image égyptienne ne peut être comprise dans le cadre de la perspective, Schäfer en élabora une explication approfondie, par laquelle il entend démontrer l’efficacité d’une méthodologie particulièrement adaptée à l’art pharaonique.

Heinrich Schäfer a laissé à l’égyptologue un manuel pratique, mais aussi le fantôme d’une tâche inaccomplie : celle de trouver une terminologie adaptée. En 1963, à l’occasion de la réédition de *Von ägyptischer Kunst*, Emma Brunner-Traut mène à terme cette mission inachevée, en ajoutant au texte de Schäfer une postface nommée d’après sa méthode, « **Die Aspektive** ».

Cette postface, d’une trentaine de pages, ne fait pas que résumer la démarche de Schäfer : elle la problématise suivant son propre principe réflexif. Tout en rendant un hommage sans équivoque aux innovations du texte de 1919, Brunner-Traut ancre sa théorie dans une tradition philosophique et esthétique qui embrasse la pensée

germanique depuis le XVIII^e siècle. De Kant à Cassirer, les outils pour analyser la perception et la création symbolique sont mis au service d'une étude archéologique et linguistique rigoureuse, tout aussi indispensable que le cadre philosophique dans lequel Brunner-Traut propose de les inscrire.

Depuis la parution de ce texte, la recherche égyptologique s'est approprié les implications théoriques de la notion d'aspective. Tantôt à corps perdu, tantôt avec prudence, les égyptologues ont poursuivi les pistes tracées par Schäfer et Brunner-Traut, qui ont doté leur discipline d'une particularité culturelle indéniable, et d'une façon de *voir le monde*.

Compte tenu de l'importance historiographique de ce texte et de ce qu'il laisse espérer pour la recherche sur l'image et le signe, au-delà des limites de l'Égypte pharaonique, nous avons souhaité en proposer une traduction inédite en français, accompagnée d'une introduction, d'une postface et de dossiers iconographiques. La présente édition a donc été conçue à destination des étudiants et des chercheurs en égyptologie, en philosophie, en histoire de l'art et au-delà — dans l'espoir qu'ils poursuivent, à leur tour, l'ampleur de vues à laquelle exhortaient aussi bien Heinrich Schäfer qu'Emma Brunner-Traut ■

Gabrielle Charrak

de l'autre côté du miroir

introduction à l'aspective

Comprendre l'image égyptienne	11
1 Stèle du roi « Serpent »	14
De Goethe à Cassirer, une forte charge philosophique	22
2 <i>Skiagraphia</i> peinture des ombres	23
3 Stèle-frontière d'Akhénaton	28
4 Le canard-lapin	31
Au-delà de l'Égypte	38
5 Stèle dite du « Baal au foudre »	45

La liste complète des 31 documents présentés dans cet ouvrage est donnée dans la frise chronologique qui se développe sur les deux rabats intérieurs et se trouve également à la fin de ce livre, avec les crédits.

Si le sentiment de familiarité qu'éprouve le visiteur contemporain face aux œuvres de l'Égypte antique trouve en partie son origine dans l'omniprésence historique de celle-ci en Occident, cette explication ne suffit pas à épouser la question. Malgré l'apparent réalisme de ses formes, malgré le niveau de perfectionnement technique dont il témoigne, l'art égyptien *résiste*. Pourquoi ces personnages de profil qui ne sont pas réellement de profil ? Pourquoi ces postures hiératiques, doublement figées dans la pierre ? Pourquoi ces hybrides, ces sphinx, ces cartouches, ces fausses-portes¹... ?

À défaut de donner des réponses détaillées à l'ensemble des questions que se pose le curieux, la postface de Brunner-Traut au travail de Schäfer fixe le cadre de pensée nécessaire pour les traiter. Son texte nous enjoint à nous extraire de notre propre regard, qui conduit immanquablement à saisir l'art égyptien du point de vue de ce qui lui manquerait. Lire l'image par l'aspective force à rouvrir un monde fermé depuis presque deux mille ans, et à l'appréhender suivant ses règles propres.

Comprendre l'image égyptienne

« Susciter une vie différente de celle de la nature,
et pourtant une réalité vivante². »

Dans l'Occident moderne, le contraste entre la précision d'exécution des images pharaoniques et ce qui apparaît comme une somme d'invraisemblances visuelles, surtout dans la représentation mécanique des corps, leur valent d'être disqualifiées par l'histoire de l'art, tout juste établie par Winckelmann. On doit, pour comprendre la nécessité d'en venir à la théorie de l'aspective, faire voir les principaux traits du chemin parcouru — et rappeler que les étapes atteintes sont d'abord nées des résistances posées par l'œuvre à la compréhension occidentale.

¹ Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Dominique Farout, dont les conseils précieux ont été absolument déterminants dans la rédaction de cette introduction.

² « Ein Leben hervorzurufen, anders als das der Natur und doch lebendige Wirklichkeit », Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin, Éditions Bruno Cassirer, 1914, p. 33.

Dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764), il s'agit au fond pour Winckelmann, comme pour nombre de ses contemporains, de prouver que l'art grec, classique et philosophique, ne dérive *en aucune façon* de l'art égyptien, et que ce dernier n'aurait pas connu d'évolution stylistique notable avant la période ptolémaïque. Quelques erreurs qu'elles soient, ces obsessions n'ont pas empêché certaines lectures étonnamment justes. Ainsi Quatremère de Quincy, dans le mémoire qu'il lit en 1785 devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sur *L'État de l'Architecture chez les Égyptiens, et ce que les Grecs paraissent en avoir emprunté*, propose-t-il une voie d'explication inédite aux modalités singulières de la construction des images égyptiennes : « Si la peinture et la sculpture ne furent en Égypte que des moyens d'écrire ; si les figures peintes ou sculptées ne firent jamais que l'office de lettres ou de caractères, on ne doit s'étonner ni du soin qu'on porta à leur perfection mécanique, ni de l'insouciance qu'on eut pour leur perfection imitative¹. »

L'intuition d'une assimilation des œuvres égyptiennes à des signes d'écriture est là — mais il reste encore à déchiffrer ces signes, pour en faire sentir toute la justesse. Cela tient, d'abord, à ce que la figuration, que Philippe Descola définit comme « l'actualisation dynamique d'une forme potentielle² », ne peut être comprise que si l'on saisit ce qui s'y joue — c'est-à-dire à l'aune de catégories adaptées au corpus dont on s'occupe, quel qu'il soit : « La figuration est un procès dont les images sont le produit, en sorte que la compréhension de ce qui caractérise les secondes dans toute leur diversité ne peut provenir que de l'intelligibilité des actions qui les instituent³. » Jusqu'aux premiers déchiffrements de textes entiers à partir des années 1830, l'impossibilité de lire les textes hiéroglyphiques privait donc l'historien de tout espoir de comprendre les œuvres égyptiennes, et leur lien avec l'ensemble des inscriptions.

¹ Quatremère de Quincy, *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque. Dissertation qui a remporté, en 1785, le Prix proposé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Barrois l'aîné et Fils, 1803, p. 55.

² Philippe Descola, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil, 2021, p. 30.

³ Philippe Descola, *op. cit.*, p. 27.

Surtout, on doit garder à l'esprit que l'art égyptien se caractérise bien par un entrelacement entre la « capacité figurative de l'écrit et la capacité scripturale de l'image¹ », particulièrement traité par John Baines, Roland Tefnin, Erik Hornung et Jan Assmann (à qui Emma Brunner-Traut dédie l'ouvrage de 1990 dans lequel elle développe sa conception de l'aspective, *Frühformen des Erkennens* — nous en reparlerons). Les figures se construisent et se comprennent d'après le double principe d'un art sémiotique et performatif : l'activation de l'image est garantie par sa capacité à donner une *définition* du sujet représenté selon ses modalités hiéroglyphiques, et non de le montrer tel qu'il apparaît à un point de vue — car le point de vue implique une situation spatiale, temporelle et subjective unique, et surtout le lien de ces trois aspects. La grille de lecture par l'aspective permettra d'envisager cette double caractéristique, sémiotique et performative, que l'on doit garder à l'esprit pour appréhender les œuvres de l'art pharaonique — mais nous n'en sommes pas là [documents 1, p. 14 et 14, p. 139].

Deux ans après sa *Lettre à Monsieur Dacier* (1822), Jean-François Champollion, sans pouvoir engager l'appareil critique que nous avons désormais à notre disposition, élargit les conclusions de son système de déchiffrement à l'approche des œuvres de l'art égyptien — bien qu'il revendique, contrairement à Quatremère, l'hypothèse d'une influence formelle de l'Égypte sur la Grèce².

¹ Nous employons ici la traduction proposée par Dimitri Laboury (« Le signe comme image... ou l'image comme signe », in : Stéphane Polis (dir.), *Guide des écritures de l'Égypte ancienne*, Le Caire, IFAO, 2022, p. 153) des termes de Jan Assmann (en allemand, « die Bildhaftigkeit der Schrift und die Schrifthaftigkeit des Bildes », employés comme le titre d'une partie de « Altägyptische Bildpraxen und ihre impliziten Theorien », in : Klaus Sachs-Hombach (dir.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main, 2009, p. 74-103). Voir, comme synthèse éclairante de cette question, l'article de Dimitri Laboury, « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, tome 9, n° 7-12, 1998, p. 131-148.

² Voir en particulier la quinzième lettre d'Égypte de Champollion, datée du 18 juin 1829 (Jean-François Champollion, *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829*, Paris, Firmin Didot, 1833).

1 Stèle du roi « Serpent »

Vers 3000 av.J.-C. (période thinite, 1^{re} dynastie)
tombe de l'Horus « Serpent » à Abydos, Louvre E 11007 ;
calcaire, h. 1,43 m, l. 65,5 cm, p. 25 cm [voir texte p. 13].

La stèle cintrée est une invention égyptienne du début du III^e millénaire av.J.-C., servant de marqueur de monuments funéraires royaux, avant de s'étendre à d'autres usages et d'être empruntée par d'autres civilisations.

La surface décorée en méplat est délimitée par un cadre, ce qui n'est possible que quand le biotope est lui-même organisé comme un territoire borné. Ainsi, il n'en existe pas d'exemple avant le Néolithique. Elle est divisée en trois parties.

La partie supérieure est occupée par un faucon figuré par ses caractéristiques essentielles rabattues sur la surface. C'est le signe hiéroglyphique signifiant le dieu « Horus », dont le roi régnant est la manifestation terrestre. Celle du centre est occupée par un rectangle, le plan d'un mur d'enceinte, encadrant l'image d'un cobra détaillé tourné vers la gauche.

La partie inférieure représente la façade du mur d'enceinte ornée de trois créneaux et de trois redans, chiffre exprimant le pluriel des éléments composant la muraille. Deux portes y sont côté à côté, ce qui ne présume pas de leurs positions respectives réelles. Un décor très élaboré (des ornements des parois des salles du palais invisibles de l'extérieur) évoque la nature de ce que cette muraille protège. Le monument est donc représenté à la fois en plan, de face, mais aussi dévoilant l'intérieur à l'extérieur. L'addition de toutes ces informations signifie « mur d'enceinte du palais ». Cette image — le sérehk, littéralement « qui fait connaître » — protège magiquement le nom du roi désigné ici comme « l'Horus Cobra » (notre « roi Serpent »). Ce sérehk orne également la façade de certaines tombes pour désigner l'élite palatiale depuis l'époque thinite, ainsi que des sarcophages et des fausses-portes depuis l'Ancien Empire.

Ce monument témoigne de l'usage de l'aspect figuratif des signes hiéroglyphiques à des fins de sacralisation et de leur capacité à donner accès à l'invisible, à ce qui est hors de portée, inaccessible dans l'espace et dans le temps : ici le nom et la nature d'un défunt dans une sépulture scellée ■ **Dominique Farout**



stèle du roi «Serpent», Louvre E11007

« Cet art, comme je l’ai avancé ailleurs, semble ne s’être jamais donné pour but spécial la reproduction durable des belles formes de la nature; il se consacra à la notation des idées plutôt qu’à la représentation des choses. [...] La sculpture et la peinture ne furent jamais en Égypte que de véritables branches de l’écriture. L’imitation ne devait être poussée qu’à un certain point seulement; une statue ne fut en réalité qu’un simple signe, un véritable caractère d’écriture; or, lorsque l’artiste avait rendu avec soin et vérité la partie essentielle et déterminative du signe, c’est-à-dire la tête de la statue, soit en exprimant avec fidélité les traits du personnage humain dont il s’agissait de rappeler l’idée, soit en imitant de manière forte et vraie la tête d’un animal qui spécifiait telle ou telle divinité, son but était alors atteint [...] »¹

Les éléments de « soin et [de] vérité » qui identifie Champollion ne sont pas à prendre à la légère. Pour être hiéroglyphique, l’art égyptien n’en est pas moins précis dans les modalités de sa figuration — au contraire, cette précision est la condition de son efficacité. Cela revient à dire qu’il n’est pas question de négliger la fidélité des représentations de l’art égyptien. En fait, cela revient simplement à réaliser qu’un changement de paradigme est nécessaire pour les aborder. Brunner-Traut l’affirme dans une note de son texte : la paire conceptuelle idéalisme/naturalisme, produite à partir de nos propres outils de compréhension, ne permet pas de saisir ce qui se joue dans l’art égyptien. Au sujet du monde grec, une telle opposition a pu être subsumée sous les traits de la distinction rétrospectivement établie entre l’*eidolon*, le simulacre de l’apparence sensible, et l’*eikón*, la transposition de l’essence sur la forme². Non seulement cette distinction de la pensée hellénique a-t-elle été complexifiée et rendue caduque, notamment par les travaux de Jean-Pierre Vernant³; mais encore ne saurait-elle

¹ Jean-François Champollion, *Lettre au duc de Blacas*, Paris, Firmin Didot, 1824, p. 9-10.

² Ainsi de Cassirer dans « Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen » (1924). Voir Suzanne Saïd, « Deux noms de l’image en grec ancien : idole et icône », *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131^e année, n° 2, 1987, p. 309-330. En réalité, il s’agit d’une utilisation temporelle, ces deux termes ayant tous deux « recours à l’iconicité » (Philippe Descola, *op. cit.*, p. 35-36).

³ Voir notamment Jean-Pierre Vernant, « Figuration et image », *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 5, n° 1-2, 1990, p. 225-238.

constituer un critère suffisant pour comprendre l’art égyptien¹. Comme le rappelle Roland Tefnin, l’image égyptienne « fonctionne simultanément sur les modes iconique et hiéroglyphique² » : sa lisibilité comme système de signes procède d’un système d’écriture figuratif, où il n’y a pas lieu d’établir de distinction nette entre la transmission d’un sens par le signe et la perfection mimétique des images de l’art³. Les images égyptiennes sont rendues efficaces par la précision de leur rendu mimétique, pour autant que cette mimèsis en passe justement *par une compréhension hiéroglyphique*.

Il faut donc se garder de projeter sur l’art égyptien des discriminations spécifiquement établies par notre régime de pensée. C’est ce qui rend de la même façon irrecevable le partage des représentations de l’art pariétal sous les qualificatifs « d’abstrait » ou de « figuratif », qui revient seulement à projeter nos propres outils critiques sur des représentations dont les règles nous échappent d’autant plus qu’elles ne peuvent être éclairées par le texte. Comme le rappelle Jean-Loïc Le Quellec, « toute analyse iconographique des cavernes faisant appel à des notions prises hors de l’art pariétal ou mobilier doit au préalable s’assurer que ces notions remontent bien au Paléolithique récent. C’est le problème de la contemporanéité de l’*explicans* et de l’*explicandum* [...] »⁴. Contrairement au créateur du Paléolithique, l’Égyptien nous parle encore, à travers des inscriptions que nous savons traduire. La caractérisation de l’art égyptien comme art purement idéaliste, par opposition à un art naturaliste, n’a plus de sens pour un ancien Égyptien : il faut trouver une démarche strictement adaptée aux modes de pensée et de représentation de la civilisation pharaonique, où l’art et la signification sont inséparables.

-
- ¹ C’est une distinction dont l’historique a été traité de manière détaillée par Alessio Delli Castelli dans *Ancient Egyptian Portraiture. History of an Idea* (Leiden, Boston, Brill, 2024). Voir en particulier le chapitre intitulé « Seventh Paradox : Implications for the Philosophy of History » (p. 88-111).
- ² Roland Tefnin, « Discours et iconicité dans l’art égyptien », *Annales d’Histoire de l’Art et Archéologie*, Université libre de Bruxelles, t. 5, 1983.
- ³ Voir Axelle Brémont, « De l’image au texte, histoire d’un aller et retour. Deux cents ans d’études visuelles de l’Égypte antique », *Images Re-vues*, n° 20, 2023.
- ⁴ Jean-Loïc Le Quellec, *La Caverne originelle*, Paris, Éditions La Découverte, 2022, p. 592.

« Le dessin égyptien est une écriture qu'il faut apprendre¹. »

Au début des années 1910, la capacité scripturale de l'image égyptienne, d'abord avancée pour contourner la critique de ses qualités imitatives, se trouve mise à l'épreuve par un tournant important : la découverte de l'art d'Amarna — l'art d'Akhénaton, c'est-à-dire d'un corpus visuel témoignant d'une variation formelle frappante. Cette découverte rencontre un écho d'autant plus grand que la singularité du règne d'Akhénaton était reconnue au moins depuis que Karl Richard Lepsius avait, dans une communication devant l'Académie des sciences de Prusse en 1851, noté l'existence d'un épisode « tout à fait remarquable dans l'histoire de la mythologie égyptienne² ». Avec la mise au jour de l'art atoniste, dont la « sensibilité³ » et l'exagération des proportions physiques interpellent au premier coup d'œil, l'art égyptien connaît un regain d'intérêt au sein des sphères artistiques, philosophiques et psychanalytiques à partir de 1913, date de sa première présentation au Musée égyptien de Berlin⁴. Nous reviendrons dans quelques pages sur le traitement réservé à ce corpus dans le cadre de la théorie affective.

¹ Élie Faure, *Histoire de l'Art. L'Art antique* [1909], Le Livre de Poche, 1964, p. 99

² Voir Erik Hornung, *Echnaton : Die Religion des Lichtes*, Düsseldorf, Zurich, Artemis & Winkler, 1995, p. 11. Sydney Aufrère rappelle que Nestor L'Hôte, dessinateur et disciple de Champollion, mentionne déjà sans s'y attarder la connotation monothéïste des représentations funéraires de Tell el-Amarna (Sydney Aufrère, « L'acte de naissance d'Amarna. Psinaula-Alabastronpolis-Et Til-“Tell el-Amarna” ou “Pompéï égyptien” ? », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 52, 2009, p. 15-17). Pour la synthèse de ces perspectives, voir Dimitri Laboury, *Akhénaton*, Paris, Pygmalion, 2010.

³ « Quo qu'il en soit, on se retrouve soudain nez-à-nez avec une atmosphère de sensibilité nerveuse exacerbée (*die Atmosphäre einer überzüchteten nervösen Feinfühligkeit*) et d'une féminité qui n'est en aucune façon égyptienne (*einer ganz unägyptischen Femininität*), à laquelle le ressenti moderne réagit avec toute la chaleur de la compréhension, en la prenant comme un point de départ séduisant pour accéder à l'âme égyptienne. » Wilhelm Worringer, *Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung*, Munich, Piper & Co., 1927, p. 21.

⁴ Voir Bénédicte Savoy, « “Futuristes, inclinez-vous !” Fièvre amarnienne à Berlin en 1913-1914 », *Revue germanique internationale*, n° 16, 2012, p. 193-207.

Dans la période d’émulation intellectuelle qui caractérise l’Allemagne de l’entre-deux-guerres, plusieurs égyptologues soucieux d’élaborer le cadre normatif de leur discipline se rassemblent autour des figures d’Adolf Erman (1854-1937), de Georg Ebers (1837-1898) et de Kurt Sethe (1869-1934), dans ce qui a été appelé « l’École de Berlin¹ » — distincte, surtout, des directions prises par l’égyptologie française. Tout en étant conduits par la nécessité d’élaborer une approche systématique de la langue et des textes égyptiens, certains noms majeurs de l’égyptologie berlinoise revendiquent par la suite, *via* les outils théoriques qu’ils mobilisent, une inscription dans le domaine des sciences humaines et en dialogue avec celles-ci. Ainsi d’Hedwig Fechheimer (1871-1942), qui récuse dans sa *Plastik der Ägypter* (1923) la saisie des formes égyptiennes par le prisme téléologique d’un progrès dans l’histoire — et admet, à la suite de Schäfer, l’hypothèse suivant laquelle les formes égyptiennes procèdent d’une sélection effectuée au moment du geste de la représentation, fondamentalement différente de la sélection opérée dans les mondes de la perspective. Rappelons qu’outre sa proximité avec Carl Einstein², Hedwig Fechheimer publie son ouvrage chez Bruno Cassirer, cousin et éditeur d’Ernst Cassirer, lui-même proche du cercle d’Aby Warburg. Un an plus tard, Hermann Grapow (1885-1967) publie *Die bildlichen Ausdrücke des Ägyptischen* (1924), qui inscrit définitivement pour l’égyptologie la thèse suivant laquelle les anciens Égyptiens « parlaient en images³ ».

1 Voir à ce sujet Thomas L. Gertzen, *École de Berlin und « Goldenes Zeitalter » (1882-1914) der Ägyptologie als Wissenschaft. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis von Ebers, Erman und Sethe*, Berlin, De Gruyter, 2013 ; Hans Wolfgang Helck, *Ägyptologie an Deutschen Universitäten*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1969 ; Susanne Voss, « La représentation égyptologique allemande en Égypte et sa perception par les égyptologues français du XIX^e au milieu du XX^e siècle », *Revue germanique internationale*, n° 16, 2012, p. 171-192.

2 Voir la conférence de Liliane Meffre « La sculpture moderne, l’art égyptien et la “vision” de Carl Einstein », journée d’études *Les artistes de la période moderne face à l’Égypte antique*, Auditorium du Louvre, 8 octobre 2021.

3 Dimitri Laboury, « Fonction et signification de l’image égyptienne », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, tome 9, n° 7-12, 1998, p. 132.
Voir aussi Shih-Wei Hsu, *Bilder für den Pharaos : Untersuchungen .../...*

D'un autre côté, certains historiens de l'art européen s'emparent du problème égyptien, à l'instar de Wilhelm Worringer (1881-1965), qui se propose d'identifier les tendances psychologiques à l'œuvre dans les productions pharaoniques à l'aune des outils conceptuels élaborés par le xx^e siècle. Anticipant les critiques que ne manquera pas de lui adresser l'égyptologie, Worringer reconnaît lui-même que son travail ne part pas de « l'expérience égyptienne » mais de la « psychologie des formes », et qu'il s'attend à ce que lui soient signalées ses erreurs interprétatives¹.

Il est important de reconstituer ces réseaux afin de saisir, d'une part, l'ancienneté des besoins théoriques de l'égyptologie qui, en définissant son fonctionnement autonome, doit forcément en passer par la distinction d'avec nos modes familiers de compréhension des images ; et, d'autre part, le rôle pivot joué par Heinrich Schäfer, cité dans l'ensemble de ces réflexions.

Heinrich Schäfer (1868-1957) se forme à l'égyptologie aux côtés d'Adolf Erman. Il travaille dès l'obtention de son doctorat pour le Musée égyptien de Berlin, dont il devient le directeur en 1914, jusqu'en 1935. Parmi ses travaux, qui comptent aussi bien des biographies d'objets conservés dans les musées européens que des études littéraires et archéologiques, on trouve bientôt esquissés les traits cruciaux de sa compréhension de l'art pharaonique. Dans un article de 1911, Schäfer met ainsi dos à dos l'image fondée sur l'apparence (*Scheinbild*) et l'image de la réalité (*Wirklichkeit*)², en partant du cas du dessin égyptien : les conclusions qu'il en tire lui serviront à construire son ouvrage majeur, *Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke*.

Paru en 1919, en deux volumes, l'ouvrage connaît plusieurs rééditions, qui raccourcissent progressivement son titre : en 1922, où les deux volumes sont rassemblés, en 1930 (*Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*) puis en 1963,

zu den bildlichen Ausdrücken des Ägyptischen in den Königsinschriften und anderen Textgattungen, Leiden, Boston, Brill, 2017.

¹ Wilhelm Worringer, *Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung*, Munich, R. Piper & Co., 1927, p. 106-107.

² « Scheinbild oder Wirklichkeitsbild ?: Eine Grundfrage für die Geschichte der ägyptischen Zeichenkunst », *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, vol. 47-48, n° 1, 1911, p. 312-320.

sous la conduite d'Emma Brunner-Traut, qui abandonne les caractères gothiques de l'édition originale. Il est ensuite traduit vers l'anglais par John Baines sous le titre de *Principles of Egyptian Art*, en 1974 — où le texte est précédé par une préface d'Ernst Gombrich —, et, finalement, en 1986.

Von ägyptischer Kunst s'appuie sur des exemples précis de l'art égyptien, à la fois bidimensionnels et tridimensionnels, que Schäfer met en regard du répertoire antique proche-oriental, des bas-reliefs khmers d'Angkor et de l'art contemporain. À l'origine de ce musée imaginaire des formes non-perspectives se trouvent les caractéristiques fondamentales de l'image égyptienne : celle-ci, parce qu'elle répond à un autre but que l'image grecque — elle est à ce titre qualifiée de « pré-grecque » —, est fondée sur des images (mentales) additionnées en frontalité, c'est-à-dire sans les raccourcis que propose la perspective (*geradvorstellig*)¹. De la particularité de la construction mentale de l'image procède une organisation paratactique des plans visuels, qui n'exige pas de précision d'un lien causal entre eux. Schäfer avance enfin que la source de ces représentations divergentes ne se trouve pas dans le phénomène optique lui-même, mais dans la volonté de la représentation du monde à l'œuvre dans l'art comme dans la littérature de l'époque pharaonique.

Convaincue de la grande fécondité de ce travail, Emma Brunner-Traut en propose une synthèse dans sa postface à la réédition de 1963, sous le titre de « Die Aspektive ». Sur une trentaine de pages, le texte synthétise les différentes conclusions de la démonstration de Schäfer et les éclaire par le recul historiographique du second vingtième siècle, qui a vu naître et se développer le structuralisme et la phénoménologie. En proposant le terme « d'aspective », Brunner-Traut prévoit une terminologie se voulant plus efficace, car plus largement compréhensible d'un point de vue linguistique, et qui ne se limiterait ni au cas égyptien, ni aux contours disciplinaires de l'égyptologie.

¹ Nous reprenons ici la proposition de John Baines dans sa traduction de 1974, qu'il expose également dans un chapitre consacré à Schäfer (« Heinrich Schäfer and Egyptian art », *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, 2007, Oxford University Press, p. 209).

La postface de Brunner-Traut reprend le chantier où Schäfer s'était arrêté — et propose d'élargir sa réflexion au-delà de la science de l'image (*Bildwissenschaft*). Repartant à la fois de la construction kantienne du phénomène perceptif et de la distinction entre « conscience mythique » et « conscience scientifique » d'Ernst Cassirer, Emma Brunner-Traut présente un cadre de connaissance — et, finalement, de perception — proprement distinct de nos modes perspectifs de saisie et de production du monde : en somme, elle ne s'arrête pas au résultat effectif de l'image mais entreprend de descendre à son origine dans la représentation subjective du monde, que visait Schäfer dès 1911. Qu'il nous soit permis de dire un mot de cette démarche, unique par sa rigueur et par l'ampleur de vues qu'elle déploie.

De Goethe à Cassirer, une forte charge philosophique

Dès ses premières élaborations, en 1911, la théorie de Schäfer reprend l'acte traditionnel de naissance de la philosophie occidentale¹, en faisant appel au *topos* platonicien de la critique du simulacre, ou de l'apparence. Dans le livre X de la *République*, Platon engage une condamnation bien connue de la *mimèsis*, c'est-à-dire de l'imitation de la nature par l'art — trompeuse, car éloignant du vrai, qui est le beau. À la lecture du *Sophiste* (235e-236), il paraît cohérent d'assimiler la représentation mimétique à la *skiagraphia*, ou peinture des ombres, dont la présence d'une profondeur signale les bases d'une compréhension perspective de l'image² qu'Erwin Panofsky nommait déjà « vision perspective³ » en 1927 [document 2, p. 23]. Enfin, les *Lois* vantent le système artistique égyptien, qui se serait maintenu par la fidélité aux canons établis dans ses premiers temps.

¹ Il convient de rappeler que l'image d'une Grèce antique « occidentale » relève d'une construction historique rétrospective, façonnée par la Renaissance et le néoclassicisme : la culture grecque archaïque se construit en réalité au carrefour des échanges entre les mondes égyptiens et proche-orientaux.

² Voir Jean-Marc Luce, « L'observateur implicite dans l'art de l'Antiquité classique (fin VI^e siècle-1^{er} siècle av. J.-C.) », *Pallas*, vol. 105, 2017, p. 115-147.

³ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* [1927] et autres essais, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 38. Ce que Jean-Marc Luce rappelle et discute dans l'article mentionné ci-dessus.



Skiagraphia peinture des ombres

Stèle romaine, époque impériale, I^{er}-II^e siècles ap. J.-C.,
Saïda Bostan el-Hamoud (Sidon, actuel Liban),
musée du Louvre, AO 21066 [voir texte p. 22].

Au croisement des *loci aegypti* platoniciens, Schäfer a recours, pour construire son analyse, à l'expérience de pensée suivante : « On peut se représenter que, si un Égyptien et un Grec engageaient une discussion théorique sur leur peinture, après le v^e siècle av.J.-C., l'Égyptien se serait opposé de bonne foi à cette peinture de l'illusion (*Malerei der Täuschung*), en avançant des arguments qui ressembleraient trait pour trait à ceux de Platon. Il aurait pu présenter sa peinture comme une peinture de la réalité (*Wirklichkeitmalerei*), en opposition à l'art trompeur (*Trugkunst*). »

À sa suite, et en ayant en vue cette assimilation rétrospective de la peinture mimétique et de la perspective, les égyptologues s'attachant à historiciser la compréhension de l'image égyptienne feront régulièrement appel à l'opposition platonicienne entre un art illusionniste moderne, et un art figé par des ordres canoniques¹. Le grand avantage de cette opposition est qu'elle fournit un témoignage contemporain qui intègre, dans une démarche épistémologique et politique, la différence entre les arts de la Grèce classique et de l'Égypte pharaonique : le premier dérive de la prise en compte prioritaire d'un observateur implicite² [documents 26, p. 164 ; 27, p. 166 et 28, p. 168], le second de la définition hiéroglyphique de son sujet [document 13, p. 136].

En 1930, Schäfer faisait à nouveau appel à des savoirs exogènes, quoique plus récents, pour étayer son explication. Son chapitre consacré aux « Fondements de la représentation de la nature sur l'image bidimensionnelle » est ainsi introduit par une citation des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Heinrich Wölfflin (1915) : « Tout n'est pas possible à toutes les époques. La vision en tant que telle a son histoire, et la mise au jour de ces "strates optiques" doit être considérée comme la tâche première de l'histoire de l'art³. »

¹ Ainsi de Dominique Farout, Jean-Marc Luce, Valérie Angenot et Sylvie Donnat, dont les textes figurent en bibliographie.

² Qui ne doit pas être confondu avec le spectateur. Cf. Dominique Farout, « L'Œil de l'image pharaonique. Quand regarder, c'est faire », in : Jean-Marc Luce (dir.), *Observateurs et spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2025, p. 109-138.

³ Cité dans l'édition de 1930, p. 81. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art de l'époque moderne*, trad. Sacha Zilberfarb, éd. Danièle Cohn, Rémi Mermet, Anost, L'Écarquillé, 2023, p. 70.

À laquelle s'adjoint, dans l'édition (posthume) de 1963, une phrase des *Gedanken zur Kunstgeschichte* (1941) du même Wölfflin: « Je trouverais désolant que l'historien d'art (*Kunsthistoriker*) et le psychologue de l'art (*Kunstpsychologe*) restassent toujours deux entités séparées. Cela ferait s'effondrer l'épine dorsale de l'histoire de l'art¹. »

Il faut bien comprendre que Schäfer n'entend pas par-là que la vision optique a varié sur le plan physiologique — ce n'est pas non plus l'idée de Wölfflin. Il crée plutôt les possibilités idéales pour évoquer l'hypothèse d'une historicité de la *perception* visuelle qui, quel que soit le moment précis où elle s'opère, peut être prise pour objet d'étude par l'histoire de l'art. Schäfer, et Brunner-Traut après lui, s'emploient à définir la vision à l'œuvre dans l'art pharaonique, dans l'espoir que celle-ci soit désormais prise en compte avant toute étude ultérieure sur les images égyptiennes ; sans déplacer notre point de vue, celle-ci est incompréhensible. À leur idée, donc, l'historien d'art ne doit pas se départir totalement d'une approche psychologique — ou, dans le cas de Brunner-Traut, philosophique.

Dans son ouvrage, Schäfer esquisse en effet une tentative pour définir les conditions de possibilité de l'image égyptienne. En reprenant l'image des « strates optiques » (*optischen Schichten*) de Wölfflin, Schäfer propose une distinction entre la « strate d'armature » (*Gerüstschicht*) et la « strate d'expression » (*Ausdrucksschicht*) : l'armature est la structure fondamentale *aspective* de la compréhension égyptienne du monde, tandis que l'expression correspond au domaine formel de la représentation. Cette décomposition, qui s'approche d'une « archéologie du visuel² », a pour grand mérite de préciser le champ d'analyse des images égyptiennes singulières (la strate d'expression) : l'analyse doit à la fois procéder de la structure fondamentale de la pensée pharaonique (la strate d'armature) et pouvoir en appréhender la diversité, une fois ce cadre commun établi.

¹ Cité dans l'édition de 1963, p. 86. *Gedanken zut Kunstgeschichte* (non traduit en français), 2^e éd., Bâle, Schwabe & Co., 1941, p. 3.

² Nous citons ici l'expression utilisée par Olivier Boulnois dans le titre de son ouvrage *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

Revenons un instant à l'art amarnien. Si l'on considère, justement, la multiplication effective et inédite des éléments livrant une impression de réalisme qui nous sont parvenus de l'art amarnien, on est tenté d'y repérer un passage vers *la perspective*. Cette interprétation s'accorde en outre avec les lectures, aujourd'hui obsolètes, qui ont vu dans la réforme atoniste les premières manifestations du monothéisme — à commencer par celles de Freud¹. Mais cela est encore de l'ordre d'une interprétation rétrospective. Tout en faisant état de la « rupture » (*Umbruch*²) amarnienne, Schäfer précise que son expression artistique devrait être mise sur le compte d'une évolution spirituelle proprement égyptienne, et non d'une poussée vers le réalisme³. Il avance en outre que les nouveaux éléments apparus sous la XVIII^e dynastie conduisent essentiellement à « enrichir le répertoire formel⁴ », sans signaler l'apparition d'une perspective, seule accomplie par le « levain grec⁵ ». Dans sa postface, Brunner-Traut évoque également les « exceptions perspectives⁶ » de la même dynastie, qu'elle comprend comme les échos visuels du tournant intellectuel manifeste des « dons extraordinaires pour l'observation scientifique⁷ » de la relation du voyage au pays de Pount sur les parois du temple d'Hatchepsout

¹ Freud reprend en effet dans *L'homme Moïse* (*Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, paru en 1939) la thèse qu'il élaborait James Henry Breasted quelques décennies plus tôt et qui avait déjà été intégrée dans le champ psychanalytique par Karl Abraham — rappelons à toutes fins utiles que le principe de monothéisme est totalement improbable au milieu du XIV^e siècle av. J.-C. Voir à ce sujet Léna Kowalska, « L'Égypte antique sur le divan. Le voyage symbolique des psychanalystes en quête d'origine et de légitimité », in : Gabrielle Charrak (dir.), *L'Égypte dure longtemps. Regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique*, Paris, éditions Soleb-Bleu autour, 2024, p. 122-153.

² Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst: Eine Grundlage*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1963 (désormais noté Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 1963), p. 36.

³ Voir à ce sujet la conclusion du présent ouvrage, page 105.

⁴ Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 1963, p. 159.

⁵ Heinrich Schäfer, *Idem, ibidem*.

⁶ Voir le présent ouvrage, page 87.

⁷ Voir le présent ouvrage, page 86.

à Deir el-Bahari. Cependant, dans sa démarche non plus, il n'est pas question d'un changement structurel aboutissant à la perspective, qui ne se trouve accompli qu'à l'époque classique de la Grèce.

Pour comprendre cette nuance, on est forcé de prendre au sérieux la mise en exergue des deux « strates » mentionnées par Schäfer et reprises par Brunner-Traut. Si l'on suit leur démonstration, rien n'interdit à la strate d'armature *aspective* de l'art égyptien de se voir adjoindre des éléments *perspectifs*; de même qu'il n'est pas exclu pour l'art *perspectif* d'employer des éléments *aspectifs*. Tout en intégrant des éléments perspectifs, l'art amarnien ne cesse donc pas d'être aspectif. Pour le déchiffrer, nous devons en effet toujours utiliser des outils de lecture hiéroglyphiques, et non ceux qui impliquent la prise en compte d'un observateur implicite. La recherche contemporaine décèle encore de nouveaux niveaux de présence de ces « jeux d'écritures, phonologiques ou idéographiques » dans l'art atoniste¹: dans ses représentations, le pharaon Akhénaton est touché par les rayons solaires *via* lesquels il reprend phonétiquement son nom, devenant « Celui-que-le-Soleil-irradie² » [document 3].

Cela ne revient pas à disqualifier les hypothèses d'une signification symbolique de ces variations — qui, dans le cas amarnien, sont fondés sur (et fondent) d'autres bouleversements; ni même à dissocier absolument ces deux niveaux, qui fonctionnent ensemble. Il s'agit seulement de pouvoir appréhender la singularité du mode égyptien d'organisation du monde, remarquable dans l'ensemble des aspects et supports d'expression de la pensée pharaonique — et dont les œuvres ne peuvent faire l'objet d'une explication fructueuse qu'une fois établis les outils appropriés à leur lecture.

¹ Dominique Farout, « Aspective : évolution de l'expression de l'espace et du temps en Égypte ancienne (de la tombe HK 100 à celle de Pétosiris) », *Parcours anthropologiques* [en ligne], n° 19, 2024, DOI : <https://doi.org/10.4000/irc0>

² « Il est possible que cette représentation du roi Akhénaton [...] touché par les rayons du disque solaire (Aton) permette un jeu de mot hiéroglyphique assez simple : “celui que le disque solaire irradie/a irradié” qui correspond phonétiquement à la prononciation du nom du roi Akhénaton qui signifie en fait : “Celui qui est utile au disque solaire”. », Dominique Farout, « Les contacts corporels dans l'iconographie égyptienne », *Pallas*, n° 107, 2018, p. 254.

Stèle-frontière « R » d'Akhénaton

Amarna, règne d'Amenhotep IV-Akhénaton, XVIII^e dynastie,
vers 1350-1334 av.J.-C. ; musée du Louvre, E 110072, calcaire,
h. 47 cm (le plus grand fragment), l. 36 cm [voir texte p. 27].

Sur ces fragments de stèle pariétale cintrée qui marquait la frontière d'Akhetaton, la ville d'Akhénaton, le roi, la reine Néfertiti (« La Belle est venue ») et la princesse Mérytaton (« Aimée du Disque solaire ») sont représentés deux fois en miroir, adorant le soleil aux rayons terminés par des mains. Comprendre cette image solaire comme un globe est une interprétation moderne étrangère à la pensée pharaonique. Cette illusion vient d'une caractéristique de l'art atoniste : un fort relief dans un fort creux destiné à susciter la lumière. Le nom du dieu est inscrit dans deux cartouches, une nouveauté qui exprime sa nature royale. Il est encore désigné comme Rê-Horakhty, donc avant l'an 9 du règne.

L'iconographie ne correspond plus à la scène de temple type où le roi faisait face à la divinité, souvent anthropomorphe, son action étant rédigée à l'infinitif, la divinité exprimant au discours direct les faveurs octroyées en réponse. Désormais, l'action royale est seulement mimée, le dieu ne parle plus mais il agit par ses rayons terminés par des mains qui caressent les souverains ou leur tendent vie et pouvoir, etc. En réciprocité, Akhénaton (« Celui qui est utile au disque solaire ») agit pour le dieu dont les rayons touchent le roi Akhénaton (« Celui qui irradie le Disque solaire »). Ainsi, la scène signifie le nom du roi, expression de son programme politico-religieux.

De même, la nouvelle iconographie corporelle des souverains est sémiotique. Leur crâne oblong et leur bouche au bouton de succion proéminent montrent qu'ils sont les divins enfants. Tous ont un ventre de femme venant d'accoucher, expression de leur capacité de création à la fois paternelle et maternelle, caractéristique des divinités primordiales.

Sans nécessiter d'analyse exhaustive, l'ensemble des éléments constitutifs de cette scène présente des valeurs phonétiques ou idéographiques prégnantes. Akhénaton a révolutionné l'iconographie, mais sans changer le système pharaonique de pensée aspective et hiéroglyphique. C'est pourquoi les égyptologues sont en mesure d'en comprendre le message ■ Dominique Farout



stèle-frontière « R » d'Akhénaton, Louvre, E 110072

Comme nous l'avons rappelé, Emma Brunner-Traut ne se limite pas à clarifier la théorie de Schäfer : elle y adjoint plusieurs directions philosophiques précieuses.

D'abord, en construisant sa terminologie à partir du terme d'*Aspekt*, Brunner-Traut affirme vouloir s'inscrire en regard d'une recherche récente, « hors du cadre de l'art¹ ». On peut, sans trop de risque, reconnaître dans cette mention une allusion au travail de Ludwig Wittgenstein. Dans ses *Recherches philosophiques* (1953), Wittgenstein présente les implications de l'*Aspekt-sehen*, c'est-à-dire de l'expérience de percevoir un objet selon un certain aspect (de *voir comme* — ainsi qu'illustré par l'exemple fameux du canard-lapin [document 4, p. 31], emprunté à Joseph Jaštrów²), qui conduit à l'interpréter au sein même du phénomène perceptif. Si c'est bien là la référence mobilisée par Brunner-Traut, l'aspective doit donc être envisagée comme la partie d'une grammaire de la perception, forcément déjà contextualisée — et qui fonctionne par l'association d'idées, répercutées dans la représentation. Notons toutefois qu'il est un double intérêt qui motive l'élaboration du terme « *Aspektive* » : la saisie de l'image par l'aspect, d'une part, mais aussi l'utilisation d'un préfixe privatif (*a-*), qui en appelle immédiatement à la compréhension du lecteur.

