soleb

Bleu autour

27
les nilotiques

l'Égypte dure longtemps

regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique

soleb
Bleu autour

soleb

Bleu autour

L'Égypte dure longtemps. Regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique est un ouvrage collectif de 336 pages dans lequel sont explorés à la fois des axes nouveaux de la réception intellectuelle de l'Égypte antique dans l'Occident contemporain et des axes plus « classiques », considérés par des méthodes et des prismes originaux. En onze chapitres illustrés et trois focus sur des œuvres individuelles, le lecteur est invité à parcourir la fortune de l'Égypte en Occident, non seulement comme inspiration féconde des artistes, mais encore comme outil à penser les mondes contemporains.

Lancé en 2021 par le ministère de la Culture pour encourager la jeune recherche et la jeune création, le programme « Mondes Nouveaux » a permis la réalisation de cet ouvrage et la participation à celui-ci de nombreux chercheurs et chercheuses débutants. Ceux-ci ont pu travailler en collaboration avec des chercheurs et chercheuses confirmés et issus de plusieurs champs de recherche — parmi lesquels Christophe Barbotin, Johann Chapoutot ou encore Jean-Loïc Le Quellec.

En concentrant particulièrement leurs analyses sur les deux derniers siècles, les auteurs et autrices de ce volume se sont rendus attentifs à la construction et aux transformations du paramètre égyptien, comme miroir des discours sur l'Orient et l'Occident, l'origine et l'Autre, le mystère et la raison, l'extrême passé et le futur lointain.

un dialogue à travers les âges

En partant de la spécificité de l'image égyptienne, construite selon le principe de *l'aspective* (et non de la perspective), les contributions de ce volume ont interrogé le devenir de l'image égyptienne dans un monde où elle n'était plus comprise, car plus *lue*. Le déchiffrement des hiéroglyphes par Jean-François Champollion en 1822 induit un changement fondamental, mais ne bouscule pas la liberté des projections et des interprétations des œuvres pharaoniques : celles-ci continuent d'être auréolées du voile d'Isis, d'une aura de mystère construit par la Grèce et l'Occident moderne.

Ce volume propose une exploration en quatre temps, rythmés par des œuvres antiques, modernes et contemporaines, où l'Égypte ne se laisse parfois pas apercevoir au premier coup d'œil. Comme les personnalités qui peuplent leurs textes, les auteurs et autrices ont formé un chœur libre d'échos égyptiens, et tâché de reconstituer l'histoire de cette réception, qui en dit davantage sur nos modes de pensée que sur le monde pharaonique lui-même.

…et à travers les disciplines

L'aspective est au centre des réflexions du volume, comme outil de création et de perception des œuvres égyptiennes. Selon cette notion, nommée par Brunner-Traut en 1963, les images égyptiennes ne peuvent se lire qu'en tenant compte d'un certain nombre de principes visuels, religieux et, surtout, de leur absolue et fondamentale différence avec l'image grecque.

En prenant ce point de départ, le présent volume examine ce qui « reste » de cette aspective : à la fois en montrant ses conséquences matérielles (par exemple, la puissance magique attribuée à une forme ou à une matière), et en portant attention aux différents enjeux soulevés par l'opposition de la Grèce et de l'Égypte, sans cesse rappelée dans la pensée occidentale.

Ce volume rassemble donc les contributions d'égyptologues, d'historiens, de philosophes, d'une costumière et d'une psychologue, qui ont confronté aux exigences méthodologiques de leurs propres disciplines un objet d'étude échappant, en apparence, à la restriction scientifique. À la question « que reste-t-il encore (à dire) de l'Égypte ? », chacun a tâché de répondre depuis sa propre position, et à l'aune de sa formation intellectuelle particulière.

5 rue Guy-de-la-Brosse, 75005 Paris, +33 6 07 47 16 76, olivier.cabon@soleb.com

Olivier Cabon • Soleb
• 5 rue Guy-de-la-Brosse, 75005 Paris
• +33 1 43 37 56 58
ou +33 6 07 47 16 76
• olivier.cabon@soleb.com
• www.soleb.com •

des enjeux contemporains et politiques

Le présent volume vise aussi à dresser des pistes sur les aspects contemporains de la réception de l'Égypte. Plusieurs chapitres font état des enjeux politiques de l'appropriation identitaire de l'Égypte ancienne, tantôt franchement fantasmée, tantôt présentée comme une construction historique rétrospective et mensongère. Les faces cachées de l'histoire pharaonique fascinent depuis longtemps, et ont servi de prétexte aux discours de tous ordres, dont plusieurs auteurs ont essayé de faire état.

En achevant le volume sur le territoire égyptien et sur les années 2020, *L'Égypte dure longtemps* invite à s'interroger sur les nécessaires changements de nos disciplines de sciences humains et à ouvrir la voie à d'autres champs de recherche.

les auteurs

Gabrielle Charrak, directrice scientifique de ce volume, a rédigé avec Dominique Farout un chapitre sur la réception grecque de l'Égypte, ainsi qu'un chapitre sur Hegel et la pyramide égyptienne, issu de la recherche doctorale qu'elle mène en philosophie de l'art à l'École normale supérieure et à l'École du Louvre. Elle a également rédigé les séquences de transition qui assurent la cohérence des diverses contributions.

Bénédicte Lhoyer, docteure en égyptologie et conseillère scientifique de *L'Égypte dure longtemps*, a, en plus de son travail de relecture, écrit trois focus sur des œuvres parfois moins connues du public, se nichant dans les plafonds du Louvre ou les archives photographiques du Metropolitan Museum — et qui donnent à voir les transitions intellectuelles et artistiques du regard porté sur l'Égypte en Occident.

Christophe Barbotin, qui a préfacé cet ouvrage, est conservateur général au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre depuis 1986 et docteur en égyptologie. Ses travaux sur les collections du Louvre, sur la pensée égyptienne et sur l'aspective ont largement inspiré les contributions de ce livre.

Valentin Boyer, diplômé de l'École du Louvre et de l'université de Heidelberg, est chargé de cours à l'École du Louvre et muséographe sur le site d'Éléphantine pour le Deutsches Archäologisches Institut Kairo. Spécialiste de divers champs touchant à l'égyptomanie, il a rédigé un chapitre sur la présence antique dans la création artistique égyptienne contemporaine.

Johann Chapoutot, professeur d'histoire contemporaine à Sorbonne Université et spécialiste bien connu de l'histoire culturelle du nazisme, est l'auteur, entre autres, de *Libres d'obéir : le management, du nazisme à aujourd'hui* (Gallimard, 2020), *La Révolution culturelle nazie* (Gallimard, 2017), *Le National-socialisme et l'Antiquité* (Presses universitaires de France, 2008). Sa contribution porte sur les ressorts intellectuels de l'appropriation identitaire de l'Égypte par les Nazis.

Dominique Farout, historien d'art et épigraphiste, chargé de cours à l'École lu Louvre, a été commissaire scientifique des expositions « Toutânkhamon, le Trésor du Pharaon » (2019) et « Ramsès et l'or des Pharaons » (2023) à La Villette. Il a écrit avec Gabrielle Charrak un chapitre exposant les réinvestissements visuels et intellectuels d'une particularité de l'image égyptienne passée en Grèce classique : l'hybridation des figures.

Léna Kowalska est psychologue au service de pédopsychiatrie de l'hôpital de Montfermeil et diplômée du master de psychologie clinique et psychopathologie intégrative de l'université Paris-Cité. Elle a rédigé un chapitre sur les emplois de l'Égypte antique dans les premiers textes de la psychanalyse — en particulier chez Freud et Karl Abraham.

5 rue Guy-de-la-Brosse, 75005 Paris, +33 6 07 47 16 76, olivier.cabon@soleb.com

Olivier Cabon • Soleb
• 5 rue Guy-de-la-Brosse,
75005 Paris
• +33 1 43 37 56 58
ou +33 6 07 47 16 76
• olivier.cabon@soleb.com
• www.soleb.com •

Eléa Le Gloan, diplômée de l'École du Louvre et de l'université Paul-Valéry-Montpellier 3, a proposé, dans la suite de son travail avec Bénédicte Garnier au musée Rodin pour l'exposition « Rêve d'Égypte », une typologie des diverses utilisations de la matière égyptienne dans la création artistique occidentale.

Léa Legouix et Agnès Zins, toutes deux diplômées de l'École du Louvre, ont écrit à quatre mains un chapitre sur la conception des costumes égyptisants, du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle. Agnès Zins est conceptrice de costumes de théâtre et Léa Legouix est doctorante en sciences historiques à l'École pratique des hautes études.

Jean-Loïc Le Quellec, anthropologue et préhistorien français, auteur reconnu de *La Caverne originelle : Arts, mythes et premières humanités* (La Découverte, 2022), a publié tout récemment *Nos ancêtres les pharaons : cinq siècles d'illusions sur l'Égypte ancienne* (éditions du Détour, 2024). Dans la suite de cette recherche, il a postfacé ce volume, en l'ouvrant aux polémiques encouragées par la diffusion d'images créées par intelligence artificielle.

Julien Montassier, enseignant d'histoire-géographie au collège Rosa-Parks de Gentilly et diplômé du master d'histoire contemporaine de Sorbonne Université, a écrit, en prolongement de son mémoire sur l'antimaçonnisme et la culture populaire à l'ère d'Internet, un chapitre sur les références à l'Égypte dans le rap français, de la fin des années 1980 à aujourd'hui.

Guillaume Rangheard, architecte et philosophe de formation, est doctorant en sciences de l'art à l'université d'Aix-Marseille. Il a proposé pour ce volume de mettre en comparaison les références à l'Égypte antique dans l'œuvre de H. P. Lovecraft et dans la saga *Alien*.

l'iconographie

L'ouvrage comprend plus de 120 images, parmi lesquelles nous avons choisi d'inclure un certain nombre de gravures, comme témoins et supports de l'information à laquelle ont pu accéder des penseurs et artistes occidentaux, privés de l'expérience « de terrain » de l'Égypte.

le programme Mondes Nouveaux

Ce volume a été entièrement financé dans le cadre du programme Mondes nouveaux, bénéficiant du soutien du plan France Relance, financé par l'Union Européenne. Les éditions Soleb ont été choisies par l'Association de l'École du Louvre et par Gabrielle Charrak, lauréate du projet, pour assurer la réalisation de l'ouvrage.

La création artistique a été particulièrement affectée par la crise sanitaire. Pour soutenir le secteur, le volet culture du plan France Relance consacre trente millions d'euros à un programme de soutien novateur à la conception et à la réalisation de projets artistiques : Mondes nouveaux. Lancés par le ministère de la Culture en juin 2021, les 264 projets retenus par un comité artistique dirigé par Bernard Blistène recouvrent la plupart des champs de la création artistique contemporaine (arts visuels, musique, écritures, spectacle vivant, design et arts appliqués), dont de très nombreuses propositions émanant de la création la plus émergente.

Le Conservatoire du littoral (CDL) et le Centre des monuments nationaux (CMN) sont associés à ce programme pour que les créations puissent dialoguer avec des sites du patrimoine architectural, historique et naturel.

www.mondesnouveaux.fr — @mondes_nouveaux — #Mondesnouveaux

5 rue Guy-de-la-Brosse, 75005 Paris, +33 6 07 47 16 76, olivier.cabon@soleb.com

Olivier Cabon • Soleb
• 5 rue Guy-de-la-Brosse,
75005 Paris
• +33 1 43 37 56 58
ou +33 6 07 47 16 76
• olivier.cabon@soleb.com
• www.soleb.com •

MONDES NOUVEAUX
MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité
Association DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

soleb

Bleu autour

l'Association de l'École du Louvre

L'Association de l'École du Louvre, fondée en 1935, est à but non lucratif et régie par la loi de 1901. Elle a pour but de créer des liens entre élèves, anciens élèves, auditeurs et anciens auditeurs. Sa vocation est d'encourager, de promouvoir et d'organiser des activités à caractère culturel et artistique, dans le prolongement de l'enseignement dispensé à l'École du Louvre.

www.association-ecoledulouvre.fr — @asso_ecoledulouvre

fiche technique

Collection « les nilotiques », n° 27 • Un volume relié pleine toile, format 195 x 245 mm, 336 pages, 153 illustrations dont 37 pleine page • couverture reliée pleine toile, sérigraphiée • dos rond, tranchefile, deux signets • jaquette quadri • 33 euros •

• Une version numérique intégrale et interactive en téléchargement libre à partir de la fin décembre 2024 sur le site des éditions Soleb www.soleb.com/livres/egypte-dure-longtemps/index.html •
• Une coédition Soleb-Bleu autour • ISBN Bleu autour 978-2-35848-244-8 [ISBN Soleb 978-2-918157-58-8] •
• Distribution Harmonia Mundi/Bleu autour • ISBN Bleu autour 978-2-35848-244-8
• En librairie le 22 novembre 2024 •

un déjeuner de presse aux éditions Soleb et une présentation du livre à l'École du Louvre

Un **déjeuner de presse** sera organisé aux éditions Soleb — **5, rue Guy-de-la-Brosse**, 75005 Paris (code porte B 268, rez-de-chaussée dans la cour) — le **jeudi 7 novembre**.

Une **présentation** du livre sera organisée à l'**École du Louvre** le **mardi 26 novembre**, de 18 heures à 19 h 30, dans l'amphithéâtre Cézanne. La présentation sera suivie d'un **apéritif dînatoire** à la cafétéria de l'École.

Merci de **confirmer** avant le 5 novembre votre présence à l'un ou (et) l'autre de ces événements auxquels nous serons heureux de vous accueillir (à l'École du Louvre, l'inscription sur la liste des invités et la présentation d'un justificatif d'identité sont obligatoires).

ressources numériques

Si vous ne pouviez assister au déjeuner de presse ou si vous souhaitiez prendre rapidement connaissance du contenu de ce livre, merci de contacter olivier.cabon@soleb.com : la version numérique intégrale de cet ouvrage vous sera alors envoyée. Des photographies de presse sont disponibles sur demande.

contact presse

Olivier Cabon • Soleb • 5 rue Guy-de-la-Brosse, 75005 Paris
• +33 1 43 37 56 58 ou + 33 6 07 47 16 76 • olivier.cabon@soleb.com • www.soleb.com •

Patrice Rötig • Bleu autour • 38 avenue Pasteur, 03500 Saint-Pourçain-sur-Sioule
• +33 4 70 45 72 45 • patrice.rotig@bleu-autour.com • www.bleu-autour.com •

5 rue Guy-de-la-Brosse, 75005 Paris, +33 6 07 47 16 76, olivier.cabon@soleb.com

Olivier Cabon • Soleb • 5 rue Guy-de-la-Brosse, 75005 Paris • +33 1 43 37 56 58 ou +33 6 07 47 16 76 • olivier.cabon@soleb.com • www.soleb.com •

∞ sommaire

Les métamorphoses de l'ancienne Égypte
des Égyptiens aux Grecs et aux rappeurs préface 10
Christophe Barbotin

introduction générale 21
Gabrielle Charrak

Image et sens, matière et forme 26
Gabrielle Charrak

1

Hybridations, intertextualité et intericonicité 29
la réception grecque de l'Égypte
Gabrielle Charrak et Dominique Farout

Le voyage au Ramesseum 52
Bénédicte Lhoyer

La matière à l'épreuve de la fascination 61
les antiquités égyptiennes réemployées
Éléa Le Gloan

Entre science et fantasme : le tournant contemporain 85
Gabrielle Charrak

2

L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce 92
Bénédicte Lhoyer

« Le pays du symbole » 101
Hegel et la pyramide égyptienne
Gabrielle Charrak

L'Égypte antique sur le divan 123
le voyage symbolique des psychanalystes
en quête d'origine et de légitimité
Léna Kowalska

3

Du rêve au cauchemar : le XXe siècle 154
Gabrielle Charrak

Cléopâtre dédaignée par Octave César 158
Bénédicte Lhoyer

Premières interprétations pharaoniques 166
conception de costumes égyptiens
durant l'essor de la mise en scène occidentale
Agnès Zins et Léa Legouix

Les Égyptiens furent-ils des Germains comme les autres ? 195
l'ancienne Égypte en Allemagne nazie
Johann Chapoutot

L'Égypte dans l'espace-temps profond 209
de H. P. Lovecraft à *Alien* et au-delà
Guillaume Rangheard

Rêver l'Égypte au XXIe siècle 229
Gabrielle Charrak

4

Rap : retour aux pyramides 233
l'Égypte dans le rap français,
une quête d'identité et de spiritualité.
Julien Montassier

Artistes contemporains égyptiens 277
perceptions et réappropriations de l'Égypte antique
Valentin Boyer

L'Égypte dure longtemps 300
Gabrielle Charrak

Des histoires pas tombées du ciel
des pyramides aux réseaux sociaux postface 302
Jean-Loïc Le Quellec

bibliographies 316

table des illustrations et crédits 330

des Égyptiens
Les métamorphoses
aux Grecs
de l'ancienne Égypte
et aux rappeurs

Christophe Barbotin

préface

L'Égypte dure longtemps… Le livre qu'on va lire explore quelques-unes des facettes de l'image offerte par cette antique civilisation à ses voisins orientaux et grecs, puis surtout à l'Europe des XIXe et XXe siècles. *Terra incognita*, l'Égypte a suscité tous les fantasmes, tous les rêves, jusqu'aujourd'hui quand bien même l'égyptologie ne cesse de repousser les bornes de la recherche. Ce ne sont donc pas les Égyptiens que le lecteur rencontrera ici, mais leurs admirateurs, détracteurs ou exégètes, surtout par le canal de la philosophie et de l'esthétique, deux disciplines totalement étrangères à la culture de l'ancienne vallée du Nil.

Pour essayer d'approcher ce que furent les Anciens, nous nous appuyons bien entendu sur l'étude de leurs textes que nous lisons sans difficulté depuis la découverte de Champollion en 1822, et désormais sur l'*aspective hiéroglyphique*, un système de pensée totalement différent du nôtre dont le principe entrevu par Champollion fut théorisé cent quarante ans plus tard par l'égyptologue Emma Brunner-Traut, en 1963. L'étonnant est que la découverte de l'aspective, sans rapport avec nos modes de pensée contemporains, fut en partie inspirée par les théories du philosophe Ernst Cassirer. Paradoxe absolu de la philosophie qui, par sa logique propre, aura ainsi facilité la réouverture des voies de compréhension vers la haute Antiquité pharaonique, elle-même incompatible avec la philosophie en général. Mais attention, la fascination intellectuelle que pourrait exercer ce schéma circulaire du concept moderne éclairant son contraire est l'arbre qui ne doit pas cacher la forêt : pour de nombreux historiens, la philosophie ou les principes qui en découlent ont longtemps constitué un miroir qui les a emprisonnés dans leur propre culture sans même qu'ils s'en aperçoivent. Ce qu'on appelle le piège de l'anachronisme.

Le deuxième paradoxe soulevé par l'objet de cet ouvrage est le fait que le processus de construction de l'image de l'Égypte dans l'imaginaire de ses voisins et successeurs s'enracine… en Égypte même. Car ce pays dont on peut suivre l'évolution sur la plus longue période de toute l'histoire de l'humanité — près de quatre mille ans séparent en effet les premiers hiéroglyphes de l'ultime inscription connue — offrait à ses habitants de vertigineuses perspectives temporelles : un Égyptien de l'époque saïte, aux VIIe-VIe siècles av. J.-C., pouvait considérer le temps des pyramides comme nous-mêmes évoquons nos ancêtres les Gaulois, avec tous les champs possibles de fascination, d'incompréhension et de réinterprétation des phénomènes du passé qu'implique une optique rétrospective à si grande échelle.

Dès sa naissance, les principes fondamentaux de la représentation égyptienne du monde déterminèrent son orientation foncièrement passéiste : les *medou-netjer*, ces « paroles du dieu » qui en langue égyptienne

• PRÉFACE, les métamorphoses de l'ancienne Égypte [Christophe Barbotin]

Hybridations,
la réception grecque de l'Égypte
intertextualité
et intericonicité

Gabrielle Charrak et Dominique Farout

En commençant notre étude par une réception de l'antique à l'antique, nous souhaitons non seulement rappeler l'ancienneté du geste de réception de l'Égypte antique, mais encore éprouver à partir d'une caractéristique précise de l'image égyptienne — l'hybridation des figures — la particularité de celle-ci vis-à-vis de l'image grecque, que la pensée occidentale a constituée en paradigme classique de sa propre histoire. Comment passe-t-on, en somme, du hiéroglyphe à la pensée perspective, de l'expression littérale à la perception d'une inadéquation, du divin au monstrueux ?

• PREMIÈRE PARTIE, CHAPITRE I, HYBRIDATIONS, intertextualité et intericonicité [Gabrielle Charrak et Dominique Farout]

On peut songer à d'autres exemples. Au-delà des ressemblances, il est judicieux de s'intéresser aux écarts de formes, d'un pôle à l'autre des réceptions — dans la mesure où ils signalent, en fait, des écarts de *sens*, c'est-à-dire de conceptions du monde. En portant attention aux modes de déclinaisons d'un même thème ou motif iconographique, de l'Égypte à la Grèce, on mesure la particularité de l'image égyptienne vis-à-vis de ce que nous considérons, depuis la Renaissance, comme l'art classique.

De l'hybride égyptien…

Réappropriations, mélanges, sélections et rejets : ces modèles d'interactions entre populations sont matérialisés, dans la civilisation pharaonique, par la condition de *l'hybridité* des figures. Puisque la pensée aspective tolère — et emploie — une distance vis-à-vis du réalisme des représentations, il est fréquent de voir dans les figures égyptiennes ce qui peut nous apparaître, pour reprendre l'expression de Nadine Guilhou, comme une « accumulation d'images[1] » et qui correspond en réalité à une addition de *signes*. Ces signes véhiculent, suivant le système de l'écriture hiéroglyphique, des idées et des sons — chacune de ces valeurs étant indiquée de façon figurative.

Cela se repère particulièrement dans l'iconographie divine, qui hybride des plantes, des animaux et des figures humaines, sans barrière transgénique. Le plus célèbre de ces assemblages est sans doute le modèle du Sphinx. Si l'association d'une tête humaine à un corps animal est relativement inhabituelle en Égypte, le Sphinx a pu être interprété en Occident comme l'exemple par excellence du fonctionnement symbolique typique de l'art égyptien, qui aurait complété la force du lion par l'intelligence du roi. Si le fonctionnement est bien symbolique, puisque hiéroglyphique, l'intelligence n'entre en rien dans la figuration égyptienne de cette hybridation — dans la mesure où le cerveau n'est pas considéré comme le siège de l'intellect.

Au départ, le Sphinx est la capacité divine royale et la représentation d'un dieu solaire. En Égypte, le roi, fils du Soleil, a en effet comme lui la capacité d'apparaître en gloire : cette caractéristique divine de rayonnement lumineux est notamment transposée dans l'Exode pour signifier le caractère royal et divin de Moïse (fig. 9)[2]. Le Sphinx égyptien peut être soit allongé,

1 Nadine Guilhou, « Entre hommes et dieux : le statut de l'animal et la notion d'hybride dans l'Égypte ancienne », *in* Mariane Besseyre, Pierre-Yves le Pogam, Florian Meunier (dir.), *L'animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019.
2 Voir aussi Dominique Farout, « Les stigmates de Moïse », *Égypte, Afrique & Orient*, supplément 5, 2016/17, p. 8-9 : « son visage rayonnait (*prn*) » ce qui est transposé dans la sculpture, par des cornes, qui ont la même racine que « les rayons » en hébreu.