Cet intérêt transcendental — pour les conditions de possibilité de la perception égyptienne — est assumé par Emma Brunner-Traut dans ses œuvres ultérieures, et ne doit pas être pris à la légère. Déjà, si l'on considère l'historique des versions de la postface de Brunner-Traut, le changement le plus significatif opéré entre 1963 (la version allemande) et 1974 (la version anglaise, traduite par John Baines et supervisée par Brunner-Traut) tient à un déplacement du fondement de l'aspective, qui passe de la strate cognitive à la strate *perceptive*. Du degré de l'intellect, désigné par « l'attitude mentale » (*Geisteshaltung*³) et le « comportement épistémique » (*Erkenntnisverhalten*⁴), on en passe à celui de la perception, à laquelle renvoie

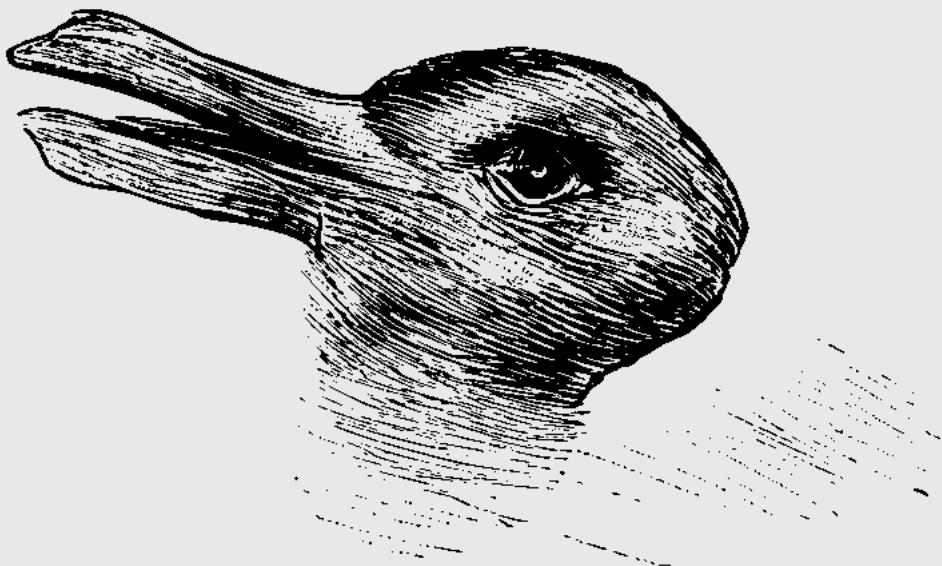
¹ Voir le présent ouvrage, page 59.

² Je remercie Sabine Plaud, qui m'a apporté des pistes précieuses concernant Wittgenstein.

³ Emma Brunner-Traut, « Die Aspektive », postface à Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 1963, p. 396-397 ; voir le présent ouvrage, page 50.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 397, ou le présent ouvrage, page 52.

Welche Thiere gleichen einander am meisten?



Raninchens und Ente.

Le canard-lapin

Plus ancienne version attestée
du dessin d'illusion *le canard-lapin*,
artiste inconnu, 23 octobre 1892
[voir texte p. 30].

« Quels animaux se ressemblent le plus ?

Canard et lapin. »

l'expression « d'attitude perceptive » (*perceptual attitude*¹). Ce changement implique que la construction aspective n'advient pas dans un second temps (au niveau réflexif) mais comme ajustement direct de la perception de l'Égyptien au monde sensible. La mise en place de l'aspective devient la manifestation d'un « rapport au monde » (*Weltverhältnis*²) se jouant désormais sinon au niveau sensible, du moins en-deçà du niveau intellectuel.

En 1990, Emma Brunner-Traut développe les conclusions de sa postface dans un ouvrage plus conséquent, *Frühformen des Erkennens* (litt. *Les formes primitives de la reconnaissance*, au sens de saisie perceptive), qui examine plusieurs applications de la particularité aspective en Égypte pharaonique — et au-delà.

Durant les vingt-sept années qui séparent la publication de « Die Aspektive » et la monographie de Brunner-Traut, les approches conceptuelles de l'image ont regagné en intérêt parmi les égyptologues. Dans le monde germanique, Jan Assmann (1938-2024) et Erik Hornung (1933-2022) proposaient déjà de nouvelles interprétations de la pensée pharaonique à partir d'une étude de son corpus textuel. Dans le monde anglo-saxon, John Baines poursuivait les perspectives de recherche sur l'image qu'il avait engagées dès sa traduction de Schäfer, tout en prenant ses distances avec les travaux de Brunner-Traut. Whitney Davis exprimait également son intérêt pour le travail de Schäfer, qu'il rapprochait de l'iconologie de Panofsky : à son idée, tous deux ont engagé une compréhension « d'idéalisme psychologique ou de *Kulturmorphologie* idéaliste »³ — celle-ci allant, aux yeux de Davis, trop loin dans son application en tant qu'attitude perceptive pré-grecque. À Paris, Henry George Fischer incitait dans ses quatre leçons au Collège de France

¹ Emma Brunner-Traut, « Aspektive », postface à Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, Oxford University Press, 1974, p. 424.

² Emma Brunner-Traut, postface à Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 1963, p. 397 ; voir le présent ouvrage, page 52.

³ Whitney Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge University Press, 1989, p. 51. On peut mesurer l'intérêt et l'intensité des débats provoqués par la confrontation des sciences humaines aux objets de l'égyptologie à la lecture d'un article plus ancien de Davis, intitulé « Egyptian Images: Percept and Concept » (*Göttinger Miszellen*, n° 64, 1983, p. 83-96).

à « aller à la rencontre »¹ de l’art égyptien, pour constater son unité avec le système hiéroglyphique ; sur l’autre rive de la Seine, Christiane Desroches-Noblecourt mettait les étudiants de l’École du Louvre en garde contre une interprétation gratuite de l’image égyptienne et insistait sur sa valeur symbolique et hiéroglyphique. Enfin, en Belgique, l’École de Bruxelles commençait à se construire autour de la figure de Roland Tefnîn (1945-2006), dont les travaux ont invité à approcher l’art égyptien par la sémiotique — et ont entraîné une génération d’égyptologues à penser l’image par le signe².

Au croisement de ces réflexions, Brunner-Traut emprunte justement les repères de son discours égyptologique à l’anthropologie et, surtout, à la philosophie. Par son dessein critique, la théorie aspective ne pouvait trouver référence plus suprême dans le champ germanique que « le philosophe de Königsberg »³ — c’est-à-dire Kant.

Déjà, Kant se trouvait sollicité dans la postface de 1963, alors que Brunner-Traut entendait enquêter sur les conditions de présentation de « tous les phénomènes »⁴, dont les formes fondamentales sont chez lui l’espace et le temps. Comme formes kantiennes *a priori* de l’intuition sensible, l’espace et le temps constituent le premier cadre de possibilité de l’expérience, à partir desquelles Brunner-Traut prétend expliquer la particularité du mode aspectif de connaissance et de perception des anciens Égyptiens⁵. À son idée, ces deux formes sont également appréhendées au niveau de l’expérience

1 Henry George Fischer, *L’écriture et l’art de l’Égypte ancienne : quatre leçons sur la paléographie et l’épigraphie pharaoniques*, préface de Jean Leclant, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 23.

2 Voir Axelle Brémont, *op. cit.*

3 Emma Brunner-Traut, *Frühformen des Erkennens : am Beispiel Altägyptens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990 (désormais noté *Frühformen des Erkennens*), p. 5.

4 Voir le présent ouvrage, page 50.

5 Alessio Delli Castelli a relevé la déformation produite par Brunner-Traut entre la distribution de l’empirique et du transcendental dans cet emploi des termes kantiens (*op. cit.*, p. 173 et suivantes). En nous forçant à considérer l’économie du texte de Brunner-Traut, nous pouvons aussi penser à un déplacement assumé par l’autrice, qui doit laisser entendre sa conviction dans l’idée qu’une construction historique intervient au niveau même des structures de la perception.

sensible et au moyen de la *limite*, manifestée à la fois par la succession para-tactique des parties et des surfaces de l'espace, et par la soustraction du temps à l'infini de sa progression. Nous avons souhaité revenir, dans la postface de cette édition, sur l'ajustement spatio-temporel particulier qu'une lecture de l'art égyptien par l'aspective permet d'identifier.

La présence kantienne est plus forte encore dans les *Frühformen des Erkennens*. Dès l'introduction, les termes d'« aperception » et de « structure » sont annoncés comme tenant une place de premier plan dans l'ouvrage. L'autrice y précise que la « structure » ne doit pas être comprise dans le sens qu'en donnaient les approches structuralistes de son époque, mais bien renvoyer à un sens kantien. L'aperception (*Apperzeption*), désigne dans la *Critique de la raison pure* la conscience de soi en tant que sujet pensant, à l'origine de l'ensemble de nos expériences et de l'unité de celles-ci ; Brunner-Traut la présente, dans une direction plus empirique, comme « l'intégration de nouvelles perceptions et expériences dans le contexte de la sensation et de la connaissance, le comportement spirituel, cognitif et volontaire face à de nouveaux contenus de conscience, ainsi que la sélection et l'organisation réfléchies de l'élément donné¹ ». Appliquée à l'aspective comme mode de mise en ordre du monde, l'aperception intervient à un niveau à la fois sensoriel et conscient : en somme, elle se situe entre la réception brute des impressions sensibles et la mobilisation du jugement. Cela implique que l'aspective se trouverait à un niveau intermédiaire, à mi-chemin entre la perception et la connaissance, qui ne peut qu'entraîner une production différente de celle de la perspective.

La structure (*Struktur*) est quant à elle définie comme « la connexion des parties d'un organisme, formé en direction d'un but commun² ». Elle est employée par Brunner-Traut pour caractériser proprement la perspective, supposée abandonner l'addition des parties pour l'unité du tout — cela peut déjà nous faire songer à Panofsky, mais nous y reviendrons dans un instant. Notons au passage qu'en 1963, la postface précisait que cet abandon n'était pas accompli entièrement par la Grèce antique mais par la Renaissance³, ce qui est toujours

¹ *Frühformen des Erkennens*, p. 5.

² *Idem, ibidem*, p. 13.

³ Voir le présent ouvrage, page 56.

l'argument retenu par la recherche actuelle¹. Le texte de 1990 donne en tout cas la mesure de l'ambition de Brunner-Traut: plus qu'un outil de lecture des œuvres, l'aspective constituerait la manifestation particulière d'un mode d'organisation du monde, à la fois sensible et intellectuel.

Ces directions, oscillant entre l'analyse transcendante et l'examen historique des productions humaines, ne doivent pas nous étonner. Dans la version anglaise de 1974, le texte de Schäfer avait déjà été complété par une citation de Goethe — qui apparaît à de nombreuses reprises dès la première édition — assimilant l'œuvre d'art à un symbole, c'est-à-dire, dans la conception goethéenne, à une « parfaite adéquation de la forme au sens² », investie en plus d'un rôle productif. « Toute véritable œuvre d'art, grande ou petite, est un “symbole” dans la mesure où elle nous révèle l'Art. Derrière elle se trouve quelque chose de similaire à ce que Goethe a dit: “La vie ne peut jamais être saisie que par fragments ; l'art contient une intuition de la totalité (*an intimation of the whole*).”³ »

En poursuivant les conséquences de cette allusion morphologique dans le travail de Brunner-Traut, on pourrait comprendre que la caractérisation aspective du mode de représentation égyptien serait elle-même *symbolique*, c'est-à-dire qu'elle contiendrait la clef de l'appréhension égyptienne du monde. Walter Wolf, en 1957, et Dimitri Laboury, en 1998, ont proposé fort judicieusement d'y voir une « forme symbolique⁴ », d'après l'interprétation qu'en a donnée Erwin Panofsky. Dans sa *Perspective comme forme symbolique*,

¹ Voir Jean-Marc Luce, « L'observateur implicite dans l'art de l'Antiquité classique (fin VI^e siècle-I^{er} siècle av. J.-C.) », *Pallas*, n° 105, 2017, p. 115-147.

² Mildred Galland-Szymkowiak, « La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie », *Revue germanique internationale*, n° 14, 2011, p. 91-112.

³ 1974, p. 37. Voir, pour le traitement de Goethe par Schäfer, John Baines, « Schäfer's mottoes and the understanding of representation », *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, 2007, Oxford University Press, p. 236-239.

⁴ Cf. Walter Wolf, *Die Kunst Aegyptens*, Kohlhammer, Munich, 1957 ; Dimitri Laboury, « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, tome 9, n° 7-12, 1998, p. 131-148. John Baines, en revanche, s'oppose à cette interprétation (*op. cit.*, p. 215, note).

qui a permis de diffuser cette notion auprès des historiens d'art, Panofsky rappelle qu'une forme symbolique désigne la façon dont « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui¹ ». On doit donc comprendre que l'aspective constituerait, au même titre que la perspective, la preuve d'un ajustement spécifique de la signification au monde sensible.

Ce n'est cependant pas dans la voie de Panofsky que s'inscrit Brunner-Traut, mais dans celle d'Ernst Cassirer — à qui Panofsky emprunte sa définition, en la limitant au « facteur de style² » perspective, historiquement déterminé. On trouve dans « Die Aspektive » deux longues citations, parmi les plus conséquentes de la postface, de la *Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer³. La compréhension cassirérienne de la forme symbolique comprend un champ d'application plus étendu que chez Panofsky, dans la mesure où elle ne répond pas aux mêmes demandes : alors que Cassirer l'ouvrira au champ des productions humaines (le langage, le mythe, la religion, l'art, la science), Panofsky passe de l'art en général à l'histoire de l'art, au sein de celle-ci, au phénomène historique de la perspective. Compte tenu de l'intérêt de Brunner-Traut pour la remontée *en-deçà* des œuvres jusqu'à la connaissance, voire jusqu'à la perception — c'est-à-dire compte tenu de son orientation transcendante —, on comprend en quoi sa démonstration relève davantage de la tradition néo-kantienne de Cassirer. En s'inscrivant dans cette tradition, Brunner-Traut avance une thèse fondamentale : c'est le monde égyptien tout entier, exprimé dans son art, qui se donne dans le cadre symbolique de l'aspective.

Cependant, l'historique n'est pas abandonné. Au sein de la théorie cassirérienne des formes symboliques, une distinction en particulier retient l'attention de Brunner-Traut dans « Die Aspektive » : celle de la conscience « mythique » et de la conscience « scientifique ». À partir de cette distinction,

¹ Il s'agit d'une citation de Cassirer par Panofsky, *op. cit.*, p. 78.

² Audrey Rieber, « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », *Appareil* [en ligne], 2008, DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.436>. Voir aussi Muriel Vliet (dir.), *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

³ Voir sur la référence de Brunner-Traut à Cassirer, Gabrielle Charrak, « Avant Panofsky : de la forme symbolique à l'aspective » ; Bénédicte Lhoyer, Yann Tristant (dir.), *À travers les yeux du scribe* (à paraître).

présentée dans le deuxième tome de la *Philosophie des formes symboliques* (1925), que Cassirer consacre au mythe, Brunner-Traut s'efforce d'éclairer un des critères principaux de l'aspective : l'individualisation des phénomènes, et leur saisie distincte. La conscience mythique, rapprochée par Brunner-Traut du mode de représentation particulier de l'aspective (savoir un mode de vision *délimitatif*), consiste en ce que les phénomènes sont (re)présentés isolément, sans être soumis à une logique temporelle, spatiale, ou causale autre que celle qui est comprise dans la limite *individuelle* de l'objet — c'est-à-dire que leurs modalités de représentation n'ont pas à se trouver modifiées par une loi globale de causalité physique. Au contraire, la conscience scientifique, dont on doit comprendre qu'elle est manifestée par excellence dans la perspective, subsume les différents éléments individuels sous une règle unifiante : le devenir de la représentation n'est donc pas limité par le cadre des éléments individuels, mais par le déploiement d'une « loi générale », d'un ordre scientifique et non plus strictement symbolique¹.

Au fond, Brunner-Traut s'engage bel et bien dans une analyse *critique* — à la fois historique et transcendantale — au sens où l'entend Cassirer, qui y voit la solution la plus intéressante pour son examen de la culture.

« Les méthodes de l'analyse critique, ici comme dans la théorie de la connaissance, se tiennent donc à mi-chemin entre la déduction métaphysique et l'induction psychologique. Comme cette dernière, l'analyse doit toujours partir du “donné”, des faits empiriques constatés et vérifiés de la conscience culturelle ; mais elle ne peut en rester toujours à ce simple donné. Elle s'interroge, en régressant à partir de la réalité du fait, sur les “conditions de possibilité” de ce fait². »

Celles et ceux qui liront le texte de Brunner-Traut depuis le point de vue de la philosophie ne pourront que remarquer l'ombre d'une grande absente : la phénoménologie. Comme possibilité de pluraliser et d'historiciser les approches perceptives du monde, la méthode phénoménologique aurait pu constituer un terrain de références idéales pour la démonstration de l'aspective — jusqu'à son présupposé de départ, *l'époche* (la suspension de jugement), condition fondamentale d'une compréhension acceptable

¹ Voir le présent ouvrage, page 63.

² Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 27.

de l’art égyptien aux yeux de Brunner-Traut. S’agissait-il pour Brunner-Traut de se distinguer de pratiques et discours aux accents scolastiques trop prononcés pour l’approche des arts anciens ? On peut aussi supposer que l’héritage kantien et néo-kantien permettait de conserver à la fois la visée transcendantale à laquelle l’aspective entend prétendre, et l’inscription historique, encore empreinte de télologie, du discours qui l’expose¹.

Au-delà de l’Égypte

En fait d’inscription historique et de télologie, une mise au point s’avère nécessaire. En 1956, déjà, Schäfer rappelait que « la vie avec [ses] enfants avait ravivé en [lui] le goût pour les dessins d’enfants et l’art des peuples primitifs (*Naturvölker*)² » : ces impressions sont réinvesties et documentées par Emma Brunner-Traut. Dans sa postface de 1963 et dans ses *Frühformen des Erkennens* de 1990, Brunner-Traut opère des rapprochements entre la particularité de la représentation égyptienne — et, finalement, de la construction subjective dont elle résulte — et les témoignages attestant du fonctionnement mental de ce qu’on pourrait désigner comme autant de figures de l’altérité : les enfants, les peuples « primitifs » (« *Primitiven* », expression que Brunner-Traut corrige en « *Ethnien* » en 1990), les personnes atteintes de troubles psychiques. Ces assimilations, empreintes d’accents évolutionnistes, ne peuvent et ne doivent évidemment plus être relayées par la recherche savante. Toutefois, la même recherche ne peut pas non plus, si elle entend faire une lecture attentive et circonstanciée des textes de Brunner-Traut, se passer d’une revue des tendances académiques dans lesquelles son propos s’inscrit — et qui permet d’éclairer celles de ses positions qui nous semblent aujourd’hui les plus inadéquates. Qu’il nous soit donc permis d’en dire un mot.

¹ L’autrice de cette introduction conduit depuis 2023 une thèse portant notamment sur la singularité de l’inscription de l’aspective dans le champ philosophique, en regard de la réception de l’art égyptien par les philosophies française et allemande (XVIII^e-XX^e siècles).

² Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 1963 (préface de 1956), p. xi.

Le rapprochement entre « le névrosé, l'enfant et le primitif¹ » n'est pas neuf, mais n'est pas si ancien. Dans le très critiqué *Totem et tabou* (1915), Freud mettait à profit la théorie de la récapitulation de la phylogénèse par l'ontogenèse d'Ernst Haeckel pour porter son analyse sur ces trois catégories, en les liant par le meurtre originel du père. Au même moment, Lévy-Bruhl avait commencé à traiter d'une « mentalité prélogique² », que Brunner-Traut se refuse d'ailleurs à reprendre³. Ce n'est en tout cas ni sur Freud ni sur Lévy-Bruhl que s'appuie Brunner-Traut, mais sur les contributions plus récentes de leurs deux disciplines : la psychologie et l'anthropologie. Les figures de Jean Piaget, de Bärbel Inhelder et les premiers travaux de Christopher Robert Hallpike en particulier, amènent Brunner-Traut à appuyer la thèse d'une ressemblance entre la construction mentale infantile, les données relevées chez les populations autochtones, réputées primitives, et, finalement, la disposition aspective qu'elle étudie.

Au même moment, l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss récusait justement l'évolutionnisme « sociologique » admis par Piaget, en entretenant de démontrer les limites d'une approche par la généalogie⁴. Puisqu'elle s'efforce de constituer un outil adapté spécifiquement à la lecture des représentations non-perspectives, mais malgré tout appliquée par excellence à un moment historiquement déterminé, Brunner-Traut ne peut pas se contenter de la thèse des invariants anthropologiques chère au structuralisme. Un autre obstacle est celui de l'assimilation de l'art égyptien à un art d'éternité, qui conduirait à expliquer la particularité de ses figurations par la seule propension à durer⁵:

¹ Nous prenons ici la liberté de détourner le titre d'un article de Roger Bastide (*Sociologie et psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1995, p.173-189).

² Voir Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910 ; *La Mentalité primitive*, 1922 ; *L'Âme primitive*, 1927.

³ Brunner-Traut rappelle qu'il n'est pas judicieux d'aborder la pensée causale aspective, manifestée dans le cadre précis des mathématiques et du savoir empirique, sous les termes de « mythique/scientifique », « magique/rationnel » ou « prélogique/causale-logique » (*Früformen des Erkennens*, p.130).

⁴ Jean Piaget, Claude Lévi-Strauss, « Interviews Avec J. Piaget et Claude Lévi-Strauss », *Revue Européenne des Sciences Sociales*, vol. 22, n° 67, 1984, p.168.

⁵ Page 407 de l'édition originale, voir le présent ouvrage, page 68.

cela encore relève d'une projection rétrospective et inadéquate. Il lui faut en passer par une alternative, qui admet les différences de structures logiques, et qu'incarne depuis plusieurs décennies la figure de Jean Piaget (1896-1980). Ce dernier opérait comme Freud un rapprochement entre les comportements de l'enfant (occidental) et le « primitif » (adulte). Les problèmes posés par ce chiasme sont de diverses natures et gravités ; mais le plus grand écueil est sans doute celui de la hiérarchie posée entre arts aboutis et inaboutis.

Cependant, il suffit de lire le texte de 1990 — et « Die Aspekte » — pour comprendre que de tels rapprochements ne visent aucunement à disqualifier l'art ou la pensée pharaonique en regard des arts perspectifs. Brunner-Traut avance dès 1963 que l'attitude aspective, dont elle rappelle que Schäfer l'avait identifiée chez les enfants et dans les peuples « primitifs », ne doit justement pas conduire à penser que l'art égyptien serait puéril ou primitif : elle décèle bien entre ces catégories une similarité structurelle¹, mais cette similarité ne peut pas être mise en comparaison sur le plan de la forme et de l'évaluation des productions de ces figures. Ce qui intéresse Brunner-Traut est justement que la singularité de l'aspective ne procède pas d'une caractéristique physiologique, mais d'un ajustement produit dans l'esprit, en-deçà du niveau de la conscience mais étroitement lié à sa formation particulière. C'est une démarche que l'on retrouvait quelques années plus tôt dans les travaux de Maurice Merleau-Ponty² — encore une fois, le fantôme de la phénoménologie plane...

Dans les premières décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale, les tentatives pour isoler les caractéristiques fondamentales d'une pensée différente de celle que déploie l'homme occidental moderne — c'est-à-dire, d'une pensée se rapprochant d'un état « brut » — ne manquent pas, et ne peuvent que difficilement tomber sous le coup d'une condamnation collective de notre part. Quoique nous apparaissant aujourd'hui tout à fait inadéquats,

¹ Comme le fait remarquer Alessio Delli Castelli, cette nuance ne rend toutefois pas la distinction moins définitive (*op. cit.*, p. 169).

² Ces rapprochements sont présentés dès la *Structure du comportement* (1942) et la *Phénoménologie de la perception* (1945) comme les figures d'une altérité de la conscience à laquelle la philosophie doit porter attention. Cf. Christopher Lapierre, « L'enfant, l'halluciné, le primitif : figures de la raison altérée chez le premier Merleau-Ponty », *Alter*, n° 21, 2013, p. 315-335.

ces rapprochements ne doivent pas non plus être interprétés à l'aune d'une disqualification semblable à celle qu'opérait, deux siècles plus tôt, Winckelmann. Brunner-Traut propose de réfléchir en négatif pour penser positivement et atteindre effectivement son objet : il n'est donc guère étonnant qu'elle s'engage dans les voies que suivaient alors psychanalystes, philosophes et anthropologues, c'est-à-dire tous ceux et toutes celles qui s'attelaient à l'explication de la conscience humaine par l'identification de ses stades de développement.

La mise au point est plus claire encore en 1990, et intervient dès les premières pages de l'ouvrage. En effet, dans son avant-propos, Emma Brunner-Traut prévient qu'il va s'agir pour elle d'identifier des « dominantes¹ » dans un processus de développement dont elle reconnaît qu'il ne doit pas forcément être synonyme de progrès universel.

« Bien que l'on parle ici d'un "développement", chacun sait que le développement ne signifie pas nécessairement un progrès vers le mieux. Non pas que j'insinue que toute avancée soit en même temps un recul, mais avancer implique d'abandonner une position qui, à défaut d'être forcément aimée, était du moins familière. Et la nouveauté ? Elle entraîne inévitablement la perte d'une convention acquise et, eu égard au titre de notre livre, la perte du concret sensible au profit de l'abstraction, le déficit des performances cérébrales de l'hémisphère droit au profit de la *ratio*. Comme si le reste de nos dispositions : l'instinct, le sentiment et l'intuition, la capacité d'imagination ou de saisie tactile n'étaient pas tout aussi essentiel pour la compréhension du monde. Et qui évolue ? Qui se développe ?² »

L'art égyptien, comme nous l'avons rappelé dans le début de cette introduction, est saisi depuis l'Antiquité grecque comme enjeu polémique dans la narration de l'histoire du monde — et, en fait, du monde occidental³. Encore dépendante d'une histoire de l'art principalement comprise comme histoire de l'esprit, l'égyptologie ne manque pas jusqu'au milieu du xx^e siècle

¹ *Frühformen des Erkennens*, p. x.

² *Idem, ibidem*.

³ Il convient de noter la démarche critique menée par Alessio Delli Castelli (*op. cit.*), qui a proposé de dresser un historique des imbrications de la compréhension égyptologique du portrait avec les philosophies de l'histoire — principalement allemandes. Voir également Gabrielle Charvak, « Visual and Intellectual Encounters : Aesthetics .../...

de situer ses objets au sein d'un modèle de progrès, d'évolution ou de développement. En proposant une séparation entre l'aspective et la perspective, qui implique de dépasser la dénomination de « pré-Grecque » utilisée par Schäfer, Brunner-Traut inaugure cependant une position qui ne peut pas uniquement être subsumée sous les traits que nous venons de relever. Il ne s'agit pas pour elle d'abandonner la thèse d'une évolution, au sens d'une transformation des modes de perception et de connaissance du monde. Mais il s'agit surtout de s'appuyer sur l'étude de ces différences pour construire des cadres de compréhension adaptés à un corpus dont les auteurs ne peuvent plus être directement interrogés.

Nier la différence fondamentale entre les modes de pensée et de représentation aspective et perspective du monde ne revient qu'à renoncer à un outil d'analyse dont les recherches menées depuis les années 1960 ont montré la grande fécondité. Ces travaux ne consistent justement pas à rechercher un invariant anthropologique, qui ne ferait au fond qu'alimenter une narration téléologique et obsolète de l'histoire du monde ; mais à situer le moment où se jouent, au sein de notre expérience subjective, les distinctions fondamentales qui président à l'organisation du monde. Tout en étant historiquement déterminée dans sa définition, l'aspective permet au contraire de sortir de ce cadre chronologique — et la théorisation qui peut en être faite désormais, sur des applications et dans un vocabulaire différents de ceux qu'ont employés Schäfer ou Brunner-Traut — montre qu'elle est le moyen le plus efficace d'éviter, *justement*, un ethnocentrisme inadéquat.

De nombreux chercheurs, tout en proposant des alternatives souvent très proches des pistes explorées par Schäfer et Brunner-Traut, ont disqualifié le terme d'« aspective » au prétexte des assimilations employées dans la rhétorique de leurs discours, dont nous avons tâché de montrer qu'elles étaient surtout imputables à un contexte historiographique défini, aisément documentable, dont il n'est pas question de discuter à présent. On peut mesurer la perte qu'il y aurait à priver si rapidement la recherche égyptologique et les sciences humaines d'un outil permettant de penser

and Ancient Egyptian Art at the Beginning of the 19th Century »,
in : José da Candeias, Susana Mota (dir.), *Global History of the Reception
of Ancient Egypt*, Lisbonne, Centre for Global Studies (à paraître).

un changement paradigmatique des modes de perception et de représentation lorsqu'on sort du cadre de l'Occident moderne. Il semble plutôt qu'une réévaluation de l'aspective, qui en passerait par la complexification de sa situation philosophique et la prise en compte de ses manifestations diverses, peut constituer une solution intéressante. En s'appropriant l'aspective comme cadre de lecture des productions culturelles de civilisations extra-occidentales — et, *a minima*, de celles qui ont entretenu des relations avec l'Égypte pharaonique —, la recherche contemporaine a, en fait, déjà commencé à confirmer l'efficacité de cet outil.

Cette démarche a été engagée par Évelyne Faivre-Martin (1959-2018) et Dominique Farout au sujet de l'Antiquité proche-orientale [**documents 5, p. 45 ; 21, p. 154 et 22, p. 156**], puis par Jean-Marc Luce, dont les analyses iconographiques et littéraires sur l'art archaïque grec ont fait de l'aspective un pôle de réflexion central¹ [**documents 24, p. 160 et 25, p. 162**]. Ces applications, aujourd'hui étudiées au sein du PLH-CRATA de l'université Toulouse Jean-Jaurès, avaient été regroupées en 2009 dans un numéro de la revue *Égypte, Afrique & Orient* consacré à « La lecture de l'art antique » (n° 55) ; et en 2017 dans un dossier de la revue *Pallas* (n° 109), coordonné par Éléna Oulié et dédié à « L'aspective dans l'art antique ». De la même façon, d'aucuns ont mis ces outils à l'épreuve de l'étude de l'Ancien Testament, en s'efforçant d'y saisir les preuves d'un mode de saisie du monde proche de celui qu'identifiait Brunner-Traut². Enfin, loin du bassin méditerranéen, l'interprétation par l'aspective

¹ Voir notamment Jean-Marc Luce, « De l'Égypte à la Grèce archaïque : la question de l'aspectivité », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 55, 2009 ; « Delphes et l'aspective », in : Jean-Marc Luce (dir.), *Delphes et la littérature d'Homère à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, p. 287-320 ; « Introduction. Vision et subjectivité dans l'Antiquité », *Pallas*, n° 92, 2013, p. 11-26.

² Voir les travaux d'Andreas Wagner, et en particulier « Der Aspektive-Begriff und seine Anwendung auf altorientalisch-altestamentliche Sachverhalte », in : Andreas Wagner, Jürgen van Oorschot, Lars Allolio-Näcke (dir.), *Archaeology of Mind in the Hebrew Bible/Archäologie alttestamentlichen Denkens*, Berlin, De Gruyter, 2023, p. 149-184. Sur l'usage de symboles hiéroglyphiques dans la Torah, voir Dominique Farout, « Les stigmates de Moïse », *Égypte, Afrique & Orient*, Supplément 5, 2016/2017, p. 3-12.



Stèle dite du « Baal au foudre »

Ras Shamra/Ougarit, Bronze récent vers XIII^e-XII^e siècles av.J.-C. ; musée du Louvre, AO 15775, calcaire, h. 1,44 m ; l. 57,5 cm ; e. 29 cm [voir texte p. 43].

La surface de cette stèle cintrée est entièrement occupée par l'image de Baal Sapon debout sur deux socles superposés en forme de corniche à gorge (influence égyptienne). Il s'agit donc de sa statue, son effigie, située au-dessus du monde, et double. Le socle supérieur est orné d'une représentation de montagnes évoquant Sapon, le Mont du Nord dont il est le seigneur. Celui du dessous porte une ligne sinusoïdale incisée qui signifie la mer (Yam).

Son importance est exprimée par la différence d'échelle avec le petit personnage debout dans l'attitude de l'orant, sur un socle, qui est aussi une statue, ce qui induit la pérennité de sa dévotion. C'est pourquoi ils sont de même orientation.

Le dieu barbu est coiffé d'une haute tiare ornée d'une paire de cornes de taureau, d'où descendent deux longues volutes de cheveux — caractéristique des divinités levantines passée en Égypte au cours du Moyen Empire. Il porte un pagne court à la ceinture duquel est noué un long poignard. Debout, jambe gauche en avant, bras levé tenant une masse d'arme, il est dans l'attitude de victoire partagée par tous les dieux de l'orage depuis l'Égypte (Min, Seth) jusqu'aux confins du Moyen-Orient, reprise par l'iconographie de Zeus/Jupiter. Ici, cela évoque plus précisément sa maîtrise du dieu Yam décrite dans le récit mythologique dit du « cycle de Baal ».

De l'autre main, il plante dans le sol une lance à la forme particulière, interprétée autrefois comme un foudre. Nous savons aujourd'hui qu'il s'agit en fait de l'évocation d'un autre mythe, celui de sa victoire sur Mot, le dieu de la mort, qui a pour conséquence la résurrection du bois de sa lance représenté s'épanouissant.

Ainsi, la lecture de ce tableau implique l'ensemble des codes caractéristiques de l'aspective : hiérarchie des images, accumulation et multiplicité des plans et des informations, afin d'obtenir une définition générale du sujet libéré du lien entre temps et espace ■ Dominique Farout

commence à être envisagée comme une option valable pour des formes échappant en partie ou totalement aux principes de la perspective linéaire. On la retrouve ainsi, explicitement nommée ou non, dans plusieurs recherches menées sur l'histoire de l'art et des caractères chinois, qui réinvestissent et assument selon leurs règles propres une comparaison entre l'Égypte et la Chine qu'esquissaient, sur de fausses bases historiques, les savants des Lumières¹. Ces travaux sont entrepris à l'aune d'une étude générale sur les modes de pensée, d'expression, de dévotion, d'écriture et de représentation des différentes civilisations — en somme, ils suspendent le jugement pour pouvoir le former.

Quelles que soient ses limites, la démarche de Brunner-Traut fait naître pour l'histoire de l'art l'espoir d'élaborer des outils au moins aussi efficaces que la perspective pour penser la lecture de l'image. S'il n'est qu'une leçon à retenir de son texte, elle peut être la suivante : chaque culture, chaque système de pensée et de représentation appelle des outils autonomes ■

1 Voir la thèse de Tzu-Hsuan Huang, *Cataloguing images for life six feet under: a comparative study on old Kingdom Egyptian and Han Chinese visual data*, soutenue à l'université chinoise de Hong Kong sous la direction de Muzhou Pu (2015); voir également, sur des perspectives proches, le travail de Wang Haicheng (et en particulier, *Writing and the Ancient State: Early China in Comparative Perspective*, Cambridge University Press, 2014). Le parallélisme entre les arts de l'Égypte et de la Chine est intégré jusque dans les discours officiels chinois, par exemple à l'occasion de l'exposition « On Top of the Pyramid: The Civilization of Ancient Egypt », tenue au musée de Shanghai (en 2024-2025), où se trouvaient mis en regard des artefacts chinois et égyptiens — notamment des supports de calligraphie et des modèles.

die Aspektive

l'aspective

Emma Brunner-Traut

Le texte d'Emma Brunner-Traut, « Die Aspektive »,
a été initialement publié comme postface à l'ouvrage
d'Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst: Eine
Grundlage* (Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1963),
p. 395-428.

Traduction de Gabrielle Charrak
avec l'aide précieuse
de Mildred Galland-Szymkowiak

Les notes de bas de page et les notes de fin
(entre crochets, en gras) sont comprises dans le texte
d'Emma Brunner-Traut, sauf mention NDLT.

Les intertitres ont été ajoutés par la traductrice
à la demande de l'éditeur :

Un outil pour l'histoire de l'art	50
Un rapport au monde	51
Aspektive et perspective	52
La recherche d'une terminologie adéquate	58
Penser les œuvres égyptiennes par la limite	62
L'espace, le temps et les phénomènes égyptiens	64
Un tournant intellectuel	86
Comprendre l'Égypte ancienne	87
Les échos égyptiens de l'art contemporain	89

Les numéros en gris dans la marge gauche
du texte renvoient à la page de l'édition originale.

395 **À la fin de sa préface de 1956**, Heinrich Schäfer écrit : « En effet, [...] personne ne peut s'occuper réellement d'un art, quel qu'il soit [plus précisément : les arts plastiques, la sculpture, le bas-relief, et la peinture] s'il n'a réfléchi à ces choses. La distinction entre les représentations de la nature “pré-grecques” et “grecques” devrait être au moins soulignée partout où l'art est enseigné. » Quiconque s'est sérieusement confronté à son livre conviendra sans hésitation de cette exigence^[a]. Il ne s'agit pas d'une histoire de l'art, ni d'une analyse structurelle, ni d'une évaluation stylistique et encore moins d'une paraphrase esthétisante. Les valeurs d'expression et de beauté de l'art égyptien ne sont, au fond, pas même évoquées. L'auteur repoussait le sentimentalisme comme le pathos, et il méprisait la sensiblerie comme une forme d'exaltation. Il lui semblait que l'interprétation philosophique était nécessaire, mais que son temps n'était pas venu et qu'elle n'était dès lors pas permise. Sa démarche ne visait rien de tel : ce qu'il a écrit pourrait être qualifié de *grammaire de l'art*. Avec une sobre attention aux faits et la précision scientifique d'un linguiste, il identifie les règles des constructions formelles, leurs variantes et leur usage syntaxique. Son vocabulaire du langage artistique des anciens Égyptiens, sa syntaxe de la composition permettent de lire correctement les images, de les déchiffrer directement ; ces outils constituent la base de toute compréhension, que n'importe laquelle des approches mentionnées ci-dessus doit prendre pour fondement. C'est pourquoi ce manuel élémentaire n'entre en concurrence avec aucun des livres d'art modernes, il ne croise même pas leur trajectoire alors qu'à l'inverse, toute étude de l'art, si elle entend ne pas s'égarer, doit se faire en connaissance des règles de Schäfer. En effet, d'un point de vue systématique, la configuration¹ artistique proprement dite ne se situe qu'au-dessus de ce que Schäfer appelle la strate d'armature du niveau d'appréhension de la réalité². Ce n'est que lorsque j'ai compris ce que l'on a voulu dire, que je peux juger, dans un monde aussi étranger, de la manière dont cela^[b] a été exprimé.

¹ *Gestaltung* (NDLT).

² Voir p. 396-397 (et le présent ouvrage, page 50, NDLT).

Un outil pour l'histoire de l'art

« Toute étude de l'art », et non pas seulement celle de l'art égyptien ancien, devrait avoir à sa disposition les conclusions de Schäfer. C'est une exigence criante, mais justifiée. Les problèmes de l'art moderne la rendent d'autant plus visible. Les critiques et les interprètes de l'art d'aujourd'hui s'acharnent à apprêhender le phénomène de bien des manières, sans parvenir à en saisir le fond. Tandis que certains, à cause du titre maladroitement modeste du livre, devaient s'en tenir à l'heureux hasard de la découverte, le lecteur étranger se trouvait empêché d'accéder à l'œuvre de Schäfer en raison de son impression en caractères gothiques. Combien de méprises et de détours auraient pu être épargnés à plus d'un^[c]!

La visée de cette postface est double, dans la mesure où elle se propose de remplacer le qualificatif de « *geradvorstellig* » [litt. fondé sur des images frontales¹], qu'a produit Schäfer pour désigner le mode de dessin égyptien, par le terme « *aspektif* » (*aspektivisch*). Nous nous croyons autorisés à faire cette suggestion puisque Schäfer lui-même ne fut jamais satisfait de cette appellation, aussi lourde qu'obscure.

En premier lieu, nous espérons avoir trouvé avec « *aspektif* » une dénomination susceptible d'être appliquée non seulement à l'art, mais aussi aux autres manifestations de la culture égyptienne antique. Cela semble possible dans la mesure où l'*« aspective »* caractérise de façon plus homogène l'attitude mentale isolée par Schäfer, en partant de ses racines et en incluant ainsi tous les phénomènes culturels qui découlent de ce même comportement fondamental.

La deuxième raison pour laquelle nous avons été tentée de bricoler autour de la « couche d'armature² » théorique de Schäfer a été notre intention d'aller à l'encontre de ceux qui prétendent avoir fait le tour de son œuvre et la rejettent d'un revers de la main, la jugeant démodée, ou encore de ceux qui, en méprisant ses résultats, s'efforcent d'interpréter l'art égyptien exclusivement à partir de sa structure.

¹ Nous avons choisi de reprendre ici la traduction anglaise de l'édition de 1974, que l'autrice justifie ci-dessous (NDLT).

² *Gerüstschicht* (NDLT).

Si Schäfer, dans ses derniers articles, a élevé des critiques contre différents philosophes de l'art, il n'a pas été entendu comme il était souhaitable qu'il le fût, car il s'est obstinément contenté d'employer pour leur répondre son propre type d'analyse, et dans un langage adapté à sa propre méthode de recherche. Ainsi, sa conclusion majeure, savoir que l'examen de l'art occidental ne peut pas s'appliquer à l'art égyptien, est restée incomprise; car ce n'est pas dans le domaine de la forme, mais bien plutôt sur la base de la connaissance que s'est produit un bouleversement du monde tel que nous ne pouvons pas comprendre l'art égyptien de l'extérieur, mais seulement à partir de ses propres lois de pensée.

Après tant de malentendus, il me semble que la discussion ne peut être profitable que si la défense de Schäfer prend en considération la formation des concepts et la terminologie propre aux autres interprètes^[d]. On le tente ici dans l'espoir de démontrer clairement la supériorité du résultat de Schäfer^[e].

Après une comparaison succincte des moyens de représentation perspectif et aspectif, on expliquera l'élucidation de la notion d'aspective et son application à l'art, de même qu'aux autres phénomènes culturels. On portera pour cela une attention particulière aux deux catégories fondamentales du temps et de l'espace, conditions nécessaires de l'intuition¹.

Un rapport au monde

Quelles que soient les positions des différents chercheurs^[f], ils s'accordent sur un point: l'art égyptien — et avec lui l'art que Schäfer nomme « pré-grec », les dessins des enfants et des peuples primitifs — se caractérise par une attitude mentale qui diffère de la perspective, que Schäfer nomme « *geradvorstellig* », 397 que nous entendons appeler pour de bonnes raisons « aspective »^[g]. Une observation portée à travers les millénaires nous enseigne que la représentation se partage bel et bien entre l'aspectif et le perspectif, à un niveau dont la signification fondamentale n'est atteinte par aucune autre distinction entre les œuvres d'art. Schäfer était lui aussi conscient que cette distinction ne reposait pas sur une décision particulière, dissociable du reste de l'activité culturelle de l'homme, mais qu'elle reflétait un autre rapport fondamental au monde.

¹ *Anschaauung* (NDLT).

L'être humain ne peut représenter le monde objectif qu'en partant d'un rapport au monde prédonné — et qu'il nous faut éléver à la conscience philosophique. Il est à peine besoin de rappeler que les Égyptiens eux-mêmes n'ont pas élevé leur méthode de représentation jusqu'à la conscience philosophique car, pour eux, il n'existe aucune alternative ; leur méthode de représentation était la seule appropriée à leur mentalité. Leur volonté artistique n'était pas le produit d'une réflexion épistémologique de l'ordre de celle que nous souhaitons et devons à présent mettre en œuvre, si nous voulons comprendre consciemment ce qui est né de leur noble instinct. — Avant de commencer notre tâche, il convient de rappeler à nouveau de façon explicite que l'aspective ou la perspective sont les expressions d'un comportement relatif à la connaissance, et que nous n'étudions donc ni des inclinations psychologiques, ni de stricts modes d'expression artistique, et encore moins des sentiments, des humeurs individuelles ou les manifestations changeantes du style. Notre intérêt porte plutôt sur le comportement cognitif des Égyptiens qui se trouve derrière cela et qui, assurément, n'est pas dénué d'importance pour la présentation des formes, mais qui prend même le statut de signification constitutive¹.

Aspective et perspective

Si nous posons *la question de l'attitude cognitive de l'artiste égyptien à l'égard du sujet de son image*, nous obtenons une réponse convaincante, mais seulement provisoire : l'Égyptien restitue l'objet de l'image partie par partie, tel qu'il est véritablement, en soi, en tout temps, en tout lieu et pour n'importe qui. Une surface carrée apparaît comme un quadrilatère équilatéral avec quatre angles droits. — La perspective gréco-occidentale rend à l'inverse le même modèle naturel tel qu'il apparaît à l'observateur, à lui, un individu arbitraire à un instant donné unique, dans un lieu volontairement déterminé et sous son éclairage particulier. Et ainsi, en fonction du point de vue de l'observateur, les côtés se raccourcissent, les angles se déplacent et la ligne

¹ Konstitutive Bedeutung (NDLT) ; voir à ce propos Schäfer, p. 347.

se rétrécit à mesure que la distance augmente ; dans la peinture, les couleurs et les ombres changent, tandis qu'un artiste de l'aspective ne peint généralement qu'en couleurs locales¹ et sans ombre.

Si le modèle est un corps physique avec plusieurs côtés, par exemple une boîte, ceux-ci ne peuvent pas tous être présentés uniformément. L'artiste égyptien se voit confronté à une tâche de sélection, c'est-à-dire d'évaluation. Il restitue toujours au moins le côté principal de l'objet, auquel s'ajoutent généralement autant de faces adjacentes que nécessaire pour déterminer ce qu'est l'objet. Comme dans le cas d'un objet plat, tous les côtés apparaissent de manière égale, sans que l'un d'eux ne soit raccourci ; ils sont combinés artistiquement. En fonction des représentations isolées essentielles qui appartiennent à son concept particulier, un corps se compose ainsi des vues individuelles qui le caractérisent^[h]. Elles sont énumérées par le dessin et reliées artistiquement dans le sens d'une représentation globale — non pas figurative, mais conceptuelle —, sans que leur contenu de vérité respectif ne soit affecté. En fonction de la diversité des êtres humains, le nombre et le choix des représentations individuelles varient, mais l'étendue de cette variation est rapidement arrêtée par convention. Se forme alors un canon de modèles valables, qui sert de guide.

Si ce type de reproduction de la nature — que nous nommons « aspectif » — se fonde sur une représentation conforme à la vérité de l'objet, le mode de représentation en perspective donne l'illusion d'un espace en profondeur s'étendant derrière le plan du dessin et *semble ainsi pointer vers le lointain*. Le monde familier de la perception devient un monde de *l'apparence*, que Platon et Aristote ont tous deux qualifié de « trompeur » et « d'illusoire ». — Léonard de Vinci, qui est pour nous le meilleur représentant de la Renaissance, parle d'illusion et élève cette illusion de la corporéité et de la profondeur picturale au rang de contrainte la plus importante de la peinture. Dans son *Traité de la peinture*, il dit ainsi : « La première intention du peintre est de faire en sorte qu'une surface plane se présente comme un corps en relief, détaché de la surface, et celui qui est

¹ Comprendre « pure[s] de toute modification par ombres, lumières ou reflets » (Patrick Née, « Sur la couleur locale : l'exemple de Théophile Gautier », *Romantisme*, vol. 157, n° 3, 2012, p. 23-32) (NDLT).

dans cet art plus en avance que les autres mérite le plus d'éloges^[i] ». Seule la foule ne demande rien d'autre dans les tableaux que « la beauté des couleurs », oubliant complètement « la beauté et le miracle qui résident dans le fait de faire apparaître comme un relief physique ce qui est plat ». La perspective se révèle donc être l'art de l'apparence.

En revanche, le dessinateur égyptien, comme nous l'avons compris, ne retient du continuum des possibilités que celles qui sont exemptes d'une apparence perspective, afin d'éviter les illusions d'optique comme celles prisées par l'hellénisme et le baroque ; les parties individuelles d'un corps sont présentées sans raccourci et juxtaposées de manière paratactique, de la même manière qu'un processus continu peut être représenté simultanément, en plusieurs phases saisies ponctuellement et fixées dans la même image, les unes à côté des autres.

On doit ici insister sur un point : les parties *individuelles* sont rendues sans raccourci, le processus est fractionné en actes *individuels*. L'objet comme ensemble subit sa réduction, dans la mesure où toutes les parties ne peuvent pas être atteintes par le regard, de sorte qu'il souffre lui aussi une perte de sa vérité. L'objet reproduit en perspective est bien sûr soumis à l'arbitraire du point de vue mais, une fois ce point de vue établi, le rendu de l'objet à représenter est défini de façon bien moins équivoque que dans le cas de l'aspective : du point de vue de la connaissance, il ne permet même qu'une seule manière de le représenter. Il n'est donc pas si simple d'opposer la vérité à la tromperie : la différence se situe ailleurs¹. La vérité de l'Égyptien ne s'applique qu'aux *parties individuelles*, elle est donc restreinte.

Nous nous heurtons à un obstacle similaire lorsque nous examinons l'affirmation toujours répétée selon laquelle l'art égyptien serait « objectiviste », tandis que l'art grec serait « subjectiviste »^[ii] — l'on substitue ici respectivement l'égyptien et le grec à l'aspective et à la perspective. Il est vrai que l'Égyptien place pour ainsi dire l'objet de sa représentation au centre, et l'encercle par la pensée, tandis que le Grec se place *lui-même* au centre, assemble toutes les lignes optiques qui émanent de l'objet dans *son œil*, et agit ainsi de manière anthropocentrale. Pourtant,

¹ Voir p. 399-400 (et le présent ouvrage, page 55, NDLT) et Schäfer, p. 277.

il y a bien un moment subjectif dans les actes de sélection, d’attribution de valeurs et de mise en ordre de l’art égyptien, tandis qu’un Grec est, une fois sa position établie, lié à son objet au niveau de la connaissance dans une absolue objectivité. Il me semble donc que cette étiquette^[k] « objectiviste-subjectiviste » doit être nuancée, sans remettre en cause le fait que l’artiste égyptien *s’adonne à l’objet*, alors que l’artiste de la perspective prend de la distance avec lui.

Nous souhaiterions que cette image de la *prise de distance* soit comprise dans son sens littéral, comme si l’Égyptien était mentalement suspendu par son regard à l’objet — de sorte que, comme nous le montrerons, il ne peut toujours voir qu’une partie de celui-ci —, tandis que l’artiste de la perspective relève la tête — et ce, au sens le plus large — et, à partir de cette distance vis-à-vis des choses, obtient une vue plus complète^[l]. Le dessinateur de l’aspective ne connaît ni l’image perspective qui peut être embrassée d’un coup d’œil, ni le moment de la saisie unifiée^[m] qu’est « l’instant fécond »¹, tout aussi caractéristique de l’art de la perspective. L’Égyptien juxtapose physiquement et temporellement *des parties individuelles isolées*. Bien qu’il représente ces parties séparément les unes à côté des autres, il a toujours à l’*esprit*² *l’ensemble* et en appelle avec sa représentation au *savoir*. Il réunit les différentes parties en un tout artistique et ne les laisse pas isolées et ouvertes pour elles-mêmes, comme nous l’avons déjà indiqué.

La perspective, disons-nous, reflète l’observation du monde d’un point de vue humain « supérieur », et l’objet est vu depuis la distance de l’homme aux choses. L’objet de l’image ainsi mis à distance est incorporé uniformément dans un seul champ de vision, et est vu en relation avec son environnement. La taille et la proportionnalité des objets dépendent de leur distance de l’observateur, de sorte que leur valeur intrinsèque et leurs lois propres, qui prévalaient dans l’observation aspective, sont remplacées par des valeurs

¹ *Fruchtbares Augenblick*. On doit ici reconnaître la citation du *Laocoön* de Lessing (1776), qui caractérise par « l’instant fécond » en peinture « celui qui permet au spectateur de dépasser en esprit la scène représentée » (NDLT).

² L’autrice emploie ici le terme de *Vorstellung* (la représentation mentale) qui prend le pas sur celui de *Darstellung* (la représentation au sens d’exposition) (NDLT).

de liaison et de relation. Les parties individuelles d'un objet sont subordonnées à l'ensemble, et ses membres sont représentés dans leur interdépendance fonctionnelle. La position où se tient l'homme détermine le cadre de l'image et son ordonnance. Ici, ce n'est pas « l'homme » mais la « position » que je souhaite souligner, en gardant le fait de la distance à l'esprit. Bien entendu, l'homme ne se tient au milieu que dans la mesure où, en s'élevant au-dessus de l'objet, il se fait à la fois le point de départ et l'aboutissement, et se rend par-là conscient de lui-même.

La perspective grecque demeure, lorsqu'elle avance de la considération de corps propres à celle d'un espace entier, une perspective de succession, d'où résulte qu'il y a toujours une certaine tension entre l'objet existant pour lui-même et le sujet qui le perçoit. Mais cette perspective, qui a été découverte par les Grecs — d'abord trouvée dans leur art, avant de devenir un savoir scientifique — et découverte par eux seuls, a connu un prolongement logique à la Renaissance, sous la forme d'une perspective scientifique de construction, fondée sur l'hypothèse que l'homme est la *seule* source de connaissance ; logique, puisque la réalité n'y est plus appréhendée seulement par la vue, mais aussi par le raisonnement. Dans son application inconditionnelle de la découverte grecque, la Renaissance devient le contraire le plus extrême et le plus radical de l'Égypte ancienne.

Si le Grec occupe une position différente dans le cosmos, et que le sens et la forme grecs s'intéressent à l'homme à un degré tout différent, il se montre dans cette recherche un homme de mesure. Du point de vue de la découverte de la perspective, l'art grec peut être désigné comme spécifiquement humain : au sens de l'humanité¹ et de la mesure en regard de la Renaissance, mais au sens d'anthropocentrisme², au contraire de l'attitude aspective de l'Égyptien. Le passage soudain à la perspective s'inscrit dans la transformation générale du rapport de l'homme au monde, qui a rendu pour la première fois possible l'existence d'une *conception du monde*³,

¹ *Menschlich-human* (NDLT).

² *Menschlich-anthropozentrisch* (NDLT).

³ *Weltanschauung* (NDLT).

comme on entend généralement ce terme¹ — au lieu du mythe. La perspective présuppose une hiérarchie différente de l'homme dans le cosmos, un autre positionnement.

Ce changement de position — le « point de vue supérieur » — apparaît clairement lorsqu'on considère le problème nouveau, surtout saisissant à la Renaissance, de la réconciliation de l'ordre visuel et de l'ordre de la signification. Si Dieu est susceptible d'être soumis au rapport de grandeurs de la perspective, il ne peut plus être représenté sans perdre sa puissance iconique. Alors, Dieu doit être retiré de la logique de l'image en perspective, pour lui permettre de conserver sa prééminence².

L'Égyptien ne cherche pas à tout prix à atteindre un « point de vue personnel », il considère plutôt que sa tâche est de s'intégrer à l'ordre absolu et universellement imposé qui a été établi une fois pour toutes par Dieu [...], de sorte qu'il ne parvient pas à la connaissance par la connaissance critique mais par la re-connaissance croyante³, dans le rôle de « l'homme vraiment silencieux », de celui « qui se tait devant la vérité (Maât) et l'ordre de Dieu »⁴. Une telle vision ne peut constituer la base à partir de laquelle un homme s'élève « au-dessus » du monde.

Avant de conclure notre section d'enquête sur la connaissance, il convient de soumettre encore une idée qui, du moins chez Schäfer, n'a pas été mise en évidence. On ne saurait prétendre que toutes les règles développées par Schäfer sont des éléments constitutifs de l'art aspectif. Si l'on observe le reste du monde, on trouve, par exemple, que les égalités de hauteurs ou les échelles de signification n'ont pas été appliquées partout. Une série de règles relève de l'accident, et plus précisément celles qui constituent le « canon », c'est-à-dire celles qui sont typiques d'une culture. Elles ne doivent donc pas être considérées comme une composante nécessaire à sa base épistémologique^[n].

¹ Voir Philippe Fritsch, « Vision du monde (*Weltanschauung*) », dans Élisabeth Décultot, Michel Espagne, Jacques Le Rider (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, Bayard, 2007, p. 1185-1186.

² Cf. en détail H. Jantzen, *Das Abendland in der Geschichte seiner Kunst*, p. 20 etc.

³ Durch gläubiges An-erkennen (NDLT).

⁴ Cf. H. Brunner, *Altägyptische Erziehung*, chap. III D.

La recherche d'une terminologie adéquate

Dans la section précédente, nous avons considéré le rapport de l'Égyptien au monde ; la section suivante sera consacrée à la recherche d'une terminologie plus appropriée. En fin de compte, Schäfer et d'autres se sont trouvés empêchés parce qu'ils ne pouvaient pas caractériser l'essence de l'art égyptien et de tous ceux qui lui étaient apparentés autrement qu'en les qualifiant de « pré-Grecs » et de « *geradvorstellig* ». L'inconvénient du terme de « pré-Grec » est qu'il est entendu dans son sens chronologique par tous les néophytes, de sorte que seules sont prises en compte les grandes civilisations archaïques, et non la base logique de l'image des peuples primitifs, des enfants et des adultes sans instruction, ni les phases « régressives » de l'histoire occidentale qui suivent la culture grecque, ni même certains courants contemporains. Mais le terme de « *geradvorstellig* », auquel Schäfer est arrivé après des progrès hésitants de « *geradaufsichtig und vorstellig* »¹ à « *gerad-vorstellig* », en passant par « *geradansichtig-vorstellig* », a le désavantage d'être inconnu dans l'usage courant de la langue, et pour cette raison de ne susciter aucune réponse immédiate dans l'imaginaire ; il en a résulté que le terme n'a jamais réussi à s'imposer, et encore moins à remporter le même succès durable que celui de « perspective ».

D'un autre côté, le terme de « *geradvorstellig* », qui tend à synthétiser tous les résultats détaillés de Schäfer, a été non seulement extrêmement bien pensé et éprouvé dans des strates toujours plus profondes, mais il possède encore, comme couronnement de soixante ans de travail de synthèse, un accent si estimable que les doutes émis à son encontre doivent impérativement être justifiés. Ce qui m'a amenée à rebaptiser ce concept est le fait que « *geradvorstellig* » ne peut s'appliquer qu'avec difficulté aux autres valeurs culturelles, qu'il n'a pas trouvé sa place dans l'histoire de l'art en général, et que jusqu'à la fin de sa vie, Schäfer n'en a pas été satisfait. Le maître s'est efforcé toujours de subsumer « pré-Grec » et « *geradvorstellig* » sous un terme unique, homogène et positif, qui susciterait

¹ On pourrait traduire *geradaufsichtig* et *geradansichtig* par « basé sur des vues frontales », en gardant à l'esprit que le terme de *vorstellig* insiste sur l'inscription mentale convoquée par la notion d'image (NDLT).

une compréhension immédiate. Il y avait cependant dans cette recherche un obstacle qu'il ne pouvait surmonter : son aversion pour les mots étrangers. À ce titre, le terme que je propose aurait d'emblée été radicalement rejeté par lui, bien qu'il ne me semble pas commettre en l'adoptant une faute plus grave que celle de Schäfer, lorsqu'inversement il germanise des mots d'origine étrangère, même en citant les travaux d'autrui^[o].

Il me semble cependant qu'une autre réserve accompagne ma suggestion : le terme est devenu à la mode dans certains domaines linguistiques^[P] — en dehors du cadre de l'art¹ — et, n'ayant pas été clairement défini, il est utilisé de manière équivoque par de nombreuses personnes. Mais ce sont précisément cette impression encore faible et cette popularité qui ouvrent la perspective d'une reprise réussie. Je veux parler de l'expression : « aspective ».

Qu'entend-on ordinairement par cette expression ? *L'aspective* décrit une vision restreinte, un regard dirigé vers une partie individuelle. Lorsque la partie individuelle est séparée de son contexte, elle perd sa valeur référentielle, c'est-à-dire qu'elle perd simultanément sa relation avec son environnement et le changement que pourrait produire cette relation. En d'autres termes, on pourrait dire que, dans la vision « aspective », la partie individuelle retrouve sa forme propre et que disparaissent toutes les déformations, tous les déplacements et raccourcis qu'elle aurait encourus si elle avait été subordonnée à un tout. C'est comme si l'on s'était placé devant cette partie individuelle, face à face, sans exiger qu'elle ne se « soumette ». La vision par l'aspect², ou l'« aspective », comme nous aimeraions l'appeler, signifie donc précisément ce que Schäfer a repéré dans l'art égyptien comme étant « *geradansichtig* » [« basé sur des vues frontales »] et, puisque cette manière de voir ne peut être que mentale, « *geradvorstellig* » [« basée sur des représentations frontales »].

1 Notons les recherches effectuées par Wittgenstein sur l'aspect, dans le *Tractatus logico-philosophicus* (*Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921) et ses *Recherches philosophiques* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953). Voir à cet égard Avner Baz, *Wittgenstein on Aspect Perception* (Cambridge University Press, 2020) (NDLT).

2 Dans le texte allemand, *Aspektsehen*, employé vraisemblablement en référence à Wittgenstein (NDLT).

Dans d'autres études de qualité, l'« aspective » ne doit pas être comprise comme un dérivé de l'aspect, c'est-à-dire de la vue individuelle, mais comme a-spective dans le sens de non-(per)spective. Cet usage du terme d'aspective ne nuit en rien à celui que nous entendons lui donner, dans la mesure où l'aspective, avec un alpha privatif, signifie « libéré de la perspective », et n'est donc qu'une tournure négative pour exprimer ce que nous souhaitons exprimer positivement. Quiconque entend cette nuance de l'aspective, ainsi utilisée, ne sera pas induit en erreur. Et si l'on prend l'aspective dans son sens littéral, comme « délivré du regard »¹, ce sens convient parfaitement à l'implication inhérente à l'aspective, qui est la « représentation mentale² », dans une tension avec l'autre pôle qu'est la « vue³ ». Cela me semble souligner la seconde direction du terme de « *geradvorstellig* » employé par Schäfer. En effet, lorsqu'il a remplacé « *geradansichtig-vorstellig* » par « *geradvorstellig* », Schäfer souhaitait non seulement simplifier l'expression, mais encore écarter de la formation théorique du concept l'implication du « voir », puisque, comme il le montre, les images égyptiennes ont été créées avec un degré extraordinaire d'indépendance à l'égard du sens de la vue. On pourrait objecter que, bien que leur rendu ne soit pas dépendant de l'impression visuelle immédiate, l'image était reçue à l'origine par les organes de la vue^[q], « après une observation minutieuse », pour reprendre les mots de Schäfer. En tout état de cause, la vue vient toujours en premier chez un artiste, même s'il réalise l'esquisse de son tableau dans une salle obscure, le regard tourné vers l'intérieur. Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, l'« aspect »⁴, à la différence de la « vue »⁵ que mobilise Schäfer, exprime surtout la vision mentale et n'est guère utilisé aujourd'hui pour désigner la vision optique^[r], de sorte qu'il s'approche beaucoup de ce que Schäfer appelle « la représentation mentale ». Ainsi, l'« aspective » permet d'éviter l'interprétation erronée que redoutait Schäfer, tandis qu'est maintenue une référence indirecte à la vision.

¹ *Frei von hinsehen* (NDLT).

² *Vorstellung* (NDLT).

³ *Ansehen* (NDLT).

⁴ *Aspekt* (NDLT).

⁵ *Ansicht* (NDLT).

De la même manière, on dissipe la crainte que la « vue » ne se réfère trop catégoriquement à un observateur — alors même que la vie de l'art égyptien était menée *sub specie aeternitatis* —, puisque, comme je l'ai déjà dit, 403 « l'aspect » est censé décrire un processus interne. Nous pouvons donc espérer que les termes « aspect-vue individuelle »¹/ « aspective-mode de vision délimitatif »², et l'adjectif « aspectif », que j'ai proposés pour désigner l'approche logique fondamentale des artistes égyptiens³ et d'autres du même type, ne seront relativement plus susceptibles d'être mal compris, tout en saisissant précisément l'ensemble des faits relevés par Schäfer.

Le terme de « perspective » — qui est un lieu commun depuis des siècles, défini avec précision, c'est-à-dire sans ambiguïté conceptuelle — est aujourd'hui aussi librement détourné de son sens originel que l'est le terme « d'aspective ». En effet, *perspicere* signifie seulement « voir précisément, examiner, contempler » — et, si l'on veut le réduire à une seule expression : exercer une vision concentrée ou unifiée. *Aspicere* a plus ou moins le même sens premier que *perspicere* : « considérer attentivement, regarder, observer exactement » ; nous souhaitons néanmoins l'utiliser à présent dans le sens de l'exercice d'une vision délimitative ou individuelle⁴. Ces deux expressions caractérisent une façon de voir qui est à l'origine à peu près similaire et, si nous formons désormais une polarité entre eux, la racine *specere*, qui leur est commune, reste intacte, c'est-à-dire que, dans les deux cas, l'être humain se trouve dans une relation du « voir » avec l'objet. La consonance asymétrique de l'aspective et de la perspective, comme de leurs adjectifs « aspectif » et « perspective », n'est donc pas contingente, mais résulte d'une nécessité interne.

En somme, il me semble y avoir plusieurs raisons d'utiliser le terme « d'aspective » : l'avantage que deux branches d'une explication soient ramenées à un tronc commun ; le fait qu'une seule expression se substitue

¹ *Aspekt-Einzelsicht* (NDLT).

² *Aspektive-ausgrenzende Sehweise* (NDLT).

³ Brunner-Traut emploie ici le terme de *Bildner*, qui peut désigner plusieurs aspects de la création visuelle (sculpture, peinture, dessin) (NDLT).

⁴ Ce constat a également été fait une fois par Schäfer, p. 277.

ainsi à deux autres, et que celui qui l'entend y trouve d'emblée davantage de sens que dans le terme de « *geradvorstellig* », totalement inconnu dans l'usage courant. Enfin, le terme d'*aspective* constitue un pendant phonétique et étymologique à celui de « *perspective* », et c'est dans cette consonance que les oreilles attentives peuvent spontanément percevoir un antagonisme.

Si nous entreprenons ici de proposer un nouveau terme pour caractériser le mode de représentation spécifique des Égyptiens, ce n'est donc pas dans l'intention d'ajouter un nom supplémentaire à la liste. Nous cherchons plutôt à saisir le mode comportemental que Schäfer a identifié, dans un mot qui n'est pas encore saturé par l'usage, qui est dépourvu d'ambiguïté, compréhensible par tous, et qui, de plus, peut être appliqué à d'autres valeurs culturelles. Afin d'éprouver son utilité pratique pour l'étude de l'art et de la culture de l'Égypte, nous allons l'examiner à présent sous l'angle de ses autres caractéristiques, et en développer le concept.

Par conséquent, l'*aspective* est exclusivement une vision en face et en présence de l'objet, sans avancer ou reculer dans le temps, et sans sortir de ses *limites*. En particulier, elle ne relie pas l'objet, ainsi délimité spatialement et temporellement, à la totalité d'éléments qui constituent sa réalité⁴, et elle ne le lie pas non plus fonctionnellement à un autre objet, même dans une relation causale première. Ce mode de vision délimitatif est complètement orienté vers son objet, de sorte qu'il ne l'inscrit pas dans une loi qui le dépasse. Sans référence à ce qui se trouve devant ou derrière, au passé ou au futur, le phénomène semble n'exister que sur une surface plane^[s]. Le premier et dernier critère de l'*aspective* est la limite.

404

Penser les œuvres égyptiennes par la limite

En observant chaque partie pour elle-même, en la délimitant par rapport à son environnement et en la cloisonnant comme une chose propre, l'*aspective* lui confère son autonomie individuelle. Ainsi, n'importe quel changement constitue un saut d'une forme individuelle autonome à une autre et non, comme cela est le cas dans la *perspective*, une transition, avec des connexions fonctionnelles assujetties à une loi générale. Tandis que la *perspective* élude

¹ *Wirklichkeit* (NDLT).

la partie individuelle, une fois qu'elle l'a soumise à cette loi générale, l'aspective explique chaque phénomène individuel au moyen d'un acte de volonté propre¹. Dans ce contexte, il est intéressant que l'aspective, qui n'a pas de loi générale regroupant tout et élevée au niveau de l'abstraction, demeure liée à la chose concrète et dirige toute son attention sur elle. La partie délimitée acquiert des contenus de valeur autonomes et devient porteuse de ces valeurs, dans la mesure où elle a été choisie et sélectionnée ; car les parties individuelles ne sont en aucun cas conçues pour former un tout complet².

Dans quelle mesure *le mode de vision délimitatif se reflète-t-il dans l'art égyptien ?*

L'art spécifiquement égyptien, qui apparaît avec ce bond intellectuel dans l'histoire de l'humanité, autour de 3000-2800 av. J.-C., se distingue de son prédécesseur du Néolithique par un nouvel ordre. Des limites et des échelles de valeurs claires signalent une nouvelle attitude mentale³. Les contours des différentes figures sont nettement dessinés et celles-ci se tiennent sur une ligne de position, les surfaces de l'image sont structurées et sont nettement délimitées en haut et sur les côtés ; on trouve des tores autour des stèles, qui entourent aussi les faces du pylône et de la fausse-porte ; les parois des tombes se rejoignent de manière abrupte, chacune étant recouverte de ses propres images et séparée de sa voisine par une bande de couleur. Les registres se superposent et le plafond se démarque aussi clairement. Les quatre côtés d'un obélisque sont traités comme des surfaces distinctes : la ligne de division, ou limite, est un élément fondamental dans la forme de l'art égyptien bidimensionnel^[t].

Chaque partie est vue séparément, de manière aspective^[u]. L'art tend à avoir un caractère fermé. Tous les traits caractéristiques sont en principe les mêmes dans n'importe quelle représentation visuelle, qu'il s'agisse d'une scène dans une tombe ou un temple, de la peinture du sol d'un palais, ou d'une décoration murale dans une habitation. Ils sont aussi indépendants

¹ Cf. pour un exposé plus complet Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (1958), II, p. 63 et suivante.

² Cf. ici la note 8 (= h, page 96 du présent ouvrage, NDLT).

³ Cette mise en exergue de la frontière a déjà été reconnue par Alois Riegel.

du sujet, qu'on ait affaire à des images du monde souterrain, de processions funéraires, de jeux d'enfants ou d'ateliers d'artisans. Et, bien que le processus de création n'ait guère produit deux images parfaitement identiques, malgré le développement précoce d'un canon de modèles durables, toutes les variations vivantes et changeantes sont également confinées de la même manière dans ces limites.

Il ne saurait être question, dans une postface, de confronter le terme d'« aspective » qui est ici suggéré, à ce que Schäfer a développé comme une doctrine fondamentale — et ce n'est pas même nécessaire, dès lors que l'on peut montrer que les principales notions en sont les mêmes. Si, comme Schäfer lui-même, nous sommes persuadés avec Lessing « que le lecteur, qui ne pense pas encore en première intention au mot (*geradvorstellig*), s'habituerà progressivement à y penser, de sorte qu'il finira peut-être par l'utiliser lui-même », nous pouvons compter qu'il voudra lui aussi examiner sans peine les *règles particulières* de l'aspective : la valorisation des figures par leur taille (l'échelle des significations), l'omission des parties, les transparences factices, les « coupes », l'égalité de hauteur entre des figures (isocéphalie), l'assemblage des pensées (association d'idées) — tous ces phénomènes en Égypte et dans d'autres arts du même type sont également inclus dans les termes d'« aspective » et de « *geradvorstellig* » ou de « pré-Grec », ce dernier invitant à suivre de fausses pistes, puisqu'il semble engager une compréhension historique¹.

L'espace, le temps et les phénomènes égyptiens

Nous allons plutôt nous consacrer aux possibilités d'appliquer la notion d'aspective en particulier aux formes fondamentales de tous les phénomènes dans lesquels chaque existence se présente comme forme et événement : l'*espace* et le *temps*.

Qu'il nous soit permis de nous arrêter brièvement sur l'*espace* et le *temps* ! En effet, si l'*espace* et le *temps* sont *les* formes de l'intuition par excellence, dans lesquelles s'ordonnent les données sensibles, s'ils sont (selon Kant) les formes « déjà présentes dans l'*esprit* » de notre intuition sensible *a priori*, qui rendent toute expérience possible, nous devons nous

¹ Au sujet de cet accident, voir p. 401 (page 58 du présent ouvrage, NDLT).

interroger sur le rapport particulier que l'art égyptien entretient avec eux^[v]. Dans un premier temps, nous traiterons sur le plan théorique de l'effet de l'aspective sur la compréhension de l'espace et du temps, puis nous tenterons de le clarifier à l'aide d'exemples.

L'espace

Puisque l'aspective conçoit les phénomènes individuels comme juxtaposés et délimités dans une vision relativement proche — et non depuis une certaine distance ou en relation fonctionnelle avec un tout — et qu'elle ne les mesure pas par rapport au premier ou à l'arrière-plan, l'espace illusoire de la relation perspective est d'emblée exclu. Le temps comme expression d'un déroulement infini lui est étranger. D'une manière générale, on peut dire que l'art aspectif est capable d'exclure l'espace et le temps comme des éléments inessentiels. Ils disparaissent donc déjà en tant que thèmes. Une œuvre qui représente l'être pur¹ correspond à la phase nominale dans le langage. Nous en verrons quelques exemples; mais l'être pur n'est pas davantage le mode d'expression unique et manifeste pour l'art que la phrase nominale ne l'est pour le langage. On ne doit pas déduire de cette non-représentation occasionnelle de l'espace et du temps l'absence générale d'espace et de temps dans l'art. Et l'absence occasionnelle de l'espace et du temps ne nous concerne que dans la mesure de ce qui lui est dû dans le contexte artistique.

Conformément à la définition de l'aspective, la caractéristique essentielle de l'*espace* est qu'il est nettement délimité et détaché de son environnement par des séparations claires; il est fermé sur lui-même et constitue ainsi une entité distincte. Mais, puisque l'aspective ne saisit pas les éléments de la réalité — ici l'espace — de manière globale, cela signifie, dans un sens positif, qu'elle les appréhende comme une succession paratactique de ses parties individuelles que sont les surfaces. Dans un tel mode délimitatif de vision, l'espace comme corps est en apparence désincarné et élevé à une réalité symbolique plus haute, en dépit de la qualité spatiale qu'il possède. Pour nous, qui pensons à partir de l'espace centré^[w], cet espace demeure « muet », car, là où il est représenté en aspective, il n'est qu'un espace intérieur.

¹ Das reine Sein (NDLT).

Pour en rester à l'image du redressement de la tête, on pourrait dire que, lorsqu'il est proche de l'œil, l'espace n'offre jamais qu'une surface, et que son expérience n'est que celle du toucher ou, pour l'observateur, de la connaissance. En effet, l'œil ne peut percevoir la profondeur qu'à partir de la distance. Mais ce qui est représenté par la succession des surfaces n'est pas la surface : c'est l'espace.

L'espace géographique n'est pas non plus étranger à la pensée aspective, il est même dominant dans le monde des tâches quotidiennes¹; sa prérogative est la localité unique, pouvant être fixée avec précision. L'espace mythique², en revanche, est seulement vu comme une forme proche, exclusive, sans référence à sa position dans l'environnement ; il s'agit donc avant tout d'un concept de l'essence³ de sorte que cet espace peut être répété et placé n'importe où — en d'autres termes, que sa fixation géographique unique peut être abandonnée. On devra se contenter de cette brève esquisse pour traiter de l'espace, car nous ne pouvons lui consacrer davantage de temps ; donnons plutôt de l'espace au temps.

Le temps

Que signifie un mode délimitatif de vision appliqué au *temps* ? Tout d'abord, et très simplement, qu'il est soustrait à l'infini de son déroulement. La section soustraite peut être aussi brève qu'un instant ; ou bien — si l'on s'éloigne un peu plus — qu'une période de temps. Lorsque la section est rendue autonome et enfermée entre les barres de mesure, c'est-à-dire que le début et la fin sont liés, apparaît la forme cyclique. Cette forme de temps cyclique perd le caractère essentiel de l'écoulement (infini) ; un anneau est placé à côté du suivant, et leur relation avec le déroulement complet de l'événement ne se voit pas. Le temps s'encercle sur lui-même, il s'écoule, mais il s'annule comme progression, de sorte que le temps aspectif, bien que doté

¹ Nous avons choisi de rendre par « monde des tâches quotidiennes » le terme *Arbeitswelt*, qui renvoie à un imaginaire plus adapté que l'expression française de « monde du travail ».

² Voir ci-dessous p. 408 et p. 414 et suivante (pages 69 et 79 du présent ouvrage, NDLT).

³ *Wesensbegriff* (NDLT).

d'un caractère temporel, a la forme du non-temps, de la permanence apparente lorsqu'on le regarde du point de vue du temps historique, qui pré suppose une distance de l'observateur. Le temps aspectif n'a pas de point fixe absolu. Il se distingue du temps empirique comme une autre sorte de temps, qui a l'apparence d'un présent perpétuel et qui peut en même temps être trans posé dans n'importe quelle forme de temporalité. À qui verrait le monde par un biais historique, le temps aspectif apparaît comme la coexistence de tous les autres temps. Comme temps fermé sur lui-même et cyclique, il a l'apparence 407 mais non l'essence de la durée, qui ne comprend ni le changement ou la transformation, ni la genèse ou la dissolution dans le sens d'un processus général. Le temps n'encercle que lui-même, à la façon des animaux qui chassent en rond, et il est particulièrement adéquat pour exprimer l'éternel retour¹. Il s'y trouve avant tout des processus naturels saisonniers, des actions conformes à l'habitude ou la répétition rythmique d'événements historiques, s'ils sont considérés au même titre que la régénération du feuillage des arbres et non comme une action individuelle et unique. Comparé au temps historique et astronomique, le temps aspectif semble « in »-temporel² et élevé au rang de symbole de la stabilité, bien qu'il possède toujours des qualités temporelles. Ce n'est pas le temps en lui-même, mais plutôt la relation à l'avant et à l'après de l'anneau, sorti de son propre cercle et avec un point fixe, qui n'est pas observable. Ce temps est donc pour nous muet, dans le sens que j'ai expliqué plus haut, puisque nous partons du caractère historique et irréversible du temps. La négligence de la relation ressemble à une permanence éternelle; mais le temps n'est en aucun cas complètement aboli lorsqu'il est représenté de manière cyclique ou exprimé en termes de phases fondamentales caractéristiques ou de moments (atomiques). Dans ces conditions, le temps est vu de si près que son écoulement semble s'être arrêté et que son mouvement ne peut être lu que par étapes.

¹ *Die ewige Wiederkehr*, en référence au motif de l'éternel retour, repris depuis l'Antiquité et inscrit dans l'histoire de la philosophie occidentale par Nietzsche, qui l'expose pour la première fois dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (*Also sprach Zarathoustra*, 1884-1885, NDLT).

² *Zeitlos* (NDLT).

L'espace et le temps aspectifs

Voyons maintenant si et comment nous pouvons trouver dans l'*art égyptien* la forme d'*espace et de temps* esquissée plus haut !

La thèse de départ du travail de Schäfer est l'absence de l'*espace perspectif* dans l'*art bidimensionnel égyptien*. Mais l'idée qu'il n'y aurait par conséquent aucune représentation de l'*espace* se fonde sur l'erreur d'après laquelle il ne peut y avoir d'*espace* que « dynamique »¹, c'est-à-dire une représentation perspective de la profondeur. Après ce qui a été dit, on ne devrait pas s'attendre à trouver, dans l'*image bidimensionnelle*, d'*espace* sous la forme d'une (illusion de) profondeur, mais plutôt une présence simultanée de ses dimensions.

Puisque l'*Égyptien* ne « com-prend² » l'*espace* que dans une succession paratactique, et ne peut le rendre qu'au moyen de « côtés » en profondeur, sa préférence va d'emblée à la représentation bidimensionnelle, de même que le Grec vise la profondeur. S'il n'a pas besoin d'un côté qui s'enfonce pour exprimer quelque chose d'essentiel, il ne le représente pas non plus. La profondeur ne l'intéresse fondamentalement pas³. Mais s'il en a besoin pour caractériser l'essence, son art propose une solution — qui peut s'avérer très exacte⁴. Il suffit de considérer l'*image* d'un homme debout pour comprendre immédiatement que les parties séparées de son côté en profondeur appartiennent également à sa nature essentielle, savoir la région des épaules et des yeux, lorsqu'il est, le plus souvent, vu de profil. Ainsi la représentation d'un individu — par ailleurs entièrement montré de profil — inclut deux parties en profondeur ; cela n'est pas fait pour représenter la profondeur, mais pour saisir l'*image* de l'essence humaine. Cela devrait déjà suffire à montrer que l'homme n'est pas représenté de manière intemporelle ou immatérielle, c'est-à-dire qu'il n'est pas privé à dessein de son corps dans la perspective d'être immortalisé. Le corps humain est conçu comme un corps physique⁵, même si le mode de vision

408 délimitatif ne l'embrasse pas d'un coup d'œil mais saisit ses plans un par un.

¹ Voir p. 409 (page 71 du présent ouvrage, NDLT).

² *Be-greift* (NDLT).

³ Cf. à ce propos Schäfer, p. 110.

⁴ Voir Schäfer, p. 97.

⁵ Voir Schäfer, p. 335 et p. 97.

L'espace apparaît donc en termes de plans juxtaposés — et cet espace est seulement intérieur — et pas comme une illusion de profondeur. L'avant, l'arrière et la distance sont en général caractérisés au moyen de couches et d'échelons, et même finalement sans utiliser de couche¹.

L'espace en tant qu'environnement² peut également être rendu par les caractéristiques essentielles adéquates : les arbres, les champs, l'étang, le ciel, l'eau, l'espace intérieur. Les oies de Meïdoum, déjà, sont pourvues de touffes d'herbes qui indiquent leur localité. Les contrées de l'au-delà sont au minimum désignées par les noms des régions, le Livre de l'au-delà par ses portes, et même la trajectoire du soleil est définie. Conformément à leur essence générale et itérative, ces lieux sont caractérisés d'une manière générale et itérative. Mais nous pouvons la plupart du temps les définir conceptuellement, à l'exception de quelques scènes dans la maison, la cour ou la rue, ou des « interactions du roi avec les dieux », pour lesquelles ne sont d'aucune aide les inscriptions de légende³ qui, comme on le sait, ne doivent pas être considérées comme un élément décoratif subsidiaire ou un ajout arbitraire, mais comme une partie essentielle de l'image⁴. Lorsqu'une image n'est pas déterminée, l'artiste s'en remet au savoir élémentaire. Et les espaces qui ne sont pas caractérisés manquent le plus souvent d'éléments spécifiques, à moins qu'ils ne puissent — comme dans le cas de la maison, de la cour et de la rue — se substituer l'un à l'autre.

Le lieu géographique est également précisé chaque fois que cela semble nécessaire, particulièrement dans le cas d'événements historiques. On peut penser, par exemple, à la représentation d'un fort syrien à Dechacheh, tandis que le voyage au pays de Pount ou les campagnes militaires nous renvoient à des périodes plus tardives⁵. Mais on retrouve également des lieux exactement déterminés dans la sphère privée, dans la tombe d'une personne singulière. Il ne s'agit pas de n'importe quelle tombe, ou d'une tombe typique, mais d'une tombe particulière, d'un lieu géographiquement fixé. La maison

¹ Voir Schäfer, p. 196 et suivantes.

² *Umwelt* (NDLT).

³ *Beischriften* (NDLT).

⁴ Cf. entre autres Schäfer, A 29.

⁵ Cf. p. 419 (page 86 du présent ouvrage, NDLT).

(d’Ineni) est désignée aussi clairement que, par exemple, le pylône du temple de Louqsor représenté dans ce même temple. Et, bien entendu, les champs de Ti sont les champs de Ti et pas n’importe quels champs ; ce sont les inscriptions qui déterminent les motifs non spécifiques de ce genre^[x].

De ce qui précède, il apparaît que l’Égyptien possédait bien un langage spatial¹, mais qui consistait justement en son propre mode de représentation, aspectif et particulier, qui s’exprime par les seules surfaces lorsqu’il est question de profondeur, et qui, lorsqu’il est question du lieu, s’exprime soit qualitativement et donc par la répétition, soit en termes géographiques. Certes, pour des yeux exigeant la perspective, il n’y a pas d’espace : celui-ci demeure muet pour nous. Le mutisme directionnel est compris dans ce mutisme spatial².

Les Égyptiens n’ont pas nié entièrement l’espace, même s’ils ont tendance à choisir la surface et privilégiént la vue par plans ; et ils n’ont en aucune façon supprimé l’espace « pour » conférer à leurs images un caractère éternel. Leur usage de la succession paratactique n’avait pas pour dessein de soustraire les images à la vie³ ; seulement, comme le montre l’examen de leurs thèmes et de leurs visées, ils n’avaient pas de méthode alternative. En outre, leur langage spatial n’est pas formel ; c’est celui qui correspond à leur connaissance et dérive de leur comportement fondamental. Leur espace se dévoile sur des surfaces, de même qu’un observateur myope le perçoit en l’appréhendant par fragments.

La méthode de représentation aspective permet de réunir dans une même image des lieux éloignés les uns des autres, tout comme elle rend possible la juxtaposition de deux images pour avancer deux énoncés sur le même endroit. Ainsi, les fonctionnaires côtoient les bergers dans les champs (tombe de Ti, mur nord), et le même atelier peut être montré autant de fois que l’exigent les travaux qui s’y déroulent. « À côté de », « au-dessus de » ou « au-dessous de » sont de mauvaises façons de s’exprimer, dans la mesure où les différents lieux

¹ *Raumsprach* (NDLT). Dans lequel il reste toujours bien sûr indifférent à l’espace, voir p. 409 (page 67 du présent ouvrage, NDLT).

² Déviations et déploiement de l’apparence de profondeur, p. 419 (page 86 du présent ouvrage, NDLT).