9. Adrien Dauzats, le puits de Moïse à Dijon.

de *l'Encyclopédie*, s'emploie à montrer que la religion égyptienne est avant tout une religion africaine *fétichiste* puisque fondée sur le culte des animaux — cette démonstration ayant une vue très dépréciative[1]. Dans la perspective de De Brosses, l'attribution d'une pensée pré-philosophique à l'Égypte par les Grecs est une affabulation des Grecs eux-mêmes. « Ceux-ci [les Grecs] sans doute avaient cru donner une meilleure face à ces vieux rites terrestres, en les tournant, à quelque prix que ce fût, du côté de l'intellectuel ; et ce pouvait être alors la Théologie des gens d'esprit, tandis que le vulgaire continuait à ne voir aux choses que ce qui y était. Mais si l'on trouve dans leurs idées creuses quelque Métaphysique sur le destin et sur la nécessité des effets de la nature, on y trouve encore plus de chimères et de pauvreté : de sorte qu'au cas que les Égyptiens pensassent là-dessus comme le dit Porphyre, il faudrait encore convenir qu'ils n'étaient guère plus judicieux que s'ils adoraient réellement des animaux et des têtes de chien. Tout ce système d'allégorie physique et métaphysique inventé après coup, faux et insoutenable en lui-même, est donc inutile en même temps, puisqu'il ne rend pas le Fétichisme Égyptien plus raisonnable qu'il n'était. »

Sans essentialiser les formes d'art antiques, on peut avancer que le point d'Archimède de la représentation humaine change absolument de l'Égypte pharaonique à la Grèce classique : dans la première, la mesure est la divinité dont le roi est l'incarnation ; dans l'autre, elle est l'humain, même héroïque. Ce déplacement, accompagné d'une différence de nature même entre les deux écritures, nécessite de porter attention aux variations dans la visée même de la représentation. De l'humain-animal, support de plusieurs attributs iconiques, on passe à une figure humaine capable d'assumer et de réaliser, sans en figurer tous les aspects pictographiques, diverses potentialités.

En somme, de l'Égypte à la Grèce, on pourrait considérer un passage de l'accumulation à la métamorphose. La compréhension grecque de la représentation humaine, éclairée des textes sapientaux de la pensée hellénistique, est érigée en modèle pour l'Occident, dont *l'humain* est l'unité de mesure. Ainsi s'explique la vision de Hegel selon laquelle l'art grec est l'adéquation absolue de l'idée et de la forme, tandis que l'art égyptien constitue pour lui l'exemple par excellence d'une manifestation sensible disproportionnée du contenu spirituel. Sa démonstration sur la figure symbolique de l'art s'appuie notamment sur l'hybridité des représentations humaines, caractéristiques, d'après lui, d'une indétermination de l'idée. Or, en adoptant les critères d'un regard égyptien, on comprend que c'est le contraire, puisqu'en Égypte, l'adéquation

1 Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*, Paris, 1760, p. 284-285.

16. Colosse dit « d'Ozymandias », représentant Ramsès II en « Soleil des Princes », Rameseum.

de la représentation repose sur sa capacité à manifester l'idée de la chose ou de l'être représenté *via* le système hiéroglyphique — en recourant volontiers aux assemblages. De fait, Platon oppose l'image égyptienne qui exprime la vérité à l'image grecque, une illusion destinée à tromper le spectateur.

Considérant l'hybridation, l'assemblage et la vie insufflés à une image reconstruite, l'histoire de Frankenstein — un corps réveillé, recomposé à partir de morceaux de défunts démembrés et rassemblés — ne peut qu'être rapprochée du mythe osirien, beaucoup plus que de celui du Golem régulièrement évoqué à ce sujet. Or, rappelons que Mary Shelley (1797-1851) fut l'épouse de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), auteur du poème *Ozymandias*, ce qui nous incite fortement à conclure à l'influence du récit de Plutarque sur son scénario. Si plusieurs aspects rappellent le Golem, l'inspiration fondamentale est Osiris, mort, démembré, reconstitué et ressuscité par un rite magique (fig. 16 et 17).

Rappelons pour conclure la formule des *Ruines* de Volney, citée comme l'une des lectures du Monstre de Frankenstein et qui rend compte de l'esprit des Lumières, en proie aux questionnements sur les rapports d'influence entre les civilisations : « Si [l'homme] examine ensuite le tissu de ces *codes* eux-mêmes, il observe que leurs *lois* prétendues *divines*, c'est-à-dire *immuables* et *éternelles*, sont nées par circonstances de temps, de lieux et de personnes ; qu'elles dérivent les unes des autres dans une espèce d'ordre généalogique, puisqu'elles s'empruntent mutuellement un fonds commun et ressemblant d'idées, que chacune modifie à son gré. Que s'il remonte à la source de ces idées, il trouve qu'elle se perd dans la nuit des temps, dans l'enfance des peuples, jusqu'à l'origine du monde même, à laquelle elles se disent liées [...] [1]. »

Si le thème d'un « fonds commun et ressemblant d'idées » n'est plus une conjecture valable pour l'anthropologie, cependant le postulat des transferts antiques de formes — et, dans une certaine mesure, de sens — demeure un ressort d'analyse iconographique et d'interrogation iconologique particulièrement fécond. En somme, en l'absence d'un « pourquoi ? », il est tout aussi intéressant de partir d'un « comment ? » ■

1 Constantin-François de Volney, *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, Paris, 1791, p. 220.

17. Rituel de l'ouverture de la bouche, tombe de Reneny à El-Kab ; voir également fig. 1 et 2, p. 223.

Le voyage au Ramesseum

Bénédicte Lhoyer

Maxime Du Camp (Paris, 1822 – Baden-Baden, 1894)
Portique et colosse brisé du Rhamesseum, à Thèbes (Tombeau d'Ozymandias)
9 mai 1850, papier salé d'après négatif papier ;
New York, The Metropolitan Museum of Art.

L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce

Bénédicte Lhoyer

François Picot (Paris, 1786-Paris, 1868)
L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce (1827),
musée du Louvre, plafond de la quatrième salle du musée Charles X
(actuelle salle 644).

l'ouvrage initiatique de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg dit Novalis, dans son *Die Lehrlinge zu Sais* (« Les disciples à Saïs ») en 1798, mais la fin est plus heureuse pour le héros qui découvre, sous le voile, la jeune femme qu'il aime. Dans un autre de ses textes, Novalis proposa une fin alternative, où le héros en découvrant l'image se découvrit en fait lui-même [1]. Dans ce cas, la Grèce n'est-elle pas finalement en train de se voir elle-même sous les traits de l'Égypte dans le tableau de Picot ?

Déjà en 1790, le philosophe Emmanuel Kant, dans une note du paragraphe 49 sur « Des facultés de l'esprit qui constituent le génie » de la section I du livre II de la *Critique de la faculté de juger* indique : « On n'a peut-être jamais rien dit de plus sublime ou exprimé une pensée de façon plus sublime que cette inscription du temple d'Isis (la Mère Nature). »

Grâce à cette composition claire et poétique, le spectateur assiste donc au renversement d'une idée commune, qui voulait que l'origine de l'Occident fût uniquement venue de la Grèce antique. Comment ne pas songer alors aux propres mots de Jean-François Champollion écrits presque deux ans plus tard, le 18 juin 1829 à Thèbes, lors de son unique voyage sur la terre des pharaons : « Je le répète encore : l'art égyptien ne doit qu'à lui-même tout ce qu'il a produit de grand, de pur et de beau ; et n'en déplaise aux savants qui se font une religion de croire fermement à la génération spontanée des arts en Grèce, il est évident pour moi, comme pour tous ceux qui ont bien vu l'Égypte, ou qui ont une connaissance réelle des monuments égyptiens existant en Europe, que les arts ont commencé en Grèce par une imitation servile des arts de l'Égypte, beaucoup plus avancés qu'on ne le croit vulgairement, à l'époque où les premières colonies égyptiennes furent en contact avec les sauvages habitants de l'Attique ou du Péloponnèse. La vieille Égypte enseigna les arts à la Grèce, celle-ci leur donna le développement le plus sublime : mais sans l'Égypte, la Grèce ne serait probablement point devenue la terre classique des beaux-arts. Voilà ma profession de foi tout entière sur cette grande question. Je trace ces lignes presqu'en face des bas-reliefs que les Égyptiens ont exécutés, avec la plus élégante finesse de travail, 1 700 ans avant l'ère chrétienne. Que faisaient les Grecs alors !... Mais cette question exigerait des volumes, et je ne fais qu'une lettre... Adieu [2]. »

1 Voir le cours de Master 2 donné à Paris IV (Sorbonne) en 2006-2007 par Jacques Darriulat « Esthétique du paradis terrestre (3) », consulté le 28 mai 2024 à l'adresse https://www.jdarriulat.net/Essais/EsthetiqueParadis/EsthParadis3.html.
2 Jean-François Champollion, *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829*, Paris, Firmin Didot, p. 302.

On ne saura jamais si Champollion avait en tête, en traçant ces lignes, le tableau de Picot qui ornait son musée égyptien qu'il aimant tant. Néanmoins, en levant les yeux au ciel avant de sortir du parcours chronologique du département égyptien, il est émouvant de se rappeler que non seulement cette œuvre marque un instant charnière de la pensée européenne qui découvre tout un nouveau pan de l'histoire passée, mais aussi à quel point les deux rives de la Méditerranée partagent des souvenirs communs qui ont forgé le monde européen ■

François Picot (Paris, 1786-Paris, 1868)
L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce (1827) :

— 1. musée du Louvre, plafond de la quatrième salle du musée Charles X (actuelle salle 644) ;

— 2. esquisse préparatoire, musée du Louvre.

en compte de ces modalités spécifiques d'expérience est absolument essentielle pour apprécier l'importance philosophique — et culturelle — des démonstrations de Hegel.

Nous voulons, en portant attention à ces deux aspects, éclairer la place de la présentation hégélienne de la pyramide dans une histoire des idées profondément marquée par le changement de regard sur l'art égyptien qui s'opère au début du XIXe siècle. Contemporain de Champollion, lointain disciple de Winckelmann, Hegel occupe une position singulière dans l'histoire de cette réception contemporaine de l'Égypte antique, dont il participe à transformer les enjeux.

Une architecture par-delà la nature

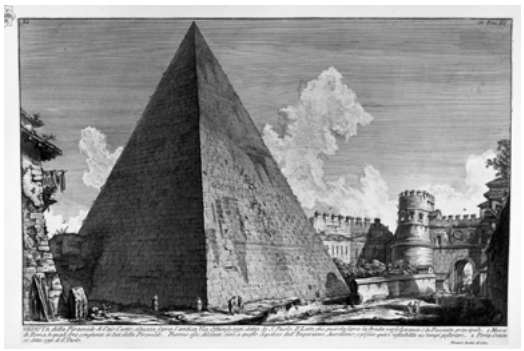
Pour commencer cette enquête, on peut se souvenir de l'introduction des pyramides dans la *Phénoménologie de l'esprit*, en 1807 — c'est-à-dire, plus de dix ans avant les premières leçons sur la philosophie de l'art de Heidelberg et de Berlin : « L'esprit se manifeste donc ici comme l'Artisan, et son opération par laquelle il se produit soi-même comme objet, sans pourtant avoir encore recueilli la pensée de soi-même, est un genre de travail instinctif, comme celui des abeilles qui fabriquent leurs alvéoles. La première forme, étant la forme immédiate, est la forme abstraite de l'entendement, et l'œuvre n'est pas encore en elle-même comblée par l'esprit. Les cristaux des pyramides et des obélisques, les combinaisons simples de lignes droites avec des surfaces planes et des rapports égaux de parties, dans lesquelles l'incommensurabilité de la courbe est éliminée, tels sont les travaux de cet artisan de la stricte forme [1]. »

Aux côtés des obélisques, autres exemples d'une « régularité abstraite », les pyramides sont présentées comme la première ébauche d'un esprit qui s'extériorise, de façon encore instinctive, dans une forme. Si certaines caractéristiques matérielles peuvent nous faire songer à la figure symbolique de l'art, il manque encore à la forme un *contenu*. Autrement dit, les pyramides sont d'abord envisagées par Hegel sous le point de vue de la « stricte forme » (*die strenge Form*), qui relègue plus loin encore que ne le feront les leçons de Berlin la pensée de l'esprit.

Cela ne doit pas nous surprendre : rappelons qu'à la fin du XVIIIe siècle, la pyramide égyptienne en tant que prouesse humaine retient l'intér d'abord pour sa *taille* monumentale — en amont de l'hypothèse de sa fonction. Les récits qui, depuis l'Antiquité, vantent la grandeur des pyramides

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, VII, édition et trad. de l'allemand par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de Philosophie, 1993, p. 218.

3. Détail de la mosaïque de la troisième coupole de Joseph dans la basilique Saint-Marc à Venise, autour de 1275.



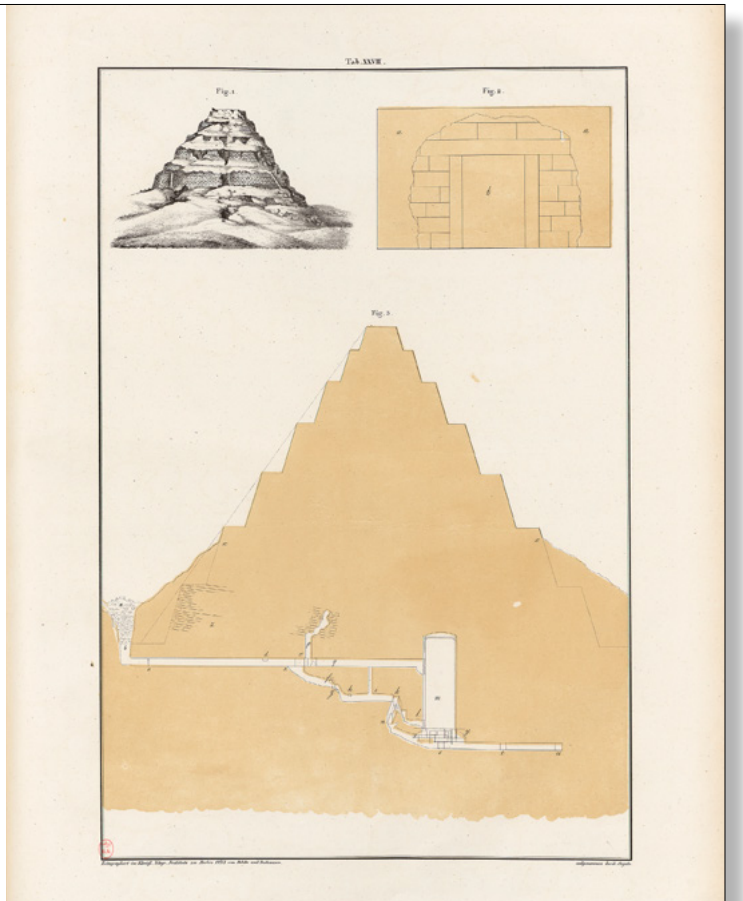
4. Giovanni Battista Piranesi, « Veduta della Piramide di Cajo Cestio, situata sopra l'antica Via Ostiense », in *Le Antichità Romane*, vol. III, pl. XL, 1756.

Ce que nous voulons montrer, en nous appuyant sur l'exemple précis de la pyramide, est que la philosophie de l'art hégélienne appliquée à l'Égypte s'appuie sur ce mouvement, le met à l'épreuve et le réinvestit philosophiquement. Comment, au fond, expliquer qu'après la condamnation virulente de Winckelmann et les comparaisons dont ils font l'objet dans la *Phénoménologie*, les anciens Égyptiens soient décrits par Hegel en 1820 comme « la première étape de l'art, l'effort vers la configuration [1] » ?

Commençons par examiner l'hypothèse formelle. Si on peut documenter plus ou moins précisément la plupart des œuvres égyptiennes mentionnées par Hegel, en ce qui concerne les pyramides, le philosophe a principalement affaire aux sources imprimées qui suivent la publication de la *Description de l'Égypte* [2]. Dans cette dernière, déjà, se trouvaient des illustrations et descriptions de différents types de pyramides qui rendaient une vision plus complexe de leurs formes que celle dont nous avons fait état. Plus proche encore de Hegel, Aloys Hirt, son collègue à Heidelberg, publie en 1815 *Von den ägyptischen Pyramiden*, qui rassemble des gravures du même type. Mais l'expérience hégélienne sinon la plus directe, du moins la mieux médiatisée des pyramides se trouve sans doute dans le rapport qu'en donne Heinrich von Minutoli (fig. 6). Minutoli, après son expédition égyptienne tristement célèbre, dont la majeure partie des découvertes sombre en mer du Nord en 1822 [3], fait visiter à Hegel ce qu'il reste de sa collection au château de Monbijou, en 1823 : ce qui nous intéresse tout particulièrement est qu'il présente, dans son *Reise zum Tempel des Jupiter Ammon*, la représentation de la pyramide de Saqqarah, qu'il fut le premier à explorer et qui est surtout connue comme exemple d'une pyramide dite « à degrés ».

Malgré ces nouvelles sources, qui induisent l'idée d'une variation technique déployée dans la réalisation des pyramides tout au long de la période pharaonique, Hegel ne change pas son avis sur l'intérêt formel de la pyramide, considérant qu'elle n'a, sur ce point, pas grand-chose à offrir. Ainsi, en 1828, sa conclusion est la suivante : « Voir et appréhender une pyramide ne prend qu'un instant, tant c'est régulier. La technique de construction

1 « Dies ist also die erste Stufe der Kunst, es ist das Streben nach Gestaltung », *ibid*, p. 19.
2 Il faut noter l'exception considérable que constitue le modèle miniature des pyramides exposé au Cabinet des Médailles, que Hegel visite en 1827. Voir Gabrielle Charrak, « L'Égypte miniature à la Bibliothèque : le modèle des pyramides de Jacques-François-Louis Grobert (1757-1814) », *L'Antiquité à la BnF*, https://doi.org/10.58079/120yd, mis en ligne le 16 juillet 2024.
3 Voir à ce sujet Florence Maruéjol, « Sous une mauvaise étoile : la collection Minutoli », *in* Guillemette Andreu-Lanoë et Thierry-Louis Bergerot (dir.), *Une aventure égyptologique : mélanges offerts à Christine Gallois*, Paris, éditions Khéops, 2022, p. 165-172.



6. Gravure de Minutoli (ou Alessandro Ricci), in *Reise zum Tempel des Jupiter Amon*, 1824, tab. XXVII.

L'Égypte antique sur le divan

le voyage symbolique

des psychanalystes en quête d'origine et de légitimité

Léna Kowalska

Au tournant du XXe siècle, la psychanalyse naissante met à profit les découvertes archéologiques — en particulier, la révolution que constitue la mise au jour de l'art d'Amarna et des nouvelles pratiques instituées sous le règne d'Akhénaton (1350-1333 av. J.-C.) — pour revendiquer sa propre existence comme discipline. En enquêtant sur les références (voire l'omniprésence) de l'Égypte antique dans les travaux de figures fondatrices de la méthode psychanalytique, nous souhaitons rendre le lecteur attentif aux différents degrés d'investissement critique de cette civilisation, qui éclairent en fin de compte moins cette dernière que les amples visées que se fixe la psychanalyse.

En d'autres termes, la fascination assumée par les fondateurs de la psychanalyse à l'égard de l'Égypte antique est loin d'être purement désintéressée : si cette mémoire est mystifiée, c'est avant tout pour être instrumentalisée.

Un père symbolique pour la psychanalyse

Ce qui ne manquera pas de retenir l'attention du lecteur consultant les écrits de Sigmund Freud et de Karl Abraham est incontestablement la place hégémonique qu'y occupe la figure du pharaon Akhénaton. Le pharaon constitue le centre gravitationnel des démonstrations, devenant le catalyseur des fantasmes et des projections des auteurs. Akhénaton ne représente rien de moins que le cas clinique choisi par Abraham dans *Amenhotep IV : contribution psychanalytique à l'étude de sa personnalité et du culte monothéiste d'Aton* (1912) et Freud en fait, au fil des pages de *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), le fondateur du tout premier monothéisme historique (fig. 4).

Freud entreprend de narrer l'arrivée au pouvoir du pharaon, en prenant rapidement le parti de se concentrer sur l'événement qui deviendra la clé de voûte de son argumentation : l'instauration du culte exclusif — dans la compréhension freudienne — du dieu soleil Aton. D'après la description qu'en fait Freud, Akhénaton considérerait la chaleur du soleil comme la source créatrice de toute vie et vénérerait le rayonnement solaire comme le symbole de la puissance divine. (fig. 3). Ce culte serait strictement monothéiste et aurait été imposé à l'ensemble des Égyptiens. La religion polythéiste, inscrite dans la vie de ce peuple depuis des millénaires, aurait été déclarée interdite, les temples fermés, les services suspendus, les noms et les images des divinités traditionnelles détruits.

À la lumière des nombreuses découvertes réalisées depuis des décennies, cette thèse a été abandonnée au profit d'une vision bien plus nuancée et complexe de cette période particulière. Aton est davantage considéré comme « l'unique expression de la Création », signe d'un hénothéisme — et non d'un monothéisme *stricto sensu*. Néanmoins, il y a près d'un siècle, au cours des premiers chapitres de *L'Homme Moïse* (1939), Freud avance une thèse pour le moins audacieuse : Moïse ne serait pas un enfant hébreu mais un Égyptien issu d'une famille noble. Pour défendre cette affirmation, s'inscrivant en opposition complète avec le récit biblique et les recherches historiques, il s'appuie, entre autres, sur l'analyse de l'étymologie du nom *Moïse*, *Mosche* en hébreu Dans l'Exode, le nom *Mosche* est présenté comme ayant été donné au prophète nourrisson par la fille de Pharaon, qui l'aurait recueilli alors qu'il flottait sur le fleuve dans un panier en osier. En effet, *Mosche* se traduirait, selon la Bible, par « celui qui a été sorti de l'eau ». Freud, de son côté, déclare que *Mosche* découlerait plutôt du mot égyptien *mose*, qui signifie *enfant*.

4. Buste d'Akhénaton, XVIIIe dynastie (vers 1352-1335 av. J.-C.), musée du Louvre.

de la vie d'Akhénaton. Abraham va même jusqu'à affirmer sa responsabilité dans la révolution religieuse conduite par le pharaon. À la mort de sa mère, Akhénaton aurait ordonné que sa momie ne soit pas enterrée à côté de celle de son mari mais dans le caveau qu'il se destinait à lui-même. Ainsi, il aurait perpétué, jusque dans la mort, la rivalité avec le père pour la possession de la mère. Cette fixation excessive et prolongée à la figure maternelle constitue une autre caractéristique de la névrose.

Abraham met en exergue l'amour profond que le pharaon aurait ressenti pour Néfertiti, à laquelle il fût marié à l'âge de dix ans. Il se serait abstenu de prendre une deuxième femme, alors même qu'il était de coutume en Égypte ancienne pour les rois d'avoir plusieurs compagnes, ce qui ferait de lui le tout premier pharaon strictement monogame — ce que l'on sait aujourd'hui être une interprétation fautive. Cette exclusivité est là encore interprétée par Abraham dans le sens d'une symptomatologie névrotique : Akhénaton aurait transposé sur sa femme la fixation libidinale qui caractérisait sa relation avec sa mère (fig. 10 et 11).

Abraham poursuit son étude de cas en avançant qu'Akhénaton chercherait à tenir sa vie pulsionnelle à distance en utilisant le refoulement, la formation réactionnelle et la sublimation, tous trois des mécanismes de défense caractéristiques de la névrose. Le pharaon aurait refusé catégoriquement de faire preuve de violence, et ce y compris à l'égard des ennemis menaçant son royaume. Aton, reflet de lui-même, ne connaîtrait ni haine ni jalousie et se trouverait désigné comme le dieu de l'amour et de la paix.

Chez Akhénaton, les tendances agressives ou cruelles ne seraient pas seulement refoulées, mais également transformées, par un mécanisme de formation réactionnelle, en bonté sans limite, en amour débordant pour toute créature. C'est, par ailleurs, sous son règne que sont introduites les variations des canons artistiques pharaoniques rendant le « style amarnien » particulièrement reconnaissable au sein du corpus égyptien. La ferveur avec laquelle Akhénaton aurait endossé un rôle de réformateur, tant sur le plan intellectuel que sur le plan artistique, traduirait, selon Abraham, une propension à la sublimation. Ces pulsions libidinales se trouveraient sublimées en aspirations éthiques, intellectuelles, artistiques.