³ Cf. Schäfer, p. 314.

(simultanés) n'ont pas de relation fonctionnelle entre eux — tout au plus une relation mentale —, pas plus que de relation causale : ils sont représentés séparément les uns des autres, seuls, autonomes et fermés en eux-mêmes. Comme ils ne se réfèrent pas à leur environnement, ils peuvent être déplacés, puisque chacun d'entre eux est vu comme une section distincte.

La statuaire

Dans la *ronde-bosse*, comme dans l'art bidimensionnel, l'espace est aspectif. Les différents types d'espaces que notre point de vue moderne a attribués à la statuaire égyptienne — qui seraient tantôt l'absence d'espace, tantôt l'espace pour soi¹, dont la plénitude spatiale contrasterait avec l'absence d'espace de l'art bidimensionnel — ne sont rien d'autre que l'espace selon la vision égyptienne, qui ne devient le non-espace que si nous considérons la chose du point de vue de la perspective ; il en va de même que dans l'art bidimensionnel. La figure fixée axialement dans la nature apparaît dans la statuaire comme dans une boîte, c'est-à-dire un espace on ne peut plus clairement et explicitement formulé comme une image. Cet espace stéréométrique possède naturellement une profondeur — aucune méthode au monde ne pourrait la faire disparaître —, il est solidement fermé et défini par des limites claires. Cet espace est absolument autonome, c'est une construction propre, mais ce n'est pas un espace centré correspondant à la perspective, où toutes les lignes de force convergent vers un point de fuite secret ou en émanent, et dont le système dynamique contient toutes les directions imaginables, et donc une gamme de vues infinie². En effet, la figure n'est pas conçue comme une structure fonctionnelle dans laquelle la moindre altération entraînerait nécessairement l'altération de chaque partie, elle n'est pas un ensemble de relations, mais — suivant le mode de pensée aspectif — elle est assemblée de façon paratactique à partir des aspects de ses plans. C'est pourquoi la sculpture — jugée depuis un point de vue unificateur — est « sans » espace, mais elle l'est seulement de ce point de vue inadéquat. Dans la vision aspective des Égyptiens, elle est un corps³,

¹ Raum an sich (NDLT).

² Cf. à ce propos Gerhard Krahmer, *Figur und Raum*.

³ Cf. Schäfer, p. 335.

410 et nous pouvons seulement dire qu'elle est « muette » spatiallement ou physiquement. La figure sculptée n'est en effet pas un organisme au sens où nous entendons ce mot, mais elle a la vie d'un corps¹.

Monuments, temples et scènes de temple

Bien que Schäfer n'ait guère mentionné les *temples*, on peut remarquer en passant que ces édifices ne constituent pas non plus des organismes de taille fonctionnellement variable (on pourrait ajouter toujours plus de pylônes à l'avant, sans que la largeur du temple n'augmente en conséquence), mais qu'ils séparent du monde un espace répondant presque à une exigence mathématique, précisément au moyen de leurs limites clairement définies et de leurs surfaces perpendiculaires. Ils délimitent² l'enceinte sacrée d'une manière unique, fermée et clairement articulée. Dans le cas de la colonne, qui ne « fonctionne » pas artistiquement comme un élément de soutien mais mène plutôt une existence séparée, il est clair que les parties individuelles ne se trouvent pas dans une relation « perspective » avec l'ensemble. Il en va de même pour les tombes et les maisons.

Considérons maintenant le rapport des monuments avec le temps. On ne peut que s'attendre à les trouver sous forme de phases ou sous forme cyclique, conformément à la vision aspective du monde — c'est-à-dire sans les qualités imprévisibles que nous considérons comme primordiales de la génération et de la corruption³ — mais tout de même fixés par des stades nettement délimités les uns par rapport aux autres. La représentation la plus claire de cette sorte de temps se trouve dans l'image bidimensionnelle, avec les images « cinématographiques » décomposées en phases⁴, comme les jeux d'enfants ou les groupes de lutteurs de Beni Hassan. Si l'être humain est le plus souvent représenté dans la force de l'âge, on le trouve également aux âges d'enfant ou d'adolescent, caractérisé

¹ Cf. en particulier Schäfer, « Ewigkeitsaufgabe... »
in : *Atlas III*, Text zu Taf. 114-115 A, section IX,
et, du même auteur, *Leben und Ewigkeit*, et ici p. 49 et alii.

² *Umgrenzen* (NDLT).

³ *Werden und Vergehen* (NDLT).

⁴ Voir Schäfer, p. 231 et suivante.

par la boucle de ses cheveux, par le doigt qu'il porte à sa bouche ou par sa taille ; et, bien plus souvent qu'on a voulu le reconnaître jusqu'à présent, avec les traits de la vieillesse¹. Ces stades, qui correspondent plus ou moins à des générations, indiquent les principales étapes de la vie humaine ; à côté de cela, il y a aussi des images d'identité pure².

Les images égyptiennes ne manquent pas de mouvement et d'action, c'est-à-dire du caractère processuel de la vie. Cependant, le mouvement n'est à nouveau pas exprimé — comme dans la perspective — au moyen de tensions et de variations musculaires ou par un enchaînement fonctionnel, mais par les gestes. Pensons par exemple à la course des messagers et des soldats, aux cortèges des porteurs d'offrandes³ ! L'activité constamment répétée ou le travail cyclique à l'atelier et dans les champs sont représentés au moyen de gestes normés, qui ne doivent pas pour autant être considérés comme « détemporalisés⁴ » et donc « retirés de la vie⁵ » : au contraire, ils se « déroulent » en étant délimités par l'aspective, c'est-à-dire dans des gestes qui mettent en évidence leur caractère transitoire. Que l'on pense à la trajectoire de l'eau, comme à tant d'autres exemples !

Comment les Égyptiens, dans leur mode de figuration aspectif,
411 pouvaient-ils exprimer le mouvement autrement que par des gestes ? En ce sens, les actions ne sont pas des actions en soi, des images totalement éloignées de la vie : elles sont les actions elles-mêmes, bien qu'elles soient exprimées sous la forme du temps aspectif, c'est-à-dire qu'elles soient pour nous temporellement muettes.

Mais les actions uniques, ponctuelles, et les événements historiques sont également représentés, pour autant qu'ils sont jugés dignes d'intérêt, et les images qui en résultent ne sont pas fondamentalement différentes de celles du retour⁶. Outre les scènes, déjà mentionnées, qui peuvent être

1 Cf. également E. Riefstahl, in : *INES*, X, 1951, p. 65 et suivantes.

2 *Reine Identitätsbilder* (NDLT). Cf. p. 411 (pour l'image en ronde-bosse), (page 74 du présent ouvrage, NDLT) et p. 419 (pour la phrase nominale), (page 86 du présent ouvrage, NDLT).

3 Cf. Schäfer, p. 302.

4 *Entzeitlicht* (NDLT).

5 *Dem Leben entrückt* (NDLT).

6 Comprendre l'*éternel retour*, mentionné p. 67.

fixées géographiquement¹ et qui ont en même temps une qualité temporelle au sens de date, on trouve des cas comme le transport du colosse d’el-Bercheh, et surtout les scènes d’enterrement dans les tombes. Faut-il comprendre qu’elles sont détemporalisées pour répondre aux besoins de l’éternité ou qu’elles doivent grotesquement évoquer la pensée d’un retour ? ! (sic) La comparaison des images manifestement historiques avec toutes les autres confirme définitivement, et plus clairement que toute autre démonstration, que l’artiste égyptien n’avait pas d’alternative; dans le langage aspectif, il ne pouvait s’exprimer que de cette manière, et d’aucune autre.

Les images égyptiennes

L’image en *ronde-bosse* n’a pas d’autre forme temporelle que celle qui vient d’être exposée. Aux côtés de l’homme dans la force de l’âge, on trouve des portraits de vieillards; la vocation des statues fait que les enfants sont rarement représentés. Le mouvement n’est pas non plus étranger aux statues, mais ce mouvement n’est pas « organique » : il ne s’agit pas d’une interaction organique et fonctionnelle², mais d’un geste devenu forme³. Nous connaissons le mouvement dans les statues de serviteurs et dans les statues de nobles, bien que ces dernières, en raison de leur titre, soient la plupart du temps simplement là, dans leur posture fondamentale, comme on peut le voir dans l’art bidimensionnel.

Le noble n’a normalement qu’à être présent : l’état, et non l’action, correspond à son titre⁴; son image correspond à la phrase nominale⁵. Les nobles ne sont représentés en action dans la statuaire presqu’uniquement lorsqu’ils sont en contact avec la divinité, par exemple lorsqu’ils portent des offrandes, qu’ils prient ou qu’ils « poussent » un vase de culte vers l’avant, et les fonctionnaires lorsqu’ils écrivent. Si ces personnages « ne bougent pas », ce n’est pas parce qu’ils sont détemporalisés (sauf dans le cas de l’identité pure), c’est-à-dire parce que leur mort « doit » être

¹ Voir p. 408 (page 69 du présent ouvrage, NDLT).

² Voir Schäfer, p. 347 et suivante.

³ *Gestalt gewordene Gebärde*.

⁴ Cf. Schäfer, p. 326.

⁵ Voir p. 419 (page 86 du présent ouvrage, NDLT).

surmontée, mais plutôt parce que les personnes représentées uniquement dans cette attitude fondamentale méritent le repos en raison de leur statut, tandis que les autres, qui bougent, ne peuvent exprimer le mouvement qu'en aspective, au moyen de leurs gestes. Quel sens aurait la présence de statues de serviteurs dans l'autre monde s'ils ne pouvaient vraiment moudre la farine ou brasser la bière ? Mais les deux catégories, ceux qui sont au repos et ceux qui exécutent une action, sont représentées de la même manière (non-organique). Elles ne produisent l'impression d'être détachées du signe qu'à ceux qui pensent dans le contexte du temps linéaire, et ce n'est qu'à nous qui sommes habitués à lire le mouvement à partir du jeu dynamique^[y] des muscles, qu'elles apparaissent comme hiéroglyphiques, abstraites et « éternisées ». Elles sont donc en effet muettes relativement au temps, mais pas intemporelles.

La vocation d'une statue, qu'elle soit destinée à un tombeau, à un temple ou à servir de jouet, ne change rien à sa configuration en termes temporels. Un spécialiste peut-il vraiment imaginer qu'un artiste égyptien de l'Antiquité aurait façonné un objet d'usage quotidien, comme une cuiller à fards, sous la forme d'un corps de jeune fille en train de nager, parce qu'il n'était pas destiné à « l'éternité », et qu'il aurait donc pu le modeler de manière « organique », en l'occurrence avec un jeu de muscles exprimant le mouvement^[z] ? Pour l'Égyptien, il n'y avait en principe pas d'autre langage temporel que celui que l'on a présenté. Le temps cyclique et le temps historique ne connaissent pas de différence de traitement, ils doivent donc tout au plus être déduits du thème, et non de la forme.

Récapitulons : l'art égyptien, qu'il soit bidimensionnel ou tridimensionnel, n'est pas dépourvu d'espace ou de temps ; nous le qualifions plutôt de spatiallement et temporellement « muet ». Nous ne faisons pas ceci pour introduire un terme en soi obscur, mais afin d'établir clairement que l'espace et le temps peuvent tout à fait être contenus dans une représentation et pourtant ne pas nous parler. Nous seuls qui étudions les formes du point de vue logique de la perspective ne trouvons ni espace ni temps, puisque nous les prenons de loin et globalement, en considérant toutes leurs relations avec ce qui est devant et derrière, avec le passé et le futur. Mais dès que nous appliquons le mode de vision propre à l'aspective, nous découvrons un espace et un temps, même s'il s'agit de grandeurs indifférentes,

et nous les découvrons comme des formes individuelles (cycliques en elles-mêmes), indépendantes et fermées, fixées dans des phases ou nettement délimitées. Elles n'ont pas de dynamique, mais seulement une forme.

Des distinctions fondamentales dans le monde égyptien

Tâchons à présent d'examiner le *système spatio-temporel* dans lequel les Égyptiens pensaient, dans leur *monde des tâches quotidiennes* !

Dès le début de leur histoire, ils ont clairement structuré l'espace et en ont défini les limites ; les directions cardinales ont été fixées selon deux axes qui se croisaient, en fonction de la trajectoire est-ouest du soleil et du cours sud-nord du Nil, et l'espace ainsi ordonné a été délimité par une frontière *dr*. Non seulement les frontières de l'ensemble du pays ont été calculées avec précision¹, mais les espaces individuels ont été séparés à l'intérieur de l'espace total ; la surface de chaque nome a été calculée. La découverte de la géométrie et son développement à un niveau élevé sont nés de cette nouvelle pensée spatiale. L'espace est ainsi subdivisé mentalement, tout comme le cube d'une statue l'est par ses surfaces intérieures imaginaires. Les frontières entre les différents espaces, c'est-à-dire les points de jonction géographiques, étaient appelées *t3š* ; ce sont des frontières franchissables, des lignes de démarcation. La limite *dr*, en revanche, qui est fondamentalement infranchissable parce qu'elle est la fin absolue, a un caractère mythique et reste le *dr* même après que l'expérience a montré qu'elle n'était pas la fin réelle². L'espace géographique correspond à l'expérience, l'espace mythique se tient à côté comme une expérience spirituelle. On peut voir à quel point ce mode de pensée était dominant dans le fait que les grottes des sources du Nil étaient encore localisées à Éléphantine (et au Vieux-Caire), trois mille ans au moins après que les Égyptiens ont pris connaissance du cours antérieur du Nil au sud de celle-ci³.

¹ La chapelle blanche de Sésostris I^{er}, à Karnak.

² Le fait que les deux expressions soient parfois confondues ne mérite qu'une brève remarque.

³ Cf. également la note 30, p. 427 (= ad, page 99 du présent ouvrage, NDLT).

413 Dans l'univers des tâches quotidiennes, l'Égyptien connaissait bien sûr le temps linéaire, même si sa chronologie présuppose une familiarité avec le temps mythique. Les années royales sont certes additionnées, c'est-à-dire comptées en continu, mais le calcul du temps recommence à chaque nouveau roi (-Horus) [sic]. Les périodes délimitées se succèdent, mais chacune marque un nouveau début d'une ère, où l'on recommence à compter. Chaque roi se trouve au début du temps, il surmonte le chaos pour la première fois, relie les Deux Terres, terrasse ses ennemis et fait ainsi naître rituellement l'Égypte¹. La périodicité de la chronologie égyptienne, qui n'a pas de point fixe, contraste avec l'ère linéaire des olympiades et le calcul romain du temps *ab urbe condita*, par analogie avec l'opposition des modes de vision aspectif-cyclique et perspectif; la tension dans le mode de vision grec, telle qu'elle se manifeste dans la perspective grecque (par succession), a trouvé son expression dans la datation par olympiades. Il est à peine nécessaire de mentionner ici la projection du temps à grande échelle par les calendriers, les horloges et les instruments de mesure plus sophistiqués^[aa]². Comme pour l'espace, les deux conceptions différentes du temps correspondent à des termes différents (*ȝt et tr*)^[ab].

Du point de vue historique, les Égyptiens y sont parvenus grâce à l'action de Dieu au « début des temps », dans la construction de leur État au tournant de la préhistoire et de l'histoire, plus précisément dans les deux siècles qui ont suivi 3000 av. J.-C. C'est à ce moment-là que les Égyptiens ont séparé leur monde des terres étrangères, se sont sédentarisés et, en fondant de nouvelles cités, ont délimité leurs propriétés par rapport à celles de leurs voisins, ont développé l'art de l'arpentage pour la redéfinition nécessaire des limites des champs après l'inondation annuelle du Nil, et ont, à cette même fin, mesuré les époques. L'Égyptien s'est ainsi libéré de son attachement à « l'objet », de son enfermement dans le temps et l'espace, et a confronté ces deux phénomènes. Il les a confrontés de près, de telle sorte qu'il ne les a perçus que par sections, de manière aspective, mais il s'en est

¹ Voir, au sujet de l'histoire, p. 413-417 ci-dessous (page 79 du présent ouvrage, ND.LT).

² Dans le domaine de l'astronomie, la pensée mythique fait obstacle à la pensée scientifique, tout comme la magie à la médecine.

néanmoins définitivement éloigné. C'est sans doute plus qu'une exigence de pensée que de placer cette lutte pour la forme, cette délimitation créatrice en opposition à un monde antérieur chaotique, ressemblant à celui du conte, et dans lequel la notion de l'ordre tel qu'il vient d'être décrit n'existant pas encore. Nous pouvons imaginer que les concepts d'espace et de temps de ce monde antérieur étaient du même type que ceux des peuples primitifs — bien que cela ne puisse être strictement prouvé, mais seulement suggéré par analogie. L'étude scientifique a indiqué on ne peut plus clairement qu'ils ne s'orientaient pas vers le temps linéaire, c'est-à-dire vers « l'histoire », en utilisant pour décrire cette période le terme de « pré-histoire »^[ac].

D'autre part, *l'histoire* égyptienne, par rapport à notre conception de l'histoire — c'est-à-dire, selon la terminologie que nous utilisons présentement, par rapport à la conception « perspective » —, n'est pas principalement une chaîne d'événements, mais l'accomplissement d'un rituel.
414 Les actions royales étaient de l'ordre de la répétition, de la reproduction terrestre d'exemples mythiques ; de nouveaux événements appelaient de nouvelles scènes rituelles. Ce n'est qu'à partir de la 18^e dynastie que l'on constate une ouverture notable aux événements uniques et un intérêt pour le passé, donc pour la chronologie.

À cette époque a été produite une série de listes de rois, et l'articulation en trois royaumes¹ nous prouve que l'histoire était alors comprise comme une succession linéaire. Nous ne savons pas de quel matériau antérieur disposaient ces « historiographes² », mais il semble que nous devions donner à la pierre de Palerme plus de valeur comme registre monumental de dates consignées. Le procédé chronologique qui sous-tend ces listes presuppose une distance considérable par rapport aux événements, et tend à s'écartier du « mythique »³.

¹ Ancien, Moyen et Nouvel Empire, d'après le Canon royal de Turin et la procession des statues au Ramesseum : *Chronique d'Égypte*, vol. 6, 1931, p. 277 et suivantes (NDLT : on doit en fait cette distribution à Karl Richard Lepsius, qui l'expose en 1849 dans ses *Vorläufige Nachrichten über die Expedition, ihre Ergebnisse und deren Publikation* ; et dans sa *Chronologie der Ägypter*).

² *Geschichtsschreiben* (NDLT).

³ Voir la section suivante.

La création égyptienne et le monde mythique

Après cet aperçu de la formation des notions d'espace et de temps dans le monde des tâches quotidiennes égyptien, qui connaît aussi bien l'espace géographique que le temps historique et chronologique, nous souhaitons à présent porter notre attention vers la *représentation mentale mythique de l'espace-temps*¹, en commençant par considérer la doctrine égyptienne de la *création* dans le contexte de cette paire conceptuelle^[ad].

La caractéristique essentielle du monde avant la création est l'illimitation. Cette illimitation, que nous pourrions tout aussi bien appeler l'infinie temporelle et spatiale, est représentée par un démiurge unique (*Hh*). L'illimitation est constitutive de l'être originel² avant la création, et le but de la création est de la dépasser. L'acte du créateur consiste à séparer et à délimiter les régions ordonnées de la matière chaotique originelle, la *materia prima* amorphe. Cette version mythique ressemble au récit de la création dans la Genèse où une existence chaotique préexistante est également ordonnée par la séparation et la délimitation de la richesse infinie des possibilités : les formes de la terre, de ses essences et de ses phénomènes sont créées. La dénomination est un élément essentiel de cette création. De même que la différenciation est aujourd'hui encore à la base de la création intellectuelle, l'indivisé a été divisé. La butte primordiale est le prototype d'une zone sacrée et limitée ; c'est le premier morceau de matière solide dans les eaux primordiales, le Noun. La butte primordiale est représentée dans chaque temple et sur chaque trône.

Le créateur a donné forme à l'espace amorphe, mais il a aussi donné forme au temps, en créant la course du soleil avec son rythme annuel et quotidien. La division du monde souterrain par les étapes du voyage du dieu solaire, par les portes, par les horoscopes et les prières de chaque heure, reflète la lutte pour un ordre fixé par des séparations. Ainsi, la création doit être comprise comme la configuration à partir d'un chaos préexistant.

Le récit de la création n'est pas un enseignement philosophique, c'est une déclaration mythologique sur la naissance du monde. Le mythe est l'expression du mode de vision aspectif, non seulement comme objet

¹ *Die mythische Raum-Zeitvorstellung* (NDLT).

² *Ursein* (NDLT).

mais aussi comme mode de représentation. L'aspective s'exprime dans la juxtaposition de groupes d'images et d'événements autonomes qui ne sont pas liés les uns aux autres – tout comme les divinités individuelles, dont chacune contient un aspect du *numen*, ne s'unissent pas pour former une seule figure qui résumerait LE Dieu. Elle s'exprime aussi dans la représentation mentale « mythique » particulière de l'espace et du temps.

La conception cyclique du temps est parfaitement adaptée au mythe, bien que celui-ci soit également rempli d'éléments linéaires, en raison du caractère passé de ses formes narratives (généalogies des dieux, accession au trône de Geb, etc.) L'histoire « s'écoule » à l'intérieur du cercle. Le temps mythique est comme le serpent qui se mord la queue, il représente le zéro et l'infini mais n'est ni l'un ni l'autre; il est plutôt la forme toujours présente et suspendue du temps qui, parce qu'elle n'a pas de point fixe dans le présent et n'est donc pas liée au monde d'aujourd'hui, ne connaît ni hier ni demain — si ce n'est à l'intérieur de sa propre forme circulaire. Les figures du mythe se situent donc dans le temps, mais dans leur propre temps individuel, délimité et cyclique. De même que ses figures suspendues ne se fixent jamais et que, bien qu'elles soient suffisamment proches pour être saisies, elles résistent à toute prise ferme, de même l'histoire de ces figures se déroule éternellement sans jamais être accomplie à nos yeux; et le lieu où cette histoire se déroule est à la fois localisé (Bouto) et transposable géographiquement, ce qui lui donne l'apparence d'un non-lieu. Les lieux mythiques peuvent être actualisés¹ n'importe où — pensons par exemple à la butte primordiale des temples et aux tombeaux d'Osiris — et peuvent aussi exister simultanément en plusieurs lieux. Le monde mythique est un espace clos sur lui-même, il est « sans profondeur », dans la mesure où il ne comprend pas d'êtres humains. L'omniprésence non-présente de l'espace et du temps caractérise le mythe, et révèle le mieux la façon dont le mode de vision délimitatif les voit. L'espace et le temps possèdent en effet une qualité au sens plein du terme, mais, pour nous qui sommes habitués à regarder de loin, ils ne possèdent pas de perspective ni aucune des caractéristiques qui en découlent.

¹ Realisiert (NDLT).

Ainsi, la conception mythico-cyclique du temps tire les histoires des dieux hors du temps linéaire et les présente comme un cercle fermé de l'existence tournant sur elle-même¹, de telle sorte qu'elles se produisent toujours mais semblent ne jamais se produire, tout comme elles semblent ne se produire nulle part mais se produisent partout. Pour l'historien ou le géographe modèle, ce mutisme feint une quasi-inexistence de l'espace et du temps, alors que, pour ceux qui vivent dans le mythe — et non pour ceux qui l'étudient —, l'espace et le temps existent. Le propre du mythe est la répétition, dans la mesure où il représente le cycle de génération et de corruption² de la nature et des êtres humains (le mythe d'Osiris) ; la répétition, dans le sens de son imitation par l'homme, le caractérise, dans la mesure où le mythe lui sert de modèle. Par ailleurs, le temps mythique lui-même peut être unique (l'acte de création), et il comprend également l'acte de la mort (la fin du monde)³.

Si nous voulons opposer le mythe à notre propre mode (scientifique) de compréhension du monde, le mieux que nous puissions faire est de citer 416 les mots de Cassirer : « Le mythe, écrit-il, n'a donc pas la possibilité d'éclaircir cet instant, de porter son regard au-delà et en deçà de cet instant, et donc d'en faire un élément particulier qu'on rapporte à l'ensemble des éléments du réel. Nous n'avons plus ce mouvement dialectique de [notre] pensée [de connaissance théorique] pour qui chaque donné particulier n'est que l'occasion de l'unir à un autre, de l'agréger à des séries et de l'insérer ainsi finalement dans la légalité générale des phénomènes : la conscience s'abandonne à l'impression elle-même et à sa "présence" de l'instant. La conscience est prisonnière de l'impression, de la simplicité de cet être-là, elle n'a ni le désir ni la possibilité de juger ce qui est donné *hic et nunc*, de le critiquer et de le borner dans son objectivité en le mesurant à ce qui n'est pas donné, à un terme passé ou futur. Mais, si ce critère indirect disparaît, [...] tout ce qui d'une manière générale apparaît est ramené nécessairement à un seul plan. [...] L'image de la réalité qui naît de cette manière est pour ainsi dire privée de sa troisième dimension : on ne sépare pas le premier plan de l'arrière-plan, à l'inverse de ce qui se fait

¹ *In sich kreisende Daseinsturm* (NDLT).

² *Werden und Vergehen* (NDLT).

³ Cf. Hellmut Brunner, *Grenzen von Raum und Zeit* in : *Archiv f. Orientf.*, vol. 17, p. 141 et suivantes.

dans le concept scientifique, lorsqu'on distingue de manière si caractéristique le "fondement" et le "fondé"¹. » Les éléments caractéristiques du mode de pensée mythique ne pourraient être mieux formulés : ils sont analogues à ce que nous pensons avoir découvert sur le mode de représentation aspectif dans le domaine de l'art. « On peut clairement retrouver, dans l'évolution de l'atomisme antique, la manière dont le nouveau concept de "fondement", le nouveau concept de causalité, appelle et produit de lui-même un nouveau concept d'élément, un nouveau rapport entre le "tout" et ses "parties". [...] Il appartient donc que les divisions et les subdivisions que la connaissance scientifique effectue sur l'être sont toujours l'expression et pour ainsi dire l'enveloppe conceptuelle des relations universellement nécessaires par lesquelles la science tente d'embrasser et de définir univoquement le monde du devenir. Le tout n'est pas tant la somme de ses parties que le résultat de leur rapport réciproque : il indique l'unité de cette activité dynamique de liaison à laquelle "participe" chaque élément particulier et qu'il contribue, là où il se trouve, à réaliser². »

Par contraste, toute la *science*³ égyptienne est un produit clair du mode de vision aspectif — on le voit en philologie et en histoire⁴, en médecine et en astronomie, et même en mathématiques, sans parler de la jurisprudence ou d'autres disciplines plus pragmatiques. Cette science élabore la nomenclature et les formes des maladies. C'est une sorte de science des listes, elle montre des résultats uniques rendus absous, tandis que leur influence réciproque ou leur interdépendance ne font pas partie des problèmes envisagés. La manière topologique dont la médecine procède est très éclairante. D'innombrables exemples d'une démarche identique pourraient être cités, non seulement dans les différentes branches du savoir scientifique, mais aussi dans les règles 417 de sagesse de l'éthique. Les règles de conduite ne sont pas énoncées sous forme de principes éthiques, elles ne se rapportent toujours qu'à des cas concrets. En fait, elles s'adressent à l'homme qui s'intègre sans émettre de critique dans l'ordre du monde tel qu'il plaît à Dieu.

¹ Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, vol. 2, *La Pensée mythique* [1925], trad. Jean Lacoste, Paris, Minuit, 1972, p. 57 (NDLT).

² *Ibidem*, p. 74-75.

³ *Wissenschaft* (NDLT).

⁴ Voir p. 413 (page 77 du présent ouvrage, NDLT).

La multiplicité des expériences, des concepts et des jugements scientifiques est seulement formulée de manière paradigmatische, et non dans une doctrine¹ abstraite qui embrasserait en principe l'infini. Bien que nous connaissons quelques doctrines générales, la principale réalisation de la pensée scientifique égyptienne consiste à ordonner et à évaluer des phénomènes multiples et à les regrouper en catégories. La règle tirée de l'expérience devient une norme, et la solution, une fois trouvée, est conservée même si une méthode plus simple a été trouvée dans un autre domaine (par exemple en mathématiques). Les Égyptiens demeurent toujours au plus près des phénomènes et ne se placent pas à la hauteur de la compréhension purement conceptuelle. Dans leur *écriture* aussi, ils ont abstrait une écriture phonétique d'une écriture pictographique, mais n'ont jamais développé d'alphabet, bien que celui-ci soit contenu dans leur écriture phonétique. On peut aussi tirer des conclusions intéressantes du produit le plus élevé de l'esprit : le langage, que nous aborderons plus en détail dans un instant. La manière égyptienne d'observer les phénomènes individuellement et séparément donne lieu à un certain regroupement selon des règles, mais aussi à une juxtaposition d'énoncés sous forme de facettes. Chaque règle est énoncée de manière absolue et se maintient rigide, abrupte et sans relation avec les autres. Le continuum des possibilités est maîtrisé en retenant fermement les étapes considérées comme importantes. Une abstraction n'est jamais poussée au-delà de son attachement à l'image, de sorte qu'elle ne peut jamais s'élever au rang de principe général auquel aspire la pensée scientifique « perspective ». Cependant, ses « dernières » unités, les atomes, ne sont considérées comme les parties ultimes et irréductibles de la matière qu'aussi longtemps que « l'analyse du *devenir*² croit avoir trouvé en eux un lieu ultime de repos »³.

Les relations avec un objet spécifique, avec le temps ou l'espace qui procèdent d'une vision subjective ou perspective du monde, s'expriment dans d'autres domaines d'expression de l'activité humaine : nous allons désormais nous y intéresser à partir de l'exemple du *langage*, comme expression

¹ *Lehrsatz* (NDLT).

² *Werden* (NDLT).

³ Ernst Cassirer, *op. cit.* p. 74.

profondément caractéristique de l’humanité. Ici, une véritable intemporalité se dégage des images flottantes des mots et des formes grammaticales, tandis que là, la parataxe et le « système des temps »¹ illustrent parfaitement le mode d’expression aspektif.

D’une manière générale, il convient de rappeler que les langues du Proche-Orient sont relativement riches en expressions et formes flottantes et intemporelles. En hébreu, *nâga*, *qâreb*, et en araméen, *netâ*, signifient à la fois « venir », « être en train de venir » et « être présent » ; ils permettent d’exprimer la tension entre le « déjà-là » eschatologique et l’espérance du Dieu-juge qui n’est « pas encore » arrivé.

La langue de l’aspective

Dans la langue égyptienne du troisième millénaire, il n’existe que quelques cas cardinaux de subordination syntaxique : la proposition d’état, la proposition temporelle et la proposition conditionnelle. Et même pour ces dernières, les moyens formels d’expression sont peu développés, voire complètement absents, de sorte que nous devons nous contenter de propositions subordonnées virtuelles. Nous pouvons suivre l’augmentation constante du nombre de distinctions logiques dans la relation de la proposition subordonnée à la proposition principale à mesure que la langue se développe, avec une rupture nette en néo-égyptien ; il est fascinant d’observer comment ces nouvelles subordinations n’ont en premier lieu pas de marqueurs externes, et comment la langue emploie ensuite certains mots, qui avaient auparavant des significations différentes, pour les désigner (par exemple, *m-bt*, *hr-sz*). De tels phénomènes montrent que la langue égyptienne était majoritairement paratactique au moment où elle a été fixée par écrit, et que les formes hypothétiques ne se développent de manière significative qu’à partir du Moyen Empire. Cette évolution suppose une distance croissante entre le locuteur et l’objet du discours. Ce n’est qu’avec cet éloignement que les relations entre les propositions sont reconnues et que les limites séparant les situations évoquées sont comprises.

¹ *Tempussystem* (NDLT).

Sil'on compare le système des temps des langues orientales avec celui des langues occidentales, une distinction caractéristique de l'opposition entre aspective et perspective apparaît. Nos langues européennes actuelles expriment au moyen de leurs formes verbales et de leurs structures de phrases la relation temporelle entre l'action ou l'état décrit et le locuteur ; elles sont donc construites à partir d'une distance entre le locuteur et l'événement, ce qui est nécessaire si l'on veut avoir une vue d'ensemble sur les actions et les mettre en rapport. Le locuteur se trouve au centre de ce système, tout comme le dessinateur de la perspective se trouve au centre de son système de dessin en perspective. En latin, ce dispositif est très cohérent, avec son système clair et « complet » des temps — l'égyptien est différent. Ici, les différents « temps », c'est-à-dire les différentes formes de conjugaison, expriment d'abord la nature de l'action (ou de l'état) : une action qui commence, qui s'est terminée, qui dure, qui se répète, qui est habituelle ou énergique, etc. Ils laissent entièrement ouverte la relation de l'action avec le locuteur et ne précisent pas si la situation décrite se situe dans le passé, si elle est désirée, s'il est certain qu'elle se produira dans le futur, ou quoi que ce soit d'autre. Une telle négligence de la relation temporelle et modale avec le locuteur entraîne des difficultés considérables, et pas seulement pour notre pensée ; car les Égyptiens aussi ont par la suite trouvé des moyens d'exprimer la phase temporelle là où cela semblait indispensable. En revanche, cette méthode offre l'avantage de décrire bien plus précisément l'action ou l'état, de les justifier sans référence au temps et donc de ne pas les déformer, de ne pas les subordonner à l'observateur.

419 Ce silence temporel doit, après ce que l'on a dit plus haut, être considéré comme un résultat de la pensée aspective ; en tant que forme d'expression, il est analogue aux formes mythiques et artistiques. Il faut aussi souligner que les types « d'action » n'ont certes pas de relation avec le locuteur, mais qu'ils ont un contenu temporel dans la mesure où ils caractérisent des actions tout autant que si l'action était vue à distance par le locuteur ; et le type de l'événement peut même être formulé de façon particulièrement intense. Il n'est en aucun cas intemporel ou détemporalisé, et n'a cette apparence que si nous évaluons l'action comme un déroulement par rapport à notre regard. De même, on peut dire de la profondeur (spatiale) qu'elle existe effectivement en tant qu'espace intérieur, dans la mesure où le récit se présente sous forme d'histoires temporelles.

En outre, il existe en égyptien comme dans d'autres langues sémitiques — mais cela est différent ! — une construction qui désigne l'être pur¹ sans aucune expression temporelle du processus : la phrase nominale². L'infinitif, employé de manière absolue, peut être considéré comme aussi intemporel que la phrase nominale. Ces constructions intemporelles correspondent aux « images d'éternité » de l'identité pure³.

Un tournant intellectuel

Si nous avons noté un tournant dans la pensée scientifique égyptienne *vers notre mode d'observation « perspectif »*, ce n'est pas sans constater un tournant équivalent dans les autres domaines. À l'époque où l'Égypte étend ses frontières, où son horizon intellectuel en vient à connaître l'influence d'autres pays, où enfin où elle se reconnaît dépendante des puissances étrangères (Ounamon), c'est-à-dire à partir de la dix-huitième dynastie^[æ], la vision égyptienne du monde connaît un changement impressionnant. Nous y découvrons la soif de savoir de Thoutmosis III ; ses archives scientifiques (le relief des hippopotames, le jardin botanique) et ses intérêts historiques (les annales) vont au-delà de ce que nous avions l'habitude d'appeler jusque-là la « connaissance scientifique⁴ ». Dès l'époque d'Hatchepsout, les vestiges du voyage de Pount témoignent de dons extraordinaires pour l'observation scientifique. Le sentiment d'événements uniques se développe et la bataille de Qadech s'écarte déjà du schéma de l'ordre (positif). Les innovations dans le domaine du langage (l'optatif) et de l'étude de l'histoire ont déjà été mentionnées⁵.

Dans l'art de la même période, on peut observer un ensemble de détails qui expriment cette nouvelle manière de penser⁶. Dans les tombes et les temples, les représentations tournent autour des angles des pièces

¹ *Das reine Sein* (NDLT).

² Voir p. 411 (page 86 du présent ouvrage, NDLT).

³ Voir p. 410 et p. 411 (page 74 sq. du présent ouvrage, NDLT).

⁴ *Wissenschaft* (NDLT).

⁵ Pages 414 ci-dessus et 418 (pages 79 et 84 du présent ouvrage, NDLT).

⁶ *Gesinnung* (NDLT).

et se déplacent également jusqu’au plafond ; à Médinet-Habou, la réduction délibérée des portes du temple crée un effet de perspective, et les « exceptions perspectives » se multiplient. Non seulement l’échelle des hauteurs acquiert de l’importance, mais la surface est également traitée — de manière significative, dans les images historiques — comme un sol ou un espace¹. Partout nous trouvons des signes qui témoignent d’une plus grande distance vis-à-vis de l’objet^[af]. Cette évolution prend malheureusement fin en Égypte, ce qui était probablement inévitable, car la conséquence de cette modification de la situation spirituelle aurait dû conduire à la percée de la perspective². Celle-ci n’a été accomplie avec succès que par les Grecs.

Comprendre l’Égypte ancienne

La connaissance décisive des Égyptiens est la limite, et cette limite est aussi celle de leur savoir.

420

L’histoire intellectuelle de l’humanité est celle du redressement de la tête.

La conscience se dégage de la simple perception des choses ou du sentiment d’unité avec elles, puis, confrontée à elles, élabore sa propre image de leur réalité. C’est en en saisissant leur caractère limité que l’homme reconnaît leur forme. Mais sa proximité avec l’objet est telle qu’il ne peut en apprécier la profondeur que comme une succession. Il n’assimile le tout qu’en comprenant les parties une à une^[ag]. Car, pour l’œil, la proximité de l’objet est si intimement liée à la position dans laquelle il se trouve et à sa présence que l’espace et le temps ne sont pas ressentis dans leur dynamique. Ce n’est qu’au stade suivant où il relève la tête que l’homme peut voir l’objet comme une unité dynamique se tenant librement dans son environnement, libérée de l’espace et traversée par le temps, comme un tout dont les parties sont en relation les unes avec les autres et tendent vers une même direction. Ce mode de vision, appelé « perspective », et le précédent, « aspective », sont des jalons sur le chemin de l’humanité vers la conscience de soi et de l’objet, des signes caractéristiques de la relation de l’homme avec le monde, avec Dieu et avec lui-même.

¹ Voir Schäfer, p. 199 et p. 202.

² Cf., à l’inverse, Schäfer, p. 270.

Il me semble que toutes les règles que Schäfer a formulées pour l'art égyptien procèdent de cette même idée. On peut aisément comprendre comment, sur la base de ces règles¹, les statues égyptiennes sont essentiellement fixées aux murs derrière elles, contrairement à la sculpture libre des Grecs, ou encore comment le caractère de la couleur dans la peinture passe de la « polychromie » au « colorisme ». Cet exposé pourrait être considérablement élargi et développé, mais nous laissons au lecteur le soin de le faire, puisque Schäfer lui a ouvert la voie^[ah].

De cette approche, nous espérons aussi que résultera une réconciliation entre le « psychologisme » et « l'analyse structurelle ». Il ne devrait plus être difficile de découvrir l'origine des contradictions alléguées par l'analyse structurelle et de voir où l'erreur s'est glissée.

Nous avons essayé de montrer que la paire conceptuelle de l'espace et du temps présente la même apparence non seulement dans l'art et dans le mythe — où la même tendance pourrait être attribuée aux Égyptiens, puisque les événements du mythe doivent se dérouler, même dans un contexte « in »-temporel — mais aussi dans la langue égyptienne, dans l'éthique, dans la science, et même dans la discipline la plus éloignée et la plus antagoniste de leur façon d'observer la nature, c'est-à-dire l'étude de l'histoire. Et ce silence spatio-temporel n'est pas une fin en soi², il est le *genus dicendi* lui-même.

Il ressort clairement de ce qui précède que la belle affirmation de Kaschnitz-Weinberg³, qui hante depuis lors toutes les histoires de l'art et autres travaux égyptologiques, suivant laquelle l'art égyptien a été la tentative la plus grandiose de surmonter la mort, ne peut formellement pas être maintenue^[ai]. Cette fausse interprétation repose sur des valeurs propres à un système étranger, c'est-à-dire à l'art de la perspective, qui ont été appliquées à l'art égyptien, au lieu d'évaluer ce dernier selon ses propres normes. Schäfer a donc eu raison d'insister jusqu'au bout sur sa séparation de ses deux « strates », même si la « strate d'armature » a une influence déterminante

¹ Cf. Schäfer, p. 25.

² *Ein » um zu «* (NDLT).

³ Guido Kaschnitz von Weinberg (1890-1958), archéologue autrichien.

Cf. note de fin [d], page 94 de la présente édition (NDLT).

sur la forme. Si l'on considère l'art égyptien comme une forme de représentation aspective, il est libéré de la tendance optative que Kaschnitz-Weinberg lui prête. L'espace et le temps, conditions nécessaires de la vie, s'expriment seulement d'une autre manière, sous forme de figures, de gestes « statiques », mais le sujet représenté n'est nullement soustrait à l'existence, il est la vie totale¹. Les œuvres égyptiennes ne peuvent devenir éternelles que par la matière dont elles sont faites et par la magie qui leur est inhérente. Il ne faut pas oublier qu'il existe aussi une forme de représentation réussie, qui est celle de l'authentique absence de temps et d'espace.

Les échos égyptiens de l'art contemporain

Qu'il me soit permis dans cette dernière partie d'aborder brièvement, conformément aux intentions de Schäfer, *la relation de l'art contemporain avec l'art égyptien ancien*.

L'auteur de l'ouvrage a démontré de façon convaincante que ce que nous avons appelé aspective, par opposition à la perspective, constitue seulement la fondation logique au-dessus de laquelle s'élève la superstructure formelle de l'expression artistique. Il a utilisé différents termes pour désigner ces deux niveaux créatifs, mais les a surtout désignés comme la strate d'armature et la strate d'expression². Il en donne un bon résumé à la p. 34 de l'article « Ägyptische und heutige Kunst » (Schäfer 1928) : « Chacun des deux types (aspectif et perspective) correspond à un état particulier de l'esprit humain, mais les distinctions de ce genre relèvent davantage du domaine de l'épistéologie que de celui de l'esthétique. Pour reprendre une expression d'Adolf Hildebrand, elles sont le résultat de "l'exploration de la nature"³ qui est bien sûr présente dans tout art figuratif, mais qui n'est que le fondement de l'activité artistique. Ce n'est qu'une fois que l'on a éclairci ce point que l'on peut

¹ *Volgültiges Leben* (NDLT).

² *Gerüstschicht und Ausdrucksschicht* (NDLT).