Comme nous l'avons déjà vu, le dieu Aton lui-même est présenté comme une entité impersonnelle, complètement désincarnée. Akhénaton satisfait ses pulsions et ses tendances libidinales non pas en investissant des objets réels, matériels, mais en s'accrochant à des principes, à des idées, à des symboles. Abraham parle de « repli auto-érotique », qu'il définit de la façon suivante : «les réalisations fantasmatiques des désirs deviennent l'objet exclusif de l'intérêt. Le névrosé ne vit plus dans le monde des faits réels,

11. Akhénaton et de la reine Néfertiti se tenant par la main, musée du Louvre.

• DEUXIÈME PARTIE, CHAPITRE 2, l'Égypte antique sur le divan [Léna Kowalska]

Cléopâtre dédaignée par Octave César

Bénédicte Lhoyer

Henry-Pierre Picou (Nantes, 1824-Nantes, 1895)
Cléopâtre dédaignée par Octave César (détail), 1853 ;
Amiens, musée de Picardie.

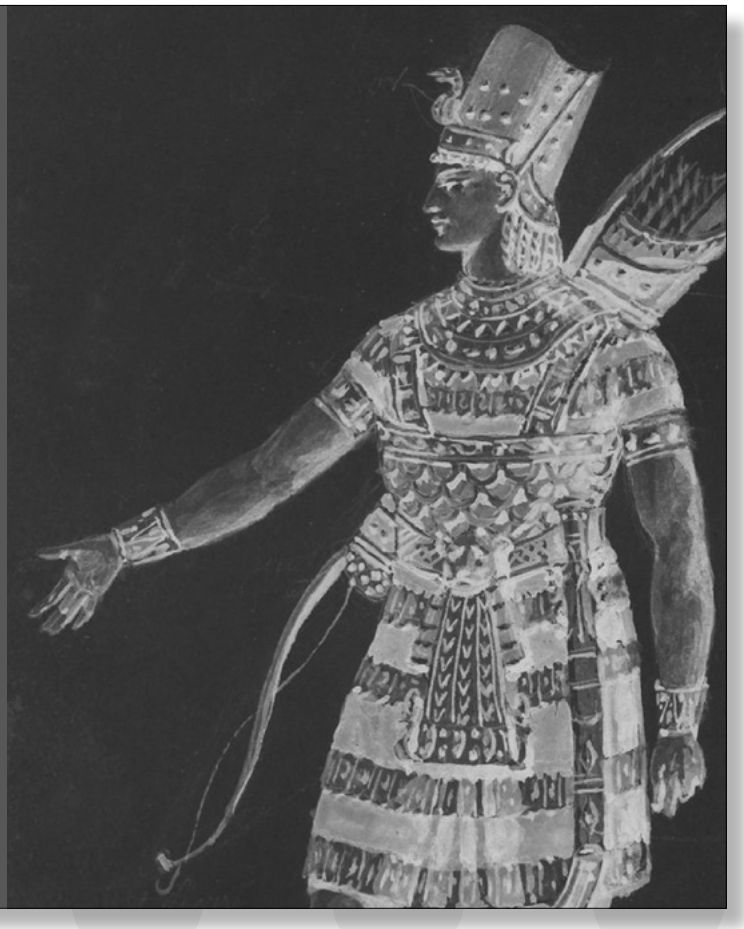
• TROISIÈME PARTIE, FOCUS 3, Cléopâtre dédaignée par Octave César [Bénédicte Lhoyer]

Premières interprétations pharaoniques

conception de costumes égyptiens durant l'essor de la mise en scène occidentale

Agnès Zins et Léa Legouix

Au cours du XIXe siècle, le costume de scène évolue en suivant les différents mouvements artistiques de la période. L'art mineur des maquettistes est également influencé par les événements politiques ainsi que les différentes perceptions et le rêve d'une Égypte ancienne, symbole d'une franche altérité. Cette appropriation des vêtements et parures antiques est également soumise aux impératifs pratiques qui pèsent sur les ateliers de confection et les acteurs, exposés au regard d'un public alors plus large que jamais. Notre objet d'étude est donc le fruit de la tension entre une proposition intellectuelle empruntée de la pensée occidentale contemporaine et la recevabilité de celle-ci par la critique artistique et populaire.



8. Louis Malœuvre, costume d'Adolphe Nourrit dans le rôle d'Aménophis

9. Louis Malœuvre, costumes de Paul et de Mme Legallois.

10 (a). Paul Lormier, *La Péri*, « 14. Costume ».

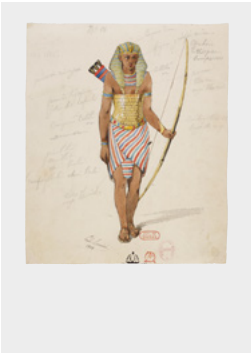
10 (b). Paul Lormier, *La Péri*, « 2. Une péri ».

10 (c). Paul Lormier, *La Péri*, « 3. Une almée. (Mlle) Toutain ».

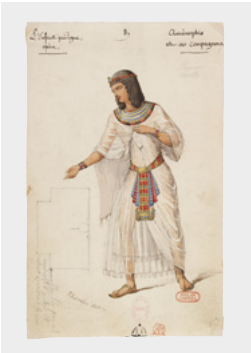
11 (a). Paul Lormier, *L'Enfant prodigue* : vingt et une maquettes de costumes, « 7. Égyptienne ».

11 (b). Paul Lormier, *L'Enfant prodigue* : vingt et une maquettes de costumes, « 9. Serviteur du roi d'Égypte ».

• **TROISIÈME PARTIE, CHAPITRE 1,** premières interprétations pharaoniques [Agnès Zins et Léa Legouix]

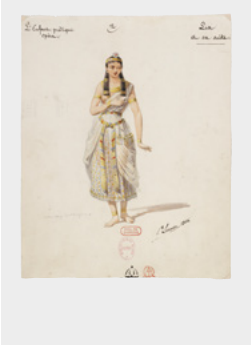


11 (c). Paul Lormier, *L'Enfant prodigue* : vingt et une maquettes de costumes, « 16. Archers éthiopiens, comparses ».



11 (d). Paul Lormier, *L'Enfant prodigue* : vingt et une maquettes de costumes, « 8. Aménophis et ses compagnons ».

11 (e). Paul Lormier, *L'Enfant prodigue* : vingt et une maquettes de costumes, « 1. (Garde égyptien) ».



11 (f). Paul Lormier, *L'Enfant prodigue* : vingt et une maquettes de costumes, « 12. Lia et sa suite ».

de *La mille et deuxième nuit* de Théophile Gautier — roman qui raconte le voyage nocturne de Shéhérazade vers Paris où elle demande conseil au narrateur pour divertir le sultan. C'est donc par choix, par goût, que le costumier s'inspire de l'Égypte antique : la jupe semble faite de lin plissé, un long pan de la ceinture textile tombe sur le devant du vêtement, des bracelets enserrent en plusieurs endroits les bras de la danseuse et la poitrine est laissée nue, soutenue par un corset bleu étoilé évoquant les ciels millénaires. Le costume final fut très probablement plus couvrant, mais cette proposition laisse l'inspiration égyptisante modeler la silhouette du personnage. Néanmoins, chaque élément graphique, les étoiles comme les motifs floraux, est d'un style tout à fait anachronique. Il s'agit donc d'une composition inspirée par l'Égypte antique au moyen de symboles contemporains. Cette pratique de la recréation laissera pourtant bientôt place à une nouvelle mode, celle de la reconstitution.

Seconde moitié du XIXe siècle : triomphe de l'historicisme

En 1841, le Cahier des charges de l'Opéra de Paris stipule que les dessinateurs de costumes sont « tenus de rechercher dans [l]es costumes, pour chaque représentation d'ouvrages nouveaux, comme d'ouvrages anciens, l'exactitude et la vérité du style de chaque époque[1] » . L'impératif d'authenticité a pris le pas sur la fantaisie pure qui a caractérisé le costume de la fin du XVIIIe siècle, accompagnant une politique culturelle plus large épousant cette orientation. En effet, la direction de l'Opéra est partagée par Henri Duponchel (dir. 1835-1849), décorateur qui travaille à l'aménagement de l'hôtel particulier de l'acteur Talma, qu'il admire, et Léon Pillet (dir. 1940-1947), diplomate et librettiste. C'est en concertation avec le Conseil d'État qu'ils conçoivent ce document qui suit les directives générales influencées par le travail du directeur général du musée du Louvre, Auguste de Forbin (dir. 1816-1841), élève de Jacques-Louis David[2]. L'historicisme est au pouvoir.

Le mouvement incite les artistes à des recherches archéologiques de plus en plus poussées et à faire valoir ces efforts. L'authenticité perçue du costume devient le principal critère d'appréciation de celui-ci. Ainsi, à propos des costumes également réalisés par Paul Lormier en 1850 pour *L'Enfant Prodigue* (fig. 11), opéra de Daniel-François Auber, le célèbre journaliste Théophile Gautier écrit : « Imaginez-vous le musée Charles X et la salle égyptienne

1 *Cahier des Charges des Théâtres Royaux et Règlement du Conservatoire de Musique et de Déclamation. Académie Royale de Musique. Du 1er août 1841.*
2 Lucette Monnin-Tonetti, « Le cahier des charges au Palais Garnier (1879-1914) : grandeur et misères du grand opéra. », thèse de doctorat soutenue sous la direction de France Marchal-Ninosque et Olivier Bara à l'université de Besançon, 2013.

• **TROISIÈME PARTIE, CHAPITRE 1,** premières interprétations pharaoniques [Agnès Zins et Léa Legouix]

le costume devient ridicule[1]. » Il fut finalement satisfait de la cohérence dramaturgique de son travail et de la qualité de ses costumes, qu'il estime de « grand cachet » : « Non seulement les costumes sont élégants et riches, mais ils sont exacts, et les hommes de goût les apprécieront beaucoup[2]. »

Aïda est repris en 1880 à Paris, à l'Opéra Garnier. La conception des costumes est cette fois confiée à Eugène Lacoste, dessinateur de costumes de l'Opéra, aidé de l'égyptologue Gaston Maspero qui s'inquiète également de l'exactitude archéologique de la représentation. Si une partie de la presse fait l'éloge de leur proposition, certains lui reprochent des couleurs criardes et un « ridicule authentique[3]. »

Un exemplaire original conservé au Centre national du costume et de la scène permet effectivement de constater le choix de couleurs franches (fig. 13). L'usage de teintes vives n'infirme pas nécessairement le caractère historique de ces costumes car le spécialiste a pu les observer sur les parois des temples, mais cela va à l'encontre de l'image d'une « antiquité blanche[4] » — construite en Occident depuis le XVIII[e] siècle sur la base de l'observation de vestiges gréco-romains — que le public associe également à l'Antiquité égyptienne dans un cadre dramatique, associé à la culture classique. Cette différence d'appréciation permet d'observer que l'acuité historique des costumes ne préoccupe pas seulement les concepteurs, mais également la critique et le public pour qui elle devient nécessaire à la suspension de crédulité.

L'atelier Nadar réalisa une série de photographies des comédiennes en costumes dans les décors de la pièce, ce qui permet de comparer la maquette (fig. 14) et le costume final d'Amneris (fig. 15), interprétée par Rosine Bloch. La réalisation est fidèle au dessin, mais la contemporanéité de la silhouette est frappante : la robe dessinée par Lacoste est resserrée sous la poitrine et vient épouser les courbes du ventre et des hanches de la princesse à la manière des représentations pharaoniques, tandis que la robe que porte Rosine Bloch n'ose pas les effets de transparence imaginés par le costumier et intègre la ligne caractéristique d'un corset en sablier — car il eut été inconvenant de paraître sur scène sans en porter un. Comme du temps de Mademoiselle Clairon, les limites de l'authenticité du costume se heurtent à celles de la pudeur. Il en va de même lorsque Charles Bétout s'essaie à cet exercice au début du XX[e] siècle : la silhouette en « S » caractéristique

1 Lettres de Mariette à Draneht Bey, 30 août 1871. Voir Nicole Wild, « Le Caire », *Décors et costumes du XIX[e] siècle. Tome II : Théâtre et décorateurs*, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1993, p. 264-270.
2 Lettres de Mariette à Draneht Bey, 30 août 1871. *Idem*, *ibidem*, p. 264-270.
3 Pierre Véron, *Le Charivari*, 25 mars 1880.
4 Voir Philippe Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche : histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.

12 (b). Auguste Mariette (présumé), *Aïda*, *Vingt-quatre projets de costumes*.

Cette pudeur sera délaissée par Colette qui, en 1907, joue en tenue légère au Moulin-Rouge dans la pantomime *Rêve d'Égypte* (fig. 21). On apprend dans la presse que « La mise en scène de *Rêve d'Égypte* est d'une exactitude rigoureuse et Mme Colette Willy a passé plusieurs journées entières au musée du Louvre à étudier les mosaïques de l'époque[1]. » Pourtant, les poses lascives de l'interprète ne semblent que vaguement inspirées par les postures des personnages des bas-reliefs qu'elle a pu observer. Elle fait scandale pendant la première en embrassant sur scène la marquise de Belbeuf, dite Missy, dans le rôle du savant qui étudie la momie incarnée par Colette : la police intervient. Le préfet exige que Missy soit remplacée par un homme et fait également renommer la pièce « Songe d'Orient ». Cet épisode illustre combien le costume égyptien est intégré dans la catégorie plus générale du costume orientaliste, exotique, mais porte une charge érotique supplémentaire. Le retentissement de cette première procède de l'engouement pour un nouveau genre : le spectacle de variété à l'égyptienne, populaire surtout aux États-Unis[2]. Ces productions comprennent plusieurs courts numéros qui appartiennent à des genres différents et ne suivent pas nécessairement un genre narratif. Pantomime, danse, chant… rythment ces événements de pur divertissement.

L'empreinte orientaliste sur le costume égyptisant, très forte à la fin du siècle et dans les années 1900, s'estompe dans les années 1920 face au regain d'égyptomanie porté par le mouvement Art Déco. Cette évolution est illustrée par le contraste entre les costumes dessinés par Léon Bakst en 1909 pour le ballet *Cléopâtre* de Mikhail Fokine et ceux de Sonia Delaunay, dix ans plus tard, pour la même œuvre. On retrouve sur la maquette de Bakst la ligne sinueuse qui caractérise le courant Art Nouveau, offrant ici un écho au renouveau du travail sur la fluidité du geste chez les Ballets russes (fig. 22). Le costume est sensuel, tout de perles et tissus translucides ; les motifs se rapprochent plus des cotonnades indiennes que de l'Égypte antique. La reine ne porte nul collier pectoral ou couronne de vautour, attributs qui lui sont traditionnellement associés. Les parures et étoffes choisies évoquent davantage les costumes d'Asie du Sud-Est et permettent au dessinateur de suggérer ou d'accompagner plus amplement le mouvement de la danseuse, participant de la résonance entre les courbes.

En 1918, la Cléopâtre de Sonia Delaunay présente au contraire une silhouette rectiligne, décorée de motifs géométriques (fig. 23 et 24). Les couleurs franches renvoient aux origines ukrainiennes de l'artiste qui s'inspire

1 *Le Figaro*, 30 décembre 1906.
2 Jean-Marcel Humbert, *L'égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989.

22. Cléopâtre par Bakst.

23. Cléopâtre par Sonia Delaunay (LACMA).

24 (a). Lubov Tchernicheva jouant le rôle de Cléopâtre, dans *Cléopâtre*, 1918, costume de Sonia Delaunay.

24 (b). Lubov Tchernicheva jouant le rôle de Cléopâtre, dans *Cléopâtre*, 1918, costume de Sonia Delaunay.

Les Égyptiens furent-ils des Germains comme les autres ?

L'ancienne Égypte en Allemagne nazie

Johann Chapoutot

Au-delà de la référence esthétique, l'Égypte antique a pu être convoquée par l'Occident sous le prétexte de spéculations politiques qui, si elles paraissent aujourd'hui relever du délire abscons, s'inscrivent pourtant dans des phénomènes culturels de premier ordre. Ainsi l'investissement identitaire de la civilisation pharaonique par le national-socialisme dans l'Allemagne des années 1930 s'appuie-t-il en réalité sur des emprunts et des détournements des méthodes et vocabulaire scientifiques, « vulgarisés » à destination de la propagande raciste — et dont il est plus qu'urgent de dénouer les procédés.

• TROISIÈME PARTIE, CHAPITRE 2, les Égyptiens furent-ils des Germains comme les autres ? [Johann Chapoutot]

L'Égypte dans l'espace-temps profond

de H. P. Lovecraft à *Alien* et au-delà

Guillaume Rangheard

Si, jusqu'ici, l'examen des échos égyptiens dans les mondes contemporains s'est surtout concentré sur les besoins spécifiques qui les motivent, ces réceptions, réemplois et réappropriations sont également transformés par de nouvelles connaissances dépassant le champ égyptologique. C'est ce que nous dévoile le cas de la science-fiction au XXe siècle : par « l'immensification » de l'espace et du temps, le statut de l'Égypte comme origine connaît une nouvelle fortune, à la croisée des images, des films et des textes.

• TROISIÈME PARTIE, CHAPITRE 3, l'Égypte dans l'espace-temps profond [Guillaume Rangheard]

1 (a-b). Pochettes des vinyles *Son & Lumières* « Temples de Karnak » et « Pyramides et Sphinx », 1960.

annexe 1

RapMinerz

RapMinerz est un *data media* qui décrypte le rap sur les réseaux sociaux et travaille dans l'extraction et l'analyse de données. À partir d'une liste de mots en lien avec l'Égypte antique, ils ont relevé environ 2 600 citations de rappeurs français. La plupart des données brutes qui ont permis l'écriture de ce chapitre proviennent de *RapMinerz*.

Je veux traverser le temps comme un hiéroglyphe — Dinos, *Diptyque* (2020)

Qui aurait pu croire que les pharaons
étaient noirs — Tout Simplement Noir, *Le peuple noir* (1995)

Les concurrents sont comme les bâtisseurs des pyramides de Gizeh :
on sait pas qui c'est — Caballero, *Pharaon blanc* (2015)

**Descendant des enfants de la vallée du Nil,
pas descendant d'esclaves mais des pyramides** — Ateyaba, *Ateyaba* (2014)

Si je dis le négus, ou bien l'empire mandigue,
les pharaons noirs nubiens, putain, moi ça me rend dingue
Comprends au moins l'amertume, qu'on veuille changer les choses
Comme le stupide bras d'fer dans tous les livres d'école
— Akhenaton, *Yes We Can't* (2009)

J'ai juste une autre vision des choses comme Cheikh Anta Diop
— Lucio Bukowsky, *LFDISDLMDLC* (2014)

Ça fait le signe Jul même en Égypte — Jul, *Juliano mon pote* (2019)

Mes ancêtres des vagabonds coupeurs de routes et des pharaons,
j'suis de la race maudite idolâtrée par leurs rejetons — Alpha 5.20, *Crépuscule des empires* (2018)

Quel est mon grand rôle ? Pharaon ou fantôme ? — Youssoupha, *Pharaons et fantômes* (2015)

Avant de mourir je veux visiter l'Égypte — Bob Marlich, *Bonus* (2021)

On est sur le terrain d'foot, sur le terrain d'cèss, règne comme Ramsès — Kaaris, *Tieks* (2015)

Le savoir d'Égypte, pas d'Athènes — Dubble G Kiluavi, *Dooope* (2018)

Appelle moi Ramsès, pharaon des tours de béton — Demi Portion, *Planète Rash* (2017)

annexe 2

Tel est le cierge du monothéisme incite
Deux essences pour le mal, cinq en toute limite
À ne pas franchir, où le démon te ligote
Car quiconque dépasse les frontières de Dieu est un despote

Paix à ceux qui obéissent au Sadr El Islam
Et gardent des principes purs de tout exégèse erronée
Honte à ceux qui disent qu'un homme écrivit le Coran
Dénommant les musulmans mahométans
Maintenant pour les ignares obscurs moyenâgeux, chevaliers croisés
Croyant toujours aussi fort sans s'informer
Que les musulmans ont un Dieu différent
Les chrétiens arabes l'appellent aussi Allah précise le Vatican

Ces gens sourient avec une suffisance
Qui n'a d'égal que l'insuffisance de leurs connaissances
« Oui, mais voyez comme ces gens sont stricts »
« Pas de contraintes dans la religion » : Sourate 2 Verset 256

Le Coran respecte ainsi les croyants d'autres confessions
Citant les juifs et chrétiens comme étant dignes d'admiration
Opposé au développement des sciences l'Occident
Pendant de nombreux siècles appris beaucoup de l'Orient

Et il est temps de le dire
Car notre arbre est le prisonnier d'une formidable spire
L'histoire, du côté de l'aube débuta
Et vers les terres du crépuscule chemina

Sais-tu ce qu'il y aura si le ciel reste sanguin ? La nuit...

Partie samplée :

Pharaon revient (...) Vous n'irez jamais plus loin parce que vous êtes arrivé, vous êtes ici au commencement des temps (...) Le rêve combien enfermé peut durer jusqu'à la fin du monde. Quel rêve ? Celui de notre humanité (...) Les hommes reviendront toujours ici chercher une réponse aux questions qui les hantent. Ici, à toutes les questions il faut répondre Dieu. La réponse murmurée du Dieu omniprésent (...) Voilà mon message du fond des âmes car on ne peut détruire au cours du temps que les œuvres humaines, mais l'esprit qui a conçu ces monuments, lui, est impérissable ■

2. Pochette du DVD du concert des 20 ans d'IAM (2008).

Artistes contemporains égyptiens

perceptions et réappropriations de l'Égypte antique

Valentin Boyer

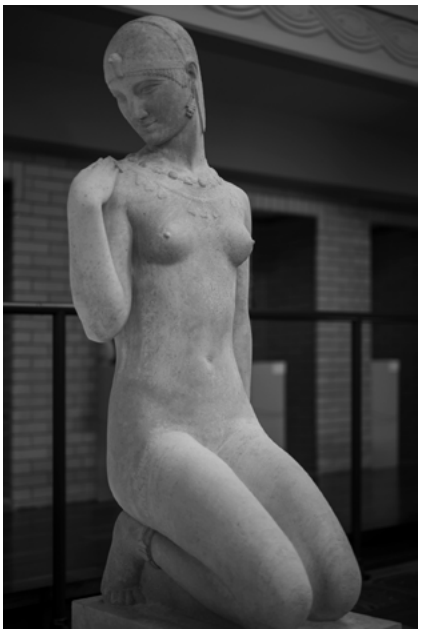
Notre enquête se conclut par un aperçu de la présence et des déclinaisons de l'Égypte pharaonique dans la création égyptienne contemporaine. Nous souhaitons faire voir les perspectives ouvertes, en termes d'investissement culturel et politique de la forme, à une recherche qui repart effectivement du territoire égyptien — et la nécessité absolue de considérer les messages charriés par celle-ci.

Conservée par le musée national d'art moderne Centre Pompidou à Paris et déposée depuis avril 2018 à La Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent à Roubaix [1], *La Fiancée du Nil* [2] (fig. 1 a) représente un personnage féminin agenouillé, la main droite sur l'épaule et la tête tournée vers la droite, dans une attitude de grande pudeur et portant des bijoux évoquant la période pharaonique (collier de scarabées, collier de mouches d'or, bague en signe *ânkh*). Les côtés du socle (fig. 1 b-c) sont ornés de représentations de danseuses acrobatiques et de musiciennes comme celles retrouvées, par exemple, dans la tombe de Mehou à Saqqarah (Ancien Empire, VI[e] dynastie). La référence à l'Égypte antique sert ici de support au grand nationalisme égyptien, caractéristique de ce qui est qualifié de « pharaonisme ». Revendication d'une riche histoire et d'une tradition plus que millénaire, le pharaonisme établit une filiation directe entre l'Antiquité pharaonique et l'Égypte moderne. Il peut d'ailleurs être perçu comme une forme de romantisme nationaliste qui glorifie le passé au détriment du présent. Illustrant un patriotisme assumé prenant appui sur le territoire égyptien et ses vestiges antiques, ce courant artistique peut être associé à des mouvements nationalistes ou à des tentatives de légitimation du pouvoir politique en se réclamant de l'héritage pharaonique. La référence à l'Égypte ancienne devient ainsi la garantie d'une solide légitimité.