³ *Naturerforschung*, que Hildebrand emploie à deux reprises dans sa préface de *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strasbourg, Heitz & Mündel, 1893, p. 6-7). Nous avons repris la traduction proposée par Georges M. Baltus (*Le Problème de la forme dans les arts figuratifs*, Paris, Vve Émile Bouillon, 1903) (NDLT).

percevoir ce qui, au-delà du simple but de la représentation de l'objet, est utilisé par les maîtres égyptiens comme moyen d'expression artistique [...]. Ce n'est que dans l'expression qu'un artiste individuel ou qu'un peuple particulier appliquent à ce niveau fondamental [...] que se joue l'accomplissement artistique. [...] Ainsi, les formes d'expression égyptiennes, babylonniennes, assyriennes, hittites, crétoises, mycéniennes, grecques archaïques et préco-lombiennes, qui varient selon les époques, se superposent toutes à la sous-structure visuelle frontale, basée sur l'image mentale (aspective)¹. Et ainsi, les arts italien, allemand, hollandais, français, espagnol et anglais se trouvent au-dessus de la strate d'expression de la perspective pure, chacun d'entre eux ayant ses propres sous-groupes. Je caractérise ici la "strate naturaliste" comme étant la plus basse et la "strate de l'expression" comme étant la plus élevée, uniquement pour rendre compréhensible leur relation dans l'art figuratif. Cela n'affecte en rien le fait que [...] l'impulsion originelle de tout art réside dans "l'expression".»

⁴²² Nous partageons l'avis de Schäfer suivant lequel la plupart des jugements modernes erronés sur l'art égyptien proviennent d'une attribution des qualités aspectives au niveau de l'expression esthétique. Et, en appliquant une méthode plus moderne d'analyse structurelle, on oublie que, comme nous l'avons déjà mentionné, il y a un tel bouleversement entre le monde aspechtif et le monde perspektif que nous n'avons plus d'accès immédiat aux lois formelles [de l'art égyptien].

Le jugement de Schäfer sur « l'art contemporain » — en d'autres termes, l'expressionnisme des années vingt — établit que les modes de création égyptien et contemporain ont en commun l'affranchissement à un haut degré de l'impression visuelle (perspective), de sorte qu'ils forment chacun des « représentations mentales » (aspectives)². Tous deux disposent avec une grande liberté du contenu objectif des modèles : dans les deux cas, des corps deviennent transparents ; tous deux réunissent en une seule image visuelle plusieurs vues visuellement inconciliables d'un même corps ; tous deux mêlent des vues et des coupes, rapprochent des objets éloignés dans le temps ou dans l'espace, ou associent différentes phases d'une action

¹ *Geradaufsichtig-vorstellig* (NDLT).

² « *Daß sie also beide "vorstellig" (aspektivisch) bilden* » (NDLT).

en une seule image, tous deux recourent à l'association d'idées¹. Et pourtant, affirme Schäfer dans son analyse — dans laquelle il intègre d'autres traits communs à l'image plane et à la sculpture —, cette correspondance est en grande partie trompeuse. Elle n'est en effet qu'extérieure, dans la mesure où l'art moderne déplace dans la strate esthétique (la forme) des éléments qui constituent l'armature (la connaissance) de l'art égyptien. Mais dès cette époque, en 1928, il avait émis quelques réserves.

Ce que Schäfer a vécu comme une floraison s'est développé, à l'heure actuelle, en un fruit mûr, dont la nature et l'espèce sont plus faciles à déterminer que la forme précoce. Cela montre, à mon avis, que les caractéristiques précédemment citées ne sont pas liées à son parfum, mais à sa racine. La « représentation [mentale]² » est devenue une aspective totale, la vue frontale (sans profondeur) a créé des merveilles de surfaces, au caractère de tapisserie. Aujourd'hui, on ne s'est pas détourné délibérément de la perspective dans toutes ses conséquences, mais — bien plus — on la dévalorise comme l'instrument des ignorants. Cela ne correspond pas à un déplacement au niveau de « l'esthétique », cela se joue au niveau du fondement de la connaissance — suivant le chemin détourné que Schäfer a identifié, au sujet de l'imbrication présumée des deux strates³.

Ce n'est pas par hasard que l'art égyptien exerce aujourd'hui un tel attrait : il donne à voir une autre possibilité d'appréhender le monde, plus proche de nous que la perspective grecque. En dépit de toute notre ascension, et sans doute justement à cause d'elle, nous nous sommes tournés vers un mode de vision délimitatif, parce que la distance que nous avons prise nous éloigne tant de la partie individuelle que nous la perdons complètement de vue. Vouloir malgré tout se tourner vers elle, et la reconnaître, signifie

1 *Gedankengesellung* (NDLT).

2 *Vorstellung* (NDLT).

3 Ce paragraphe et les deux suivants n'apparaissent plus dans l'édition de 1974. John Baines le justifie dans une note de la p. 446 : « Trois paragraphes, et la dernière phrase de la postface ont été supprimées à cet endroit, conformément au souhait du Dr Brunner-Traut. Cela a été décidé parce que la version originale était trop brève, et que l'auteur a entre-temps poussé ses recherches beaucoup plus loin. Elle a l'intention de les publier séparément » (NDLT).

que nous devons la considérer comme séparée du tout et indépendamment de lui. Ainsi, à côté d'une vision perspective exagérée à l'extrême et d'où disparaît la chose individuelle, il existe une vision spécifique consciemment voulu, un intérêt pour le détail, pour un champ délimité.

La nouvelle attitude aspective procède d'un nouveau degré de conscience¹, et ne peut donc pas être celle de l'Égypte ancienne, puisqu'en effet celle-là est consciente, et ne résulte pas d'une disposition intérieure spontanée. La différence réside surtout dans l'attitude à l'égard de l'ensemble. Là, l'ensemble est dans la représentation [mentale] et saisi de manière paratactique; ici — songeons à notre éventail de domaines de connaissances —, l'ensemble n'est plus vu que par quelques-uns, tandis qu'une attention démesurée se concentre sur la partie individuelle séparée. Avec une unité de mesure de la vitesse de la lumière, comment serait-il encore possible d'avoir une « vision² » de l'espace et du temps? Ainsi, dans l'art contemporain s'opposent, d'une part, la *déchosification*³, qui exprime une vision surélevée — et, d'autre part, la représentation [mentale] aspective, qui exprime une vision individuelle^[aj].

Il est probable que la proximité de l'art moderne avec l'art égyptien repose sur une affinité fondamentale, et que l'art égyptien ne serve pas seulement à fournir le genre de régénération que Richard Strauss a ressenti devant les pyramides de Giza en 1892, lorsqu'il écrit à Cosima Wagner: « En tant que spectateur, on s'émerveille de voir comment les Anciens, dans leur naïveté, ont toujours trouvé inconsciemment les formes justes. C'est comme si l'on s'approchait de la condition fondamentale du sentiment artistique et que l'on était régénéré par cette naïveté monumentale, comme Antée l'a été en touchant la terre. » La proximité de notre art avec l'art égyptien est une proximité sacrée ■

¹ *Bewußtseinsebene* (NDLT).

² *Schau* (NDLT).

³ *Entdinglichung* (NDLT).

notes sur la postface

- a Parmi les nombreuses voix que l'on pourrait mentionner ici, je citerai celle de H. Frankfort (*JEA* 19 [1932], p. 36-37) : « Schäfer ne se contente pas de formuler une théorie ingénieuse, il veut démontrer comment une attitude particulière à l'égard des impressions visuelles, une vision particulière de leur réalité, est à l'origine de toute la structure multiforme de l'art égyptien. Il est de la plus haute importance pour l'égyptologie que ce livre soit aussi complet et exhaustif; il n'y a aucun type de représentation et très peu de cas isolés, si ce n'est aucun, qui ne puissent y être trouvés et mis en relation avec l'idée dominante de tout l'art pré-grec. Et son grand mérite reste d'avoir montré de manière convaincante que l'art égyptien, pour autant qu'il ait une certaine attitude à l'égard des impressions visuelles qui diffère de la nôtre, est cohérent en lui-même et peut être pleinement compris » (en anglais dans le texte, NDLT).
- b Il ne s'agit en aucun cas de nier que le « Ça » puisse être une réalité pressentie ou même fondamentalement cachée.
- c C'est aussi le cas de J. A. Wilson, *The Culture of Ancient Egypt*, 1959, p. 53, qui mentionne des « plans habilement tordus en relief » (*skilfully twisted planes*), (en anglais dans le texte, NDLT).
- d Comme Schäfer lui-même a exprimé ses réserves à leur égard (cf. en premier lieu le texte sur Taf. 114-115 A, section IX du texte de l'Atlas 3 pl. 114-15A, et la section IV du texte de l'Atlas 3 pl. 113; ces deux études ont été tirées séparément sous le titre « "Ewigkeits"aufgabe (sic) und "Struktur" der ägyptischen Kunst und "Kontrapost" und "Gebärdenschränkung" » — du même auteur, « Ungewöhnliche ägyptische Augenbilder », in : *Zeitschr. f. ägyptische Sprache*, vol. 74, 1938, p. 27-41, en particulier p. 36 et suivantes — du même auteur, « Hilfen zur Erforschung ägyptischer und anderer "vorgriechischer" Kunst » in : *Jahrbuch des Deutschen Arch. Instituts*, vol. 57, 1942, p. 158-182; du même auteur, *Leben, Ewigkeit und ägyptische Kunst, Nachr. Der Akademie der Wissenschaften*, Göttingen, Phil.-Histor. Klasse 1944, Nr. 5, p. 93-120 ; cf. en particulier dans le présent ouvrage de Schäfer A 2, p. 368 et suivante, et index), je me trouve dispensée de poursuivre cette tâche en détail. Quelle que soit l'importance des réalisations de ces auteurs dans leurs domaines respectifs — car ils sont tous spécialistes de disciplines connexes —, ils n'ont pas trouvé la clé de la compréhension de l'art égyptien. Leurs « nouvelles » approches peuvent toutes être trouvées dans une lecture attentive de Schäfer, par exemple : la relation de l'art égyptien avec les valeurs haptiques, sa séparation avec l'art des peuples primitifs et des enfants, les différences culturellement déterminées entre l'art égyptien et, par exemple, l'art babylonien, les valeurs statiques, les propriétés particulières de l'espace, etc. — toutes ces questions sont abordées à plusieurs reprises (cf. Index). Il est donc superflu de déguiser

de telles « connaissances » sous un autre jour. L'analyse structurale en tant qu'approche exclusive — aussi fructueuse soit-elle dans ses propres limites — a échoué dans le cas de l'art égyptien, comme l'a d'ailleurs admis son meilleur théoricien (G. Krahmer, *Figur und Raum*, p. 65). En effet, elle suppose avoir correctement compris le langage formel d'un art du moment qu'elle veut révéler dans sa structure « la forme d'effet (*Wirkungsform*) de cette force » qui « se substitue, dans l'art, aux énergies cosmiques ou divines » (G. von Kaschnitz-Weinberg, *Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik, Kunsthiss. Forschungen*, Frankfurter Verlaganstalt, Berlin, 1933, vol. 2). Mais nous avons appris à comprendre le langage de l'art dans le contexte du mode de représentation perspectif qui est approprié à notre image du monde, et l'image égyptienne du monde, qui nous est étrangère, a un langage formel totalement différent. Nous devons procéder avec lenteur et prudence si nous voulons comprendre ce langage.

- e Il va de soi que, pour une telle approche, « qui part de l'intérieur » (ce qui ne doit pas se confondre avec une approche psychologisante), il faut partir d'un maximum de connaissances égyptologiques ; en particulier, il faut inclure dans la discussion ce que les Égyptiens disent d'eux-mêmes (dans les textes). Je suis bien conscient que nous « savons beaucoup *de choses », même si ce que nous savons n'est rien par rapport à ce que nous ne savons pas, mais que nous devrions savoir, avant d'aborder une question aussi difficile. Je dois également admettre que le présent exposé devrait être étayé de manière plus détaillée qu'il n'est possible de le faire dans le cadre d'une postface. Ce qui m'incite pourtant à l'entreprendre malgré ces réserves — je le répète — c'est le sentiment de devoir que je ressens envers l'auteur, qui me pousse à exposer sa cause avant que'elle ne soit déformée par des interprétations qui, à mon avis, ne lui rendent pas justice. Mais, à ceux qui me reprocheront une approche trop hâtive du sujet, s'opposeront peut-être d'autres qui verront mon exposé de l'aspektive et ma caractérisation de l'art égyptien comme aspektif comme des évidences. Peut-être ces personnes peuvent-elles se résigner à un effort pour introduire et fixer cette expression, d'une manière un peu plus scrupuleuse, et pour la confronter à d'autres dispositions qui la touchent de près ou la recoupent. Dans l'ensemble, nous ne pouvons rien espérer de plus que de réussir à donner une indication sur la direction dans laquelle la solution devrait être trouvée.
- f Il est troublant de constater la confusion qui règne autour de désignations prétendues distinctives ; ce désordre vient, d'une part, de ce que les caractéristiques ne sont pas considérées comme suffisamment fondamentales, qu'elles ne sont donc pas transmises et restent en suspens ; d'autre part, la tension de leur polarité n'est pas définie assez clairement.

Ainsi, les termes galvaudés de « psychologisme » ou de « psychologie » peuvent avoir des significations très différentes selon l’usage qu’en fait un chercheur ; il en va de même pour les circuits du sujet et de l’objet : ces deux paires conceptuelles seront brièvement discutées dans le texte. Si la recherche récente oppose une hostilité persistante à l’égard de l’approche « psychologique », et pense que les œuvres d’art sont « utilisées à des fins d’examen psychologique de leur époque », on peut lui répondre ceci : ce n’est pas seulement d’après la « grande analogie entre l’homme et le monde » (Schopenhauer) ou la « grande analogie de la nature » de Herder en tant que *médium spirituel* entre le sujet et l’objet que « l’esprit rencontre dans l’ordre objectif de la nature le secret de sa propre origine » (cf. von Weizsäcker), ou à l’inverse « [qu’]au fond de l’âme réside la clef des hiéroglyphes de la nature vivante » (Spranger) ; mais c’est plutôt d’après l’analogie entre l’homme et l’art que l’esprit rencontre dans la structure de l’art le secret de l’âme humaine, tout comme la clef de l’éénigme de l’ordre artistique se trouve dans la profondeur de l’âme. Il importe donc peu de savoir de quelle extrémité part le chercheur — d’autant plus que nous ne traitons pas ici en premier lieu de la forme artistique, mais du fondement logique de sa forme, et que nous nous concentrerons donc, à proprement parler, sur un domaine épistémologique et non sur l’observation de l’art.

- g Alors que ce livre était sous presse, un traitement approfondi de ce sujet est paru, dédié à la mémoire de Jean Capart et Heinrich Schäfer : *Chaos en Beheersing* (Leiden, 1961) par H. Asselberghs.

- h Il serait faux d’imaginer que l’image était composée comme une mosaïque, car, d’une part, l’artiste sélectionne, tandis que, d’autre part, il garde devant lui l’idée de l’ensemble. L’idée que l’art que j’appelle *aspektif*, et que Schäfer comparait aux productions des enfants et des primitifs, serait « puéril » et « primitif » est tout aussi fausse ; seule l’attitude cognitive est similaire, tandis que la forme artistique, autant que les enfants et les peuples primitifs sont désireux ou capables de la produire, se présente différemment dans chaque contexte.

- i Dans la musique de la Renaissance, cet effort pour donner une illusion de l’espace se traduit par le retour à la monodie ; cf. les écoles vénitiennes et florentines, en particulier dans la distribution spatiale des groupes instrumentaux et des choeurs.

- j Pour toutes ces déterminations, se référer à leur meilleur exposé dans W. Wolf, *Die Kunst Ägyptens*, Stuttgart, 1957.

- k Schäfer rejettait le couple terminologique « forme d’existence (*Daseins-*) » et « forme d’effet (*Wirkungsform*) » établi par Hildebrand au motif que cela externalisait les phénomènes et les nivelaient. Il est à peine besoin de dire que l’opposition « naturaliste-idéaliste »

n'a pas sa place ici. — Nous ne discuterons pas de l'utilité de tous les critères qui ont été attribués à l'aspective et à la perspective pour les renvoyer dos à dos, mais un groupe mérite une mention particulière : paratactique/hypotactique. Cette paire implique un système d'ordonnance dont nous nous occuperons plus tard. La connexion entre l'hypotaxe et la perspective devrait être clarifiée dans la prochaine section.

- I La suite devrait montrer clairement que ce redressement de la tête a un prix.
- m Pour anticiper une autre objection, je dois préciser que lorsque je dis « unifiant » ou « unifié », je n'entends pas par-là « homogènes » mais « centrés » (vus ensembles) ; l'art égyptien était plus unifié dans le sens d'« homogène » que n'importe quel autre.
- n Mais, en ce qui concerne les inclinations de l'ornement, par exemple la préférence pour l'angle plein ou pour le cube plutôt que le cercle (Crète) ou le cylindre (Babylonie), ces éléments artistiques relèvent du domaine de l'expression formelle de l'artiste et appartiennent donc à la « strate d'expression » de Schäfer. On peut en dire autant de la tendance à l'abstraction. Mais, malgré l'effort pour faire ressortir l'essence cachée de la variété aléatoire de la nature, l'artiste égyptien reste descriptif, de même que toute formation conceptuelle égyptienne demeure attachée au figuratif, de sorte de même les symboles peuvent s'incarner de nouveau et accomplir des actions.

Comme forme et comme méthode, l'écriture égyptienne offre un excellent exemple de la façon dont les Égyptiens en sont restés à l'intuition. Aucune autre écriture n'est demeurée si près de l'image que l'écriture égyptienne : toutes ont tendu vers l'utilisation de signes ; et, bien que leur système d'écriture ait contenu un alphabet, les Égyptiens n'en ont jamais fait usage. Un autre exemple parmi tant d'autres est celui de la science, qui, en Égypte, ne s'est écartée de l'intuition que jusqu'à la règle paradigmatische, sans jamais atteindre les froides hauteurs du théorème abstrait. Voir, plus pour de détails à ce sujet, p. 416-417 (page 82 du présent ouvrage, NDLT).

- o Il me semble que les mots d'origine étrangère, s'ils ne sont pas utilisés arbitrairement, sont nécessaires dans l'écriture scientifique pour éviter toute ambiguïté dans l'expression, et sont même souhaitables, compte tenu du caractère international de la science, dans laquelle il est possible d'inventer un terme qui traversera les frontières linguistiques.
- p Cela n'est pas accidentel, comme je m'efforcerai de le montrer à la fin de cette postface, cf. p. 421 et suivantes (page 89 sq. du présent ouvrage, NDLT).
- q Le sens du toucher peut être évacué dans ce contexte.

- r On pourrait objecter ici que la perspective choisit aussi des vues ou sélectionne des parties pour chaque image, mais cela serait mal comprendre la distinction entre l'aspective et la perspective qui a été faite ci-dessus. En insistant suffisamment, les concepts les plus divergents peuvent être réconciliés, et pourtant, c'est à partir de la même signification fondamentale de la paire de « mots » *mythos-logos*, qu'a été développée la différence, formulée sous la forme d'une quasi-opposition, entre des âges entiers de l'humanité, entre l'aspective et la perspective. Le mythe a un sens particulier, tandis que le *logos* tend vers un sens inconditionnel. Son mode d'expression est toujours lié à quelque chose d'autre.
- s Il convient de noter en passant qu'il n'y a guère d'être « vrai » (« *wahres* » *Sein*) à côté d'un être « apparent » (*scheinbar*) ; en effet, on ne peut guère avancer que différents degrés de réalité existent, pas plus qu'une existence (*Dasein*) au premier ou à l'arrière-plan. Au lieu qu'un mur soit établi pour séparer l'image et la réalité, les images et les objets coïncident plutôt dans une large mesure. L'idéal et le réel, l'être et la signification se confondent également.
- t L'importance de la délimitation et la connexion entre l'organisation en registres et l'absence de profondeur picturale ont déjà été relevées par Schäfer, p. 201.
- u Nous devons à nouveau admettre que, dans le cadre de cette étude générale, nous supposons une connaissance du matériau de Schäfer, et qu'il nous faut nous limiter, dans le format de la postface, aux faits essentiels. Nous évoquerons brièvement les exceptions significatives (p. 419), (page 86 du présent ouvrage, NdLT) ; les autres écarts ou variantes n'affectent ni le caractère fondamental de l'ensemble ni son problème fondamental. Nous demandons au lecteur de bien vouloir garder cela à l'esprit.
- v En employant les expressions de « continuum, phase, étape » ou « d'abrupt, sans transition » et de « l'un à côté de l'autre », ou, d'autre part, de « déroulement, d'infini », nous avons déjà fait allusion à la paire conceptuelle de l'espace et du temps.
- w Cela ne doit pas être compris comme l'inverse de « l'infini » ; sur cette notion, cf. p. 409 ci-dessous (page 71 du présent ouvrage, NdLT).
- x Dans leur tendance à préférer la forme typique aux représentations proches de la nature, les Égyptiens n'ont nullement renoncé à l'attribution d'une identité individuelle, bien au contraire : cette attribution est visée par l'attribution du nom.
- y « Dynamique » n'est pas à prendre ici au sens de Schäfer p. 327, mais dans le sens de dynamique-organique, en reprenant délibérément la terminologie de l'histoire de l'art.

- z** Lorsque G. Kaschnitz-Weinberg (*Bemerkungen zur Struktur*, p. 19) affirme que l'Égyptien a stylisé un animal ordinaire d'une manière différente d'un animal déifié, il s'appuie sur une comparaison erronée, puisque les deux animaux proviennent de deux périodes différentes. Or ce n'est pas le style qui nous intéresse ici.
- aa** L'invention de l'écriture, dont le sens s'accomplit dans le fait qu'elle fixe des mots fugaces au-delà du temps et de l'espace, relève également de ce complexe d'idées.
- ab** Cf. l'étude d'E. Otto dans *Die Welt als Geschichte*, vol. 14, 1954, p. 135 et suivantes. L'existence de deux mots pour l'éternité, *dt* et *nbb*, devrait également provenir de cette double représentation du temps, ce que je ne peux bien sûr pas aborder ici, compte tenu de la difficulté de la question, et parce qu'il me faudrait apporter un grand nombre de preuves.
- ac** Les paysans d'aujourd'hui et les enfants ont une vision similaire de cette paire conceptuelle : les événements qui se produisent en dehors de l'horizon mental de l'individu sont « lointains » ou même « étrangers » : l'empereur Charlemagne était l'époux de l'impératrice Marie-Thérèse, ou le roi Frédéric le Grand celui de la reine Louise.
- ad** Pour la compréhension des représentations mythiques du temps et de l'espace, cf. les deux textes de H. Brunner, *Zum Zeitbegriff der Ägypter*, Studium Generale, 1955, p. 584 et suivantes, et *Zum Raumbegriff der Ägypter*, Studium Generale, 1957, p. 612 et suivantes.
- ae** La culture égyptienne a atteint ce niveau après trois périodes de développement : dans l'Ancien comme dans le Moyen Empire, puis dans le Nouvel Empire, comme l'observe W. Wolf dans *Die Kunst Ägyptens*.
- af** D'innombrables détails pourraient être mentionnés ici, par exemple le mouvement de la bouche (Schäfer p. 299), sans parler des transformations à grande échelle, par exemple la coloration dans la peinture ; nous laissons à la sagacité du lecteur le soin de les rechercher, en portant à son attention l'index, en particulier durant le Nouvel Empire.
- ag** E. Otto a été le premier à remarquer que les Égyptiens exprimaient le tout en additionnant deux parties, dans *Studia Aegyptiaca*, I, *Analacta Orientalia* 17, p. 10 et suivantes, en particulier la p. 35. Depuis, plusieurs auteurs se sont penchés sur la question.

428

La fable de la tête et du corps, et tout ce qui a trait à la pensée des membres absolutisés offrent une excellente illustration de l'indépendance des parties individuelles. Cf. à ce sujet H. Ranke, « Die Vergottung der Glieder des menschlichen Körpers bei d. Ägyptern », *Orientalistische Literaturzeitung*, 27, 1924, p. 558-564 ; W. R. Dawson,

« Protection of Parts of the Body by the Gods », *Aegyptus* 11, 1931, 26 et suivante ; O. Firchow, *Die Mischgestalt des Toten*, dans *Moi* 1, 1953, p. 313-325 ou A. Hermann, *Grapow-Festschrift*, p. 127, et, du même auteur, « Zergliedern und Zusammenfügen », *Numen*, 3, 1956, p. 95, et, du même auteur, dans le *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1961, p. 101 avec notes.

- ah** Une très bonne compilation de ces différentes caractéristiques se trouve dans W. Wolf, *Die Kunst Ägyptens*, Stuttgart, 1957, p. 262 et suivantes *et alii*.
- ai** Les erreurs de mes propres tentatives antérieures sur cette question doivent également être corrigées et sont expressément retirées ici ; je les désavoue explicitement. Je me réfère aux parties des essais : « Die Darstellweise in der ägyptischen Kunst, ein Wahrheitsproblem », *Universitas*, 1953, cahier 5, p. 481-492 ; « Die Geburtsstunde des zeitbewußten Menschen in Altägypten », *Universitas* 1957, cahier 5, p. 497-508 ; « The Rise of Consciousness in Ancient Egypt », *Universitas*, English Language Édition, 1959, vol. 3, n° 1, p. 71-78.
- aj** Cela pourrait également être démontré pour toutes les manifestations de la vie. Au lieu de tout ce qu'il faudrait dire, prenons un exemple au hasard : je retiens d'une critique perspicace de *l'Andorra* de M. Frisch le passage suivant : « Frisch a construit avec *Andorra* un style particulier : la juxtaposition de l'avant-scène, du milieu et de l'arrière-scène et la présence simultanée du passé, du présent et du futur brisent toutes les limites fixées par l'espace et le temps. » — Il suffit de comparer la juxtaposition similaire dans le *Schlussball* de G. Gaiser, pour ne citer qu'une seule œuvre. — La division de l'homme en ses rôles est particulièrement dangereuse, de sorte qu'il est en train de se dissoudre en tant qu'ensemble responsable. — Dans le domaine musical, on peut aussi parler du « son blanc » de la musique électronique. — Il n'est probablement pas trop audacieux de penser que nous formons aujourd'hui des astronautes, que Léonard de Vinci a conçu les premières machines volantes, qu'Icare a certes échoué, mais qu'il s'est élevé jusqu'au vol par ses propres moyens, tandis qu'Étana a été porté sous l'aile de l'aigle jusqu'à ce qu'il perde courage ; les Égyptiens ont à peine vu leur pays depuis une colline, et peut-être même ont-ils reconnu leur « ligne de division » (*Standlinie*) sur les rives du fleuve lorsqu'ils naviguaient sur le Nil, à bord de leurs bateaux ■

Emma Brunner-Traut

1911-2008

D'une formation initiale de pianiste, Emma Traut se convertit à l'égyptologie après sa rencontre avec Hellmut Brunner. Elle soutint en 1937 sa thèse consacrée à la danse dans l'Égypte antique à l'université de Munich, sous la direction d'Alexander Scharff et épousa la même année Hellmut Brunner. Jusqu'en 1943, Emma Brunner-Traut travailla au Musée égyptien de Berlin, dont il lui fut proposé de reprendre la direction à la suite de Rudolph Anthes — proposition qu'elle déclina. En 1953 parut son premier article consacré à la question de la représentation égyptienne, déjà lié à un « problème de vérité ». Cette question sera par la suite résumée par la notion d'aspective, développée à plusieurs reprises jusqu'en 1990 et déclinée sous différents formats, dont la présente édition propose de donner l'aperçu le plus célèbre : celui de la postface au *Von ägyptischer Kunst*, de Heinrich Schäfer (1919).

Outre son approche épistémologique de l'histoire de l'art égyptien, Emma Brunner-Traut a étudié les contes animaliers, les thèmes de la vie quotidienne, de la musique, de la religion et de la maternité en Égypte ainsi que le corpus des *ostraca*. Ces différents centres d'intérêt se reflètent dans le choix de ses nombreuses contributions pour le *Lexikon der Ägyptologie*, entre 1975 et 1989.

Son projet fut aussi celui du musée de l'université de Tübingen, où enseignait son époux. Le 31 décembre 1963, la collection égyptologique de l'université fut inaugurée et Emma Brunner-Traut en présenta, avec son mari, les pièces principales lors d'une exposition intitulée « Osiris, Kreuz, Halbmond : Die drei Religionen Ägyptens », tenue à Stuttgart et à Hanovre en 1984.

En 1992, Ingrid Gamer-Wallert et Wolfgang Helck lui consacrèrent un volume de *Mélanges (Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut, Tübingen, Attempto Verlag, 1992)*, auxquels contribuèrent notamment Jan Assmann, Erik Hornung et Jean Leclant ■

« Die Darstellungsweise in der ägyptischen Kunst — ein Wahrheitsproblem », *Universitas*, n° 8, 1953, p. 481-492.

« Die Aspective », postface à Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst: Eine Grundlage*, Wiesbaden, 1963, p. 395-428.

Altägyptische Märchen, Düsseldorf, Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1963.

Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.

« Aspektive », in : Wolfgang Helck, Eberhard Otto, *Lexikon der Ägyptologie*, I, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1973, col. 474-488.

(Avec Hellmut Brunner et Johanna Zick-Nissen)
Osiris, Kreuz, Halbmond: Die drei Religionen Ägyptens. 5000 Jahre Religion in der Kunst Ägyptens, Mayence, Philipp von Zabern, 1984.

Frühformen des Erkennens: am Beispiel Altägyptens, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Die Grossen Religionen des Alten Orients und der Antike, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1992.

l'aspective en

perspective

postface

in memoriam

Évelyne Faivre-Martin
et Patrick Gautier

Gabrielle Charrak

Dominique Farout

Conscients de la grande justesse du travail de définition effectué par Emma Brunner-Traut, nous avons tenu à rappeler dans cet « épilogue d'épilogue » son importance fondamentale pour l'égyptologie comme pour l'ensemble de l'histoire de l'art, en jouant son propre jeu. Puisque l'aspective est expliquée comme un négatif de la perspective, nous avons entrepris de partir des rapports de l'espace et du temps, chers à Brunner-Traut, pour tenter de préciser ce que signifie ladite perspective, envisagée de plus comme miroir inversé de l'aspective.

L'aspective repose sur l'absence d'observateur implicite et la multiplicité des plans. Les éléments constitutifs du sujet sont assemblés, accumulés, sans se limiter à un cadre spatio-temporel unique : ni la relation du point de vue d'un observateur au temps et à l'espace, ni même la relation du temps et de l'espace ne sont en mesure de limiter cette accumulation [[document 23, p. 158](#)]. L'artiste égyptien construit l'image de façon à livrer une définition du sujet représenté, en additionnant autant d'éléments que nécessaires pour signifier son identité : il met donc en jeu une conception hiéroglyphique de l'image. Brunner-Traut démontre justement que c'est cette conception hiéroglyphique qui structure la compréhension du monde par l'artiste égyptien — voire sa perception, si l'on pousse notre analyse à partir de la version anglaise de John Baines et des ouvrages ultérieurs de Brunner-Traut¹. Si chaque plan est effectivement rabattu, il ne s'agit pas d'une « perspective rabattue » (un oxymore) pas plus que d'une « multispective » (*cf. infra p. 113*), puisque la construction de l'image n'est pas causée par le regard d'un observateur implicite [[document 15, p. 140](#)].

Le constat de Brunner-Traut est d'autant plus juste que l'image égyptienne est organisée suivant trois principes complémentaires² : l'organisation hiérarchique, l'organisation harmonique et l'organisation chronologique. Si la prise en compte du temps, ou du moins d'une logique temporelle, n'est donc pas absente de l'image égyptienne, celle-ci n'intervient qu'en dernier, pour autant qu'elle ne mette pas en péril les organisations hiérarchique et harmonique. Les éléments du sujet de la composition sont présentés par ordre de présence, d'une part, et de façon à produire un ajustement harmonieux,

¹ Voir l'introduction de la présente édition.

² Dominique Farout, « Image, temps et espace dans l'ancienne Égypte », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 55, 2009, p. 7.

c'est-à-dire en accord avec la Maât, d'autre part : l'ordre temporel n'est suivi qu'une fois ces deux règles respectées, et ne peut donc pas constituer le premier repère de compréhension de l'image. C'est ce qui induit le spectateur actuel à croire à une absence de temporalité, alors que celle-ci n'est pas forcément totale [documents 16, p. 142 ; 17, p. 144 et 18, p. 146].

En effet, si le temps et l'espace de l'aspective sont « muets », selon la terminologie de Brunner-Traut — ce qui ne signifie pas « absents » —, c'est bien non seulement parce qu'ils ne nous parlent pas, mais surtout du point de vue de leur relation intrinsèque : ils ne *se* parlent pas.

Pétrifier les accidents de l'Histoire

« Ces quelques mots gravés sur la pierre résument avec une majesté impersonnelle ce que le monde a besoin de savoir de nous¹. »

Daniel Arasse disait de la perspective qu'elle constitue « le cadre à partir duquel on peut contempler l'histoire »² : la perspective donne également un cadre, sinon de contemplation, du moins d'expression historique ; mais de quelle(s) histoire(s) est-il question ?

Pour le comprendre, on peut avancer dans le temps, jusqu'à la fin de l'Empire romain. Dans cette période, les figures se caractérisent par une perte d'intérêt pour l'image perspective dans la démonstration d'une nature sacrée, perte causée par le succès de la religion chrétienne qui entraîne de nouvelles exigences dans la représentation de la divinité et de l'absolu : le *kairos* comme l'individu ne sont plus au centre de l'image. Ce serait une erreur que d'interpréter ce retour comme une dégénérescence, car il s'agit bien d'un retour — un retour à l'absolu, et un abandon du momentané, du terrestre, de l'accident. Le sujet est redevenu l'objet religieux, l'icône.

L'Égypte ancienne fournit une clef intéressante pour comprendre ce retour, que nous nous proposons d'éclairer. Le monde y a été créé selon Maât : équilibré, harmonieux, immuable. Or sa création et celle de l'être humain impliquent dans les faits l'existence d'événements, donc de l'histoire.

¹ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951, p. 56.

² Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006, p. 87

Ces derniers appartiennent à un des deux côtés du temps. En effet, l'Égyptien divise le temps en deux moitiés complémentaires qui, ainsi que le rappelle Christophe Barbotin, permettent d'exprimer « la totalité du monde¹ ».

D'un côté, on trouve la moitié-*djet* du temps, créée par le périple nocturne du Soleil quand il est mort et qu'il éclaire l'autre monde — ce sont les douze heures de chaque nuit. Le temps-*djet* est celui de l'au-delà, des morts, des dieux, des mythes. C'est le temps cyclique, « statique² », celui de la nécessité.

D'un autre côté, en miroir, se trouve la moitié-*neheh* du temps³. Chaque matin, le Soleil ressuscite et effectue une course de douze heures pendant la journée : le monde des hommes est éclairé, les vivants revivent, la vie revient après son interruption nocturne. C'est le temps « dynamique⁴ », le « flux temporel⁵ » où se produisent les aléas de l'histoire, le temps que nous, humains, vivons, et où adviennent les événements. Même si le retour quotidien du Soleil est un épisode fondamentalement cyclique, c'est donc effectivement le temps principalement linéaire, celui de la contingence qu'il faut transformer en nécessité. Ainsi, c'est *djet* qui est le temps cyclique, celui de l'éternel retour⁶.

La pensée égyptienne repose sur l'effort pour maintenir le monde dans la Maât, l'équilibre, l'harmonie nécessaire voulue par le démiurge. Or les accidents de l'histoire, puisqu'ils dérogent au principe de cette nécessité,

¹ Christophe Barbotin, « Aspective et perspective dans la pensée égyptienne de l'histoire », *Pallas*, n° 105, 2017, p. 28.

² Voir Jean Winand, « Réflexions sur l'anthropologie du temps : le cas de l'Égypte ancienne. Questions et méthodes » in : Vinciane Pirenne-Delforge, Ohnan Tunca (dir.), *Représentations du temps dans les religions, actes du colloque organisé par le Centre d'histoire des religions de l'Université de Liège*, Genève, Droz, p. 17-35.

³ Voir Frédéric Servajean, « À propos du temps (*neheh*) dans quelques textes du Moyen Empire », *ENIM*, n° 1, 2008, p. 15-28.

⁴ Gaëlle Chantrain, Jean Winand, « Temps et espace en Égypte ancienne : une introduction », in : Gaëlle Chantrain, Jean Winand (dir.) *Time and Space*, Hambourg, Widmaier Verlag, 2018, p. 19.

⁵ Frédéric Servajean, *op. cit.*, p. 21

⁶ Au sens que Mircea Eliade confère à ce syntagme (*Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949).

relèvent de *l'isefet*, c'est-à-dire du déséquilibre chaotique et dangereux. Il faut alors les ramener au temps du mythe, leur ôter leur caractère d'instabilité pour les figer dans l'harmonie du monde. Frédéric Servajean décrit la moitié-*neheb* du temps comme « un temps qui gagne l'éternité *djet* en fin de cycle¹ ». De même que la *djet* préexiste au *neheb*, à la fin des temps il ne restera qu'elle : le monde sera redevenu immobile, car sa fin revient à une immobilité universelle. Ainsi, en fin de course du temps se trouve la vraie éternité augustinienne : elle est le « temps surmonté² ».

De ce fait, on trouve, majoritairement sur les parois des monuments, le récit littéraire comme iconographique de ces événements : par exemple la Bataille de Qadech [document 20, p. 152] et la prise de la ville de Dapour couvrant les parois du Ramesseum. Dans la mesure où ces murs protègent des aires sacrées, ce type d'enregistrement ne doit être interprété ni comme une expression historique, ni comme une expression journalistique. Ces thèmes de violence et de victoire sont destinés à empêcher *l'isefet* d'y pénétrer. Il s'agit en fait de pétrifier les accidents de l'Histoire, caractéristiques du temps-*neheb*, c'est-à-dire de les fossiliser dans la pierre pour les ramener au temps mythique, la *djet*, et donc au monde immuable de Maât.

De ce rapport des anciens Égyptiens au temps, on peut comprendre ce qui se produit dans les premiers arts chrétiens : la priorité n'est plus d'enregistrer des accidents historiques, mais de rendre sensible un discours édifiant. Cela passe par un retour aux éléments du sacré, apparemment soustraits au temps linéaire pour recourir aux représentations de l'absolu. Ainsi, le fond des icônes byzantines est-il doré pour exprimer la lumière divine et son inaltérabilité [document 29, p. 170] — au contraire de l'ombre, dépendante d'une situation spatiale et temporelle circonscrite et éphémère —, selon une expression affective indépendante de la pensée égyptienne. L'accumulation des éléments informatifs destinés à exprimer la définition du sujet revient elle aussi dans l'iconographie chrétienne, d'où le recours aux hybrides : les personnages ailés (anges et archanges) ou ceux

¹ Frédéric Servajean, *op. cit.*, p. 23.

² Emilio Brito, « Crédit et temps dans la philosophie de Schelling », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 84, n° 63, 1986, p. 371.
Les interrogations de Schelling sur le temps reprennent en partie la spéculation de saint Augustin, dans le livre xi des *Confessions*.

à tête animale (tel saint Christophe à tête de chien¹), certaines figures multipliant les combinaisons (tels les quatre Évangélistes composant le tétramorphe² [document 6, p. III]).

Ces directions sont finalement contenues dans notre usage de l'adjectif « hiératique » qui, à l'origine, signifie « religieux, sacerdotal », d'où son application à une forme cursive de l'écriture égyptienne — réservée aux textes sacrés à l'époque où les Grecs décrivent l'Égypte — et que nous utilisons spontanément pour qualifier des figures statiques : par effet d'écho, l'immuabilité (pilier *djed* ci-contre) a donc trait au divin.



« Qu'en un jour, en un lieu, un seul fait accompli...³ »

Au contraire, l'image perspective est un résultat du choix du *kairos*⁴, du « moment opportun » — que Brunner-Traut assimile à « l'instant fécond » de Lessing⁵ : c'est-à-dire une liaison nécessaire de l'espace et du temps à un point donné vis-à-vis duquel l'observateur est convoqué par l'artiste.

¹ Cf. Arnaud Quertinmont, « Présence de l'Égypte dans l'art chrétien médiéval occidental », in : Marie Hamonet-Dewez, Justine Manigart (dir.), *Reflets d'Orient. L'Égypte à la croisée des cultures*, catalogue de l'exposition tenue au Musée des Arts anciens du Namurois du 15 novembre 2024 au 16 février 2025, p. 22-37.

² Cf. Julien de Vos, « “Le tétramorphe” : des Chérubins aux Vivants, des deux fleuves aux rives du Nil », in : Justine Manigart, *op. cit.*, p. 64-83 ; Philippe Germond, « À propos des dieux-gardiens d'Edfou et des symboles des quatre évangelistes : divergences et convergences », *Bulletin de la Société d'Égyptologie*, n° 30, 2014-2015, p. 47-60 ; Nadine Guilhou et Janice Peyré, *La mythologie égyptienne*, Paris, Marabout, 2005, p. 47-48.

³ « ... tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. » (Nicolas Boileau, *Art poétique*, 1772, chant III).

⁴ Voir sur cette question Evangelos Moutsopoulos, *Kairos. La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991 ; Jean-Marc Luce, « Delphes et l'aspective », in : Jean-Marc Luce, *Delphes et la littérature d'Homère à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, p. 287-320.

⁵ Voir note 1, p. 55.



Tétramorphe

Stuc avec les symboles des quatre évangélistes (tétramorphe) : l'ange pour saint Matthieu, le lion pour saint Marc, le taureau pour saint Luc et l'aigle pour saint Jean, vers 730-740, Cividale, baptistère de San Callisto, Rome, Italie [voir texte p. 110].

Les « Vivants » de l'Apocalypse de Jean sont représentés selon la vision d'Ézéchiel : « Ils avaient chacun quatre faces et chacun quatre ailes [...] leurs sabots étaient comme des sabots de bœuf [...] ils avaient une face d'homme, et tous les quatre avaient une face de lion à droite, et tous les quatre avaient une face de taureau à gauche, et tous les quatre avaient une face d'aigle. » (Ez 1, 6-10). Leur iconographie hybride tire son origine de celle des quatre vents pharaoniques, hypothèses du démiurge, comme ceux représentés au temple de Kom Ombo.

Le besoin de figurer des notions religieuses, des symboles d'absolu, ici la nature sacrée des évangiles et des évangélistes, cause le retour d'une conception aspective accumulative de l'image. En effet, enregistrer le « kairos » n'a plus de sens dans ce contexte ■ **Dominique Farout**

« Niché dans l'ombre de l'implicite »¹, cet observateur potentiel que Brunner-Traut qualifie de « (*fiktiver*) Beobachter »² est conçu par l'artiste. Il n'est ni le spectateur empirique de l'image, ni l'artiste lui-même ; il peut se trouver ou non à l'emplacement de ce spectateur postérieur à la création de l'œuvre, soit de manière fixe comme un appareil photographique, soit en suivant le déroulement de l'action comme processus, à la manière d'une caméra³.

L'observateur implicite regarde dans une direction : la perspective est la réaction de l'image à ce regard. Elle est déterminée par le point de vue de l'observateur, de façon géométrique, lumineuse, atmosphérique, colorimétrique, ... Elle est donc physique et peut être morale : le sujet de la représentation, qui est l'objet du regard de cet observateur, peut indiquer une réaction de connivence, de soupçon ou de rejet vis-à-vis de ce dernier.

En prenant en compte cette tripartition du regard de l'artiste, de l'observateur implicite et du spectateur empirique, nous sommes en mesure d'identifier plusieurs modes non-exclusifs de manifestations de perspective à travers l'histoire de l'art⁴. De nombreux auteurs ont proposé des histoires de la perspective⁵ : nous souhaitons seulement en rappeler ici quelques principes de distinction.

La perspective advient à partir du moment où l'image est ordonnée en réaction au point de vue d'un observateur implicite, situé dans un temps et dans un lieu déterminés. Elle peut reposer sur la géométrie (linéaire), sur des effets d'ombre, de contraste, de décomposition (à commencer par Vermeer) ou de variations

¹ Jean-Marc Luce, « L'observateur implicite dans l'art de l'Antiquité classique (fin VI^e siècle- I^r siècle av. J.-C.) », *Pallas*, n° 105, 2017 (<http://journals.openedition.org/pallas/8138>).

² Emma Brunner-Traut, « Aspektive » dans Helck Wolfgang, Eberhard Otto (éds.), *Lexikon der Ägyptologie*, I, 3, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1973, p. 474.

³ Voir à ce sujet Jean-Marc Luce (dir.), *Observateurs et Spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2025.

⁴ James Elkins a proposé une typologie des différents types de perspective dans la relation de celle-ci aux autres parties des mathématiques (*The Poetics of Perspective*, Ithaca, Cornell University Press, 1994).

⁵ Ainsi de Daniel Arasse, Hubert Damisch, Pierre Francastel, Dominique Raynaud (*op. cit.*).

concernant la couleur ou la netteté du dessin (atmosphérique ou aérienne, tel le *sfumato* de Léonard de Vinci). Considérons déjà ses manifestations géométriques, appliquées par excellence aux images bidimensionnelles, dont les effets se répercutent en trois dimensions, dans la sculpture et dans l'architecture. Les lignes de fuite sont majoritairement rectilignes, mais pas nécessairement. Elles peuvent être plus ou moins courbées, soit pour donner l'illusion d'une surface convexe sur une surface plane ; soit parce que la surface picturale est réellement convexe ou concave. Ainsi de la *Méduse* du Caravage (1597-1598), peinte sur deux boucliers convexes ; alors qu'à l'inverse, des peintures du Caravage sont sur une surface plane, conçues en regardant dans un miroir convexe, lui-même représenté sur la toile de *Marthe et Marie-Madeleine* (1605).

S'il n'y a qu'un observateur qui regarde, il s'agit de perspective « vraie », c'est-à-dire « monofocale ». Elle résulte donc d'un seul point de vue qui entraîne un point ou une zone de fuite unique à la surface du tableau, et qui ordonne l'intégralité de sa construction, sans que rien n'y échappe.

Si plusieurs points de vue, spatialement et temporellement déterminés, coordonnent l'organisation de l'image, on a affaire à une perspective « multifocale ». Ce type de pseudo-perspective rassemble plusieurs points de vue dans une seule image (une « multispective » ?) ; en conséquence de quoi il ne doit pas être confondu avec l'aspective. En effet, ce n'est pas une absence de perspective mais une addition de perspectives qui construisent une image logiquement, spatialement et temporellement cohérente. Cette perspective multifocale n'est pas toujours facile à repérer ; ainsi le spectateur doit faire un effort pour réaliser que la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello (1438-1456) est bel et bien « bifocale », voire « trifocale »¹. La succession de plans, opérée par excellence dans les décors de théâtre, peut aussi être rattachée à cette perspective multifocale : de la non-concordance entre chaque plan (monofocal) naît une impression de profondeur accentuée, également employée dans l'architecture baroque² (*cf. infra* p. 116).

¹ Robert Klein, « Études sur la perspective à la Renaissance, 1956-1963 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 583.

² Cf. Pierre Charpentrat, « Théâtre et architecture baroque », *Baroque*, n° 2, 1967, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 14 mai 2025.
<http://journals.openedition.org/baroque/265>.

Dans ces deux cas, une autre distinction entre en jeu concernant l'emplacement du point ou de la zone de fuite, sur la surface de l'image ou au-delà.

En effet, le point focal du regard de l'observateur implicite correspond dans la réalité à une surface diffuse. Dès le xv^e siècle, il existait une « machine à perspective¹ », comme le prouvent certains tableaux de Jan Van Eyck. Par exemple, dans celui que l'usage nomme « Époux Arnolfini » (1434), les lignes de fuite aboutissent à une zone de vue qui peut paraître vague. Ce résultat a longtemps dérouté les historiens d'art. En fait, les calculs informatiques ont permis de démontrer que ce peintre utilisait « un dispositif optique à travers lequel il représentait l'espace, en superposant méticuleusement ses traits à la réalité² », une « machine » représentée dans les croquis de Léonard de Vinci³. En fin de compte, cette zone de fuite correspond au regard humain puisque l'œil n'est pas une sphère parfaite. Ce procédé permet d'obtenir une image reproduisant les capacités de l'œil humain plus précisément que ce que nous pouvons en percevoir.

Dans le cas de la perspective « outrepassée », les lignes de fuite se rejoignent au-delà de la surface picturale : on peut les trouver, par exemple, dans les fresques du baptistère de Padoue réalisées par Giusto de Menabuoi (1375-1376)⁴. Au xix^e siècle, le développement de la photographie encourage de tels détournements de la perspective : dans *Les Raboteurs de parquet* (1875), Gustave Caillebotte place le point de fuite légèrement au-dessus de la surface du tableau, alors que la majeure partie de cette surface est occupée par les lignes de fuites formées par les lattes de bois.

¹ Gilles Simon, « La véritable invention de Van Eyck : une machine à représenter l'espace tel que nous le percevons », *The Conversation*, 16 août 2021 ; <https://theconversation.com/la-veritable-invention-de-jan-van-eyck-une-machine-a-representer-le-space-tel-que-nous-le-percevons-165685>

² *Idem*.

³ Voir Gilles Simon, « Jan Van Eyck's Perspective System Elucidated Through Computer Vision », *Proceedings of the ACM on Computer Graphics and Interactive Techniques*, vol. 4, n° 2, 2021, fig. S13.

⁴ Voir, au sujet de la perspective de Menabuoi, le travail mené par Dominique Raynaud : « L'émergence de l'espace perspectif : effet de croyance et de connaissance » in : Alain Berthoz, Roland Recht (dir.), *Les Espaces de l'Homme*, Symposium annuel du Collège de France, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 333-354.

Ces lignes de fuites peuvent aussi converger vers l'infini. Ainsi, la perspective cavalière, axonométrique est une vraie forme de perspective outrepassée, mais dont les lignes de fuites sont parallèles. De fait, le sujet de l'image y est sur le chemin du regard d'un observateur implicite placé à l'infini, regardant vers l'infini : le « point » de vue se trouve donc hors de la surface du support de l'image, à l'infini. C'est une pensée d'ingénieur ou d'architecte, qu'on trouve en Occident à partir du XVI^e siècle, par exemple dans les plans en élévation d'Androuet du Cerceau (1515-1585).

Depuis l'Antiquité classique, les principes d'organisation perspective de l'image ont été pris en compte et se sont précisés. C'est seulement à partir de la Renaissance que la perspective vraie, monofocale, s'est imposée. Elle résulte de réflexions causées par le *Livre des regards* d'Alhazen (965-1039), un traité d'optique qui dévoile la nature physiologique de l'œil humain et sa fonction. Traduit en latin au XIII^e siècle, l'ouvrage a déclenché de nombreuses recherches de la part des Européens, en particulier des membres de l'ordre mendiant des Franciscains¹, auxquels étaient liés des peintres considérables, tels Cimabue, Duccio et Giotto.

En miroir de la conception perspective de l'image, plusieurs phénomènes artistiques se sont distingués, la mettant à mal, rendant visibles des préoccupations culturelles et symboliques majeures.

Ainsi de la « perspective inversée », d'après l'expression de Pavel Florenski en 1919², une caractéristique de la peinture byzantine, médiévale et de la Pré-Renaissance : les lignes de fuite divergent, la profondeur du tableau est réduite et la hiérarchie symbolique des figures est privilégiée, en renversant les lois de la perspective linéaire. Il s'agit bien d'une inversion de la perspective, pour satisfaire des priorités différentes de celles de la peinture gréco-romaine qui plaçait l'observateur implicite au centre

¹ Voir Dominique Raynaud, « Effets de réseau dans la science pré-institutionnelle : le cas de l'optique médiévale », *European Journal of Sociology*, vol. 42, n° 3, 2001, p. 483-505.

² Dans son ouvrage *La Perspective inversée* (en russe, *Обратная перспектива*) [1919], que nous citons dans la traduction d'Olivier Kachler (Paris, Allia, 2021).

de ses décisions. Finalement, la perspective inversée met son observateur en concurrence avec une temporalité sacrée ou mythique, qui domine à nouveau la construction de l'image.

Il se trouve aussi des perspectives assimilant absolument l'observateur implicite et le spectateur empirique de l'image : ce dernier ne peut la lire que depuis une position spatiale spécifique, prédéterminée par l'artiste. C'est le cas du *trompe-l'œil*, dont l'usage est particulièrement développé en Europe du XVI^e au XIX^e siècle, en deux comme en trois dimensions¹. Inspiré par les successions de plans présentées dans les scénographies au théâtre (nommées, au XVII^e siècle, des « feintes² »), l'espace urbain est rythmé par des surélévations, des suites d'escaliers et de places, des jeux de lumière et de contrastes de couleurs sur les façades pour donner des illusions de profondeur, pour sembler plus haut, plus loin, plus grand. La séquence de l'arrivée sur la Lune (50 min 15 s-50 min 50 s) des protagonistes des *Aventures du Baron de Munchausen* (1989) de Terry Gilliam joue justement de ces artifices théâtraux où la feinte « introduit un axe de vue privilégié selon l'axe du point de fuite, unifiant par là même le regard et l'action théâtrale³ ».

L'usage de l'illusion en architecture ne se limite pas au « temps des sens trompeurs⁴ » qui caractérise selon Michel Foucault le début du XVII^e siècle. Par exemple, sous le Second Empire, les axes créés à Paris par les transformations d'Haussmann créent des grilles optiques convergeant vers un point focal. Une fois l'environnement urbain (ou naturel, dans le cas du Land Art) soumis à la perspective, celui-ci se trouve du même coup maîtrisé. De même, les panoramas du XIX^e siècle et la « perspective dépravée⁵ »

¹ Voir Sylvie Carlier, Aurélie Gavoille (dir.), *Le Trompe-l'œil : de 1520 à nos jours*, catalogue de l'exposition tenue au Musée Marmottan Monet, du 17 octobre 2024 au 2 mars 2025, Paris/Gand, Musée Marmottan Monet/Snoeck, 2024.

² Voir Marc Bayard, *Feinte baroque. Iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, Paris/Rome, Somogy éditions d'art/Académie de France à Rome, 2010.

³ *Idem*, p. 59.

⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65.

⁵ Jurgis Baltrušaitis *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, éd. originale, Paris, Olivier Perrin, 1955



Juan Gris, *Portrait de Pablo Picasso*

1912, peinture à l'huile sur toile ; h. 74,4 cm, l. 92,3 cm ;

Art Institute of Chicago, États-Unis, 1958.525

[voir texte p. 118].

de Jurgis Baltrušaitis, c'est-à-dire l'*anamorphose*, font du spectateur empirique l'observateur implicite des images produites. En effet, tant que le spectateur n'est pas placé au bon endroit, cette image n'existe pas encore. Elle ne se révèle que quand elle est suscitée par son point de vue. Son regard a donc le même pouvoir que celui de l'observateur implicite. Ces directions constituent, en fin de compte, l'aboutissement le plus extrême de la notion de perspective.

Enfin, la perspective **déconstruite** — évoquée notamment par Schäfer comme par Brunner-Traut — caractérise les œuvres cubistes [document 7, p. 117] et futuristes du xx^e siècle : le sujet de la représentation est décomposé dans l'espace et le temps, les points de vue sont accumulés et le point de fuite n'a plus d'importance. C'est en fait une autre expérience de perspective multi-focale, délibérée, que Daniel Arasse qualifie de « rejetée¹ ». En un sens, l'intérêt majeur que ces artistes portent aux expérimentations sur le mouvement, comme inscription du sujet dans un temps et un espace donnés, conduit les futuristes à dévoiler la perspective. L'exemple de la concaténation (accumulation et superposition des images) et de sa mise en pratique par la photographie et l'intelligence artificielle, étend encore cette pensée, en rendant aisément reproducibles par chacun la reconstruction et la déconstruction des perspectives.

Tout en donnant à voir, dans ses expressions historiques successives, « la lente cristallisation de l'idée du point de fuite² », la perspective ne se résume pas à celui-ci en tant qu'elle n'est pas uniquement linéaire. Les transgressions de la perspective (inversée, déconstruite, dépravée, rejetée, ...) mettent bien en jeu la position spatiale d'un observateur implicite, mais elles forcent également à s'intéresser aux temporalités différentes dans lesquelles l'artiste le situe. Il serait donc intéressant de ne pas penser la perspective uniquement en termes d'espace — mais aussi en termes de rapport entre l'espace, le temps et le sujet. En fonction des époques, des aires géographiques et des systèmes culturels dans lesquels ils sont mobilisés, ces rapports s'ajustent, s'équilibrivent et se déséquilibrivent, jusqu'à être parfois niés.

¹ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 127.

² Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion, 2012 p. 37.

De ces différentes manifestations de la perspective et de sa comparaison avec l'aspective, on doit comprendre qu'il est toujours question de processus de sélection et de hiérarchisation. D'un art à l'autre, d'une époque à l'autre, les priorités changent et se répercutent sur les modes d'apprehension et donc de représentation du monde. Florenski le résume bien dès 1919 à propos de la perspective qu'il qualifie « d'inversée » :

« [...] il faut reconnaître que, du point de vue de la représentation du monde, la perspective inversée n'est absolument pas une perspective linéaire ratée, incomprise, ou mal apprise, mais une vision originale du monde, qu'il faut prendre en compte comme un procédé indépendant et mûr de figuration, quitte à le haïr, comme procédé adverse, mais en tout cas dont il ne convient pas de parler avec commisération ou avec une complaisance pleine de condescendance¹. »

Aspective et perspective, affaires de choix

De même que l'art perspectif peut employer des éléments aspectifs, sur un mode que Florenski assimilait à une « transgression² », l'artiste égyptien utilise parfois des éléments perspectifs. Cependant, nous tenons à rappeler que les divergences de l'un ou l'autre mode de représentation résultent d'une sélection intentionnelle, motivée par une dynamique culturelle singulière, et non d'une limite ou d'une régression technique.

Dans la civilisation pharaonique, le cas le plus prégnant de multiplication d'éléments perspectifs est celui de l'art atoniste, développé sous le règne d'Amenhotep IV-Akhénaton. Des tableaux « intimistes » [document 8, p. 120], qui constituent en fait des mises en scène du pouvoir royal, aux représentations d'Akhénaton adorant le Soleil [document 3, p. 28], les productions du corpus dit « amarnien³ » semblent témoigner d'une attention accrue à l'environnement, à l'anatomie et à la mécanique des corps — le caractère

¹ Pavel Florenski, *op. cit.*, p. 33.

² *Idem, ibidem.*

³ Et qui fut en fait inventé à Karnak (Dimitri Laboury, *Akhénaton*, Paris, Pygmalion, 2020, p. 209).



Néfertiti sur les genoux d'Akhénaton

Stèle d'époque amarnienne, Nouvel Empire, XVIII^e dynastie
(vers 1350-1334 av.J.-C.) ; Tell el-Amarna, Égypte ; musée du Louvre,
E 11624 ; calcaire, h. 24,7 cm, l. 34 cm [voir texte p. 119].

Dans une salle soutenue par deux colonnes, le roi, les deux pieds posés sur un ottoman, est assis sur un trône décoré de « l'union des Deux Terres », la reine et trois filles sur ses genoux. Devant lui se trouve une grande coupe chargée de fruits surmontés d'un bouquet de lotus qui fournit la clef pour interpréter cette stèle caractéristique de l'époque atoniste, semblant *a priori* intimiste et réaliste : en fait, c'est un monument privé de culte à la famille royale.

Sous Akhenaton, on commence à représenter des pieds différenciés — l'un face interne et l'autre avec les orteils — et soumis à la gravité. Contrairement à ce que croirait voir un œil moderne, il ne s'agit pas de reproduction de la réalité, mais d'éléments perspectifs au sein d'une conception générale aspective ■ **Dominique Farout**

androgynie de ceux-ci se trouvant du même coup accentué¹. Mises en parallèle des nombreuses sources sur la révolution religieuse enclenchée à cette époque, ces œuvres ont pu être interprétées comme les témoignages d'un passage vers la subjectivité, vers la prise en compte prioritaire d'une intériorité individuelle par l'Égyptien, qui aurait alors commencé à se libérer du canon pharaonique. Si les ruptures apportées par cet art sont indéniables et visibles, même à l'œil du néophyte, nous nous devons d'ajouter aux éclaircissements déjà proposés par la recherche savante quelques éléments, afin de mettre le lecteur en garde contre de telles interprétations, hâtives et — encore une fois — anachroniques.

En premier lieu, il serait faux de qualifier l'art atoniste de « réaliste », ou de « naturaliste ». Nous avons rappelé en introduction les raisons pour lesquelles on pouvait, avec Emma Brunner-Traut, rejeter cette appellation sur la base des principes même de création des images égyptiennes et pour se garder d'un anachronisme malvenu. Il faut également avancer que la perspective, ou sa présence dans ce que nous qualifions d'éléments perspectifs, ne doit pas être confondue avec la vraisemblance ou *mimèsis*². Dès son apparition, l'art pharaonique comprend des éléments d'un grand niveau de détails dans la représentation du monde sensible — que l'on songe au *Scribe accroupi* du Louvre, exécuté durant l'Ancien Empire. Or justement, ces détails n'ont pas à être lus en première intention selon leur degré de « réalisme » — en fait, de ce qu'un spectateur actuel interprète *a priori* comme du réalisme — car le but de l'œuvre égyptienne n'est pas de donner une impression de réalisme mais de susciter la réalité. Le *Scribe* du Louvre, dont les éléments constitutifs s'expliquent par une conception aspective, est une « statue immobile par sa position et active par les mains³ », mais aussi par les yeux. En effet, le sujet est représenté de façon

¹ Voir Dimitri Laboury, *op. cit.*, p. 215, et Gay Robins, « The Representation of Sexual Characteristics in Amarna Art », *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, n° 23, 1993, p. 29-41.

² Pour une réflexion sur cette question, voir Jean-Marc Luce, « Platon et l'aspective », in : Jean-Marc Luce (dir.), *Observateurs et Spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2025, p. 127-154.

³ Christophe Barbotin, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire au Louvre : une synthèse*, thèse de doctorat soutenue en 2017 à l'Université de Strasbourg sous la direction de Frédéric Colin, p. 40.

à être efficace pour la survie du défunt : meilleure est la qualité d'exécution du personnage, plus grande est l'efficacité. À cet égard, la ressemblance s'opère donc d'après des critères égyptiens afin de livrer la définition précise du sujet : il maîtrise l'écrit ; il est assis sur une ligne rectiligne de sol noir correspondant à son inscription dans la Maât ; son embonpoint montre son importance sociale. Paradoxalement, son visage nous semble maigre et nerveux : il est possible que ces détails relèvent du portrait photographique ; pourtant, malgré sa singularité, tous ses traits respectent intégralement les codes stylistiques caractéristiques de la première moitié de la IV^e dynastie. Ses yeux, finement exécutés et richement incrustés, livrant une impression de réalisme extraordinaire, témoignent en fait de l'importance du regard, donc de sa capacité d'action et de la maîtrise de son environnement¹. Cela atteste que ce « naturalisme » doit être interprété dans le cadre de l'aspective et non l'inverse.

De même, la singularité iconographique de l'art amarnien ne signale pas un passage vers le réalisme, mais une prise en compte de points de vue spatialement et temporellement déterminés au sein d'une pensée générale aspective. Le vrai profil des pieds pendus, soumis à la gravité, de Néfertiti assise sur les genoux d'Akhénaton, ou la représentation de l'action du vent dans un champ de céréales constituent des éléments effectivement perspectifs, en ce qu'ils font advenir au premier plan la cohérence de l'action avec une unité spatio-temporelle. Pour autant, ces éléments sont toujours globalement compris dans le cadre mental de l'aspective et doivent se lire à l'aune de celui-ci. L'exagération des traits dans la représentation d'Akhénaton suit par exemple le principe aspechtif de l'écriture de sa nature. De même, le principe de performativité qui préside à la construction des images égyptiennes — que Brunner-Traut évoque sans encore s'y attarder² — est poussé à son paroxysme dans l'usage du relief en creux durant la période atoniète. On a constaté depuis longtemps que le méplat était réservé à l'intérieur des monuments, tandis que le relief en creux se trouvait sur les surfaces extérieures, recevant la lumière

¹ Dominique Farout, « L'œil de l'image pharaonique. Quand regarder, c'est faire », in : Jean-Marc Luce (dir.), *Observateurs et Spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2025, p. 125

² Voir par exemple la note [n], p. 97

écrasante du Soleil égyptien. Ce mode de pensée permet de comprendre que les forts reliefs dans un creux profond, développés particulièrement à l'époque atoniste, repris pour représenter Ramsès II, suscitent la lumière, dans une mise en abyme où le résultat devient la cause.

Ensuite, toute « refoulée »¹ qu'elle ait pu être, la crise atoniste enrichit bel et bien le répertoire des modèles égyptiens. Depuis le début du Nouvel Empire se développe l'expression de nombreux détails en art et en littérature. À l'époque amarnienne, cette tendance aboutit à de grandes scènes, constituées de pléthore de personnages et de petites saynètes qui paraissent pittoresques au regard actuel. Bien que ce foisonnement ressemble à une innovation, c'est en fait le couronnement de la pensée accumulative, caractéristique de l'aspective égyptienne. La différence avec les périodes antérieures est seulement quantitative. Ce mode de représentation n'est pas abandonné avec la fin de l'atonisme : en témoignent les grandes fresques de l'époque ramesside (par exemple, les guerres de Séthi I^{er}, de Ramsès II et de Ramsès III), caractérisées par de longues narrations, des scènes complexes constituées d'un nombre conséquent de figurants, d'éléments perspectifs, organisés en tableaux qui s'enchaînent. L'image et la littérature ne sont pas les seules à être affectées par ces changements : on en trouve des reflets dans la langue elle-même. Cette époque voit en effet se développer la seconde phase de la grammaire égyptienne, le néo-égyptien où l'expression du temps (passé, présent, futur) prime sur celle de l'aspect (non accompli, accompli).

Cependant, il est important de rappeler que cette multiplication d'éléments perspectifs — prenant en compte l'observateur implicite et les rapports causaux de l'espace et du temps — rend en fait visible un processus commencé en Égypte dès le troisième millénaire.

On trouve des scènes qui se *déroulent* sur les chaussées des complexes funéraires de l'Ancien Empire, où tous les personnages se dirigent vers le roi et vers sa tombe : il y a bien une marche à suivre vers un paroxysme incarné

¹ Ce terme est à comprendre dans le sens (ici, inadapté) qu'en donne Freud. Voir, sur les interprétations freudiennes de l'époque atoniste, Jan Assmann. « Monothéisme et mémoire. Le *Moïse* de Freud et la tradition biblique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54^e année, n° 5, 1999, p. 1011-1026.

Le « Dialogue d'un homme avec son ba »

Moyen Empire, vers 1900 av. J.-C. ; Neues Museum, Berlin, papyrus 3024 [voir texte p. 127].

« La mort est aujourd’hui à mes yeux comme le désir d’un homme de revoir son foyer après avoir passé de nombreuses années en prison. » [...]

« Oui, vraiment, celui qui est dans l’au-delà sera un savant, on ne pourra pas l’empêcher de se plaindre à Rê quand il voudra s’exprimer. »

Cette œuvre a longtemps été vue comme les pensées d’un névrosé au bord du suicide, d’où les appellations : « Le livre du désespéré », « The Man Who Was Tired of Life » ou « Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele ». Nous savons aujourd’hui qu’il n’en est rien, même si le propos semble plaintif et désabusé.

« Voyez, mon ba m’égare sans m’écouter, celui-là me tire vers la mort sans venir à cause d’elle et (me) jette sur le feu jusqu’à ce que j’aille brûlé. [...] Mon ba est stupide de soulager celui qui souffre à cause de la vie, lui qui me tire vers la mort avant que je ne sois venu à elle (la mort) ; me rendre agréable l’Occident (le monde des morts), est-ce quelque chose de difficile ? »

En réalité, ces plaintes n’expriment pas une volonté d’abandonner la vie, mais un désaccord profond concernant le viatique, entre deux protagonistes, l’homme et son ba (la capacité de mouvement de l’être) ; même si certaines paraboles édifiantes nous sont sujettes à discussions sinon hermétiques.

« Un homme demande le souper. Sa femme lui répond : “c’est pour le soir”. Il sort remonté contre elle. Or au moment où il retourne chez lui, il est un autre homme ; tandis que sa femme le raisonne, il ne l’écoute plus, il est en colère, la raison-*ib* vidée par les messagers. »

Toutes les tirades telles que « À qui parlerais-je aujourd’hui ? Le criminel est homme de confiance, le frère qui agissait de conserve est devenu un adversaire. » expriment clairement le reproche de l’homme à l’encontre de l’opinion du ba. En effet, il s’agit d’une *disputatio* sur le sens de la vie (« Par nature, la vie est un cycle, même les arbres finissent toujours par tomber. »), de la bonne ou de la mauvaise mort, ainsi que de la nécessité du monument et du mobilier funéraires.

« Voici ce que m'a dit mon ba : “N'es-tu pas un homme de qualité ? Es-tu vivant ? Quel est ton but ? Tu ne veux te préoccuper de la vie qu'à la manière d'un riche défunt dans sa tombe.” » [...]

« Si mon ba m'écoute alors que je suis exempt de faute, si sa raison-*ib* s'accorde avec moi, il est destiné à la félicité, je ferai en sorte qu'il atteigne l'Occident comme celui qui est dans sa pyramide, des funérailles duquel un vivant s'est occupé. » [...]

« Si tu m'entraînes vers la mort de cette façon, tu ne trouveras pas où te poser dans l'Occident. Sois patient, mon ba, mon frère, jusqu'à ce que soit venu à l'existence mon héritier qui versera l'offrande et qui se tiendra debout devant la chapelle funéraire, le jour des funérailles afin de prendre soin du lit de la nécropole. » [...]

« Mon ba s'est adressé à moi pour répondre à ce que j'avais dit : “Si tu évoques les funérailles, c'est quelque chose de triste, c'est quelque chose qui cause les pleurs en affligeant l'homme, c'est ce qui arrache l'homme à sa maison et l'abandonne sur les coteaux. Nul n'est monté au ciel pour toi pour que tu voies Rê. Ceux qui ont construit en blocs de granit, ceux qui ont bâti des salles dans de belles pyramides d'un travail parfait, ceux qui les ont fait construire sont devenus des dieux et leurs autels sont ruinés, comme les *fatigués* morts sur la berge par manque d'un descendant, ceux dont les restes ont été emportés par le flot ou la lumière du Soleil et à qui parlent les poissons des bords de l'eau.” »

Ainsi, le ba et l'homme (Thèse et Antithèse) s'expriment chacun son tour, présentant leurs arguments. L'homme tient le rôle du rapporteur, tandis que le ba conclut le dialogue par des paroles apaisantes, une conciliation qui exprime la synthèse. « Voici ce que mon ba m'a dit : “[...] Soit tu me désires ici après avoir repoussé l'Occident, mais si tu préfères atteindre l'Occident, ton corps rejoindra la terre et je me poserai après que tu seras inerte de sorte que nous nous unirons.” » Il s'agit donc d'un des plus anciens exemples d'organisation dialectique de la pensée de l'histoire de l'humanité, peut-être le plus ancien... ■ Dominique Farout

par la personne royale. Il en va de même, à une échelle plus réduite, pour les représentations de processions dans les tombes de l'élite. Le temps, l'espace et les rapports intrinsèques qui les lient ne sont donc pas méconnus des anciens Égyptiens, dès les temps ancestraux : seulement, ces rapports ne sont pas ce qui contrôle l'image en première intention.

La subjectivité, préambule à la mise en scène d'un observateur implicite dont la gestation a pris des siècles, n'est pas non plus totalement absente des images et des textes pharaoniques. Dès les époques anciennes, le défunt ou la divinité s'exprime à la première personne. Dès la IV^e dynastie, le propriétaire d'une tombe peut s'adresser aux visiteurs de son monument, en se mettant en scène à la première personne, en utilisant le prospectif, ce qui correspond à des prémisses en direction de la perspective. L'intérêt pour le défunt s'explique par la capacité performative des images et des textes égyptiens, qu'ils soient réellement accessibles ou non à des visiteurs futurs. Ainsi, leurs capacités sont immanentes, puisque la déclaration de la lecture prospective de ces textes et de ces images suscite leur contenu, indépendamment de l'action réelle d'un survivant potentiel¹. C'est la nature même des « paroles du dieu » véhiculées par les hiéroglyphes qui créent dans les mythes les éléments constitutifs du monde. Les autobiographies et les *Königsnovellen* mettent en jeu le même processus [document 19, p. 148]. De plus, en remontant les strates littéraires des « Textes des Pyramides », on y découvre des éléments de ce type, aussi anciens que l'époque thinite².

L'aspective ne signifie pas non plus que le sujet pensant (la subjectivité individuelle) soit absolument occulté. Dans la littérature, à partir de la Première Période intermédiaire et du Moyen-Empire, sont exprimées des interrogations sur la nature humaine et l'imperfection du monde qui semble pourtant avoir été créé parfait. Le lecteur y trouve des questionnements sur le bien-fondé de l'organisation de la société, des institutions, des éléments

¹ Dominique Farout, « La fonctionnalité des monuments funéraires privés de l'Ancien Empire », in : Anne-Hélène Perrot, Renaud Pietri, Juliette Tanré-Szewczyk (dir.), *L'objet égyptien, source de la recherche*, Paris, École du Louvre/Éditions Khéops, 2015, p. 25.

² Voir Dominique Farout, « Images de dialogues, dialogues d'images », *Egypte, Afrique & Orient*, n° 112, 2023, p. 31.

constitutifs du trousseau funéraire, en fin de compte, des éléments explicatifs du monde¹ — ce que nous qualifions *a posteriori* de réflexion théologique. De pareilles interrogations signalent une première confrontation métaphysique de l'homme à l'ordre universel. En définitive, tout désordre est présenté comme une dégradation par rapport à la condition originelle de la création : il est la faute des hommes qui désobéissent.

Les interrogations se trouvent encore exprimées à travers le format du dialogue, que l'on rencontre dès les « Textes des Pyramides »². D'autres exemples de dialogues égyptiens font sourdre la rencontre de deux subjectivités, dessinant les premières marques de la *disputatio*. Ainsi, dans le « Dialogue d'un homme avec son ba » [document 9, p. 124], elle se présente sous la forme de la confrontation entre une thèse et une antithèse, matérialisées par l'homme et le ba, ce dernier exprimant la synthèse et le premier servant de rapporteur.

« Je veux vous parler, à vous, tous les Hommes³. »

Conditionnés par le système hiéroglyphique, les artistes (qui sont des scribes dans tous les cas) tendent à multiplier les effets de mise en abyme dans l'iconographie et dans la littérature. Dans cet esprit, l'auteur égyptien peut prendre le futur lecteur à partie, usant par là même du procédé de l'admoniteur présenté dans le *De Pictura* d'Alberti (1435) qui l'investit d'une triple fonction :

1 Sur la littérature sapientiale, voir Bernard Mathieu, *La littérature de l'Égypte ancienne, III, Moyen Empire et Deuxième Période intermédiaire, Contes, enseignements et littérature d'idée*, Paris, Les Belles Lettres, 2023, p. 184-446 ; Pascal Vernus, *Sagesse de l'Égypte pharaonique*, Paris, Imprimerie nationale, 2001.

2 Voir Dominique Farout, « Images de dialogues, dialogues d'images », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 112, 2023, p. 31.

3 Christophe Barbotin, *Ahmôsis et le début de la XVIII^e dynastie*, Paris, Pygmalion, document 14, p. 199. Bernard Mathieu, *La littérature de l'Égypte ancienne, IV, Nouvel Empire : XVIII^e dynastie, Chants, hymnes, littérature funéraire et autobiographies*, Paris, Les Belles Lettres, 2024, p. 323.



10

Empreinte de pieds de la chapelle dorée de Toutânkhamon

Tombe de Toutânkhamon, Nouvel Empire, XVIII^e dynastie ;

vers 1333-1323 av.J.-C. ; Vallée des rois, Thèbes, Égypte ;

Grand Egyptian Museum, Giza [voir texte p. 131].

Lorsque Carter trouva dans une magnifique chapelle dorée un socle portant l'empreinte de deux pieds, il crut aux restes d'une statuette en métal précieux volée dans l'antiquité.

Cependant, l'inscription qui livre son identité couvre les deux faces de la plaque dorsale et l'objet ne porte aucune trace de moyen de maintenir une éventuelle statue en place. Il s'agit donc d'une image implicite de Toutânkhamon suscitée par la trace de ses pieds sur le socle et son nom sur la plaque dorsale, mais aussi par les images des parois extérieures de la chapelle : celles du roi comme celles de Nekhabit, puisqu'elle plane au-dessus de lui quand il officie. C'est le même principe que le trône vide des barques divines ■ **Dominique Farout**



L'Ascension

Andrea Della Robbia (1435-1525) ou atelier de Giovanni Della Robbia (1469-1530) ; fragment de retable, église Sant'Agostino, Città di Castello, Italie ; musée du Louvre, RF 944 A ; terre cuite émaillée, h. 3,49 m, l. 2,48 m [voir texte p. 131].

Cette œuvre conçue en perspective suit des règles strictes : le ciel, monde divin, en bleu ; la terre, monde des hommes, en vert. L'empreinte des pieds y témoigne du passage du Christ sur Terre et de son ascension après la résurrection, selon le même procédé, pour susciter l'image implicite ■ Dominique Farout

« faire voir, faire savoir, faire s’émouvoir¹ ». Cette attribution, à la limite de l’observateur implicite, se rencontre, par exemple, sur la stèle qu’Amenhotep II a placée aux pieds du Sphinx de Giza, lorsque la narration passe de la troisième à la première personne².

Cependant, l’admoniteur le plus édifiant de la littérature égyptienne est sans conteste dans le papyrus Westcar. Sa mission est répartie entre le fils royal Hordedef, le magicien Djédi et le roi Khéops. Dans ce recueil de contes, Hordedef annonce à Khéops qu’il existe un magicien qui vit réellement, sous son règne. Il les présente donc comme extérieurs à la fiction, de même que leurs aventures (Westc. 6, 22-25)³. Georges Posener avait montré que Khéops ne comprenait ni ne maîtrisait rien dans ce recueil⁴. Pourtant, dans cette œuvre humoristique destinée à une élite intellectuelle, la logique des règles et des institutions pharaoniques est poussée jusqu’à l’absurde avec une grande finesse.

Ces démonstrations attestent une pensée critique et consciente des limites de l’idéologie égyptienne. En fait, si Khéops est ignorant au début du récit, le déroulement des événements lui fournit, en même temps qu’au lecteur, les clefs qui lui permettent de comprendre à la fin la *natura rerum*. Car le contenu de ce manuel est initiatique : Khéops est à la fois le héros et la matérialisation du lecteur. L’histoire se termine bien, on en sort avisé et Maât est à sa place. En fin de compte, Hordedef est l’admoniteur et Khéops joue le rôle du lecteur instruit par Hordedef (qui ramène l’action au réel) et par Djédi (qui explique ce que signifient ces contes).

¹ Anne Dupuis-Raffarin, « L.B. Alberti ou le double discours d’un humaniste sur l’art », *Camænae*, n° 6, 2009 (<https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/raffarin.pdf>).

² Helck, *Urkunden*, IV.

³ Dominique Farout, « Les fourberies de Djédi (P. Westcar 6, 22-9, 21) », in : Christine Gallois, Pierre Grandet, Laure Pantalacci (éd.), *Mélanges offerts à François Neveu par ses amis, élèves et collègues à l’occasion de son soixante-quinzième anniversaire*, Le Caire, Ifao, p. 124 et p. 136.

⁴ Georges Posener, *Littérature et politique dans l’Égypte de la xir^e dynastie*, Paris, Honoré Champion, 1969, p. 11-12 ; *De la divinité du pharaon*, Paris, Cahiers de la société asiatique, 1960, § VIII, p. 89-103.

En somme, la suspension de l’observateur dans le principe aspectif de l’image et de la pensée égyptiennes n’équivaut pas à sa méconnaissance. La prédominance des constructions aspectives dans l’art et dans la littérature résulte d’une mise en forme consciente, déterminée par une organisation du monde fondamentalement différente de celle de la perspective.

« C’est une histoire collective, forcément¹. »

Ainsi Daniel Arasse concluait-il son récit de l’apparition de la perspective dans ses *Histoires de peintures*. L’aspective, où l’essentiel doit être visible pour les yeux, et la perspective, qui place comme exigence première de construction de l’image l’inscription temporelle, spatiale et narrative de l’observateur, nous adressent un même avertissement : les représentations auxquelles nous avons accès doivent être interprétées non sous le prisme d’une limite de moyens, mais d’une sélection parmi un éventail de possibilités.

Ces choix conscients se repèrent à chaque fois que l’art occidental, indirectement né d’un art égyptien passé par la Grèce, recourt à des stratagèmes aspectifs dans la construction de ses images. De la représentation d’Héraklès portant sur ses épaules la peau du lion de Némée, s’octroyant ainsi sa capacité, jusqu’aux iconographies chrétiennes, musulmanes et hindoues des *vestigium pedis* qui suscitent à elles seules la présence du Christ, du prophète ou du gourou [documents 10, p. 128 et 11, p. 129], l’aspective constitue un ajustement mental qui a, lui aussi, enrichi le répertoire de nos outils de représentation.

De même, dans l’art du xx^e siècle, la perspective est volontairement suspendue ou déformée. Or le cubisme qui s’affranchit de la perspective reste une perspective comme l’iconographie égyptienne qui s’affranchit de l’aspective rester une aspective, dans la mesure où l’image prend toujours place dans un cadre mental symbolique² qui la dépasse, dont on doit partir pour proposer

¹ Daniel Arasse, *op. cit.* p. 138.

² Et non strictement épistémologique, en ce qu’il excède le cadre de la connaissance — ou ontologique, en ce qu’il se situe en-deçà de la stricte figuration.

son interprétation. Toutefois, la perspective déconstruite des cubistes et des futuristes constitue l'extrémité d'un processus d'expérimentation commencé au Paléolithique supérieur [documents 12, p. 133 et 31, p. 174].

Le futurisme tente d'exprimer le mouvement et donc le temps en le décomposant et en accumulant les figures obtenues pour les fondre en une seule image.

À ce sujet, il existe une perspective à point de vue itinérant, caractéristique de la peinture classique chinoise[document 30, p. 172], différente d'une perspective multifocale puisque le regard d'un observateur implicite unique se déplace, à la manière d'une caméra cinématographique, dans le tableau immobile, invitant le spectateur à le suivre en déroulant le support pictural.

Le surréalisme et le dadaïsme sont caractérisés par des interrogations paraboliques sur la validité du monde et son sérieux, exprimées par diverses mises en abyme et déformations de l'espace et du temps (ainsi les montres molles de Dali). Enfin, certains artistes tentent de sortir de la figuration pour aboutir à des représentations abstraites (Kandinsky, Mondrian, Malevitch).

Il est tentant de s'appuyer sur cette chaîne pour interpréter les écarts formels au sein des arts, qui nous semblent alors constituer des progrès ou des régressions par rapport à un résultat final : mais l'enjeu du texte de Brunner-Traut est précisément, dans cette chaîne, l'identification de cadres spécifiques, appropriés, capables de nous soustraire à la tentation de l'anachronisme.

Justement, la période allant du milieu du XIX^e siècle au début du XX^e siècle est le théâtre de progrès inégalés aboutissant à une transformation du monde qu'il était impossible d'anticiper. De nouveaux moyens de locomotion (train, automobile, avion) ont considérablement élargi l'horizon géographique. Grâce à la photographie, à la lumière électrique, à la radiographie, l'obscurité est vaincue, on peut voir à travers les corps, la matière n'est plus ni opaque ni imperméable. L'horizon du temps vole en éclat.

On comprend enfin l'étendue du temps profond, géologique : l'âge de la Terre qui se comptait encore en milliers d'années au début du XIX^e siècle, passe à des millions d'années. Puis, grâce à la physique, au début du XX^e siècle, il s'étend à des milliards d'années. Ainsi, en quelques décennies, l'univers est devenu un à deux millions de fois plus ancien.



Grand panneau de la grotte Chauvet

Aurignacien (37000-31000 av.J.-C.) ; Vallon-Pont-d'Arc, France [voir texte p. 132 et document 31, p. 174].

Ce tableau épouse la paroi comme s'il en était suscité, sans être cerné par un cadre artificiel tracé par un artiste, ce qui n'existe pas avant le Néolithique.

Les caractéristiques des animaux figurés partiellement sont telles que nous les reconnaissons encore sans hésiter. Ils se chevauchent, mais sans point de fuite : ce serait une bêtue et un anachronisme de le comprendre comme une conception perspective.

Les fauves sont représentés à la suite de l'ensemble des bêtes, mais on ne doit pas en conclure à une scène de chasse, car on ne peut pas y reconnaître d'action avérée. En fait, les Paléolithiques n'ont laissé aucune clef pour interpréter leurs images, mais on constate qu'elles sont organisées et hiérarchisées volontairement, impliquant l'expression ou l'enregistrement d'une logique du monde, peut-être pour le maîtriser : les prémisses d'une pensée encyclopédique ? ■ Dominique Farout

La physique, devenue quantique et relativiste, fait voler en éclats la conception traditionnelle de la matière, de l'énergie, de la lumière, de l'espace et du temps, désormais inséparables, mutuellement générés, différents et pourtant de même nature impossible à percevoir, liés par la gravitation, par des forces inconcevables.

Il est remarquable qu'au moment où la science fait ce grand bond en avant, bousculant l'être humain en lui prouvant l'imperfection de ses sens et le caractère illusoire de son regard, les artistes tentent toutes ces expériences qui ont en commun la tentative d'évasion du carcan perspectif qui les enferme dans le mensonge de la vision binoculaire.