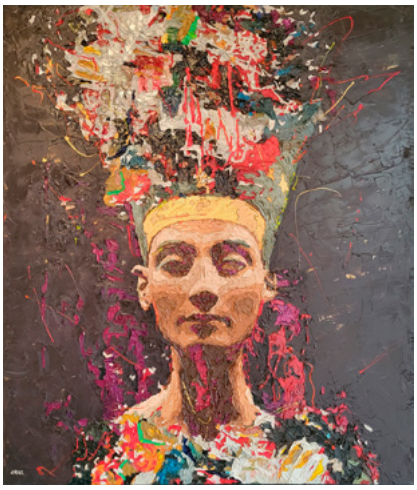
L'Égypte contemporaine : le style néo-pharaonique

Un autre mouvement réinterprétant l'Égypte ancienne se développe plus tard : le « néo-pharaonisme ». Ce dernier peut être vu comme une forme d'expression artistique ou culturelle plutôt que comme un mouvement politique. Son style combine éléments de l'art ancien et techniques modernes. Créant un jeu de renvois entre le passé et le présent par des références à l'Égypte antique et l'utilisation de couleurs ou de matériaux traditionnels artisanaux, il offre une perspective moderne sur cet héritage millénaire pour inviter à préserver et à célébrer les traditions ancestrales dans un monde en constante évolution.

1 Une autre version est également visible dans les salles du musée d'art moderne au Caire.
2 Mahmoud Moktar, *Arous-el-Nil* (*La Fiancée du Nil*), vers 1929, pierre, H. : 149 cm ; l. : 60 cm ; L. : 37 cm, Paris, Centre Pompidou, inv. : JP 66 S (en dépôt à Roubaix, La Piscine — musée d'art et d'industrie André-Diligent) ; Frédéric Mougenot, Guillemette Andreu-Lanoë (dir.), *Pharaons Superstars*, catalogue d'exposition, Marseille, Mucem du 22 juin au 17 octobre 2022, Marseille, Actes Sud ; Mucem 2022, p. 33, fig. 6.



1 a-c. Mahmoud Mouktar, *Arous-el-Nil* (*La Fiancée du Nil*), vers 1929.



4. Hossam Dirar, *Nefertiti*, 2018, huile sur toile, collection privée.

5. Scène des pleureuses, tombe de Ramosé (TT 55), Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, Cheikh Abd el-Gournah.

6. Alaa Awad, *Al-Naaebat* (*Les pleureuses*), 2012, rue Mohamed-Mahmoud, Le Caire, photographie de Zoé Carle.

entre supporters de football des équipes Al-Masri et Al-Ahli [1]. Cette scène particulière symbolise le désir de commémoration de l'artiste. Par ailleurs, les peintures murales réalisées dans la rue Mohamed Mahmoud au Caire, qui relie la place Tahrir au ministère de l'Intérieur, ont également retenu l'attention des médias qui ont diffusé ces créations incarnant toute la dignité du peuple égyptien. L'Égypte ancienne et le *street art* se rencontrent souvent, exprimant des messages politiques, sociaux et culturels tout en puisant dans un riche héritage culturel. En célébrant les traditions formelles, les militants affirment les spécificités et la singularité de leur pays. Cette convergence entre le passé et le présent offre ainsi aux artistes un moyen puissant d'exprimer ouvertement des opinions politiques ou sociales dissidentes sur les réalités complexes de la vie moderne en Égypte tout en revendiquant l'espace public urbain pour défendre les droits et les libertés.

À l'instar du *soft power* défini par Joseph Nye, cet art mural « hors les murs » qu'est le *street art* peut devenir un instrument d'influence et de prise de conscience. Il serait réducteur de ne le considérer que comme des objets artistiques car ils fonctionnent comme des médias, des propositions visuelles dialogiques [2] comme les œuvres de la rue Mohamed Mahmoud signées par Amma Abou Bakr [3], artiste égyptien né en 1980 à Mynia.

Sa pratique artistique est influencée par l'esthétique soufie, copte et pharaonique. Ses peintures murales décrivant l'histoire de l'Égypte et la culture islamique sont devenues un lieu de débat et de discussion pendant la révolution égyptienne de 2011 lorsque ses graffiti dépeignaient les événements qui s'y déroulaient. Travaillant depuis 2006 comme dessinateur archéologique pour l'*Asyut Project*, il collabora avec l'égyptologue allemande Tina Beck durant la campagne égypto-allemande de 2011 pour mener une série d'interviews auprès des ouvriers locaux de la mission [4], ce qui lui permit d'acquérir une connaissance sur l'égyptologie et d'utiliser certains symboles dans ses peintures murales pour sensibiliser le grand public à sa propre histoire, contribuant ainsi à maintenir et préserver les traditions.

1 Suzan Gibril, « Shifting spaces of contention », *European Journal of Turkish Studies*, n° 26, 2018, mis en ligne le 8 novembre 2018, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/ejts/5835.
2 Zoé Carle, François Huguet, « Les graffitis de la rue Mohammed Mahmoud. Dialogisme et dispositifs médiatiques », *Égypte/Monde arabe*, n° 12, 2015, mis en ligne le 25 mars 2015, consulté le 24 mars 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/ema/3449.
3 Graffiti d'Ammar Abou Bakr dans la rue Mohamed Mahmoud, dans : Fatma Keshk, « Trésors et pyramides : la perception de l'Égypte ancienne dans l'Égypte contemporaine », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 97, 2020, p. 57, fig. 1.
4 Tina Beck, « A New Perspective on Archaeological Fieldwork in Egypt : The Local Workmen of the Asyut Project », *Forum Kritische Archäologie*, n° 10, 2021, p. 23-43.

7. Œuvre de Nofal O, rue King-Faisal, Gizeh.

8. Alaa Awad, *Tahtib*, 2017.

d'une longue évolution dont les racines remonteraient aux débuts de la période pharaonique et dont des représentations ont été retrouvées dans la chaussée du complexe pyramidal du roi Sahourê (Ve dynastie) à Abousir, dans trois tombes de Béni Hassan, notamment celle de Bakhti/Baqet III (XIe dynastie, tombe BH 15), dans la tombe de Mérirê/Meryrê II à Amarna (XVIIIe dynastie, tombe TA 2) ou encore dans la première cour du temple de millions d'années de Ramsès III à Médinet Habou [1].

Cette filiation et cet héritage culturel font d'Alaa Awad un ambassadeur de la culture égyptienne sur la scène internationale. À l'occasion de l'Année culturelle France-Égypte et du 150e anniversaire du canal de Suez, une exposition intitulée « The West Bank Luxor » lui a également été consacrée du 22 au 30 mars 2019 au Centre Culturel Égyptien à Paris, désireux de mettre en valeur la jeune création par les échanges artistiques et intellectuels entre les deux pays. La manière élogieuse dont l'égyptologue Christian Leblanc présente Alaa Awad et son art permet de réaliser toute l'inclination que l'artiste-peintre exprime pour le patrimoine antique : « Alaa Awad, voici un nouveau talent que nous propose l'Égypte, et non des moindres. Ce jeune artiste, qui a grandi à Mansoura et qui enseigne à la faculté des Beaux-Arts de Louxor, a été imprégné depuis son enfance par le prestigieux patrimoine légué par la civilisation pharaonique. C'est d'elle qu'il va tirer toute son inspiration, en faisant évoluer son art où se mêlent une grande finesse et une extraordinaire sensibilité [2]. » Alliant les réminiscences d'un passé millénaire et un présent en pleine mutation, conjugué à une subtile imbrication des religions et des cultures, ses œuvres trouvent un écho particulier sur la scène contemporaine nationale et internationale et circulent dans le monde entier. Plus récemment, une autre exposition lui a été consacrée du 29 novembre 2022 au 5 mars 2023 au *Staatliches Museum Ägyptischer Kunst* de Munich : « An Egyptian Story. Paintings by Alaa Awad ».

Né à Alexandrie en 1971, l'artiste pluridisciplinaire Wael Shawky se fait également connaître sur la scène internationale. Lauréat de l'avis public du *PAC2020 — Piano per l'Arte Contemporanea* et promu par la direction générale de la création contemporaine du ministère de la Culture italienne, son dernier film *I am Hymns of the New Temples* réalisé en 2022 a été commandé par le Parc archéologique de Pompéi (en partenariat avec le LaM-Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut) dans le cadre du projet *Pompeii Commitment*. L'artiste met en scène des fictions qui interrogent les notions d'identité artistique et culturelle à travers

1 Adel Paul Boulad, *Modern Tahtib. Bâton de combat égyptien*, Paris, Budo éditions, 2014.
2 Site internet de l'artiste Alaa Awad, consulté le 23 mars 2024 à l'adresse http://alaa-awad.com/exhibtion-the-west-bank-paris.

une relecture des mythes fondateurs en combinant mythes grecs, romains et égyptiens dans une approche à la fois poétique et merveilleuse. Sa dernière création tournée *in situ* dans le temple d'Isis de Pompéi se déploie comme un récit filmique mêlant cinéma, performance et danse. Elle témoigne de l'émergence et de la diffusion de rites égyptiens dans le monde gréco-romain, symbolisant le perpétuel basculement de point de vue sur les cultures qu'il propose dans ses recherches artistiques. Wael Shawky, fasciné par le syncrétisme religieux et culturel, a imaginé une grande fresque autour du culte d'Isis, déesse du panthéon égyptien célébrée également dans le monde romain. Ce basculement des points de vue met en miroir l'Orient et l'Occident, à rebours de tout clivage, en témoignant de l'émergence et de la diffusion de rites égyptiens dans le monde gréco-romain.

Analogies iconiques, vedettes nationales

Le célèbre footballeur Mohamed Salah (né en 1992), évoluant au poste d'ailier droit en club et capitaine de la sélection nationale égyptienne, est surnommé, par les Égyptiens et la presse internationale, le « Pharaon » ou « The Egyptian King ». Par association d'idées, percutantes et compréhensibles de toutes et tous, le portrait de Mohamed Salah se métamorphose par analogie avec le masque funéraire de Toutânkhamon[1] et révèle le fort degré d'iconicité de Toutânkhamon (fig. 9).

Cette « Tutmania » n'épargne ni le monde du football, ni la scène artistique contemporaine qui profite de cette notoriété pour revisiter cette icône, comme le reflète l'exposition « Nofal O : Tutankhamen reimagined » du 1er décembre 2022 au 29 janvier 2023 lors de laquelle le British Museum avait commandé une œuvre murale au graffeur Nofal O afin de dialoguer avec une statue originale antique de Toutânkhamon à l'occasion de la célébration du centenaire de la découverte de sa tombe. Malgré une réappropriation et une réadaptation dans un style différent et sur un support différent, le degré de ressemblance avec le masque funéraire de Toutânkhamon est immédiatement perçu par tout le monde. La forme, les dimensions, les couleurs employées, l'attribut royal qu'est le *némès* sont autant de caractéristiques analogiques permettant une identification immédiate de ce masque devenu symbole de la civilisation pharaonique[2]. Dotée d'un fort degré d'iconicité,

1 La star de football, Mohamed Salah, représenté en Toutânkhamon en 2019, *in* Fatma Keshk, « Trésors et pyramides : la perception de l'Égypte ancienne dans l'Égypte contemporaine », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 97, 2020, p. 60, fig. 4.
2 Pour comprendre l'histoire de cette réappropriation de la figure de Toutânkhamon, voir Dimitri Laboury, « Toutânkhamon, icône moderne de l'ancienne Égypte », *in* Arnaud Quertinmont (dir.), *Égypte, éternelle passion*, catalogue d'exposition

9. Mohamed Salah en Toutânkhamon, 2019.

• QUATRIÈME PARTIE, CHAPITRE 2, artistes contemporains égyptiens [Valentin Boyer]

l'Égypte dure longtemps

Gabrielle Charrak

Par leurs contributions à ce volume, les auteurs et autrices ont tenté de faire entendre les voix disparues, discordantes, persistantes qui hantent notre perception de l'art pharaonique.

À travers la saisie d'un passé suprême, ce sont en fait plusieurs états du passé que rencontrent les artistes, les voyageurs et les penseurs — et tous ceux qui, sans pouvoir jamais la connaître et sans cesser pourtant de la côtoyer sensiblement, *reçoivent* l'Égypte antique.