«Formes symboliques»¹ ou «systèmes culturels»², la perspective et l'aspective constituent deux structurations distinctes de l'espace par rapport au regard, ainsi qu'au temps — comme nous souhaitons le rappeler —, instruisant des sens propres. Tout en étant profondément ancrés dans des époques et des lieux, ces sens ne peuvent pas se limiter à la seule détermination historique : ils renvoient à des perceptions, à des compréhensions et à des créations du monde qui dépassent la signification particulière. Leur différence fondamentale demeure : avec la perspective, le regard s'installe, l'observateur passe avant tout ■

¹ Cf. Walter Wolf, *Die Kunst Aegyptens*, Kohlhammer, Munich, 1957 ; Dimitri Laboury, « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, tome 9, n° 7-12, 1998, p. 131-148.

² Voir l'introduction de Dominique Raynaud, *L'Hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, Paris, PUF, 1998.

l'aspective

à l'œuvre

autres documents

Statues de Sépa et de Nésa (Nysyouâ)

Ancien Empire, III^e dynastie, vers le XXVII^e siècle av. J.-C. ; musée du Louvre,

Sépa : N 37 = A 36, h. 1,65 m et Louvre N 38 = A 37, h. 1,69 m ;

Nésa : N 39 = A 38, h. 1,54 m ; calcaire peint noir et vert [voir texte p. 24].

Ce groupe est constitué des plus grandes statues de particuliers de la III^e dynastie.

Celles de Sépa représentent un homme debout en frontalité, jambe gauche en avant, bras gauche plié à angle droit, rabattu sur le corps, main fermée sous le sein droit tenant une canne déformée pour épouser le relief qui la supporte. Un sceptre en méplat est rabattu sur son bras droit allongé contre le côté, main à plat sur l'extérieur de la cuisse. En fait, il faut rétablir le bras plié en avant tenant la canne rectiligne verticale, et l'autre le long du corps, poing fermé, tenant le sceptre horizontalement et perpendiculairement au corps. Ces transpositions en deux dimensions sur la surface sont les solutions trouvées par le sculpteur aux problèmes posés par la matière. De plus, un spectateur moderne pourrait croire que Sépa marche en s'aidant d'une canne. En fait, ses jambes correspondent à l'idéogramme du « mouvement » et de « l'activité », la canne transposant phonétiquement le mot *médou* « parole » et le sceptre exprimant l'idée de « pouvoir ». L'ensemble écrit en trois dimensions le signe hiéroglyphique qui détermine l'homme ayant la capacité d'agir grâce à sa parole impérieuse : un « magistrat » ; ce que confirme la légende inscrite en méplat sur le socle, devant le pied droit. L'orientation des signes à lire de droite à gauche correspond à celle de ces deux statues conçues à la fois en frontalité et latéralement depuis le côté droit, ce qui correspond à deux axes simultanés de lecture : facial et latéral.

Son épouse, Nysyouâ (nommée traditionnellement Nésa), est statufiée en frontalité, debout, jambes serrées, un bras le long du corps, main ouverte posée sur le côté de la cuisse, transposant en trois dimensions l'idéogramme hiéroglyphique de la « dame ». L'autre bras plié à angle droit, main à plat sur l'abdomen, est en fait rabattu : il correspond à l'attitude de la dame qui tient son époux par la taille ou l'épaule. La légende inscrite sur le socle témoigne de la même conception latérale que les statues de Sépa impliquant deux axes de lecture.

Ainsi ces images livrent une définition du sujet par l'accumulation des informations, une caractéristique de l'aspective ■ Dominique Farout



statues de Sépa et de Nésa, Louvre, N 37, N 38 et N 39



Stèle de Ramsès II enfant

Ramsès II (env. 1279-1213 av.J.-C.), Nouvel Empire, xix^e dynastie ; région thébaine, ancienne collection Salt ; musée du Louvre, N 522, calcaire, h. 18 cm, l. 13 cm, é. 3,8 cm [voir texte p. 13].

Cette petite stèle rectangulaire est décorée en méplat sur ses deux faces. Sur l'une, un vizir — dont la tête et le nom sont perdus — debout, tourné vers la gauche, est en attitude de prière devant le dieu Ptah. Sur l'autre, un personnage tourné vers notre droite est assis sur un coussin avec le doigt à la bouche, attitude évoquant la têtée et désignant l'enfant, sans rapport avec le silence. Il est coiffé d'une mèche tressée qui confirme son statut d'enfant, mais il porte aussi un diadème orné d'un cobra dressé, l'uræus, qui lui confère une nature divine. Son long pagne plissé descendant bas sous le nombril et montant très haut dans le dos est un héritage de l'art atoniste, de même que son extraordinaire ornement d'oreille, ses épaules presque de profil, son dos élégamment courbé, le traitement de ses bras et de ses mains, ainsi que la forme de son crâne.

Les deux colonnes de hiéroglyphes creusés de part et d'autre de sa tête le désignent comme « roi de Haute et Basse-Égypte, maître des Deux Terres Ousermaâtrê-sétepénrê, doté de vie comme Rê pour l'éternité des nuits et des jours ». Il s'agit donc de Ramsès II qui a pourtant été couronné adulte, marié et déjà père d'un certain nombre d'enfants. Si le roi est représenté ainsi, c'est donc pour exprimer une réalité que nous ne pouvons qualifier d'historique.

La clef de lecture est livrée par le coussin qui ressemble au signe de la montagne. Le roi figure donc l'enfant solaire qui naît le matin entre les deux montagnes de l'horizon oriental. Ce « Soleil enfant » (Rê mesou) forme un jeu de mots avec le nom de naissance du roi Ramsès « C'est Rê qui l'a mis au monde » (Rê mesou sou), suscitant son existence en l'assimilant au dieu solaire.

Le décor des deux faces de cet objet est celui d'un petit monument de piété personnelle — un héritage de la religion atoniste — dédié aux deux aspects du démiurge : chthonien et nocturne d'un côté (Ptah), céleste et diurne de l'autre (Rê). Un second niveau de lecture permet à son propriétaire d'adorer la nature divine du roi régnant à travers l'image du roi des dieux ■ Dominique Farout

Scène du temple de millions d'années de Séthi I^{er}

Abydos, Nouvel Empire, XIX^e dynastie, 1290-1279 av. J.-C., calcaire peint polychrome [voir texte p. 106].

Dans cette scène délimitée par les signes du ciel et de la terre, deux personnages affrontés sont constitués d'éléments rabattus de face (œil, oreille, épaules, nombril...) et de profil (visage, sein, abdomen, membres, pieds...), accumulés afin d'en livrer une définition, sans tenir compte d'une unicité de lieu et de temps. Ils sont droits, debout en frontalité sur un sol rectiligne, de dimensions identiques, en isocéphalie, pour figurer qu'ils obéissent à Maât (la règle, l'harmonie) et qu'ils sont de même nature divine. Celle du roi, en attitude d'attente respectueuse, est désignée par l'uræus à son front (déesse cobra, fille de Rê qui protège les divinités) et les deux autres qui ornent son pagne complexe à devanteau d'orfèvrerie, ainsi que la massue-hedj (exprimant ses capacités impérieuses) et le signe-âankh (la vie) qu'il tient à la main. Une divinité plane au-dessus de lui en tendant dans sa direction des signes « protection », « vie » et « pouvoir ».

Les hiéroglyphes égyptiens s'écrivent de droite à gauche, mais aussi de gauche à droite, ce qui permet d'en tourner les signes dans la même direction que la figure à laquelle ils se rapportent, précisant la lecture. Ainsi, les trois colonnes où se trouvent deux cartouches, informent qu'il s'agit du roi Séthi I^{er}, littéralement « Séthien aimé de Ptah ». Or Seth y a été remplacé par un signe neutre signifiant « image » : puisque nous sommes à Abydos, lieu saint d'Osiris, il serait malséant d'y porter le nom du frère assassin du dieu.

Le roi fait face à une déesse coiffée d'une paire de cornes encadrant un disque solaire et d'une dépouille de vautour, avec au front une uræus portant les mêmes attributs. De la main droite, elle tient le sceptre-ouas (la puissance) et de la gauche, elle offre la vie au roi, qui la possède de fait. Une colonne de texte devant elle la désigne comme Isis, une autre derrière elle assure sa protection et ses capacités.

Cette scène est composée d'un assemblage d'éléments signifiant des idées et des sons suivant un jeu subtil où image et hiéroglyphes sont de même nature ■ Dominique Farout



Toutânkhamon en prière face à Amon-Rê

XVIII^e dynastie, vers 1333-1323 av.J.-C.; Paris, musée du Louvre, E 11609, diorite avec une veine de granite rose, h. 215,2 cm ; l. 43,3 cm ; p. 81 cm [voir texte p. 107].

Cette statue montre Amon et Toutânkhamon, le pharaon victime d'une proscription systématique après sa mort : la tête du roi fut détruite pour le priver de son identité, ses bras et avant-bras pour lui ôter sa capacité d'action, les avant-bras du dieu pour couper le lien avec lui, et son nom effacé. Une paire de cartouches inscrite sur son vêtement est désormais vide, tandis que les grands cartouches de l'appui dorsal n'ont conservé que les noms des dieux Amon et Rê. Du point de vue égyptien, l'œuvre ne demeure donc efficiente qu'en faveur d'Amon reconnaissable à sa couronne. Dieu merci, les marteleurs ayant négligé une paire de cartouches sur le côté du pagne royal, Toutânkhamon continue de bénéficier de l'assemblage hiéroglyphique ! Revêtu de la peau de léopard étoilée du prêtre-*sem*, il est adossé au dieu, les mains étendues sur le pagne, debout avec les pieds joints ce qui est rare pour une image masculine.

L'adossement du roi au dieu et l'énorme différence d'échelle qui les sépare font spontanément interpréter le souverain comme protégé par Amon. Mais c'est commettre un anachronisme, comme le fit naguère l'auteur de ces lignes, car nous n'avons là qu'un effet ordinaire de la règle des points de vue multiples, donc de l'aspective hiéroglyphique décrite par Emma Brunner-Traut.

Toutânkhamon, en fait, est conçu comme *tourné face au dieu*, par transposition du face-à-face fondamental des tableaux des murs de temples. Immobile et en prière, il attend respectueusement ses bienfaits, la différence d'échelle exprimant la suprématie du seigneur de Karnak. Un tel raccourci permettait d'économiser le matériau et de simplifier la mise en œuvre de cette scène en trois dimensions. D'autre part, deux aspects supplémentaires sont juxtaposés au précédent. Parce qu'il le touche aux épaules, Amon assure la légitimité du roi. Et parce que ce dernier est en avant, il acquiert la prééminence grâce au principe d'antéposition honorifique propre aux hiéroglyphes. Humble par l'échelle mais premier par la position, séparé du dieu mais touché par lui, Toutânkhamon ne véhicule pourtant pas de contradiction puisque l'aspective n'admet aucun observateur qui ferait la synthèse de la scène ■ Christophe Barbotin



Toutânkhamon en prière face à Amon-Rê, Louvre E11609

Amenhotep III/Ramsès II et Sobek

Nouvel Empire, XVIII^e et XIX^e dynasties, XIV^e-XIII^e siècles av.J.-C. ; Damhacha (sud d'Armant, région thébaine), musée de Louqsor, J. 155, albâtre-calcite, h. 2,56 m, l. 1 m, p. 1,16 m [voir texte p. 107].

Ce groupe en calcite représentant le dieu Sobek à côté du roi convoque plusieurs niveaux de lecture conformément à la pensée aſpective.

Les protagonistes sont signifiés par leurs attributs. Sobek crocodilocéphale, assis sur un trône cubique, porte une perruque tripartite surmontée d'un modius à uræus et de la couronne-*tjèni*, et une ceinture ornée d'un nœud-*tit*. Le roi est coiffé du némès à uræus, il porte la barbe postiche rectiligne, son pagne à devanteau triangulaire est orné d'orfèvrerie à deux uræus, la boucle de sa ceinture prend la forme du cartouche royal. Le dieu est plus grand que le roi.

Le roi debout, jambe gauche en avant (capacité d'action), mains posées paumes ouvertes sur le pagne (attitude d'attente respectueuse) est à côté de Sobek assis, bras gauche autour des épaules du roi, bras droit plié, présentant le signe de vie en direction du visage du roi. En tout, plusieurs tableaux complémentaires sont donc représentés, où le roi est à la fois en majesté à côté de la divinité qui le tient par l'épaule, et en attitude d'attente respectueuse face à la même divinité qui lui tend le signe de vie. Ces thèmes sont caractéristiques des scènes de temple, comme le précisent les inscriptions sur toutes les faces de l'œuvre. La plus proche se trouve sur la paroi d'une des salles méridionales du temple de Louqsor : Amon assis sur son trône tend d'une main le signe de vie vers Amenhotep III debout face à lui, en attitude d'attente respectueuse, et, de l'autre main, lui tient le bras.

La juxtaposition de ces attitudes est impossible dans le cadre d'une image en perspective, puisqu'elles ne peuvent exister simultanément. Ce groupe représente une scène de temple « à déplier », en mettant en jeu la capacité performative de l'art égyptien. L'œuvre a été faite sous Amenhotep III, dont les inscriptions ont été effacées, remplacées par celles de Ramsès II. Ce phénomène d'usurpation, habituel dans la civilisation pharaonique, a un effet indiscutable : s'inscrivant dans la conception égyptienne de l'éternel retour, Ramsès II montre ainsi qu'il est l'actualisation d'Amenhotep III, le « Pharaon-Soleil » ■ Dominique Farout



Amenhotep III/Ramsès II et Sobek, Louxor, J.155

Paser, « chef des compagnons (du roi) », reçoit l'offrande

XVIII^e dynastie (XV^e siècle av.J.-C.) ; Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, ÆIN 661, diorite, h. 34 cm [voir texte p. 107].

Cette statuette prend une signification bien différente suivant qu'on la considère de notre point de vue moderne ou selon la pensée hiéroglyphique des anciens Égyptiens.

Plaçons-nous d'abord dans le premier cas. Coiffé d'une perruque évasée « à frisons », d'après la terminologie traditionnelle, Paser est accroupi en statue-cube. Adossé à lui se trouve un prêtre-*sem* en haut-relief, vêtu d'une peau de léopard et placé sur une base particulière qui définit son image comme une image de statue. Celle-ci est précédée d'un bassin rectangulaire devant lequel on voit une table d'offrande avec pains et jarres de bière, en bas-relief sur la tranche de la base. L'homme s'appuie contre un appui dorsal très large imitant une stèle avec, dans le centre, le motif propre aux stèles, et en dessous neuf lignes de formule d'offrande. La scène est tournée vers le spectateur.

Chaussons maintenant des lunettes égyptiennes. La position accroupie désigne le dédicant comme immobile et passif, donc en attente de l'offrande. La perruque de Paser, dans la réalité une coiffure uniforme, est reproduite sous deux aspects juxtaposés : l'extérieur par les mèches rayonnantes, et l'épaisseur par les petites mèches de la face avant.

La règle aspective des points de vue multiples qui a présidé à cette construction s'applique aussi à l'image de statue du prêtre funéraire et aux éléments qui l'accompagnent. Par fonction, elle n'est plus adossée mais tournée vers Paser, tandis que le bassin et la table d'offrandes, conçus comme intercalés entre Paser et le prêtre, représentent les accessoires de son action. La figuration d'une statue en tant que telle, non celle d'un prêtre réel, souligne l'aspect de permanence apporté au culte. Enfin, l'appui dorsal vaut pour une stèle à part entière. On comprend alors que l'aspective permet de reproduire en volume tout un rituel, comme sur une paroi de chapelle funéraire, en économisant la prestigieuse diorite.

L'ensemble ne fonctionne pas pour nous qui le regardons mais pour Paser à qui le prêtre s'adresse par le rite, rite mis en existence par les éléments de base ici regroupés. Nous autres modernes mettons l'action en scène, les Égyptiens mettaient la scène en existence ■ **Christophe Barbotin**



Aspective et perspective dans les autobiographies égyptiennes: trois exemples du Moyen Empire

Dans les textes rétrospectifs énoncés à la première personne du singulier que sont les autobiographies, l'aspective se manifeste notamment par la place secondaire accordée à la chronologie dans la présentation des événements. Même lorsque le récit est structuré par la succession royale, et suit donc le cours du temps linéaire et perspectif, les événements évoqués restent indépendants, comme atomisés, sans que la relation qui unit un événement à un autre ne soit explicitée [voir texte p. 126].

L'autobiographie de Samontou (XII^e dyn, vers 2000-1800/1700 av. J.-C., règne d'Amenemhat II, British Musem EA 828, ci-contre) semble suivre le cours d'une vie humaine superposée à la chronologie royale, car le défunt évoque successivement sa naissance, un rite de passage et sa carrière : « Je suis né à l'époque de la Majesté du roi de Haute et Basse Égypte Sehetepibrê, justifié. Je suis un enfant qui a noué le bandeau sous Sa Majesté. Partir en paix. Le roi de Haute et Basse Égypte Khéperkarê vivant éternellement. » Samontou énonce ensuite ses promotions selon un même modèle : « Sa Majesté me plaça en tant que... Sa Majesté me loua pour cela très grandement ».

Au début du texte, il y a donc à la fois le temps historique de la succession royale, souligné par l'évocation du décès du roi, et la chronologie d'une vie humaine. Cependant, malgré cette structure d'ensemble, rien n'assure le lecteur que toutes les promotions soient ensuite rapportées dans l'ordre chronologique. Chaque événement peut être considéré isolément et conserve son autonomie. Aucune relation entre les uns et les autres n'est établie, si ce n'est au sein de l'unité promotion-louange par le rappel de la proposition précédente avec le complément indirect « pour cela ». La mise en relation des événements et leur soumission à une trame d'ensemble n'est pas nécessaire pour exposer les mérites du propriétaire, contenus dans l'évocation de promotions et récompenses répétées.

L'autobiographie d'Imenyseneb (XIII^e dynastie, Khendjer, vers 1801-1634 av. J.-C., Louvre C 12-11, page suivante) paraît alors d'autant plus singulière qu'elle fait le récit d'un épisode particulier (la restauration d'un temple à Abydos) et semble raconter la succession des événements dans l'ordre chronologique et dans leur proximité immédiate, là où il y a comme



autobiographie de Samontou, British Musem EA828



des vides entre les événements chez Samontou : « Le scribe du vizir Seneb, le fils du vizir, vint pour faire appel à moi en mission du vizir. Alors j'allai avec lui. Je trouvai le directeur de la ville et vizir Ânkhous dans son bureau. Alors ce magistrat donna l'ordre à ma face (...) » (C 12, l. 3-5). Imenyseneb structure d'ailleurs son discours par un auxiliaire de narration (*'b'.n*), absent chez Samontou. De plus, l'autobiographie de la seconde stèle débute par un rappel des événements rapportés sur le monument précédent : « Ordre qu'on a donné à la face du chef d'équipe d'Abydos Imenyseneb, justifié, en disant : “*Vois, ces travaux que tu as faits ont été vus (...)*” » (C 11, l. 1-2).

Par ailleurs, les adresses au lecteur et les affirmations de véracité constituent un élément de perspective, car on anticipe la présence et prévient les objections d'un lecteur potentiel.

Cependant, il existe des autobiographies dont la forme et l'emplacement semblent faire abstraction du lecteur. L'autobiographie de la statue du vizir Montouhotep en scribe (XII^e dynastie, vers 2000-1800/1700 av.J.-C., Sésostris I^{er}, Louvre A 122), aujourd'hui largement perdue, se trouve sur le rouleau de papyrus déroulé sur les cuisses du personnage, orientée vers lui et non vers le passant comme le sont les inscriptions de la base et de la poitrine. Pour le passant qui la voit à l'envers, il est donc difficile, voire impossible, de la lire, d'autant plus que la statue se trouvait sur une banquette, contre l'enceinte du Moyen Empire à Karnak, flanquée d'autres effigies du vizir. Un tel choix est donc délibéré. Orienter l'autobiographie vers Montouhotep plutôt que vers le lecteur signifie plastiquement qu'il en est l'énonciateur, comme un redoublement et une pétrification de l'introduction N *dd=f* à l'aoriste, signifiant que le défunt déclare son autobiographie indéfiniment.

Ainsi, contrairement aux stèles romaines dont le texte meurt quand personne ne le voit plus¹, l'autobiographie égyptienne peut, comme l'image, opérer indépendamment du regard humain ■ **Rébecca Alvarez Allaire**

¹ Christine Hoët-Van Cauwenberghe, « Réflexions sur le remploi des supports inscrits dans le monde romain et particulièrement en Gaule Belgique », *Revue du Nord*, n° 403, 2013, p. 277-297 ; p. 278 : « Or, si le nom n'est plus lu par quiconque, le monument devient inutile : le personnage et ses actes sont oubliés. » ; p. 278, note 4 : « [l'inscription] permet de faire revivre le défunt le temps de la lecture. »

Bataille de Qadech

Scène du temple de millions d'années de Ramsès II à Abydos, Nouvel Empire, XIX^e dynastie, vers 1279-1213 av.J.-C [voir texte p. 109].

Cette bataille est certainement la plus importante et la plus meurtrière du Nouvel Empire. Ramsès II, au péril de sa vie, y montra son courage et sa détermination. C'est pourquoi elle est représentée sur la plupart de ses monuments en Haute Égypte et en Nubie. Son récit, en relief dans le creux, occupe la totalité des parois extérieures nord et sud de ce temple. Il est formé de tableaux s'enchaînant sans séparation, particulièrement complexes et constitués d'un grand nombre de figurants et d'un foisonnement de détails variés. Ces caractéristiques se développent au cours du Nouvel Empire. Ici, deux péripeties sont superposées à l'intérieur d'un même tableau :

En bas, l'ennemi lance une attaque de chars transportant trois personnages, une spécificité de cette bataille. En effet, aux deux servants habituels s'ajoute un fantassin destiné à être déposé juste avant le choc pour tenir le terrain. Le premier char est hittite, comme l'indiquent les cheveux longs sur la nuque et le front dégarni de ses occupants, ainsi que le bouclier échancré du piéton. Le second porte des Syro-levantins reconnaissables à leur coiffure, leur barbe, ainsi qu'au bouclier rectangulaire du piéton. Ils sont debout en frontalité. L'image de leurs chevaux, attelés par paire, obéit aux codes de figuration du galop.

En haut, résultat de la contre-attaque ramesside, les ennemis sont battus : les chevaux comme les personnages présentent toutes les caractéristiques de la défaite ; retournés, désarticulés, membres pliés, dos creusés... Ce sont les codes de la frontalité contrariée qui les désignent, sur la terre ferme ou dans l'Oronte, comme représentants de l'*isefet*, vaincus, tués, noyés.

Ainsi, l'image du fleuve constitue la seule démarcation visible entre ces deux moments de la bataille livrés simultanément, sans temporalité explicite. De nombreux détails donnent l'illusion du réalisme à un spectateur contemporain. Il ne s'agit pourtant que de poussières de perspective saupoudrées sur un substrat définitivement aspéctif ■ **Gabrielle Charrak et Dominique Farout**



bataille de Qadesh, Ramsès II, temple de Rê à Abydos

Kudurru de Meli-Chipak II

Roi de Babylone, vers 1186-1172 av.J.-C. ; apporté à Suse en butin de guerre au XII^e siècle av.J.-C. ; musée du Louvre, SB 23 ; calcaire ; h. 83 cm, l. 42 cm, e. 33 cm [voir texte p. 43].

Le tableau figuré sur ce kudurru — borne votive déposée dans un temple pour pétrifier un acte juridique — est délimité par une ligne de sol rectiligne, tandis que le ciel est suscité indirectement par les trois astres majeurs protégeant l'ensemble : le soleil (Chamach), le croissant de lune (Sin) et l'étoile (Ichtar).

Le roi Meli-Chipak II y présente sa fille Hunnubat-Nannaya à la déesse Nannaya. Cette dernière siège sur un trône rectangulaire orné de redans verticaux complexes, posé sur une plate-forme basse à pattes de lion. Ainsi, ses pieds ne touchent pas le sol des humains, comme l'exige sa nature supérieure confirmée par sa grande taille. Ses attributs sont une longue robe-kaunakès et une chevelure composée d'une grande volute, surmontée d'un modius orné d'un rang de plumes dressées, un attribut royal et divin. Devant elle se trouve un cône posé sur un support d'offrandes long et mince, probablement un brûle-parfum. Ses mains tendues en direction du roi et de sa fille qui lui font face, sont un geste d'accueil.

Meli-Chipak, longue barbe et longue chevelure plissées, portant la tiare royale, habillé d'une robe longue serrée à la taille par une ceinture, deux bandoulières croisées sur la poitrine, se tient debout, bras levé, main devant la bouche en signe de prière respectueuse. Il précède sa fille, plus petite que lui, en la tenant, non par la main, mais par le poignet en un geste d'intercession. Debout, tête nue, habillée d'une longue robe, couverte d'un châle aux pans ramenés sur la poitrine formant pèlerine, elle exhibe une grande harpe.

Ces images résultent d'assemblages d'éléments rabattus de profil et de face, sans profondeur de champ. La hiérarchie des personnages et leur nature humaine ou divine sont figurées par leurs dimensions respectives, leur position par rapport à la ligne de sol et leur ordonnancement de gauche à droite. Des gestes au symbolisme précis informent de leurs relations. L'image babylonienne est donc clairement de conception aspective ■ Dominique Farout



kudurru de Meli-Chipak II, Louvre SB 23

Tablette du dieu Chamach

Sippar (Irak), vers 860-850 av.J.-C. British Museum 91000,
calcaire, h. 28,21 cm ; l. 17,78 cm [voir texte p. 43].

La face de cette tablette rectangulaire est couverte d'un long texte cunéiforme akkadien, surmonté d'une scène figurée en bas-relief au-dessus de l'océan céleste orné de quatre étoiles.

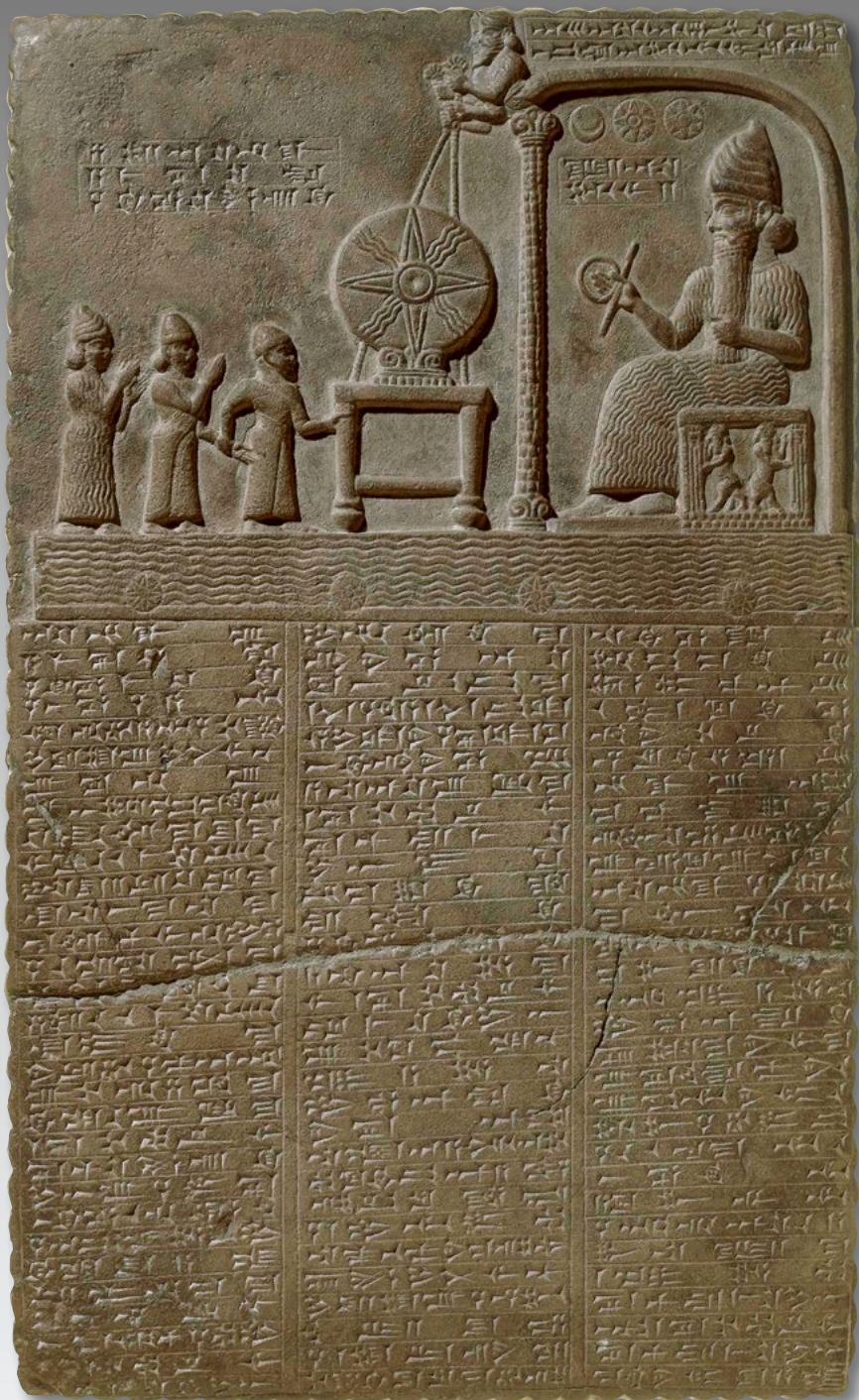
À droite, Chamach, les pieds différenciés, aux orteils indiqués, posés sur un ottoman, est assis sur un trône cubique décoré de deux hybrides hommes-taureaux (*kousarikkou*) qui en soutiennent les pieds sur deux rangées de signes symbolisant les montagnes que traverse le dieu.

Son statut de divinité majeure est exprimé par ses grandes dimensions, la forme de son trône, sa tiare à quatre rangées de cornes, sa barbe et son long *kaunakès* aux mèches ondulées comme des rayons de lumière, le bâton et l'anneau qu'il tient à la main, ainsi que l'autel solaire placé devant son sanctuaire (le *É-babar*) qui est représenté en coupe pour en dévoiler le contenu : le dieu, ainsi que les astres Sin (Lune), Chamach (Soleil), Ichtar (étoile) qui sont dans son ciel.

Du plafond de l'édifice émergent les protomés de deux servants divins coiffés de tiaras à cornes, tenant des cordes qui soutiennent l'autel portant le disque solaire reconnaissable aux douze rayons ondulés ornant sa surface. Ne sont représentés que deux pieds de l'autel et une colonne de la chapelle.

Trois petits personnages debout, jambe en avant, sont tournés vers l'édifice sacré. Le prêtre Nabou-nadin-chum prend Nabou-aplou-iddin par le poignet, un geste d'intercession, pour le conduire jusqu'à l'autel solaire dont il tient un pied. Le roi, dans l'attitude de l'orant, est suivi d'Aya, la parèdre de Chamach, portant une tiare à trois rangées de cornes et un long *kaunakès*.

Ce tableau est constitué de sujets obtenus par accumulation d'éléments informatifs représentés de face et de profil, sans indication de profondeur ni d'épaisseur, ajourés au besoin pour que leur contenu soit dévoilé. Leurs positions et dimensions signifient leurs statuts respectifs, de même que l'attitude des personnages et les légendes qui les qualifient. Ce petit monument présente donc toutes les caractéristiques d'une conception aspective ■ Dominique Farout



tablette de Shamash, British Museum 91000

Le voyage aux Enfers du roi Pacal

vii^e siècle, Tikal, Palenque (État de Chiapas, Mexique), *Temple des Inscriptions*, reconstitution de la dalle originale en calcaire (h. 3,72 m, l. 2,17 m) [voir texte p. 106].

Palenque, aujourd’hui en grande partie enfoui dans la jungle de la Sierra du Chiapas, est le site archéologique le plus connu de la civilisation maya. Parmi les monuments de cette cité, le *Temple des Inscriptions* tient une place particulière pour la spectaculaire exploration menée par l’archéologue Alberto Ruz Lhuillier. En 1952, découvrant un escalier s’enfonçant dans le cœur de la pyramide supportant le temple, il parvint à une chambre sépulcrale inviolée. Elle abritait les restes de celui qu’on identifiera plus tard comme *Pacal*.

Né en 603 et mort en 683 après un long règne de près de soixante-dix ans, *K'inich Janaab'Pakal* (« Bouclier rayonnant ») avait fait ériger en 675 la pyramide et son temple qui devaient abriter ses restes. Sur la dalle scellant son sarcophage, on voit le dynaste que la vie vient de quitter, les yeux clos et la bouche ouverte, renversé en arrière.

Ce bas-relief cerné d’un cadre peut être considéré comme une parfaite synthèse de la vision maya du monde et de ses rituels funéraires : vision verticale, tout d’abord, ordonnée autour de l’arbre de l’*axis mundi* dont les racines plongent loin dans le monde souterrain et dont les branches soutiennent les cieux (en haut, l’oiseau *Quetzal*) ; vision temporelle, ensuite, marquée par l’arrêt du temps et le long chemin qui attend le prince dans les lieux sombres et froids ; vision spatiale, enfin, probablement la plus étrange à nos yeux. *Pacal* repose sur une tête en partie décharnée. Il s’agit du soleil qui, chaque soir, meurt à l’ouest et descend dans le *Xibalba*, le monde souterrain. Il accompagne ainsi le roi défunt. L’un et l’autre sont happés par la gueule du monstre de la Terre ; en fait mâchoire supérieure, squelettique — doublée — figurée de part et d’autre du corps.

Il s’agit bien de pensée aspective : nul point de vue qu’un observateur pourrait ordonner, mais la transcription d’un monde sans dimension, d’un absolu où le temps et le lieu sont des centres ; des ombilics autour desquels nulle orientation n’est possible. Ainsi que le veulent les mythes chthoniens mayas, l’âme du roi y subira de douloureuses et dangereuses épreuves dont elle triomphera avant de regagner les cieux ■ Pascal Monge



le voyage aux Enfers du roi Pacal, Palenque, Temple des Inscriptions

Hymne homérique à Apollon, extrait, v. 277-299

Traduction par Jean-Marc Luce sur le texte établi par Jean-Humbert dans son édition : *Homère, Hymnes*, éditions des Belles Lettres, 1976, p. 90-91.
Original estimé ca. 580-570 av. J.-C. [voir texte p. 43].

« De là, ô Apollon qui frappes au loin, tu poursuivis ton chemin et parvins dans la ville des Phlégyens, ces hommes violents, qui, sans respect pour Zeus, habitaient sur cette terre, dans un beau vallon près du lac du Céphise. De là, promptement, tu te mis en marche, tu t'élanças vers les montagnes et tu parvins à Krisa au pied du Parnasse neigeux, versant boisé tourné vers le Zéphyr ; au-dessus s'élève, en surplomb, la roche, au pied de laquelle s'étend un vallon, profond et rocailleux. C'est là que Sire Apollon résolut de se faire un temple admirable, et il dit ces mots : “C'est là que j'ai l'intention de construire un temple splendide, oracle pour les hommes, pour que toujours ils me conduisent ici des hécatombes parfaites, que ce soit ceux qui détiennent l'opulent Péloponnèse ou ceux qui possèdent l'Europe et les différentes îles bordées des eaux, afin de consulter mon oracle. Je leur ferai connaître mes avis infaillibles en rendant mes oracles dans mon temple opulent.” Ayant ainsi parlé, Apollon posa des fondations, larges et s'allongeant loin. Au-dessus d'elles, Trophonios et Agamèdès, les fils d'Erginos, chers aux dieux immortels, installèrent un seuil de pierre. Tout autour, les nations innombrables construisirent un temple avec des pierres de taille, pour qu'il soit éternellement célébré dans des chants. »)

Les « Hymnes homériques », nommés ainsi parce que les Grecs les attribuaient à Homère, sont en réalité plus récents que l'Iliade et l'Odyssée. Celui consacré à Apollon retrace la naissance du dieu à Délos, son voyage pour rejoindre son père sur l'Olympe puis sa quête à travers la Grèce d'un lieu pour y fonder le temple d'où il pourra rendre des oracles. Dans l'extrait choisi, l'auteur raconte l'arrivée à Delphes, nommé ici provisoirement Krisa.

L'étape préliminaire chez les Phlégyens, au bord du lac du Céphise (le lac Copäïs), s'explique par les mythes, connus par d'autres sources, qui font de ce peuple les futurs incendiaires du temple. Celui-ci n'existe pas encore, mais son destin est déjà présent. Nous croisons là un premier procédé aspectif : la présentification du futur.

La suite du texte raconte la construction du temple. Une lecture au premier degré nous permet de reconnaître trois phases, correspondant chacune à un ou des intervenants différents : 1- le dieu qui construit les fondations ; 2- les architectes Agamédès et Trophonios qui posent le seuil ; 3- les « nations innombrables » qui construisent le reste en pierre de taille.

On a l'impression d'une opération en quelques semaines avec plusieurs intervenants, et le lecteur moderne peut se demander pourquoi le rôle des deux architectes est si limité. Mais les auditeurs du VI^e siècle, notamment à Delphes, devaient entendre le texte différemment. En effet, ils avaient été les témoins de la reconstruction récente du temple, dont quelques blocs ont été retrouvés (vers 580-570 av. J.-C.). Cet état du monument correspond à la phase 3 et donne un repère pour dater l'hymne.

Quant à la phase 2, elle leur évoquait directement les poèmes homériques qui mentionnaient déjà le seuil. Ainsi, dans l'*Iliade* IX 401-405, Achille évoque les richesses « que renferme le seuil de pierre de Phoibos Apollon, le Décocheur de flèches, dans Pythô la rocheuse ». Ces poèmes étaient trop répandus, leur autorité était trop grande pour que l'auteur de l'hymne pût passer sous silence cet élément architectural, même s'il appartenait à une phase chronologique antérieure (fin VIII^e siècle ?). La phase 1, elle, se perd plutôt dans un passé intemporel.

L'auteur de l'hymne a donc rassemblé dans un récit continu ce qui en réalité s'étend sur des siècles. Il s'agit d'un écrasement de la temporalité, relevant de l'aspective, qui permet de présenter comme un monument unique initié par le dieu ce qui en réalité était une succession de temples. Ce type de synthèse est justement le modèle de l'activité oraculaire qui suppose connus le passé, le présent et l'avenir.

Cet exemple montre que l'aspective n'est pas un simple ensemble de procédés graphiques mais aussi un mode de pensée pouvant s'exprimer de multiples façons, et notamment dans la poésie ■ Jean-Marc Luce

Coupe attique des «petits maîtres»

signée Glaukytès et Archiklès, découverte à Vulci (Étrurie), vers 550-540 av.J.-C. ; Munich, collection des antiques, n° 2243 ; h. 18,7 cm [voir texte p. 43].

Face A : chasse de la truie de Calydon. Face B : Thésée et le Minotaure ; Athéna derrière Thésée ; Ariane derrière le Minotaure ; derrière Ariane, sa nourrice, sept Athéniens et Athénienes.

Cette coupe rassemble divers traits aspectifs propres à l'art grec de l'époque archaïque. Parmi les traits partagés avec l'Égypte figure la règle de l'attraction de la ligne de sol, qui veut que tous les pieds soient sur la même ligne. Celle de l'exposition la plus avantageuse explique la combinaison d'éléments de face (torses et yeux) à des éléments de profil (jambes, bras et des visages).

Contrairement aux Égyptiens, les Grecs représentent souvent les seins de face et non de profil. Ici, les personnages de la face A à gauche de la truie ont le torse de face, mais ceux de droite l'ont de dos. Les torses de face se retrouvent sur la face B, mais uniquement sur le groupe central : les deux combattants, Athéna et Ariane. Le peintre a mis les personnages engagés dans l'action en perspective égyptienne et les spectateurs de profil, créant une hiérarchie narrative.

Autre différence : en adoptant la règle de l'isocéphalie, les Grecs ont donné la même taille à Athéna qu'aux mortels. Contrairement à la face B, les personnages de la face A se chevauchent les uns les autres. Ces chevauchements à tendance perspectiviste sont régulés par des principes aspectifs. Ainsi, Méléagre, le chasseur au trident juste derrière la truie, a le torse de dos, mais les mains de face, car son geste doit être figuré. Les lances brandies en hauteur doivent éviter la tête de celui qui les porte mais passer devant le cou du chasseur situé devant. Comme les deux groupes sont disposés en miroir, tous tiennent la lance haute de la main gauche, celle au niveau des hanches de la main droite.

Ce principe a pour effet de disposer les parties hautes des personnages les unes derrière les autres, alors que, pour les jambes, le peintre a fait alterner premiers et arrière-plans. Ainsi, dans les deux groupes, les personnages du milieu sont au premier plan au niveau des jambes, mais à l'arrière-plan au niveau des bras ■ Jean-Marc Luce



Face A : chasse de la truie de Calydon.



Face B : Thésée et le Minotaure ; Athéna derrière Thésée ; Ariane derrière le Minotaure ; derrière Ariane, sa nourrice, sept Athéniens et Athéniennes.

Cratère en cloche du peintre des Niobides

Figures rouges. ca. 460 av. J.-C ; musée du Louvre

G34, h. 54 cm [voir texte p. 24].

Le « Peintre des Niobides » est l'un des meilleurs représentants du style sévère (480-450 av.J.-C.). La forme, avec sa panse au profil presque vertical, se prête particulièrement bien à la représentation de scènes ambitieuses, sans doute inspirées de la grande peinture de l'époque, où se concentrent les traits perspectifs apparus progressivement au cours du VI^e siècle et du début du V^e siècle : les boucliers de trois-quarts (dès 540 av. J.-C., au moins), les parties du corps vues de trois-quarts (dès 520-510 av. J.-C.), les yeux de profil sur les visages de profil (premiers essais vers 500 av.J.-C.) et les visages de trois-quarts (premiers exemples vers 480 av.J.-C.).

Mais, cette fois, s'y ajoute une innovation de première importance : la répartition des personnages et des éléments du paysage sur plusieurs niveaux, dans la profondeur de l'espace.

Ainsi, sur la face B, les Niobides morts (en bas), les divinités et les Niobides en fuite (au milieu) et un arbre (en haut) s'étagent sur trois plans distincts, marqués par des lignes de sol peintes en blanc qui dessinent un terrain en pente, rocheux et accidenté, que soulignent les corps de certains personnages jonchant le sol ou les rochers cachant partiellement certains d'entre eux. Ces traits perspectifs nombreux suggèrent un point de vue, donc un observateur implicite.

On n'aboutit pas pour autant à une perspective géométrique : pas de point de fuite unificateur ; pas de ligne d'horizon — ce qui est éloigné se confondant avec ce qui est en hauteur ; pas de diminution de la taille des personnages — les Niobides du premier plan étant même plus petits que les dieux du second, sans doute par respect envers ces derniers.

Ce trait aspectif n'est pas le seul, ainsi l'attraction de la ligne de sol malgré la diversité des lignes et l'orientation des torses vers le spectateur se maintiennent également ■ Jean-Marc Luce



Face B : les Niobides morts (en bas),
les divinités et les Niobides en fuite (au milieu)
et un arbuuste (en haut).