En rêvant l'Égypte deux mille ans après la fin des pharaons, deux cents ans après le déchiffrement des hiéroglyphes, un siècle après la découverte de l'art d'Akhénaton et l'ouverture du tombeau de Toutânkhamon, nous naviguons entre les strates superposées de ces historicités multiples.

Bien que documenté par la recherche scientifique, le sens si spécifique de l'image égyptienne ne cesse — et ne cessera — d'être réinvesti, et sa familiarité factice de servir de prétexte aux discours de tous ordres : les obstacles logiques de la contradiction et de la redite disparaissent et ne compte plus, en Occident comme ailleurs, que la convocation du mythique, de la mystique et du spectaculaire.

Dans les salles du Louvre, les visiteurs et visiteuses voient les vestiges d'une civilisation disparue se heurter et finalement se fondre aux fastes d'anciennes monarchies et empires. Chaque acte de réception pourrait finalement être interprété comme une composition similaire, dans laquelle les passés se mêlent au présent de notre expérience. Même en tentant de dénouer ces passés, même en les éclairant rationnellement, nos rêves d'Égypte ne s'estompent pas ■

• CONCLUSION, l'Égypte dure longtemps [Gabrielle Charrak]

Des histoires pas tombées du ciel

des pyramides aux réseaux sociaux

Jean-Loïc Le Quellec

postface

Début août 2024, je m'apprêtais à rédiger ce texte quand j'ai découvert que *Le Progrès Égyptien*, journal fondé en 1893 et qui reste le seul quotidien francophone d'Égypte [1], avait publié, le 5 juin 2024, l'article suivant, classé dans la rubrique archéologique de son site Internet : « Saviez-vous que la pyramide de Benben, aussi appelé pyramidion, a intrigué les scientifiques pendant des milliers d'années et [qu'ils] n'ont pas réussi à résoudre le mystère ? Elle est faite de pierres noires, mais il ne s'agit pas d'une Pierre ordinaire, car ces composants sont introuvables sur terre. La Pierre noire ferreuse en particulier ne se trouve que dans les météorites de l'espace, et c'est là qu'apparaît l'énigme. Il s'agit d'une pierre très dure, donc très difficile de mouler et de creuser [sic]. Bien qu'il ne soit pas difficile de casser cette pierre, comment a-t-elle pu être taillée avec autant de précision dans les angles et les courbes ? Comment a-t-elle été polie avec une telle précision ? Concernant les inscriptions très délicates sur les côtés des pyramides, les scientifiques ont constaté qu'aucun outil ancien ou nouveau ne pouvait graver les inscriptions sauf en utilisant la technologie de découpe au laser. Étonnant ? Non. Pour ajouter à son caractère unique, la pierre météoritique noire pose d'une composition distincte qui émet une énergie électromagnétique positive. Cette énergie imprègne son environnement induisant un sentiment de confort psychologique chez ceux qui se trouvent à proximité et influençant l'énergie humaine. La Pyramide de Benben continue à nous mystifier à travers cette énigme. La pyramide est exposée au Musée égyptien [2]. »

Sur Internet, cet article a largement dépassé les 10 000 vues en quelques mois et, grâce aux boutons permettant un partage immédiat sur les réseaux sociaux, d'innombrables copies se sont immédiatement mises à circuler, la plupart sans aucun changement au texte original, mais d'autres ont été plus ou moins modifiées par des personnes qui introduisirent ainsi des variantes, ensuite amplifiées par le jeu des erreurs et des traductions automatiques ou non, selon des caractéristiques partagées par tous les éléments de cette forme de folklore contemporain qu'on appelle CopyLore [3].

1 Sur l'histoire de ce journal, voir Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte, 1798-2008*, Paris, L'Harmattan, 2009.
2 https://www.progres.net.eg/la-pyramide-noire-de-benben-continue-a-etre-enigmatique/, consulté le 5 août 2024.
3 Sur ce folklore moderne, voir notamment Jean-Loïc Le Quellec, « Copy-Lore et autres faxéties », *Paroles à rires*, Inalco, 1999 ; *Idem*, « Des lettres célestes au "Copy-Lore" et au "Screen-Lore" : des textes bons à copier », *Réseaux*, n° 74, 1995, p. 147-190.

à l'identique dans le même journal le 23 novembre 1999, mais de façon anonyme, il est affirmé que certaines météorites pouvant présenter une forme pyramidale auraient inspiré aux architectes égyptiens l'idée de construire des pyramides surmontées par une « pierre énigmatique appelée Benben », d'origine extraterrestre (fig. 2).

L'identification des pyramidions à une météorite fut popularisée par Robert G. Bauval qui, en 1989, avait déjà publié un article à ce sujet dans *Discussions in Egyptology*, la revue crée par Alessandra Nibbi pour publier ses propres articles quand ils étaient refusés par toutes les revues académiques. Bauval y écrit notamment que « La pierre d'apex [i.e. : le pyramidion] d'Amenemhat III pourrait bien être la version stylisée, fabriquée par l'homme, d'une météorite de fer orientée, symbolisant son âme d'étoile matérialisée [1] ». Cette idée sera amplement développée par le même auteur en 1994, dans un best-seller qui a beaucoup fait pour diffuser les interprétations astrales des pyramides : *The Orion mystery* [2]. Ce qu'aucun des auteurs précédents n'indique, pas plus qu'Edmund Metzler qui a également défendu la nature météoritique du benben [3], c'est que l'hypothèse d'une telle origine est due à l'égyptologue Ernest Alfred Wallis Budge qui, dans un livre publié en 1926, estimait déjà qu'« il aurait pu s'agir d'une pierre d'origine volcanique ou météoritique, comme la pierre noire de la Mecque [4] »... suggestion qui, depuis, n'a jamais reçu la moindre confirmation.

Mais qu'est-ce, en réalité, que le benben ? Ce terme (*bnbn*) renvoie à la cosmogonie héliopolitaine : une butte de terre ou colline originelle émerge des eaux primordiales, et le benben, pétrification des rayons solaires (*wbnw*), vient l'éclairer. Manifestation d'Atum matérialisée par une pierre levée en forme d'obélisque tronqué posé sur un podium, le benben sera l'objet d'un culte dans le temple d'Héliopolis, considéré comme le lieu de ces événements primordiaux [5].

1 Robert G. Bauval, « Investigations on the Origins of the Benben Stone : Was It an Iron Meteorite ? », *Discussions in Egyptology*, n° 14, 1989, p. 5-16.
2 Robert G. Bauval, & Adrian Geoffrey Gilbert, *The Orion mystery : unlocking the secrets of the Pyramids*, New York, Crown, 1994.
3 Edmund S. Metzler, « Indirect evidence for the identification of the Benben as a meteorite ? », *Discussions in Egyptology*, n° 54, 2002, p. 81-83.
4 Ernest Alfred Wallis Budge, *Cleopatra's needles and other Egyptian obelisks : a series of descriptions of all the important inscribed obelisks, with hieroglyphic texts, translations, etc*, London, The Religious Tract Society, 1926, p. 12.
5 Il existe un abondante bibliographie sur ce sujet. Voir en premier lieu Eberhard Otto, « Benben », *Lexikon der Ägyptologie*, Otto Harrassowitz, 1975 ; Nicolas Grimal, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Fayard, 1988, p. 54 ; Eva Roswitha Lange, *Ritualepisoden. Das Seidfesttor Osorkons II. in Bubastis. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doctor Philosophiae*, Leipzig, Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften, 2008, p. 308-309.

Mankind came here from the Red Planet!

Meteors from Mars brought human life to Earth!

Human life and civilization were brought to Earth from Mars — by meteorites! That is the startling theory of researchers Robert Bauval and Graham Hancock, authors of the book *Keepers of Genesis*.

The shocking revelation comes on the heels of NASA's announcement that a meteorite discovered in Antarctica contained a 4.5 billion-year-old fossilized organism from Mars.

"Life on Earth may indeed have been imported — or 'seeded' — by a meteorite billions of years ago," according to the authors.

The researchers believe that a second meteorite landed on Earth around 12,500 B.C. and helped to spawn Egyptian civilization.

Some meteorites have a pyramid-like shape when they hit the ground — and the experts have concluded such an object is at the root of the mystery surrounding the awe-inspiring Giza pyramids.

By MIKE FOSTER
Weekly World News

"It is known that long before the Pyramid Age of Egypt (circa 2500 B.C.), a strange pyramidal 'stone' was kept within a sanctuary called the Temple of the Phoenix 12 miles to the east of Giza in the sacred city of Heliopolis," the authors say.

The enigmatic stone was called the Benben, derived from the word ben — which means seed. Ancient Egyptian texts say that it "came down from Heaven" like a firebird or phoenix.

It was said to have been "sent by the Gods" in an era dubbed The First Time.

"We used the science of astronomical alignments to calculate the date of the First Time to 12,500 B.C," say the researchers.

The whereabouts of the Benben are unknown — but experts believe it must have been of supreme importance to the Egyptians, because replicas of it serve as capstones of all the pyramids.

The strange space origins of the Benben might explain parallels between Martian and Egyptian structures — such as the resemblance of the Sphinx to the Face on Mars and the likeness the pyramids bear to similar structures on the Red Planet's Cydonia Plain.

"The odds of such correlations happening by coincidence are somewhere in the region of 1 in 7,000," former NASA consultant Richard Hoagland has said.

Amazingly, new answers may be at hand. Recently, archaeologists discovered a hidden chamber sealed behind a secret door in the Great Pyramid.

"Why shouldn't the pyramid builders have concealed the Benben behind that door?" Bauval and Hancock ask. An attempt will be made later this year to open the stone door.

THE GREAT PYRAMID in Egypt may hold information about mankind's extraterrestrial origins, say scientists.

2. Article paru dans le *Weekly World News* du 4 février 1997, associant pyramides, « pierre de Benben » et météorites martiennes.

soleb

Bleu autour

27
les nilotiques

« Car chacun vaque à son destin
Petits ou grands
Comme durant des siècles égyptiens
Péniblement »

Alain Bashung, dans son ultime album, dit bien le temps long auquel l'Égypte antique nous renvoie inlassablement. Et, depuis plusieurs décennies, les histoires des beaux-arts, du cinéma, du vêtement, des arts décoratifs et de la littérature ont entrepris de prendre au sérieux les références et réappropriations de ce qu'on pourrait nommer le grand paradigme égyptien.

Le présent volume ajoute à ces études un éclairage sur la construction de ce paradigme à partir du fonctionnement même de l'image égyptienne. Comment la spécificité du lien littéral entre image et sens, caractéristique de l'art pharaonique, influence-t-elle la réception de cet art par des civilisations éloignées, dans l'espace et le temps ? Que reste-t-il d'image dans le texte et, inversement, que reste-t-il de texte dans l'image ?

De l'histoire contemporaine à la philosophie, en passant par la psychanalyse, le rap, l'histoire du costume, du bijou ou de la science-fiction, voici maints échos égyptiens, plus ou moins lointains, de discours et d'œuvres constitutifs de notre modernité. Dû à de jeunes chercheuses et chercheurs — et à des chercheurs confirmés — issus de plusieurs disciplines et pratiques, l'ouvrage dresse de nouvelles pistes de compréhension historiographiques de la fortune indiscutable et exceptionnelle de l'Égypte en Occident ■

sous la direction de
Gabrielle Charrak

contributeurs
Bénédicte Lhoyer
Valentin Boyer
Johann Chapoutot
Dominique Farout
Léna Kowalska
Léa Legouix
Eléa Le Gloan
Julien Montassier
Guillaume Rangheard
Agnès Zins

préface de
Christophe Barbotin

postface de
Jean-Loïc Le Quellec

MONDES NOUVEAUX
MINISTÈRE DE LA CULTURE

version imprimée 33 euros
ISBN Soleb 978-2-918157-58-8
ISBN Bleu autour 978-2-35848-244-8
diffusion Harmonia Mundi

version numérique gratuite
www.soleb.com/livres/index.html
ISBN Soleb 978-2-918157-59-5
ISBN Bleu autour 978-2-35848-246-2