Péliké attribuée au « Peintre de la procession nuptiale »

Vers 360 av.J.-C. ; Malibu, J. Paul Getty Museum, 83.AE.10, céramique à figures rouges avec polychromie, reliefs et dorure, h. 48,30 cm [voir texte p. 24].

Ce vase est orné d'une représentation du « jugement de Pâris », motif récurrent de l'art grec. La composition centripète est organisée autour du berger assis sur un rocher, tenant un bâton dans la main gauche, entouré d'Héra et d'Athéna reconnaissables à leurs attributs. Héra coiffée d'un diadème tient un sceptre dans la main droite tandis qu'Athéna en armes porte un casque dont le cimier empiète sur le cadre supérieur de l'image.

À ses pieds, Éros tend les bras vers Aphrodite qui encadre la scène avec le dieu Hermès situé de l'autre côté. Leurs corps, traités en « figure rouge », tendent à se fondre dans la courbure du vase, comme rejetés dans l'ombre. Seuls Pâris, Héra et Athéna sont mis en valeur avec des vêtements peints de couleurs vives, alors que c'est Aphrodite qui remporte le concours.

Ce vase appartient au style de Kertch caractérisé par une attention particulière au centre de l'image où se focalise la polychromie indépendamment de l'importance des personnages. Trois d'entre eux se distinguent par leurs chairs rehaussées de blanc. Il s'agit là encore des deux déesses centrales auxquelles s'ajoute Éros. Les chairs de Pâris gardent la couleur de l'argile malgré sa place centrale. Cette opposition entre chairs féminines claires et chairs masculines foncées — une convention qui existe déjà dans la céramique de l'époque archaïque et jusque dans l'art égyptien — perdure néanmoins au IV^e siècle av.J.-C. Les rehauts blancs y sont réservés à certaines catégories de personnages, dont les déesses et Éros font partie. Éros, seule figure tournée vers l'extérieur de la composition, guide le spectateur et permet d'identifier Aphrodite qui n'est pas déterminée par la couleur blanche, car elle encadre la scène.

Ainsi, deux logiques se superposent. La première, iconique, accorde une importance particulière au centre de l'image correspondant au point de vue d'un observateur implicite, donc d'une pensée perspective. La deuxième, iconographique, mobilise des éléments qui relèvent d'une pensée aspective ■ Sarah Anel



péléké attribuée au « Peintre de la procession nuptiale », J. Paul Getty Museum, 83.AE.10

La Vénus du Capitole

Rome, II^e siècle ap. J.-C.; Musées Capitolins, Palazzi dei conservatori,
Inv. MC 0409, marbre, h. 1,93 m [voir texte p. 24].

Cette statue représente Aphrodite nue surprise, cachant son sexe de sa main gauche et s'apprêtant à cacher ses seins de la droite. Son corps repose sur la jambe gauche, l'autre jambe étant pliée, ce qui génère un déhanchement que contrebalance la ligne des épaules.

C'est l'une des nombreuses répliques d'époque romaine d'un original hellénistique — peut-être une statue de culte en Lydie où elle figure, dans son temple, sur certaines monnaies (Saïtta, Philadelphia).

Cet original, dont la coiffure était d'un type commun dans les terres cuites du II^e-I^{er} siècle av. J.-C., était dépourvu de l'hydrie que le copiste romain a ajoutée. Il était lui-même dérivé de l'Aphrodite de Cnide par Praxitéle (vers 360 av. J.-C.), première représentation de la déesse nue avec le même geste de pudeur devant son sexe, mais pas devant ses seins.

Ces déesses réagissent à la présence d'un personnage hors champ, un observateur implicite qu'elles regardent en tournant la tête. Mais tandis que le modèle praxitélien combinait de façon aspective respectabilité et pudeur érotique, le type hellénistique insiste davantage sur la surprise et l'érotisme, ce qui rend la figure de cet observateur plus sensible.

La statue de Praxitéle est devenue un thème littéraire. Ainsi, au II^e siècle de notre ère, Lucien évoque le *thambos*, l'effroi admiratif dont il a été saisi en la découvrant, face à sa beauté et sa dignité divine. On imagine volontiers que celui qui a surpris la déesse elle-même a pu ressentir lui aussi le *thambos*, lui qui a vu ce qu'il ne devait pas voir. Avec la Vénus du Capitole, ce *thambos* s'est érotisé.

Le thème de l'observateur implicite apparaît dans les épigrammes de l'Anthologie palatine portant sur la statue de Praxitéle où la déesse pose la question « qui m'a vue nue ? » : le sculpteur ? Athéna ?... Toutefois dans ces textes, cet observateur ne se déduit pas du geste de la déesse, mais de la facture même de la statue dont le naturalisme est si accompli qu'il suppose un témoin. L'œuvre se présente en tout cas comme une scène vue, tout comme les scènes en perspective dans la peinture de la même époque ■ Jean-Marc Luce



la Vénus du Capitole, Musées Capitolins, Inv. MC0409

Cenni di Pepo, dit Cimabue, *La Maesta*

Vers 1280-1285 ; musée du Louvre, INV. 254 ; peinture sur bois de peuplier ; h. 4,24 m, l. 2,76 m [voir texte p. 109].

Ce tableau est remarquablement organisé à l'intérieur d'un cadre très richement orné, ostentatoire, au décor majoritairement bleu et doré, rythmé par vingt-six médaillons contenant un personnage à tête auréolée. Au centre, occupant la majorité de l'espace, en « perspective signifiante », la Vierge siège en majesté, portant l'Enfant Jésus sur son genou gauche. Elle est encadrée de trois paires d'anges qui soutiennent son trône au coussin rouge. La feuille d'or couvrant le fond doré au-dessus des personnages et leurs auréoles exprime la lumière divine. Les anges sont placés sur l'espace pictural selon une logique qui s'attache plus à la verticalité qu'à la profondeur. Le trône et l'ottoman sont représentés en perspective inversée, un trait typique de l'art chrétien du Moyen Âge.

Tous les corps sont équilibrés, presque statiques, et les têtes sont de trois-quarts. À l'exception de celle du Christ, elles penchent de différentes façons. L'ombre des chairs est plutôt verte que bleue, un caractère byzantin renforcé par les traits des visages.

Les ailes des anges sont détaillées de façon irréaliste. Mais les anges sont-ils réels ? Elles sont constituées d'alternances de plumes brunes (face externe ?) entourant des plumes en dégradés de bleu et d'autres de rouge (face interne ?), le blanc donnant une impression de luminosité. Les plissés sont très divers, complexes, ombrés et soumis à la pesanteur. Celui du tissu pourpre couvrant les pieds de la Vierge est particulièrement remarquable, un élément purement perspectif annonçant l'art de la Renaissance, de même que les effets de transparence du vêtement couvrant les jambes du Christ et les déformations du rouleau qu'il serre dans son poing gauche.

Ici, toutes les couleurs sont symboliques : le doré désigne la lumière divine, le blanc son éclairage, le bleu la Vierge, le rouge vif est royal et le pourpre impérial.

Il s'agit d'une œuvre charnière, dont la constitution générale est caractéristique de l'art du Moyen Âge, et qui livre pourtant déjà des éléments annonciateurs de la Renaissance en gestation, l'âge d'or de la perspective ■ **Gabrielle Charrak et Dominique Farout**



Cenni di Pepo, dit Cimabue, *La Maesta*, Louvre Inv. 254

Écouter le Qin (聽琴圖)

Zhào Jí ou Huīzōng (趙佶, 1082-1135) ; Palace Museum, Pékin, 故宮博物院; rouleau suspendu, encre et couleur sur soie ; h. 147,2 cm, l. 51,3 cm [voir texte p. 132].

Ce concert est une sorte de manifeste de la vie raffinée que Huizong, huitième empereur de la dynastie des Song, voulait promouvoir. Le *qin* (aussi appelé *guqin*, « l'ancien *qin* ») est « l'instrument des sages ». L'interprète est le ministre Cai Jing, qui eut longtemps l'oreille de Huizong et écrivit le texte occupant le haut du rouleau. Le pin et les branchages du fond fournissent le seul décor, très paisible, de cette scène.

La table sur laquelle est posé le *qin* et la console supportant le vase doivent retenir l'attention — notons que ces pièces de mobilier n'auraient sans doute pas fait l'unique objet d'une nature morte dans la peinture chinoise classique. Ces supports ne projettent aucune ombre, tandis qu'un ombrage subtil suggère le sol autour des deux auditeurs assis et la matière de leurs vêtements plissés. Comme souvent dans la peinture chinoise, le regard d'un observateur flotte à trente degrés au-dessus des plateaux, afin de servir l'exposition du *qin* : la représentation n'est donc pas aspective.

Mais ces meubles ne présentent pas non plus les déformations caractéristiques d'une perspective linéaire : les lignes obliques ne convergent pas vers un point de fuite, et les marques d'une légère perspective inversée s'ajoutent à une structure *isométrique*. Sont ainsi conservées des propriétés que la chose possède réellement : les barreaux renforçant la console, par exemple, sont *effectivement* parallèles.

C'est là une décision essentielle dans la peinture chinoise classique : le sujet doit être peint selon son principe (*li*) et non en fonction des déformations imputables à un point de vue ou à une certaine heure que les ombres auraient marquée. De surcroît, là où le point de vue de la perspective est supposé immobile, l'observateur se déplace dans la peinture chinoise, ce qui lui permet de voir également les côtés de la table et de la console. C'est encore plus patent dans le cas des longs rouleaux horizontaux représentant, à l'époque de Huizong, les scènes agitées de la vie urbaine ■ André Charrak



écouter le Qin, Palace Museum, Pékin, oooo5873

Stalactite illustrée dans la grotte Chauvet

Aurignacien (37000-31000 av.J.-C.) ;

Vallon-Pont-d'Arc, France [voir texte p. 132].

Cette image remarquable a été exécutée sur une stalactite face au grand panneau présenté p. 133. Il est difficile de supposer que leur affrontement relève d'une coïncidence. Il y a bien entendu un rapport entre les deux scènes. Ici, un protomé de bovidé suit en le superposant un protomé de panthère. Entre les deux et fondu en eux se trouvent des jambes et un pubis féminins. Le thème d'animaux de part et d'autre d'une vulve n'est pas rare dans l'art pariétal paléolithique. La cavité au centre du grand panneau doit sans doute être comprise de la même façon.

Remarquablement, l'organisation des animaux sur ce spécimen est inverse de celle du grand panneau, et on imagine mal le taureau chasser le lion... Une interprétation de cette petite scène comme une création de vie qui serait un miroir contraire de la soi-disant « scène de chasse » représentant la mort, semble plaisante au premier abord (pourtant la chasse ne procure-t-elle pas aussi la nourriture, donc la vie ?). Ce serait cependant une lecture totalement abusive car sans fondement : une simple projection de nos fantasmes contemporains étayés par des démonstrations circulaires.

Si la vulve et les deux têtes animales sont facilement discernables, il n'en est pas de même de la nature des jambes qui épousent l'emplacement de leurs pattes. Quelle est la signification de cette superposition d'éléments accumulés ? Est-ce une image d'hybride, une métamorphose, ou quoi que ce soit d'autre que nous n'imaginons pas ?

Sans aucun indice linguistique — car non seulement les auteurs n'ont laissé aucune explication, mais nous n'avons pas même la moindre idée de leur capacité d'expression —, il serait illusoire d'espérer comprendre quoi que ce soit de ces figures en l'état actuel.

Il n'est pas interdit de rêver une interprétation à condition de ne pas croire et de ne pas faire croire qu'il puisse s'agir du sens accordé par les auteurs paléolithiques à leurs œuvres. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas ignorer le caractère intentionnel de ces compositions : c'est la seule piste que nous puissions suivre avec certitude ■ **Dominique Farout**



bibliographie

la lecture des images

indicative

- Guillemette Andreu (dir.) — *Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des rois*, catalogue de l'exposition tenue au musée du Louvre du 15 avril au 22 juillet 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002 ; — *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, catalogue de l'exposition tenue au musée du Louvre du 19 avril au 22 juillet 2013, Paris, Somogy, 2013.
- Valérie Angenot — « Sémiotique visuelle de l'incarnation au temps d'Akhénaton. (Égypte, XIV^e siècle B.C.) », in : Louis Hébert, Étienne Pouliot, Éric Trudel, Georges Vasilakis, (dir.), *Sens de la transcendance. Études sur la spiritualité*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 333-362 ; — « Semiotics and Hermeneutics » in : Melinda K. Hartwig, *A Companion to Ancient Egyptian Art*, New York, John Wiley & Sons, 2015, p. 98-119 ; — « Pour une herméneutique de l'image égyptienne », *Chronique d'Égypte*, vol. 80, n° 159-60, 2005, p. 11-35.
- Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière & Cie, Éditeurs, 1913.
- Jan Assmann — « Altägyptische Bildpraxen und ihre impliziten Theorien » in : Klaus Sachs-Hombach (dir.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2009, p. 74-103 ; — « Ein Gespräch im Goldhaus über Kunst und andere Gegenstände » in : Ingrid Gamer-Wallert, Wolfgang Helck, (dir.), *Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut*, Tübingen, Attempto Verlag, 1992, p. 43-60 ; — *Ma'at, Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im alten Ägypten*, Munich, C.H.Beck, 1990.
- John Baines, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Christophe Barbotin — *Le monde par les hiéroglyphes. Une approche de la pensée des anciens Égyptiens*, Paris, PUF, 2025. — *Les Statues égyptiennes du Nouvel Empire. Statues royales et divines*, Louvre éditions/éditions Khéops, Paris 2007. — *Les Statues égyptiennes du Nouvel Empire. Statues privées. La collection du musée du Louvre*, Louvre éditions/éditions Khéops, Paris, 2024.

- Michel Baud — « Le format de l’histoire. Annales royales et biographies de particuliers dans l’Égypte du III^e millénaire », in : Nicolas Grimal, Michel Baud (dir.), *Événement, récit, histoire officielle. L’écriture de l’Histoire dans les monarchies antiques*, Paris, Collège de France, Cybèle, 2003, p. 292-297 ;
- « La représentation de l’espace en Égypte ancienne : cartographie d’un itinéraire d’expédition », *Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale (BIFAO)*, n° 90, 1990, p. 51-63.
- Nathalie Beaux, Bernard Pottier, Nicolas Grimal (dir.), *Image et conception du monde dans les écritures figuratives*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, éditions Soleb, 2009.
- Thierry-Louis Bergerot (dir.), *Égypte, Afrique & Orient*, n° 55, *La lecture de l’art antique. Égypte — Grèce — Mésopotamie*, Montségur, Centre d’égyptologie, 2009.
- Thomas Bohl (dir.), *Cimabue. Aux origines de la peinture italienne*, catalogue de l’exposition présentée au musée du Louvre du 22 janvier au 12 mai 2015, Paris, Louvre éditions/Silvana, 2015.
- Jean-Luc Bovot, Christiane Ziegler — *Art et Archéologie : l’Égypte ancienne*, manuel de l’École du Louvre, Paris, Flammarion, 2011 ;
- *L’Art égyptien*, Paris, Larousse, 2013, p. 10-II.
- Axelle Brémont, *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*, mémoire de master soutenu à l’EHESS sous la direction de Philippe Descola, 2015.
- Emma Brunner-Traut — *Frühformen des Erkennens : am Beispiel Altägyptens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990 ;
- « Die Aspektive », postface à Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1963, p. 395-423 (dans sa trad. anglaise par John Baines, « Aspects », postface à Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian art*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 421-448).
- Patricia Buckley Ebrey, *Emperor Huizong*, Harvard University Press, 2014.
- Marie-Astrid Calmettes, *Penser et représenter le monde. Les images relatives à la conception du monde dans l’Égypte ancienne*, Bruxelles, Éditions Safran, 2024.

- Jean Capart, *Leçons sur l'art égyptien*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1920.
- Ernst Cassirer — *Nachgelassene Manuskripte und Texte. Mythos, Sprache und Kunst*, 7, 2011, éd. Jörn Bohr, Gerald Hartung, Hambourg, Felix Meiner, 2011 ;
- *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mythische Denken* [1925], éd. Birgit Reckl, Hambourg, Felix Meiner, 2002 (dans sa trad. française par Lacoûte, Jean, *Philosophie des formes symboliques*, vol. 2, *La Pensée mythique*, Paris, Minuit, 1972).
- Jean-François Champollion — *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829*, Paris, Firmin Didot, 1833 ;
- *Lettres à M. le duc de Blacas d'Aulps, relative au Musée royal égyptien de Turin*, Paris, Firmin Didot, 1824-1826 ;
 - *Panthéon égyptien, collection des personnages mythologiques de l'ancienne Égypte, d'après les monuments/avec un texte explicatif, par M. J.-F. Champollion le jeune; et les fig., d'après les dessins de M. L.-J.-J. Dubois*, Paris, Firmin Didot, 1823.
- Gaëlle Chantrain, Jean Winand (dir.), *Time and Space at Issue in Ancient Egypt*, Hambourg, Widmaier, 2018.
- Gabrielle Charrak (dir.), *L'Égypte dure longtemps, regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique*, Paris, Soleb/Bleu autour, 2024.
- Simon Connor, « Mutiler, tuer, désactiver les images en Égypte pharaonique », *Perspective*, n° 2, 2018, p. 147-166.
- Laurent Coulon, *Les Voies ouvertes à l'égyptologie*, Collège de France, Leçons inaugurales, Paris, Collège de France éditions, 2024.
- Régis Courtray (dir.), *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 92, *Regards et représentations dans l'Antiquité*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013.
- Arlette David, « What Did Ancient Egyptian Pictures Want? », *Journal of Near Eastern Studies*, n° 83, 2024, p. 261-276.
- Whitney Davis — *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge University Press, 1989 ;
- « Egyptian Images : Percept and Concept », *Göttinger Miszellen*, n° 64, 1983, p. 83-96.
- Alessio Delli Castelli, *Ancient Egyptian Portraiture. History of an Idea*, Leiden, Boston, Brill, 2024.

Alexis Den Doncker, *Réactions aux images. Pour une réception des images en Égypte ancienne*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Liège sous la direction de Dimitri Laboury, 2019.

Vanessa Desclaux, *Les Appels aux passants en Égypte ancienne : étude historique d'un genre littéraire*, thèse de doctorat soutenue à l'université Lyon 2 sous la direction de Laure Pantalacci, 2014.

Christiane Desroches-Noblecourt, *Lorsque la nature parlait aux Égyptiens*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2003.

Sylvie Donnat, « Donner à voir la différence. Détail et singularité dans la chapelle de Khnoumhotep II à Béni Hassan (XIX^e siècle av. n. è., Égypte) », *Ktëma : civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n° 37, 2012, p. 145-159.

Marianne Eaton-Krauss, *The Small Golden Shrine from the tomb of Tutankhamun*, Oxford, 1985.

Danielle Elisseeff, *Histoire de l'art : la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*, manuels de l'École du Louvre, Paris, Flammarion, 2010.

Marc Étienne, *Heka : magie et envoûtement dans l'Égypte ancienne*, catalogue de l'exposition tenue au musée du Louvre du 21 septembre 2000 au 8 janvier 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

Dominique Farout — « Aspective : évolution de l'expression de l'espace et du temps en Égypte ancienne (de la tombe HK 100 à celle de Pétosiris) », *Parcours anthropologiques* [en ligne], n° 19, 2024, DOI : <https://doi.org/10.4000/11rc0> ; — « Images de dialogues, dialogues d'images », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 112, 2024, p. 29-42 ;

Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin, Bruno Cassirer, 1914.

Henry George Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Collège de France, Essais et conférences, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

Pavel Florenski, *La perspective inversée* [1919], trad. du russe par Olivier Kachler, Paris, Allia, 2021.

Carole Fritz, *La grotte Chauvet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2024.

Patrick André Gautier — *Le rouge et le vert : sémiologie de la couleur en Égypte ancienne*, thèse de doctorat soutenu à l'université Paris IV sous la direction de Nicolas Grimal, 1995 ;

— « L’analyse de l’espace figuratif par dipôles. La tombe décorée n° 100 de Hiérakonpolis », *Archéo-Nil. Revue de la société pour l’étude des cultures prépharaoniques de la vallée du Nil*, n° 3, 1993, p. 35-47.

Mathias **Gibert**, *La subversion de la perspective. Recherches philosophiques sur les origines du perspectivisme*, thèse de doctorat soutenue à l’université Toulouse 2-Jean Jaurès sous la direction de Pierre Montebello et d’Anne Wiame, 2022.

Ernst **Gombrich**, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Kingsport, Kingsport Press, 1960.

Nadine **Guilhou**, « Entre hommes et dieux : le statut de l’animal et la notion d’hybride dans l’Égypte ancienne », in : Marianne Besseyre, Pierre-Yves Le Pogam, Florian Meunier, (dir.), *L’animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019, p. 223-232.

Erik **Hornung** — *Bedeutung und Wirklichkeit des Bildes im alten Ägypten*, Bâle, Helbing und Lichtenhahn, 1973 ;

— *Der Eine und die Vielen : ägyptische Gottesvorstellungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

Erik **Iversen**, *Canon and proportions in Egyptian art*, Warminster, Aris & Phillips, 1975.

Mogens **Jørgensen**, *Catalogue Egypt II (1550-1090 B.C.) Ny Carlsberg Glyptotek*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1998.

Dimitri **Laboury** — « Artistes et écriture hiéroglyphique dans l’Égypte des pharaons », *Bulletin de la Société française d’égyptologie*, n° 207, 2022, p. 37-67 ;
— « De la relation spatiale entre les personnages des groupes statuaires royaux dans l’art pharaonique », *Revue d’égyptologie*, n° 51, 2000, p. 83-95 ;
— « Fonction et signification de l’image égyptienne », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 6^e série, vol. 9, 1998 ;

— « Une relecture de la tombe de Nakht », in : Roland Tefnin (dir.), *La peinture égyptienne ancienne : un monde de signes à préserver*, actes du Colloque international de Bruxelles, avril 1994, Bruxelles, Fondation égyptologique Reine Élisabeth, 1997, p. 49-81.

Bénédicte **Lhoyer** — *Chefs-d’œuvre de l’art égyptien*, Paris, Larousse, 2022 ;
— *Les altérations corporelles dans l’image à l’Ancien Empire*, thèse de doctorat soutenue à l’université Montpellier 3 sous la direction de Bernard Mathieu, 2018.

Giovanni Lista, *Le Futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*,

Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.

Jean-Marc Luce (dir.) — *Observateurs et Spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVII^e s.*, actes du colloque organisé à l'université de Toulouse Jean-Jaurès du 24 au 26 novembre 2021, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2025 ;

— « Delphes et l'aspective », in : *Delphes et la littérature d'Homère à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 287-320 ;

— *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 93, *Texte et image dans l'Antiquité*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013.

— « L'observateur implicite dans l'art de l'Antiquité classique (fin VI^e-I^e s. av. J.-C.) », *Pallas* 105, 2017, p. 115-147.

Bernard Mathieu, *La littérature de l'Égypte ancienne III. Moyen Empire et Deuxième Période intermédiaire*, Paris, Les Belles Lettres, 2021.

Dimitri Meeks — « An Egypto-Grammatology: Why and How »,

Hieroglyphs, n° 1, 2023, p. 7-30 ;

— *Les Égyptiens et leurs mythes. Appréhender un polythéisme*, Paris, Hazan, Louvre Éditions, 2018 ;

— « Dieu masqué, dieu sans tête », *Archéo-Nil. Revue de la société pour l'étude des cultures prépharaoniques de la vallée du Nil*, n° 1, 1991, p. 5-15.

Rune Nyord, *Seeing perfection: ancient Egyptian images beyond representation. Cambridge Elements: Elements in Ancient Egypt in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020 ;

— (avec Rosario Caballero, Javier E. Díaz Vera, dir.) « Vision and conceptualization in ancient Egyptian art », *Sensuous cognition: explorations into human sentience: imagination, (e) motion and perception*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013, p. 135-168.

Eléna Oulié, *L'aspective sur la céramique attique du VIII^{ème} siècle av. J.-C.*

au premier quart du VI^{ème} siècle av. J.-C.

thèse de doctorat soutenue à l'université Toulouse 2 Jean-Jaurès sous la direction de Jean-Marc Luce, 2018 ;

— (dir.), *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 105, *L'Aspective dans l'art antique*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2017.

Erwin Panofsky — *Tomb Sculpture; four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York, H.N. Abrams, 1964 ;

— *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955 ;

- « Die Perspektive als “symbolische Form” », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, n° 5, 1927, p. 258-330 (dans sa trad. française par Guy Ballangé, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit, 1976) ;
- « Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung », *Monatshefte für Kunsthissenschaft*, novembre 1921/22, vol. 14, n° 2, p. 188-219.
- Anne-Hélène Perrot, Renaud Pietri, Juliette Tanré-Szewczyk (dir.), *L'objet égyptien, source de la recherche*, Paris, École du Louvre/Éditions Khéops, 2015.
- Sylvia Peuckert, « Überlegungen zu Heinrich Schäfers Von ägyptischer Kunst und zu Hedwig Fechheimers Plastik der Aegypter », *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, n° 144/1, 2017, p. 108-138.
- Stéphane Polis (dir.), *Guide des écritures de l'Égypte ancienne*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 2022.
- Nicolas-Étienne Quatremère de Quincy, *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque. Dissertation qui a remporté, en 1785, le Prix proposé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Barrois l'aîné et Fils, 1803.
- Hany Rashwan, « Ancient Egyptian Image-Writing: Between the Unspoken and Visual Poetics », *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 55, 2019, p. 137-60.
- Gisela Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, New York, Haker Art Books (3^e éd.), 1970.
- Jérôme Rizzo, « À propos des représentations des statues de particuliers dans l'Ancien Empire. Du pseudo-profil à la figuration en aspective », *Égypte nilotique et méditerranéenne (ENIM)*, n° 14, 2021, p. 135-181.
- Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- Laura Sageaux (dir.), *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 120, *L'image et sa sémantique. Regards sur les stratégies figuratives dans l'Antiquité*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2022.

Heinrich Schäfer — *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst*
(1^{re} éd., 2 vol.) Leipzig, Hinrichssche Buchhandlung, 1919
(dans sa trad. anglaise par John Baines, *Principles of Egyptian Art*,
éd. Emma Brunner-Traut, Oxford, Oxford University Press, 1974);
— « Scheinbild oder Wirklichkeitsbild ?: Eine Grundfrage
für die Geschichte der ägyptischen Zeichenkunst », *Zeitschrift
für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, vol. 47-48, n° 1,
1911, p. 312-320.

Göran Sörbom, « Gombrich on the Greek Art Revolution », *Nordisk
Estetisk Tidskrift*, n° 12, 1994, p. 63-77.

Roland Tefnin — « L'image et son cadre. Réflexions sur la structure du champ
figuratif en Égypte prédynastique », *Archéo-Nil. Revue de la société
pour l'étude des cultures prépharaoniques de la vallée du Nil*, n° 3, 1993,
Lectures de l'espace figuratif dans l'Égypte ancienne, p. 7-22 ;
— « Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne »,
Chronique d'Égypte, vol. 99, n° 197, p. 60-88 ;
— « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *Annales d'Histoire
de l'Art et Archéologie*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, t. 5, 1983.

Claude Traunecker, « Dimensions réelles et dimensions imaginaires
des dieux d'Égypte : les statues secrètes du temple d'Opét à Karnak »,
KTÈMA Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques,
2004, n° 29, p. 51-65.

Pascal Vernus — « De l'image au signe d'écriture, du signe d'écriture
à l'image, de l'image au signe d'écriture : la ronde sémiotique
de la civilisation pharaonique », *Actes Sémiotiques*, n° 119 [en ligne],
DOI : <https://doi.org/10.25965/as.5633> ;
— « La naissance de l'écriture dans l'Égypte ancienne », *Archéo-Nil.
Revue de la société pour l'étude des cultures prépharaoniques de la vallée
du Nil*, n° 3, 1993, p. 75-108 ;
— « L'Écriture hiéroglyphique : une écriture duplice ? »,
Cahiers Confrontation, n° 16, 1986, p. 59-66 ;
— « Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte
pharaonique », in : Anne-Marie Christin (dir.), *Écritures II*, Paris,
Le Sycomore, 1985, p. 45-66.

- Youri Volokhine — « Puissance du regard en Égypte ancienne. Bols, miroirs et reliefs », in : Corinne Bonnet, Nicole Belayche, Marlène Albert-Llorca, (dir.), *Puissances divines, à l'épreuve du comparatisme. Constructions, variations et réseaux relationnels*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 407-438 ;
— *La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, Cahiers de la Société d'Égyptologie, vol. 6, Genève, 2000.
- Richard H. Wilkinson, *Reading Egyptian Art: hieroglyphic guide to ancient Egyptian painting and sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1994.
- Jean Winand — « L'image dans le texte ou le texte dans l'image ?
Le cas de l'Égypte ancienne », *Syncrétismes*, vol. 2, 2006, p. 143-160 ;
— « Temps physique et temps culturels : le cas de l'Égypte ancienne », *Bulletin de la Société Royale des Sciences de Liège*, vol. 74, n° 4, 2005, p. 311-325 ;
— « Réflexions sur l'anthropologie du temps : le cas de l'Égypte ancienne. Questions et méthodes », *Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, fascicule 286, Liège, 2003, p. 17-35.
- Walter Wolf, *Die Kunst Aegyptens : Gestalt und Geschichte*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1957.
- Heinrich Wölfflin — *Gedanken zur Kunßgeschichte : Gedrucktes und Ungedrucktes*, Bâle, Benno Schwabe & Co. 1941 ;
— *Kunßgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunß*, Munich, Bruckmann, 1915 (dans sa trad. française par Sacha Zilberfarb, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art de l'époque moderne*, éd. Danièle Cohn, Rémi Mermet, Anost, L'Écarquillé, 2023).
- Wilhelm Worringer, *Ägyptische Kunß. Probleme ihrer Wertung*, Munich, R. Piper, 1927.
- Christiane Ziegler, *Les statues égyptiennes de l'Ancien Empire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997 ■

- 1 **Stèle du roi «Serpent»,** vers 3000 av. J.-C., p. 14, voir texte p. 13 ; musée du Louvre E 11007 ; photographie Olivier Cabon.
- 2 ***Skiagraphia peinture des ombres,*** I^{er}-II^e siècle ap. J.-C., p. 23, voir texte p. 22 ; musée du Louvre, AO 21066 ; © 2014 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Philippe Fuzeau.
- 3 **Stèle-frontière «R» d'Akhénaton,** vers 1350-1334 av. J.-C., p. 28, voir texte p. 27 et 119 ; musée du Louvre, E 110072 ; © 2003 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Christian Décamps.
- 4 **Le canard-lapin,** 1892 ap. J.-C., p. 31, voir texte p. 30 ; artiste inconnu ; domaine public/Wikimedia Commons.
- 5 **Stèle dite du «Baal au foudre»,** XIII^e-XII^e siècles av. J.-C., p. 44-45, voir texte p. 43 ; musée du Louvre, AO 15775 ; © 2006 GrandPalaisRMN (musée du Louvre) / Franck Raux.
- 6 **Tétramorphe,** 730-740 ap. J.-C., p. 111, voir texte p. 110 ; baptistère de San Callisto, Rome, Italie ; domaine public/Wikimedia Commons.
- 7 **Juan Gris, *Portrait de Pablo Picasso*,** 1912 ap. J.-C., p. 117, voir texte p. 118 ; Art Institute de Chicago, États-Unis, 1958.525 ; domaine public/Wikimedia Commons.
- 8 **Néfertiti sur les genoux d'Akhénaton,** vers 1350-1334 av. J.-C., p. 120, voir texte p. 119 ; musée du Louvre, E 1162 ; © 2002 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Christian Décamps.
- 9 **Le «Dialogue d'un homme avec son ba»,** 1900 av. J.-C., p. 124, voir texte p. 127 ; traduction Dominique Farout.
- 10 **Empreinte de pieds de la chapelle dorée de Toutânkhamon,** vers 1333-1323 av. J.-C., p. 128, voir texte p. 131 ; Grand Egyptian Museum, Giza ; photographie Dominique Farout.
- II **L'Ascension (Della Robia),** 1435-1530 ap. J.-C., p. 129, voir texte p. 131 ; musée du Louvre, RF 944 A ; © 2012 GrandPalaisRMN (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle.

- 12 **Grand panneau de la grotte Chauvet**, 37000-31000 av. J.-C., p. 133, voir texte p. 132 ; © Équipe Chauvet, cl. Thomas Sagory.
- 13 **Statues de Sépa et de Nésa (Nysyouâ)**, xxvii^e siècle av. J.-C., p. 136, voir texte p. 24 ; © 2002 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Christian Décamps.
- 14 **Stèle de Ramsès II enfant**, 1279-1213 av. J.-C., p. 139, voir texte p. 13 ; musée du Louvre, N 522 ; © 2021 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Christian Décamps.
- 15 **Séthi I^{er} et Isis**, vers 1290-1279 av. J.-C., p. 140, voir texte p. 106 ; Domaine public/Wikimedia Commons, Marie Thérèse Hébert et Jean Robert Thibault (post-traitement Olivier Cabon).
- 16 **Toutânkhamon en prière face à Amon-Rê**, vers 1333-1323 av. J.-C., p. 142, voir texte p. 107 ; musée du Louvre, E 11609 ; © 2006 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Christian Décamps.
- 17 **Amenhotep III/Ramsès II et Sobek**, XIV^e-XIII^e siècles av. J.-C., p. 144, voir texte p. 107 ; musée de Louqsor, J. 155, photographie Dominique Farout.
- 18 **Paser, « chef des compagnons (du roi) », reçoit l'offrande**, xv^e siècle av. J.-C., p. 146, voir texte p. 107 ; Copenhague, © Ny Carlsberg Glyptotek, ÆIN 661.
- 19 **Aspective et perspective dans les autobiographies égyptiennes**, 1929-1895 et 1801-1634 av. J.-C., p. 148, voir texte p. 126 ; British Musem EA 8280 ; © The Trustees of the British Museum.; Louvre C 12-11 © 2002 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Christian Décamps.
- 20 **Bataille de Qadech**, 1279-1213 av. J.-C., p. 152, voir texte p. 109 ; photographie Dominique Farout.
- 21 **Kudurru de Meli-Chipak II**, 1186-1172 av. J.-C., p. 154, voir texte p. 43 ; musée du Louvre, SB 23 ; © 2007 GrandPalaisRMN (musée du Louvre)/René-Gabriel Ojeda.

- 22 **Tablette du dieu Chamach**, 860-850 av. J.-C., p. 156,
voir texte p. 43 ; British Museum 91000 ; © The Trustees
of the British Museum.
- 23 **Le voyage aux Enfers du roi Pacal**, VII^e siècle
ap. J.-C., p. 158, voir texte p. 106 ; Tikal, Palenque
(État de Chiapas, Mexique), *Temple des Inscriptions*,
licence Alamy.
- 24 **Hymne homérique à Apollon**, 277-299 av. J.-C.,
p. 160, voir texte p. 43 ; traduction de Jean-Marc Luce ;
photographie Olivier Cabon.
- 25 **Coupe attique des « petits maîtres »**, 550-540 av. J.-C.,
p. 162, voir texte p. 43 ; Munich, collection des antiquités,
n° 2243, domaine public/Wikimedia Commons.
- 26 **Cratère en cloche du peintre des Niobides**,
460 av. J.-C., p. 164, voir texte p. 24 ; musée du Louvre
G34 ; © 1994 GrandPalaisRMN (musée du Louvre) /
Hervé Lewandowski.
- 27 **Péliké attribuée au « Peintre de la procession nuptiale »**,
360 av. J.-C., p. 166, voir texte p. 24 ; Malibu, J. Paul Getty
Museum, domaine public/Wikimedia Commons.
- 28 **La Vénus du Capitole**, II^e siècle ap. J.-C., p. 168,
voir texte p. 24 ; Musées Capitolins, Palazzi dei
conservatori. Inv. MC0409, domaine public/
Wikimedia Commons.
- 29 **Cenni di Pepo, dit Cimabue, La Maesta**, 1280-1285
ap. J.-C., p. 170, voir texte p. 109 ; musée du Louvre,
INV. 254, photographie Olivier Cabon.
- 30 **Écouter le Qin**, 1082-1135 ap. J.-C., p. 172,
voir texte p. 132 ; Palace Museum, Pékin, 故00005873,
domaine public/Wikimedia Commons.
- 31 **Stalactite illustrée dans la grotte Chauvet**,
37000-31000 av. J.-C., p. 174, voir texte p. 132 ;
© Équipe Chauvet, cl. Thomas Sagory.

Gabrielle Charpak chargée de cours à l’École du Louvre, doctorante en philosophie de l’art à l’École normale supérieure-PSL et à l’École du Louvre, membre du laboratoire Pays Germaniques-Transferts culturels (UMR 8547). Dernier ouvrage paru : *L’Égypte dure longtemps : regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique* (dir.), Soleb-Bleu autour, 2024.

Dominique Farout chargé de cours à l’École du Louvre, commissaire scientifique des expositions « Toutânkhamon, le Trésor du Pharaon » (2019) et « Ramsès et l’or des Pharaons » (2023), chercheur associé au musée du Louvre et dans le laboratoire PLH-CRATA (EA 4601). Dernier ouvrage paru : *L’Égypte dure longtemps : regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique* (collab.), Soleb-Bleu autour, 2024.

contributeurs et contributrices

Rébecca Alvarez Allaire docteurante en égyptologie à l’EPHE-PSL et à l’École du Louvre, diplômée du deuxième cycle de l’École du Louvre. Son mémoire s’intitule « Aspective et perspective dans les autobiographies égyptiennes de l’Ancien Empire à la fin de la Deuxième Période intermédiaire (vers 2550-1550 av. J.-C.) » (directeur Christophe Barbotin).

148

Sarah Anel enseignante certifiée d’histoire-géographie, diplômée du premier cycle de l’École du Louvre et du Master de Sciences de l’Antiquité de l’université Toulouse-Jean Jaurès. Son mémoire, soutenu en 2024, s’intitule « L’usage du trois-quarts et du mouvement contrarié dans les vases du style de Kertch » (directeur Jean-Marc Luce).

166

Christophe Barbotin conservateur général au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre depuis 1986, docteur en égyptologie, habilité à diriger des recherches, chargé de cours à l'École du Louvre.

Derniers ouvrages parus : *L'Égypte dure longtemps : regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique* (collab.), Soleb-Bleu autour, 2024 ; *Le monde par les hiéroglyphes : une approche de la pensée des anciens Égyptiens*, Puf, 2025. 142, 146

André Charrak professeur des universités en philosophie à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, Distinguished Research Fellow à l'université de Jiao Tong depuis 2013, membre du laboratoire HIPHIMO (UR 1451). Auteur de *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Vrin, 2001 et d'*Empirisme et théorie de la connaissance : réflexion et fondement des sciences au XVIII^e siècle*, Vrin, 2009. 172

Jean-Marc Luce professeur des universités en histoire de l'art et archéologie du monde grec à l'université Toulouse-Jean-Jaurès. Dernier ouvrage paru : *Observateurs et spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle* (éd.), Presses universitaires de Rennes, 2025. 160, 162, 164, 168

Pascal Monge chargé de cours à l'École du Louvre, docteur en archéologie précolombienne, membre des laboratoires ArchAm (UMR 8096) et GEMESO (EPHE). Auteur, avec Philippe Marquis, d'un *Dictionnaire de l'archéologie*, Larousse, 2008 et de l'ouvrage *Les collections des Amériques dans les musées de France*, Réunion des musées nationaux, 2003. 158

Gabrielle Charrak,
directrice scientifique ;
Dominique Farout,
conseiller scientifique.

Coordination éditoriale
conception graphique
et mise en pages,
Olivier Cabon.

éditions Soleb
5 rue Guy-de-la-Brosse
75005 Paris
livres@soleb.com
www.soleb.com
+33 1 47 07 63 33

éditions Bleu autour
38 avenue Pasteur
03500 Saint-Pourçain-sur-Sioule
www.bleu-autour.com
+33 4 70 45 72 45

livre imprimé
Bleu autour ISBN 978-2-35848-261-5
Soleb ISBN 978-2-918157-63-2

version numérique gratuite
Soleb ISBN 978-2-918157-64-9
[https://www.soleb.com/livres/
aspective/index.html](https://www.soleb.com/livres/aspective/index.html)

achevé d'imprimer
en mars 2026
sur les presses
de PBtisk
dépôt légal mars 2026

« Notre connaissance de l'antique Égypte a donc subi deux révolutions coperniciennes. La première en 1822 avec Jean-François Champollion à qui nous devons l'ouverture de la porte des hiéroglyphes. La seconde en cours depuis 1963 à la suite d'Emma Brunner-Traut dont la diffusion demeure trop lente aujourd'hui. Une telle lenteur est fort dommageable.»

Christophe Barbotin, conservateur général au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre, in *Le monde par les hiéroglyphes. Une approche de la pensée des anciens Égyptiens*, Paris, PUF, 2025.



860-850 av. J.-C.

22 p. 156 n



360 av. J.-C.

27 p. 166 q



I^{er}-II^e siècle ap. J.-C.

2 p. 23 s



550-540 av. J.-C.

25 p. 162 o



277-299 av. J.-C.

24 p. 160 r



460 av. J.-C.

26 p. 164 p



II^e siècle ap. J.-C.

28 p. 168 t

- 860 →

○

n



1082-1135
30 p. 172 w



1892
4 p. 31 z



VII^e siècle ap.J.-C.
23 p. 158 u



1280-1285
29 p. 170 x



1912
7 p. 117 aa



730-740
6 p. 111 v



1435-1530
II p. 129 y

→ +1912
aa

« Notre connaissance de l'antique Égypte a donc subi deux révolutions coperniciennes. La première en 1822 avec Jean-François Champollion à qui nous devons l'ouverture de la porte des hiéroglyphes. La seconde en cours depuis 1963 à la suite d'Emma Brunner-Traut dont la diffusion demeure trop lente aujourd'hui. » **Christophe Barbotin**, conservateur général au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre.

L'aspective, miroir inversé de la perspective, est une nouvelle grammaire qui emprunte à la philosophie pour lire des images symboliques, à commencer par celles de l'Égypte antique. Son introduction en 1963, par l'égyptologue allemande Emma Brunner-Traut, a pu être interprétée comme la seconde « révolution copernicienne » de l'égyptologie, après le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion.

Propre à accélérer la diffusion de cette révolution, la première traduction en français de *Die Aspektive* est assortie d'un appareil critique et d'une riche iconographie commentée — où des images de l'Égypte antique côtoient des dessins de la grotte Chauvet, des œuvres grecques, romaines et chrétiennes, une peinture chinoise ou un portrait cubiste de Picasso par Juan Gris. De quoi mettre en pratique et à l'épreuve la méthode aspective de lecture d'images qui dépasse le champ de l'égyptologie dont elle émane ■

version provisoire
25 janvier 2026
diffusion restreinte

ISBN 978-2-918157-64-9

ISBN-13: 978-2-918157-64-9



9 782918 157649